

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Departamento de Filologías Inglesa y Alemana

EL LENGUAJE DE
HENRY IV, PART I
Y PROBLEMAS QUE PLANTEA
SU TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL

Luis Sánchez Rodríguez
Cáceres, 2002

Edita: Universidad de Extremadura
Servicio de Publicaciones
c/ Caldereros 2, Planta 3ª
Cáceres 10071
Correo e.: publicac@unex.es
<http://www.pcid.es/public.htm>

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
Facultad de Filosofía y Letras

**El lenguaje de *Henry IV, Part I* y
problemas que plantea su traducción al español**

Tesis Doctoral que presenta D. Luis Sánchez Rodríguez
bajo la dirección de los Dres. D. Ramón López Ortega y
D. José Luis Oncins Martínez.

CÁCERES
2002

*A Ramón López Ortega,
profesor, amigo y maestro*

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I	
Análisis textual y traductológico de la escena primera del Acto primero	19
CAPÍTULO II	
Análisis textual y traductológico de la escena cuarta del Acto segundo.....	49
CAPÍTULO III	
Análisis textual y traductológico de la escena tercera del Acto tercero	208
CAPÍTULO IV	
Análisis textual y traductológico de la escena tercera del Acto cuarto	299
CAPÍTULO V	
Análisis textual y traductológico de la escena primera del Acto quinto.....	307
CONCLUSIONES.....	329
BIBLIOGRAFÍA.....	333

INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de este trabajo gira en torno a ese discurso ambiguo de que tanto gusta Shakespeare y que, en consecuencia, está tan presente en toda su obra; y se concreta en la recepción que tiene dicho discurso en las traducciones españolas de una de las obras más marcadas por el equívoco intencionado y el juego verbal. En concreto, la obra en que se da ese ingente cúmulo de ambigüedades y dobles sentidos es *Henry IV, Part I* y las traducciones españolas que se cotejan con ese discurso marcado del original son las de Francisco Nacente¹, Guillermo Macpherson², Rafael Martínez Lafuente³, Luis Astrana Marín⁴, José María Valverde⁵ y Ángel Luis Pujante Álvarez-Castellanos⁶. Del tratamiento de esos segmentos ambiguos por parte de los traductores Xes decir, del nivel de fidelidad logrado por éstos, o tal vez mejor, del grado de creatividad alcanzado en la reproducción de esos lugares marcados del textoX, se pueden derivar conclusiones de tipo traductológico que afectan a la calidad de cada una de sus respectivas obras. Dicho de otro modo, aunque el objeto de análisis es una selección muy significativa de muestras de uno de los componentes de ese complejo y variado mosaico de elementos que hay que tener presentes al valorar una traducción de Shakespeare Xa saber, los segmentos ambiguos de la obraX, el calado de ese componente es de tal envergadura que sin un tratamiento adecuado se pondría en peligro la fiabilidad y la fidelidad de cualquier texto traducido. Ahí radican, al menos según la hipótesis de partida, no sólo la originalidad de este trabajo sino también, y muy especialmente, su utilidad. En efecto, por una parte, un cotejo sistemático y minucioso de los lugares más marcados por la polisemia y la ambigüedad de *Henry IV, Part I* y los segmentos correspondientes en las traducciones españolas estaba aún por hacer. Y por otra, sin ese

¹ F. Nacente, trad., *Enrique IV (Primera parte)* (Barcelona, 1872).

² G. Macpherson, trad., *William Shakespeare: Obra dramática* (Madrid, 1873).

³ R. Martínez Lafuente, trad., *William Shakespeare. Teatro selecto* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1986 [1ª ed. 1917]).

⁴ L. Astrana Marín, trad., *William Shakespeare. Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1966 [1ª ed. 1928]).

⁵ J.Mª. Valverde, trad., *William Shakespeare: Obras completas* (Barcelona: Planeta, 1967).

⁶ A.L. Pujante Álvarez-Castellanos, trad., *Enrique IV (Partes I y II)* (Madrid: Espasa Calpe, 2000).

análisis comparativo, difícilmente se puede llegar a una evaluación fiable de esas traducciones; y, lo que es aún más importante, sin los resultados de ese cotejo resultaría imposible establecer las pautas que han de seguir los futuros traductores de esta obra de Shakespeare si las traducciones existentes necesitasen de una mejora o si no respondiesen de manera suficiente a la riqueza expresiva del original.

Antes de proseguir, conviene explicar y justificar la razón y el alcance de la selección de los pasajes sobre los que se realiza el análisis comparativo de este trabajo. Esa selección se explica por la elevada densidad de segmentos ambiguos y juego verbal que se da en algunas partes de la obra; y más concretamente, en la primera escena del Acto primero, en la cuarta escena del Acto segundo, en la tercera escena del Acto tercero, en la tercera escena del Acto cuarto y en la primera escena del Acto quinto. Esa concentración resulta tan elevada en estas partes de la obra, en comparación con las demás, que no sólo hace que su análisis tenga una validez y una fiabilidad totalmente extrapolables al resto de este drama histórico, sino que garantiza una economía imprescindible en un estudio de esta magnitud. En efecto, al coincidir en las citadas partes la mayor variedad del tipo de segmentos marcados por la ambigüedad, se hace tal vez innecesario Xpor no afectar a las conclusiones obtenidasX el análisis del resto de la obra y, lo que es más importante aún, nos evita caer en una redundancia estéril que sólo serviría para hacer inacabables estas páginas.

Un cotejo traductológico de estas características debe comenzar, obviamente, por un riguroso estudio del texto de partida que nos lleve a una total comprensión del sentido del original e incluya no sólo los valores denotativos de sus unidades léxicas o sintácticas sino también, y sobre todo, los connotativos. De lo contrario, el rigor que cabe exigir a un trabajo como el que aquí se presenta quedaría en entredicho y el trabajo en sí se reduciría o a una valoración totalmente subjetiva o a un juicio proyectado exclusivamente sobre el texto producido por el traductor Xy ello, por supuesto, al margen del proceso de traducciónX. De

ahí que la interpretación cabal del texto de partida constituya un paso previo de carácter obligatorio para todo el que se proponga acometer la traducción de una obra de Shakespeare o valorar el grado de fidelidad de alguna de las ya existentes.

Afortunadamente, para efectuar ese estudio previo del texto de partida, contamos no sólo con un valioso corpus de trabajos críticos y ediciones de *Henry IV, Part I* sino también con los frutos de la ingente labor lexicográfica especializada en la lengua de Shakespeare que se ha desarrollado sobremanera en las cinco últimas décadas.

Como se apuntaba anteriormente, el método que se ha seguido en la elaboración del presente trabajo parte de un estudio en profundidad del texto original, basado, lógicamente, en el aparato crítico-textual más fiable y en la lexicografía referida. En efecto, sólo así, una vez localizados los lugares más marcados por el juego polisémico y explicada su función, se podrá hacer una valoración del tratamiento que han recibido esos segmentos complejos en cada uno de los textos traducidos.

De lo dicho hasta ahora se puede deducir fácilmente que, entre las principales herramientas que constituyen la base para la elaboración de este estudio, Xy que, según se ha señalado ya, son de uso prácticamente obligatorio tanto para el autor como para el evaluador de una traducciónX destacan los valiosos trabajos lexicográficos dedicados al inglés isabelino o a la lengua de Shakespeare en concreto. Entre ellos, cabe mencionar, en primer lugar, y a pesar de su carácter general, el *Oxford English Dictionary*⁷, probablemente el monumento lexicográfico más completo en cualquier idioma. En efecto, tanto la exhaustividad con que se asocian en él los significados de las entradas y los periodos de vigencia temporal de esos significados como la abundancia de ejemplos procedentes de la literatura isabelina con que se documentan muchas de sus entradas hacen de ésta una obra de

⁷ J.A.H. Murray, H. Bradley, W. Craigie y C.T. Onions, eds., *The Oxford English Dictionary* (Oxford: Clarendon Press, 1970 [1ª ed. 1933]). De aquí en adelante, las referencias a esta monumental obra se harán utilizando las siglas *OED*.

referencia imprescindible no sólo para el crítico sino también para el traductor. En segundo lugar, como se acaba de decir, debemos tener muy presentes esos trabajos lexicográficos dedicados al inglés isabelino, y de modo particular a la lengua de Shakespeare, que han ido apareciendo desde mediados del siglo XVIII; y de manera especial, por la calidad de sus aportaciones, los que han visto la luz en estos últimos cincuenta años. Entre los pioneros destacan los diccionarios o glosarios de William Dodd⁸, Thomas Dolby⁹, Alexander Schmidt¹⁰, Charles Clarke y Mary Cowden¹¹, H.M. Selby¹², Charles Mackay¹³, Robert Nares¹⁴, Marian Edwardes¹⁵ y Charles Talbut Onions¹⁶; y entre los más modernos, y los más autorizados también, los de Eric Partridge¹⁷, E.A.M. Colman¹⁸, John McCall¹⁹, Stanley Wells²⁰, James T. Henke²¹, Frankie Rubinstein²², J. Barry Webb²³, James McDonald²⁴, Gordon Williams²⁵, Eugene F. Shewmaker²⁶ y Gilian West²⁷.

⁸ W. Dodd, *The Beauties of Shakespear Regularly Selected from Each Play* (Londres, 1752).

⁹ T. Dolby, *The Shakespearian Dictionary; Forming a General Index to All the Popular Expressions, and Most Striking Passages in the Works of Shakespeare*. (Londres, 1832).

¹⁰ A. Schmidt, *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary* (Nueva York: Dover Publications, 1971 [1ª ed. 1874]).

¹¹ C. Clarke y M. Cowden, *The Shakespeare Key: Unlocking the Treasures of his Style, Elucidating the Peculiarities of his Construction, and Displaying the Beauties of his Expression* (Londres, 1879).

¹² H.M. Selby, *The Shakespeare Classical Dictionary; or, Mythological Allusions in the Plays of Shakespeare Explained* (Londres, 1887).

¹³ C. Mackay, *A Glossary of Obscure Words and Phrases in the Writings of Shakespeare and His Contemporaries. Traced Etymologically to the Ancient Language of the British People as Spoken by the Irruption of the Danes and Saxons* (Londres, 1887).

¹⁴ R. Nares, *A Glossary or Collection of Words, Phrases, Names, and Allusions to Customs, Proverbs, etc.* (Londres: Gibbins, 1901).

¹⁵ M. Edwardes, *A Pocket Lexicon and Concordance to the Temple Shakespeare* (Nueva York: Macmillan, 1909).

¹⁶ C.T. Onions, *A Shakespeare Glossary* (Oxford: Clarendon Press, 1986 [1ª ed. 1911]).

¹⁷ E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary* (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1968 [1ª ed. 1947]) y *Usage and Abuse* (Harmondsworth: Penguin, 1980 [1ª ed. 1973]).

¹⁸ E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare* (Londres: Longman, 1974).

¹⁹ J. McCall, *William Shakespeare: Spacious in the Possession of Dirt* (Washington: University Press of America, 1977).

²⁰ S. Wells, *Shakespeare: An Illustrated Dictionary* (Londres: Kaye and Ward; Nueva York: Oxford University Press, 1978) y *A Dictionary of Shakespeare* (Londres y Nueva York: Oxford University Press, 1998).

²¹ J.T. Henke, *Courtesans and Cuckolds. A Glossary of Renaissance Dramatic Bawdy (Exclusive of Shakespeare)* (Nueva York y Londres: Garland, 1979).

También suponen una referencia inevitable para este estudio los trabajos de la crítica textual dedicados a la obra de Shakespeare, y de manera muy especial a *Henry IV, Part I*. Dado el elevado número de los manejados y teniendo en cuenta que en todo caso la mayor parte de ellos aparecen agrupados bajo los epígrafes bibliográficos >Estudios generales= y >Estudios específicos=, no ha parecido necesario citar a sus autores en esta >Introducción=. En todo caso, todos ellos aparecen citados en las notas a pie de página correspondientes a esos párrafos para cuya redacción han resultado de utilidad o en que ha sido necesaria su consulta.

Para ese análisis minucioso de los recovecos semánticos y estilísticos de partida resulta, por último, de inevitable consulta ese amplio aparato crítico que, bajo la forma de notas, anotaciones y comentarios, llena las ediciones más autorizadas de este drama histórico de Shakespeare. En efecto, también en estas obras aparecen planteados Xy a veces resueltosX algunos de los problemas de interpretación que críticos y traductores deben resolver para la realización de su labor. La cantidad de ediciones existentes, no sólo en inglés sino también en otras lenguas es enorme a todas luces. No obstante, el número de las que prestan una atención específica a esos problemas de naturaleza textual que a buen seguro concitarán el interés tanto del traductor como del crítico exigente, es bastante más limitado. La selección que inevitablemente se ha tenido que hacer para este trabajo se dirige, como es

²² F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance* (Londres y Basingstoke: MacMillan, 1989 [1ª. ed. 1984]).

²³ J.B. Webb, *Shakespeare's Animal (and Related) Imagery and What It Tells Us. Chiefly in the Erotic Context* (Hastings: The Cornwallis Press, 1988) y *Shakespeare's Erotic Word Usage* (Hastings: The Cornwallis Press, 1989).

²⁴ J. McDonald, *Dictionary of Obscenity and Taboo* (Hertfordshire: Wordsworth, 1996 [1ª ed. 1988]).

²⁵ G. Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature* (Londres y Atlantic Highlands: The Athlone Press, 1994) y *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language* (Londres y Atlantic Highlands: The Athlone Press, 1997).

²⁶ E.F. Shewmaker, *Shakespeare's Language: A Glossary of Unfamiliar Words in Shakespeare's Plays and Poems* (Nueva York: Facts on File, 1996).

²⁷ G. West, *A Dictionary of Shakespeare's Semantic Wordplay* (Lewiston y Nueva York: The Edwin Mellen Press, 1998).

lógico, en esta última dirección. Con este criterio se han utilizado algunas ediciones del siglo XVIII, en concreto las de Alexander Pope²⁸, Lewis Theobald²⁹, Alexander Pope y William Warburton³⁰, Samuel Johnson³¹, Edward Capell³² y George Steevens³³; las de Edmond Malone y James Boswell³⁴ y la de J. Payne Collier³⁵, ambas del siglo XIX; y, sobre todo, esas ediciones del siglo XX en las que se recogen los resultados de la crítica textual más autorizada. En este último apartado, se han considerado las más significativas las de Frederic W. Moorman³⁶, E. Charlton Black³⁷, G.B. Harrison³⁸, John Dover Wilson³⁹, F.A. Bertram Newman⁴⁰, M.A. Shaaber⁴¹, A.R. Humphreys⁴², Louis W. Wright y Virginia A. LaMar⁴³, James L. Sanderson⁴⁴, Maynard Mack⁴⁵, John y Dorothy Colmer⁴⁶, C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg⁴⁷, P.H. Davison⁴⁸, Jim Hunter⁴⁹, G. Blakemore Evans⁵⁰, E.A.M. Colman⁵¹,

²⁸ A. Pope, ed., *The Works of Shakespear in Six Volumes* (Londres, 1723-25).

²⁹ L. Theobald, ed., *The Works of Shakespear in Seven Volumes* (Londres, 1733).

³⁰ A. Pope y W. Warburton, eds., *The Works of Shakespear in Eight Volumes* (Londres, 1747).

³¹ S. Johnson, ed., *The Plays of William Shakespear in Eight Volumes* (Londres, 1765).

³² E. Capell, ed., *Mr William Shakespear: His Comedies, Histories, and Tragedies* (Londres, 1767-68).

³³ G. Steevens, ed., *The Plays of William Shakespear*. Vol. 5 (Londres, 1778 [1ª ed. 1773]).

³⁴ E. Malone y J. Boswell, eds., *The Plays and Poems of William Shakspeare* (Londres y Cambridge, 1821).

³⁵ J.P. Collier, ed., *The Works of William Shakespear*. Vol. 4 (Londres, 1842-44).

³⁶ F.W. Moorman, ed., *The First Part of Henry the Fourth*. The Warwick Shakespear (Londres y Glasgow: Blackie and Son, 1910).

³⁷ E.C. Black, ed., *King Henry the Fourth. Part I*. Introducción y notas de Henry Norman Hudson. The New Hudson Shakespear (Boston: Ginn, 1922). De aquí en adelante, se utilizará el apellido del autor de las anotaciones, Hudson, para referirse a esta obra.

³⁸ G.B. Harrison, ed., *The First Part of Henry the Fourth* (Londres: Penguin, 1968 [1ª ed. 1938]).

³⁹ J.D. Wilson, ed., *Henry IV: Part I*. The New Shakespear (Cambridge: Cambridge University Press, 1949).

⁴⁰ F.A.B. Newman, ed., *Henry IV. Part I* (Oxford: Oxford University Press, 1952).

⁴¹ M.A. Shaaber, ed., *The First Part of King Henry the Fourth* (Harmondsworth: Penguin, 1970 [1ª ed. 1957]).

⁴² A.R. Humphreys, ed., *The First Part of King Henry IV*. The Arden Shakespear (Londres y Nueva York: Routledge, 1988 [1ª ed. 1960]).

⁴³ L.W. Wright y V.A. LaMar, eds., *Henry IV, Part I* (Nueva York: Washington Square Press, 1960).

⁴⁴ J.L. Sanderson, ed., *Henry the Fourth, Part I* (Nueva York: Norton and Company, 1962).

⁴⁵ M. Mack, ed., *Henry IV, Part One* (Nueva York: New American Library, 1965).

⁴⁶ J. Colmer y D. Colmer, eds., *Henry IV. Part I*. New Swan Shakespear (Harlow: Longman, 1965).

⁴⁷ C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, eds., *Henry IV. Part I*. The South Bank Shakespear (Foston: Matter, 1967).

David Bevington⁵², Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett y William Montgomery⁵³, y la de Herbert y Judith Weil⁵⁴.

Por lo que se refiere a la realización del cotejo o análisis comparativo propiamente dicho, resultan también de gran utilidad, como es obvio, los grandes monumentos de la lexicografía del español. En ese sentido, es imprescindible para este menester la consulta de obras como el *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española⁵⁵; el *Diccionario de uso del español*, de María Moliner⁵⁶; el *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico*, de Joan Corominas y José Antonio Pascual⁵⁷; el *Diccionario ideológico de la lengua española*, de Julio Casares⁵⁸; el *Diccionario del español actual*, de Alfonso Carlos Bolado *et al.*⁵⁹; el *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, de Rufino José Cuervo⁶⁰; o el *Diccionario del español actual*, de Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos⁶¹, por mencionar sólo algunos.

En la medida en que una parte muy sustancial de los sentidos segundos u ocultos de esas ambigüedades intencionadas que inundan el discurso shakespeariano es de naturaleza sicalíptica

⁴⁸ P.H. Davison, ed., *Henry IV, Part One* (Harmondsworth: Penguin, 1968).

⁴⁹ J. Hunter, ed., *Henry IV Part One*. The Montague Shakespeare (Bristol: Evans Brothers, 1969).

⁵⁰ G.B. Evans, ed., *Henry IV, Part 1*. The Riverside Shakespeare (Boston: Houghton Mifflin, 1974).

⁵¹ E.A.M. Colman, ed., *Henry IV. Part 1*. The Challis Shakespeare (Sydney: Sydney University Press, 1987).

⁵² D. Bevington, ed., *Henry IV, Part 1* (Oxford: Oxford University Press, 1987).

⁵³ S. Wells, G. Taylor, J. Jowett y W. Montgomery, eds., *William Shakespeare: The Complete Works*. The Oxford Shakespeare (Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1994 [1ª ed. 1988]). De aquí en adelante, todas las referencias a esta obra se harán utilizando los apellidos de los editores generales, Wells y Taylor.

⁵⁴ H. Weil y J. Weil, eds., *The First Part of King Henry IV*. The New Cambridge Shakespeare (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

⁵⁵ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. 21ª edición (Madrid: Espasa Calpe, 1992). De aquí en adelante, las referencias a este diccionario se harán utilizando las siglas *DRAE*.

⁵⁶ M. Moliner, *Diccionario de uso del español* (Madrid: Gredos, 1998 [1ª ed.1966]).

⁵⁷ J. Corominas y J.A. Pascual, *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico* (Madrid: Gredos, 1981).

⁵⁸ J. Casares, *Diccionario ideológico de la lengua española* (Barcelona: Gustavo Gili, 1982).

⁵⁹ A.C. Bolado *et al.*, *Diccionario del español actual* (Barcelona: Grijalbo, 1988).

⁶⁰ R.J. Cuervo, *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*. 8 vols (Barcelona: Herder, 1998).

⁶¹ M. Seco, O. Andrés y G. Ramos, *Diccionario del español actual*. 2 vols (Madrid: Aguilar, 1999).

o incluso abiertamente sexual, se hace también casi ineludible la consulta de ciertos clásicos del léxico no convencional de nuestra lengua como el *Diccionario secreto*, de Camilo José Cela⁶²; la *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro con su vocabulario al cabo por el orden del a.b.c.*, editada por Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues⁶³; el “Vocabulario secreto extraído de algunas historias de Camilo José Cela”, de Pedro Abad Contreras⁶⁴; o el *Gran diccionario erótico de voces de España e Hispanoamérica*, de Antonio Tello⁶⁵, por citar solamente los más conocidos.

Las paremias y el lenguaje refranístico en general constituyen otro de los múltiples elementos lingüísticos que están muy presentes en el lenguaje shakespeariano y pueden plantear problemas de equivalencia o correspondencia al traductor. Se trata, en principio, de un componente distinto del que constituye el foco de atención principal en este estudio, es decir, la ambigüedad y el juego verbal que ésta genera. En consecuencia, y en consonancia con lo anunciado al principio de esta >Introducción=, el cotejo de esos segmentos proverbiales del original con los textos correspondientes de las traducciones españolas no debería en principio formar parte de este trabajo. Sin embargo, el hecho de que en muchas de las expresiones proverbiales utilizadas por Shakespeare en esta obra aparezcan a menudo incrustadas ambigüedades de tono lúbrico o de cualquier otro carácter, hace necesaria su inclusión aquí. Así pues, y por razones prácticas, parece conveniente incluir la totalidad de los segmentos refranísticos, es decir, no sólo los marcados por el equívoco sino también todos los demás. En ese sentido, es también obligada la consulta de los compendios

⁶² C.J. Cela, *Diccionario secreto* (Madrid: Alfaguara, 1968).

⁶³ P. Alzieu, R. Jammes e Y. Lissorgues, eds., *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro con su vocabulario al cabo por el orden del a.b.c.* (Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1975).

⁶⁴ P. Abad Contreras, “Vocabulario secreto extraído de algunas historias de Camilo José Cela”, *Cachondeos, escarceos y otros meneos*. Biblioteca erótica (Madrid: Temas de Hoy, 1991).

⁶⁵ A. Tello, *Gran diccionario erótico de voces de España e Hispanoamérica*. Biblioteca Erótica (Madrid: Temas de Hoy, 1992).

paremiológicos de Morris Palmer Tilley⁶⁶, Charles George Smith⁶⁷, William George Smith y F.P Wilson⁶⁸, o Robert William Dent⁶⁹, por destacar únicamente los más importantes.

En cuanto a las recopilaciones de proverbios, refranes y dichos populares españoles cuya consulta es igualmente obligada a la hora de valorar la carga idiomática o refranística de las soluciones propuestas para verter esos lugares del original marcados por el tono proverbial o refranístico, los de mayor utilidad en este caso concreto son el *Vocabulario de refranes y frases populares*, de Gonzalo Correas⁷⁰; *Refranero general ideológico español*, de Luis Martínez Kleiser⁷¹; *El porqué de los dichos*, de José María Iribarren⁷²; *Refranes*, de Lázaro Sánchez Ladero⁷³; *Diccionario de refranes*, de Juana G. Campos y Ana Barella⁷⁴; *Dichos y proverbios populares y Refranero temático*, ambos de José Luis González Díaz⁷⁵; *Refranero temático castellano*, de Juliana Panizo⁷⁶; *Dichos y frases hechas*, de José Calles Vales y Belén Bermejo Méndez⁷⁷; y *Refranes, proverbios y sentencias*, de José Calles Vales⁷⁸.

Por consiguiente, y teniendo en cuenta la abundante bibliografía existente y la controversia que aún anida en ella, se puede afirmar, sin que ello suponga ninguna

⁶⁶ M.P. Tilley, *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1950).

⁶⁷ C.H. Smith, *Shakespeare's Proverb Lore: His Use of the Sententiae of Leonard Culman and Publilius Syrus* (Cambridge: Harvard University Press, 1963).

⁶⁸ W.G. Smith y F.P. Wilson, *The Oxford Dictionary of English Proverbs* (Newton Abbot: Oxford University Press, 1975).

⁶⁹ R.W. Dent, *Shakespeare's Proverbial Language: An Index* (Berkeley, Los Ángeles y Londres University of California Press, 1981).

⁷⁰ G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) (Madrid: Visor Libros, 1992).

⁷¹ L. Martínez Kleiser, *Refranero general ideológico español* (Madrid: Hernando, 1953).

⁷² J.M^a. Iribarren, *El porqué de los dichos* (Pamplona: Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra, 1996 [1^a ed. 1955]).

⁷³ L. Sánchez Ladero, *Refranes* (Barcelona: Ramón Sopena, 1990).

⁷⁴ J.G. Campos y Ana Barella, *Diccionario de refranes* (Madrid: Espasa Calpe, 1993).

⁷⁵ J.L. González Díaz, *Dichos y proverbios populares* (Madrid: Edimat, 1998) y *Refranero temático* (Madrid: Edimat, 1998).

⁷⁶ J. Panizo, *Refranero temático castellano* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1999).

⁷⁷ J. Calles Vales y B. Bermejo Méndez, *Dichos y frases hechas* (Madrid: LIBSA, 2000).

⁷⁸ J. Calles Vales, *Refranes, proverbios y sentencias* (Madrid: LIBSA, 2000).

contradicción, que el análisis que se ofrece en el corpus central de este trabajo es sencillo y complejo a la vez. Es sencillo en tanto en cuanto que la comparación que se lleva a cabo tan sólo requiere profundizar en el sentido del texto de partida para dilucidar posteriormente el grado de fidelidad que las versiones españolas guardan con él. Al mismo tiempo encierra una buena dosis de complejidad porque las expresiones y los términos comentados forman parte de una serie de pasajes a los que Shakespeare, por medio de la ambigüedad, dota de uno de los rasgos más característicos y difíciles de su estilo, a saber, el juego lingüístico; y según se acaba de apuntar, no siempre el juicio de la crítica es unánime al respecto. Además, como se ha dicho y se puede deducir fácilmente, se trata de los segmentos o pasajes que más se resisten a la traducción. Para decirlo de otro modo, pues nunca será poca la insistencia, la fijación del sentido del original que ineludiblemente ha de preceder sin duda a la traducción o a la evaluación de la misma Xcomo es el caso de este trabajoX se realiza a veces en un marco muy polémico y de opiniones encontradas; y esto, como es lógico, dificulta sobremanera la emisión de cualquier juicio valorativo sobre la traducción. Es evidente, por tanto, que el crítico de la traducción se ve a menudo forzado a decidirse por alguna de las interpretaciones propuestas por la crítica, pues, de no hacerlo, no contaría con ese rasero imprescindible que tendrá que utilizar para valorar, sobre la base de una interpretación fiable, el grado de acierto que alcanzan los textos de llegada. De ahí que en este trabajo se procure no caer en ningún momento en una actitud intransigente para con el autor de la traducción. Antes bien, se intenta una actitud razonablemente generosa para con el traductor a la hora de evaluar sus propuestas de traducción. Por eso, siempre que éste, aun sin lograr reflejar en su texto la totalidad de las connotaciones o sugerencias que se concentran en un fragmento reducido, consigue recrear al menos una parte razonable de las mismas, se deja constancia del mérito que le corresponde.

Se ha insistido ya en la importancia esencial que tiene para toda traducción que se precie la recreación de ese rico conjunto de sentidos ocultos, sugerencias veladas y baile de sentidos de

que se nutre el texto shakespeariano y, de manera más concreta, el de la obra aquí estudiada. Es más, muy pocos dudan hoy de que ese elevadísimo número de ambigüedades y equívocos deliberados Xfuente a su vez del rico juego verbal en que se sustenta buena parte del valor estilístico de la obraX genera un subtexto tan amplio y extendido a lo largo de la misma que se erige en la marca más distintiva del discurso shakespeariano. Además, la doble lectura que propicia la coherencia que guardan entre sí esas numerosísimas ambigüedades le permite a Shakespeare liberarse de un punto de vista tradicional y monolítico que, sencillamente, no le sirve para expresar su visión compleja y humanista de la historia y la vida. Y esto, como se puede comprender fácilmente, es de tal relevancia para el entramado temático y formal de la obra que su pérdida en el proceso de la traducción supondría también inevitablemente un deterioro irreparable de la calidad estética del drama histórico cuya recepción en la lengua española se evalúa en este estudio. Dicho de otro modo, cualquier versión española de *Henry IV, Part I* en que no esté presente este componente dialéctico se transformará automáticamente en una adaptación de la obra que siempre carecerá de la esencia de eso que nos atrae y fascina en el texto shakespeariano. Y esta afirmación sobre el todo se puede hacer, lógicamente, sobre cada una de sus partes. Así, se puede afirmar que sin ese discurso dilógico que nos permite sacar a la luz las intenciones soterradas y hasta el subconsciente de los personajes, sería imposible no sólo caracterizar en la traducción la figura contradictoria de Falstaff sino incluso recrear las no pocas contradicciones y paradojas de que se nutre el perfil del príncipe Hal; por no decir nada de ese humor incisivo y de base lingüística de que hacen gala de manera permanente estos y otros personajes de la obra. Son muchos los críticos que han sabido captar este aspecto del talante de Falstaff y Hal que tanto interesa en un estudio como el que aquí se ofrece. Sirvan, no sólo de muestra sino sobre todo de lograda síntesis, los comentarios de Jane Donawerth y Russ McDonald. Así ve Donawerth el alma de Falstaff a través de su lenguaje:

Master of changeable meanings, Falstaff creates language each time he opens his mouth to talk someone out of a glass of sack or into a robbery. This side of Falstaff is Dionysian: neither Falstaff nor his words last, but both fall and die, only to rise again with the next breath⁷⁹.

Y ésta es la visión que McDonald tiene del príncipe:

From the beginning of 1 Henry IV Prince Hal is playing a duplicitous game, indulging himself in the life of the tavern while assuring himself and the audience that he will eventually fulfil his courtly responsibilities⁸⁰.

Sirvan estas citas de colofón de las reflexiones que se acaban de ofrecer, y en las que se hallan el fundamento y las premisas de que parte el análisis traductológico que se ofrece en los cinco capítulos de este trabajo.

⁷⁹ J. Donawerth, *Shakespeare and the Sixteenth-Century Study of Language* (Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1984), pp. 18-9.

⁸⁰ R. McDonald, *Shakespeare and the Arts of Language* (Oxford: Oxford University Press, 2001), p. 152.

CAPÍTULO I

Análisis textual y traductológico de la
escena primera del Acto primero

La primera dificultad con que seguramente se toparán los traductores se halla, sin duda, en la primera intervención del rey en la escena primera del primer Acto en la que, como se sabe, anuncia a algunos de sus súbditos su intención de poner fin a la guerra civil que ha asolado Inglaterra y retomar la idea de acudir a la cruzada para la liberación de los Santos Lugares¹. En efecto, Henry utiliza algunos términos y expresiones que poseen, además de su significado primario o más común, uno o más sentidos soterrados que hacen que sus palabras puedan interpretarse de forma distinta a la que en principio se prestan. Se trata, en concreto, de >are=, >wan=, >care=, >find=, >peace=, >pant=, >daub=, >trenching=, >meet=, >intestine=, >close=, >butchery=, >ill-sheathèd= >arms=, >moulded=, >fields=, >acres= y >expedience=. Veamos su intervención completa, pues es precisamente del contexto de la misma de donde surge la doble lectura que depara al texto esa riqueza tan característica del discurso shakespeariano:

KING HENRY So shaken as we are, so wan with care,
 Find we a time for frightened peace to pant,
 And breathe short-winded accents of new broils
 To be commenced in strands of afar remote.
 No more the thirsty entrance of this soil
 Shall daub her lips with her own children's blood;
 No more shall trenching war channel her fields,
 Nor bruise her flow'rets with the armèd hoofs
 Of hostile paces. Those opposèd eyes
 Which, like the meteors of a troubled heaven,
 All of one nature, of one substance bred,
 Did lately meet in the intestine shock
 And furious close of civil butchery,
 Shall now in mutual well-beseeming ranks
 March all one way, and be no more opposed
 Against acquaintance, kindred, and allies.
 The edge of war, like an ill-sheathèd knife,
 No more shall cut his master. Therefore, friends,
 As far as to the sepulchre of ChristX
 Whose soldier now, under whose blessed cross
 We are impressèd and engaged fo fightX
 Forthwith a power of English shall we levy,
 Whose arms were moulded in their mother's womb

¹ Para una mejor comprensión del tema que se trata en este pasaje, véase James Black, "Henry IV's Pilgrimage", *Shakespeare Quarterly*, 34, 1 (1983), pp. 18-26.

To chase these pagans in those holy fields
 Over whose acres walked those blessed feet
 Which fourteen hundred years ago were nailed
 For our advantage on the bitter cross.
 But this our purpose now is twelve month old,
 And bootless 'tis to tell you we will go.
 Therefor we meet not now. Then let me hear
 Of you, my gentle cousin Wetsmorland,
 What yesternight our council did decree
 In forwarding this dear expedience.
 (I.i.1-33)²

En primer lugar, la forma >are= puede interpretarse, por su homofonía con otros dos términos, de tres maneras distintas. Por una parte, si tenemos en cuenta que en el inglés moderno temprano el sufijo *-ing* se pronunciaba indistintamente como [wn] o [n]³, no es difícil suponer que el espectador confundiera >shaken= con >shaking=. Por lo tanto, como muy atinadamente señala Robert Edward Cox, estas primeras palabras del rey pueden entenderse como >So shaken as we are= o >So shaking as we air=, pues en la época >are= y >air= eran igualmente formas homófonas⁴. De ahí que los sentidos ocultos de este primer verso sean >so, as we stand breathless= o >so, as we stand wasting our time in exchange of talk=, según añade Cox, el único autor que recoge la ambigüedad del pasaje⁵. Por otro lado, y por razones no sólo de naturaleza fonética sino también de tipo contextual, este autor asegura que >are= puede leerse aquí también como >heir=⁶. En efecto, como se verá posteriormente, los sentidos ocultos que se esconden bajo los términos >wan= y >care= permiten este juego lingüístico y hacen posible, en definitiva, que el texto original pueda interpretarse de manera distinta. Sin embargo, los críticos y editores manejados, con la

² Todas las citas y referencias al texto original de *Henry IV, Part I* utilizadas en este trabajo corresponden a la edición de David Bevington. Del mismo modo, todas las referencias que se hagan al texto original de otras obras de Shakespeare se harán siguiendo la de Wells y Taylor.

³ Véase H. Kökeritz, *Shakespeare's Pronunciation* (New Haven: Yale University Press, 1953), p. 313.

⁴ R.E. Cox, *Shakespeare's Punning in the First Part of Henry IV* (Chapel Hill: University of North Carolina, 1971), p.364.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid*, p. 27.

excepción de Cox, no se han percatado de este hecho y los que recogen estas palabras del rey tan sólo lo hacen en su sentido superficial.

La cualidad de homófonos que poseían igualmente los términos *wan* y *won* en inglés isabelino, unida a ese subtexto que se conforma en torno a >are= y >care=, permiten, como se decía anteriormente, que estas palabras de Henry tengan un segundo sentido distinto del que recoge la mayoría de los editores de la obra. Será igualmente Cox, como veremos a continuación, el que explique claramente la base en que se sustenta esa doble interpretación.

Por su parte, en >care=, confluyen dos significados bien distintos que Cox también menciona en su obra: >mental burdens / diligence or carefulness=⁷. Este autor aclara perfectamente el motivo por el que estas palabras iniciales del rey pueden interpretarse también como acabamos de ver:

Through tradition and recent enacting of *Richard II*, the audience would be familiar with the political events prior to and leading into this play. With the concluding emphasis in the preceding play on a sympathetic Richard and a rather ambiguous Bolingbroke, a thinking audience would attend this play wondering what was to be made of Henry V in his own drama. Certainly throughout this play, both in the accusations of the rebels and in Henry's confessional lesson to Hal, emphasis focuses on the calculating, careful Bolingbroke plotting to remove the rightful heir to the throne (both Richard and then Mortimer) and to win or secure the crown for himself and his heirs. This initial line would thus give the perceptive listener in the audience an immediate insight into the direction the play would go in reference to its treatment of Henry: "So *shaking* as we *heir*, so *won* with *care*, find we a time for..." And he then moves into a proposed crusade to the Holy Land that ended *Richard II*⁸.

Ninguna de las versiones españolas logra reproducir con éxito ese subtexto que se conforma en torno a los tres términos comentados. En efecto, Nacente, por ejemplo, se limita a verter estas primeras palabras del rey por >Después de las sacudidas que hemos sufrido, y devorados como estamos por las penas=, reflejando únicamente su sentido primario o superficial. Lo mismo puede decirse del resto de las versiones, pues los autores vierten estas

⁷ *Ibid*, p. 364.

⁸ *Ibid*, pp. 364-5.

palabras del rey por >Pálido y tembloroso, cual me hallo/Por inquietudes tantas= (Macpherson), >Después de la conmoción sufrida, inquietos aún= (Martínez Lafuente), >Por agitados que estemos, por ahítos de preocupaciones que nos veamos= (Astrana), >Aun tan agitados como estamos, tan pálidos de preocupación= (Valverde) y >Turbados como estamos y pálidos del ansia= (Pujante).

Por lo que se refiere a >find=, y el contexto en el que aparece, algunos de los editores manejados se limitan a explicar ese sentido más común que Henry le da en el pasaje. Así, Moorman, por ejemplo, interpreta las palabras del monarca como >Let us give a breathing space to harassed peace, and then, while recovering her breath, she will tell of new encounters=⁹; pero hace una aclaración muy interesante sobre la posible imagen que configuran estas palabras del rey: >The figure is probably that of a doe pursued by the hounds=¹⁰. Wilson afirma que lo que el rey quiere decir es >Let us now find time for harassed peace to take breath (“pant”) and “in broken accents to announce new wars”=¹¹. El comentario con que despacha Newman estas palabras es muy parecido:

let us find time for peace, frightened (at our civil wars) to recover breath, and speak in panting accents of new wars to be fought on distant strands (shores)¹².

La explicación que nos da Hunter sobre el sentido de estos términos es muy similar: >Let us give the frightened spirit of peace a chance to take a breath, and let us talk, breathless ourselves, of new wars to be waged overseas=¹³. Shaaber, Evans y Bevington coinciden con

⁹ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 140.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ J.D. Wilson, *op. cit.*, p. 114.

¹² F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 27.

¹³ J. Hunter, *op. cit.*, p. 10.

los anteriores al señalar que la expresión >Find we= tan sólo significa >let us find=¹⁴. Sin embargo, hallamos en esta expresión un segundo matiz que añade una dosis de ambigüedad a las palabras del rey. En concreto, >Find we= puede ser a la vez una oración imperativa y declarativa. De esta suerte, como aseguran Herbert y Judith Weil, la citada frase posee en este pasaje dos sentidos diferentes: >(1) Let us try to find, (2) We happen to find=¹⁵.

No se agota aquí, sin embargo, la complejidad de esta sentencia real. En efecto, según se anunciaba al principio y se desprendía de las palabras de Moorman y Wilson, el sustantivo >peace=, por su homofonía con *piece*, y el verbo >pant= poseen aquí también un segundo sentido relacionado con el mundo de la cinegética. Moseley y Neuburg se harán posteriormente eco de esa imagen de la caza señalada por los autores antes citados:

Let us allow England (which has been experiencing a Civil War) to have peace for a while; then we will propose new wars. (The figure is a metaphor: peace is seen as a hunted animal stopping to recover its breath)¹⁶.

No parece necesario insistir en la importancia que tiene para la traducción la recreación de esa imagen subyacente gracias a la cual se mete en el mismo saco, por así decirlo, a la guerra y a la caza.

En ninguna de las versiones españolas se refleja ni el doble matiz de >Find we= ni, por supuesto, esa metáfora cinegética subyacente. Así, Nacente, Martínez Lafuente, Astrana, Valverde y Pujante, al traducir >Find we= por >dejemos=, >tratemos de buscar=, >hallemos=, >encontremos= y >démosle=, respectivamente, solamente nos transmiten ese deseo vehemente que el monarca expresa por medio del imperativo¹⁷. Una mutilación más grave aún se opera con la reducción del doble significado de >peace= y >pant= al sentido

¹⁴ M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 27; G.B. Evans, *op. cit.*, p. 847; y D. Bevington, *op. cit.*, p. 127.

¹⁵ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶ C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 41.

¹⁷ Macpherson, por su parte, se aleja aún más del texto de partida, pues al optar por >me decido= ni siquiera reproduce el primero de esos sentidos.

literal de *peace* y a la acepción más usual de *pant*. En efecto, en ninguno de los textos de llegada se asoma siquiera una sola insinuación del mundo y arte de la caza¹⁸.

El verbo >daub= presenta también una interesante bifurcación semántica que, una vez más, parece haberseles escapado a todos los lexicógrafos y a la mayoría de los editores más importantes. De hecho, casi todos los que comentan el término se limitan a reflejar su sentido superficial que resulta a todas luces insuficiente para llegar a comprender la verdadera intención del rey Henry al utilizar esta personificación del suelo inglés. Éste es el caso, por ejemplo, de Wilson, para quien el verbo significa >defile the lips, without satisfying the thirst=¹⁹; o de Davison y Schmidt, para quienes tiene el sentido de >paint, defile=²⁰ y >to colour, to paint=²¹, respectivamente. Colman, en su conocida edición de la obra, nos ofrece una nota en que recoge básicamente el contenido de la glosa de los anteriores, pero con una modificación adverbial que, si bien no expresa aún claramente el doble significado del término, resulta más rica en matices que las de los autores precedentes: >paint clumsily=²². En esta misma línea interpretativa se sitúa la glosa de Wells y Taylor: >cover with false show=²³. El doble significado antes referido no es sino la coincidencia, en este contexto, de dos de los sentidos del término cuya vigencia en la época registra el *OED* : >To coat or cover (a wall or building) *with* a layer of plaster, mortar, clay or the like; to cover (laths or wattle) with a composition of clay or mud, and straw or hay, so as to form a

¹⁸ >dejemos por un momento respirar la paz aterrada= (Nacente); >me decido/Á que la paz asustadiza tome/Resuello= (Macpherson); >tratemos de buscar una ocasión de que la paz deje un respiro á los espantados pueblos= (Martínez Lafuente); >hallemos una ocasión favorable para que la paz alterada reanude sus latidos= (Astrana); >encontremos un tiempo para que recobre aliento la asustada paz= (Valverde); y >démosle respiro a la paz sobrecogida/y, jadeando= (Pujante).

¹⁹ J.D. Wilson, *op. cit.*, p. 115.

²⁰ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 154.

²¹ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 278.

²² E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 27.

²³ S. Wells y G. Taylor, *op. cit.*, p. 1259.

wall=, por una parte, y por otra >To coat or cover *with* adhering dirt; to soil, bedaub=²⁴. Bevington expresa con toda nitidez esa dualidad del término: >coat, smear, suggesting both “befoul” and “bedeck”=²⁵. Herbert y Judith Weil insistirán en esa misma lectura de >daub= basándose precisamente en las dos glosas del *OED* arriba citadas: >(1) cover with plaster or clay, (2) soil=²⁶.

Al verter >Shall daub her lips= por >saciará más su sed=, >Manchar no debe sus sedientos labios=, >manchar sus labios=, >mojar sus labios= y >manchará sus labios=, como hacen Nacente, Macpherson, Martínez Lafuente, Valverde y Pujante, respectivamente, estos autores no logran reflejar ese matiz adicional, de corte eufemístico, que adquiere >daub= en boca del soberano. Por el contrario, en la fórmula utilizada por Astrana, >teñir sus labios=, se asoma esa dualidad semántica anteriormente comentada, por cuanto que en *teñir* confluyen sentidos muy semejantes a los del término de partida.

