

Estrategias de traducción de algunos sonetos de Shakespeare

El objetivo de este trabajo es el análisis de algunas versiones españolas de los *Sonetos* de William Shakespeare. Se trata de un estudio contrastivo de cuatro traducciones españolas de estos poemas de Shakespeare, a través del cual se pretende descubrir las estrategias que los distintos autores han adoptado en la traducción así como los efectos que esas estrategias han tenido sobre el producto de la misma.

No es propósito de estas líneas exasperar al lector con una enumeración de las consabidas dificultades de la traducción de poesía, pero acaso no esté demás recordar algunas circunstancias responsables de la peculiaridad de los *Sonetos* y seguramente también de los dispares resultados de la tarea traductora que se presenta en los textos elegidos.

Los *Sonetos* están escritos en inglés de los siglos XVI-XVII, y las traducciones están destinadas al lector español contemporáneo; quiere decirse con ello que este alejamiento histórico ha de aminorar en cierta medida las posibilidades de armonía transcultural de las traducciones, por varios motivos.

Primero, porque se trata de presentar un mundo cultural y poético de hace casi cuatro siglos, y por ende, se pretende recuperar unos contenidos y evocaciones poéticas expresados en una lengua en que muchas palabras tenían usos y matices que ya no se conservan en la norma lingüística actual y que posiblemente sean más difíciles de reconocer para alguien cuya lengua materna no es el inglés.

En segundo lugar, la actividad traductora se complica no poco si tenemos en cuenta que Shakespeare supo explotar magistralmente la vertiente polisemántica y la potencial ambigüedad del lenguaje al emplear con profusión, y no sólo en su obra poética, los *puns*¹, o juegos de palabras, de los que veremos algunos ejemplos más adelante. Si este recurso poético da lugar a ambigüedades y dificultades de interpretación dentro del mismo sistema lingüístico en el que se genera, ¿qué escollos no aparecerán a la hora de la traducción? Sin duda muchas resonancias polisemánticas se esfuman o se distorsionan por el camino, en la tarea traductora.

Por otro lado, cierto es que algunos autores insisten en la vertiente autobiográfica de los *Sonetos*. Pues bien, si el conocimiento que tenemos de los avatares vitales de Shakespeare fuese menos especulativo y fantasioso de lo que a veces es, estaríamos en situación de poder evaluar esta posibilidad, y viceversa, es decir, si lo expresado en los *Sonetos* fuera de todo punto claro y contundente, podría tal vez arrojar luz sobre la propia trayectoria existencial del poeta inglés. Sin embargo, ninguna de estas posibilidades llega a convertirse en hecho, lo cual estorba en parte la tarea de interpretación de los poemas y explica la diversidad en las distintas versiones.

Todos estos escollos que encuentra el traductor se acentúan por el hecho de que los *Sonetos* son poesía con rima y con ritmo, propiedades estas que, en un plano ideal, debería respetar cual-

(1) Viz. M. GREEN, *The Labyrinth of Shakespeare's Sonnets*, Londres, 1974, p. 3.

quier traducción. Pero suele ocurrir, como es bien sabido, que si el traductor se esmera demasiado en un aspecto concreto, ello repercute en menoscabo de alguna otra dimensión poética, como pronto veremos en el análisis. Así, aquéllos que mantienen la rima en los cuartetos son, por ello, a veces infieles al significado de algunas expresiones o palabras del poema. Y como contrapartida, los que luchan por no separarse ni un ápice del contenido derivan muchas veces en una versificación prosaica, una tendencia a la explicación más que a la traducción. La actividad traductora se convierte así en una lucha dialéctica de fuerzas aparentemente opuestas o que al menos es muy difícil conjugar. Y aquí es precisamente donde se explica el título de este trabajo: parece que el traductor se ve abocado a optar por una estrategia, por un camino determinado, ante la imposibilidad de armonizar todas las dimensiones poéticas.

Aunque resulta difícil establecer una tipología exhaustiva de los resultados de las diversas estrategias adoptadas, parece que se hacen presentes en los *Sonetos* una serie de desviaciones típicas: interpretaciones dispares del contenido; sacrificio de lo que podemos llamar adecuación intercultural e intracultural²; distorsión del campo semántico, etc. El significado de estas expresiones se dejará ver a través del análisis.