En cuanto a >trenching=, conviene igualmente tomar buena nota del doble matiz léxico que atesora en este pasaje antes de proceder a realizar o evaluar cualquier traducción del mismo²⁷. En ese sentido, las glosas más explícitas y completas las hallamos en las ediciones de Mack X>[1] cutting [2] encroaching=²⁸X y Herbert y Judith Weil:

Ploughing (*OED* sv v 3b) and in a military sense, the use of ditches as fortification (*OED* sv v 5). As does the suggestion of white-washing in >daub=, 6, the agricultural metaphor obscures the responsibility of the participants, including King Henry, for their destructive actions. Blood, running down the channels like rain, fertilises the gashed earth²⁹.

²⁴ *OED* daub v. 1 y 3, respectivamente.

²⁵ D. Bevington, *op. cit.*, p. 127.

²⁶ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 68.

²⁷ El *OED* recoge y documenta con estas mismas palabras del rey uno de los significados, hoy obsoleto, del verbo *trench* en la época: >To trench or encroach upon= (7. : d.).

²⁸ M. Mack, *op. cit.*, p. 39.

²⁹ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 68. Como se puede comprobar, estos autores no tienen en cuenta el sentido con que el *OED* registra y documenta estas palabras del rey.

Esa riqueza de sentidos que atesora >trenching= en el sintagma en que aparece X>trenching war=X se pierde por completo en casi todas las traducciones españolas. En efecto, >la guerra no volverá á trazar trincheras= (Martínez Lafuente), >las trincheras de guerra no se abrirán más en sus campos= (Astrana), y >ni la guerra, con sus trincheras, hará canales en sus campos= (Valverde) tan sólo hacen referencia al significado castrense del término, perdiéndose por completo el resto de los matices que atesora la forma >trenching= en el original. Tampoco salen mucho mejor parados los textos de Nacente, Macpherson y Pujante; y ello a pesar de que al verter >shall [...] channel= por >surcará=, estos autores podrían haber potenciado la imagen de la agricultura³⁰.

La forma >meet=, como se apuntaba anteriormente, posee también en este pasaje un segundo significado que resulta muy coherente con los sentidos ocultos que subyacen bajo las palabras del rey Henry, especialmente >intestine=, >close=, >butchery= e >ill-sheathèd=. Así, además de ese significado primario con que lo recoge Schmidt X>to encounter as an enemy=³¹X, el verbo *meet* posee en este contexto esa acepción de >to have carnal knowledge of= que registra el *OED* desde 1300³². Rubinstein, una de las autoras que más ha profundizado en el léxico sexual shakespeariano, lo reconoce en esta frase de Henry al glosarlo con el sentido de >coit=³³.

Por lo que se refiere a >intestine=, con la excepción de Rubinstein, ninguno de los principales editores y lexicógrafos Xy tampoco los autores del *OEDX* parece haber reparado en la imagen lúbrica que genera en este contexto. En concreto, para la mayoría de los autores

³⁰ >la espada de los combates no surcará más los campos= (Nacente), >Ruda guerra/No surcará de hoy más los campos= (Macpherson) y >Nunca más sus campos surcará la guerra= (Pujante).

³¹ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 710.

³² *OED* meet v. **11**. : e.

³³ F. Rubinstein, *op. cit.*, p. 30.

el adjetivo significa aquí simplemente >internal=³⁴, que no deja de ser su significado más común³⁵. Herbert y Judith Weil, en la nota que incluyen en su conocida edición, se acercan algo más a la carga connotativa del término al asociarlo con la anatomía humana: >Internal, domestic (with a suggestion of the physiological sense)=³⁶. Será, sin embargo, Rubinstein, como se verá posteriormente en la paráfrasis que hace de la parte más jugosa del parlamento de Henry, quien nos desvele el sentido subtextual de >intestine= al relacionar el término con la penetración anal.

El sustantivo >close= encierra también un significado oculto que va más allá de la simple glosa que hacen los principales editores. Así, para la mayoría de éstos, el término significa >encounter=, que no es sino una de las acepciones de *close* que registra el *OED* en la época y documenta precisamente con estas palabras de Henry³⁷. Sin embargo, del término se desprenden unas sugerencias lúbricas que se ajustan perfectamente al subtexto de las palabras de este personaje y que Rubinstein identifica y glosa con gran claridad: >intimacy, lechery=³⁸. Ese doble sentido del término no es nuevo en Shakespeare, pues como nos recuerda Williams >[encounter] frequently carries sexual overtones=³⁹ Xsi bien este autor no lo ilustra con este pasaje concreto de *1 Henry IV*, sino con *The Two Gentlemen of Verona* II.v.11 y *Troilus and Cressida* III.ii.47⁴⁰X.

Por lo que respecta a los sentidos que confluyen en >butchery= y las dificultades de

³⁴ L.W. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 1; J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 5; M. Mack, *op. cit.*, p. 39; J. Hunter, *op. cit.*, p. 10; P.H. Davison, *op. cit.*, p. 155; G.B. Evans, *op. cit.*, p. 847; D. Bevington, *op. cit.*, p. 128; y E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 27.

³⁵ El *OED* documenta con esta misma frase del rey Henry dicho significado del adjetivo *intestine*: >Internal with regard to a country or people; domestic, civil: usually said of war, feuds, or troubles, also of enemies= (intestine a. 1.).

³⁶ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 68.

³⁷ >A closing in fight; a grapple, struggle, encounter= (close n.² 4.).

³⁸ F. Rubinstein, *op. cit.*, p. 30.

³⁹ G. Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, p. 252.

⁴⁰ G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 71.

interpretación que plantea el sintagma >civil butchery=, tal vez baste con citar el extenso comentario que dedica a estos términos M.M. Mahood y recordar las connotaciones que, como nos descubre una vez más Rubinstein, se esconden bajo estas palabras. He aquí el comentario de Mahood:

Shakespeare's words often carry an impossible and so negative meaning which acts as a deep shadow to make the dominant significance more brilliant. If the negative meaning is, in other contexts, the more usual one, there is a split-second hesitation in reading which lends piquancy to the phrase as it is finally understood. The impossible sense of >candid= highlights Hamlet's >No, let the Candied tongue lick absurd pompe= (III.ii.65). >Ciull Butchery= (*1 Henry IV*, I.i.13) and >ruthfull burchery= (*Richard III*, IV.iii.5) gain vigour from the negative and rejected meanings >polite= and >pitying=⁴¹.

En cuanto al sentido soterrado que descubre Rubinstein, cuya coherencia con los demás términos que conforman el subtexto de este pasaje quedará patente en la paráfrasis de esta autora que veremos posteriormente, hace referencia a la sodomía (>buggery=⁴²).

La forma >ill-sheathè= contiene también unas connotaciones que refuerzan el sentido homosexual ya referido. Por lo tanto, cualquier glosa que se limite a recoger únicamente el sentido denotativo de estas palabras Xcomo la que Schmidt incluye en su *Lexicon*⁴³X resultará incompleta a la hora de entender el sentido cabal de las palabras de Henry. Ese sentido es el que nos desvela, una vez más, Rubinstein que, como se ha visto ya, no se limita a explicar esta forma aislada sino todas las referencias a la sodomía que subyacen bajo las palabras del monarca:

[...] did MEET (coit) in intestine shock (internal; in the bowel), in the CLOSE (intimacy, lechery) of butchery/buggery. [...]

Like Henry's previous image of the soil that daubed her lips >with her own children's blood=, this metaphor of buggery, repeated in the >ill-sheathed knife= - the sheath (*L vagina*) was, instead, ILL (*L male*), homosexual - is meant to convey

⁴¹ M.M. Mahood, *Shakespeare's Wordplay* (Londres y Nueva York: Methuen, 1957), p. 26.

⁴² F. Rubinstein, *op. cit.*, p. 30.

⁴³ >put in a damaged sheath= (A. Schmidt, *op. cit.*, p. 570).

the unnatural opposition of >acquaintance, kindred and allies= in this war⁴⁴.

Por lo que se refiere a las traducciones españolas, en ninguna de ellas se consigue engastar ese rosario de connotaciones procaces que irradian los términos comentados. En efecto, aunque en varias de ellas hallamos algún que otro término que en principio podría prestarse a un equívoco semejante al del texto de origen, los autores, tal vez por desconocer el sentido subtextual anteriormente expuesto, no han sabido crear el contexto propicio para que esas ambigüedades cobren nitidez. El resultado es una serie de textos carentes por completo de la chispa y vivacidad que produce en el original la unión de un discurso eminentemente castrense y un subtexto descaradamente sexual⁴⁵.

El juego verbal que se conforma en torno a los términos >arms= y >moulded= se basa en la personificación que, según se comentaba anteriormente, el rey Henry hace de Inglaterra a lo largo de toda su intervención. En efecto, por una parte el sustantivo >arms= hace

⁴⁴ F. Rubinstein, *op. cit.*, pp. 30-1.

⁴⁵ He aquí las versiones españolas de este fragmento de la intervención de Henry: >Estos batallones rivales formados de la misma sangre, hijos de una madre comun, que semejantes á los metéoros de un cielo nebuloso se entrechocan mutuamente entregándose á los furores de una guerra intestina, confundidos de hoy mas en unas mismas líneas marcharán en torno de una misma bandera. No se volverá á ver, opuestos uno á otro, combatiendo aliados contra aliados, parientes contra parientes. La espada de la guerra, semejante á un puñal mal envainado, no herirá mas á su dueño= (Nacente); >Esos opuestos bandos, semejantes / Á meteoros de turbado cielo, / De igual naturaleza, de substancia / Idéntica creados, que hace poco / En intestinas luchas, cuerpo á cuerpo, / Con saña furibunda pelearon, / Ahora ya, unidos en guerreras filas / En una sola dirección caminen. / Cese la lucha. De la guerra el filo, / Como cuchilla que se envaina á medias, / No vuelva más á lastimar al dueño= (Macpherson); > Aquellos hombres de amenazadora mirada queXsemejantes á los meteoros de un cielo entenebrecido, todos de igual naturaleza, formados de la misma substanciaXse entregaban en otro tiempo á intestinas batallas, en el tremendo choque de una matanza civil, unidos ya en las mismas filas, al amparo de una misma bandera, seguirán idéntico camino, no cerrarán amigos contra amigos, parientes contra parientes, aliados contra aliados. El guerrero mandoble cesará de herir á su posesor como puñal mal ajustado a su vaina= (Martínez Lafuente); >Estos irritados ojos que, como meteoros de un cielo turbado, todos de la misma naturaleza, nutridos de la misma sangre, encontrábase recientemente en el choque de las luchas intestinas y en la furiosa refriega de las matanzas civiles, confundidos ahora en iguales filas fraternas, marcharán por el mismo sendero, y no tendrán ya más amenazas para sus amigos, parientes y aliados. El filo de la guerra, como puñal mal ajustado en su vaina, no cortará ya más a su posesor= (Astrana); >[...] esos ojos enfrentados que, como los meteoros de un cielo turbado, aun siendo todos de una misma naturaleza, y criados de una sola substancia, hace poco se encontraron en el choque interno y el furioso cuerpo a cuerpo de la matanza civil, ahora, en filas unidas y de hermoso aspecto, marcharán todos juntos, sin enfrentarse más con conocidos, parientes y aliados. El filo de la guerra no volverá a cortar a su dueño, como un puñal mal envainado: [...] (Valverde); y >[...] Esos ojos hostiles / que, cual meteoros en un cielo agitado, / aun nacidos del mismo origen y sustancia, / se enfrentaron hace poco en lucha interna / enzarzándose en civil carnicería, / marcharán ahora juntos, unidos / en filas armoniosas, y ya no se opondrán / a conocidos, aliados ni parientes. / Cual daga mal envainada, el filo de la guerra / ya no cortará a su dueño [...]]= (Pujante).

referencia no sólo a las armas sino también a los brazos de los soldados, como atestigua Arthur H. King, basándose en las definiciones del *OED*: >“moulded” and “wombe” give *sb*¹; “power”, “leauy” and “chase” give *sb*²=⁴⁶. Posteriormente, en su artículo “Eight Types of Puns”, James Brown incluye también este juego verbal:

In the meaning >limbs=, the word “arms” is literal to the syntax, but the meaning >weapons= is here metaphoric, for weapons are not formed in mothers’ wombs; both meanings, however, are literal to the sense of the sentence⁴⁷.

Cox se hace eco de esta misma interpretación en éste y otros pasajes de *I Henry IV*:

ARMS (weapons / limbs) [...] What is particularly interesting [...] is the way in which contextually the author emphasizes the subject of war, battlefield gear, and weapons, while conciously or otherwise he supports his pun on limbs and physical strength by employing words having bodily connotations: “moulded in ... mothers wombe ... feet”⁴⁸.

Herbert y Judith Weil abundan también en esta idea de que el rey utiliza >[arms] punning on weapons/limbs=⁴⁹. Por otra parte, la forma participial >moulded= posee ese sentido adicional relacionado con la fecundación que registra y explica Williams, documentándolo con este pasaje concreto: >fashion a child. The king dreams of raising an army “whose arms were moulded in their mother’s womb” to fight a crusade=⁵⁰.

Ninguno de los traductores consigue recrear en español el contexto adecuado para que los términos analizados proyecten esa doble lectura que tienen en el original. En efecto, al optar por >brazos= (Macpherson, Valverde y Pujante), >el brazo= (Martínez Lafuente) y >robustos miembros= (Astrana), se malogra totalmente esa referencia bélica que hace el

⁴⁶ A.H. King, “Some Notes on Ambiguity in *Henry IV Part I*”, *Studia neophilologica*, 14 (1941-42), p. 163.

⁴⁷ J. Brown, “Eight Types of Puns”, *Publications of the Modern Language Association of America*, 71 (1957), p. 22.

⁴⁸ R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 243-4.

⁴⁹ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁰ G. Williams, *A Glossary of Shakespeare’s Sexual Language*, p. 210.

monarca. Nacente, al no traducir el término, incurre en un fallo aún mayor. Otro tanto ocurre con >creados= (Nacente⁵¹ y Astrana⁵²), >Formados= (Macpherson⁵³), >salido= (Martínez Lafuente⁵⁴), >se moldearon= (Valverde⁵⁵) y >se formaron= (Pujante⁵⁶), fórmulas con las que los autores españoles vierten >moulded=. También en este caso, algunos de esos términos, en un contexto propicio, podrían haberse acercado a la ambigüedad de partida.

Por lo que se refiere al sustantivo >fields=, conviene tener también muy presente el matiz específico que adquiere en este contexto. De hecho, son muy pocos los editores que prestan atención al término, y menos aún los que lo glosan adecuadamente. Destaca entre las excepciones la atinada glosa de Bevington, para quien >fields= ha de leerse también como >battlefields=⁵⁷.

En la mayor parte de las traducciones españolas no se atisba la más mínima referencia a esos campos de batalla a los que, según Bevington, alude también >fields= en boca del rey. Así, al verterlo por >llanuras= (Nacente), >región= (Macpherson), >lugares= (Astrana), o >tierras= (Pujante), estos traductores se alejan por completo de ese sentido castrense antes referido. Martínez Lafuente y Valverde, por el contrario, no se distancian tanto del original. En efecto, al utilizar el sustantivo >campos=, si bien no sacan todo el partido semántico que el término encierra, tal vez por falta de un contexto más adecuado, las connotaciones marciales no se disipan del todo.

El sustantivo >acres= también aparece marcado por la dilogía. En efecto, además de

⁵¹ >Los ingleses han sido creados en el seno de sus madres=.

⁵² >cuyos robustos miembros fueron creados en las entrañas de sus madres=.

⁵³ >Cuyos brazos han sido en las entrañas/Formados de sus madres=.

⁵⁴ >del seno de vuestras madres ha salido el brazo=.

⁵⁵ >cuyos brazos se moldearon en el seno de sus madres=.

⁵⁶ >cuyos brazos se formaron en el vientre de sus madres=.

⁵⁷ D. Bevington, *op. cit.*, p. 128.

esa acepción de >a ploughed or sowed field within certain limits= que recoge Schmidt⁵⁸, puede referirse, como muy bien observa Colman, a la conocida ciudad de Acre: >probably quibbling on place-name Acre (now in Israel, near Haifa), a strategic port during the Crusades=⁵⁹.

Tampoco en esta ocasión los traductores aciertan a trasladar esa posible referencia histórico-geográfica que menciona Colman. Así, tanto la opción de Macpherson y Pujante, >suelo=, como la de Valverde, >extensión=, se alejan del matiz mencionado. En cuanto a Nacente, Martínez Lafuente y Astrana ni siquiera se molestan en traducir el término.

En cuanto a >expedience=, el rey utiliza el término en ese sentido añadido de urgencia, hoy obsoleto, que poseía en inglés isabelino⁶⁰ y que, lógicamente, ha de conservarse al verter el sintagma a otra lengua. Esa duplicidad de matiz que entraña el término Xexpedición y celeridadX aparece registrada en el *OED*, e ilustrada precisamente con estas palabras de *Henry IV*, como >That which requires speed; an enterprise, expedition=⁶¹. Sin embargo, ese sentido de celeridad no se refleja en todas las ediciones de la obra. Por ejemplo, Hudson glosa el término simplemente como >momentous enterprise=⁶²; y Wilson y Sanderson se limitan a repetir de manera más o menos literal las palabras del anterior⁶³. Para Newman, cuya glosa repetirá posteriormente Shaaber⁶⁴, y John y Dorothy Colmer, el término equivale también únicamente a >important expedition= y >desired expedition=, respectivamente⁶⁵. Es

⁵⁸ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁹ E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 28.

⁶⁰ Sobre este mismo juego bisémico del sustantivo *expedition* en Shakespeare, véase J.L. Oncins Martínez, *Estudio textual y traductológico de Timon of Athens* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996), p. 353.

⁶¹ *OED* expedience **1. b.**

⁶² E.C. Black, *op. cit.*, p. 5.

⁶³ J.D. Wilson, *op. cit.*, p. 115 y J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 6.

⁶⁴ M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁵ F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 28 y J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 2.

más, incluso un autor como George Leslie Brook, que ha analizado con cierta profundidad el discurso de este dramaturgo, no alcanza al ver el doble sentido que posee aquí >dear expedience=. Así, a pesar de reconocer que el sustantivo *expedience* tiene a veces esos dos significados en Shakespeare, asigna al término en este pasaje únicamente el sentido de >this noble enterprise=X de ahí que al precisar un ejemplo de *expedience* en el sentido de >speed= no recurra a estas palabras del rey sino a *Richard II* II.i.287X⁶⁶. Dicho esto, conviene dejar constancia de que son bastantes los editores que toman nota del carácter bisémico del término. Así, Moseley y Neuburg sugieren también ese matiz de apremio que contiene >dear expedience=⁶⁷. Wright y LaMar, Mack, Davison y Evans son más contundentes en sus anotaciones al añadir en sus glosas el sentido de >urgent=⁶⁸. Por su parte, tanto Moorman, Humphreys y Bevington como Herbert y Judith Weil no sólo coinciden con los anteriores en la existencia de ese significado sino que añaden una explicación o comentario al respecto⁶⁹.

Las opciones de Nacente X>espedicion tan querida=X, Martínez Lafuente X>expedición que nos es tan cara=X, Astrana X>expedición=X y Pujante X>ansiada expedición=X para traducir el sintagma >dear expedience= son válidas para reflejar en español ese mismo matiz de premura que expresa >expedience= en el texto de partida, pues, como se sabe y registra en el *DRAE*, en el sustantivo *expedición* convergen también en

⁶⁶ G.L. Brook, *The Language of Shakespeare* (Londres: André Deutsch, 1976), p. 41.

⁶⁷ C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁸ >Important and urgent undertaking= (L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 2); >urgent enterprise= (M. Mack, *op. cit.*, p. 40); >cherished and urgent expedition= (P.H. Davison, *op. cit.*, p. 156); y >urgent undertaking= (G.B. Evans, *op. cit.*, p. 847).

⁶⁹ >The word is used by Shakespeare as we now use the word *expedition*, in the twofold sense of *enterprise* and *haste*. The first verse of Westmoreland's speech suggests that the meaning here is *haste*, or perhaps *hasty enterprise*= (F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 141); >cherished and urgent enterprise. The primary sense of "expedience" is "speed" [...] this sense is taken up in Westmoreland's first line= (A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 5); >urgent and highly-valued enterprise or expedition requiring speed. Westmorland answers in the next line to the primary sense of "haste" in *expedience*= (D. Bevington, *op. cit.*, p. 129); y >urgent and cherished enterprise; "expedience" carries the sense (now obsolete) of an expedition that requires speed= (H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 69).

español los dos significados que atesora el término original. Por el contrario, Macpherson y Valverde, al elegir las fórmulas >grandiosa empresa= y >empresa que tanto estimamos=, respectivamente, se alejan por completo de la dilogía comentada.

En esa intervención de Westmorland en la que pone al corriente al rey de las últimas noticias recibidas de Gales, oímos de nuevo una serie de términos cuyo doble sentido es fundamental para una comprensión cabal de la obra. En efecto, en ellas, gracias al doble sentido de una serie de términos, la vileza de los galeses se ve aumentada por la gravedad de las aberraciones sexuales que cometen no sólo con los vivos sino incluso con los muertos. De ahí que toda la riqueza connotativa de esos términos deba recrearse en la versión traducida, so pena de que la realidad histórica quede alterada en el texto de llegada. Esas palabras son >butcherèd=, >misuse=, >beastly=, >shameless=, >transformation=, >retold=, >spoken= y >of=. Además de estos términos, es necesario analizar detalladamente el equívoco que se esconde en >charge= y >athwart=, pues si bien carecen de la importancia de los anteriores, pueden plantear también problemas al traductor. Veamos el texto de Westmorland en que aparecen las formas mencionadas:

WESTMORLAND My liege, this haste was hot in question,
And many limits of the charge set down
But yesternight, when all athwart there came
A post from Wales, loaden with heavy news,
Whose worst was that the noble Mortimer,
Leading the men of Herefordshire to fight
Against the irregular and wild Glendower,
Was by the rude hands of that Welshman taken,
A thousand of his people butcherèdX
Upon whose dead corpse there was such misuse,
Such beastly shameless transformation
By those Welshwomen done as may not be
Without much shame retold or spoken of.
(I.i.34-46)

En el sustantivo >charge= confluyen dos de los significados que tenía el término en la época: el primero, el del coste económico; y el segundo, el relacionado con el empleo o las

responsabilidades castrenses. Pues bien, aunque algunos autores destacados no parecen haber captado esa doble refracción del término⁷⁰, por lo general en las ediciones más autorizadas se refleja ese doble sentido⁷¹. Sirvan de botón de muestra las glosas que hacen tanto Cox como Herbert y Judith Weil del término. Para Cox, en concreto, >charge= equivale a >military command= y >costs=⁷². Herbert y Judith Weil, por su parte, lo explican como >specified orders and defined responsibilities for military and financial needs=⁷³.

La traducción de >limits of charge= que hacen Nacente (>estados de gastos=), Macpherson (>gastos=) y Astrana (>cuentas de gastos=) tan sólo refleja, como se puede observar, el sentido más común de >charge=. Valverde y Pujante cometen el mismo error pero al revés. Así, al verter el sintagma por >límites del mando= y >las tareas repartidas=, respectivamente, se refieren únicamente a sus obligaciones militares. Por último, Martínez Lafuente, con su opción libérrima >nuevos pareceres=, se aleja aún más del original y el retruécano que atesora.

En cuanto al adverbio >athwart=, concita en este contexto una serie de matices que es preciso tener muy presentes por la versatilidad que confieren a la situación que Westmorland está explicando al monarca Xversatilidad que, lógicamente, debería caracterizar también al texto de llegadaX. Ya el *OED*, al registrar el sentido que posee el término precisamente en este pasaje, distingue los sentidos traslaticios: >fig. In opposition to the proper or expected

⁷⁰ Newman, por ejemplo, glosa >limits of charge= simplemente como >limits (i.e. estimates) of what can be spent= (F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 28). Por el contrario, la anotación que Shaaber ofrece del sintagma es >assignments of responsibility= (M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 28).

⁷¹ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 5; L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 2; J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 6; J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 2; M. Mack, *op. cit.*, p. 40; C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 43; P.H. Davison, *op. cit.*, p. 156; G.B. Evans, *op. cit.*, p. 848; E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 28; y D. Bevington, *op. cit.*, p. 129.

⁷² R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 80-1. Como se verá, este autor reconoce este mismo doble significado del término en la frase >There shalt thou know thy charge= que, refiriéndose a Falstaff, el príncipe Henry pronuncia en la línea ciento noventa y tres de la escena tercera del Acto tercero (véanse págs. 325-6 de este trabajo).

⁷³ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 69.

course; crosswise, perversely, awry=⁷⁴. Esta misma glosa servirá de punto de referencia a las ediciones de Sanderson, que anota también la acepción figurada de >perversely=⁷⁵, Mack, que glosa el adverbio igualmente como >crosswise, i.e. interfering=⁷⁶, y Bevington, que repite de modo literal el primer significado registrado en el *OED*: >in opposition to the proper or expected course=⁷⁷. Idéntica línea de interpretación, enriquecida con algún que otro detalle aclaratorio, percibimos en las anotaciones y comentarios de los demás autores que recogen el término; por ejemplo, Moorman (>all to cross purposes=⁷⁸), Harrison (>cutting across the debate=⁷⁹), Newman (>to thwart our purposes=⁸⁰), Wright y LaMar (>completely thwarting our plans=⁸¹), John y Dorothy Colmer (>cutting across their purpose and so causing them to stop=⁸²), Hunter (>cutting across our plans=⁸³), Davison (>across [our purpose], thwartingly=⁸⁴), Evans (>across [the plans]=⁸⁵), >Colman (>[a] cutting across [b] thwartingly=⁸⁶), y Herbert y Judith Weil (>contradicting our purposes=⁸⁷).

Las opciones elegidas por Nacente (>á lo mejor=), Macpherson (>á deshora=), Martínez Lafuente (>á terciar en la discusión=), Astrana (>se atravesó=) y Pujante (>a destiempo=) para verter >athwart= no reflejan en absoluto los matices que se desprenden del

⁷⁴ *OED* athwart A. adv. 4.

⁷⁵ J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁶ M. Mack, *op. cit.*, p. 40.

⁷⁷ D. Bevington, *op. cit.*, p. 129.

⁷⁸ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 141.

⁷⁹ G.B. Harrison, *op. cit.*, p. 117.

⁸⁰ F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 28.

⁸¹ L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 2.

⁸² J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 2.

⁸³ J. Hunter, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁴ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 57.

⁸⁵ G.B. Evans, *op. cit.*, p. 848.

⁸⁶ E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 28.

⁸⁷ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 69.

término isabelino. Por el contrario, la elección de Valverde X>para descomponerlo todo=X resulta bastante adecuada a la hora de valorar las consecuencias de la llegada del correo de Gales, pues se puede referir, como en el original, no sólo a que había interrumpido la reunión del consejo sino también a que las noticias que traía consigo desbarataban todos los planes que allí se estaban trazando.

Por lo que respecta al resto de los términos, hacen referencia, como se indicaba anteriormente, a esas atrocidades cometidas por los galeses con los soldados de Mortimer, cuya fuente la mayoría de los autores ven en las Crónicas de Raphael Holinshed⁸⁸. En el relato shakespeariano, sin embargo, y gracias a una calculada superposición de dobles sentidos, se incrementa el horror de esos actos hasta límites insospechados. Así, al escudriñar las connotaciones que subyacen bajo los términos que denotan esa violencia, descubrimos, merced a su ambigüedad, las horrendas aberraciones sexuales que sufren los hombres de Mortimer⁸⁹.

La forma >butcheréd=, como ocurriera anteriormente con el sustantivo >butchery=⁹⁰, es también, en este contexto concreto, sinónimo de *buggered*, según asegura Rubinstein en su glosario⁹¹; y lo es, como se puede observar, por razones de proximidad fonética.

Por lo que se refiere al sustantivo >misuse=, posee en la época y en este pasaje concreto un sentido marcado que no se recoge en el *OED*, y ello a pesar de que los autores de este diccionario ilustran precisamente su significado primero o superficial de >ill-usage=

⁸⁸ Véase J.L. Simmons, “Masculine Negotiations in Shakespeare’s History Plays: Hal, Hotspur, and the >foolish Mortimer=”, *Shakespeare Quarterly*, 44, 4 (1993), pp. 444-6.

⁸⁹ Paula S. Berggren relaciona este pasaje con la frase >with a new wound in your thigh= que Falstaff pronunciará en el Acto quinto (iv.125-6): >A symbolic castration, then; the punishment of traitors, a fitting close to a play which began with a report of the barbarous attack on Mortimer’s English soldiers= (P.S. Berggren, “The Wound in the Thigh: The Persistence of Parody in Shakespeare’s *1 Henry IV*”, *Iowa English Bulletin*, 28 [1978], p. 10).

⁹⁰ Véanse págs. 30-1 de este trabajo.

⁹¹ En la entrada de *misuse*, Rubinstein nos remite a *botcher* para explicar el juego verbal entre >butchery/buggery= (F. Rubinstein, *op. cit.*, p. 163).

con esta frase de Westmorland⁹². Tampoco queda claro ese significado connotativo del término en la glosa de John y Dorothy Colmer, >dishonourable treatment=, si bien dicha connotación se puede entender como anunciada al menos de forma eufemística⁹³. El sentido anunciado, que no es sino el de un uso sexual impropio Xpues se trata de la profanación brutal a que se ven sometidos los cadáveres de los soldados de Mortimer por las mujeres galesas⁹⁴X aparecerá explicado con todo lujo de detalles en la glosa que Rubinstein nos ofrece de este y otros tres términos estrechamente relacionados con él. Se trata de >beastly=, >shameless= y >transformation=, cuyos segundos sentidos expresan, en este texto, la concreción de esos gravísimos actos que Rubinstein saca a la luz en su glosa. Así, >beastly=, además de denotar la brutalidad de los desmanes cometidos por la soldadesca, posee un sentido claramente sexual, cuya vigencia en la época se registra en el *OED* en la entrada correspondiente a *bestial* (>Like a beast in obeying and gratifying the animal instincts and sensual desires=⁹⁵) y se ilustra con *Richard III* III.v.80. Partridge también recoge este sentido de >beastly= en su glosario (>Sexually beast-like=⁹⁶), aunque tampoco lo documenta con este ejemplo de *I Henry IV* sino con *Titus Andronicus* II.iii.182, *The Merry Wives of Windsor* V.v.9 y *Measure for Measure* II.i.209. Será Rubinstein, como se ha dicho y según veremos posteriormente en la paráfrasis que hace del pasaje, quien identifique ese sentido del término en la frase de Westmorland. Algo muy parecido ocurre con el siguiente término, >shameless=, pues, a pesar de que tanto en el *OED* como en el diccionario de Williams

⁹² *OED* misuse n. 2.

⁹³ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 2.

⁹⁴ F. Rubinstein, *op. cit.*, p. 163.

⁹⁵ *OED* bestial a. 3.

⁹⁶ E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 63.

aparece *shame* con los sentidos de >privy members= y >genitals=, respectivamente⁹⁷, sólo Rubinstein, entre los principales autores, utilizará las palabras de Westmorland para ilustrar este mismo significado del término. Por su parte, West nos ofrece una lectura adicional que también encajaría perfectamente con el significado de >butchered=:

He [Westmorland] implies that the butchery was not merely “shameless” but like that of a “shambles”, “the place where animals are killed for meat”, (see *OED*, “shambles”, sb¹. 2. b, 3, 4 & 5, with contemporary examples; several examples from the 15th and 16th centuries are spelled without “b”)⁹⁸.

Finalmente, y a diferencia de lo que se acaba de ver con respecto a >beastly= y >shameless=, son bastantes los autores que nos ofrecen una glosa de >transformation=, la última de estas palabras. A pesar de ello, casi ninguno matiza la modalidad o las connotaciones concretas de esa transformación o mutilación que habían sufrido los cadáveres a manos de las mujeres galesas. En ese sentido, tal vez contribuya a esa pobreza interpretativa el hecho de que los autores del *OED* ilustren con estas palabras de Westmorland el sentido más normal del término, a saber, >The action of changing in form, shape, or appearance; metamorphosis=⁹⁹. Así, John y Dorothy Colmer se limitarán en su edición a repetir esa misma definición del *OED*¹⁰⁰. Moorman ofrece también una glosa que si bien especifica algo más el sentido del término, tampoco resulta suficiente para describir los graves acontecimientos a que hace referencia. Según él, >transformation= equivale a >mutilation=¹⁰¹. Posteriormente, tanto Shaaber y Moseley y Neuburg como Evans repetirán esta misma glosa en sus ediciones¹⁰².

⁹⁷ *OED* shame n. **I. 7** y G. Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, p. 1226.

⁹⁸ G. West, *op. cit.*, p. 151.

⁹⁹ *OED* transformation n. **1. a.**

¹⁰⁰ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 275.

¹⁰¹ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 141.

¹⁰² M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 28; C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 43; y G.B. Evans, *op. cit.*, p. 848.

Por último, la nota de Newman se refiere también únicamente al cambio de aspecto físico: >disfigurement=¹⁰³. Sin embargo, como se señalaba anteriormente, la mutilación de los cadáveres se había producido en unas circunstancias que aumentaban, si cabe, la gravedad de los hechos, pues casi todos ellos habían sido castrados. Y ése es precisamente el matiz semántico que Rubinstein y Williams identifican en este término utilizado por Westmorland. Rubinstein, en concreto, afirma que >transformation= significa >sexual mutilation=¹⁰⁴. Williams, aunque nos da una explicación más detallada, coincide también en esa misma lectura:

Renaissance literature abounds with references to the psychological transformation wrought by love or lust; the various avatars of **Jove** supply a favourite figure. But *IH4* I.i.44 deals with castration following the slaughter of Mortimer's army¹⁰⁵.

No son éstos los únicos autores que hacen referencia a la profanación de los cadáveres. En efecto, Hunter, por ejemplo, hace lo propio, si bien basándose en el conjunto de estos términos y no en uno específicamente. En concreto, este autor asegura que >The women of the Welsh tribes committed unspeakable atrocities upon the soldiers' corpses=¹⁰⁶. La anotación que Mack hace al respecto es también muy elocuente: >the phrasing in Holinshed ... suggests that the dead English were castrated=¹⁰⁷. Para McCall, por citar otro ejemplo, estas palabras de Westmorland también significan que >the dead English were castrated=¹⁰⁸. Pero, según se señalaba anteriormente, es en la parafrásis que ofrece Rubinstein donde se recoge con toda nitidez el sentido oculto del pasaje:

¹⁰³ F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁴ F. Rubinstein, *op. cit.*, p. 280.

¹⁰⁵ G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 312.

¹⁰⁶ J. Hunter, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁷ M. Mack, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰⁸ J. McCall, *op. cit.*, p. 69.

BEASTLY (sexually bestial), SHAME-(genitals) less TRANSFORMATION (sex-alteration) on those they butchered and castrated. Necrophilism: mutilation of dead bodies, >sometimes accompanied by kissing, embracing [...] cannibalism=¹⁰⁹.

En cuanto a los dobles sentidos de >retold=, >spoken= y >of= resultan muy coherentes, según nos recuerda Cox, con la detallada explicación histórica de Hayward sobre lo que ocurrió en el campo de batalla¹¹⁰. En concreto, este autor explica que *retold* y *retool* eran casi homófonos en la época; y que *tool* podía significar >penis=, como aseguran Partridge y los autores del *OED*. Cox añade que el término no es nuevo en Shakespeare, pues aparece en otras obras de este autor, concretamente en *Henry VIII* V.iii.33, *Romeo and Juliet* I.i.31 y *Cymbeline* II.v.5. De igual forma, asegura que *spoke* es sinónimo de *rung* y que ambos pueden tener sugerencias fálicas como ocurre en *2 Henry IV* II.i.38 Xpor la homofonía de *rung*, *wrong* y *wrung*¹¹¹X y en *The Two Gentlemen of Verona* II.i.137. Finalmente, afirma que en la época *of* y *off* eran también formas homófonas. Teniendo todo esto en cuenta, Cox llega a la siguiente conclusión en cuanto al sentido que ocultan las palabras de Westmorland:

Recalling Hayward's description of the Welsh women's mutilation of the English bodies and thinking in terms of sexually suggestive terms, Westmoreland thus builds up the suspenseX“what did they do?”Xand drops the subject. But this frustrating closing, “may not be Without much shame *retold* or *spoken of*” carries with it a grimly punning description of exactly what took placeXthe “shameless transformation done upon the corpses may not be *retooled* nor may they be *spoken off* (their *tools* having being irreparably removed and their *spokes* already *off*)¹¹².

De todas las referencias a esas aberraciones que se ocultan en el subtexto, apenas si se asoma una en las diversas traducciones. Se trata, en concreto, de la que se esconde en el sintagma >shameless transformation=. El resto de las connotaciones comentadas se pierde

¹⁰⁹ F. Rubinstein, *op. cit.*, p. 163.

¹¹⁰ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 333.

¹¹¹ Véase H. Kökeritz, *op. cit.*, p. 142.

¹¹² R.E. Cox, *op. cit.*, p. 334.

por completo en el proceso de traducción, con lo que los textos resultantes sufren una grave merma en detalle y dramatismo. Así, Nacente vierte estas palabras de Westmorland por

Mil soldados fueron pasados á cuchillo y en sus cadáveres han hecho las mujeres tan indignas y vergonzosas mutilaciones, que no se pueden decir sin ruborizarse.

En la versión de Macpherson se convierten en

[...] qué á cuchillo
Han pasado á un millar de sus secuaces,
Cuyos cuerpos han sido tan vilmente,
Tan oprobiosamente mutilados
Por los galeses esos, que no es fácil
Repetir ó indicarlo sin sonrojo.

Martínez Lafuente las transforma en

[...] un millar de sus hombres fueron pasados á cuchillo. Tales violencias, tan brutales y vergonzosas mutilaciones cometieron estas hordas con los cadáveres, que sería imposible insistir en ellas sin avergonzarse.

Astrana tal vez logre un mayor grado de acierto al reflejar, en su versión, no sólo las mutilaciones referidas sino también alguna atrocidad añadida:

[...] un millar de sus gentes resultó sacrificado. Con sus cadáveres han cometido las mujeres galesas tales infamias, tales bestialidades y vergonzosas mutilaciones, que no es posible repetirlas ni nombrarlas sin enrojecer grandemente.

Valverde las traduce como

[...] mil de sus hombres fueron muertos, y sus cadáveres fueron de tal modo maltratados, con tan bestial mutilación desvergonzada por parte de las mujeres galesas, que no se puede decir ni contar sin mucha vergüenza.

Por último, en la versión de Pujante aparecen como

[...]
y mil soldados suyos fueron destrozados.
Fue tal el estrago que sufrieron los cadáveres
y tan ruin y espantosa la desfiguración

que infligieron los galeses, que no se pueden ni decir ni contar sin sonrojarse.

El rey, al contarle a Westmorland las noticias frescas traídas por Sir Walter, utiliza una palabra, el participio >balked=, que, por el contexto en que aparece X>Ten thousand bold Scots, two-and-twenty knights,/Balked in their own blood did sir Walter see/On Holmedon's plains= (I.i.68-70)X, adquiere un doble sentido que, lógicamente, debe reflejarse también en el texto traducido. Pues bien, a pesar de la coherencia contextual de ese equívoco intencionado, no todos los editores y lexicógrafos parecen haberse percatado de la bifurcación semántica que se opera en el término. Así, para Moorman el participio tan sólo significa >piled up in balks or ridges=¹¹³. Hudson, lo glosa también únicamente como >heaped=, que es el sentido más superficial del participio aquí, sin que su comentario adicional haga referencia alguna a la ambigüedad que entraña: >A “balk” was a ridge left unplowed between two furrows; and “to balk” was “to plow up in ridges”=¹¹⁴. En el propio *OED*, donde se ejemplifica con estas mismas palabras de *1 Henry IV*, la glosa del término se reduce a ese sentido primero o superficial: >heaped up; piled in a heap=¹¹⁵. Schmidt hace lo mismo en su *Lexicon*, ilustrando también el término con esta intervención del monarca¹¹⁶. Igualmente incompletas resultan las glosas de Newman¹¹⁷, John y Dorothy Colmer¹¹⁸, Davison¹¹⁹, Evans¹²⁰ y Herbert y Judith Weil¹²¹. El comentario que nos ofrece King,

¹¹³ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 142.

¹¹⁴ E.C. Black, *op. cit.*, p. 6.

¹¹⁵ *OED balked ppl. a. : 2.*

¹¹⁶ >To heap, to pile up= (A. Schmidt, *op. cit.*, p. 73).

¹¹⁷ >balks are ridges between furrows (in which the dead lay, their blood flowing between)= (F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 29).

¹¹⁸ >lying defeated in ridges thick with their own blood= (J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 4).

¹¹⁹ >A balk is the ridge left between two furrows in ploughing. The bodies fell in blood-stained rows= (P.H. Davison, *op. cit.*, p. 157).

¹²⁰ >heaped up in balks or ridges= (G.B. Evans, *op. cit.*, p. 848).

precisamente por la coherencia textual antes referida, resulta mucho más convincente: >“In their own blood” gives “lying in ridges” for “Balkt” (OED 1 “to make balks”), “discomfited” gives “thwarted” (OED Balk v 5)=¹²². También para Wilson >balked=, además del sentido de >ploughed in ridges=, posee en este pasaje el de >defeated=¹²³. He aquí su explicación sobre el juego que se configura en torno a los dos sentidos del término: >The dead lay in ranks, as they fell, with the blood running between. A quibble also on “balk” = thwart, check=¹²⁴. En idéntica línea se situará posteriormente la lectura de Shaaber¹²⁵, Humphreys¹²⁶, Sanderson¹²⁷, Mack¹²⁸, Moseley y Neuburg¹²⁹, Hunter¹³⁰, Cox¹³¹, Madeleine Doran¹³², Bevington¹³³, y Colman¹³⁴.

En ninguna de las traducciones se aprecia ese matiz subyacente que enriquece el dramatismo de la imagen con la fuerza del detalle. Una vez más, un tratamiento meramente

¹²¹ >Heaped up, perhaps in rows. A “balk” was a ridge between two furrows= (H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 71).

¹²² A.H. King, *op. cit.*, p. 164.

¹²³ J.D. Wilson, *op. cit.*, p. 197.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 116.

¹²⁵ >(1) heaped up, (2) defeated= (M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 29).

¹²⁶ >Lying defeated in blood-stained ridges. A balk is a ridge between furrows; “balk’d” here carries too its other meaning “thwarted”= (A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 7).

¹²⁷ >(1) heaped up in ridges (2) thwarted= (J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 7).

¹²⁸ >(1) heaped (2) thwarted= (M. Mack, *op. cit.*, p. 41).

¹²⁹ >piled up in ridges: defeated= (D.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 45).

¹³⁰ >1. ploughed up [*the blood ran in furrows between the bodies*] 2. balked; stopped in action= (J. Hunter, *op. cit.*, p. 14).

¹³¹ >piled in a heap/thwarted= (R.E. Cox, *op. cit.*, p. 71).

¹³² >In *Henry IV* there are a number of single words which, together with a figurative meaning, retain their literal meaning and greatly enrich the context by this ambiguity. A good example is *balk’d* in Henry’s statement [...] the statement means literally that the bodies are “piled up in ridges and soaked in blood”; but it also means that the Scots have been thwarted and defeated= (M. Doran, “Imagery in *Richard II* and in *1 Henry IV*”, *Shakespeare’s Dramatic Language* [Madison: University of Wisconsin Press, 1976], pp. 227-8). Entre las palabras que figuran en la lista que nos ofrece Doran se encuentran *malevolent* y *bombast* (*ibid.*, p. 228), que también son objeto de comentario en este trabajo (véanse págs. 50-2 y 172-4, respectivamente).

¹³³ >Lying in heaps, as in “balks”, or ridges, between furrows; with connotation also of “foiled”, “checked”, “halted”= (D. Bevington, *op. cit.*, p. 131).

¹³⁴ >(a) halted, checked (b) laid out in rows= (E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 30).

literal del texto aborta todo un haz de sentidos y efectos, empobreciendo sobremanera el texto resultante¹³⁵.

La última dificultad que se le puede plantear al traductor en esta primera escena se halla, probablemente, en las sugerencias metafóricas que se ocultan bajo las palabras >Malevolent to you in all aspects= que Westmorland utiliza para referirse a Worcester antes de partir, por encargo real, para avisar a los lores de que el próximo consejo tendrá lugar en Windsor. He aquí el contexto en que se enmarcan estas palabras:

WESTMORLAND This is his uncle's teaching, this is Worcester,
Malevolent to you in all aspects,
Which makes him prune himself, and bristle up
The crest of youth against your dignity.
(I.i.95-8)

Tanto la crítica textual como la lexicografía especializada en el inglés de la época coinciden en que Westmorland utiliza aquí >malevolent= y >aspects= en esa acepción astrológica que ambos términos poseían también entonces. Moorman, por ejemplo, afirma que >[aspect] has here as elsewhere an astrological meaning=¹³⁶. Hudson es mucho más explícito en su comentario, en el que incluye ambos términos:

Worcester is represented as a malignant star that influenced the conduct of Hotspur.
And the effect of planetary predominance, which was held to be irresistible, is implied¹³⁷.

En el *OED*, en la entrada de *malevolent* no sólo se hace referencia también a esa acepción relacionada con la astrología sino que se ilustra precisamente con estas palabras de

¹³⁵ He aquí las diferentes versiones del segmento >Balked in their own blood=: >bañados en su sangre= (Nacente); >encharcados en su sangre= (Macpherson); >sangriento montón de esqueletos= (Martínez Lafuente); >nadando en su propia sangre= (Astrana); >amontonados en su propia sangre= (Valverde); y >hacinados en su sangre= (Pujante).

¹³⁶ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 143.

¹³⁷ E.C. Black, *op. cit.*, p. 8.

Westmorland: >*Astrol.* Exercising an evil or baleful influence=¹³⁸. Schmidt registra ambos términos en su léxico y los documenta igualmente con este mismo ejemplo: >**Malevolent**, ill disposed, hostile= y >**Aspect**, 4) the peculiar position and influence of a planet=¹³⁹. Idéntica lectura nos propone Harrison en su edición: >like an ill-omened planet universally disastrous=¹⁴⁰. Wilson, en la nota dedicada a >aspect=, coincide igualmente con los autores anteriores: >(a) respect, (b) *Astrol.* position of one heavenly body in relation to another=¹⁴¹. Wright y LaMar van más allá en su comentario al aclarar la función de estas metáforas en el tema de la obra:

aspects is used in an astrological sense meaning the relative position of the planets as they appear on the earth at a given time. The meaning is that Worcester is the king's enemy, any way you look at him¹⁴².

Elocuente y claro es también el comentario de Sanderson, que discurre por idénticos cauces: >an astrological expression comparing Worcester to a star exerting an evil influence on the fortunes of Henry IV=¹⁴³. En cuanto a la explicación del texto que nos ofrecen John y Dorothy Colmer, es sin duda alguna la más exhaustiva de las aportadas por los autores consultados:

“who desires to harm you in all circumstances”. Men who believed that the stars could influence people used the word *aspect* for the positions of the planets in relation to each other and believed that some of these aspects brought danger (were *malevolent*). Westmoreland uses these words to describe how the Earl of Worcester hates the king¹⁴⁴.

¹³⁸ *OED* malevolent *n. and a. A. : 2*.

¹³⁹ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 687 y 58, respectivamente.

¹⁴⁰ G.B. Harrison, *op. cit.*, p. 117.

¹⁴¹ J.D. Wilson, *op. cit.*, p. 197.

¹⁴² L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 4.

¹⁴³ J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁴ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 6.

También son muy significativas, siempre en el sentido apuntado, las notas de editores posteriores como Mack (>an astrological expression comparing Worcester to a planet [whose influence obstructs Henry's designs]=¹⁴⁵); Hunter (>Hostile to you at all times [*a metaphor from astrology*]=¹⁴⁶); y Herbert y Judith Weil (>Like a comet or a meteor, "malevolent" or unfavourable in all positions=¹⁴⁷). Veamos un último ejemplo en el comentario que esta metáfora le merece a Bevington:

Malevolent and *aspects* are also astrological terms, suggesting metaphorically that Worcester, as a baleful planet in the courtly orbit of King Henry, is ominous at all times and in every position as seen from earth¹⁴⁸.

En ninguna de las traducciones españolas se atisba esa ingeniosa metáfora que se desprende de las palabras isabelinas y que se concentra en los dos términos analizados. En efecto, ni >malevolencia= (Nacente y Martínez Lafuente) ni >animosidad= (Macpherson), como tampoco >hostil= (Astrana), >malévolo= (Valverde) o >nefasto= (Pujante), poseen las connotaciones astrológicas que se desprenden de >malevolent= en boca de Westmorland. Lo mismo puede decirse de >coyuntura= (Nacente), >siempre= (Macpherson), >ocasión= (Martínez Lafuente), >aspectos= (Astrana y Valverde) y >sentidos= (Pujante), términos que utilizan para verter >aspects=¹⁴⁹.

¹⁴⁵ M. Mack, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴⁶ J. Hunter, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁷ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 72.

¹⁴⁸ D. Bevington, *op. cit.*, p. 132.

¹⁴⁹ He aquí las frases en las que los distintos traductores enmarcan ambos términos: >cuya malevolencia se señala contra vos en toda coyuntura= (Nacente); >Cuya animosidad os muestra siempre= (Macpherson); >no pierde ocasión de mostraros su malevolencia= (Martínez Lafuente); >que os es hostil en todos los aspectos= (Astrana); >malévolo contra vos en todos los aspectos= (Valverde); y >nefasto para vos en todos los sentidos= (Pujante).

CAPÍTULO II

Análisis textual y traductológico de la
escena cuarta del Acto segundo

El primer escollo que tendrá que salvar el traductor en la escena cuarta del Acto segundo¹ lo hallamos en la frase >Ned, prithee, come out of that fat room, and lend me thy hand to laugh a little= (II.iv.1-2), palabras con las que el príncipe Henry abre la escena que tiene lugar en una taberna de Eastcheap. En efecto, los términos >fat=, >lend=, >hand=, >laugh= y >little= ocultan una serie de matices que le dan a su intervención un tono marcadamente hilarante y que auguran una escena repleta de ironía y comicidad².

En el adjetivo >fat=, en este pasaje concreto, se entrecruzan algunos de los diversos sentidos que este término tenía en la época, dando lugar a una divertida confusión semántica generada por la superposición de significados diferentes, por la cual se hace difícil precisar en qué parte de la taberna se encuentra Poins. Así, por un lado >fat= puede referirse a un espacio nauseabundo, según se registra y documenta precisamente con este pasaje en el *Lexicon* de Schmidt X>oily, greasy, nauseous=³X y en el *OED* X>Full of dense air=⁴X. Por otro, este término era también una variante de *vat* y significaba en la época >A vessel of large size for liquids; a tub, a dyer's or brewer's vat, a wine cask=⁵. Pues bien, a pesar de la coherencia contextual de esta lectura en la que conviven los dos sentidos citados, no todos los autores reparan en esta confusión intencionada. Hudson, Newman, Humphreys, Sanderson, Hunter, Colman, John y Dorothy Colmer, o Mack, por ejemplo, reducen sus

¹ Para un estudio en profundidad de la forma y el contenido de esta escena, véase Waldo F. McNeir, "Structure and Theme in the First Tavern Scene of *Henry IV, Part One*", *Essays on Shakespeare*, ed. Gordon Ross Smith (Pittsburgh: Pennsylvania State University Press, 1965), pp. 67-83.

² En su artículo "The Falstaff Plays", Thomas Marc Parrot analiza la importancia y función de algunas escenas, ésta entre ellas, en el entramado de la obra y en la caracterización del personaje de Falstaff: >Here we see Falstaff in his glory as a voluble liar, a witty dodger, a clever actor, and finally as the trustful dependent of his master, who can snore in his sleep while death stands at the door= (T.M. Parrot, "The Falstaff Plays", *Shakespearean Comedy*, ed. Thomas Marc Parrot [Nueva York: Oxford University Press, 1949], p. 242).

³ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 403.

⁴ *OED* fat a. 7. c.

⁵ *OED* fat n.¹ 2.

glosas al significado de >full of dense air=⁶. Por su parte, tanto Wright y LaMar como Cox nos proporcionan el ejemplo opuesto, ya que sus glosas se agotan en el sentido de >vat-room=⁷. Las anotaciones de Davison, Evans y Herbert y Judith Weil suponen, en este sentido, un paso adelante en la comprensión de este complejo texto, ya que para todos ellos se dan, dentro de >fat=, las dos acepciones antes citadas⁸. Bevington va más lejos aún al comentar que >fat= puede poseer, además de los dos significados apuntados, el sentido de >well-stocked=⁹ que también recoge el *OED* en la entrada **10. b.** del adjetivo. Sin embargo, no se agota aquí la riqueza semántica del término. En efecto, Rubinstein, que asegura que >*Un fat*= es >an asse, a gull=¹⁰, explica de manera coherente el contexto descaradamente sicalíptico que atesoran estas palabras del príncipe¹¹, basándose en los segundos sentidos de los términos apuntados¹²:

First word of the scene is >Ned= (an ass B F&H; G): >Ned ... come out of that fat room, and lend me thy hand to laugh a little=. *Un fat* is an >asse, a gull= (Cot). Is the FAT room a vat-room or another arse pun? What kind of fat/vat, vessel for liquids, did it contain? >Fat= meant fertilise the soil: was Ned, the ass, in the privy? He was not with Hal and the >loggerheads= among the >hogsheads=. Hal asks >Ned= Points to LEND (1550, buttocks; coit) a HAND (for masturbation) so he can LAUGH (Fr *rire/rear*, lift to an erect position) a LITTLE (-cule; pun on *cul(e)*, rump). They will make a gull of Francis, the little drawer (*fregare*: to masturbate, gull B F)¹³.

⁶ E.C. Black, *op. cit.*, p. 53; F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 63; A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 56; J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 35; J. Hunter, *op. cit.*, p. 76; E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 66; J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 78; y M. Mack, *op. cit.*, p. 75.

⁷ L.W. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 36 y R.E. Cox, *op. cit.*, p. 278.

⁸ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 188; G.B. Evans, *op. cit.*, p. 858; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 109.

⁹ D. Bevington, *op. cit.*, p. 177.

¹⁰ F. Rubinstein, *op. cit.*, p. 82.

¹¹ Sobre el uso de la frase >Give me thy hand= en las comedias y las tragedias de Shakespeare, véase Inge Leimberg, “>Give me thy hand=: Some Notes on the Phrase in Shakespeare’s Comedies and Tragedies”, *Shakespeare: Text, Language, Criticism. Essays in Honor of Martin Spevack*, eds. Bernhard Fabioan *et al* (Hildesheim: Olms, 1987), pp. 118-46.

¹² Al hablar sobre los términos *hand* y *foot* en su artículo “Persistent Sexual Symbolism: Shakespeare and Freud”, Rubinstein comenta lo siguiente: >These dream symbols for the male member were used by Shakespeare, too, as phallic symbols. The puns on “hand” were also linked to masturbatory and copulatory images= (F. Rubinstein, “Persistent Sexual Symbolism: Shakespeare and Freud”, *Literature and Psychology*, 34, 2 [1988], p. 7).

¹³ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare’s Sexual Puns and Their Significance*, p. 82.

Ninguna de las traducciones españolas consigue reflejar toda esa amalgama de matices que se desprenden de las palabras originales del príncipe. En efecto, todas las versiones reflejan únicamente el sentido primario de su intervención, con lo que se pierde por completo la riqueza que atesora el original isabelino¹⁴. Dicho esto, conviene hacer notar que Pujante, al optar por el adjetivo >viciado= para verter >fat=, consigue reflejar en su versión un matiz del que carecen las demás traducciones españolas, aunque, como se acaba de decir, su solución tampoco es totalmente válida.

En la siguiente intervención del príncipe Henry, en la que informa a Poins de dónde y con quién ha estado y le pide ayuda para reírse de Francis Xuno de los aprendices de sirviente de taberna que se encuentra allíX, hallamos varios focos de dificultad que el traductor debe resolver satisfactoriamente al trasladar el pasaje a otra lengua. En efecto, en esos segmentos se plasma de forma clara y concisa el carácter, por un lado afable y extravertido, y por otro libertino y fanfarrón, de este personaje¹⁵. He aquí su parlamento:

PRINCE HENRY With three or four loggerheads amongst
three or four score hogsheads. I have sounded the very
bass string of humility. Sirrah, I am sworn brother to a
leash of drawers, and can call them all by their Christian
names, as Tom, Dick, and Francis. They take it already
upon their salvation that, though I be but Prince of
Wales, yet I am the king of courtesy, and tell me flatly I

¹⁴ He aquí las diferentes versiones de esta parte de la intervención del príncipe: >Te ruego, Eduardo, que dejemos ese mal aposento, y ven á ayudarme á reír un poco= (Nacente); >Eduardo, salid de ese cuarto nauseabundo y ayudadme á reír un rato= (Macpherson); >Sal de esa habitación grasienta, Ned, y haz el favor de tomar parte en mi risa= (Martínez Lafuente); >Por favor, Ned, sal de esta sucia habitación y ven a ayudarme a reír un poco= (Astrana); >Eduardito, por favor, sal de ese cuarto pringoso, y échame una mano para reír un poco= (Valverde); y >Anda Ned, sal de ese cuarto tan viciado y ayúdame a reírme= (Pujante).

¹⁵ En este sentido, Timothy C. Davis va más lejos aún al reconocer que Shakespeare utiliza a Francis para proyectar la lucha interna del príncipe, sirviéndose para ello de la larga acotación que el dramaturgo isabelino incluye cuando ambos lo llaman: >This profound dramatic device tells us more about the prince than he can tell, or perhaps even know, of himself. It reveals poignantly human Hal, a youth who intellectually purposes to fulfill his adult calling as a warrior-king, while emotionally harboring a genuine attraction toward the childlike falstaffian lifestyle. Like the very human drawer, to whom the prince has named himself “brother” (II.iv.6-7), the young heir to the English throne “stands amazed, not knowing which way to go”= (T.C. Davis, “Shakespeare’s *I Henry IV*”, *The Explicator*, 49, 3 [1991], p. 139).

am no proud Jack like Falstaff, but a Corinthian, a lad of mettle, a >good boy=Xby the Lord, so they call me!Xand when I am king of England I shall command all the good lads in Eastcheap. They call drinking deep, dyeing scarlet; and when you breathe in your watering, they cry >hem!= and bid you play it off. To conclude, I am so good a proficient in one quarter of an hour that I can drink with any tinker in his own language during my life. I tell thee, Ned, thou hast lost much honour that thou wert not with me in this action. But, sweet NedXto sweeten which name of Ned, I give thee this pennyworth of sugar, clapped even now into my hand by an under-skinker, one that never spake other English in his life than >Eight shillings and sixpence=, and >You are welcome=, with this shrill addition, >Anon, anon, sir! Score a pint of bastard in the Half-Moon=, or soXbut, Ned, to drive away the time till Falstaff come, I prithee, do thou stand in some by-room, while I question my puny drawer to what end he gave me the sugar; and do thou never leave calling >Francis=, that his tale to me may be nothing but >Anon=. Step aside, and I'll show thee a precedent.

(II.iv.4-31)

Las primeras dificultades de este pasaje se concentran en >sounded=, >the very bass string=, >humility=, >leash of drawers=, >call=, y >Tom, Dick, and Francis=. En efecto, por el valor polisémico que poseen algunos de estos términos en esta parte concreta de la intervención de Hal y por las claras alusiones de otros, estas palabras del príncipe hacen que el principio de su intervención pueda interpretarse de dos o más formas distintas.

Por lo que se refiere a >sounded=, >the very bass string= y >humility=, no son muchos los autores que hacen referencia a todos los sentidos que se esconden bajo esta metáfora musical que el príncipe utiliza para comentarle a Poinc la relación que acaba de mantener con algunos de sus futuros súbditos. Así, John y Dorothy Colmer, por ejemplo, se limitan a afirmar que >sounded= equivale a >reached= al señalar que la frase >I have sounded the very base-string of humility= significa >I have reached the very lowest level of humility=¹⁶, añadiendo que >To sound the base string usually means to play the lowest notes on a

¹⁶ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 78.

stringed instrument=¹⁷. Sin embargo, a los críticos más autorizados no se les escapa la riqueza semántica que atesoran esos términos. Un buen ejemplo, en este sentido, lo hallamos en la obra de Cox, para quien el término >sounded=, en boca del príncipe, no sólo equivale a >made the sound himself= o >caused to sound as a musician= sino que también tiene el sentido >given the impression of= o, como en otras ocasiones en Shakespeare, ese otro más general, vigente también en la época, de >to investigate or examine=¹⁸. Rubinstein profundiza también en el sentido de >sounded=, descubriéndonos matices que los editores y críticos anteriores parecen pasar por alto. Concretamente, para esta autora se trata de >[a] bawdy and scatological pun on sounding or probing the bottom (buttocks)=¹⁹. Rubinstein, en la paráfrasis que nos ofrece de estas mismas palabras del príncipe, afirma también que estos y otros términos que Hal utiliza, incluido el adverbio >very=, pertenecen al área léxica de la música: >He SOUNDded, i.e. probed, the *bottom* of the VERY (mus., *It assai*) *base string*=²⁰.

El sintagma nominal >bass string= o >base string=²¹ también posee un doble significado que resulta muy coherente con la totalidad del pasaje, y no sólo en lo que atañe a su sentido primario o superficial sino también por lo que respecta a sus lecturas subyacentes. El *OED* registra y documenta con este pasaje concreto el sentido más común de *bass* X>Hence prefixed, sometimes with hyphen, to names of musical instruments or their strings, to

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Cox registra estos usos en *Henry VIII* 4.1.435-7, *Richard III* 3.4.38, *The Merry Wives of Windsor* 2.1.246 y *The Taming of the Shrew* 5.1.140-1 (R.E. Cox, *op. cit.*, p. 348-50).

¹⁹ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 249.

²⁰ *Ibid.*, p. 82.

²¹ Según reza en el *OED*, el término utilizado por la mayor parte de los editores de la obra, *base*, que es el que aparece tanto en el *Quarto* de 1598 como en el *First Folio* de 1623, es >The regular form up to the present century of the word now spelt *bass*= (*OED*, *base n*⁴). Sanderson, Mack, Davison, Bevington y Colman utilizan la forma *bass*.

indicate that they are of the lowest pitch=²²X que, si bien sitúa al sintagma en perfecta simetría con el primer sentido de *sound* anteriormente apuntado, no agota en absoluto el significado que adquiere en esta intervención de Hal. En efecto, por la homofonía de *bass* y *base*, las palabras del príncipe reciben una connotación de bajeza moral y social. Desgraciadamente, a la mayor parte de los editores y autores se les ha pasado por alto este importante equívoco. De hecho, sólo King y Cox parecen haber advertido el citado juego homofónico²³. Rubinstein, una vez más, matiza el sentido de esa bajeza al aclarar que >he [Hal] is brother to a leash, i.e. a loose string, a loose (wanton) string of drawers=²⁴. Algo similar a lo apuntado ocurre con >string=, que responde aquí no sólo a la acepción de cuerda de instrumento musical sino también a la de >A set (of persons); a band, a faction= que poseía el término en inglés isabelino, como sustantivo, tal y como se registra en el *OED* en las entradas **3. a.** y **14. : b.**, respectivamente. Sin embargo, por extraño que nos resulte una vez más, la mayor parte de los editores y críticos de la obra no han reparado en esa dualidad semántica que irradia de >string= en este caso²⁵; de hecho, Cox y Rubinstein tal vez sean las únicas excepciones, pues son también los únicos cuyos comentarios no se agotan en la consabida definición musical del término²⁶.

En cuanto a >humility=, son también muy pocos los autores que se detienen a comentar el sentido del sustantivo en este pasaje concreto; y menos aún los que lo recogen

²² *OED* *bass* *n*⁵. **3. b.** Significados muy similares a éste son los que anotarán en sus obras posteriormente autores como Schmidt (*op. cit.*, p. 78), Onions (*op. cit.*, p. 17), Moorman (*op. cit.*, p. 165), Wilson (*op. cit.*, p. 198), Newman (*op. cit.*, p. 63) y Sanderson (*op. cit.*, p. 35).

²³ >low in the moral scale= (*OED* *Base a* 9) or >low in the social scale= (*OED* 6) + >of the lowest part in harmonized musical composition (*OED* *Bass a* 3)= (A.H. King, *op. cit.*, p. 180); y >low in the natural, social, or moral scale= (R.E. Cox, *op. cit.*, p. 246).

²⁴ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 82.

²⁵ En realidad son muy pocos los autores que tan siquiera glosan el término, y los que lo hacen se limitan únicamente a su acepción musical. Tal es el caso, por ejemplo, de Schmidt, para quien >string= en esta intervención de Hal no es sino >the cord of a musical instrument= (A. Schmidt, *op. cit.*, p. 1138).

²⁶ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 143 y F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 82.

de modo cabal. Así, Bevington se limita a ofrecer un solo significado del término: >baseness, low condition=²⁷, descartando de manera muy explícita la acepción de >humbleness of mind=²⁸. Sin embargo, según se desprende del contexto y como mantienen otros autores de opinión no menos autorizada, en el sustantivo confluyen esos dos sentidos que para Bevington resultan excluyentes. Es decir, >humility= posee en inglés esa misma dualidad de significados que convergen en su equivalente español >humildad=. Así, para Cox el término significa >humbleness of spirit and demeanor= y >low state or baseness=²⁹. Herbert y Judith Weil también lo glosan de forma similar: >(1) freedom from pride or arrogance, (2) humble or low condition=³⁰.

Las formas verbales utilizadas por los traductores para verter >sounded= al español X>He tocado= (Nacente y Astrana), >He llegado á herir= (Macpherson), >He hecho vibrar= (Martínez Lafuente), >He sondeado= (Valverde) y >He pulsado= (Pujante)X reflejan únicamente el sentido superficial del original, incluyendo, en mayor o menor medida, esa imagen musical que también denota. Sin embargo, en ninguna de ellas se atisba la más mínima sugerencia lúbrica que, según se ha comentado, también posee >sounded= en el texto de partida.

En esta ocasión, a la hora de verter el sintagma >the very bass string of humility=, casi todos los traductores consiguen recrear un juego verbal muy próximo al del original, y ello gracias al hecho de que tanto en >cuerda=, >notas= y >bordón= como en >humildad= y >bajeza=³¹ se congregan los mismos sentidos que tienen los términos de partida. Nacente, al

²⁷ D. Bevington, *op. cit.*, p. 178.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 143.

³⁰ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 109.

³¹ En el *Diccionario de uso del español* de María Moliner se registra el término *bajeza* con la acepción, no usual, de >humildad=.

optar por >la última cuerda de la vulgaridad=, se mantiene más distante del significado del original. Sin embargo, pese a lo acertado de las propuestas apuntadas, en ninguna de las traducciones se percibe esa connotación sexual que encierran las palabras de Hal, con lo que la carga cómica se ve inevitablemente reducida³².

Por lo que se refiere a >leash of drawers=, también posee en este pasaje una diversidad de sentidos que le permiten al lector o espectador interpretar estas palabras del príncipe de formas muy distintas. No obstante, la mayor parte de la crítica que recoge el sintagma o, simplemente, el sustantivo >leash=, no da muestras de haberse percatado de la verdadera intención de Hal al utilizarlo aquí. Así, al glosar el término simplemente como >Used in contempt of persons yoked together=³³, >set of three=³⁴ o >trio=³⁵, a los principales autores se les escapa el sentido oculto de >leash of drawers=. Idéntica limitación se observa en los autores que glosan el sintagma completo XNewman, Humphreys, Hunter y John y Dorothy ColmerX, pues recogen también únicamente su sentido superficial³⁶. En efecto, según se apuntaba anteriormente y asegura Cox, >leash= no sólo se refiere en este pasaje a los tres aprendices de tabernero que el príncipe nombra a continuación X>Tom, Dick and Francis=X sino que connota también la idea de una jauría de perros, que era otro de los sentidos del término³⁷. Es más, como nos recuerda Rubinstein, el sintagma posee además una

³² He aquí las versiones españolas de la frase completa: >He tocado la última cuerda de la vulgaridad= (Nacente); >He llegado á herir las más bajas notas de la humildad= (Macpherson); >He hecho vibrar la última cuerda de la bajeza= (Martínez Lafuente); >He tocado la cuerda más baja de la humildad= (Astrana); >He sondeado la cuerda más baja de la humildad= (Valverde); y >He pulsado el bordón de la humildad= (Pujante).

³³ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 637.

³⁴ C.T. Onions, *op. cit.*, p. 153; G.B. Harrison, *op. cit.*, p. 121; J.D. Wilson, *op. cit.*, p. 204; A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 56; J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 80; G.B. Evans, *op. cit.*, p. 858; E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 66; D. Bevington, *op. cit.*, p. 178; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 109.

³⁵ E.C. Black, *op. cit.*, p. 53; M. Mack, *op. cit.*, p. 76; y P.H. Davison, *op. cit.*, p. 188.

³⁶ >pair of waiters= (F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 63), >trio of tapsters= (A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 56), >three men who serve drinks in the tavern= (J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 80) y >three barmen= (J. Hunter, *op. cit.*, p. 76).

³⁷ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 172.

connotación descaradamente sexual. En concreto, glosa el sustantivo *drawers* del siguiente modo: >TAPSTERS (pimps who draw a head of FROTH on beer and on a masturbated penis). Those who draw (expose the penis). Catamites=³⁸; y en la paráfrasis que ofrece de esta primera parte de la intervención de Hal, asegura que >Leash (lit. any three things) is here the three drawers B and maybe the proverbial THREE things in men's drawers (undergarments)=³⁹.

De todos los sintagmas que los traductores utilizan para verter >leash of drawers=, únicamente >trailla de mozos de taberna=, en la versión de Macpherson, consigue recrear en español una parte muy importante de las sugerencias que se desprenden del original. Lo que no se refleja en esta traducción son las connotaciones lúbricas de >drawers=. En las demás versiones sólo se asoma el primero y más superficial de los sentidos comentados; y en la de Astrana ni siquiera se vierten estas palabras del príncipe⁴⁰.

En el verbo >call= también confluyen dos sentidos que el traductor ha de tener muy presentes. En concreto, Hal utiliza >call= no sólo para llamar a los taberneros por sus nombres de pila sino también para ordenar su presencia ante él. Cox glosa esta dualidad de sentidos del siguiente modo:

Hal plays upon his newly developed ability to designate all of the drawers by name and his parallel ability to bid them come by a tavern call or shout, which he and Poins capitalize on their playful abuse of Francis. “To designate” is the clearer contextually. “To bid come” receives emphasis in Hal’s instructions to Poins to “never leave *calling* Francis” (l. 34) and by his dismissing “Away, you rogue! dost thou not hear them *call*?” (l. 89). This is immediately followed by the vintner’s “What, stand’st thou still and hearst such a *calling*?” (l. 91)⁴¹.

³⁸ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 82.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Éstas son sus versiones: >dos ó tres mozos de taberna= (Nacente), >tres mozos de taberna= (Martínez Lafuente y Pujante) y >un trío de taberneros= (Valverde).

⁴¹ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 77.

Por último, los propios nombres de los taberneros que menciona el príncipe, >Tom, Dick, and Francis=, poseen unas resonancias idiomáticas que no deben escapársele a ningún traductor que se precie. En efecto, como reza en el *OED*, >Tom= es a menudo, además de la forma familiar de *Thomas*, >a generic name for any male representative of the common people=; y >Tom, Dick, and Harry=, trío que sin duda alguna subyace bajo los nombres referidos por el príncipe, >any men taken at random from the common run=⁴². Curiosamente en el *OED* se ilustra el sentido de >Tom, Dick, and Harry= con estas palabras del príncipe. Bevington, en su edición, hace suya esta glosa del *OED*, haciendo una interesante sugerencia sobre la sustitución de >Harry= por >Francis=:

Perhaps an intentional and comic variation on the phrase >Tom, Dick, and Harry= conventionally used to refer to any men taken at random from the common run. The substitution of >Francis= for >Harry= may be funny because the Prince's own name is Harry.⁴³

El verbo *llamar*, elegido por Nacente (>puedo llamarlos a todos=), Astrana (>puedo llamar a todos=), Valverde (>les puedo llamar a todos=) y Pujante (>los llamo=) para verter >call=, tiene en español los mismos sentidos que posee >call= en el texto de partida. Por el contrario, Macpherson y Martínez Lafuente, al utilizar en su traducción los verbos *conocer* y *designar*, respectivamente, tan sólo consiguen reflejar uno de esos significados⁴⁴.

Esa carga idiomática que posee la fórmula >Tom, Dick, and Francis= en el texto original no se mantiene en casi ninguna de las distintas versiones españolas. En efecto, ni en los correspondientes nombres españoles, >Tomás, Ricardo, Francisco=, elegidos por Nacente y Macpherson, ni en las combinaciones >Tom, Dick y Francisco= y >Tom, Ricardo

⁴² *OED* Tom n.¹ 1.

⁴³ D. Bevington, *op. cit.*, p. 178.

⁴⁴ >los conozco á todos= (Macpherson) y >puedo designarlos á todos= (Martínez Lafuente).

y Francisco= adoptadas por Martínez Lafuente y Valverde, respectivamente, ni siquiera en los hipocorísticos correspondientes en español de dos de los tres nombres propios X>Tomasito, Ricardito y Francisco=X con los que Astrana vierte las palabras originales, se atisban connotaciones semejantes a las que se desprenden de la fórmula que el príncipe utiliza en inglés. Pujante, por su parte, al optar por la expresión indeterminada >fulano, mengano y zutano=, consigue recrear en su versión el carácter idiomático que atesora el texto de partida, pero su traducción tampoco refleja la comicidad que poseen las palabras de Hal al sustituir su nombre por el de >Francis=.

La siguiente dificultad la hallamos en las palabras >Jack=, >Corinthian=, >a lad of mettle= y >good boy= que Hal pronuncia a continuación al señalarle a Poinz los términos que los mozos de taberna han utilizado para referirse a él.

El primero de esos términos, >Jack=, forma familiar de *John* que se utiliza muy a menudo para referirse a Falstaff, posee aquí, y en otras muchas ocasiones, un doble sentido que es preciso mantener en el texto de llegada. En concreto, suele adquirir una connotación que proclama la vileza de este personaje, sobre todo, por supuesto, cuando no lo utiliza el propio Falstaff. El *OED* la glosa de este modo: >A man of the common people; a lad, fellow, chap; esp. a low-bred or ill-mannered fellow, a “knave”=⁴⁵. En ese segundo sentido que suele acompañar a >Jack= se explica sin duda el hecho de que los aprendices de tabernero hagan hincapié en que el príncipe no es >proud Jack, like Falstaff=⁴⁶.

El insulto que origina el hipocorístico >Jack= en el texto de partida no encuentra eco en las versiones españolas. En efecto, las opciones de los traductores que vierten el término al español, >imbécil= (Nacente), >Jack= (Martínez Lafuente), >Juanito (Astrana) y

⁴⁵ *OED* Jack n.¹ 2. : a.

⁴⁶ Esta doble referencia que proyecta >Jack= en este pasaje concreto aparece también registrada en J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 80; R.E. Cox, *op. cit.*, p. 156; E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 66; D. Bevington, *op. cit.*, p. 178; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 110.

>engreído= (Pujante)⁴⁷, resultan a todas luces insuficientes para recrear el juego verbal intencionado que se produce en el original.

En cuanto al gentilicio >Corinthian=, además de esa connotación de extraversión y afabilidad típica del carácter de los nacidos en Corinto, posee otra de tono peyorativo relacionada con la inmoralidad, la concupiscencia e incluso la prostitución⁴⁸ con que a menudo se asociaba a los corintios y que alude de manera clara y concisa a la condición del príncipe Henry, de la que, por supuesto, tienen conocimiento los sirvientes de esa taberna de Eastcheap que Hal y Falstaff frecuentan. De ahí que no sea suficiente despachar una glosa del término, en este contexto, con los sentidos de >spirited fellow=, como hacen Schmidt y Onions⁴⁹, o >a prince of topers=, según Moorman⁵⁰; y que, en consecuencia, resulte del todo impropio rechazar las connotaciones señaladas como hace de manera explícita este último autor:

the word must not be interpreted exactly in the sense of “debauchee” as many of Shakespeare’s commentators have interpreted it. The words which follow X“a lad of mettle, a good boy”Xindicate that the term is one of compliment⁵¹.

También Hudson se basa en el sentido superficial de los términos que pronuncia Hal a continuación para desestimar las sugerencias procaces de >Corinthian=:

This word, like >Trojan= (II, i, 66), appears to have been a cant term to describe a profligate idler or gay fellow about town. Here, as the words that follow show, it is used as a compliment. The word had reference to the morals of ancient Corinth⁵².

⁴⁷ En las versiones de Macpherson y Martínez Lafuente el término no aparece traducido.

⁴⁸ Sobre estas mismas connotaciones del término véase J.L. Oncins Martínez, *op. cit.*, pp. 146-7.

⁴⁹ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 247 y C.T. Onions, *op. cit.*, p. 60.

⁵⁰ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 165.

⁵¹ *Ibid*, pp. 165-6.

⁵² E.C. Black, *op. cit.*, p. 54.

Tampoco son suficientes las glosas que ofrecen editores como Harrison (>a good fellow=⁵³), Shaaber (>good sport=⁵⁴) o Davison (>drinking companion=⁵⁵), pues tan sólo aluden a una de las condiciones señaladas. De esa connotación lujuriosa anteriormente referida que también proyecta el sustantivo en este pasaje dan fe la mayoría de los editores y lexicógrafos que recogen el término. En efecto, ya en las tempranas ediciones de Samuel Johnson de 1765 y la de George Steevens de 1778, se glosa el sustantivo con un sentido marcadamente sexual que relaciona al príncipe, según se señalaba anteriormente, con el mundo de la prostitución. En concreto, al glosarlo como >a wencher=, estos autores no dejan lugar a dudas sobre el carácter libertino de Hal⁵⁶. En el propio *OED* se registran y documentan con este mismo pasaje algunas de esas características lascivas por las que los corintios eran conocidos: >A wealthy man; a profligate idler; a gay, licentious man; also, a shameless or “brazen-faced” fellow=⁵⁷. Posteriormente, otros autores se harán eco de esta doble interpretación y glosarán >Corinthian= como >gay fellow= (Newman y Sanderson)⁵⁸; >a boon companion; [...] Corinth was noted for gay dissipation= (Humphreys)⁵⁹; >a gay but wild fellow, so called from the Greek city of Corinth, once famous for its luxury and vice= (John y Dorothy Colmer)⁶⁰; >gay blade= (Mack y Evans)⁶¹; >a gay spark= (Hunter)⁶²; >merry and usually

⁵³ G.B. Harrison, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁴ M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁵ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 188.

⁵⁶ S. Johnson, *op. cit.*, p. 151 y G. Steevens, *op. cit.*, p. 312. Wilson hará posteriormente esta misma lectura al glosar el término igualmente como >gay dog, “wencher”= (J.D. Wilson, *op. cit.*, p. 200); y Williams hará lo propio glosándolo como >frequenter of brothels= (G. Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, p. 309) y >wencher= (G. Williams, *A Glossary of Shakespeare’s Sexual Language*, p. 82).

⁵⁷ *OED* Corinthian **B. n. 2. : a.**

⁵⁸ F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 63 y J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁹ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁰ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 80.

⁶¹ M. Mack, *op. cit.*, p. 76 y G. Blakemore Evans, *op. cit.*, p. 858.

⁶² J. Hunter, *op. cit.*, p. 76.

dabauched companion= (Shewmaker)⁶³; >Easygoing, friendly and brazen roisterer= (Colman)⁶⁴; >Licentious, brazen; from Corinth, ancient Greek city known for dissipation= (Rubinstein)⁶⁵; >jolly companion (from the proverbial luxury and licentiousness of ancient Corinth)= (Bevington)⁶⁶; >a good bloke. Corinth had a reputation for having brassy courtesans= (Colman)⁶⁷; o >Drinking companion; the ancient Greek city of Corinth was notorious for dissipation and wenching= (Herbert y Judith Weil)⁶⁸.

Al optar por el gentilicio español correspondiente, >corintio=, para trasladar >Corinthian=, Nacente, Martínez Lafuente, Astrana, Valverde y Pujante consiguen recrear, por razones obvias, todas las connotaciones del texto de partida. Por el contrario, >gitano=, que es la respuesta que incomprensiblemente da Macpherson, se aleja totalmente del original, perdiéndose, por lo tanto, una parte muy importante de la caracterización que hacen los sirvientes de la taberna del príncipe Henry.

Por lo que se refiere a >lad of mettle=, la dificultad reside en la convergencia de sentidos que se da en >mettle=, y ello debido principalmente a su homofonía con *metal*. Así, el término hace referencia no sólo al fuerte temperamento de Hal⁶⁹ sino también a su valor como metal precioso⁷⁰ Xen ese sentido, no hay que olvidar que los corintios eran maestros

⁶³ E.F. Shewmaker, *op. cit.*, p. 99.

⁶⁴ E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 189.

⁶⁵ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 58.

⁶⁶ D. Bevington, *op. cit.*, p. 178.

⁶⁷ E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 66.

⁶⁸ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 110.

⁶⁹ En el *OED* se registra este sentido y se documenta con este mismo pasaje: >Of persons: Ardent or spirited temperament; spirit, courage= (mettle *n.* 3.). Otros editores y lexicógrafos coinciden en esta misma lectura: >a fiery temper, ardour, spirit of enterprise, high courage= (A. Schmidt, *op. cit.*, p. 717); >6. Ardent temperament, spirit, courage= (C.T. Onions, *op. cit.*, p. 169); >one who has the courage of his desires= (J.D. Wilson, *op. cit.*, p. 145); y >courageous temperament= (H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 110).

⁷⁰ Éste es el segundo sentido con el que Colman glosa el término en su edición de la obra: >(a) vigour (b) precious metal= (E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 66).

en la escultura del bronce⁷¹. Además de este juego verbal, en este mismo pasaje >mettle= puede hacer una alusión a la potencia sexual idéntica a la que el término encierra en la escena quinta del Acto tercero de *Henry V* (verso 29)⁷². Pues bien, a pesar de la coherencia de este último sentido, y no sólo en este texto sino también en *Henry V* III.i.27⁷³ y *All's Well that Ends Well* I.i.128, únicamente Rubinstein y Williams, entre los principales autores, se percatan de ese matiz salaz que adquiere el sustantivo en boca de Hal. Rubinstein, en concreto, y basándose en el *Shakespeare's Bawdy* de Partridge y en el *Slang and Its Analogues* de J.S. Farmer y W.E. Henley, lo identifica en este pasaje y lo glosa como >semen=⁷⁴, con lo que Hal se convierte en un >lad of metal and mettle (semen)=⁷⁵. Para Williams, el término también equivale a >Sexual vigour=⁷⁶.

Ninguna de las traducciones españolas consigue recrear el juego verbal que se produce en torno al sintagma >lad of mettle=. En efecto, ni >lagarto=, término elegido por Nacente y que, como se sabe, puede aplicarse figuradamente a un hombre pícaro o taimado, ni siquiera >animoso=, adjetivo utilizado por Pujante, reproducen todas las connotaciones que se desprenden del texto de partida⁷⁷.

El segmento >good boy=, el último de los apelativos con que los taberneros se habían

⁷¹ West matiza esa relación que existe entre >Corinthian= y >mettle=: >“Corinthian” reminds him of the metal “Corinthian brass”, an alloy of gold, silver, and copper, much prized in ancient times= (G. West, “Falstaff’s Punning”, *English Studies: A Journal of English Language and Literature*, 69, 6 [1988], p. 549).

⁷² Véase Laura del Castillo Blanco, *Estudio textual y traductológico de Henry V*. (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998), pp. 175-7.

⁷³ *Ibid*, p. 129.

⁷⁴ En su *Dictionary of Obscenity and Taboo*, James McDonald también recoge el término en el lenguaje coloquial como equivalente de >semen=, y añade el siguiente comentario: >Standard English meanings of the word include “temperament”, “courage”, and “spirited disposition”. The colloquial meaning exactly parallels that of SPUNK, a word which also has a standard meaning of “courage”= (J. McDonald, *op. cit.*, p. 90).

⁷⁵ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 58.

⁷⁶ G. Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, p. 881 y *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 206.

⁷⁷ He aquí las fórmulas utilizadas por el resto de los traductores: >mozo de brío= (Macpherson), >mozo de corazón= (Martínez Lafuente y Astrana) y >muchacho de carácter= (Valverde).

referido al príncipe Henry, también posee un sentido soterrado que le da a todo el pasaje una gran coherencia. En efecto, Rubinstein será la primera en afirmar que >He is a GOOD boy= significa, en este texto, que es >an apt fornicator=⁷⁸. Posteriormente Williams utiliza en su diccionario el significado que registra Fennor en su *Cornucopiæ* de 1612 X>a wanton lasse, a good kind wench; or of the dealing Trade=⁷⁹X para referirse a este pasaje; y en su glosario recoge el mismo sentido de >sexually proficient=⁸⁰ con que Rubinstein lo había registrado.

Esa connotación procaz apuntada que se oculta en >good boy= y que, como se ha señalado, se suma con gran coherencia a los sentidos soterrados de los términos mencionados anteriormente tampoco aflora en las versiones españolas⁸¹. Así, la presentación que los aprendices de la taberna hacen del príncipe ante el auditorio queda terriblemente mermada, al perderse una parte sustancial de la imagen que les merece este personaje.

El siguiente foco de dificultad de esta intervención del príncipe lo hallamos en >dyeing scarlet=, >breathe in your watering= y >play it off=. La expresión >dyeing scarlet=, eufemismo con que los taberneros denominan el consumo excesivo de bebidas alcohólicas, hace referencia no sólo al color rojizo que adquiere la cara al aumentar la cantidad de alcohol ingerida sino también a la utilización industrial que se hacía de la orina de los borrachos para fijar el color de algunas prendas. Wilson lo explica del siguiente modo:

Topers' urine was supposed to make the best scarlet dye; hence >dyeing scarlet= became a euphemism for drinking deep [...] Prof. Daly of Edinburgh suggests to me that such notions derive from the common practice, still found among cloth-dyers of the Hebrides of using urine as a mordant to fix the colours⁸².

⁷⁸ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 58.

⁷⁹ G. Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, p. 610.

⁸⁰ G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 143.

⁸¹ Éstas son sus versiones: >un buen camarada= (Nacente), >un buen muchacho= (Macpherson, Martínez Lafuente y Astrana), >un buen chico= (Valverde) y >un buen zagal= (Pujante).

⁸² J. D. Wilson, *op. cit.*, p. 145.

Posteriormente, Shaaber, Humphreys, Sanderson, Davison, Bevington y Herbert y Judith Weil harán suya esta misma explicación. En concreto, Shaaber comenta que >the best scarlet dyes were made with toppers' urine=⁸³. Para Humphreys la referencia más obvia de la expresión es también >to toppers' complexions=, pero añade que >That urine was a reagent for fixing dyes seems possibly relevant also=⁸⁴. Sanderson simplemente cita a Wilson al glosar la frase⁸⁵. La glosa de Davison es también muy clara:

The obvious meaning here is that regular drinking results in a red complexion X Bardolph is >the knight of the Burning Lamp= (III.3.26-7). There may also be a reference to the Elizabethan use of urine as dye in textile processing, to assist in washing wool, for example, and particularly to assist in fixing the colour to prevent undue running⁸⁶.

Cox, por su parte, también le da a >dyeing scarlet= un doble sentido: >coloring one's insides with wine= y >making urine for dye=⁸⁷. La explicación que ofrece Bevington es tan exhaustiva como las anteriores:

Perhaps said thus because drinking reddens the complexion; compare the >purple-hued malt-worms= of 2.1.72-3 and Bardolph's fiery complexion at 2.4.302-15 and elsewhere. *Drinking* deep also produced urine (as in *Macbeth* 2.3.29); and the use of urine in the fixing of dyes suggests another possible meaning. Wilson (*NCS*) cites authority for the belief that >Toppers' urine was supposed to make the best scarlet dye=. Seemingly a familiar expression after Shakespeare (Dent D659.i)⁸⁸.