El método a seguir se desprende de lo anteriormente dicho: se irán comparando las versiones españolas con el original, por un lado, y también entre sí, tratando de cotejar especialmente las soluciones que los traductores han adoptado ante los problemas más espinosos. Se examinarán concretamente dos sonetos, el 18 y el 34 en la edición de BURTO³, en los que se ha encontrado una importante variedad de estrategias y desviacio-

(2) Usaremos la expresión "adecuación intercultural" para referirnos a la medida en que las traducciones españolas son fieles al contenido, connotaciones, etc. del original inglés. La "adecuación intracultural" alude al grado de aceptabilidad de las versiones españolas en relación con la propia norma lingüística del español.

(3) Viz. W. BURTO, *Shakespeare. The Sonnets*, Nueva York, 1964.

nes que se atienen en general a los tipos antes mencionados. En el apéndice a este trabajo se incluyen los dos sonetos originales en inglés seguido cada uno de las cuatro versiones españolas examinadas⁴.

Sin más preámbulos pasamos al análisis propiamente dicho.

El soneto 18 sigue a una secuencia de sonetos conocidos como *procreation sonnets* ("sonetos de procreación")⁵, en los que Shakespeare anima al joven evocado en el poema a perpetuar su belleza a través de un heredero. El poeta se decide a hacer lo propio a través de su poesía, comparando la belleza de ese *thou* con la hermosura de un día de verano.

Este soneto presenta focos de conflicto en todos los cuartetos. Las discrepancias comienzan de hecho en el primer verso. Las versiones de GARCÍA, AUAD Y PÉREZ traducen *summer's day* literalmente, es decir, "día de verano". Cabe preguntarse entonces qué pudo haber llevado a ASTRANA a traducir "día de primavera", en contra de lo que parece evidente. Pues bien, no se trata de ninguna arbitrariedad⁶: en época de Shakespeare (al igual que en la España de Cervantes o Quevedo) los ciudadanos gozaban de un privilegio que hoy se nos niega. Disponían de, al menos, una estación más que nosotros cada año. Ésta parece ser que se extendía desde mediados de la

(4) Las traducciones españolas objeto de análisis son las que se relacionan a continuación:

L. ASTRANA MARÍN, *William Shakespeare. Obras Completas*, Madrid, 1932.

F. AUAD Y P. MAÑE, *Shakespeare. Poesía completa. Edición bilingüe*, Madrid, 1975.

A. GARCÍA CALVO, *Shakespeare. The Sonnets / Sonetos de amor*, Barcelona, 1974.

C. PÉREZ ROMERO, *Monumento de amor: Sonetos de Shakespeare*, Cáceres, 1987.

Emplearemos el primer apellido de cada traductor (es decir, ASTRANA, AUAD, GARCÍA y PÉREZ) para identificar cada versión tanto en el texto del artículo como en el apéndice que complementa a aquél.

(5) Viz. M. GREEN, *op. cit.*, p. 12.

(6) Viz. L. ASTRANA MARÍN, *op.cit.*, p. 1123.

actual primavera hasta fines de junio. A este período (*summer*) le seguiría el estío (*harvest*), que coincidiría en parte con lo que es el verano actual. De hecho, si adoptamos la traducción de ASTRANA ("día de primavera") adquieren verdadero sentido el segundo y tercer verso del soneto. En el segundo, Shakespeare pone un contrapunto a la comparación propuesta en el verso primero al especificar que el joven es *more lovely and temperate* que ese *summer's day* con el que se siente tentado a compararlo. Al dar a entender que tal período temporal es menos apacible o temperado que el joven Shakespeare abona el terreno para el verso siguiente (el tercero), en el que florece la sugerida impetuosidad de ese período primaveral. Ese carácter exultante propio del eterno renacer de la Naturaleza aparece reflejado en este verso tercero en un sintagma tan poco apacible como *rough winds* y otro tan floreciente como *darling buds of May*.

Esta argumentación pretende ser indicio de que el poeta inglés se está refiriendo a un período temporal que ha de preceder a lo que llamamos verano en la cultura contemporánea occidental. En definitiva, la divergencia en la interpretación de *summer's day* no hace más que poner de manifiesto una realidad cultural velada por el alejamiento histórico.