Colman, en su edición, no comenta nada sobre ese uso mencionado de la orina para fijar los colores en las prendas, pero llama nuestra atención sobre el color de la misma, causado sin duda por el consumo de alcohol. En su explicación, apunta dos posibles razones por las que

⁸³ M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁴ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 57.

⁸⁵ J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁶ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 188.

⁸⁷ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 99.

⁸⁸ D. Bevington, *op. cit.*, p. 178.

los taberneros utilizan este eufemismo para referirse a la ingestión abundante de alcohol:

>either (a) because drunkards become red-faced (see III.iii.23-45) or (b) because their urine runs dark=⁸⁹. Por último, he aquí la interpretación de Herbert y Judith Weil:

What happens to the complexions of deep drinkers, compare >purple-hued malt worms= 2.1.61. The phrase derives from the practice of mixing urine into dyes, thereby making them colour-fast on fabric. >Topers' urine was supposed to make the best scarlet dye= (Wilson)⁹⁰.

La oración >when you breathe in your watering=, muy ligada a >play it off=, es un nuevo eufemismo que también se presta a una divertida ambigüedad en boca del príncipe. En efecto, la expresión, por un lado, se refiere al respiro o descanso que tienen que hacer los bebedores, especialmente los inexpertos, entre trago y trago y, por otro, a la acción de ventosear (*breathe*) mientras se orina (*water*). No todos los críticos, sin embargo, admiten la confluencia de ambos sentidos en estas palabras de Hal. De hecho, la crítica editorial parece dividirse en dos grandes grupos ya desde el siglo XVIII. Así, Theobald, en un temprano comentario, nos propone la segunda de las dos lecturas de la expresión antes referidas, y utiliza una cita de Suidas para explicarla:

This decent way of expressing an Indecency puts me in mind of the same Decorum among the Greeks, which is quoted three times by Suidas, and which exactly comes up to this Phrase quoted by our Author.

Apopsophein, to perdesthai, euskemonos legon: euskemonesteron de, diapnein kai apopnein. XApopsophein: Sic honestè pedere vocatur: Honestiùs verò est, diapnein, & apopnein⁹¹.

Edmond Malone y James Boswell, por su parte, parecen inclinarse por el primero de esos sentidos: >“To breathe in your watering” is “to stop and take breath when you are

⁸⁹ E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 66.

⁹⁰ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 110.

⁹¹ L. Theobald, *op. cit.*, p. 375.

drinking”=⁹². Pues bien, como se acaba de apuntar, esas opiniones se repiten en la crítica posterior. Hudson, Wilson, Newman, Humphreys, Sanderson, John y Dorothy Colmer, Mack, Hunter, Evans, Colman y Herbert y Judith Weil, por ejemplo, repiten de manera más o menos literal la glosa de Malone y Boswell⁹³; si bien Hudson nos aclara que >The figure is from watering horses=⁹⁴. Por el contrario, el resto de los autores manejados en este trabajo interpretan estas palabras de forma similar a como lo había hecho Theobald con anterioridad. Partridge, por mencionar un autor conocido, ilustra con estas palabras de Hal su glosa de >watering= como >Urination=⁹⁵. Davison, también desde la línea interpretativa de Theobald, nos ofrece una amplia aclaración sobre el sentido de estas palabras:

Recently this passage has been interpreted to mean >pause in the middle of drinking=, at which there was a cry of >Hem!=, signifying that the throat should be cleared, and the drink polished off (>Play it off!=, line 16). Eighteenth-century editors offered an interpretation which Boswell castigated as >filthy=, but which is surely nearer the truth. It is difficult to believe that *watering* could be applied to the drinking of sack. Although there are plenty of references to the iniquity of those who need to take breath when they drink, none of these uses >water= as a synonym for beer or wine. *Watering* is surely >urinating= (carrying on the implication of >dyeing scarlet=, same line) and such breathing that evokes the responses >Hem!= and >Play it off!= is >breaking wind=⁹⁶.

Igualmente esclarecedora, como se verá posteriormente, resulta la explicación que nos da Cox sobre todo el pasaje. Para él, >breathe= significa también >inhale air/void air from the

⁹² E. Malone y J. Boswell, *op. cit.*, p. 260.

⁹³ >stop and take breath when you are drinking= (E.C. Black, *op. cit.*, p. 54); >pause in the middle of a drink= (J.D. Wilson, *op. cit.*, p. 145); >when you take a breath in your drinking they cry “drink up” and bid you toss it off= (F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 64); >stop for breath in your drinking X a sign of imperfect prowess= (A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 57); >take a breath while drinking= (J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 36); >pause for breath in the middle of drinking= (J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 80); >pause for breath while drinking= (M. Mack, *op. cit.*, p. 76); >when you pause for breath in your drinking they call out “Hey!” and tell you to “sup up!”= (J. Hunter, *op. cit.*, p. 76); >stop for breath while drinking= (G.B. Evans, *op. cit.*, p. 858); >pause in drinking= (E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 66); y >pause for breath while drinking, a sign of inexperience= (H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 110).

⁹⁴ E.C. Black, *op. cit.*, p. 54.

⁹⁵ E. Partridge, *Shakespeare’s Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 215.

⁹⁶ P.H. Davison, *op. cit.*, pp. 188-9.

bowels=⁹⁷ y >watering= >drinking/urinating=⁹⁸. La glosa de Colman apunta también en idéntica dirección: >To fart during urination=⁹⁹. Por último, Bevington señala igualmente, si bien sólo como posibilidad, el doble significado de >breathe in your watering=:

pause for breath in your drinking X a lack of expertise in toping that evokes an admonitory >hem!= [...] *Watering* is a term usually applied to animals' drinking (*OED*, 6). Or it may mean >urinating=, and *breathe* may mean >break wind=, make audible sound (*OED*, 7; Davison)¹⁰⁰.

La doble lectura a que se presta >play it off= está estrechamente relacionada con esa otra anteriormente citada de >breathe in your watering=. En efecto, si sólo tenemos en cuenta la primera interpretación de esta última expresión, >play it off= equivaldría sencillamente a >drink it down= (Moorman)¹⁰¹, >toss it down= (Harrison)¹⁰², >toss off (a bumper)= (Wilson)¹⁰³, >drink up= (Sanderson y John y Dorothy Colmer)¹⁰⁴, >down it= (Mack)¹⁰⁵, >toss it off, get on with= (Colman)¹⁰⁶, o >Finish up= (Herbert y Judith Weil)¹⁰⁷. Sin embargo, el significado oculto de >breathe in your watering= nos permite interpretar >play it off= también como >blow it out= o >discharge, let off= como aseguran Cox y Bevington, respectivamente¹⁰⁸. El primero ofrece, además, una explicación tan exhaustiva como convincente de estas palabras del príncipe:

⁹⁷ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 74.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 224.

⁹⁹ E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 222.

¹⁰⁰ D. Bevington, *op. cit.*, p. 178.

¹⁰¹ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 166.

¹⁰² G.B. Harrison, *op. cit.*, p. 121.

¹⁰³ J.D. Wilson, *op. cit.*, p. 206.

¹⁰⁴ J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 36 y J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰⁵ M. Mack, *op. cit.*, p. 76.

¹⁰⁶ E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 66.

¹⁰⁷ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 110.

¹⁰⁸ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 192 y D. Bevington, *op. cit.*, p. 179.

On one level, the passage is simple—the drawers, or tapsters, call “drinking deep” *dying scarlet* (making one’s insides red with wine), and when you *breathe* (pause or inhale air) in your *watering* (drinking) they cry “hem!” and bid you *play it off* (in the modern idiom “down it”). To understand the second level of meaning, however, one must recognize wordplay on four related elements in the sentence.

Dying scarlet was indeed a euphemism for “drinking deep”, but primarily because urine was considered by far the best mordant for fixing the color in scarlet dye. With this practical bit of information already causing a chuckle among the tradesmen in the pit and lower balcony, the Prince immediately speaks of *watering*, a term familiar by itself as part of the phrase “to pass water” and meaning “to urinate”. *Dying scarlet* and *watering* reminding the listeners of one bodily function, *breathing* would quite naturally suggest another—“breaking wind”. Thus one can easily imagine the drawers in the wine cellar slapping their knees with delight as their true prince downs cup after cup of wine and then relieves himself for further drinking with the brotherhood. And when he voids wind in his business, they gleefully cry “hem!” and bid him *play it off*, or “blow it out”. Thus taken, the scene is not pretty, but it has the full breath of low London life¹⁰⁹.

Las fórmulas que los traductores utilizan para recrear >dyeing scarlet= X>teñir de escarlata= (Nacente y Valverde), >teñirse de escarlata= (Macpherson y Astrana), >tiñendo de rojo= (Martínez Lafuente) y >teñirse de morado= (Pujante)X pueden asociarse únicamente al primer sentido que posee el original. De esta suerte, las sugerencias relacionadas con la orina de los borrachos utilizada en la tintorería que también atesora >dyeing scarlet= se pierde por completo en español.

Algo parecido ocurre a la hora de trasladar la frase >when you breathe in your watering=. Las versiones españolas se limitan a reproducir su sentido primario, y ello a pesar de que, como se ha visto, la doble interpretación a que se prestan estas palabras estaba ya planteada en las primeras ediciones del siglo XVIII¹¹⁰.

Con respecto a la traducción de >play it off=, las respuestas de Nacente (>continuar=), Martínez Lafuente (>llegar hasta el fin=) y Valverde (>lo hagas de una vez=) podrían haber canalizado perfectamente el doble sentido del original. Sin embargo, al no haber conseguido

¹⁰⁹ R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 75-6.

¹¹⁰ >cuando cobrais aliento al beber= (Nacente); >cuando se toma aliento al beber= (Macpherson); >cuando toman aliento para seguir empujando el codo= (Martínez Lafuente); >cuando respiráis al regaros el gaznate= (Astrana); >si respiras mientras tragas= (Valverde); y >cuando tomas aliento al trincar= (Pujante).

ninguno de ellos reproducir las sugerencias que se ocultan en la frase >when you breathe in your watering= Xsi es que realmente han sido conscientes de ellasX se destruye el contexto necesario para que su traducción de >play it off= resulte equívoca. Por su parte, Macpherson, Astrana y Pujante, al optar por >tragar todo=, >libar de un trago= y >¡De un trago!=, respectivamente, abortan por completo esta posibilidad.

En la última parte de esta intervención de Hal nos topamos nuevamente con una serie de términos cuya dificultad reside en la polisemia que atesoran. Se trata, en concreto, de >sugar=, >under-skinker=, >anon=, >bastard=, >Half-Moon=, >puny=, >end= y >tale=, palabras que el príncipe Henry utiliza para descalificar a Francis y planear esa pesada broma que, con la complicidad de Poins, le va a gastar.

Por lo que se refiere al sustantivo >sugar=, que Hal repite en dos ocasiones en su intervención, hace referencia no sólo a la pequeña cantidad de azúcar empaquetada que se podía adquirir en las tabernas para edulcorar el vino, como nos recuerda Steevens¹¹¹ y repiten la práctica totalidad de editores posteriores, sino también a >frig, masturbate=, como asegura Rubinstein en su diccionario¹¹².

Con >under-skinker=, Hal degrada a Francis a una de las posiciones más bajas del escalafón que componen los trabajadores de la taberna, pues, como segura la mayor parte de la crítica, el término significa >A tapster; an under-drawer=¹¹³. Sin embargo, no se agotan

¹¹¹ >It appears [...] that the drawers kept sugar folded up in papers, ready to be delivered to those who called for sack= (G. Steevens, *op. cit.*, p. 313). Además, este autor añade que Shakespeare puede estar aludiendo aquí a una costumbre que Dekker menciona en su *Gull's Horn Book* de 1609: >Enquire what gallants sup in the next roome, and if they be any of your acquaintance, do not you (after the city fashion) send them in a pottle of wine, and your name sweetened in two pitiful papers of sugar, with some filthy apologie cram'd into the mouth of a drawer, &c.= (*ibid.*).

¹¹² F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, pp. 82-3.

¹¹³ Uno de los primeros en glosarlo así es Johnson, que añade: >Skink is drink, and a skinker is one that serves drink at table= (S. Johnson, *op. cit.*, p. 152). Posteriormente, Steevens insiste en este mismo significado e incluye su procedencia: >Schenken, Dutch, is to fill a glass or cup; and schenker is a cup-bearer, one that waits at table to fill the glasses= (G. Steevens, *op. cit.*, p. 314). El resto de los autores que lo recogen repiten prácticamente esta misma lectura.

ahí las posibilidades semánticas de >under-skinker=, pues es más que probable que el príncipe utilice este término para insistir en la condición homosexual de Francis. En efecto, Rubinstein, basándose principalmente en la definición que Florio y Torriano ofrecen de *mescitore* en su *Vocabolario* de 1659 X>skinker or filler of wine [...] a Ganimedede=¹¹⁴X, entiende que Hal, al utilizar este término, compara a Francis con Ganímedes, ese príncipe troyano que, como se sabe, fue raptado y llevado al Olimpo como copero de los dioses y al que Zeus, enamorado, supuestamente había sodomizado¹¹⁵.

La forma adverbial >anon= que Hal utiliza para mofarse de Francis también posee unas connotaciones subtextuales que, sumándose a las ya mencionadas, le dan al pasaje ese sentido lúbrico que Henry pretende y sin duda consigue. Por supuesto, esas connotaciones nada tienen que ver con el primero de los sentidos que atesora el término, que no es otro que la respuesta típica de los sirvientes a la llamada del cliente¹¹⁶, ya sea con el sentido de >(1) Right away= o >(2) In a minute=, como lo glosan Herbert y Judith Weil en su edición de la obra¹¹⁷. Muy por el contrario, las connotaciones que se desprenden de >anon= están relacionadas con toda esa serie de >puns on arses and buggery= a la que se refiere Rubinstein en su glosario¹¹⁸. Así, esta lexicógrafa, con respecto a este término X>ME “onan”=X, utilizado aquí en siete ocasiones, asegura que se trata de >[a] pun on Fr *anon*,

¹¹⁴ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 82.

¹¹⁵ Como afirma Heather Findlay, este personaje mitológico era muy conocido en la época: >Ganymede [...] had become a catch-all figure for male homoeroticism in Renaissance England= (H. Findlay, “Renaissance Pederasty and Pedagogy: The >Case= of Shakespeare's Falstaff”, *The Yale Journal of Criticism*, 3, 1 [1989], p. 231).

¹¹⁶ Blake ofrece el siguiente comentario sobre la expresión >anon, anon=: >This expression may be regarded as the technical term used by servants in an inn, such as ostlers and drawers= (N.F. Blake, “Levels of Language in Shakespeare's *King Henry IV Part I*”, *Stylistica. I Semana de Estudios Estilísticos*, eds. Manuel J. Gómez Lara y Juan Antonio Prieto Pablos [Sevilla: Alfar, 1987], p. 92).

¹¹⁷ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 110.

¹¹⁸ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 82.

young ass, and on *Onan* (Gen 38:9; onanism: masturbation)=¹¹⁹.

En cuanto a >bastard=, es más que probable que se produzca en boca del príncipe ese mismo juego verbal que tiene lugar en otra ocasión en Shakespeare, en concreto, en *Measure for Measure* III.i.273¹²⁰, donde por un lado se refiere a ese >sweet kind of Spanish wine, resembling muscadel in flavour=, como registra y documenta con este mismo pasaje el *OED*¹²¹, y por otro a >One begotten and born out of wedlock; an illegitimate or natural child=, que también registra el *OED* desde 1297 (**A. n. 1. a.**). En efecto, Colman asegura que *bastard* es >by no means always bawdy in Shakespeare=¹²², si bien este autor no lo documenta con esta intervención del príncipe. Sin embargo, todo parece indicar que existe >a pun on “bastard”=, como explica Webb, debido principalmente a que algunos aposentos en las tabernas eran utilizados para mantener relaciones. Este autor añade también que >the allusion would be somewhat recondite=¹²³.

El segmento >Half-Moon=, como ocurre con >Pomgarnet= en la línea treinta y seis de esta misma escena, se refiere, según menciona la mayor parte de la crítica que le dedica algún comentario, al nombre de una de las habitaciones en la taberna. En efecto, como se sabe, en las tabernas y burdeles se dibujaban a menudo signos o señales en las puertas, sobre todo porque el índice de analfabetismo era muy alto¹²⁴. Sin embargo, las sugerencias que se desprenden del término van más allá del mero valor informativo, tal y como explica Webb en su glosario: >the rooms of inns, sometimes for more private intercourse, often bore names

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 83.

¹²⁰ Véase G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 36.

¹²¹ *OED* *bastard* **A. n. : 4.** Esta misma interpretación del término es la que suelen hacer los principales editores y lexicógrafos que lo recogen, si bien algunos hacen referencia además a la mala calidad del mismo por ser, en ocasiones, adulterado (véase D. Bevington, *op. cit.*, p. 179 y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 110).

¹²² E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 183.

¹²³ J.B. Webb, *Shakespeare's Erotic Word Usage*, p. 56.

¹²⁴ Véase J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 80.

of a symbolic or suggestive nature=¹²⁵. Esa naturaleza simbólica o sugerente a la que Webb se refiere está también implícita sin ninguna duda en >Half-Moon=, pues el término también poseía en la época el significado de >A cuckold; in allusion to his “horns”=¹²⁶. Por lo demás, quizás hubiera sido suficiente con recordar que la luna es también uno de los símbolos con los que se representaba a Diana, diosa de la castidad¹²⁷.

Por lo que concierne a >puny=, también posee en este pasaje unas connotaciones muy parecidas a las comentadas anteriormente con respecto a >under-skinker=. En efecto, este adjetivo, cuyo primer sentido puede tener una doble interpretación X>(1) junior or inferior in rank, like an “underskinker”, 19, (2) raw, inexperienced (not necessarily small or thin)=¹²⁸X, está asociado también a la sodomía de Francis. Ésta es la interpretación que ofrece Rubinstein de estas palabras de Hal:

A whore; a bugger. Pun on the bed-bug: a punice or punese (*CD*), a puny or punaise (*OED*) [...] Francis, butt of the humour, is a >puny drawer=, a bedbug in the drawers B 1537, the furniture and breeches¹²⁹.

En cuanto a >end=, posee en este pasaje, y debido principalmente a las connotaciones subtextuales que emanan del resto de los términos que lo rodean, un significado estrechamente relacionado con las partes pudendas, y más concretamente con el órgano viril. Sin embargo, la mayor parte de la crítica especializada no recoge esta connotación¹³⁰. Sólo Rubinstein parece hacer una alusión a ese segundo sentido al marcar con cursivas los

¹²⁵ J.B. Webb, *Shakespeare's Erotic Word Usage*, p. 56.

¹²⁶ *OED* half-moon : 4.

¹²⁷ C.T. Onions, *op. cit.*, p. 174.

¹²⁸ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 110.

¹²⁹ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, pp. 206-7.

¹³⁰ De los autores manejados, tan sólo Partridge y Williams recogen este significado del término en sus obras, aunque no lo documentan con estas palabras del príncipe (E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 99 y G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 113).

términos >what end= de la paráfrasis que nos ofrece de las palabras de Hal¹³¹.

Por último, >tale= posee también, como en otras muchas ocasiones en Shakespeare¹³², y por su homofonía con *tail*, unas connotaciones idénticas a las de >end=. Una vez más, será Rubinstein la única lexicógrafa que mencione este significado marcado del sustantivo X>penis, rump=¹³³X, que tan bien encaja con los segundos sentidos de los términos comentados.

La riqueza subtextual de carácter lúbrico que se conforma en torno a ese cúmulo de términos que se acaba de comentar se pierde por completo en todas las versiones españolas. El fracaso, en este caso concreto, no parece tanto fruto de la falta de maestría por parte de los traductores para recrear las connotaciones comentadas como de la ignorancia de la existencia de las mismas. En efecto, el simple traslado literal de algunos de los términos marcados se prestaría a asociaciones idénticas o parecidas a las de partida de haber sabido recrear el traductor un contexto propicio. Sin embargo, como se acaba de afirmar, esas posibilidades no se realizan y el texto pierde por completo la versatilidad de partida. Así, en la versión de Nacente el pasaje se transforma en

PRINCIPE. [...] Pero, querido Eduardo, para consolarte quiero hacerte el regalo de este piloncito de azúcar, que me ha puesto hace poco en la mano un aprendiz que no ha sabido decir nunca otra cosa que «ocho chelines y seis peniques» ó bien «buenas tardes, señor,» añadiendo con voz chillona: «¡Voy, señor, voy! Servid media azumbre de vino dulce en la media luna.» Pero, Eduardo, para matar el tiempo hasta que venga Falstaf, te ruego que pases á la pieza contigua, y yo haré algunas preguntas á mi bendito aprendiz para saber con que intento me ha dado este azúcar. Mientras hable conmigo no ceses de gritar Francisco, para que su conversacion conmigo no sea mas que un *voy* continuo. Pasa al otro lado y voy á darte una escena curiosa.

Macpherson lo traduce como

¹³¹ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 83.

¹³² Al comentar la homofonía de *tale/tail*, Kökeritz afirma que >This is one of Shakespeare's favorite bawdy puns= (H. Kökeritz, *op. cit.*, p. 149).

¹³³ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 83.

ENR. [...] pero dulce Eduardo, para endulzar tu nombre de Eduardo, te regalo estos cuatro maravéis de azúcar, que ahora mismo puso en mis manos un sota-mozo, uno que no habla más inglés que para decir «ocho chelines y seis peniques» y «señor, bienvenido», con el agregado á gritos de «ya voy, señor, ya voy», ó «medid un cuartillo de moscatel para el cuarto de la media luna»; ó cosa semejante. Pero, Eduardo, pasad el tiempo como podáis hasta que venga Falstaf. Quedaos en algún cuarto de aquí cerca, mientras que yo le pregunto á mi mozo chiquitín con qué objeto me ha dado ese azúcar, y mientras tanto, vos no dejéis de gritar, «Francisco», á fin de que su cuento quede reducido á «ya voy». Idos, y yo os enseñaré el cómo.

Martínez Lafuente lo convierte en

EL PRÍNCIPE ENRIQUE.X [...] Pero voy á darte, mi dulce Ned, para dulcificar tu nombre, estos dos sueldos de azúcar que acaba de deslizarme en la mano un mozo de mostrador que en su vida ha pronunciado otras palabras que: «Ocho chelines, seis peniques», ó «Bien venido seáis», con el aditamento chillón: «¡Al momento, caballero! ¡Una pinta de bastard para la Media Luna!» Ned, para matar el tiempo hasta el regreso de Falstaff, métete en la habitación próxima; yo interrogaré al mozo de taberna, que me parece algo novicio, respecto á los motivos que le han inducido á darme el azúcar; entretanto no pares de llamarle: «¡Francisco!», para que su conversación conmigo sea una serie de: «¡Al momento!» Pasa ahí, y yo te diré cómo has de hacerlo.

Por su parte, Astrana lo vierte por

PRÍNCIPE ENRIQUE.X [...] Pero, dulce Ned..., para endulzar el nombre de Ned, te regalo este penique de azúcar que me fue puesto en la mano hace un momento por un mozo de bodega, un hombre que en su vida ha pronunciado otras frases inglesas que estas: «Ocho chelines y seis peniques» y «Sed bien venidos», con esta adición chillona: «¡Al instante, al instante, señor!» «Medid una pinta de bastardo en la Media Luna», u otras cosas semejantes. Pero Ned, para pasar el rato hasta que viene Falstaff, estate en algún cuarto de al lado, mientras voy a interrogar a mi necio mozo para saber con qué objeto me ha dado este trozo de azúcar, y no dejes de llamar en todo tiempo: «¡Francisco!», para que en su charla no pueda decir más que «¡Al instante!» Dirígete hacia ese lado, que yo te enseñaré la manera.

En el texto de Valverde aparece como

PRÍNCIPE. [...] pero, dulce Eduardito, para endulzar ese nombre te doy este penique de azúcar que me acaba de meter en la mano un ayudante de tabernero, uno que no ha hablado en su vida más idioma que «ocho chelines y seis peniques» y «sois bien venido», con esta estridente añadidura: «¡voy en seguida, en seguida, señor! Apunta una pinta de moscatel al cuarto de la Media Luna», y cosas así. Pero Eduardito, para matar el tiempo hasta que venga Falstaff, te ruego que te pongas en algún cuarto de al lado, mientras yo pregunto a mi tabernerillo para qué me ha dado el azúcar, y tú no dejes nunca de llamar «¡Francisco!», para que él no pueda decirme más que «En

seguida». Apártate a un lado, y te lo enseñaré al momento.

Por último, Pujante lo traslada por

PRÍNCIPE

[...] Pero, querido Ned, para endulzarte el nombre, aquí te doy esta pizca de azúcar que acaba de ponerme en la mano un mozo de éstos; uno que sólo sabe hablar para decir «¡Ocho chelines y seis peniques!» y «¡Bienvenido!», con la añadidura a gritos de «¡Voy, voy, señor! ¡apuntad un cuartillo de moscatel a “La Media Luna”!» y así. Pero, Ned, para distraer el rato hasta que venga Falstaff, anda y métete en uno de estos cuartos mientras le pregunto a este bisoño para qué me da el azúcar. Y no dejes de gritar «¡Francisco!», para que no diga más que «¡Voy!». Ahora sal y te mostraré un ejemplo.

Posteriormente, en la conversación que mantienen Hal y Francis, el príncipe vuelve a utilizar el término >bastard= (II.iv.70) probablemente con esa misma intención ambigua con que lo había pronunciado en su primera intervención¹³⁴. En ese sentido, en su edición de 1842, J. Payne Collier aclara que este término lo utilizaban los escritores coetáneos de Shakespeare con cierta frecuencia y que lo hacían >not unfrequently as the ground-work of a pun=¹³⁵. Sin embargo, debemos a Rubinstein la única explicación sobre el sentido concreto que este retruécano, relacionado con la sodomía, posee en este contexto¹³⁶.

Tampoco en esta ocasión aciertan los traductores a la hora de trasladar el término >bastard= al español, pues >vino dulce= (Nacente), >moscatel= (Macpherson y Pujante), >tintillo bastard= (Martínez Lafuente), >tinto bastardo= (Astrana) y >moscatel oscuro= tan sólo se refieren al tipo de vino preferido por Francis, con lo que se pierde el juego verbal que se desprende del texto shakespeariano.

También en la pregunta que Poinz le formula al príncipe Henry a continuación X>what cunning match have you made with this jest of the drawer? Come, what's the issue?=¹³⁷

¹³⁴ Véase pág. 79 de este trabajo.

¹³⁵ J.P. Collier, *op. cit.*, p. 262.

¹³⁶ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 82.

(II.iv.87-9)X nos topamos con una serie de dobles sentidos y ambigüedades que guardan gran coherencia con el juego verbal que se produce en torno a algunos de los términos utilizados por Hal en su primera intervención. En efecto, los términos >cunning=, >match= y >jest= poseen, en boca de Poins, unos significados soterrados que el traductor debe trasladar correctamente a la lengua de llegada si se quiere guardar fidelidad al original isabelino.

Las connotaciones que emanan de >cunning= están estrechamente ligadas a las que se desprenden de los segundos sentidos de los términos que, relacionados con las nalgas, han sido ya comentados. Así, el adjetivo adquiere aquí, además de ese significado de >Dexterously wrought or devise, ingenious= con que Onions lo registra en su glosario y documenta con este mismo pasaje¹³⁷, ese otro de >Arse, rear end, a fine ass= que Rubinstein, basándose una vez más en el diccionario de Cotgrave, recoge en el suyo¹³⁸.

El sustantivo >match= también posee aquí un sentido oculto que ayuda a que ese subtexto obscuro de la intervención de Poins sea perfectamente coherente. En efecto, este término era común en la época para referirse a un juego o encuentro amoroso¹³⁹. Y es precisamente ese sentido el que Rubinstein registra del término en este pasaje: >sexual bout=¹⁴⁰. El resto de los autores que ofrecen alguna glosa o comentario del sustantivo anotan simplemente su significado más superficial. Colman, si bien tampoco recoge el sentido oculto mencionado, nos ayuda a profundizar en la complejidad de las palabras de Hal ofreciéndonos un doble significado de >cunning match=: >(a) ingenious game (b) crafty deal=¹⁴¹.

¹³⁷ C.T. Onions, *op. cit.*, p. 65.

¹³⁸ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 65.

¹³⁹ Así lo registran en otras ocasiones en Shakespeare E. Partridge (*Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 147), E.A.M. Colman (*The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 203) y G. Williams (*A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 203).

¹⁴⁰ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 82.

¹⁴¹ E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 69.

Por lo que se refiere a >jest=, se presta igualmente a una divertida ambigüedad relacionada de manera directa con todo el subtexto de la intervención de Poins. El retruécano se basa en la posibilidad de que Poins mezcle la articulación de la palato-alveolar africana sonora /ʝ/ y su correspondiente sorda /B/, con lo que estaría pronunciando el sustantivo *chest*, con el cambio de significado que esto comporta. Ése es el sentido con que Rubinstein explica estas palabras de Poins: >pun on this JEST (Fr *rieur*, a laughter) or *rear* of the drawer, and this *chest* of drawers. A chest is *casse* (Cot); the privities are *cas* and case (K; P)=¹⁴².

Una vez más, en las versiones españolas se pierde por completo ese tono descaradamente obsceno que, fruto de los segundos sentidos de >cunning= y >match= y del juego homofónico de >jest=*chest*, rezuma la pregunta de Poins. En efecto, todos los traductores reproducen simplemente el sentido primario y más inocente de estas palabras. En concreto, en la versión de Nacente, las palabras de Poins aparecen como >¿cuál era el objeto de esa chanza con el mozo de la bodega?=. Macpherson las transforma en >¿qué sacáis de la broma que habéis dado á ese mozo?=. Por su parte, Martínez Lafuente las vierte por >¿Qué alegría maligna habéis experimentado burlándoos del mozo!=. Astrana las traduce como >¿qué intento de burla te has propuesto hacer con la broma del cementerio?=. La versión de Valverde es >¿qué pasada astuta has hecho con esa broma del mozo?=. Por último, he aquí la traducción de Pujante: >¿a qué viene ese juego de ingenio con el mozo?=.

En la escueta pregunta con que Poins finaliza esta intervención X>what's the issue?=X e instiga al príncipe a que le explique el sentido de la broma que le acaban de gastar al aprendiz, hallamos otra confluencia de significados que, si bien nada tienen que ver con el subtexto que se conforma en torno a los anteriores, es también necesario trasladar a la lengua

¹⁴² F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 82.

de llegada. En efecto, con la pregunta Poinz quiere saber no sólo qué pretendía el príncipe con la broma a Francis sino también cuál ha sido el resultado de tal acción, pues para Poinz la pesada broma carecía de sentido. Ésta es la doble lectura que ofrecen Herbert y Judith Weil de estas palabras: >(1) what's the outcome? (2) what's your purpose?=¹⁴³.

Tampoco en esta ocasión reflejan las fórmulas utilizadas por los traductores para verter >what's the issue?= el doble matiz apuntado por Herbert y Judith Weil. Así, mientras Pujante se limita a expresar el matiz de intencionalidad (>¿Qué os proponíais?=?), los demás traductores reproducen únicamente el de resultado o efecto: >¿cuál ha sido el resultado?=(Nacente y Astrana), >¿Qué va a salir de ahí?=(Macpherson), >¿Cómo ha terminado?=(Martínez Lafuente), y >¿adónde ha ido a parar?=(Valverde).

También el adjetivo >damned=, en la frase >I'll play Percy, and that damned brawn shall play Dame Mortimer, his wife=(II.iv.105-6) con la que el príncipe Henry anuncia a Poinz la parodia que va a tener lugar con la entrada de Falstaff, atesora un segundo significado que encaja perfectamente con todo el contexto de su intervención. En concreto, el término, además de servir de vehículo al conocido insulto que se reconoce en el uso general, posee unas connotaciones procaces que incrementan sobremanera su poder vejatorio. Ese connotaciones se derivan, como es fácil de comprobar, del juego homofónico de *dam* y *damn*¹⁴⁴. Rubinstein es la única autora que recoge y documenta con este pasaje concreto esa connotación sexual del término: >To dam, make a woman of; to whore or fuck=¹⁴⁵.

En lo que atañe a las traducciones del adjetivo >damned=, ninguna de ellas consigue recrear ese sentido sicalíptico que acompaña al original. En efecto, tanto >maldito=

¹⁴³ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 113.

¹⁴⁴ Kökeritz da fe de esta homofonía en *The Merchant of Venice* 3.i.43-4 y en *The Comedy of Errors* 4.3.51-4.

¹⁴⁵ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 69.

(Nacente, Macpherson y Pujante) como >condenado= (Martínez Lafuente, Astrana y Valverde) son insultos que carecen de esa nota lasciva comentada.

El siguiente escollo que dificulta el traslado del original isabelino al español reside en la totalidad de la frase con que el príncipe Henry recibe a Falstaff, comparándolo con el dios griego del sol. En efecto, con estas palabras, el príncipe se refiere no sólo a la excesiva secreción de sudor que provoca la obesidad de Falstaff sino también a su condición de bebedor desmesurado por la presteza con que desaparece en su boca el vaso de vino que había pedido. He aquí su intervención:

PRINCE HENRY Didst thou never see Titan kiss a dish of
butterXpitiful-hearted TitanXthat melted at the sweet
tale of the sun's? If thou didst, then behold that com-
pound.

(II.iv.115-8)

La dificultad del traslado de estas palabras se ve incrementada, sin duda, por la diversidad de interpretaciones que críticos y editores han ofrecido sobre este pasaje ya desde principios del XVIII. Por ejemplo, Theobald, uno de los primeros en comentar el sentido de esta frase, sugiere un error de copista y propone la sustitución de >pitiful-hearted Titan= por >pitiful-hearted Butter=:

'Tis well known, Titan is one of the poetical Names of the Sun; but we have no Authority from Fable for Titan's melting away at his own sweet Tale, as Narcissus did at the Reflexion of his own sweet Form. The Poet's Meaning was certainly this: Falstaff enters in a great Heat, after having been robb'd by the Prince and Poins in Disguise: and the Prince seeing him in such a Sweat, makes the following Simile upon him: "Do but look upon that Compound of Grease;Xhis Fat drips away with the Violence of his Motion, just as Butter does with the Heat of the Sun-beams darting full upon it"¹⁴⁶.

Alexander Pope y William Warburton representan una tempranísima discrepancia con el conocido crítico precedente:

¹⁴⁶ L. Theobald, *op. cit.*, p. 378.

This perplexes Mr. Theobald; he calls it nonsense, and, indeed, having made nonsense of it, changes it to pitiful-hearted butter. But the common reading is right: and all that wants restoring is a parenthesis, into which (pitiful-hearted Titan!) should be put. Pitiful hearted means only amorous, which was Titan's character: the pronoun that refers to butter¹⁴⁷.

Steevens toma partido en esta disputa decantándose por Theobald con respecto a la mencionada enmienda:

I have left this passage as I found it, desiring only that the reader, who inclines to follow Dr. Warburton's opinion, will furnish himself with some proof that pitiful-hearted was ever used to signify amorous, before he pronounces this emendation to be just. I own I am unable to do it for him; and though I ought not to decide in favour of any violent proceedings against the text, must confess, that the reader who looks for sense as the words stand at present, must be indebted for it to Mr. Theobald¹⁴⁸;

y, en lo que concierne a >at the sweet tale of the sun's=, propone como auténtica lectura >at the sweet tale of the sonnes=, basándose en el *Quarto* de 1598:

The author might have written pitiful-hearted Titan, who melted at the sweet tale of his son, i.e. of Phaëton, who by a plausible story won on the easy nature of his father so far, as to obtain from him the guidance of his own chariot for a day¹⁴⁹.

Malone, por citar un ejemplo más de esta polémica textual, se suma al debate y nos ofrece una síntesis del problema que será de gran utilidad a la crítica posterior:

Mr. Theobald readsX“pitiful-hearted butter, that melted at the sweet tale of the sun;”Xwhich is not so absurd asX“pitiful-hearted Titan, that melted at the sweet tale of the sun;”Xbut yet very exceptionable; for what is the meaning of butter melting at a tale? Or what idea does the tale of the sun convey? Dr. Warburton, who, with Mr. Theobald, readsXsun, has extracted some sense from the passage by placing the wordsX“pitiful-hearted Titan” in a parenthesis, and referring the word that to butter; but then, besides that his interpretation pitiful-hearted, which he says means amorous, is unauthorized and inadmissible, the same objection will lie to the sentence when thus regulated, that has already been made to the reading introduced by Mr. Theobald.

The prince undoubtedly, as Mr. Theobald observes, by the words, “Didst thou never

¹⁴⁷ A. Pope y W. Warburton, *op. cit.*, p. 135.

¹⁴⁸ G. Steevens, *op. cit.*, p. 320.

¹⁴⁹ *Ibid.*

see Titan kiss a dish of butter?” alludes to Falstaff’s entering in a great heat, “his fat dripping with the violence of his motion, as butter does with the heat of the sun.” Our author here, as in many other places, having started the idea, leaves it, and goes to another that has but a very slight connection with the former. Thus the idea of butter melted by Titan, or the Sun, suggests to him the idea of Titan’s being melted or softened by the tale of his son, Phaëton: a tale, which undoubtedly Shakspeare had read in the third book of Golding’s translation of Ovid, having, in his description of Winter, in *The Midsummer-Night’s Dream*, imitated a passage that is found in the same page in which the history of Phaëton is related¹⁵⁰.

El debate, como es lógico, posee trascendencia traductológica ya que de lo que se trata en última instancia es de fijar el texto. Sin embargo, una vez que éste ha sido establecido por la crítica conviene echar una ojeada a los editores más recientes ya que sus comentarios nos ayudan en no menor medida a comprender todas las sugerencias que entraña el texto. Wilson, por ejemplo, nos ofrece una glosa muy esclarecedora del término >compound=: >i.e. of Fal.’s face (red as the sun) and the cup of sack (melting like butter before it)=¹⁵¹. Kökeritz hace lo propio con respecto a >butter=: >The word *butter* itself may be a sarcastic reference to Falstaff’s fatness=¹⁵². El comentario que nos ofrecen John y Dorothy Colmer resulta también muy aclaratorio:

Before Falstaff’s round red shining face his cup of sack disappears (as he drinks it) just as a dish of butter melts before the hot sun’s loving kiss. *Titan*, the Greek Sun-god¹⁵³.

La nota de Mack arroja también luz sobre el sentido de >Titan=: >the sun (of which Hal is possibly reminded by Falstaff’s broad face, and his melting effect on the sack)=¹⁵⁴. Hunter, refiriéndose igualmente a este término, afirma:

Butter melts in the sun; Titan is >pitiful-hearted= because Falstaff lacks courage. The

¹⁵⁰ E. Malone y J. Boswell, *op. cit.*, p. 269.

¹⁵¹ J.D. Wilson, *op. cit.*, p. 148.

¹⁵² H. Kökeritz, *op. cit.*, p. 148.

¹⁵³ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 90.

¹⁵⁴ M. Mack, *op. cit.*, p. 80.

speech indicates that Falstaff takes a long time guzzling down a huge flagon, which is amusing stage business¹⁵⁵.

Davison coincide con los anteriores al afirmar que >Falstaff's red cheeks sunk into his cup of sack=¹⁵⁶. Para Colman también >Titan= es >the sun= y añade que >perhaps suggested by Falstaff's red face behind the goblet=¹⁵⁷. Bevington, además de explicar con todo detalle el sentido de estas palabras del príncipe, hace referencia a un dicho popular:

Titan is the sun; this particular mythological name also hints at gigantic size. Falstaff's corpulent and ruddy features, as he addresses himself greedily to a cup of sack, suggest to Hal both the sun overpowering a dish of butter and the the sun-god compassionately melting the resolve of the earthly lover whom he wishes amorously to devour. The *compound*, or mixture of elements thus produced (antedating *OED*'s earliest illustrations of this meaning), playfully contains the Ovidian idea of metamorphosis. *That* in l. 116 must refer to the butter, though the passage has been much emended; the second >Titan= (l. 116) could be an erroneous repetition of the first. Theobald proposes >Butter= in place of the second >Titan=; Cowl and Morgan propose >creature=. >To melt like butter before the sun= is a familiar comparison (Dent B780)¹⁵⁸.

Por último, la explicación que Herbert y Judith Weil dan del pasaje es también muy explícita, pues anotan hasta tres significados distintos de las palabras del príncipe:

The Prince invents a riddle which refers to Falstaff's excessive drinking and/or to his sweating. It further hints at his contradictory nature. The sun (Titan) overpowers and melts the dish of butter, which may (to ludicrous effect) identify with butter the helpless mortals loved by the gods of classical myths. Within this scenario, there are several possible meanings: (1) Falstaff is the sun, the cup of sack, his butter; (2) Falstaff, incongruously, is both sun and butter, huge and red-faced (the Titans were rebellious giants), but in process of dissolution; (3) The Prince is the sun, perpetrator of the joke that has caused Falstaff (the butter) to sweat his own fat (2.2.90-1) or >Tallow= (96 above). >To melt like butter before the sun= was a common saying (Dent B780)¹⁵⁹.

Además, estos últimos editores reconocen en >compound= un doble significado: (1) mixture,

¹⁵⁵ J. Hunter, *op. cit.*, p. 84.

¹⁵⁶ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 192.

¹⁵⁷ E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 71.

¹⁵⁸ D. Bevington, *op. cit.*, p. 184.

¹⁵⁹ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 114.

(2) a substance in which the elements composing it retain their distinctive (and in this case mismatched) qualities=¹⁶⁰.

Antes de comparar las traducciones con este complejo texto de partida, permítaseme hacer una reflexión final en torno a la polémica textual suscitada por las anotaciones de Theobald y Steevens y, de manera muy especial, sobre su incidencia en el sentido de estas palabras del príncipe. Me refiero concretamente a la discrepancia textual que se plantea en torno a >sun=/>son=. Y es que, por encima de si ha de figurar uno u otro término en un texto fiable, todo apunta a que estamos ante un caso típicamente shakespeariano de polisemia. En efecto, dada la gran afición del autor a jugar con este tipo de homófonos y de modo muy particular con *sun/son*¹⁶¹, no cabe duda de que el término hace referencia al sol, como afirmaba Theobald y, al mismo tiempo, al hijo de Titán, según proponía Steevens. Pero probablemente las sugerencias y connotaciones no se agoten ahí, pues en la intención de Hal hay también una asociación de >son= o hijo con su condición presente de príncipe y de >sun= o el astro rey con su futura calidad de monarca.

La variedad y la complejidad de los matices que se superponen en este texto polisémico, unidas al carácter de mera o velada insinuación que tienen algunos de ellos, dificultan sobremanera su traslado a cualquier otra lengua. Desde luego, sentidos como el de la inmediata desaparición de la bebida en boca de Falstaff, el del equívoco entre *sun* y *son* o incluso el de la asociación del príncipe con >son= y >sun=, por citar sólo los más importantes, se pierden por completo en las versiones españolas. Para conseguir tan logrados efectos, tal vez habría que haber utilizado un verbo que se prestase a expresar, al mismo

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 115. Tan exhaustiva como la explicación que estos dos editores nos ofrecen del pasaje es la que hace G. West en su artículo “>Titan=, >Onyers=, and Other Difficulties in the Text of *1 Henry IV*”, *Shakespeare Quarterly*, 34, 3 (1983), pp. 331-2.

¹⁶¹ Véanse, por ejemplo, *Love’s Labour’s Lost* IV.iii.345 y V.ii.168-9; *Romeo and Juliet* III.v.126-7; *Hamlet* I.ii.64-7; *Richard III* I.i.2 y I.iii.249; *1 Henry VI* IV.v.52; *3 Henry VI* II.i.22-40; *King John* II.i.500-1; e incluso en esta misma obra I.ii.9, 185, II.iv.394-5 y III.ii.79.

tiempo, la idea de derretirse (>melt=) y de desaparecer o esfumarse (>melt [away]=), y, desde luego, habría que hallar una fórmula homofónica equivalente a la que hace posible la confusión entre el astro rey y el hijo del rey, cosa que no ha hecho ninguno de los traductores. Esto en absoluto quiere decir que en las traducciones españolas no se conserven algunas de esas sugerencias que marcan de manera tan divertida las palabras del príncipe. En efecto, en prácticamente todas ellas detectamos esa clara alusión al sudor y la obesidad de Falstaff que se desprende de la comparación de este personaje y el efecto del sol sobre la manteca. Sin embargo, quizá convenga añadir que esto es más fruto del contexto situacional que de la manipulación verbal. Así, Nacente vierte el pasaje por

PRINCIPE. ¿No has visto alguna vez á Titan acariciando con sus rayos una bola de manteca, al sensible Titan deshaciéndose en lágrimas al oír el relato de la trágica aventura de su hijo? Si lo has visto (*Señalando á Falstaf*), mírame este pedazo=

Macpherson lo transforma en

ENR. ¿No habéis visto nunca á Febo acariciar á la manteca, á la manteca de tierno corazón que se derrite en presencia del sol? Pues si lo habéis visto, vedlo aquí también.

En la versión de Martínez Lafuente estas palabras aparecen como

EL PRÍNCIPE ENRIQUE.X¿Has visto alguna vez que Febo bese á una pella de manteca y que ésta se funda con la dulce caricia del sol? Si lo has visto, mira á este individuo.

Astrana las traduce por

PRÍNCIPE ENRIQUE.X¿Has visto nunca a Titán besar una fuente de manteca, y la manteca, de corazón sensible, derretirse bajo las dulces caricias del sol? Si lo has visto, contéplame ahora ese fenómeno.

En la versión de Valverde equivalen a

PRÍNCIPE. ¿Has visto nunca a Febo besando un plato de mantequilla, aquel ser de piadoso corazón, que se derritió oyendo el dulce cuento del sol? Si lo has visto, observa entonces a ese mantecoso.

Por último, Pujante las vierte por

PRÍNCIPE

¿Tú has visto alguna vez al Titán besar un plato de manteca X¡compasivo Titán!X que se derretía ante el dulce relato del sol? Si lo has visto, mira esa mezcla.

En las palabras que se intercambian a continuación Falstaff, el príncipe y Poins, con las que el primero, muy enfadado, critica la cobardía demostrada por sus amigos en el robo del que había sido objeto¹⁶² en la escena segunda de este mismo Acto, hallamos una serie de términos y expresiones que atesoran también una alta dosis de polisemia. Se trata, en concreto, de >good=, >woolsack=, >round=, >backing=, >face=, y >at half-sword=. El contexto en que aparecen ayudará sin duda a comprender tanto la intención con que estos personajes utilizan estas palabras como los juegos verbales que provocan:

FALSTAFF You rogue, here's lime in this sack too. There is nothing but roguery to be found in villainous man, yet a coward is worse than a cup of sack with lime in it. A villainous coward! Go thy ways, old Jack, die when thou wilt; if manhood, good manhood, be not forgot upon the face of the earth, then am I shotten herring. There lives not three good men unhang'd in England, and one of them is fat and grows old, God help the while! A bad world, I say. I would I were a weaver. I could sing psalms or anything. A plague of all cowards, I say still.

PRINCE HENRY How now, woolsack, what mutter you?

FALSTAFF A king's son! If I do not beat thee out of thy kingdom with a dagger of lath, and drive all thy subjects afore thee like a flock of wild geese, I'll never wear hair on my face more. You, Prince of Wales!

PRINCE HENRY Why, you whoreson round man, what's the matter?

FALSTAFF Are not you a coward? Answer me to that. And

¹⁶² S.L. Bethell utiliza parte de este pasaje, entre otros textos, para ilustrar uno de los recursos que Falstaff usa insistentemente: >Inversion of the truth is his persistent characteristic, occurring in many modes, some simple, some complex. A favourite device is to ascribe to the other party to the dialogue whatever failing he is accused of, or especially conscious of, at the time, while appropriating to himself whatever quality he feels to be desirable= (S.L. Bethell, "The Comic Element in Shakespeare's Histories", *Anglia*, 71 [1952], p. 95).

Poins there?
 POINS Zounds, ye fat paunch, an ye call me coward, by the Lord, I'll stab thee.
 FALSTAFF I call thee coward? I'll see thee damned ere I call thee coward, but I would give a thousand pound I could run as fast as thou canst. You are straight enough in the shoulders, you care not who sees your back. Call you that backing of your friends? A plague upon such backing! Give me them that will face me. Give me a cup of sack. I am a rogue if I drunk today.
 PRINCE HENRY O villain, thy lips are scarce wiped since thou drunk'st last.
 FALSTAFF All is one for that. (*He drinketh*) A plague of all cowards, still say I.
 PRINCE HENRY What's the matter?
 FALSTAFF What's the matter? There be four of us here have ta'en a thousand pound this day morning.
 PRINCE HENRY Where is it, Jack, where is it?
 FALSTAFF Where is it? Taken from us it is. A hundred upon poor four of us.
 PRINCE HENRY What, a hundred, man?
 FALSTAFF I am a rogue if I were not at half-sword with a dozen of them two hours together. I have scaped by miracle. I am eight times thrust through the doublet, four through the hose, my buckler cut through and through, my sword hacked like a handsaw*Xecce signum!* I never dealt better since I was a man. All would not do. A plague of all cowards! Let them speak. If they speak more or less than truth, they are villains and the sons of darkness.
 (II.iv.119-65)

Por lo que se refiere al adjetivo >good=, posee aquí, además de ese sentido más común de >virtuous=, esa otra acepción relacionada con el valor que también tenía en la época¹⁶³. Así, como asegura Humphreys, >The ambiguity in “good”X(a) valiant; (b) virtuousXallows Fal. to modulate characteristically from infrequency of valour to infrequency of virtue=¹⁶⁴. Posteriormente, autores como Bevington o Herbert y Judith Weil glosan el término con este mismo doble significado en sus respectivas ediciones¹⁶⁵.

El primer sentido de >woolsack=, que no es sino el de una bala de lana de grandes proporciones, le permite al príncipe usarlo como improprio para referirse una vez más a la

¹⁶³ OED good *a., adv., and n.A. adj. I. 2. a.*

¹⁶⁴ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 63.

¹⁶⁵ D. Bevington, *op. cit.*, p. 184 y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 115.

corpulencia de Falstaff, como registra y documenta con este mismo pasaje el *OED*¹⁶⁶. Sin embargo, el término es mucho más rico en sugerencias. En efecto, el sustantivo >woolsack= se utilizaba también en la época para referirse al escaño de los jueces en el Parlamento y, por extensión, como apelativo del Lord Chancellor. Por este motivo, el príncipe lo utiliza también con esa acepción, pues Falstaff, al hacer esos comentarios, actúa de hecho como juez de Inglaterra e incluso del mundo. En ese sentido, la explicación que nos ofrece Cox es muy elocuente:

A *woolsack* was literally a large package or bale of wool, an object that must have been familiar to the London tradesmen in Shakespeare's audience, especially those who upon occasion found cause to move through the weaving district. This common meaning aptly agrees with Falstaff's antecedent comment, "I would I were a weaver", while the bunglesome bulk of such a bale appropriately ridicules the ponderous mass of flesh here addressed as *woolsack*.

Arising out of this literal sense but distinctly meaningful within itself, *woolsack* also clearly applied to the judiciary. Long before the sixteenth century the traditional seat for judges and the Lord Chancellor at the House of Lords was a large bag of wool. By extension, the Lord Chancellor or the highest judicial officer in a district were frequently alluded to by the appellation *woolsack*. This title well befits Falstaff at this moment since he has just judged both England and the entire earth and found that this is indeed "a bad world"¹⁶⁷.

Posteriormente Bevington se hará eco de esta misma lectura, añadiendo que quizás >there is also a play on *wool* as a material worn next to the skin in a gesture of repentance [...] and on *sack*, as in sackcloth and drink=¹⁶⁸. Este juego de significados que gira en torno al sustantivo se complica aún más, si cabe, al analizar la interpretación que hacen Herbert y Judith Weil, para quienes >woolsack= significa aquí >(1) a large bale or bag made of wool= y >(2) an incongruous >compound= (104) of stuffing and wine=¹⁶⁹.

El príncipe Henry también utiliza >round= con un doble significado que, por un lado,

¹⁶⁶ >1. b. Applied jocularly to a corpulent person=.

¹⁶⁷ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 229.

¹⁶⁸ D. Bevington, *op. cit.*, p. 185.

¹⁶⁹ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 115.

le permite referirse nuevamente a la corpulencia de Falstaff y, por otro, a la osada contundencia de su lenguaje. En efecto, en el término, según aseguran autores como King, Cox, Colman y Bevington¹⁷⁰, confluyen dos de los significados que atesoraba el adjetivo en inglés isabelino Xa saber, >Plump, free from angularity; also, stout, corpulent= y >Plain-spoken, not mincing matters, uncompromising, severe in speech (: or dealings) with another=X, y que se registran en el *OED*¹⁷¹, aunque este diccionario documente únicamente con este pasaje la primera de estas dos acepciones.

Todas las fórmulas propuestas por los traductores para verter el sintagma >manhood, good manhood= incluyen, de uno u otro modo, ese doble matiz semántico que se aprecia en el original, por lo que suponen también una recreación bastante fiel del texto de partida. Incluso la de Nacente y Martínez Lafuente, que en este caso es la menos literal de las traducciones, guarda esa fidelidad al original¹⁷².

En cuanto a >saco de lana= (Nacente, Martínez Lafuente, Astrana y Valverde), >colchón= (Macpherson) y >fardo de lana= (Pujante), se trata de fórmulas que indudablemente pueden considerarse válidas para expresar la corpulencia de Falstaff; pero que en ningún caso recrean esos sentidos ocultos apuntados por Cox, Bevington y Herbert y Judith Weil a propósito de >woolsack=.

Por último, todos los traductores reflejan únicamente uno de los dos sentidos que posee el adjetivo >round= en boca de Hal. En efecto, sus fórmulas X>pelotaza= (Nacente), >pelota= (Macpherson), >Pellejo inflado= (Martínez Lafuente), >circular= (Astrana), >bola=

¹⁷⁰ Las glosas con que estos autores registran >round= en sus obras respectivas son: >Falstaff's figure gives the sense "stout" [...], his manner here "plain-spoken"= (A.H. King, *op. cit.*, p. 164); >corpulent/plain spoken= (R.E. Cox, *op. cit.*, p. 205); >(a) fat (b) bluntly-spoken= (E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 71); y >stout, large, perhaps with a suggestion of "not mincing words"= (D. Bevington, *op. cit.*, p. 185).

¹⁷¹ *OED* round a. **3. a.** y **13. a.**, respectivamente.

¹⁷² >la virilidad, la verdadera virilidad= (Macpherson); >la energía, la buena energía viril= (Astrana); >la hombría, la buena hombría= (Valverde); >la hombría, la hombría de verdad= (Pujante); y >el valor, el verdadero valor= (Nacente y Martínez Lafuente).

(Valverde) y >gorderas= (Pujante)X hacen referencia a su obesidad, pero no a ese modo tan particular con que se dirige a los demás. Probablemente los autores españoles ni siquiera han tenido conciencia de este último sentido, pues manejando adecuadamente un término como *rotundo* tal vez hubieran conseguido un efecto bisémico idéntico.

En cuanto al término >backing=, posee en boca de Falstaff un doble matiz que arranca automáticamente una sonrisa del espectador o lector, pues Shakespeare hace un uso magistral de la antístasis para jugar con los significados de respaldar y dar la espalda. Éste es el sentido de la glosa de John y Dorothy Colmer al asegurar que >Falstaff has passed from one meaning of *back* (“move away”) to another (“support”)=¹⁷³. También para Cox resulta obvio ese juego >on the verb in its normal meaning of “support” and its contextual sense of “showing one’s backside in flight”=¹⁷⁴. Por último, tanto Bevington como Herbert y Judith Weil se adhieren a esa misma lectura al glosar el término como >(a) supporting, seconding (b) turning the back in flight= y >(1) supporting, (2) turning to flee=, respectivamente¹⁷⁵.

Por lo que se refiere a >face=, incluye en este pasaje concreto hasta tres significados distintos que encajan perfectamente con todo el contexto de la intervención de Falstaff. Así, Cox asegura que en el verbo confluyen los sentidos de >to present the visage forward=, >to support= y >to confront or oppose=¹⁷⁶, ofreciendo una exhaustiva explicación del juego verbal de Falstaff:

Almost any viewer recognizes Falstaff’s wordplay on backing meaning either “to support” or “to turn one’s back on”. Furthermore, his juxtaposition of *face* and *back* immediately presents apparently intentional play on the normal meaning of *face*, “to present the visage toward someone or something,” and the nonce meaning derived from context and meaning the same as *back*, “to support”. Falstaff surely chose these words for their ambiguous potential, affording him opportunity to exercise and

¹⁷³ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 92.

¹⁷⁴ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 71.

¹⁷⁵ D. Bevington, *op. cit.*, p. 185 y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 116.

¹⁷⁶ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 100.

display his ready wit.

At the same time, to *face* someone could also mean “to confront or oppose with defiance and impudence”, a usage frequently employed by Shakespeare (e.g. *Comedy of Errors* 3.1.6; *Twelfth Night* 4.2.101; *Taming of the Shrew* 4.3.126; and *Richard II* 4.1.285). In his present bragging mood Falstaff may have intended such a courageous assertion, but one tends to think that it was on the part of the cowardly old knight an unconscious pun inserted rather by the author to turn the tables on his fat rogue. It provides good comedy, for Falstaff has just shown in the robbery scene that the thing he wants least is a man who will *face* (oppose) him.

Finally, there is ludicrous extension of all three meanings in the parallel structure of the two concluding imperatives “give me them that will face me, give me a cup of sack.” For Falstaff does indeed love to be faced by a cup of sack! He likes it before his *face*; as seen in the battle his dubious courage demands the *backing* and *facing* (support) of SACK; and certainly the strongest opponent he desires to have *face* (confront) his is a cup¹⁷⁷.

Por último, la expresión >at half-sword= contiene en boca de Falstaff esos dos significados que el *OED* registra con respecto al sintagma *half-sword* en la época y que documenta precisamente con este pasaje: >A small-sized sword= y >Half a sword's length. *to be at half-sword*, *to be at close quarters with swords*=¹⁷⁸. Prácticamente todos los autores se hacen eco de ese sentido traslaticio de >at half-sword=, glosando estas palabras de Falstaff como >[fighting] at close quarters=¹⁷⁹.

En cuanto a las versiones del ingenioso retruécano que Falstaff provoca con los sentidos opuestos de >backing=, y si exceptuamos el caso particular de Martínez Lafuente, ninguno de los traductores logra reproducirlo en el texto de llegada. En efecto, lo más que consiguen Nacente, Macpherson, Astrana, Valverde y Pujante es introducir un interesante políptoton que, dicho sea de paso, no se da en el original¹⁸⁰. Pero, permítase la insistencia,

¹⁷⁷ *Ibid*, pp. 100-1.

¹⁷⁸ 1 y 2, respectivamente.

¹⁷⁹ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 169; G.B. Harrison, *op. cit.*, p. 122; J.D. Wilson, *op. cit.*, p. 148; M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 66; A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 65; J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 40; M. Mack, *op. cit.*, p. 81; P.H. Davison, *op. cit.*, p. 193; G.B. Evans, *op. cit.*, p. 860; E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 72; D. Bevington, *op. cit.*, p. 186; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 116.

¹⁸⁰ >¿llamais a esto sostener á vuestros amigos? ¡Magnífico sostén!= (Nacente); >¿es eso guardar las espaldas a vuestros amigos? Mala peste en semejantes espaldares= (Macpherson); >Llamáis a eso respaldar a vuestros amigos? ¡Maldito sea tal respaldo!= (Astrana); >¿a eso le llamas respaldar a los amigos? ¡Maldito sea tal respaldo! (Valverde); y >¿A eso llamas respaldar a los amigos? ¡Mala peste a tu respaldo! (Pujante).

ninguno de ellos recrea esa oportuna antístasis que sirve de vehículo al reproche de Falstaff. La particularidad de la fórmula utilizada por Martínez Lafuente reside en que, aunque quizá sin haberse dado cuenta de ello, se sirve de un verbo cuya ambigüedad configura un retruécano casi idéntico al que adorna al texto shakespeariano. He aquí el fragmento de la intervención de Falstaff en que aparece: >Y á esto llamáis arrimar el hombro á un amigo? ¡Vaya un modo de arrimarlo; mala peste os confunda!=. En efecto, si leemos el verbo >arrimar= de la última frase en el sentido traslaticio de apartar a alguien del puesto que ocupa o apartarse de su lado, y entendemos >-lo= como proforma anafórica de Falstaff y no de hombro, la antístasis queda garantizada.

Por lo que respecta a la traducción de >face=, Nacente y Valverde utilizan la expresión >hacer cara= en la que, como se sabe, convergen también dos sentidos muy diferenciados. Así, >hacer cara= no sólo equivale a oponerse o desafiar a alguien, como reza en el diccionario de María Moliner, sino que también tiene ese sentido menos usual de >Hacer caso de lo que dice=, como nos recuerda también esta autora. En consecuencia, las traducciones de estos dos autores X>Á mi me gustan la gente que me hace cara= y >Dadme quienes me hagan cara=, respectivamenteX recrean bastante bien la complejidad del término original. También la fórmula utilizada por Macpherson (>Prefiero yo á quienes se me presentan cara á cara=) y, en menor medida, la propuesta por Martínez Lafuente (>¡A mí que me den hombres que miran cara á cara!)=) encierran, en cierto modo, los sentidos diferenciados antes referidos. En efecto, la expresión >cara a cara= hace referencia a la actitud franca y abierta de una persona, pero implica también una cierta dosis de oposición o desafío. No ocurre lo mismo, sin embargo, con las respuestas de Astrana (>Dame gentes que miren a la cara...=) y Pujante (>¡Dadme a quien me haga frente!)=), ya que en ninguna de ellas se dan, a la vez, los dos sentidos comentados.

Por último, en ninguna de las respuestas que dan estos autores para verter la expresión >at half-sword= se recrea ese sentido original, el referido a la longitud de esta arma, que convive con el traslaticio. La ausencia en las traducciones de ese efecto concreto que el sentido literal depara a las palabras de Falstaff en el texto de partida se percibe a simple vista: >he andado á estocadas= (Nacente), >medí yo mi espada= (Macpherson), >he cruzado mi espada (Martínez Lafuente), >estuve cruzando mi espada= (Astrana), >crucé la espada= (Valverde) y >crucé tajos= (Pujante).

En la conversación que mantienen el príncipe, Gadshill, Falstaff y Peto entre las líneas 166 y 217 de la escena cuarta del Acto segundo, nos topamos con una serie de términos que merecen ser analizados y comentados, dada la enorme dosis de comicidad que sus sentidos ocultos deparan al texto¹⁸¹. Los términos son >bound=, >sharing=, >fresh=, >set upon=, >rest=, >come in=, >other=, >buckram=, >ward=, >lay=, >points=, >target=, >mark=, >points=, >hose=, >[I] came in foot and hand=, >eleven=, >two=, >three= y >let drive=. El diálogo en que aparecen es el siguiente:

[PRINCE HENRY] Speak, sirs, how was it?
 [GADSHILL] We four set upon some dozenX
 FALSTAFF Sixteen at least, my lord.
 [GADSHILL] And bound them.
 PETO No, no, they were not bound.
 FALSTAFF You rogue, they were bound, every man of them,
 or I am a Jew else, an Hebrew Jew.
 [GADSHILL] As we were sharing, some six or seven fresh
 men set upon usX
 FALSTAFF And unbound the rest, and then come in the
 other.
 PRINCE HENRY What, fought you with them all?
 FALSTAFF All? I know not what you call all, but if I fought
 not with fifty of them, I am a bunch of radish. If there were
 not two- or three-and-fifty upon poor old Jack, then am
 I no two-legged creature.

¹⁸¹ Sobre el entramado cómico de esta parte de la escena véanse J.D. Wilson, *The Fortunes of Falstaff* (Cambridge: Cambridge University Press; Nueva York: Macmillan, 1945), pp. 50-2; A.J.A. Waldock, “The Men in Buckram”, *The Review of English Studies*, 23 (1947), pp. 16-23; y Clayton MacKenzie, “Falstaff’s Monster”, *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 83 (1995), pp. 83-6.

PRINCE HENRY Pray God you have not murdered some of them.

FALSTAFF Nay, that's past praying for. I have peppered two of them. Two I am sure I have paid, two rogues in buckram suits. I tell thee what, Hal, if I tell thee a lie, spit in my face, call me horse. Thou knowest my old ward. Here I lay and thus I bore my point. Four rogues in buckram let drive at meX

PRINCE HENRY What, four? Thou saidst but two even now.

FALSTAFF Four, Hal, I told thee four.

POINS Ay, ay, he said four.

FALSTAFF These four came all afront, and mainly thrust at me. I made me no more ado but took all their seven points in my target, thus.

PRINCE HENRY Seven? Why, there were but four even now.

FALSTAFF In buckram?

POINS Ay, four, in buckram suits.

FALSTAFF Seven, by these hilts, or I am a villain else.

PRINCE HENRY (*to Poins*) Prithee, let him alone. We shall have more anon.

FALSTAFF Dost thou hear me, Hal?

PRINCE HENRY Ay, and mark thee too, Jack.

FALSTAFF Do so, for it is worth the listening to. These nine in buckram that I told thee ofX

PRINCE HENRY So, two more already.

FALSTAFF Their points being brokenX

POINS Down fell their hose.

FALSTAFF Began to give me ground; but I followed me close, came in foot and hand; and with a thought seven of the eleven I paid.

PRINCE HENRY O monstrous! Eleven buckram men grown out of two!

FALSTAFF But, as the devil would have it, three misbegotten knaves in Kendal green came at my back, and let drive at me, for it was so dark, Hal, that thou couldst not see thy hand.

(II.iv.166-217)

La forma participial >bound=, con la que Falstaff configura la ingeniosa antanacosis que utiliza para mostrarse en desacuerdo con Peto, aparece también marcada por la polisemia. En efecto, por un lado, la intención de Falstaff no es sino añadir un tono vulgar y cómico a la divertida situación en que se encuentra, y para ello utiliza >bound= con el sentido adicional de >constipated=¹⁸² XPeto había usado el término con el significado más

¹⁸² El *OED* da fe de este significado del término a partir de 1530: >Confined in the bowels, costive= (bound *ppl. a.*² 3).

común de >tied=X. Así lo recoge Cox en su obra, ofreciendo una explicación muy coherente del pasaje:

Although J. Dover Wilson feels that “the binding of sixteen men by four is simply too much for Peto,” I am of the opinion that Shakespeare is here seeking to add further comedy to a comic situation by bringing in a bit of vulgar punning. The other use of *bound* was common to the time, and the joke would be particularly funny if, perchance, the actors added a comment concerning the physical effects of fear on the victims at the time of the robbery (2.2.82-97)¹⁸³.

Por otro lado, como nos recuerda West, el término >bound= tiene también connotaciones de corte financiero, sentido muy pertinente habida cuenta de las sugerencias que se desprenden del sustantivo >Jew=: >if he were a “Jew” in the sense of “a usurer”, (*OED*, *sb.2*, first example 1606, though none of the examples illustrate the meaning clearly), then his victims would be “bound” in the sense of “engaged in a bond”=¹⁸⁴.

Ni el tono vulgar que anotaba Cox al referirse al término >bound=, en boca de Falstaff, ni mucho menos esa connotación de naturaleza financiera señalada por West se atisban siquiera en las versiones españolas, en las que, como se puede comprobar fácilmente, se refleja únicamente su sentido más normal o superficial¹⁸⁵.

En cuanto a la forma verbal >sharing=, posee, además de ese sentido más común de compartir, un significado oculto de corte sexual que, como se podrá comprobar posteriormente, resulta muy coherente con todo el pasaje. En concreto, según nos recuerda Rubinstein, el verbo >share= significa, en este y otros pasajes de Shakespeare, >coit=¹⁸⁶.

Las sugerencias que se desprenden del adjetivo >fresh= son también de naturaleza sicalíptica. De este modo, el calificativo que reciben los hombres a los que se refiere

¹⁸³ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 74.

¹⁸⁴ G. West, “Falstaff’s Punning”, p. 544.

¹⁸⁵ >todos han sido atados hasta el último= (Nacente); >Se ató á todos= (Macpherson); >Les atamos= (Martínez Lafuente); >Fueron amarrados todos sin excepción= (Astrana); >sí que fueron atados todos ellos= (Valverde); y >Sí que los atamos, a cada uno= (Pujante).

¹⁸⁶ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare’s Sexual Puns and Their Significance*, p. 236.

Gadshill está relacionado, como asegura una vez más Rubinstein en su diccionario, no sólo con la frescura física sino también con la potencia sexual¹⁸⁷.

Por lo que se refiere a >set upon=, posee igualmente unas connotaciones sexuales muy en consonancia con las que se acaban de comentar con respecto a >sharing= y >fresh=. En efecto, Partridge y posteriormente Williams recogen en sus glosarios el verbo >set on= con el sentido de incitar al coito Xacepción que ambos documentan con *Macbeth* II.iii.31¹⁸⁸X; y Rubinstein, basándose precisamente en esta definición de Partridge, utiliza estas palabras de Gadshill para ejemplificar ese mismo significado¹⁸⁹.

De las versiones españolas de esta intervención de Gadshill no se desprende ninguna de las connotaciones que irradian de >sharing=, >fresh= y >set upon= en el original. Es más, ni siquiera Nacente consigue recrear el matiz sexual que se oculta bajo >set upon=, y ello a pesar de que traduce este sintagma verbal por >se nos han echado encima=, fórmula que en principio podría prestarse a un doble sentido idéntico al de la forma de partida. El fallo, en este caso, radica en que Nacente, si es que ha sido consciente del doble sentido que atesoraban tanto el original como su propia respuesta, no ha sabido contextualizar su fórmula en un marco propicio para que aflorase el equívoco¹⁹⁰. En cuanto al resto de las traducciones, ni siquiera se aproximan a esta posibilidad, pues ni *caer* ni *atacar* poseen en español las mismas connotaciones que puede tener >echarse encima=¹⁹¹.

El sustantivo >rest= posee también un segundo sentido que, unido a los significados

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 106.

¹⁸⁸ E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 181; y G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 274.

¹⁸⁹ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 37.

¹⁹⁰ >Mientras estábamos repartiéndonos el botín, seis ó siete recién venidos se nos han echado encima=.

¹⁹¹ >Estando en el reparto, seis ó siete de refresco cayeron sobre nosotros...= (Macpherson); >Y cuando nos repartíamos el botín nos atacaron seis ó siete, de refresco completamente...= (Martínez Lafuente); >Y cuando estábamos en el reparto, como unos seis o siete cayeron sobre nosotros= (Astrana); >Cuando hacíamos el reparto, cayeron sobre nosotros seis o siete de refuerzo= (Valverde); e >Y ya en el reparto, nos atacaron otros seis o siete= (Pujante).

ocultos de >come in= y >other=, añade a las palabras de Falstaff un tono marcadamente sexual. En efecto, Henke registra en su glosario dos expresiones de la época que incluyen el sustantivo >rest=, a saber, >at rest= y >the rest= Xambas de claro corte sicalíptico¹⁹²X; y Rubinstein asegura que >rest= significa en este y otros pasajes de Shakespeare >erect penis=¹⁹³.

El sentido obsceno que se esconde bajo >come in= en boca de Falstaff guarda gran coherencia no sólo con el doble sentido de las palabras precedentes sino también con el equívoco de >other=. Rubinstein asocia el sentido subyacente de estas palabras con >coitus=¹⁹⁴.

En cuanto a >other=, Rubinstein, una vez más, nos ofrece una multitud de ejemplos de Shakespeare en los que, como en este pasaje, el término equivale a >arse=¹⁹⁵, sentido que contribuye, como se señalaba anteriormente, a que bajo la intervención de Falstaff se articule un subtexto completo de naturaleza sexual.

En ninguna de las versiones españolas de las palabras de Falstaff se asoman siquiera las connotaciones sexuales concentradas en los tres términos mencionados. De hecho, todos los traductores se limitan a reproducir sus sentidos superficiales, perdiéndose así una parte muy importante del significado del texto¹⁹⁶.

Las sugerencias que se desprenden de >buckram= resultan esenciales para esa otra lectura de carácter sexual que tiene también esta parte de la escena. En efecto, esa lectura

¹⁹² >Innuendo of the normally flaccid state of the penis and of sexual satiety= y >Sexual satisfaction=, respectivamente (J.T. Henke, *op. cit.*, pp. 220-1).

¹⁹³ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 219.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 181.

¹⁹⁶ >Y han desatado á los primeros; luego han llegado otros= (Nacente); >Desataron á los demás, y después vinieron otros= (Macpherson); >Y han desatado á los primeros, uniéndose a nosotros= (Martínez Lafuente); >Y han desatado a los restantes, que se les unieron entonces= (Astrana); >Y desataron a los demás, y luego vinieron los otros= (Valverde); y >Y soltaron a los demás, que se unieron a ellos= (Nacente).

queda muy clara en la paráfrasis que hace Rubinstein de todo el pasaje, y que incluye precisamente en la entrada correspondiente a este término. En cualquier caso, esta autora lo glosa como >fit for buggery= y añade el siguiente comentario: >Ostensibly describing a theft by men who, it is said five times, wore buckram, Gadshill *et al.* describe their rout in terms of their having being buggered=¹⁹⁷.

Ninguno de los términos que los traductores utilizan para verter >buckram= X>bougran= (Nacente), >bocací= (Macpherson, Astrana, Valverde y Pujante) y >bucrán= (Martínez Lafuente)X proyecta en español esas sugerencias lascivas que se desprenden del sustantivo original. De hecho, sus versiones tan sólo reflejan el tipo de tela del atuendo de los supuestos ladrones.

Por lo que se refiere a los términos >ward= y >lay=, como explica Cox de modo muy convincente, atesoran aquí un segundo sentido que permite que la intervención en que Falstaff los utiliza pueda interpretarse también de manera ambigua. Así, ni el sustantivo >ward= se refiere únicamente a la posición defensiva que se adopta en el arte de la esgrima, que por cierto es el único sentido que glosa la mayoría de los autores que lo recogen en sus obras¹⁹⁸; ni la forma >lay= posee un sentido unívoco en este texto. Por el contrario, y gracias a la agencia de la homofonía, en ambos casos las connotaciones se multiplican produciendo un interesantísimo baile de significados. He aquí la explicación de Cox:

Falstaff's subject, his valorous but futile defense of the Gadshill booty, as well as his posturing on stage as he says, "here I lay and thus I bore my point," would render the obvious meaning *ward*. At the same time, his reference to intentional falsehood at the beginning of his lie; his immediately preceding avowal, "if I fought not with fiftie of them I am a bunch of radish"; and play on "lie", to prevaricate, and "lay" the past

¹⁹⁷ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, pp. 36-7.

¹⁹⁸ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 169; E.C. Black, *op. cit.*, p. 62; G.B. Harrison, *op. cit.*, p. 122; J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 149; M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 66; A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 67; L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 43; J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 41; J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 96; M. Mack, *op. cit.*, p. 83; P.H. Davison, *op. cit.*, p. 194; G.B. Evans, *op. cit.*, p. 860; E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 73; D. Bevington, *op. cit.*, p. 188; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 117.

tense of the verb “to lie” meaning to take up a position, in the highly equivocal line “here I lay”^Xall support *word*. The prince may know Falstaff’s “old *ward*”, but both Hal and the audience know the fat liar’s “old *word*”, of which they are about to receive another untruthful example¹⁹⁹.

Una vez más, el juego verbal que se produce en torno al sustantivo >ward= y el verbo >lay= en el texto de partida desaparece por completo en las seis traducciones españolas, ya que sus autores parecen conformarse con sus sentidos más superficiales. Así, Nacente traduce las frases de Falstaff en que se incluyen ambos términos por >Ya sabes que modo de parar tengo yo ... Estaba yo en esta postura=. Macpherson las transforma en >Vos conocéis mi antiguo quite. Así estaba yo=. En la versión de Martínez Lafuente aparecen como >Ya conocéis mi vieja guardia. Me coloqué así=. Astrana, por su parte, las vierte por >Tú conoces mi antigua guardia...; me puse como estoy aquí=. En la traducción de Valverde equivalen a >Ya conoces mi guardia a la antigua: me pongo así=. Por último, he aquí la versión de Pujante: >Tú ya conoces mi quite: aquí estaba yo y así empuñaba el hierro=.

En cuanto a >points=, en la primera ocasión en que Falstaff lo utiliza X>I made me no more ado but took all their seven points in my target=X, posee un segundo significado de naturaleza sexual que encaja perfectamente con los segundos sentidos de los términos comentados y, como se verá a continuación, con el significado subyacente de >target=. En efecto, Partridge y Williams glosan el término como >head (or gland) of penis=²⁰⁰ y >penis=²⁰¹, respectivamente, documentándolo con un par de pasajes de Shakespeare en los que aparece también el sustantivo >sword=. En concreto, Partridge lo documenta con *Love’s Labour’s Lost* V.ii.276-7 y Williams con *2 Henry IV* II.iv.181. Sin embargo, será Rubinstein

¹⁹⁹ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 367.

²⁰⁰ E. Partridge, *Shakespeare’s Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 164.

²⁰¹ G. Williams, *A Glossary of Shakespeare’s Sexual Language*, p. 241.

de nuevo la única autora que identifique ese mismo significado de >erect penises= en estas palabras de Falstaff²⁰².

Por lo que respecta a >target=, posee también un significado oculto de naturaleza sexual que nada tiene ver con su sentido primario o superficial de escudo. En concreto, el término alude directamente a las nalgas de Falstaff. Rubinstein lo explica con todo detalle al afirmar que >The target or *mark* in archery was the *butt*, in the centre of which the prick was placed=²⁰³, ilustrando su glosa con este pasaje de *I Henry IV*. A continuación esta autora afirma que este mismo juego bisémico se repetirá posteriormente, en boca del príncipe, gracias al doble sentido de la forma verbal >mark=. De la vigencia de ese sentido oculto de corte sicalíptico en la época de Shakespeare dan fe autores como Partridge, Henke y Webb en sus diccionarios o glosarios²⁰⁴.

Tampoco en esta ocasión consiguen los traductores trasladar a sus textos las connotaciones sexuales que acompañan a >points= y >target= en el original isabelino, privando así a sus versiones de la alta dosis de hilaridad que poseen estas palabras de Falstaff²⁰⁵.

>Mark=, término que utiliza el príncipe tras la llamada de atención de Falstaff X>Ay, and mark thee too, Jack?=X posee una serie de significados que requieren también nuestra atención. Así, por un lado, como consta en las obras de Moorman, Wilson, Bevington, Herbert y Judith Weil y Cox, el término significa no sólo prestar atención sino también llevar

²⁰² F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 37.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 146; J.T. Henke, *op. cit.*, p. 269; y J.B. Webb, *Shakespeare's Erotic Word Usage*, p. 75.

²⁰⁵ >Yo no hice uno, dos, sino que recibí en mi broquel las lanzas de todos siete así...= (Nacente); >sin perturbarme, recibí sus siete estocadas en mi adarga= (Macpherson); >Sin gran dificultad paro sus siete puntas con mi escudo, así!= (Martínez Lafuente); >Yo no me desconcerté en absoluto y recibí los siete golpes en mi escudo, así= (Astrana); >yo no me molesté más sino en recibir las siete puntas en mi escudo, así= (Valverde); y >Yo, sin más ni más, paro sus siete puntas con mi escudo, así= (Pujante).

la cuenta²⁰⁶. Por otro, según se señalaba anteriormente y afirma Rubinstein, hace una clara alusión al ano, con lo que sale de nuevo a colación la sodomía de Falstaff²⁰⁷. No se cierra aquí, sin embargo, la polisemia del término. En efecto, West relaciona este término utilizado por el príncipe con el juego de la petanca, ya que, según nos aclara, >in that game the “jack” is a smaller bowl placed as a “mark” for the players to aim at=²⁰⁸.

En lo que atañe al traslado de esta frase de Hal, ninguno de los traductores logra recrear esa rica gama de significados que posee >mark=²⁰⁹. Al reflejar sólo el sentido superficial o primero de prestar atención, reducen de nuevo la carga de jocosidad que lleva el diálogo original.

El complejo juego verbal que generan los términos >points=, en esta segunda ocasión en que aparece en el pasaje, y >hose= se basa no sólo en el hecho de que Poins interpreta el sustantivo >points= de forma distinta a como lo había utilizado Falstaff sino también en el doble significado de >hose=. Así, mientras Falstaff utilizaba el sustantivo >points= para referirse a las puntas de las espadas de sus atacantes, Poins, intentando sin duda provocarle, lo interpreta en su otro sentido de pieza de sujeción de los calzones²¹⁰. Pues bien, la gracia, y por lo tanto la complejidad, de este juego polisémico se incrementa si tenemos en cuenta que >hose=, además de su sentido más normal o primario, denotaba en el inglés vulgar de la

²⁰⁶ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 169; J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 149; D. Bevington, *op. cit.*, p. 188; H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 118; y R.E. Cox, *op. cit.*, p. 180. Este último autor nos ofrece el comentario más completo al respecto: >The verb *mark* meaning “to heed” or “to pay attention unto” was common in Shakespeare’s time and occurs frequently in his plays, thus giving one level of meaning to the prince’s remark. At the same time, Falstaff’s rapidly increasing number of assailants and the setting of this scene in a tavern make it probable that the traditional tally sheet for scoring one’s debt at the bar was also intended, in which case the actor playing the part of Hal would want to be standing near enough to the board to be able to add a mark for each of Falstaff’s imaginary enemies= (R.E. Cox, *op. cit.*, p. 180).

²⁰⁷ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare’s Sexual Puns and Their Significance*, p. 37.

²⁰⁸ G. West, “Falstaff’s Punning”, p. 554.

²⁰⁹ >Sí, y te escucho, Juanito= (Nacente); >Sí, y con mucha atención, Juan= (Macpherson); >Te escucho= (Martínez Lafuente); >Sí, Juanito, y te veo también= (Astrana); >Sí, y también te veo, Juanito= (Valverde); y >Sí, Juan, y con atención= (Pujante).

²¹⁰ >A tagged lace or cord, of twisted yarn, silk, or leather, for attaching the hose to the doublet= (*OED*, point *n*¹. **B. II. 5**).

época el órgano viril masculino. Debemos a Rubinstein la percepción de este complejo baile de significados, pues los principales autores que recogen o glosan el término se hacen eco únicamente del significado que tiene >points= en boca de Falstaff y solamente del primero con que lo interpreta Poins²¹¹. He aquí la paráfrasis que hace esta autora de las palabras de Poins:

Then, >Their points being broken =, >Down fell their hose=, inserts *Poins* (who had actually been one of the masked points). He sarcastically converts Falstaff's meaning (points of their swords) to the points that hold up a man's hose (16th c., breeches) and his HOSE (penis) B the point (penis B C; P; the >prick= on a dial B *OED*)²¹².

La broma que Poins le gasta a Falstaff en el texto isabelino, valiéndose de la polisemia de >points= y el doble sentido de >hose=, no se mantiene en ninguna de las versiones españolas. En concreto, en los textos resultantes no sólo se pierde ese efecto retórico-cómico que le depara al diálogo el hecho de que Poins interprete en un sentido diferente el término >points= que pronuncia Falstaff Xy que me atravesaría a denominar antanaclasis en grado ceroX sino que a veces ni siquiera se percibe con claridad el sentido primero o superficial²¹³. En el caso de Martínez Lafuente y Valverde la pérdida de efectos cómicos que supone la desambigüación del texto reviste una gravedad mayor si cabe puesto que, como se constata

²¹¹ Casi todos los autores se limitan a reproducir en sus comentarios o glosas, de una u otra manera, la explicación de Johnson: >To understand Poins's joke, the double meaning of point must be remembered, which signifies the sharp end of a weapon, and the lace of a garment. The cleanly phrase for letting down the hose, ad levandum alvum, was to untruss a point= (S. Johnson, *op. cit.*, p. 159). Éste es el caso, por ejemplo, de F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 169; E.C. Black, *op. cit.*, p. 63; G.B. Harrison, *op. cit.*, p. 122; J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 206; F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 70; M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 67; A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 68; L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 44; J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 42; J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 98; M. Mack, *op. cit.*, p. 83; J. Hunter, *op. cit.*, p. 90; P.H. Davison, *op. cit.*, p. 194; R.E. Cox, *op. cit.*, p. 192; G.B. Evans, *op. cit.*, p. 860; E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 208 y *Henry IV. Part I*, p. 74; D. Bevington, *op. cit.*, p. 188; H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 118; y G. West, *A Dictionary of Shakespeare's Semantic Wordplay*, p. 125.

²¹² F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 37.

²¹³ >FALSTAF. Habiéndoseles roto las espadas... POINS. Los pedazos cayeron en tierra= (Nacente); >FAL. Viendo rotas las puntas de sus espadas... POINS. Y cayéndoseles los calzones...= (Macpherson), >FALSTAFF.X ...Rotas las puntas de sus espadas... POINS.X Pierden sus calzas= (Martínez Lafuente), >FALSTAFF.X Al ver rotas sus puntas... POINS.X Se les cayeron las calzas= (Astrana), >FALSTAFF. ...como se les rompieron las puntas... POINS. ... se les cayeron los calzones...= (Valverde) y >FALSTAFF Con las puntas rotas... POINS Se les caen los calzones= (Pujante).

en las anotaciones que ofrecen a pie de página, tienen constancia por lo menos del doble sentido de >points=. Y no es que estemos ante un intraducible, pues el sustantivo *cabo*, por citar una posibilidad que podrían haber explorado los traductores, no sólo tiene esa acepción más común de extremo de un objeto alargado sino también esa otra menos frecuente de >Parte de las accesorias o complementarias de una cosa; particularmente, de un vestido=, que recoge en su diccionario María Moliner. Lógicamente, de haber sabido contextualizarlo de manera adecuada, los traductores podrían haber logrado un efecto bastante más próximo al original.

En cuanto a la expresión >[I] came in foot and hand=, además de referirse a ese acoso imaginario a que sometió Falstaff con la espada a sus enemigos, sugiere el hecho de estar preparado para prestar un servicio. Tanto Bevington como Herbert y Judith Weil recogen en sus respectivas ediciones estos dos sentidos de la expresión. Para Bevington, en concreto, significa: >pursued them closely and ready to do service=²¹⁴. La anotación de Herbert y Judith Weil es muy similar: >pursued closely. Here the common phrase expresses the lunging of sword-play=²¹⁵; pero estos autores nos revelan además un matiz que hace aún más interesantes estas palabras de Falstaff: >it may also suggest >in close attendance= as if ready to >wait upon one hand and foot=²¹⁶.

Tampoco el carácter ambiguo de esta frase de Falstaff encuentra eco alguno en la mayoría de las versiones españolas. Así, en sus respuestas, Nacente, Macpherson, Martínez Lafuente, Astrana y Valverde se limitan solamente a reproducir su significado primero o más superficial, es decir, el relacionado con ese acoso hipotético al que habría sometido Falstaff a

²¹⁴ D. Bevington, *op. cit.*, p. 189.

²¹⁵ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 118.

²¹⁶ *Ibid.*

sus atracadores²¹⁷. En el texto de Pujante, por el contrario, podría sobreentenderse el doble matiz que proyecta el original si leemos los términos correspondientes al núcleo bisémico en clave irónica. He aquí su traducción de la intervención de Falstaff: >empiezan a ceder terreno, pero yo voy tras ellos, les doy buen servicio y, en un santiamén, liquido a siete de los once=.

Por lo que respecta a los términos >eleven= y >two= en boca del príncipe X>Eleven buckram men grown out of two=X, hacen una clara alusión, como nos recuerda Rubinstein, a los genitales masculinos. En efecto, tanto esa connotación de la erección fálica que acompaña a >eleven= como la alusión de >two= a los testículos, se revelan con nitidez por integrarse en el subtexto descaradamente sicalíptico que surge de los segundos sentidos de algunos de os términos comentados y, sobre todo, del significado soterrado de >buckram=. La interesante paráfrasis de estas palabras del príncipe que nos ofrece Rubinstein en la entrada de >buckram= no deja lugar a dudas:

The >eleven buckram men grown out of the two= (242; ELEVEN: with penis erect; grown out of the TWO, the testes) were >in buckram= (218), pun on *bougrin*: >fit for buggerie; whence; *Chausses à la bougrine*=, straight venetian hose without codpiece (Cot)²¹⁸.