Otra fuente de problemas la constituye el verso cuatro:

And summer's lease hath all too short a date,

algunos de cuyos términos (*lease y too short a date*) tiene una connotación claramente legal. Así lo han percibido GARCÍA, AUAD y ASTRANA, al ofrecer las siguientes traducciones:

GARCÍA: "y el préstamo de estío vence a corto plazo"

AUAD: "y el arriendo del verano vence en fecha demasiado corta"

ASTRANA: "y el arriendo de la primavera vence en fecha demasiado corta"

Expresiones como “préstamo”, “arriendo”, “vencer” y “a corto plazo” es indudable que mantienen ese aire de expresión legal al que aludimos. Sin embargo, PÉREZ traduce: “y el período estival es demasiado corto”; con ello se evapora ese campo semántico legal al que Shakespeare (según parece gran conocedor de las leyes y expresiones legales de su tiempo) recurrió. Además, con esta traducción desaparece también la posible personalización de *summer* en *summer's lease*, establecida a medias en el primer verso a través de la comparación entre *thee* y *summer's day*. En todo caso, parece claro que esta distorsión semántica a la que nos referimos ha sido provocada por el afán de clarificar el sentido último del verso, que sin duda es el que refleja esta tercera versión. Pero los otros tres traductores consiguen ambas cosas: mantener ese nivel semántico legal y ser fieles al mismo tiempo al contenido del verso. En definitiva, la versión de PÉREZ carece de adecuación intercultural, mientras que los demás autores respetan ese nivel.

El segundo cuarteto de este soneto 18 tampoco está libre de desavenencias. Ahora es GARCÍA quien propicia, sin razón aparente, la violación de la coherencia intercultural entre el texto original y el versionado. Traduce dicho autor los adverbios de frecuencia *sometime* y *often* (quinto y sexto verso respectivamente) como “tal vez” en ambos casos:

“tal vez de sobra el ojo de los cielos arde,
tal vez su tez de oro borrones empañan”

“Tal vez” aporta un matiz dubitativo ineludible y este no es el tono de los dos adverbios de frecuencia ingleses, que confieren a los dos versos un carácter más bien concesivo: lo que se quiere decir es que aunque a veces (*sometime*) el sol brilla demasiado, a menudo (*often*) se oscurece o se empaña su semblante dorado. Las versiones de ASTRANA, AUAD y PÉREZ son fieles a este sentido. Sin embargo, con la traducción de GARCÍA desaparece en gran medida el significado original de los dos versos, contenido que Shakespeare expresa más directa y sintéticamente en el verso que sigue a estos dos:

And every fair from fair sometime declines,

es decir, todo lo bello o bueno pierde alguna vez su hermosura o su bondad. El hecho de que el brillo del sol se oscurezca a menudo no es más que un ejemplo de esta ley natural.

Un caso parecido de incoherencia inter- y también intracultural se hace patente en el verso octavo:

By chance, or nature's changing course, untrimmed

El problema radica en la traducción de *chance*. Mientras GARCÍA y ASTRANA se deciden por "accidente", versión correcta de *chance* en este contexto, según nos parece, las versiones que ofrecen AUAD y PÉREZ son respectivamente "caso" y "muerte". Es indudable que el lector español tiene que realizar un esfuerzo para darle algún sentido a "caso" en ese contexto ("despojada por el caso..."). Es decir, la validez intracultural de esta versión es más bien escasa. PÉREZ, por el contrario, no se anda con medias tintas y traduce *chance* como "muerte" ("ajada por el curso de natura o por muerte"), cuya validez intracultural es incuestionable, es decir, cuadra en el contexto y es perfectamente inteligible. Sin embargo, la equivalencia intercultural queda un tanto mermada puesto que no hay indicios para pensar que Shakespeare quiso darle a este término un cariz tan mortífero, sino que puede tratarse de cualquier tipo de accidente o percance azaroso (la enfermedad, por ejemplo) capaz de marchitar la belleza. Es decir, "muerte" puede ser una de las implicaciones del término *chance*, pero de ningún modo la única.

Un interesante ejemplo de disparidad en la traducción del soneto 18 lo constituye el verso doce, que es un contrapunto a los tres versos anteriores, junto a los que sintetiza perfectamente el significado de todo el soneto:

When in eternal lines to time thou grow'st

Se advierten dos tendencias según la interpretación dada a la expresión *eternal lines*. GARCÍA y PÉREZ presentan respectivamente las siguientes versiones:

“...que cara al tiempo en línea eterna creces”

“cuando tú te hagas tiempo en las líneas eternas”

Parece que ambos han interpretado *eternal lines* como una imagen poética que expresaría la capacidad de ese *thou* para crecer o subsistir desafiando al tiempo (el paso del tiempo) y siguiendo una trayectoria, una línea eterna paralela al tiempo. La imagen no es muy clarificadora en cualquier caso.