Tampoco en esta ocasión aciertan los traductores al trasladar a sus textos las sugerencias sexuales de estas palabras del príncipe. En efecto, sus versiones se limitan una vez más a reproducir el sentido más obvio de >eleven= y >two=, con lo que sus traducciones se ven privadas de la comicidad que libera el subtexto en la obra original²¹⁹.

²¹⁷ >les apretaba las clavijas= (Nacente), >los acosé violentamente= (Macpherson), >los alcanzo, pie con pie, mano á mano= (Martínez Lafuente), >los acorralé= (Astrana) y >me acerqué, cuerpo a cuerpo= (Valverde).

²¹⁸ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 37.

²¹⁹ >De dos hombres vestidos de bougran han salido once= (Nacente); >De dos, salir once hombres vestidos de bocací= (Macpherson); >Once hombres vestidos de bucrán salidos de dos= (Martínez Lafuente); >¡Dos individuos en bocací que se han convertido en once!= (Astrana); >Once hombres de bocací, salidos de dos= (Valverde); y >De dos ya han salido once= (Pujante).

También el cardinal >three= posee unas connotaciones muy parecidas a las que se acaban de comentar con respecto a >eleven= y >two=, pues alude igualmente a las partes pudendas masculinas. En esta ocasión, como se puede intuir fácilmente, Falstaff se refiere al conjunto de los órganos masculinos. Una vez más, la glosa de Rubinstein, ilustrada precisamente con este pasaje es muy clara: >penis and testes=²²⁰.

Por último, el segmento >let drive= está igualmente sujeto a una doble interpretación. En efecto, debido esencialmente a la proximidad fónica de >drive= y *rive*, y el contexto en que Falstaff lo utiliza, >let drive= se puede leer a la vez no sólo en el sentido de atacar sino también en el de partirse o rasgarse un objeto; y en este último caso, los órganos genitales a que alude >three=. Rubinstein lo glosa y explica del siguiente modo:

Falstaff continues, >three ... came at my back and let drive at me. THREE (penis and testes) let drive (*let rive*, split, tear apart) at his *back*.²²¹

En las versiones españolas ni siquiera se atisban esas connotaciones que se desprenden de >three= y >let drive= en el texto de partida. Con una traducción totalmente literal se da al traste con esa parte de comicidad con que contribuye este fragmento a la articulación de uno de los pasajes más divertidos de la obra²²².

En el siguiente comentario del príncipe Henry, referido a la totalidad de la historia narrada por Falstaff, aparece también una serie de términos y expresiones que, por los segundos sentidos que ocultan, merecen ser analizados. Se trata, en concreto, de >lies=,

²²⁰ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 37.

²²¹ *Ibid.*

²²² He aquí las versiones españolas de esta parte de la intervención de Falstaff: >tres malditos bribones de vestido verde de Kendal, han venido á atacarme por detrás y se me han echado encima...= (Nacente); >quiso el demonio que tres pillos malnacidos, con vestidos del color verde que usan los bandidos, me atacaran por la espalda= (Macpherson); >tres hombres de baja estofa, con trajes verdes de Kendal, me acometieron por detrás, cayendo sobre mí= (Martínez Lafuente); >tres astutos pícaros de verde Kendal vinieron por mi espalda y se arrojaron sobre mí= (Astrana); >tres villanos mal nacidos, vestidos de verde de Kendal, se me acercaron por la espalda y se me echaron encima= (Valverde); y >quiere el diablo que tres ruines contrahechos vestidos de lana verde vengan a atacarme por detrás= (Pujante).

>gross as a mountain=, >open=, >greasy=, y >tallow-keech=. El texto en que se esconden esos significados es el siguiente:

PRINCE HENRY These lies are like their father that begets
them, gross as a mountain, open, palpable. Why, thou
clay-brained guts, thou knotty-pated fool, thou whore-
son, obscene, greasy tallow-keechX
(II.iv.218-21)

Con el sustantivo >lies=, el príncipe Hal, perfecto conocedor de las fantasías de Falstaff, no sólo hace referencia a las mentiras proferidas por éste al narrar los hechos acaecidos en Gadshill sino que le insulta a él y a sus compañeros llamándolos sodomitas. En efecto, además de mentiras, el término, como registra Rubinstein e ilustra con este pasaje, equivale a >bugger=²²³.

El primer término de la expresión >gross as a mountain= no sólo hace referencia a la magnitud de las mentiras a que se refiere el príncipe sino también al tamaño del autor de dichas mentiras. Así lo entiende Bevington, para quien >The comparison describes both the obviousness of the lies and Falstaff's huge size=²²⁴. Sin embargo, no se agota aquí toda la carga semántica del adjetivo pues, como nos recuerda Rubinstein, el adjetivo se utiliza a menudo en la obra de Shakespeare, y en *1 Henry IV*, en concreto, en el sentido de >obscene=²²⁵.

En cuanto al adjetivo >open=, oculta igualmente un significado de naturaleza sexual que han pasado por alto los principales editores de la obra, pero que por suerte no se les ha escapado a los lexicógrafos. En efecto, como nos recuerda una vez más Rubinstein, el

²²³ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 37.

²²⁴ D. Bevington, *op. cit.*, p. 189.

²²⁵ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 37.

término equivale aquí también a >sexually available=²²⁶. Williams registra esa misma connotación del término X>sexually available, with anatomical overtone=²²⁷X, ilustrándola con otro pasaje de Shakespeare (*Troilus and Cressida* V.ii.25²²⁸).

Por lo que se refiere a >greasy=, otro de los adjetivos que el príncipe utiliza para insultar a Falstaff, posee, además de ese significado más normal de >smear, defiled with grease=²²⁹ con que Schmidt lo glosa y documenta con estas palabras de Hal, ese otro de >obscene=²³⁰ que Partridge registra en su glosario, documentándolo con *Love's Labour's Lost* IV.i.173 y *The Merry Wives of Windsor* II.i.107. Colman no sólo afirma que el adjetivo posee el mismo sentido que la forma adverbial X>Bawdily, indecently, foully=²³¹X sino que utiliza además este mismo texto para documentarlo. También Williams registra y documenta con este mismo pasaje esa acepción lujuriosa que atesora >greasy= en boca del príncipe²³².

Por último, >tallow-keech=, el último de los insultos que el príncipe le dirige a Falstaff en esta intervención, posee un matiz oculto de naturaleza sexual cuyo análisis es necesario para llegar a comprender no sólo el sentido con que Hal lo utiliza aquí sino también el carácter difamatorio del conjunto de sus palabras. Además, el primer sentido de este compuesto puede variar en tanto en cuanto en el *Folio* y en el *Quarto*, al igual que en la mayor parte de las ediciones, se recoge >tallow-catch=, con el consiguiente cambio semántico que ello comporta. En efecto, Johnson será uno de los primeros en asegurar que >tallow-catch= no tiene ningún significado oculto, añadiendo que

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 222.

²²⁸ *Ibid.*, p. 175.

²²⁹ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 493.

²³⁰ E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 116.

²³¹ E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 196.

²³² G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 144.

In some parts of the kingdom, a cake or mass of wax or tallow, is called a keech, which is doubtless the word intended here, unless we read tallow-ketch, that is, tub of tallow²³³.

Esta misma variante textual de >tallow-ketch= es la misma que había propuesto Hanmer en su edición de la obra²³⁴ y que después adoptarán editores como Moorman y Newman²³⁵. Posteriormente, autores de la talla de Steevens y Malone, al igual que Humphreys y Bevington, utilizarán el comentario de Johnson para justificar la introducción de >tallow-keech= en sus respectivas ediciones; ofreciendo unos comentarios muy claros y precisos sobre su decisión editorial. En concreto, Humphreys lo glosa y comenta del siguiente modo:

Most simply explained as a dripping pan under roasting meat (“tallow” is animal fat). Of emendations the best is “keech” (the lump of fat rolled up by the butcher for candle-making)²³⁶.

El comentario de Bevington es también muy parecido:

The spelling of QqFI, >tallow-catch= might possibly suggest a pan to catch the dripping tallow of cooking meat, or a tub to receive and hold butchers’ tallow, but the more likely interpretation is as a variant spelling of *tallow-keech*, a lump of congealed fat, or the rolled-up fat of a slaughtered animal²³⁷.

Como se señalaba anteriormente, el resto de los autores, fieles al *Folio* y al *Quarto*, recogen >tallow-catch=, comentando en algunos casos las diferentes lecturas del término mencionadas y limitándose en otros a ofrecer ese sentido más superficial con que lo utiliza el príncipe. Así, Schmidt incluye ambas interpretaciones en su *Lexicon*:

²³³ S. Johnson, *op. cit.*, p. 160. El *OED* registra >tallow-catch= como >A phrase applied in Shakspeare (so in quartos and folios) to Falstaff, as a very fat man= y, tras ofrecer las distintas lecturas de Hanmer, Johnson y Steevens, lo documenta únicamente con este pasaje concreto.

²³⁴ Así se registra en la edición de Bevington (*op. cit.*, p. 189).

²³⁵ Moorman glosa el término de la siguiente forma: >barrel of fat. This is Hanmer’s emendation for the *tallow-catch* of the early editions= (F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 170). La glosa de Newman es: >pan for catching dripping= (F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 71).

²³⁶ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 68.

²³⁷ D. Bevington, *op. cit.*, p. 189.

Reading of O. Edd. in H4A II, 4, 252; supposed by some to be = tallow-ketch, i.e. a vessel filled with tallow; by others = tallow-keech, i.e. fat rolled up in a round lump²³⁸.

Hudson, por el contrario, se limita a observar que >tallow-catch= es >probably a tub of tallow=²³⁹ Xlectura que harán posteriormente suya Shaaber (>tub or lump of tallow=²⁴⁰), Wright y LaMar (>ball of tallow=²⁴¹), Sanderson (>tub of tallow=²⁴²), John y Dorothy Colmer (>bundle of fat=²⁴³) y Evans (>tallow-tub=)²⁴⁴X. Wilson, por su parte, tras comentar que el significado del término ha sido muy debatido, repite prácticamente en su edición el mismo comentario que incluyera en su conocida obra *The Fortunes of Falstaff*:

The >greasy tallow-catch=, again, to which the Prince compares him, much to the bewilderment of commentators, betokens, I believe, nothing more mysterious than a dripping-pan to catch the fat as the roasting joint turned upon the spit before the fire²⁴⁵.

Esta misma interpretación reaparecerá posteriormente en ediciones tan prestigiosas como las de Moseley y Neuburg (>probably a pan for catching grease dripping from meat on a spit=²⁴⁶) y Colman (>pan to catch the dripping from roasting meat=²⁴⁷). Hilda M. Hulme también se hace eco de la polémica suscitada en torno al término *keech* y ofrece una explicación tan exhaustiva como convincente referida, entre otros, a este mismo pasaje:

²³⁸ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 1180.

²³⁹ E.C. Black, *op. cit.*, p. 63.

²⁴⁰ M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 68.

²⁴¹ L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 44.

²⁴² J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 42.

²⁴³ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 100.

²⁴⁴ G.B. Evans, *op. cit.*, p. 860.

²⁴⁵ J.D. Wilson, *The Fortunes of Falstaff*, p. 28. La anotación que incluye posteriormente en su edición de la obra es: >I believe it to be nothing more recondite than the pan to catch the dripping from meat roasting on a spit= (J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 150).

²⁴⁶ C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 107.

²⁴⁷ E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 74.

[...] the word *keech*, although found in literary use at this time [...] only in Shakespeare's text, escaped emendation by eighteenth-century editors since they still knew the word in regional dialect as >a cake of wax or tallow= [...] That >keech= and >tallow= commonly occur together may account for, and explain, Prince Hal's abuse of Falstaff (I *Henry IV*, II iv 252):

thou Clay-brayn'd Guts, thou Knotty-pated Foole,
thou Horson obscene greasie Tallow Catch.

When Falstaff's horse is removed in the Gadshill robbery the Prince has described how he >sweates to death, and Lards the leane earth as he walkes along= (II ii 116); as the incident is recapitulated by Falstaff with Kendal green embroidery, >tallow keech= would be an appropriate epithet of scorn as applied by the Prince; it offers the same basting image... The earlier >Tallow Catch= image, it seems to me, may fairly represent >tallow keech=; if so, the quarto (and folio) spelling *catch* might be a form of >keech= in another dialect. On the other hand, it might be the best that scribe or compositor could do with a dialect word wholly unfamiliar to him; if he knew the pronunciation *citch* for >catch= of some present-day dialects he might well normalise to *catch* a manuscript spelling >kyche=²⁴⁸.

Mack no se decanta por ninguna de las dos lecturas por lo que, si bien en el texto recoge >tallow-catch=, su nota deja abierta la cuestión: >(1) pan to catch drippings under roasting meat? (2) tallow-keech, i.e., roll of fat for making candles?=²⁴⁹. Hunter lo glosa como >the dripping caught from roasting meat=²⁵⁰. Davison ofrece también una doble interpretación en su comentario:

This may be a dripping-pan to catch the fat from meat being roasted, or >keech= (rolled fat used by candle-makers) may be intended by *catch*²⁵¹.

Por último, en la anotación de Herbert y Judith Weil se ofrece una justificación muy convincente sobre la pertinencia de ambas interpretaciones:

A pan or tub to catch the fat which drips from roasting meat. This QqF reading echoes references to >lard=, >tallow=, and >butter=. The emendation >keech=, adopted by many editors, does correspond to the Prince's adjectives. A >keech= is the fat of a

²⁴⁸ H.M. Hulme, *Explorations in Shakespeare's Language: Some Problems of Lexical Meaning in the Dramatic Text* (Londres: Longman, 1962), pp. 321-2.

²⁴⁹ M. Mack, *op. cit.*, p. 84.

²⁵⁰ J. Hunter, *op. cit.*, p. 90.

²⁵¹ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 194.

slaughtered animal, rolled up by the butcher into a lump²⁵².

En cualquier caso, la primera intención del príncipe al utilizar el compuesto está clara, pues no hace sino referirse, como en otras ocasiones, a la corpulencia de Falstaff de manera despectiva.

En cuanto al sentido oculto con que el príncipe utiliza >tallow-keech= en el pasaje, Rubinstein es tajante al afirmar que el segundo término del compuesto, que ella registra como >catch=, significa >penis, fornicator=²⁵³.

Como se puede comprobar con los datos aportados, la interpretación que Rubinstein hace de este pasaje Xal referirse a >the bisexual humour ot the Boar's Head crew=²⁵⁴X es innegable.

Por lo que respecta a las versiones españolas de esta intervención del príncipe, se observa que ninguno de los traductores logra transmitir al texto esas connotaciones sexuales que posee el pasaje de partida. En efecto, tanto >mentiras= (Nacente, Macpherson, Astrana, Valverde y Pujante) como >embustes= (Martínez Lafuente) reproducen únicamente el sentido más inocente que tiene el sustantivo >lies= en boca del príncipe, es decir, el no marcado. Por lo que se refiere a la traducción del símil >gross as a mountain=, en todas las versiones se logra transmitir esa intención del príncipe de aludir a la enorme corpulencia de Falstaff, pero en ninguna de ellas se asoma siquiera la connotación obscena que también se desprende del original²⁵⁵. Tampoco los adjetivos elegidos por los traductores para verter >open= X>monstruosas= (Nacente), >descaradas= (Macpherson y Astrana), >descarados= (Martínez Lafuente), >evidentes= (Valverde) y >claras= (Pujante)X recrean ese sentido de

²⁵² H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 118.

²⁵³ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 37. Este mismo matiz sexual de *catch* aparece en otras ocasiones en Shakespeare, entre otras, en *The Taming of the Shrew* II.i.204 (véase M. Sánchez García, *Estudio textual y traductológico de "The Taming of the Shrew"* [Cáceres: Universidad de Extremadura, 1999], pp. 198-9).

²⁵⁴ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 37.

²⁵⁵ He aquí las fórmulas con las que los traductores vierten el símil: >gordas como montañas= (Nacente y Astrana), >Enormes como montañas= (Macpherson), >grandes como montañas= (Martínez Lafuente), >enormes como una montaña= (Valverde) y >más gordas que una montaña= (Pujante).

accesibilidad sexual que, como asegura Rubinstein, posee también el término inglés. Por último, en los sintagmas en que los traductores transforman >greasy tallow-keech= tampoco se atisba ninguna de esas connotaciones lúbricas que acompañan tanto al adjetivo como al compuesto en el texto de partida²⁵⁶.

El siguiente foco de dificultad lo hallamos en la comparación que Falstaff hace posteriormente X>If reasons were as plentiful as blackberries= (II.iv.232)X. En efecto, en torno al sustantivo >reasons= se produce un interesantísimo juego verbal gracias a la homofonía, en la época, de >reason=/raisin²⁵⁷. Y gracias a ese doble sentido, su significado en boca del príncipe X>tell us your reason=X difiere totalmente del que adquiere en la réplica de Falstaff X>If reasons were...=X, produciéndose así una bella antanacsis. Además, la frase misma tenía en la época isabelina categoría de dicho o expresión proverbial, extremo que, junto con el que se acaba de comentar, ha de ser tenido muy en cuenta a la hora de realizar o valorar una traducción de este texto.

Son bastantes los autores que han llamado la atención sobre ese interesantísimo juego homofónico, y alguno que otro ha anotado también el carácter proverbial de la comparación mencionada. Así, Kökeritz, basándose en la autoridad de Charles Butler y R. Hodges, que registran ambos términos como homófonos, afirma que Shakespeare juega con los significados de ambas palabras en este pasaje²⁵⁸. También Brian Vickers deja constancia de dicho equívoco añadiendo que Falstaff lo utiliza conscientemente para eludir la presión verbal del príncipe: >As the Prince puts the pressure on Falstaff for the first obvious inconsistency [...] Shakespeare

²⁵⁶ >pan de sebo en fusión= (Nacente), >rollo de sebo= (Macpherson), >montón de sebo= (Martínez Lafuente), >enorme bola de sebo= (Astrana), >grasiento barril de sebo= (Valverde) y >balón de sebo mugriento y pringoso= (Pujante).

²⁵⁷ Sobre el juego homofónico que se da entre *reason/raisin/rising* en otras obras de Shakespeare, véanse J.L. Oncins Martínez, *op. cit.*, pp. 153-4; M. Sánchez García, *op. cit.*, p. 95; y R. López Ortega y J.L. Oncins Martínez, “La ambigüedad léxica y sintáctica en el >Sonnet CLI= de W. Shakespeare y su reflejo en las traducciones españolas”, *Anuario de estudios filológicos*, 23 (2000), p. 262.

²⁵⁸ H. Kökeritz, *op. cit.*, p. 138.

engineers one clever evasion, as Falstaff appeals to his honour and takes refuge in a pun=²⁵⁹.

Las anotaciones de los principales editores de la obra discurren en esta misma dirección.

Hudson, por ejemplo, afirma que >“Reason” and “raisin” were pronounced alike=²⁶⁰. Wilson

hace lo propio, llamando nuestra atención sobre el origen de este equívoco fonológico:

The Old French word for “grapes” had the two dialectical forms *resin* and *raisin*; both of which came into English. Hence the word was often spelt and pronounced “reason”=²⁶¹.

Las glosas de Newman, Shaaber, Humphreys, Wright y LaMar, John y Dorothy Colmer, Mack,

Evans, Davison, y Colman, no hacen sino abundar en lo dicho por los anteriores²⁶². A Cox, por

último, le debemos sin duda una de las explicaciones más exhaustivas sobre el referido juego

verbal:

Intense repetition of *reason* and comparison of *reasons* with blackberries almost demand a punning interpretation, and from the late nineteenth century on editors have easily explained the ambiguity as identity of *reasons* and *raisins*. *Raisin*, the French word adopted into English as the name for grapes, evidences great confusion in its spelling, carrying sixteenth century forms with *ay*, *a*, *ey*, *e*, and *ea*. Similarly, *reason* was spelled at the same time with *ei*, *ey*, *ea*, *e*, *ee*, *ay*, *ai*, and *a*. Such orthographical indecision is simply the reflection of coalescence and limited variation between ME *ʒ*, *ai*, and *ə* and is one of the accepted commonplaces of Shakespeare’s probable pronunciation. ... Thus the identity of *reason*, *raisin*, and “raising” would be simply the result of a well known phonological occurrence²⁶³.

Bevington y Herbert y Judith Weil no sólo recogen el equívoco homofónico deliberado sino

que, además, hacen referencia al valor proverbial de la frase de Falstaff. En concreto, Bevington

²⁵⁹ B. Vickers, *The Artistry of Shakespeare’s Prose* (Londres: Methuen, 1968), p. 104.

²⁶⁰ E.C. Black, *op. cit.*, p. 64.

²⁶¹ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 150.

²⁶² >pronounced “raisons”, with play on “raisins” meaning grapes= (F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 71); >pronounced like “raisins”= (M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 68); >a frequent pun, “reason” and “raisin” being often pronounced alike= (A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 69); >a pun made possible by the fact that the word was pronounced “raisins”= (L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 45); >spoken as if it were “raisins” (“dried fruit”), and so comparable with blackberries= (J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 102); >pronounced like “raisins”, and hence comparable to blackberries= (M. Mack, *op. cit.*, p. 84); >pronounced *raisins* (hence the pun with *blackberries*)= (G.B. Evans, *op. cit.*, p. 860); >[reasons] puns on “raisins”= (P.H. Davison, *op. cit.*, p. 195); y >Falstaff may be punning on “raisins”= (E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 75)

²⁶³ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 327.

nos ofrece el siguiente comentario en su edición:

Falstaff's pun, based on the similarity of pronunciation of *reason* and *raisin*, seems intentional [...] >As plentiful as blackberries= is a familiar comparison (Dent B442)²⁶⁴.

Herbert y Judith Weil, por su parte, dan la siguiente explicación: >As cheap as blackberries was a common saying (Dent B442). Falstaff puns on “raisins”, pronounced much like “reasons”=²⁶⁵.

Ni la doble lectura ni los efectos retóricos que se observan en estas palabras de Falstaff hallan eco alguno en las versiones españolas. En efecto, los sustantivos elegidos por la mayoría de los traductores para verter >reasons= X>explicaciones= (Nacente), >explicaciones= (Macpherson), >razones= (Martínez Lafuente y Valverde²⁶⁶) y >pruebas= (Astrana)X tan sólo proyectan el primero de los sentidos que tiene el término en inglés, por lo que, lejos de producirse una antanaclasis, lo que se genera es una respuesta que roza la incongruencia²⁶⁷. Solamente se escapa a esa incongruencia el texto de Pujante, ya que este autor no traduce >reasons= en boca de Falstaff y, además, utiliza también una frase hecha muy próxima en sentido a la del original: >Aunque las hubiese a manta=.

Los términos y las expresiones de los insultos que se entrecruzan Hal y Falstaff a continuación, en la medida en que son un exponente muy claro de la relación que existe entre

²⁶⁴ D. Bevington, *op. cit.*, p. 190.

²⁶⁵ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 119.

²⁶⁶ El error que comete Valverde al trasladar >reasons= al español es, si cabe, más grave aún pues, como demuestra en nota a pie de página, este autor es plenamente consciente del juego homofónico que se produce en el original isabelino.

²⁶⁷ >Aun cuando esas explicaciones fuesen tan comunes como las moras= (Nacente); >Aunque explicaciones tuviera á la mano tan numerosas como hay zarzamoras= (Macpherson); >Aunque las razones abundasen tanto como las moras= (Martínez Lafuente); >Aunque hubiera pruebas tan abundantes como las zarzamoras= (Astrana); y >Aunque las razones fueran tan abundantes como las moras= (Valverde).

ellos²⁶⁸, merecen también un breve comentario. El comentario se hace más necesario, si cabe, por la ambigüedad que encierran algunos de ellos. Se trata, sobre todo, de >sanguine coward=, >bed-presser= y >horseback-breaker=, que el príncipe le dedica a Falstaff²⁶⁹, y de >eel-skin=, >neat's tongue=, >bull's pizzle=, >stockfish=, >tailor's yard=, >sheath=, >bow-case= y >standing tuck=, que son los que Falstaff le dirige a Hal. En efecto, como se verá a continuación, ni el sentido de los que profiere el príncipe se agota en la tópica obesidad o la tez rojiza de Falstaff ni el de los que pronuncia éste se limita a la escualidez de aquél. Veamos, antes de proseguir, el contexto en que aparecen:

PRINCE HENRY I'll be no longer guilty of this sin. This sanguine coward, this bed-presser, this horse-backbreaker, this huge hill of fleshX
 FALSTAFF 'Sblood, you starveling, you eel-skin, you dried neat's tongue, you bull's pizzled, you stockfish!, O for breath to utter what is like thee, you tailor's yard, you sheath, you bow-case, you vile standing tuckX
 (II.iv.234-40)

Para empezar, el hermoso oxímoron del sintagma >sanguine coward= que utiliza Hal se basa en el doble significado que posee el adjetivo >sanguine=. En concreto, el término hace referencia, por un lado, a la condición de alcohólico de Falstaff, puesta de manifiesto por ese tono rojizo que adquiere la piel, y por otro a un tipo de carácter muy bien definido en la época y relacionado igualmente con la tonalidad de la piel²⁷⁰. Ése es el sentido de la glosa que hace

²⁶⁸ En este sentido, J. McLaverty afirma: >Paradoxically, it is when the Prince and Falstaff are most in conflict, when they are exchanging abuse, that we are most aware of how close they are and how much they share. In their efforts to cap insults they reveal their familiarity with, and dependence on, one another= (J. McLaverty, "No Abuse: The Prince and Falstaff in the Tavern Scenes of >Henry IV=", *Shakespeare Survey*, 34 [1981], pp. 106-7).

²⁶⁹ Miriam Joseph utiliza esta relación de apelativos para ejemplificar la variante de la hipérbole denominada auxesis: >Another form of auxesis amplifies by hyperbole, as when Prince Hal calls Falstaff "this horseback-breaker, this huge hill of flesh"= (M. Joseph, *Shakespeare's Use of the Arts of Language* [Nueva York: Columbia University Press, 1947], p. 150).

²⁷⁰ Estos extremos quedan perfectamente explicados en la entrada del *OED* correspondiente a *sanguine*: >In mediæval and later physiology: Belonging to that one of the four "complexions" [...] which was supposed to be characterized by the predominance of the blood over the other three humours, and indicated by a ruddy countenance and a courageous, hopeful, and amorous disposition= (*OED*, *sanguine* **A. adj.** **3. a.**). También

Wilson del término: >sanguine = (a) red-faced; (b) courageous, whereas cowards are pale by nature=²⁷¹. En idéntica línea se situará la anotación de Newman, al afirmar que >cowards would not normally have plenty of “red blood”=²⁷². Humphreys no sólo abunda en lo dicho por los anteriores sino que hace una mención explícita del oxímoron que se configura entre la palidez y escualidez de los cobardes y lo rubicundo y la corpulencia de los valientes²⁷³. Posteriormente, Hunter, tras glosar >sanguine= como >red-faced=, explicará igualmente que >Cowards were traditionally “yaller” or pale, so this is a joke=²⁷⁴. Wright y LaMar incluyen así mismo en su explicación ese segundo sentido del término: >a man of *sanguine* “humor” (temperament) was supposed to be corageous, optimistic, and amorous. Falstaff shows the last two characteristics, but not the first=²⁷⁵. John y Dorothy Colmer aseguran que *sanguine* >now means “hopeful”=, pero que en la época de Shakespeare describía uno de los cuatro tipos del temperamento humano, añadiendo que >A sanguine man was red-faced, fat, generous, and merry, as well as hopeful=²⁷⁶. Davison también afirma que >Cowards were proverbially pale – lily-livered and thus *sanguine coward* is a comic contradiction in terms=²⁷⁷. En esta misma línea de interpretación se sitúa el comentario de Bevington:

Hal’s oxymoronic jest is that Falstaff’s ruddy complexion and corpulence, the signs of a sanguine temperament, are at odds with cowardice, in which the blood withdraws to the heart and leaves the features pale. A sanguine person was expected to be high-spirited

pueden resultar útiles, a la hora de trazar el psicograma de Falstaff, los siguientes estudios sobre los humores en Shakespeare: John William Draper, *The Humors and Shakespeare’s Characters* (Durham: Duke University Press, 1945) y “Humoral Therapy in Shakespeare’s Plays”, *Bulletin of the History of Medicine*, 35 (1961), pp. 317-25.

²⁷¹ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 150. Esta lectura es mucho más completa que la que ofrece, por ejemplo, Schmidt, para quien el término hace referencia tan sólo al color rojo de la piel causado por el alcohol (A. Schmidt, *op. cit.*, p. 1002).

²⁷² F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 71.

²⁷³ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 69.

²⁷⁴ J. Hunter, *op. cit.*, p. 92.

²⁷⁵ L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 45.

²⁷⁶ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 102.

²⁷⁷ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 195.

and brave²⁷⁸.

Por último, la anotación de Herbert y Judith Weil es también muy similar:

Because of his red face and robust size, Falstaff looks like a man of sanguine temperament, which is normally associated with courage²⁷⁹.

Las connotaciones que emanan de >bed-presser= son de naturaleza diversa. En efecto, ya en la glosa que ofrece Schmidt se puede observar el conjunto de insultos que Hal le lanza a Falstaff con este término: >this heavy, lazy and dissolute fellow=²⁸⁰. Onions y Sanderson tan sólo hacen referencia a la pereza del personaje²⁸¹. John y Dorothy Colmer, por su parte, comentan simplemente que el término, al igual que >horse-backbreaker=, se refiere al peso de Falstaff²⁸². Sin embargo, el término posee aquí un sentido adicional que ya se atisba en la glosa de Schmidt²⁸³; dicho sentido, que no es otro que el de proxeneta, lo registran y documentan con este pasaje concreto Partridge (>A fornicator; a whoremonger or womanizer=²⁸⁴) y Williams (>whoremonger=²⁸⁵).

Con la forma compuesta >horse-backbreaker=, el príncipe se refiere a lo excesivo del peso de Falstaff no sólo para el lomo de un caballo²⁸⁶ sino también para la espalda de las prostitutas. En efecto, gracias a que, como nos recuerda Kökeritz, *horse* y *whores* eran formas

²⁷⁸ D. Bevington, *op. cit.*, p. 190.

²⁷⁹ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 119.

²⁸⁰ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 93.

²⁸¹ C.T. Onions, *op. cit.*, p. 19 y J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 42.

²⁸² J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 102.

²⁸³ Son frecuentes en la obra las ambigüedades que proyectan un sentido sicalíptico relacionado con la virilidad de los personajes. Berggren, por ofrecer un ejemplo muy elocuente de este tipo, ve un sentido sicalíptico muy parecido en *1 Henry IV* V.iv.125-6, comparando el sentido sexual de >with a new wound in your thigh= con el pasaje que aquí se comenta: >as in the *double entendre* of the flyting match between Hal and Falstaff in which, perversely, the insulter insists on his adversary's phallic powers= (P.S. Berggren, *op. cit.*, p. 10)

²⁸⁴ E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 64.

²⁸⁵ G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 41.

²⁸⁶ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 554.

homófonas en la época²⁸⁷, Shakespeare juega con ambos términos muy a menudo²⁸⁸. Sorprende, por tanto, que la mayoría de los autores manejados, a excepción de Cox²⁸⁹, haya pasado por alto esta segunda lectura del término en el pasaje, pues el contexto en que Hal lo utiliza es uno de los más adecuados para que se dé esa interpretación.

De todas las soluciones que los traductores proponen para verter >sanguine= al español, sólo la de Pujante se mantiene fiel al texto de partida y ello debido a que en su versión, >sanguíneo cobarde=, se recrean perfectamente no sólo la bisemia del adjetivo original sino también ese oxímoron que Shakespeare utiliza para describir a Falstaff. En los demás textos, precisamente por haberse desviado los autores de la traducción literal, ese juego verbal desaparece por completo²⁹⁰.

En cuanto a las fórmulas utilizadas para verter >bed-presser= al español, tan sólo las de Nacente X>desfondador de camas=X y Pujante X>chafacamás=X mantienen una ambigüedad muy próxima a la del texto de partida. En efecto, en ambas soluciones se puede entrever, además del efecto obvio de la obesidad de Falstaff, esa picardía sexual que rezuma el texto isabelino. En las de Macpherson (>aplanador de colchones=), Martínez Lafuente (>prensa camas=), Astrana (>aplastador de camas=) y Valverde (>aplastacamás=), la única imagen que salta a la vista es la del efecto de los excesivos kilos de Falstaff sobre la cama.

Por último, con respecto al traslado de >horse-backbreaker=, tan sólo en el texto de Pujante se utiliza una fórmula que se presta también a una doble lectura: >deslomapencos=. En efecto, como se sabe, el sustantivo *penco* no sólo significa jamelgo sino que posee

²⁸⁷ H. Kökeritz, *op. cit.*, p. 115-6.

²⁸⁸ Sirvan como ejemplo de la frecuencia con que Shakespeare utiliza este retruécano las tres ocasiones en las que L. del Castillo Blanco analiza este mismo juego verbal (L. del Castillo Blanco, *op. cit.*, pp. 38-9, 192 y 196), y las otras dos en las que aparece *horse* con el mismo sentido en esta obra: III.i.155 y III.iii.180.

²⁸⁹ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 231.

²⁹⁰ >rematado gallina= (Nacente), >cobarde borracho= (Macpherson), >apoplético cobardón= (Martínez Lafuente), >cobarde desvergonzado= (Astrana) y >cobarde de buen año= (Valverde).

también un sentido traslaticio, referido a personas, de naturaleza despectiva. Es más, incluso a veces se utiliza dicho término en el lenguaje vulgar para referirse a una mujer de vida disoluta, significado ya establecido en el español de Canarias²⁹¹. El resto de los textos sólo refleja el sentido primario de >horse-backbreaker= en el pasaje de partida²⁹².

En cuanto a >eel-skin=, el primero de los términos Falstaff utiliza para referirse peyorativamente a la delgadez del príncipe, encierra también un divertido equívoco. Antes de proseguir conviene hacer una breve referencia a las diferentes enmiendas de que ha sido objeto dicho término a lo largo de los años, y recordar que, en el *Quarto* y en el *Folio*, esta forma aparece como >elfskin= y >Elfe-skin=, respectivamente. Así, autores como Moorman, Harrison, Davison y Herbert y Judith Weil se decantan por >elf-skin=, si bien se hacen eco en sus anotaciones de la opción editorial de Hanmer a favor de >eel-skin=, decisión que posteriormente hallaría gran eco entre muchos editores. El siguiente comentario de Moorman es un ejemplo muy elocuente de las reservas con que se adopta dicha forma:

This is the reading of the early editions, for which Hanmer proposed to substitute *eel-skin*, which is actually used by Falstaff in describing Shallow in Part II. ii. 4: "You might have thrust him and all his apparel into an eel-skin". But *elf-skin* is not impossible, for in *A Midsummer-Night's Dream* Shakespeare, as Clarke points out, represents his elves as dressed in the cast-off skins of snakes²⁹³.

Idénticas reservas se observan en la nota que Harrison incluye en su edición en la que por lo demás, y como se acaba de decir, también se prefiere >elf-skin=:

In Shakespeare's company there was a tall thin actor whose proportions are often mocked. *Elf-skin* is sometimes emended to >eel-skin=. The Bastard in *King John* talks of his brother's arms as >eel-skins stripped=. If *elfskin* is right it probably means >a sloughed snake-skin=²⁹⁴.

²⁹¹ En concreto, el *DRAE* lo registra como >prostituta=.

²⁹² >derrengador de caballos (Nacente), >revienta-caballos= (Macpherson), >derrenga-caballos= (Martínez Lafuente), >reventador de lomos de caballo= (Astrana), >partelomos de caballo= (Valverde).

²⁹³ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 170.

²⁹⁴ G.B. Harrison, *op. cit.*, p. 122.

Davison, tras señalar que >elf-skin= hace referencia a >mere nothing=, ofrece una explicación muy bien documentada de su elección:

QI reads *elʒskin*. Q3, Q4, Q5, and F, have *elʒskin*, with or without a hyphen, but many editors have thought the word should be >eel-skin=, a word that accords with the ensuing descriptions and was used elsewhere by Shakespeare. It has excellent support, therefore. It has also been suggested that the word >elshin= is intended. An >elsin= is a northern dialect word for a shoemaker's awl – an appropriate description of Hal, but very obscure word.

There is one curiosity about the way that this word is printed in QI that has led to the reading *elf-skin* being chosen here. Almost invariably when a double s was required for QI a ligatured long s (ſ) was used. The difference between f and f was minute and mistakes sometimes occurred.

Setting the two letters, f and s, required the compositor to make two deliberate choices from his type case. Thus, if *eel-skin* was intended, he has not mistaken a single letter only, but has made a rather complex sequence of errors – a mistaken letter and a reversal of letters. On the other hand, if *elf-skin* was intended, a very simple and likely error has occurred – f has been set instead of f. This was probably the result of faulty distribution: that is, f could have been put into the compartment reserved for f in the compositor's case when type previously used was being distributed.

The choice is not an easy one, but as the meaning is sound, it is felt that the implications of the setting of f and s should here be taken into account and *elf-skin* selected²⁹⁵.

Por último, Herbert y Judith Weil no añaden nada nuevo en su glosa, que basan exclusivamente en los comentarios ofrecidos por algunos de sus predecesores²⁹⁶.

De los autores que optan por incluir >eel-skin= en sus ediciones destacan Wilson, Humphreys y Bevington, que ofrecen explicaciones sobre el motivo de su elección tan convincentes como las de los anteriores. Así, la anotación de Wilson, por ejemplo, reza del modo siguiente:

Q. >elfskin=, F. >Elfe-skin=. All Fal.'s other >base comparisons= exemplify Hal's thinness, to which >elf-skin= (? meaning) seems irrelevant. But twice elsewhere Sh. uses >eel-skin= to describe a man very tall and thin (*K. John*, I. I. 141; *2 Hen. IV*, 3. 2. 325). Lastly, Arden notes an obvious echo of the passage in Field, *Woman is a Weathercock*, I. 2 (>that little old dried neat's tongue, that eel-skin=) which goes far to

²⁹⁵ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 195.

²⁹⁶ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 119.

confirm Hanmer's emendation²⁹⁷.

La explicación de Humphreys es también muy elocuente en el sentido indicado:

Hanmer's emendation. The point in these base comparisons is Hal's linkiness. The *Life of Henry V* [...] says "This Prince Henrie exceeded the meane stature of men: he was beawtious of visage, his necke was long, his bodie slender and leane, his boanes smale" [...] Hol. calls him "rather leane then grose, somewhat long necked" (iii.134). In *John I.* i. 141, the Bastard refers to Robert Faulconbridge's skinny arms as "eel-skins stuff'd; in *2H4*, III. ii. 353-4, Fal. says of the "starved justice" Shallow that "you might have thrust him and all his apparel into an eel-skin"; and Nathan Field, in *A Woman is a Weathercock*, I. ii. 146-7 [...], in what seems an echo of this passage, has "that little, old dri'de Neats tongue, that Eele-skin". Did these parallels not point so aptly to this particular emendation there would be a strong case for "elshin" or "elsin", an awl [...] E. M. Wright [...] lists "to sup sowans [oatmeal and water] with an elshin [a shoemaker's awl]" as a country phrase for trying the impossible. *OED*'s citations for "elsin" are, however, only from trade sources or northern dialect contexts; and though the image would suit Hal's tall spindliness, Fal.'s outburst down to "stock-fish" concentrates rather on his skinniness. Had the word occurred after "tuck", the reading "elsin" would have been almost irresistible²⁹⁸.

Bevington, por último, se hace eco igualmente de esta tercera variante, >elshin= o >elsin=:

Q1-2 read elʃskin, i.e. elsskin; Q3-5FI rationalize to *elfskin*, *Elfe-skin*, a typographically plausible emendation. The Q3-5FI reading can be defended, since Shakespeare elsewhere equates >elf= with fairy spirits and other diminutive creatures, and *elf-skin* could mean a skin in which an elf wraps himself. Yet the emendation proposed by Hanmer, *eel-skin*, is more attractive because of its closeness to the Q1-2; reading (the unusual ʃs in >elʃskin= may result in part from the compositor's wish to avoid a kerning problem if he were to put his long s, ʃ, before k), and because Shakespeare elsewhere uses *eel-skin* to suggest a comically exaggerated thinness (in *2 Henry IV* 3.2.313 and *K. John* I.I.141). In *Dream* as well, the snake's >enamelled skin= that is >Weed wide enough to wrap a fairy in= (2.1.255-6) suggests eel-skin rather than elf-skin. The reading proposed by Evans (*Supplement*), *elshin* or *elsin*, >awl=, seems less apposite to the idea of thinness, and *OED*'s few citations are not encouraging²⁹⁹.

Una vez comentadas las diferentes opciones textuales, conviene dejar claro que la decisión de optar por >eel-skin= en la base textual sobre la que se efectúa el presente análisis traductológico obedece a que ese término, por el equívoco intencionado que atesora, guarda

²⁹⁷ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, pp. 150-1.

²⁹⁸ A.R. Humphreys, *op. cit.*, pp. 69-70.

²⁹⁹ D. Bevington, *op. cit.*, p. 190.

más coherencia con el subtexto que subyace bajo este interesante diálogo. No obstante, ya que los traductores, con sus diferentes opciones, reflejan esa división de la crítica y considerando que a pesar de lo dicho ésta no ha pronunciado aún la última palabra, a la hora de evaluar sus respectivas versiones se considerarán ambas opciones como baremos igualmente válidos. En todo caso, al igual que el resto de los insultos que Falstaff le dirige al príncipe, >eel-skin= connota también las partes pudendas de éste y, más concretamente, a la flaccidez de las mismas. En efecto, tanto por la frecuencia con que se usa el término con ese segundo sentido en otros pasajes semejantes de Shakespeare³⁰⁰ como por las sugerencias fálicas de otras palabras ambiguas de este mismo fragmento, no parece arriesgado afirmar que >eel-skin= atesora también aquí el significado apuntado. No obstante, solamente Cox, entre los autores manejados, tras referirse al problema de la vacilación textual antes señalada, hace un breve comentario sobre el sentido oculto del término en este pasaje concreto:

Certainly an *eelskin* is more accurately physically descriptive of Hal than is *elfskin*, and the eel, or its skin, is likewise highly of erotic suggestive of the penis (see Partridge, *SB*, s.v. *eel*), especially in a passage replete with phallic suggestions (cf. *Pericles* 4.2.144-46 for similar usage)³⁰¹.

En todo caso, Bevington, aun sin referirse específicamente a >eel-skin=, deja muy clara la intención de Falstaff al elegir la terminología de sus insultos. Su comentario, en la anotación sobre >stockfish=, no deja lugar a dudas sobre la extrema delgadez del miembro viril del príncipe e incluso su impotencia³⁰².

También >neat's tongue=, además de referirse a la estatura y la delgadez del príncipe, hace alusión a sus partes pudendas. En efecto, Falstaff utiliza esta parte comestible del buey que

³⁰⁰ Partridge y Williams glosan *eel* como >erotic-suggestive of penis= (E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 98) y >penis= (G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 110), respectivamente, documentándolo ambos en *Pericles* IV.ii.140.

³⁰¹ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 232.