Sin embargo, como es bien sabido, *line* también significa “verso” en inglés. Esto es lo que determina la elección de los otros dos traductores:

AUAD: “cuando tú crezcas en el tiempo en versos eternos”

ASTRANA: “cuando en versos inmortales se acrecienta tu nombre de edad en edad”

Hay varios motivos por los que estas traducciones son preferibles a las anteriores. Por un lado, están en consonancia con la idea expresada al iniciar el comentario de este soneto: en el soneto 18 Shakespeare se propone plasmar para la eternidad la belleza de ese *thou*, plasmarla a través de la *eternal line* de sus sonetos. Por si esto no quedara claro en este soneto, considérense los pareados finales de los sonetos anterior y posterior, es decir, 17 y 19:

17: *But were some child of yours alive that time,
You should live twice, in it and in my rhyme*

19: *Yet to thy worst, old Time; despite thy wrong,
My love shall in my verse ever live young*

[subrayado: autora del artículo]

A esta evidencia se suma otra, presente en el mismo soneto que nos ocupa: ¿Cómo se podría interpretar el pronombre *this* que aparece en el pareado final, si no es como refiriéndose a estas *eternal lines*, a este soneto inmortalizador?:

So long as men can breathe or eyes can see,

So long lives this, and this gives life to thee.

Veamos a continuación qué nos depara el soneto 34. La idea que da cuerpo al soneto es la siguiente: el poeta reprocha a esa segunda persona (*thou*) algún desliz o error cometido que ha redundado en perjuicio del propio poeta, pero al llegar al pareado final Shakespeare cambia de actitud y redime al joven de toda culpa.

Este soneto no es menos conflictivo que el anterior. Se presta más bien a jugosos comentarios dadas las discrepancias que se dan en las cuatro versiones, tanto entre sí como respecto al original. Nos centaremos en los aspectos más discordantes. Así, la disparidad abunda en el verso tercero:

To let base clouds o'ertake me in my way

Las versiones analizadas presentan estas propuestas:

GARCÍA: "para que surja al paso nubarrón odioso"

AUAD: "dejando que bajas nubes se crucen en mi camino"

PÉREZ: "permitiste a las nubes alcanzarme en mi vía"

ASTRANA: "para permitir a las groseras nubes que me sorprendan en el camino"

El verso original aparece encabezado por la preposición *to* y el infinitivo *let*, lo cual aporta casi un matiz de propiciamiento de la acción por parte del joven, o al menos favorece la idea de que éste permite, consiente lo expresado en el verso. Consideramos que conservar este contenido en la traducción es importante por la oposición o la tensión que permite establecer entre el verso primero y el tercero de este soneto. A saber, en el primer verso el amante promete algo bello, mientras que en el tercero permite que algo funesto ocurra. Es este juego de fuerzas opuestas, iniciado ya en el primer cuarteto y continuado en

los demás, lo que hace posible mantener la tensión emocional a lo largo del soneto, tensión que sin embargo se resuelve en el pareado final. Pues bien, hay un único autor, GARCÍA, que no mantiene la traducción de *let* en su versión, lo cual hace que la coherencia intercultural quede un tanto desasistida.

Además de lo expuesto arriba, hay otro argumento en favor del mantenimiento de *let*: si consideramos el verso en su sentido literal, lógicamente nadie puede permitir o evitar que las nubes (la lluvia) alcancen a alguien en su camino. Por lo tanto, la capacidad de decisión que *let* implica quedaría reducida a mera licencia poética. Pero si, por el contrario, siguiendo a autores como GREEN⁷, entendemos que el sintagma *base clouds* puede tener un segundo nivel de significado aparte del literal, quizá cambiemos de opinión. Según este autor, esta expresión es un ejemplo de juego de palabras, donde el significado escondido sería "dark spots", que se referiría a las manchas o indicios externos de alguna enfermedad venérea. En este contexto *let* adquiriría verdadero sentido: el poeta le estaría reprochando al joven el haber permitido algo que podría haber evitado: que esas *base clouds* lo afectaran (al poeta) de alguna manera.