³⁰² D. Bevington, *op. cit.*, p. 190.

a menudo se dejaba secar para su conservación como metáfora de su delgadez física y para referirse a la flojedad y sequedad de su miembro viril. Es más, como nos recuerda Rubinstein, Shakespeare utiliza con mucha frecuencia el sustantivo *tongue* para aludir a las partes pudendas del hombre y de la mujer, y más concretamente, al miembro viril y al clítoris³⁰³, debido sin duda tanto a la semejanza en las formas como al uso sexual que se puede hacer de estos miembros. Sin embargo, ninguno de los editores, excepción hecha tal vez de Bevington, parece haberse percatado de esa segunda lectura que ocultan las palabras de Falstaff. De la vigencia de ese sentido de >neat's tongue= en la época da fe Williams al afirmar que >The parallel between an old maid whose juices have dried up and a penis in similar state is clarified by Nathan Field, *A Woman is a Weather-cocke* (1609) l.ii.146=³⁰⁴. En efecto, en el pasaje correspondiente a esta referencia no sólo se utiliza >neat's tongue= sino que aparece acompañado de >eel-skin=. Cox es de nuevo el único autor que documenta esa misma sugerencia del término en boca de Falstaff, haciendo referencia también a la dilogía que se produce en otra obra de Shakespeare gracias a la homofonía de *tong* y *tongue*:

This term is normally interpreted as reference to the tongue of an ox, used as an article of food and often dried for preserving. Its slender, elongated, tapering shape is correctly descriptive of the prince as well as phallic suggestive. Moreover, the *tong* spelling coupled with sure punning on *tongs/tongues* in *Twelfth Night* 1.3.96-103 [...] renders a possible pun here, a dried *neat's tong* being even more phallic descriptive than *neat's tongue*³⁰⁵.

>Bull's pizzle=, el siguiente insulto que Falstaff le dedica a Hal, alude igualmente a su miembro viril. En efecto, si bien Falstaff utiliza el sintagma como una nueva metáfora para referirse al estado físico del príncipe, en su intención hay también, sin ninguna duda, una alusión a su falta de virilidad. Así, como recoge Partridge en su glosario, *pizzle* es >An

³⁰³ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 278.

³⁰⁴ G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 310.

³⁰⁵ R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 232-3.

animal's, especially a bull's, penis=, añadiendo que en este mismo pasaje >the implication is probably of "penal" largeness=³⁰⁶. Posteriormente, Cox cita en su obra estas mismas palabras de Partridge para explicar el sintagma³⁰⁷. En su *Dictionary of Obscenity & Taboo*, James McDonald utiliza el mismo pasaje para ilustrar ese segundo significado del >neat's tongue=, haciéndolo extensible a otros que, como se ha visto y se verá, aluden igualmente al miembro viril: >Although these terms are used ostensibly to mean that Hal is thin and weedy, several of them also bear the secondary meaning of >prick=³⁰⁸. Resulta muy extraño, por lo tanto, que el resto de los editores y lexicógrafos manejados que le dedican algún comentario a estas palabras de Falstaff, con la mencionada excepción de Bevington, se refiera únicamente, y en el mejor de los casos, a la alusión que éstas hacen a la apariencia física del príncipe³⁰⁹.

En cuanto a >stockfish=, posee aquí, además del significado más común o normal de pescado seco y ese sentido traslaticio despectivo con que se utilizaba en la época³¹⁰, unas connotaciones claramente sexuales muy similares a las comentadas anteriormente. En efecto, Bevington, Colman y Herbert y Judith Weil mencionan en sus respectivas obras esa alusión a la impotencia sexual del príncipe. Bevington, en concreto, tras definirlo como >dried cod=

³⁰⁶ E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 161.

³⁰⁷ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 233.

³⁰⁸ J. McDonald, *op. cit.*, p. 113.

³⁰⁹ Sirvan como botón de muestra los comentarios de Humphreys, Webb y Williams: >The dried bull's pizzle was used as a whip: the idea of elongated shrivelled dryness is brought out in all these metaphors= (A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 70); >A term for the penis of certain animals (stag, whale, etc); that of the bull, in its elongated, flabby state being sometimes used as a whip [...] The application to Prince Hal indicates the detumescent state X lim, shrivelled, whip-like= (J.B. Webb, *Shakespeare's Erotic Word Usage*, p. 92); y >Hal [...] is mocked as a "bull's pizzle", often made into a whip so allusive of his long, skinny physique= (G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 237).

³¹⁰ A esos sentidos primario y traslaticio del término se limitan las glosas del *OED*, que lo ilustra precisamente con este pasaje concreto (*OED*, stockfish **1. c.**), y las de las ediciones de Wilson (>dried cod or ling=, J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 208); Newman y John y Dorothy Colmer (>dried fish=, F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 71 y J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 102); Humphreys, Wright y LaMar, Sanderson, Hunter, Davison y Evans (>dried cod=, A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 70; L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 45; J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 42; J. Hunter, *op. cit.*, p. 92; P.H. Davison, *op. cit.*, p. 196; y G.B. Evans, *op. cit.*, p. 860); y Mack (>dried codfish=, M. Mack, *op. cit.*, p. 84).

explica:

The dryness emphasized in Falstaff's comparisons would produce not only emaciation but a temperament opposite to sanguinity with its heat and moistureXthe qualities of youth. Falstaff's images repeatedly suggest genital emaciation or insufficiency.

Colman se refiere también a esa connotación de impotencia que posee >stockfish= en boca de Falstaff. Así, en su glosario señala que el término equivale a >Dried codXimpotent, shrivelled, unappetising=³¹¹, y, posteriormente, en su edición de la obra a >dried cod (with connotation of impotence)=³¹². Por último, el comentario que ofrecen Herbert y Judith Weil sobre el sentido del término es el siguiente: >Falstaff ascribes to the Prince a dryness and sexual inadequacy more common to old age=³¹³. Sin embargo, y a pesar de la claridad de las glosas de estos autores, será Cox quien nos proporcione la explicación más convincente sobre la confluencia de esos dos sentidos en este pasaje:

Although most editors simply gloss this as dried cod, to do so is to lose the comic comparison: This was indeed the name for cod and other fish, cured by splitting open and drying hard in the air without salt and then beaten before cooking, but the term itself was frequently employed in reference to three distinct characteristics: first, the stockfish was quite withered and wrinkled (v. The first of Barclay's *Egloges* [1570] where he says "as a stockfishe wrinkled is my skinne"); secondly, they were depicted as something battered and beaten (e.g. *Tempest* 3.2.77-70X"By this hand, I'll turn my mercy out of doors and make a stock-fish of thee"); and finally, they were known for being hard, stiff, dried solid (v. Gayton, *Pleasant Notes* 3.1.68X"So verily I believe that our knight's parts would be stockfisht, and solidated by continual contusions, threshings, and quassations"). Wrinkled, hard, stiff, submitted to physical abuseXthe *stockfish* well fits the series of other phallic suggestive terms³¹⁴.

Por lo que se refiere a >tailor's yard=, posee también en esta intervención connotaciones lúbricas idénticas a las de los términos comentados anteriormente. En esta ocasión, Falstaff se sirve de la imagen de la vara de medida que utilizan los sastres para expresar no sólo la

³¹¹ E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 216.

³¹² E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 75.

³¹³ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 119.

³¹⁴ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 233.

delgadez del príncipe sino también el tamaño de su pene y hasta su impotencia³¹⁵. Sin embargo, no todos los editores se percatan de la polisemia de estas palabras. Así, Moorman, por extraño que parezca, se limita a explicar su significado más común: >The word “yard” means literally “stick”. A stick of a certain length came to be known as a “yard-measure”. The *tailor’s yard* is the tailor’s stick for measuring=³¹⁶. Del mismo modo, Hunter parece conformarse con el sentido primero o superficial del término: >a thin wooden ruler, for measuring cloth=³¹⁷. Por último, la glosa de John y Dorothy Colmer no se desvía un ápice de las anteriores: >measuring stick, one yard long=³¹⁸. Cox parece ser el primero de los autores manejados que, basándose en la glosa de Partridge, identifica en estas palabras de Falstaff ese segundo significado que *yard* poseía en la época y la intención con que Falstaff lo utiliza aquí:

Falstaff’s more specific “tailor’s yard” compounds the jest, for tailors have always undergone criticism of short yardage charged as full length just as butchers suffer from accusation of light pounds and tavern keepers small pints. Hal’s long, thin physical stature is thus equated to a linear *yard* while he is himself called a *yard*, i.e. a “penis” or “prick”, and a falsely short one at that³¹⁹.

Posteriormente, Bevington, tras definir el sintagma como >yardstick=, añade en su glosa una anotación relacionada con la impotencia atribuida a los sastres: >Tailors were often accused of being thin and lacking in virility, and *yard* suggests a quibble on “penis”=³²⁰. Como ocurriera con respecto a >stockfish=, Colman recoge ese mismo doble sentido del término tanto en su glosario X>Quibble, (a) clothier’s measuring-yard, (b) penis=³²¹X como en su edición X>prob.

³¹⁵ En *The Taming of the Shrew* IV.iii.106-12, se produce una escena muy cómica basada precisamente en estas connotaciones de >yard= (véase M. Sánchez García, *op. cit.*, pp. 306-7).

³¹⁶ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 170.

³¹⁷ J. Hunter, *op. cit.*, p. 92.

³¹⁸ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 102.

³¹⁹ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 234.

³²⁰ D. Bevington, *op. cit.*, p. 191.

³²¹ E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 218.

quibble: (a) clothier's measuring stick (36 inches) (b) penis ("yard" being the usual Eliz. word for male sex organ)³²²X. También Herbert y Judith Weil, por citar un último ejemplo, se percatan de las sugerencias sicalípticas que esconden estas palabras al glosarlas como >yard-stick, again suggesting thinness and perhaps a lack of virility=³²³.

El sustantivo >sheath= posee también una serie de connotaciones de tipo carnal. En este caso, como aseguran algunos de los autores manejados, el término se puede referir no sólo al miembro viril, y más concretamente al prepucio, sino también al órgano femenino de la reproducción. Cox, por ejemplo, tan sólo identifica en el sustantivo la primera de las asociaciones mencionadas. Para él, en concreto, el término, al igual que >bowcase=, hace referencia a la piel que cubre el bálano:

The *sheath*, a covering into which a weapon is thrust when not in use, and a *bowcase* would seem to border on redundancy were it not for their double descriptive purpose on a bawdy level. Both relate to weapons, which repeatedly function in sexual relationship to the male organ [...], and the *OED* (s.v. *sheath* 2b) cites several sixteenth and seventeenth century illustrations of *sheath* commonly meaning the prepuce in discussions of anatomy. Hal is thus as long and thin as a *sheath* but vulgarly compared to the protective foreskin of the penis³²⁴.

Bevington, por su parte, afirma que el término significa >empty case=, pero añade también que sugiere >both the female sexual anatomy and the fore-skin=³²⁵. Frederick M. Burelbach señala que tanto este como otros objetos que Falstaff utiliza en su intervención aluden tanto a la escualidez de Hal como a su impotencia, dejando clara la intención de Falstaff al utilizarlos:

By casting Hal in the role of the skinny, sexually impotent youth (note the implications of the empty "sheath" and "bow-case," and a tailor was traditionally a weakling, so that his "yard" or penis would be worthless), Falstaff is implying his need for a strong

³²² E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 75.

³²³ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 119.

³²⁴ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 234.

³²⁵ D. Bavington, *op. cit.*, p. 191.

father-figure X himself [...] Dried neats'-tongue and stockfish (a dried, salted fish) have the same implication of sexual impotency³²⁶.

Webb coincide con Bevington al glosar el sustantivo en el sentido apuntado, si bien duda de que realmente se pueda aplicar a estas palabras de Falstaff³²⁷. Por último, Herbert y Judith Weil reconocen también ese valor bisémico del término, si bien mencionan la posibilidad de que en este caso la alusión fuera al sexo femenino, con lo que el insulto resultaría harto más ofensivo: >empty case, a retort to Hal's many gibes about Falstaff's weight, and possibly an allusion to female genitals=³²⁸.

>Bow-case= atesora también en este pasaje un triple significado que mantiene una perfecta simetría con el de >sheath=. En efecto, su significado no se agota en el que figura en las ediciones de Wilson (>i.e. for a fiddler's bows=³²⁹), Humphreys (>A long [usually leather] holder for unstrung bows=³³⁰)X y John y Dorothy Colmer (>long narrow cover for a soldier's bow=³³¹). Por el contrario, tanto por la forma fina y alargada como por tratarse de una funda, se solía asociar >bowcase= con el pene y la vagina. En ese sentido, Cox nos ofrece una explicación muy coherente sobre estas palabras de Falstaff:

Comparing the lean prince to a case in which a bow is kept relies on established sixteenth century humorous usage applied to lean starvelings (OED). Furthermore, Partridge (*SB*, s.v. *case*) detects clear play on *case* meaning *pudendum muliebris* in *Merry Wives* 4.1.49-54 and in *All's Well* 1.3.21-23, while in *Romeo and Juliet* 2.3.39-43 the playwright quibbles on the same word with reference to the male generative organ [...] A *bowcase* could thus quite well rely on traditional sexual associations as well as on its own physical suggestions of the phallus to remind the listener once more of a penis³³².

³²⁶ F.M. Burelbach, "Name-Calling As Power Play in Shakespeare's *1 Henry IV*", *Literary Onomastics Studies*, 16 (1989), p. 19.

³²⁷ Véase J.B. Webb, *Shakespeare's Erotic Word Usage*, pp. 104-5.

³²⁸ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 119.

³²⁹ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 198.

³³⁰ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 70.

³³¹ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 102)

³³² R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 234-5.

Colman glosa también el término como >the privities (of man, or woman)=³³³, ilustrando su definición con estas palabras de Falstaff. También Bevington incluye en su glosa las mismas connotaciones sexuales apuntadas:

a long, thin case for unstrung bows, with the suggestion once again of female anatomy and male insufficiency; frequently applied to a lean starveling³³⁴.

Por último, Herbert y Judith Weil reconocen igualmente en su glosa la posibilidad de la existencia de dichas connotaciones: >perhaps a figure for sexual impotence=³³⁵.

De >standing tuck=, la última de las metáforas que utiliza Falstaff para referirse a la condición física del príncipe, también se desprende una serie de sugerencias marcadamente sexuales que deben ser comentadas. En efecto, además de su clara referencia a la extrema delgadez y la falta de flexibilidad de Hal³³⁶, el sintagma alude, sin ninguna duda, a su miembro viril e impotencia sexual. De ahí que no resulte suficiente ninguna de las glosas que aparecen en las ediciones de Moorman, John y Dorothy Colmer, Mack, Hunter y Colman, por circunscribirse todas ellas al sentido primero y más común del término³³⁷. Tampoco se agotan todas las sugerencias del término en las notas o explicaciones de Wilson³³⁸, Newman³³⁹, Humphreys³⁴⁰ y Davison³⁴¹, si bien todos ellos desvelan matices y sugerencias

³³³ E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 187.

³³⁴ D. Bevington, *op. cit.*, p. 191.

³³⁵ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 119.

³³⁶ Sobre este mismo extremo, Hudson afirma: >“Tuck” was one of the names for a straight, slim sword, or rapier. This and the foregoing terms are applied to the prince in allusion to his slenderness person. Shakespeare had historical authority for this; as Stowe says of the prince, “He exceeded the mean stature of men, his neck long, body slender and lean, and his bones small”= (E.C. Black, *op. cit.*, p. 64).

³³⁷ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 170; J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 102; M. Mack, *op. cit.*, p. 84; J. Hunter, *op. cit.*, p. 92; y E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 75.

³³⁸ >a blade that has no pliancy and is therefore “vile”, i.e. worthless= (J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 151).

³³⁹ >blade that has lost its resiliency= (F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 71).

³⁴⁰ >“stiff, upended rapier”. “Standing” is a quibble; a blade was said to “stand” when it lost its resiliency= (A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 70).

que nos aproximan bastante más a las intenciones de Falstaff. Quienes realmente tocan el meollo semántico de las palabras de Falstaff son Cox, Bevington, Herbert y Judith Weil y Williams. Así, Cox nos ofrece la siguiente explicación:

The *tuck*, or rapier, is sufficiently erotic suggestive to join Shakespeare's arsenal of sexual weapons without additional comment ... Moreover, without thought of bawdy significance, Cowl (ed. 1930) observed that "a blade was said to *stand* when it lost its resiliency". What better concluding euphemism could one have then for *penis erectus* than *standing tuck*?³⁴²

Bevington resume la rica polisemia de >standing tuck= de esta manera: >(a) a rapier standing on its point, or up-ended (b) one that has lost its pliancy [...] Another withering genital comparison=³⁴³. Herbert y Judith Weil, por su parte, lo glosan y explican del siguiente modo:

A very small dagger that has gone stiff, losing its temper and resilience [...] Falstaff's sexual slur is both devastating and unusual, when he twists the more conventional bawdy sense of >stand= from the desirable (male erection) to the undesirable (military unreadiness)³⁴⁴.

Por último, en el glosario de Williams *tuck* equivale a >penis= y, referido a este pasaje, hallamos el siguiente comentario:

Falstaff (*IH4* II.v.251), mocked for his fatness, replies with a string of insults aimed at Hal's skinniness. Recent commentary has discerned genital quibbles in each of these [...], though the only one with an outside chance is >you vile standing tuck=. *Standing* might indicate upright sword and erect penis, with a secondary meaning, lack of pliancy: a shortcoming in a sword, but not in a penis³⁴⁵.

En las traducciones españolas se pierden casi en su totalidad esas connotaciones

³⁴¹ >a small rapier standing on its end. A rapier was also said to stand when the blade was no longer resilient= (P.H. Davison, *op. cit.*, p. 196).

³⁴² R.E. Cox, *op. cit.*, p. 235.

³⁴³ D. Bevington, *op. cit.*, p. 191.

³⁴⁴ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 119.

³⁴⁵ G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Puns*, p. 315.

soterradas de los insultos de Falstaff que proclaman la insuficiencia de los atributos viriles del príncipe. En este caso, como se verá a continuación, la falta de esas connotaciones no implica necesariamente ausencia de ambigüedad, pues son varios los términos utilizados por los traductores que se prestan también a un equívoco, incluso de naturaleza sexual. Lo que ocurre es que, en casi todos esos casos, o bien la sugerencia sexual no tiene valor peyorativo, pues no se hace referencia a lo minúsculo de sus órganos genitales, o por el contrario, la connotación es de signo totalmente opuesto, pues en realidad se hace alusión al gran tamaño o potencia de dichos órganos. Eso sucede, por ejemplo, con la traducción de >bull's pizzle= en los textos de Nacente, Macpherson y Pujante, pues el término >vergajo=, forma utilizada por todos ellos, en ningún caso le resultaría ofensivo a un varón como equivalente de pene. Idéntica afirmación se puede hacer de >verga=, fórmula utilizada por Martínez Lafuente para verter también >bull's pizzle=. Tampoco tiene por qué resultar despectivo el término >vaina=, utilizado por Macpherson, Martínez Lafuente, Astrana, Valverde y Pujante para traducir >sheath=, ya que tampoco en su sentido vulgar de órgano viril posee en español connotaciones que pudieran atentar contra la virilidad. En ese sentido, el caso de Nacente supone una excepción, pues el término va acompañado del adjetivo >huera= (>vaina huera=), con lo que el insulto sexual queda garantizado. En cuanto a las formas utilizadas para verter >standing tuck=, Nacente se sirve del sustantivo >espada=, término que se ha utilizado a menudo como equivalente de órgano viril³⁴⁶. Martínez Lafuente recurre a una fórmula metonímica, >tizona=, con lo que se mantienen las mismas connotaciones. Lo que ocurre es que estos términos guardan una relación con el original inglés semejante a la que hemos visto con respecto a >verga= y >vergajo= con relación al término de partida. Dicho de otro modo, el príncipe tendría buenas razones no sólo para no considerarse ofendido sino

³⁴⁶ P. Alzieu, R. Jammes e Y. Lissorgues, *op. cit.*, p. 338.

para sentirse halagado. En la fórmula utilizada por Pujante para verter este último término X>daga empinada=X se observa también el efecto contrario, pues lejos de marcar la flaccidez y la escasez, connota el valor eréctil. De entre todos los insultos, solamente uno de los términos utilizados por Astrana Xen concreto >sardina seca= como equivalente de >stockfish=X podría haberse prestado a una lectura ambigua y humillante a la vez, en los sentidos indicados, de haberse mantenido un contexto propicio. No obstante, como se acaba de ver, ni ese contexto se da en las traducciones españolas Xmás bien el contexto es de signo contrarioX ni por lo tanto resulta identificable esa connotación sexual potencialmente peyorativa que atesora >sardina seca=³⁴⁷.

La siguiente dificultad traductológica la hallamos entre las líneas 245 y 256, donde el príncipe le confiesa a Falstaff que habían sido él mismo y Poins los únicos responsables del robo perpetrado contra él y sus acompañantes. Dicha dificultad se concentra esencialmente en la locución >with a word=, en la oración >[you] roared, as ever I heard bull-calf= y en el doble, e incluso triple, sentido que poseen los términos >bull=, >guts=, >as=, >nimbly=, >dexterity=, >run= y >roared= que pronuncia Hal en su intervención:

PRINCE HENRY We two saw you four set on four and bound
 them, and were masters of their wealth. Mark now how
 a plain tale shall put you down. Then did we two set on
 you four, and, with a word, outfaced you from your prize,
 and have it, yea, and can show it you here in the house.

³⁴⁷ He aquí las traducciones de esta intervención de Falstaff: >Atrás, muerto de hambre, piel de enano, lengua curada de ternera, vergajo, arenque, bacalao... ¡Oh! que no tenga yo aliento bastante para enumerar todos los objetos con que se te puede comparar! Media vara de sastre, vaina huera, carcaj, espada= (Nacente); >Atrás, escuálido, piel de anguila, ahumada lengua de ternera, bergajo, bacalao. ¡Quién tuviera resuello para decir á lo que os asemejáis! Vara de sastre, vaina, funda de arco, miserable florete ambulante...= (Macpherson); ¡Basta, hambción, piel de gnomo, lengua de vaca prensada, verga de toro, bacalao curado!... ¡Oh! ¡Si tuviese bastante aliento para decirte á cuántas cosas te pareces!... Vara de sastre, vaina, arco de violín, vil tizona de muelles...= (Martínez Lafuente); >¡Basta, hambriento, piel de anguila, lengua de vaca ahumada, nervio de toro, sardina seca! ¡Oh, si el aliento no me faltara para decirte a lo que te asemejas, yarda de sastre, vaina, carcaj de flechas, vil florerito en piel!...= (Astrana); >¡Quita! Tú, tísico, piel de duende, lengua seca de buey, nervio de toro, pejepalo... Xah, necesito aliento para decir a qué te parecesX, tú, vara de sastre, vaina de espada, carcaj, tú, vil alforza recogida...= (Valverde); y >¡Voto a...! ¡Tú, famélico! ¡Tú, piel de anguila, lengua de vaca curada! ¡Tú, vergajo! ¡Tú, bacalao seco! ¡Ah, más aliento para decirte lo que eres! ¡Tú, vara de sastre! ¡Tú, funda! ¡Tú, vaina! ¡Tú, daga empinada! = (Pujante).

And, Falstaff, you carried your guts away as nimbly,
with as quick dexterity, and roared for mercy, and still
run and roared, as ever I heard bull-calf. What a slave art
thou, to hack thy sword as thou hast done, and then say
it was in fight! What trick, what device, what starting-
hole canst thou now find out to hide thee from this open
and apparent shame?

(II.iv.245-56)

En cuanto a >with a word=, se trata de un sintagma preposicional que tiene un doble valor sintáctico, proporcionando a las palabras de Hal una doble lectura. Así, por un lado, funciona como adyacente oracional Xequivalente hoy a >in a word= o >briefly=X, haciendo por lo tanto referencia al modo o a la manera de contar los hechos acaecidos; y, por otro, como adyacente circunstancial, refiriéndose así al medio que utilizaron Hal y Poins para asustar a Falstaff y sus amigos (>with a word=). La versatilidad de este sintagma preposicional no se les ha escapado a los autores de las ediciones más fiables, sobre todo a partir de los planteamientos de Humphreys y Mack. En efecto, Humphreys se pregunta ya si, en vez de equivaler a >in a word, in short= X como afirmaban los editores anteriores³⁴⁸X, el sintagma no tiene realmente otro valor: >Hal seems rather to mean that a brief shout was enough to rout the highwaymen=³⁴⁹. Mack, por su parte, da un paso más al sostener la posibilidad de que la locución responda a los dos sentidos comentados: (1) in brief? (2) with a mere shout to scare you?=³⁵⁰. Para Bevington y Herbert y Judith Weil no cabe ninguna duda de la existencia de esa doble lectura referida al principio. Bevington, en concreto, glosa >with a word= como >(a) in a word (b) with only a brief shout=³⁵¹, citando a Humphreys con respecto al segundo de estos sentidos. Herbert y Judith Weil abundan también en esta misma

³⁴⁸ Éste es el caso, por ejemplo, de Wilson (*Henry IV: Part I*, p. 151), Newman (*op. cit.*, p. 72), Davison (*op. cit.*, p. 196) y Evans (*op. cit.*, p. 861).

³⁴⁹ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 70.

³⁵⁰ M. Mack, *op. cit.*, p. 85.

³⁵¹ D. Bevington, *op. cit.*, p. 191.

interpretación al glosarlo como >(1) with only a word, quickly, (2) with a brief shout=³⁵².

Solamente Pujante consigue recrear con fidelidad la doble interpretación a que se presta la frase de Hal. En concreto, recurre al sintagma >en dos palabras= que en este caso se torna en una fórmula felicísima ya que permite conservar en el texto español, al mismo tiempo, las dos funciones sintácticas referidas³⁵³. En cuanto a las demás traducciones, o bien sólo reflejan el primero de los valores, como sucede con las de Martínez Lafuente (>bastó una palabra=³⁵⁴) y Valverde (>con una sola palabra=³⁵⁵), o bien expresan únicamente el segundo, como ocurre con la fórmula utilizada por Macpherson y Astrana X>en una palabra=³⁵⁶X. Nacente, por su parte, al verter el sintagma por >en un abrir y cerrar de ojos=, se aleja de ambas lecturas³⁵⁷.

Por lo que se refiere a las palabras >[you] roared, as ever I heard bull-calf=, se corresponden con la expresión proverbial >to roar like a bull= que Tilley registra en su conocido compendio paremiológico, sirviéndose precisamente de esta misma frase del príncipe para ejemplificarla³⁵⁸. Sin embargo, no se agota ahí su dificultad. En efecto, para empezar, como muy bien apunta Martin R. Orkin, >bull= podría encerrar también el significado de >jest=:

The Oxford English Dictionary gives as a now obsolete meaning for the word “bull,” “to mock, to cheat,” [...] *The Oxford English Dictionary* also offers the meanings “a ludicrous jest” and “a self-contradictory proposition” for the word “bull”[...] If the meaning of the word “bull” relating to mockery and cheating was associated with the proverbial phrase [...] then Hal alludes directly not only to Falstaff’s painful cries of

³⁵² H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 120.

³⁵³ >y, en dos palabras, os ahuyentamos del botín=.

³⁵⁴ >y bastó una palabra para haceros soltar vuestra presa=.

³⁵⁵ >y, con una sola palabra, os ahuyentamos de vuestra presa=.

³⁵⁶ >y, en una palabra, os arrebatamos vuestra presa= (Macpherson) e >y, en una palabra, os despojamos de vuestro botín= (Astrana).

³⁵⁷ >y en un abrir y cerrar de ojos os hemos arrebatado el botín=.

³⁵⁸ M.P. Tilley, B715.

cowardice but as well to his gargantuan talent for deceit. This talent makes even those cries a further weapon in his armoury of self-preservation³⁵⁹.

Además, la frase adquiere un sentido totalmente diferente si tenemos en cuenta que >roar=, como muy atinadamente apunta Rubinstein, no sólo hace referencia al mugido del toro sino también al ruido de la ventosidad³⁶⁰. Las alusiones anales y escatológicas del subtexto en que se insertan estas palabras del príncipe, señaladas también por esta misma autora³⁶¹, son una prueba irrefutable de ese sentido diferente o doble lectura de la frase de Hal.

>Guts=, >as=, >nimble=, >dexterity= y >run= son los términos que ocultan las alusiones referidas. La coherencia subtextual que emerge de esas alusiones, y por lo tanto la segunda lectura que tiene esta intervención de Hal, queda perfectamente clara en la paráfrasis que hace Rubinstein de dicha intervención y en su glosa de >dexterity= (>Ptg to the arse=³⁶²):

Falstaff carried his guts (bowels) as nimbly with *as* quick dexterity B and the comparison is never finished. But, as a pun on as/ass, the sentence is complete: ass-nimbly with ass-quick dexterity. ME >nimble=, >nimel=: quick at seizing ... This cluster intensifies the picture of Falstaff, cozened ass, in his fear, running (loose in the bowels) and ROARING (farting)³⁶³.

En ninguna de las traducciones españolas se atisban siquiera las sugerencias que se acaban de comentar. De hecho, al no superar el nivel estrictamente literal, los textos de los traductores se limitan a recordarnos la cobardía de Falstaff y la agilidad, a pesar de su gran

³⁵⁹ M.R. Orkin, "Shakespeare's *Henry IV, Part 1*", *The Explicator*, 42, 4 (1984), 11-2.

³⁶⁰ Véase F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 222.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 76.

³⁶² *Ibid.*, p. 75.

³⁶³ *Ibid.*, p. 76.

corpulencia, que había demostrado en su huida³⁶⁴.

El siguiente escollo se encuentra en la defensa de Falstaff ante la acusación de cobardía que le acaba de lanzar el príncipe, y en la que asegura que si bien había reconocido perfectamente a Hal no podía luchar contra el heredero de la corona. He aquí sus palabras:

FALSTAFF By the Lord, I knew ye as well as he that made ye.
Why, hear you, my masters, was it for me to kill the heir
apparent. Should I turn upon the true prince? Why, thou
knowest I am as valiant as Hercules, but beware instinct.
The lion will not touch the true prince. Instinct is a great
matter. I was now a coward on instinct. I shall think the
better of myself and thee during my lifeXI for a valiant
lion, and thou for a true prince. But by the Lord, lads, I am
glad you have the money. Hostess, clap to the doors!
Watch tonight, pray tomorrow. Gallants, lads, boys,
hearts of gold, all the titles of good fellowship come to
you! What, shall we be merry? Shall we have a play
extempore?

(II.iv.257-70)

Los focos de dificultad residen en la expresión >I knew ye as well as he that made ye=, en los términos >heir apparent= y >>true=, y en la frase >Watch tonight, pray tomorrow=.

En cuanto a >I knew ye as well as he that made ye= Xexpresión común en la época para referirse a lo bien que se conoce a una persona, como registra Dent en su compendio paremiológico y documenta con este mismo pasaje³⁶⁵X, tiene, sin duda alguna, en boca de Falstaff, una sugerencia que en buena medida contradice su sentido literal. En efecto, con

³⁶⁴ He aquí las traducciones de este fragmento: >Respecto á ti, Falstaf, has hecho trabajar las piernas y ha huido tu enorme panza con tanta agilidad y presteza como cualquier otro, y mientras corrias ibas pidiendo cuartel con mugidos que habrian rivalizado con los de un becerro= (Nacente); >Y vos, Falstaf, cargásteis bonitamente con vuestras tripas con extraordinaria destreza y agilidad, y berreásteis pidiendo misericordia, corriendo y berreando siempre, como jamás becerro alguno ha corrido y berreado...= (Macpherson); >¡En cuanto á vos, Falstaff, habéis sujetado vuestra tripa, y sin esperar más, echasteis á correr pidiendo socorro y mugiendo como un buey!= (Martínez Lafuente); >Y vos, Falstaff, habéis acarreado vuestras tripas listamente y con la mayor celeridad, y habéis mugido pidiendo gracia, y corriais y mugíais como jamás oí a un becerro= (Astrana); >Y tú, Falstaff, retiraste tus tripas con mucha agilidad y con viva destreza, y mugiste pidiendo misericordia, y corríste mugiendo como nunca he oído a un ternero= (Valverde); y >Y, Falstaff, tú te llevaste tu panza con tanta agilidad y soltura, con tales carreras y berridos de clemencia como jamás oí a ningún becerro= (Pujante).

³⁶⁵ R.W. Dent, *op. cit.*, p. 148.

ella Falstaff puede referirse no sólo a que conoce a Hal tanto como su propio padre, es decir, muy bien sino también a cuán poco éste lo conoce. La ambigüedad de estas palabras encajan perfectamente con el discurso de Falstaff, pues están en total consonancia con el doble filo del lenguaje utilizado en este diálogo. Estamos, por lo tanto, ante uno de esos logrados juegos retóricos con que Shakespeare nos deleita a menudo. Sorprende, en consecuencia, que apenas si ha merecido la atención de críticos y editores, y que, en todo caso, los pocos que han tomado nota de dicho recurso estilístico en sus ediciones lo hayan hecho con tantas cautelas. Así, Bevington sugiere efectivamente que Falstaff está utilizando estas palabras para referirse irónicamente al padre de Hal³⁶⁶. Y Herbert y Judith Weil tampoco ocultan sus reservas al respecto:

In addition to providing a climactic escape for Falstaff from a long sequence of traps, it may ironically glance at how little the Prince's biological father does know him³⁶⁷.

En esta ocasión, las expresiones elegidas por Nacente X>si os he conocido tan bien como el que os hizo=X, Valverde X>os conocí igual de bien que quien os hizo=X y Pujante X>si os conocí tan bien como el que os hizo=X para verter la frase de Falstaff reproducen perfectamente ese equívoco deliberado con que ironiza Falstaff en el original, y ello sin perder su carácter proverbial. En las fórmulas utilizadas por Macpherson y Martínez Lafuente X>Os conocí tan bien como os podría haber conocido la madre que os parió= y >os conocí como si os hubiera parido=, respectivamente X se potencia la carga refranística, ya que utilizan una expresión inconfundiblemente popular, pero al hacerse únicamente referencia a la progenitora, se pierde la ambigüedad y con ella la ironía. Al contrario de lo que ocurre en la versión de Astrana, >Os he reconocido tan bien como el que os ha engendrado=, en la que se pierde esa carga proverbial pero se mantiene el doble sentido comentado.

³⁶⁶ D. Bevington, *op. cit.*, p. 191.

³⁶⁷ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 120.

Por lo que se refiere a >heir apparent=, Falstaff se sirve de la homofonía y la antanaclasis Xen concreto, de los términos >hear= y >apparent=, utilizados anteriormente por Poinx y Hal, respectivamenteX para defenderse ingeniosamente de la acusación de cobardía que el príncipe acaba de hacerle. Cox lo explica y resume del siguiente modo:

The prince's redundancy in emphasizing "open" with the synonymous *apparent* in free form, and Poinx's insistence that he *hear*, a homonym [sic]³⁶⁸ of *heir*, are all Falstaff needs to come up with *heir apparent*, the perfect excuse for retreat³⁶⁹;

y añade:

Marking the prince's redundancy in "open and apparent" and noting Poinx's pressing "let's hear", Falstaff fabricates an entirely new slant on truth. For with play on HEAR/HEIR and on APPARENT, initially meaning "obvious", he discovers the perfect excuse for his flightXwas it for him to kill the "heir-apparent"? With this one bit of verbal and contextual revision he thus transforms the entire scene. They would lecture him but he can now come back with, "Why, here you, my masters." They would claim that "with a word" they "out-faced" him of his prize, and with his own "plain tale" he puts them down. He even makes Hal's "apparent" come off as an additional pun, in that rather than "open and obvious" the shame Hal would evoke in his protagonist is "open" for only a moment and "apparent" only in the sense of "appearing on the surface"³⁷⁰.

Bevington, el único entre los principales editores que comenta el sintagma, coincide con el anterior en la existencia de la ambigüedad señalada: >manifest, but Falstaff plays on the sense of *heir apparent* (ll. 259-60), and thereby finds his "starting-hole"³⁷¹.

Al optar por el adjetivo >presunto= para calificar al heredero de la corona, Nacente, Macpherson, Martínez Lafuente y Astrana reproducen únicamente el sentido más negativo de los dos que atesora el término, con lo que desaparecen la sutileza y la finura de la

³⁶⁸ Debido sin duda a un *lapsus calami*, el término >homonym= ha sustituido a >homophone=, que es el correcto en este caso en el trabajo de Cox.

³⁶⁹ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 67.

³⁷⁰ *Ibid*, p. 39. Sobre la utilización del adjetivo *apparent* en la obra de Shakespeare, Brook afirma: >*Apparent* is found in Shakespeare with the modern meaning of something which seems to be true, but the most usual sense is "evident, manifest", a sense which survives to the present day in *heir apparent*= (G.L. Brook, *op. cit.*, p. 61).

³⁷¹ D. Bevington, *op. cit.*, p. 191.

ambigüedad de >apparent=. Y en cuanto al juego que genera la homofonía >hear=/>heir=, se pierde también en sus textos al traducir >heir= por >heredero= y >hear= por >oídme= (Nacente y Macpherson), >Vamos a ver= (Martínez Lafuente) y >attended= (Astrana), que en absoluto se asemejan al sustantivo >heredero=³⁷². Valverde y Pujante, por su parte, prefieren prescindir de >apparent= en sus versiones y traducen >heir= igualmente por >heredero= y >hear= por >escuchad= y >Oídme=, respectivamente. Con ello se distancian también del original isabelino³⁷³.

En el adjetivo >>true=, que Falstaff utiliza para calificar al príncipe, concurren dos de los significados que poseía en la época y que se registran en el *OED*, a saber, >Honest, honourable, upright, virtuous, trustworthy; free from deceit, sincere, truthful= (2) y >That is rightly or lawfully such; rightful, legitimate= (4. c.). En efecto, la primera intención de Falstaff es, como nos recuerdan algunos de los editores que recogen la frase, reconocer la legitimidad del príncipe como heredero de la corona³⁷⁴. Sin embargo, Falstaff utiliza también el adjetivo para calificar al príncipe de persona honesta y sincera al haber reconocido que habían sido él y Poins quienes habían perpetrado el robo en Gadshill y que, por lo tanto, guardaban el botín. Pues bien, a pesar de hallarnos ante un juego bisémico de matices tan nítidos e interesante, la mayor parte de los críticos lo han pasado por alto. Únicamente Herbert y Judith Weil, entre los principales editores, incluyen una escueta nota sobre la

³⁷² >Oídme, señores míos. ¿Era conveniente que matase yo al presunto heredero de la corona= (Nacente); >Vamos, oídme, señores. ¿Iba yo á matar al presunto heredero?= (Macpherson); Vamos á ver, señores míos, ¿podía yo matar al presunto heredero, hacer frente al verdadero príncipe?= (Martínez Lafuente); y >Por tanto, atended, dueños míos. ¿Hubiera estado bien que matara al presunto heredero?= (Astrana).

³⁷³ >Pero, escuchad, señores, ¿iba yo a matar al heredero de la corona?= (Valverde) y >Oídme, señores, ¿cómo iba yo a matar al príncipe heredero?= (Pujante).

³⁷⁴ Davison, por ejemplo, afirma: >That Falstaff, the lion, would not touch Hal proves his legitimacy= (P.H. Davison, *op. cit.*, p. 197). Bevington insiste en esta misma idea al asegurar en su edición que >Falstaff's sly suggestion is that he will now at last have a reason to consider Hal a legitimate prince= (D. Bevington, *op. cit.*, p. 192).

existencia de dicho juego³⁷⁵.

El adjetivo utilizado por Nacente, Macpherson, Astrana y Pujante, >legítimo=, reproduce únicamente la referencia a la sucesión dinástica que tiene >>true= en el original, perdiéndose así en sus textos esa otra referencia a la calidad humana que también atesora en boca de Falstaff. Martínez Lafuente y Valverde, por su parte, al optar por los adjetivos >verdadero= y >auténtico= tal vez se aproximen algo más al texto de partida y, en todo caso, podrían haber recreado perfectamente el doble sentido comentado. En efecto, ambos términos se prestan en principio a una doble lectura idéntica a la de >>true=. Sin embargo, esa lectura se malogra al haber antepuesto el calificativo en ambos casos, pues, de haberlo colocado después del sustantivo >príncipe= y haber cambiado la forma determinada del artículo por la indeterminada (un príncipe verdadero/un príncipe auténtico), la ambigüedad se habría mantenido.

Por último, la frase >Watch tonight, pray tomorrow=, que Falstaff toma de la Biblia³⁷⁶ y adapta a su conveniencia sin reparo, se presta igualmente a una segunda lectura merced a la bisemia de >watch= y la homofonía de >pray=/prey. En efecto, con >watch tonight=, Falstaff incita a Mrs Quickly, por un lado, a vigilar el botín que se encuentra en su taberna y, por otro, a festejar durante toda la noche la recuperación del dinero. En esta interpretación coinciden los principales editores y críticos de la obra. Así, Wilson, por ejemplo, al glosar la frase de Falstaff llama nuestra atención sobre la referencia bíblica señalada y añade: >Sanctimony again; but with Fal. “watch”= sit up all night (...), and >to-morrow=Xnever comes!=³⁷⁷. Para Newman >watch= significa igualmente >sit up (revelling)=³⁷⁸. La

³⁷⁵ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 121.

³⁷⁶ >Watch and pray, that ye enter not into temptation: the spirit indeed is willing, but the flesh is weak= (Matthew 26:41).

³⁷⁷ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 151.

³⁷⁸ F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 72.

anotación que ofrece Humphreys de este pasaje es también muy clara, señalando el juego homofónico que se da entre >pray= y *prey*:

Fal. quibbles on “watch” (= [a] keep vigil; [b] carouse ...), and makes the usual “pray-prey” joke³⁷⁹.

También Wright y LaMar incluyen en su glosa el versículo de la Biblia del que Falstaff toma la frase y parafrasean sus palabras como >remain wakeful and have a merry time=³⁸⁰. John y Dorothy Colmer son algo más explícitos en la nota de su edición pues, tras definir >watch= igualmente como >remain awake=, explican que >*Watch and pray*, in the Bible, *Matthew 26* v. 41, means “remain awake in order to pray”, but Falstaff separates the two acts and suggests a wakeful night of enjoyment=³⁸¹. Mack es también muy explícito en el comentario que ofrece de estas palabras de Falstaff: >Falstaff puns on “watch,” which means “carouse” as well as “keep vigil”=³⁸². La glosa y el comentario de Davison se sitúa en la misma línea que las anteriores: >“Watch” means both to keep watch and to revel or carouse. Once again, Falstaff echoes a Biblical text [...] and once again Falstaff perverts the meaning=³⁸³. También Cox se hace eco de este doble significado de >watch= en boca de Falstaff y, tras definirlo como >spend the night in revelry= y >pass the night in religious observance=³⁸⁴, añade en su explicación el juego que Falstaff pretende al utilizar el verbo >pray=:

One can be fairly certain that the only *watching* Falstaff proposes is that of revelry and making “merrie” [...] At the same time, Falstaff’s frequent sanctimonious tone and his coupling of *watching* with “praying”, albeit the latter is to occur on some distant “to morrowe” unless the praying is of the sexual kind described under

³⁷⁹ A.R. Humphreys, *op. cit.*, pp. 71-2.

³⁸⁰ L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 46.

³⁸¹ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 104.

³⁸² M. Mack, *op. cit.*, p. 85.

³⁸³ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 197.

³⁸⁴ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 224.

PRAY/PREY, would remind one of *watching* as a devotional exercise or religious observance (cf. Mathew XXVI, 41)³⁸⁵.

Colman anota igualmente en su edición que Falstaff se hace eco del versículo citado, señalando que el verbo >watch= posee dos posibles significados: >(a) keep watch, and (b) carouse=³⁸⁶. Para Bevington el verbo también significa >keep a wakeful vigil= y >spend the night in revelry=³⁸⁷. Por último, Herbert y Judith Weil glosan el término igualmente como >(1) keep guard, (2) carouse=³⁸⁸, añadiendo que es >An ironic echo of Lady Percy, 2.3.42, as well as of Matt. 26.41=³⁸⁹. En cuanto a >pray tomorrow=, no cabe duda, como ya mencionaran Humphreys y Cox, de que Falstaff lo utiliza con la intención de que el espectador sea consciente al mismo tiempo de su homófono *prey*³⁹⁰. Así, King resume el juego verbal de esta parte de la intervención de Falstaff del siguiente modo: >OED Prey v 2 “take booty” + Pray v 5 “offer prayer”=. There is a parallel play on “watch” (“revel” and “keep vigil”)=³⁹¹. John y Dorothy Colmer aseguran igualmente que >pray tomorrow= se puede interpretar >in either of two senses: (i) *pray* B “say prayers”; (ii) *prey* B “rob”=³⁹². También Bevington glosa >pray= como (a) make application to God (b) *prey*, pillage=³⁹³. Por último, Herbert y Judith Weil mencionan, en la nota que ofrecen del verbo, otro pasaje de esta misma obra en que tiene lugar un juego similar: >The pun on “prey” repeats

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 76.