Por otro lado, en este tercer verso encontramos un caso de incoherencia intercultural en la versión de PÉREZ, donde la expresión *in my way* se traduce como "en mi vía", para mantener, suponemos, la rima con la palabra "día" del primer verso. No nos parece una traducción muy afortunada puesto que "vía" en la historia de la literatura española tiene unas reminiscencias místicas indudables (recuérdese la vía iluminativa, etc.) que no están presentes en la poesía del escritor inglés.

Desde el verso tercero nos vamos en esta ocasión hasta el noveno,

Nor can thy shame give physic to my grief,

(7) Viz. op.cit., p. 25.

que ha sido bien traducido en general excepto en la versión de AUAD:

“tampoco puede tu vergüenza dar cuerpo a mi dolor”

La interpretación que se ha de dar a este verso no está nada clara, por lo que consideramos que no se respeta en este caso la adecuación intracultural. Pero sale aún peor parada la correspondencia intercultural, en cuanto que *physic* en este contexto significa “remedio”, “alivio”, “cura”, y no “cuerpo”. Recuérdese que *physic* y *physician* fueron términos empleados durante mucho tiempo para designar a los médicos.

El verso doce merece también comentario por varias razones:

To him that bears the strong offense's cross

Las versiones ofrecidas son las siguientes:

GARCÍA: “a aquél que con el peso de la ofensa carga”

AUAD: “a qué que aguanta el peso de la mayor ofensa”

PÉREZ: “para quien la cruz carga de la muy grave ofensa”

ASTRANA: “...del que soporta la agobiadora cruz de la maledicencia

En primer lugar, en dos de las versiones se pierde la carga semántica que *cross* conlleva en una expresión como *to bear the cross* (o en frases hechas similares y de uso también corriente como *to take up one's cross*). Tales expresiones tienen una referencia inconfundible en la cultura cristiana occidental. Sin embargo, en GARCÍA y en AUAD *cross* se traduce como “peso” y no como “cruz”. Las otras dos versiones respetan la equivalencia intercultural al adoptar una traducción literal.

Por otro lado, ASTRANA, en lugar de traducir *offense* como “ofensa”, nos ofrece otro término, “maledicencia”. Con ello res-

tringe considerablemente el significado de *offense*: la maledicencia puede interpretarse como un tipo de ofensa, pero no hay nada en el soneto que indique que Shakespeare quiso referirse concretamente a ese tipo de ofensa. Quiere decirse con ello que la coherencia intercultural exigiría mantener la vaguedad con toda la gama de posibilidades interpretativas de *offense*. (Compárese este caso con la traducción de *chance* como "muerte" por parte de PÉREZ en el soneto 18)

Terminaremos este comentario con una revisión de las traducciones que se ofertan para el verbo *ransom*, que aparece en el último verso: GARCÍA y AUAD optan por "rescatar". Sin embargo, "rescatar" significa básicamente "recuperar", y en este caso se trata de todo lo contrario: las lágrimas del amante no rescatan, sino que disuelven, redimen, sus malas acciones. Las traducciones de PÉREZ y ASTRANA están en perfecta consonancia con ese carácter redentor del pareado final. Baste añadir, a modo de breve apunte etimológico, que *ransom* deriva del latín "redemptio" y que en la Inglaterra isabelina uno de sus significados era "redimir", "expiar", tal como aparece en el *Oxford English Dictionary*.

Para terminar, diremos que el análisis que hemos presentado en este artículo nos ha servido para llegar a dos conclusiones relacionadas. La primera es que el traductor de poesía realiza su labor sometido a una especie de tensión dialéctica entre fuerzas opuestas que no siempre es posible conciliar. Básicamente se trata de la lucha entre forma y contenido. La segunda conclusión es que para resolver esa lucha el traductor se ve a menudo abocado a optar por una determinada estrategia, que redundará muchas veces en la merma de lo que hemos llamado validez intracultural e intercultural.

Apéndice

SONETO 18:

*Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate.
Rough winds do shake the darling buds of May,
4 And summer's lease hath all too short a date.*

*Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimmed;
And every fair from fair sometime declines,
8 By chance, or nature's changing course, untrimmed;*

*But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st,
Nor shall Death brag thou wand'rest in his shade,
12 When in eternal lines to time thou grow'st.*

*So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.*

Versiones en español:

1. GARCÍA:

¿A un día de verano habré de compararte?
Tú eres más dulce y temperado: un ramalazo
de viento de capullos de mayo desparte,
4 y el préstamo de estío vence a corto plazo;

tal vez de sobra el ojo de los cielos arde,
tal vez su tez de oro borrones empañan,
y toda gracia gracia pierde pronto o tarde,
8 que ya accidente o cambio natural la dañan.

Mas tu verano eterno ni jamás se agosta
 o pierde prenda de esa gracia en que floreces,
 ni Muerte ha de ufanarse que a su negra costa
 12 vagues, que cara al tiempo en línea eterna creces.

En tanto aliente un hombre o ver el ojo pida,
 vivo estará este verso, y te dará a ti vida.

2. AUAD:

¿Debo compararte a un día de verano?
 Tú eres más adorable y mejor templado:
 rudos vientos baten los suaves capullos de mayo
 4 y el arriendo del verano vence en fecha demasiado
 [corta,]

demasiado ardiente a veces brilla el ojo del cielo
 y a menudo está velado su dorado semblante;
 y toda belleza alguna vez decae de su estado,
 8 despojada por el caso, o por el mudable curso de
 [la naturaleza;]

pero tu eterno verano no se desvanecerá
 ni perderá la posesión de tu belleza,
 ni la Muerte podrá envanecerse de tenerte en su
 [sombra,]
 12 cuando tú crezcas en el tiempo en versos eternos:

mientras respiren hombres y ojos vean
 así vivirán éstos y a ti te darán vida.

3. PÉREZ:

¿Habría de compararte a un día de verano?
 Tú eres más temperado y mucho más hermoso.
 Fuertes vientos agitan tiernos brotes de mayo

4 y el período estival es demasiado corto.

Con excesivo ardor ojo del cielo brilla
y a menudo su tez dorada se oscurece
y toda la belleza de belleza declina,
8 ajada por el curso de natura o por muerte.

Mas tu verano eterno no habrá de marchitarse
y nunca perderá su esencia de belleza;
de tenerte a su sombra, muerte no ha de jactarse
12 cuando tú te hagas tiempo en las líneas eternas.

Mientras el hombre aliente o los ojos perciban,
sobrevivirá esto y te dará a ti vida.

4. ASTRANA:

¿Te compararé a un día de primavera? Eres más deleitable y apacible. La violencia de los vientos desgarran los tiernos capullos de mayo, y el arriando de la primavera vence en fecha demasiado corta.

A veces brilla el sol del cielo con resplandor excesivo, y a menudo disminuye su tinte dorado; toda belleza pierde, tarde o temprano, su belleza, marchita por accidente o por el curso cambiante de la Naturaleza.

Mas nada ajará tu eterna primavera, ni perderás la posesión de tu reconocida hermosura; ni la muerte se jactará de verte errar en su sombra, cuando en versos inmortales se acrecienta tu nombre de edad en edad.

Mientras palpiten los corazones o vean los ojos, estos versos serán vivientes y te harán vivir.

¡Ah! pero esas lágrimas son perlas que tu amor
[derrama]
y son ricas, y rescatan todas tus malas acciones.

3. PÉREZ:

¿Por qué me prometiste un tan hermoso día
y me hiciste emprender mi camino sin capa,
permitiste a las nubes alcanzarme en mi vía,
4 tu esplendor ocultando en la bruma malsana?

No basta que a través de la lluvia te asomes
para enjugar la lluvia de mi batida cara,
que no existe un unguento del que bien hable el
[hombre]
8 que, si cierra la herida, no cura la desgracia;

ni tu vergüenza alivio al dolor proporciona,
aún me queda la pena, aunque tú te arrepientas;
el dolor del que ofende débil alivio aporta
12 para quien la cruz carga de la muy grave ofensa.

Mas son perlas las lágrimas que derrama tu amor
y, al ser ricas, redimen toda clase de error.

4. ASTRANA:

¿Por qué me has prometido ta bello día y obligado a
viajar sin mi capa, para permitir a las groseras nubes
que me sorprendan en el camino ocultando tu gentile-
za bajo sus fétidos vapores?

No basta que rompas por entre las brumas para secar la lluvia en mi rostro batido por la tempestad, pues nadie puede hablar bien de un bálsamo que cura la llaga y no repara la ignominia.

Ni puede tu vergüenza servir de remedio a mi dolor; aunque te arrepientas, la pérdida, no obstante, siempre es mía; el lamento del ofensor no alivia apenas la carga del que soporta la agobiadora cruz de la maledicencia.

¡Ah! Pero las lágrimas vertidas por tu amor son perlas; y perlas ricas, que redimen todas las malas acciones.