³⁸⁷ D. Bevington, *op. cit.*, p. 192.

³⁸⁸ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 120.

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ Kökeritz recoge en su *Shakespeare's Pronunciation* este mismo juego en torno a *pray/prey* en 2.1.87-91 de esta misma obra (H. Kökeritz, *op. cit.*, p. 138).

³⁹¹ A.H. King, *op. cit.*, p. 162.

³⁹² J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 104.

³⁹³ D. Bevington, *op. cit.*, p. 192.

Gadshill's joke about predators at 2.1.64-6=³⁹⁴.

Las fórmulas utilizadas por los traductores para verter estas palabras de Falstaff mantienen las mismas resonancias bíblicas que se desprenden del original³⁹⁵. Sin embargo, una vez más, en ninguna de ellas se asoma el doble sentido que atesora >watch= en el texto de partida, y menos aún el juego homofónico de >pray=/prey, con lo que se pierde toda la carga cómica de las palabras originales de Falstaff.

La siguiente dificultad traductológica la hallamos en el comentario que el príncipe Hal le hace a la Hostess al entrar en escena para informar de la llegada de un mensajero del rey que desea hablar con él. He aquí el anuncio de Mrs Quickly y la respuesta de Hal:

HOSTESS Marry, my lord, there is a nobleman of the court at
door would speak with you. He says he comes from your
father.

PRINCE HENRY Give him as much as will make him a royal
man, and send him back again to my mother.

(II.iv.277-81)

La dificultad radica en la ingeniosa broma que el príncipe le gasta a la Hostess al referirse al mensajero como >royal man=, elevando así su rango con respecto a la primera referencia, pues la Hostess se había referido a él sólo como a un >nobleman=. En efecto, el príncipe juega con las acepciones de rango social y moneda que tanto *noble* como *royal* tenían en la época. Ésta es la interpretación que nos ofrece ya Johnson en su temprana edición de la obra:

I believe here is a kind of jest intended. He that received a noble was, in cant language, called a nobleman: in this sense the prince catches the word, and bids the landlady give him as much as will make him a royal man, that is, a real or royal man, and send him

³⁹⁴ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 120.

³⁹⁵ Así rezan las versiones españolas: >velad esta noche, ya rezareis mañana= (Nacente), >Esta noche á velar, mañana rezaréis= (Macpherson), >¡Haced centinela esta noche! Mañana rezaréis= (Martínez Lafuente), >vigilad esta noche; dejad los rezos para mañana!...= (Astrana), >vela esta noche, reza mañana= (Valverde) y >¡Vela esta noche y reza mañana!= (Pujante).

away³⁹⁶.

Tan explícita como la de Johnson es la anotación que ofrece Collier en su edición, pues afirma que la broma del príncipe tiene su base en la diferencia existente entre ambas monedas, añadiendo un comentario muy ilustrativo sobre la intención de Hal:

The hostess has previously called the messenger a nobleman: the joke lies in the difference between the coins, a royal, which was 10s., and a noble, which was only 6s. 8d. Perhaps Prince Henry meant also that the hostess was to make the messenger royally drunk, and then send him to the queen³⁹⁷.

Tanto la crítica textual como los editores posteriores basarán en esa temprana explicación los comentarios y las glosas que inevitablemente aparecen en sus publicaciones³⁹⁸. Sirva de botón de muestra, por la exhaustividad con que trata este juego verbal, la explicación que incluye Hudson en su edición:

The hostess has just called the messenger a >nobleman.= The prince refers to this, and at the same time plays on the words >royal man=. >Royal= and >noble= were names of coins, the one being 10s., the other 6s. 8d. If, then, the messenger were already a >noble= man, 3s. 4d. would make him a >royal= man. Hearne relates how “Mr. John Blower, in a sermon before her Majesty, first said, >My royal queen,= and a little after, >My noble queen.= Upon which says the queen, >What, am I ten groats worse than I was?=³⁹⁹.

El retruécano que, basado en los segundos significados de >noble= y >royal=, origina el intercambio de palabras entre la Hostess y el príncipe en el texto de partida se mantiene bastante bien en algunas de las traducciones españolas; y su recreación hubiera sido perfecta

³⁹⁶ S. Johnson, *op. cit.*, p. 162.

³⁹⁷ J.P. Collier, *op. cit.*, p. 270.

³⁹⁸ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 775; F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 170; C.T. Onions, *op. cit.*, p. 235; E.C. Black, *op. cit.*, p. 66; G.B. Harrison, *op. cit.*, p. 123; J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 152; F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 73; M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 69; A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 72; L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 47; J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 44; J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 104; M. Mack, *op. cit.*, p. 86; J. Hunter, *op. cit.*, p. 94; P.H. Davison, *op. cit.*, p. 197; R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 187 y 205-6; G.B. Evans, *op. cit.*, p. 861; E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 77; D. Bevington, *op. cit.*, p. 192; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 121.

³⁹⁹ E.C. Black, *op. cit.*, p. 66.

de haber tenido conciencia los traductores que utilizan >real= y/o >noble= no sólo del hecho de que también estos términos han servido para designar monedas españolas (aunque nunca en un mismo momento histórico simultáneamente) sino, sobre todo, del valor de cada una de ellas. En efecto, los traductores podrían haber pergeñado algún tipo de juego verbal idéntico al del original, aun a sabiendas de que ni el valor de estas monedas se corresponde con el de sus homónimas inglesas ni en ningún momento circularon a la vez. Precisamente por asignar más valor al real que al noble no logra Nacente una recreación perfecta del juego original en su traducción de la frase >Dadle lo que le falta para que de noble pase á ser real, y enviadlo á mi madre=. Esto no quiere decir que no estemos ante una magnífica reproducción del juego de partida. Tan buena como la que nos ofrece Macpherson que, por si aún cupiera alguna duda sobre la ambigüedad que generan los dobles sentidos de >noble= y >real=, nos añade otra, de su propia cosecha y de una gran oportunidad, con el sustantivo >corona=:

CEL. Señor, un noble de la corte está á la puerta y desea hablaros. Dice que viene de parte de vuestro padre.

ENR. Para que sea persona real, dadle una corona y encaminadlo á mi madre.

La solución de Valverde, en la que se mantiene el equívoco de ambos términos, se sitúa en la misma línea de la de Nacente:

TABERNERA. Pardiez, señor, hay a la puerta un noble de la Corte que quiere hablar con vos: dice que viene de parte de vuestro padre.

PRÍNCIPE. Dale lo suficiente como para ser real, y vuélveselo a mandar a mi madre.

También se aproximan al original las fórmulas utilizadas por Astrana y, en cierto modo, la de Pujante, y ello a pesar de que, en la primera, los dos términos de resonancias monetarias funcionan como adjetivos; y de que, en la segunda, >real= no puede referirse más que a la moneda. He aquí la versión de Astrana:

QUICKLY.X;Diantre! Mi señor, hay a la puerta un noble caballero de la Corte que

desearía hablar con vos. Dice que viene de parte de vuestro padre.
PRÍNCIPE ENRIQUE.XDadle lo que falte para completar un real caballero y devolvedlo a mi madre.

El texto de Pujante reza así:

POSADERA

Pues, señor, que a la puerta hay un noble de palacio y desea hablar con vos. Dice que viene de parte de vuestro padre.

PRÍNCIPE

Pues dale a ese noble un real y mándalo con mi madre.

En cuanto a la traducción de Martínez Lafuente, al no lograr recrear el equívoco numismático del texto de partida⁴⁰⁰, carece por completo de la gracia y versatilidad de las anteriores:

LA HOSTELERA.XMilord, un noble de la corte espera á la puerta y quisiera hablaros. Dice venir de parte de vuestro padre.

EL PRÍNCIPE ENRIQUE.XDale lo que le falte para completar un rey y envíasele á mi madre.

En el intercambio de palabras que tiene lugar entre las líneas 304 y 315 entre el príncipe Henry y Bardolph nos topamos nuevamente con una serie de dificultades que emanan del carácter refranístico o el valor polisémico de algunas expresiones y términos utilizados por ellos. Veamos, en primer lugar, el texto en que aparecen estos términos:

PRINCE HENRY O villain, thou stolest a cup of sack eighteen
years ago, and wert taken with the manner, and ever
since thou hast blused extempore. Thou hadst fire and
sword on thy side, and yet thou rann'st away. What
instinct hadst thou for it?

BARDOLPH My lord, do you see these meteors? Do you
behold these exhalations?

PRINCE HENRY I do.

BARDOLPH What think you they portend?

PRINCE HENRY Hot livers and cold purses.

BARDOLPH Choler, my lord, if rightly taken.

⁴⁰⁰ Y ello a pesar de que este autor es plenamente consciente de dicho equívoco como se desprende de su nota:
>El juego de palabras se funda en que un *noble* era también una moneda á la que faltaba una *corona* (otra moneda) para un *soberano*, pieza cuyo valor hemos citado ya= (R. Martínez Lafuente, *op. cit.*, p. 46).

PRINCE HENRY No, if rightly taken, halter.
(II.iv.304-15)

La primera de las expresiones de tipo proverbial es >taken with the manner=, que procedía del lenguaje legal y era muy común en la época⁴⁰¹. Ya en algunas ediciones de los siglos XVIII y XIX aparecen varios comentarios sobre el significado más común de esta frase, y de ellos se harán eco los principales editores de la obra del siglo XX. Warburton y Pope, por ejemplo, aseguran que >taken with the manner is a law phrase, and then in common use, to signify taken in the fact=⁴⁰². Para Steevens se trata también de >a forensick term, and common to many of our old dramatick writers=⁴⁰³. En el *OED* se registra igualmente esta expresión, en la entrada correspondiente a *mainour, manner*, término que define como >The stolen thing which is found in a thief's possession when he is arrested=. Este diccionario utiliza estas mismas palabras del príncipe como ejemplo de esa acepción, aunque al referirse al pasaje, comete el error de asignarlo a *2 Henry IV* II.iv.347 en vez de *1 Henry IV* II.iv.347⁴⁰⁴. A esta misma línea interpretativa se adhieren, como se apuntaba anteriormente, los principales editores y lexicógrafos posteriores⁴⁰⁵. Pues bien, además de la evocación proverbial señalada, estas palabras del príncipe poseen, como señalan John y Dorothy Colmer, un doble significado que se adecúa perfectamente al contexto, a saber, >(i) “caught in the act (of stealing)”;

>(ii) “pleased with the habit (of drinking)”=⁴⁰⁶. También

⁴⁰¹ Tilley la recoge en su diccionario de proverbios (M633) y la documenta, además de con este pasaje concreto, con *Love's Labour's Lost* I.i.204.

⁴⁰² W. Warburton y A. Pope, *op. cit.*, p. 142.

⁴⁰³ G. Steevens, *op. cit.*, p. 331.

⁴⁰⁴ *OED*, *mainour, manner* 1.

⁴⁰⁵ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 690; F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 171; E.C. Black, *op. cit.*, p. 67; J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 152; F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 74; A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 73; L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 47; J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 44; M. Mack, *op. cit.*, p. 87; C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 111; J. Hunter, *op. cit.*, p. 96; P.H. Davison, *op. cit.*, p. 198; G.B. Evans, *op. cit.*, p. 861; y E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 77.

⁴⁰⁶ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 108.

Orkin se hace eco de este doble sentido del proverbio, que explica afirmando que >The Prince utilizes the proverb to refer to Bardolph's guilt at his initial crime, but he also treats the verbal formulation literally to berate Bardolph's subsequent addiction to drink=⁴⁰⁷. Bevington, por su parte, tras glosarlo igualmente como >caught in the act=⁴⁰⁸, añade un comentario muy atinado sobre la pista que había llevado a acusar a Bardolph: >Hal jests that Bardolph, having stolen a cup of sack, was found with the evidence on him in the form of his red complexion=⁴⁰⁹. Idéntica afirmación harán, por último, Herbert y Judith Weil en su edición: >A common legal expression [...] meaning caught in the act. By turning Bardolph's face red, the sack has betrayed his crime=⁴¹⁰.

*En todas las expresiones que los traductores utilizan para verter >taken with the manner= se percibe una carga idiomática o incluso ecos proverbiales similares a los de las palabras de partida. Sin embargo, en ninguna de ellas se observan esas sugerencias que hacen referencia al color que la ingestión de alcohol produce en la cara y que habían delatado a Bardolph. Así, >te cogieron *infraganti*= (Nacente), >se te pegó la costumbre= (Macpherson), =te cogieron con las manos en la masa= (Martínez Lafuente), >fuiste cogido en el garlito= (Astrana), >te sorprendieron *in fraganti*= (Valverde) y >te pillaron *in fraganti*= (Pujante) no poseen en español las mismas connotaciones que irradian del texto de partida. Los traductores podrían haber explorado las posibilidades bisémicas que encierra la locución adverbial >en flagrante= ya que, como se sabe, además de equivaler a *in fraganti*, se presta a asociaciones con el fuego o el sonrojo, pues flagrar significa también arder o resplandecer como el fuego o la llama.

⁴⁰⁷ M.R. Orkin, ">Every day is not holiday= B Proverb Idiom in *Henry IV, Part I*", *Unisa English Studies*, 20 (1982), p. 3.

⁴⁰⁸ D. Bevington, *op. cit.*, p. 193.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 194.

⁴¹⁰ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 122.

El siguiente foco de dificultad lo hallamos en la frase >Hot livers and cold purses= en la que el sustantivo >livers= puede interpretarse, en primer lugar, como el hígado, con lo que el príncipe haría una alusión directa a la ingestión frecuente y excesiva de alcohol e indirecta a las afecciones hepáticas provocadas por dicha ingestión. En segundo lugar, Hal lo utiliza como símbolo de valentía⁴¹¹, aunque en el caso de Bardolph sólo se manifestase tras ingerir alcohol en abundancia, pues, como nos recuerda Charles L. Draper, el Boy describe a este personaje como >white-livered= en *Henry V* III.ii.33⁴¹². Por último, el príncipe lo usa también en su acepción de vividor. La mayoría de los editores recogen la frase señalando únicamente la estrecha relación entre el consumo de alcohol y el hígado así como el coste económico de la afición a la bebida que ya apuntara Johnson en su edición: >That is, *drunkenness and poverty*. To *drink* was, in the language of those times, to *heat the liver*=⁴¹³. Así, Moorman, Newman y Sanderson la glosan también como >*drunkenness and poverty*=⁴¹⁴. Según Hudson hace referencia igualmente a >*hard drinking and poverty*=⁴¹⁵. La lectura que hacen Wright y LaMar es también muy similar: >*heavy indulgence in liquor, which has heated his liver and emptied his purse*=⁴¹⁶. También la nota que incluyen John y Dorothy Colmer en su edición recoge la idea de los anteriores:

The Prince suggests that Bardolph's redness of face is caused by too much strong drink, which was believed to heat the liver; and as drink cost money, it caused the drinker's purse to be empty⁴¹⁷.

⁴¹¹ Como nos recuerda Draper, el hígado se consideraba el lugar donde reside el valor (J.W. Draper, *The Humors and Shakespeare's Characters*, p. 46).

⁴¹² C.L. Draper, "Falstaff's Bardolph", *Neophilologus*, 33 (1949), p. 226.

⁴¹³ S. Johnson, *op. cit.*, p. 163.

⁴¹⁴ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 171; F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 74; y J. L. Sanderson, *op. cit.*, p. 44.

⁴¹⁵ E.C. Black, *op. cit.*, p. 67.

⁴¹⁶ L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 48.

⁴¹⁷ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 108.

En idéntica línea interpretativa se sitúan los comentarios de Shaaber (>the effect of drinking=)⁴¹⁸, Humphreys (>the antithetical results of potations=)⁴¹⁹, Mack (>the two notable results of excessive drinking=)⁴²⁰ y Colman (>results of drinking=)⁴²¹. Hunter señala igualmente que >hot livers and cold purses= son >The two results of excessive drinking=⁴²², si bien este autor, a diferencia de los anteriores, añade las consecuencias referidas: >diseases of the liver, and a lack of ready cash=⁴²³. La glosa de Davison también anuncia que la frase se refiere a >liverishness and an empty purse (because got with drinking)=⁴²⁴. Del mismo modo, Evans asegura en su anotación que la frase se refiere a >livers inflamed by liquor and purses emptied to pay for it=⁴²⁵. Bevington, por su parte, añade en su explicación las sugerencias a la valentía y el arrojo apuntadas anteriormente:

The liver, chief seat of such passions as love and courage, could be fired with wine; Falstaff, in *2 Henry IV* 4.3.98-102, explains how sherry warms the liver, previously white and pale, >which is the badge of pusillanimity and cowardice=, and causes warmth to >course from the inwards to the parts extremes=. Earlier he complains of the incurable >consumption of the purse= caused by drinking and revelling (I.2.223). An empty purse is a cold purse in *Winter's Tale* 4.3.114 and *Timon* 3.4.15⁴²⁶.

Por último, Herbert y Judith Weil completan el valor polisémico de la frase al recordarnos que >liver= hace referencia también, y ante todo, al que vive: >Drink will heat the liver, i.e.

(1) the seat in the body of courage and love, (2) one who lives=⁴²⁷.

⁴¹⁸ M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 70.

⁴¹⁹ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 74.

⁴²⁰ M. Mack, *op. cit.*, p. 87.

⁴²¹ E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 78.

⁴²² J. Hunter, *op. cit.*, p. 98.

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 198.

⁴²⁵ G.B. Evans, *op. cit.*, p. 861.

⁴²⁶ D. Bevington, *op. cit.*, p. 194.

⁴²⁷ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 122.

Las fórmulas utilizadas por los traductores para verter >Hot livers and cold purses= X>Un hígado caliente y una bolsa fría= (Nacente), >Hígados irritados y bolsas exánimes= (Macpherson), >Bolsa fría é hígado caliente= (Martínez Lafuente⁴²⁸), >Hígado ardiendo y bolsas heladas= (Astrana), >Hígados calientes y bolsas vacías= (Valverde) e >Hígado ardiente y bolsa fría= (Pujante)X no están en absoluto a la altura del juego polisémico de las palabras originales del príncipe. Para empezar por los fallos más obvios, ningún traductor soluciona esa doble referencia que tiene el sustantivo >liver= Xórgano del cuerpo y persona que viveX en la lengua inglesa. Además, no todos los adjetivos que califican al término >bolsa(s)= Xy más concretamente, >fría=, >exánimes= y >heladas=X expresan la penuria que suele acompañar a la adicción a la bebida; y el único que la expresa, >vacía=, no funciona como antónimo del calificativo de >hígados= (>hígados calientes=), rompiendo así la hermosa simetría antitética del original.

El tercer y último lugar de dificultad traductológica de este pasaje lo hallamos en las palabras que pronuncia Bardolph inmediatamente antes de la entrada de Falstaff en escena, >Choler, my lord, if rightly taken=, y en la contestación del príncipe, >No, if rightly taken, halter= (II.iv.314-5). Los mayores obstáculos se encuentran en el juego verbal que se produce gracias a la homofonía de *choler* y *collar*, en el doble sentido de >if rightly taken= y en las resonancias proverbiales del conjunto de las palabras utilizadas por ambos. La mayoría de los editores y críticos especializados en la obra de Shakespeare se percatan, en mayor o menor medida, del juego verbal múltiple que tiene lugar en este pasaje. Así, ya Steevens incluye en su edición una nota en la que señalan la homofonía de *choler/collar*: >The reader who would enter into the spirit of this repartee, must recollect the similarity of

⁴²⁸ Este traductor anota, a pie de página, que la expresión significa en el argot >beber de firme con la bolsa vacía=.

sound between collar and choler=⁴²⁹. También Schmidt, que glosa *choler* como >anger=⁴³⁰, asegura que tanto en este pasaje como en *Romeo and Juliet* I.i.4 el término está >quibbling with *collar*=⁴³¹. El comentario de Harrison se centra igualmente en el juego homofónico entre *choler* y *collar*: >>choler= (= anger) and >collar= were pronounced alike, hence a never failing pun=⁴³². La explicación que ofrece Moorman de estas palabras es más rica, pues añade el doble significado de >rightly taken=: >There is a double pun hereXa play on the words *choler* and *collar*, and on the double meaning of *rightly taken* = (1) rightly understood, (2) well captured=⁴³³. En efecto, su lectura completa la de los anteriores al señalar el equívoco que da pie a esa divertida antanaclasis, aunque este autor no mencione explícitamente esta figura. La glosa de Hudson es muy similar a la anterior: >A quibble here between >choler= and >collar= and a play on the double meaning of >rightly taken=; i.e. >correctly understood= and >cleverly captured==⁴³⁴. La explicación de King tampoco deja dudas sobre el doble juego verbal que tiene lugar en el pasaje:

The pun *choler* X *collar* is supported by sense-play on >rightly taken= X Bardolph means >if they are correctly interpreted= (OED 47 a >to understand ... in a specified way=); the Prince means >if you are properly arrested= (OED 2)⁴³⁵.

Wilson, por su parte, además de incluir en su edición de la obra los dos equívocos señalados, llama nuestra atención sobre las clarísimas resonancias proverbiales de este pasaje: >Double quibble: (i) >choler=X>collar=, (ii) >rightly taken= = (a) properly understood, (b) justly laid

⁴²⁹ G. Steevens, *op. cit.*, p. 332.

⁴³⁰ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 197.

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² G.B. Harrison, *op. cit.*, p. 123.

⁴³³ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 171.

⁴³⁴ E.B. Charlton, *op. cit.*, p. 67.

⁴³⁵ A.H. King, *op. cit.*, p. 179.

by the heels. Based on the proverb >After a collar cometh a halter=⁴³⁶. Del uso de este proverbio en la época dan fe Tilley y Dent que lo documentan además con estas palabras del príncipe⁴³⁷. El resto de los autores posteriores que dedican algún comentario a estas mismas palabras no hacen sino seguir esta misma línea interpretativa, destacando entre ellos los que ofrecen Cox, Bevington y Herbert y Judith Weil⁴³⁸. La explicación de Cox destaca tal vez por hacer referencia a la función temática de esos juegos polisémicos:

This compound pun noted by most editors hinges upon play on CHOLER/COLLAR and functions as a witty interlude occupying the time while the comic spirit of the play, Falstaff, is out of the room. It does, however, serve two additional purposes in reference to the prince. First, it gives further evidence of Hal's own native wit independent of Falstaff's; and secondly, it again italicizes the Prince's full understanding of the nature of his companions, thereby once more foreshadowing the intellectual perception necessary for Hal's eventual regeneration⁴³⁹.

También la anotación de Bevington contiene una breve referencia a dicha función:

Both a correct interpretation and a just arrest, Hal wittily proposes, would substitute for Bardolph's *choler* a *halter* or >collar=, a hangman's noose. Hal may be playfully varying the proverb >After a collar comes a halter=⁴⁴⁰.

Por último, el comentario de Herbert y Judith Weil sobresale por su claridad y concisión:

>The prince manages to pun on three of his five words: rightly (justly), taken (arrested), and

⁴³⁶ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 152. Tal vez la explicación más exhaustiva sobre el uso de esta frase en la época es la que nos ofrece Orkin en su artículo ">After a Collar Comes a Halter= in *1 Henry IV*": >The noose is the logical consequence for the vice of poverty through drunkenness. Furthermore, the evidence suggesting that the saying was a traditional tag applied to presumptuous behaviour confirms that the Prince warns Bardolph by means of the allusion against excessive rudeness as well. And it is, finally, worth recalling that elsewhere in the play, Hotspur too is governed by choler= (">After a Collar Comes a Halter= in *1 Henry IV*", *Notes and Queries*, 31, 2 [1984], p. 189).

⁴³⁷ M.P. Tilley, C513 y R.W. Dent, *op. cit.*, p. 76.

⁴³⁸ H. Kökeritz, *op. cit.*, pp. 98-9; M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 70; A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 74; L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 48; J. L. Sanderson, *op. cit.*, pp. 44-5; J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 108; M. Mack, *op. cit.*, p. 87; P.H. Davison, *op. cit.*, p. 198; R.E. Cox, *op. cit.*, p. 205; G.B. Evans, *op. cit.*, p. 861; E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 78; D. Bevington, *op. cit.*, p. 194; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 122.

⁴³⁹ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 205.

⁴⁴⁰ D. Bevington, *op. cit.*, p. 194.

halter (choler, collar, the hangman's noose)=⁴⁴¹.

Tal vez con la excepción parcial de Valverde, que merece un comentario aparte, podemos afirmar que los traductores no consiguen recrear ni la rica polisemia ni, por supuesto, esos ecos refranísticos que adornan las palabras originales de Bardolph y el príncipe Henry. En efecto, sus versiones, incluidas las que intentan algún leve juego verbal, discurren en general por los cauces de la literalidad, con lo que no se reproducen los efectos arriba comentados⁴⁴². La de Valverde, según se apuntaba antes, constituye un caso especial. Este autor, que, como demuestra en la nota que incluye a pie de página, es consciente del baile polisémico que se da en el original, lo suple con otro de su propia cosecha. El resultado es un interesante retruécano que si bien no se integra en la estructura argumental como el juego de partida al menos confiere una versatilidad al diálogo de la que carecen las otras versiones:

BARDOLFO. El cólera, señor, si se entiende bien.
PRÍNCIPE. No, el color, si se entiende bien.

El regreso de Falstaff a escena hace, como se sabe, que el príncipe cambie de nuevo el objetivo de sus burlas e improperios para dirigírselas a éste. Así, ya en sus palabras de bienvenida, Hal utiliza términos como >Jack= y >bombast= que, gracias a su polisemia, transforman el saludo en insulto. Veamos sus palabras:

Here comes lean Jack, here comes bare-bone. How now,
my sweet creature of bombast? How long is't ago, Jack,
since thou sawest thine own knee?
(II.iv. 316-18)

⁴⁴¹ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁴² >BARDOLFO. La cólera, milord, para quien sabe comprender PRÍNCIPE. Mejor dirías la horca= (Nacente); >BAR. Cólera, señor, si bien se mira ENR. No; si bien se mira, la horca= (Macpherson); >BARDOLPH.XPara los inteligentes, anuncian también tragar bilis... EL PRÍNCIPE ENRIQUE.XNo; para los que lo entienden, anuncian la horca= (Martínez Lafuente); >BARDOLF.XLa cólera, mi señor, si se sabe interpretar bien PRÍNCIPE ENRIQUE.XNo; es la sogá, si no se interpreta mal= (Astrana); y >BARDOLFO Bien mirado, cólera, señor PRÍNCIPE No: bien mirado, la sogá= (Pujante).

Por lo que se refiere al término >Jack=, que el príncipe utiliza dos veces aquí para dirigirse a Falstaff no cabe duda de que, como mínimo, Hal lo utiliza aquí en un sentido vejatorio muy similar al que perseguían los aprendices de la taberna al comienzo de esta misma escena (>a low-bred or ill-mannered fellow, a “knave”=)⁴⁴³. Pero en este caso, la riqueza semántica del término es aún mayor, lo cual hace incluso más sorprendente que prácticamente ninguno de los principales editores de la obra le haya dedicado una sola nota. Posee al menos el sentido adicional que apunta West, que es también una de las pocas excepciones en el sentido que se acaba de señalar: >his [the Prince’s] mention of >bombast= or >cotton-wool stuffing= ensures that we recognize in >Jack=, >a soldier’s quilted jacket=⁴⁴⁴.

En cuanto al sustantivo >bombast=, responde en este pasaje a dos de los significados que poseía en la época, a saber, >Cotton-wool used as padding or stuffing for clothes, etc.= e >Inflated or turgid language; high-sounding language on a trivial or commonplace subject; >fustian=; >tall talk=⁴⁴⁵. Como se puede comprobar, el príncipe lo utiliza para referirse, una vez más, a la condición física de Falstaff y para calificar esa retórica llena de mentiras que utiliza para contarnos sus historias fantásticas, como la que se acaba de inventar sobre el robo de Gadshill⁴⁴⁶. Ese doble sentido del término aparece recogido en los trabajos y ediciones más fiables. Así, King, por ejemplo, afirma que >The immediate sense is >padding= [...], but as Falstaff has just told his tall story of the robbery, >tall talk= [...] is

⁴⁴³ Véase pág. 65 de este trabajo.

⁴⁴⁴ G. West, “Falstaff’s Punning”, p. 554.

⁴⁴⁵ *OED* bombast *n.* : 2 y 3, respectivamente.

⁴⁴⁶ Miriam Joseph utiliza precisamente este pasaje como ejemplo del tipo de discurso que caracteriza a los fanfarrones como Falstaff. En concreto, afirma que >Bomphiologia or bombastic speech characterizes the braggart=; y añade que el propio Falstaff es un >prolific and incorregible braggart= (M. Joseph. *op. cit.*, pp. 70-1).

also appropriate⁴⁴⁷. Wright y LaMar lo glosan igualmente como >cotton stuffing, used to pad garments=; pero añaden que >The word also meant high-flown language; the Prince may intend both meanings⁴⁴⁸. La glosa de Hunter discurre por esta misma línea: >padding=, añadiendo que >referring both to Falstaff's bulk and his padded-out tales⁴⁴⁹. La anotación de Davison apunta también en idéntica dirección: >(1) cotton or wool used for padding (2) high-flown language⁴⁵⁰. En el trabajo de Cox hallamos una explicación exhaustiva en la que se resumen los matices anteriormente señalados:

That Falstaff is a fat old knight stuffed with *bombast* or padding is a fact the Prince will never let his subject nor his audience forget [...] At the same time, Falstaff's exaggerated account of the Gadshill robbery immediately preceding these lines and his elaborate defense of his lion-like "instinctive cowardice" before the true prince earn him the epithet "sweet creature of *bombast*" in the sense of "inflated language" or "fustian". Certainly such a characterization helps present him as a lying braggart, a bloated wind-bag⁴⁵¹.

Los autores posteriores hacen suya, de un modo u otro, esta misma lectura del término >bombast=. Colman, en concreto, lo glosa como >(a) padding in clothes or soft furnishings (b) pretentious talk⁴⁵². La anotación de Shewmaker apunta en esta misma línea: >cotton batting, used to pad out garments; also, grandiose boasting and bluster⁴⁵³. Para Bevington equivale también a >(a) cotton padding (b) fustian speech⁴⁵⁴. Por último, Herbert y Judith Weil glosan el término igualmente como >(1) cotton stuffing [...] (2) inflated language⁴⁵⁵.

Tampoco en esta ocasión las fórmulas utilizadas por los traductores para verter >Jack=

⁴⁴⁷ A.H. King, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁴⁸ L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁴⁹ J. Hunter, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁵⁰ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 198.

⁴⁵¹ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁵² E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 78.

⁴⁵³ E.F. Shewmaker, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁵⁴ D. Bevington, *op. cit.*, p. 194.

⁴⁵⁵ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 122.

X>Juanito> (Nacente, Astrana y Valverde), >Juan= (Macpherson y Pujante) y >Jack= (Martínez Lafuente)X reflejan la variedad de sentidos que adquiere el hipocorístico en boca del príncipe. En efecto, ninguna de esas formas sirve para expresar el insulto que le propina el príncipe a Falstaff ni, por supuesto, para designar esa prenda militar acolchada denominada >jack=.

En cuanto a los términos utilizados por los traductores para trasladar >bombast=, se observa que ninguno de ellos concentra en español ese doble significado que posee el término en el texto de partida. Así, las opciones de Nacente (>bomba=), Martínez Lafuente (>vejiga=), Astrana (>llena de estopas=), Valverde (>inflada=) y Pujante (>hinchazón=) tan sólo reflejan el sentido más superficial o normal de >bombast= en el texto shakespeariano. Macpherson, por su parte, al optar por >fanfarrón= para traducirlo, tampoco soluciona el problema ya que, con su opción, sacrifica el primer significado, es decir, el referente a la corpulencia de Falstaff.

La siguiente dificultad la hallamos en el intercambio de palabras entre Falstaff y el príncipe Henry que tiene lugar entre las líneas 330 y 358. En ellas, como se sabe, aquél informa al príncipe de las noticias que ha traído Sir John Bracy de parte del rey, relacionadas con el apresamiento de Woscester:

FALSTAFF Owen, Owen, the same; and his son-in-law Mortimer, and old Northumberland, and that sprightly Scot of Scots, Douglas, that runs a-horseback up a hill perpendicularX

PRINCE HENRY He that rides at high speed, and with his pistol kills a sparrow flying.

FALSTAFF You have hit it.

PRINCE HENRY So did he never the sparrow.

FALSTAFF Well, that rascal hath good mettle in him; he will not run.

PRINCE HENRY Why, what a rascal art thou then, to praise him so for running?

FALSTAFF A-horseback, ye cuckoo; but afoot he will not budge a foot.

PRINCE HENRY Yes, Jack, upon instinct.

FALSTAFF I grant ye, upon instinct. Well, he is there too, and one Mordake, and a thousand blue-caps more. Worcester is stolen away tonight. Thy father's beard is turned white with the news. You may buy land now as cheap as stinking mackerel.

PRINCE HENRY Why, then, it is like, if there come a hot June and this civil buffeting hold, we shall buy maidenheads as they buy hobnails, by the hundreds.

FALSTAFF By the mass, lad, thou sayst true; it is like we shall have good trading that way. But tell me, Hal, art not thou horrible afeard? Thou being heir apparent, could the world pick thee out three such enemies again as that fiend Douglas, that spirit Percy, and that devil Glendower? Art Thou not horribly afraid? Doth not thy blood thrill at it?

(II.iv.330-358)

El primer escollo que debe salvar el traductor lo hallamos en la bisemia de la forma verbal >runs= en la frase con que Falstaff se refiere a Douglas X>that runs a-horseback up a hill perpendicular= (II.iv.332-3)X. En efecto, las siguientes intervenciones del príncipe hacen que en >runs= converjan los significados de montar a caballo y de huir que poseía el verbo en la época⁴⁵⁶; y ello debido, esencialmente, a que, como nos recuerda Cox, >quite obviously Falstaff means one thing and Hal, jestingly, means another=⁴⁵⁷. Resulta extraño, por tanto, que, exceptuando a este autor, ninguno de los principales editores y ningún lexicógrafo se haya percatado de esa doble refracción del término.

Las fórmulas utilizadas por los traductores para verter >runs= X>trepa= (Nacente y Martínez Lafuente), >sube= (Macpherson y Pujante), >escala= (Astrana) y >monta= (Valverde)X reflejan únicamente el primero de los sentidos que el verbo >runs= posee en boca de Falstaff. Con ellos, al abortarse toda referencia a la huida de Douglas, no sólo se resiente la calidad estilística del texto sino que se reduce también la cantidad de su significado.

La segunda dificultad de este texto radica en esa hermosa figura en que se enmarca el

⁴⁵⁶ OED, run v. : 6. a. y 38. a., respectivamente

⁴⁵⁷ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 207.

cruce de palabras de las líneas 336 y 337 entre Falstaff y Hal. En concreto, según se acaba de ver, a la frase de Falstaff X>You have hit it=Xle sigue un comentario del príncipe X>So did he never the sparrow=X que destaca por el uso del mismo verbo en la proforma >did= pero con un sentido bien distinto del de su interlocutor. Estamos, por lo tanto, ante un ejemplo más de antanaclasis, aunque sólo Bevington, entre los principales editores haya reparado en el juego que comportan estas palabras y ninguno en la existencia de esta elocuente figura. Bevington, en efecto, glosa >hit it= como >hit the nail on the head= y añade que >Hal puns on the literal sense=⁴⁵⁸. Cox también ha estudiado el juego que generan los dos sentidos de *hit it* (>strike with a missile= y >make a correct conjecture=⁴⁵⁹) ilustrándolo, entre otros, con este pasaje de *1 Henry IV*.

En todas las traducciones de este intercambio verbal que mantienen Falstaff y el príncipe, se consigue recrear la antanaclasis de partida y con ella ese ingenio de que a menudo hace gala Hal en esta obra. He aquí sus traducciones: >FALSTAF. Eso es; has tocado la verdadera cuerda / PRÍNCIPE. Mejor que su bala haya tocado alguna vez una golondrina= (Nacente); >FAL. Disteis en ello / ENR. Mejor que él en los gorriones= (Macpherson); >FALSTAFF.XHas acertado... / EL PRÍNCIPE ENRIQUE.XMejor que él al gorrión= (Martínez Lafuente); >FALSTAFF.XHabéis estado certero / PRÍNCIPE ENRIQUE.XMás certero que ha estado él nunca con los gorriones= (Astrana); >FALSTAFF. Das en el blanco / PRÍNCIPE. Él nunca le ha dado al gorrión= (Valverde); y >FALSTAFF Lo has acertado / PRÍNCIPE Pero él al pájaro, no= (Pujante).

En la siguiente intervención de Falstaff y la posterior pregunta del príncipe nos topamos nuevamente con sendos escollos para el traductor. En efecto, en los términos >rascal=, >mettle= y >run=, que utiliza Falstaff, y en >rascal= y >running=, que aparecen en

⁴⁵⁸ D. Bevington, *op. cit.*, p. 195.

⁴⁵⁹ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 137.

boca del príncipe, se esconde una serie de sentidos ocultos y sugerencias que confieren al pasaje una gran viveza y comicidad. Por lo que se refiere a >rascal=, Falstaff lo utiliza, como nos recuerda King, para referirse a Douglas con el sentido de >fellow= y de >a lean deer=: >OED 3 b “Used without serious implication of bad qualities” + 4 b “A young, lean or inferior deer”⁴⁶⁰, añadiendo la siguiente explicación:

Now it was just the fault of the rascal deer that, lacking mettle, it would not give the hunters a good run, so Falstaff casts doubt on his statement about the >rascal= Douglas by giving it the form of a direct untruth about the >rascal= deer. And indeed Douglas does run away (1 *Henry IV* 5.4.43, 5.5.17-22)⁴⁶¹.

Es más, alberga la intención de que el príncipe lo utilice también, pero con ese significado peyorativo de >a rogue= que había adquirido ya el término⁴⁶², para insultar a Douglas. El príncipe, no obstante, si bien emplea el término con el doble sentido apuntado, no lo utiliza para referirse a Douglas sino al propio Falstaff. He aquí la explicación que nos ofrece Cox al respecto:

There is of course the delightful comedy derived from ambiguous confusion over RUNNING, and rascal functions on one level as a simple illustration of comic witXFalstaff calls Douglas a rascal in the non-derogatory sense only to be called the same by Hal but with the less pleasant meaning “rogue”. At the same time one discovers a rather paradoxical thought here, for the rascal deer was criticized for its lack of mettle and consequent inability to give a good run, while Douglas is described as a *rascal* that hath “good mettle in him” and consequently one that will not run. Further, a rascal deer with good mettle would not be a rascal deer.

Concerning this passage then, one may arrive at any of three conclusions. First the rascal deer is not even intended, an escapist’s answer greatly weakened by the two significantly suggestive terms “mettle” and “run”. Secondly, there is a possibility that the idea of rascal deer is implied with its illogical contradictions purely for the sake of comedy, a likely conclusion and one safe from disproving. Finally, however, in the light of the other two punning uses of the same word in this play, it is altogether possible that a serious purpose joins with the comic⁴⁶³.

⁴⁶⁰ A.H. King, *op. cit.*, p. 177.

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² *OED rascal n. and a. A.n. 3.*

⁴⁶³ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 203.

El sustantivo >mettle= y la forma verbal >run= poseen un doble significado que le da a la intervención de Falstaff una gran coherencia. Con el primero, por su homofonía con >metal=⁴⁶⁴, Falstaff puede referirse a la vez a ese coraje de Douglas que garantiza que nunca huirá (>run=) y al hecho de que está fabricado de un metal que no se derrite (>run=) fácilmente⁴⁶⁵. Ésta es la idea de que se alimentan las glosas de las principales ediciones de la obra. Así, Shaaber glosa >run= como >(1) run away, (2) melt=⁴⁶⁶. El comentario que ofrece Humphreys es muy similar: >good “metal” does not easily “run”, or melt=⁴⁶⁷. La anotación de Wright y LaMar es también muy clara: >mettle; material. Both **metal** and **run** are used in two senses. He will stand firm both literally and figuratively=⁴⁶⁸. La explicación de John y Dorothy Colmer se sitúa en esta misma línea: >“courage” is pronounced like “metal”. Both meanings are present here. A man of courage does not run away. Good metal does not melt (*run*)=⁴⁶⁹. Mack, por su parte, tan sólo se refiere al juego verbal que se produce en torno a >metal/mettle=: >with pun on “mettle,” spirit, courage=⁴⁷⁰. La glosa de Hunter abunda en el mismo sentido: >“mettle” is metal, that will not “run”, i.e., melt=⁴⁷¹. También para Davison en >good mettle= convergen los significados de >a good spirit (and so no coward)= y >good metal (which does not run)=⁴⁷². La anotación que Herbert y Judith Weil incluyen en su edición es muy similar: >Pun on mettle as (1) courageous temperament, (2) metal which

⁴⁶⁴ Algunos autores de edición como Shaaber, Wright y LaMark, y Mack recogen >metal= en lugar de >mettle=.

⁴⁶⁵ Recuérdese que este mismo término ya ha sido comentado con este mismo doble significado al comienzo de esta escena (véanse págs. 68-70).

⁴⁶⁶ M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁶⁷ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁶⁸ L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁶⁹ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 110.

⁴⁷⁰ M. Mack, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁷¹ J. Hunter, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁷² P.H. Davison, *op. cit.*, p. 199.

dissolves if poorly made=⁴⁷³. Por último, la explicación de Bevington se sitúa en esta misma línea, pero añade unos matices muy coherentes relacionados con la intención con la que Falstaff pronuncia sus palabras:

the >stuff= of which a person is made; a variant spelling of *metal* and originally a figurative meaning of that word [...] Having good >metal= in him, jests Falstaff, the Douglas will not easily >run=, or melt, away. Falstaff implies a contrast between this *rascal* Douglas (the word's original meaning suggests low birth) and the well-born Prince of Wales who did run away from the robbery.⁴⁷⁴

A la hora de verter esa intervención de Falstaff en la que se enmarcan los términos >rascal=, >mettle= y >run=, los traductores, exceptuando a Pujante, tan sólo consiguen recrear uno de los dos sentidos que cada una de estas palabras posee en el texto de partida, perdiéndose así ese triple juego semántico que tanta gracia y dinamismo aporta al texto⁴⁷⁵. La honrosa excepción de Pujante se debe a su oportuna utilización del término >temple= que, como se sabe, designa no sólo la acción de endurecer el hierro sino también esa entereza que nos permite arrostrar dificultades o peligros: >Bueno, el muy pícaro tiene temple y no correrá=.

El juego que se configura en torno a >running=, en boca de Hal, resulta muy interesante en tanto en cuanto el príncipe lo repite con esos dos significados con que Falstaff lo había utilizado anteriormente, es decir, con los sentidos de huir de miedo y cabalgar velozmente. King lo explica de modo muy elocuente: >Falstaff first uses “run” as “ride on horseback” (OED †6) and then as “take to flight” (OED 4). The Prince mis-takes the former

⁴⁷³ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁷⁴ D. Bevington, *op. cit.*, pp. 195-6.

⁴⁷⁵ He aquí las traducciones de esta intervención de Falstaff: >Bien, sí, pero es un tuno que tiene valor; no es hombre que huya= (Nacente); >Pues ese tunante es muy valiente; no es capaz de echar á correr= (Macpherson); >Tiene energía el pícaro; éste no huirá= (Martínez Lafuente); >Bueno; ese bribón tiene mucho valor; no correrá= (Astrana); y >Bueno, ese bribón tiene valor: no echa nunca a correr= (Valverde). El caso de Valverde es si cabe más grave, pues, en nota a pie de página, vuelve a llamar nuestra atención sobre el hecho de que *rascal* equivale a la vez a >bribón= y >ciervo joven=.

as the latter=⁴⁷⁶. En las anotaciones de los principales editores se recoge, de un modo u otro, esta misma idea, destacando tal vez por su claridad la que nos ofrece Bevington:

Hal plays upon the idea of (a) fleeing in fear, Falstaff's meaning in the previous speech (b) riding at high speed, as in Falstaff's speech at ll. 332-3⁴⁷⁷.

Las fórmulas utilizadas por los traductores para verter >running= no son válidas en absoluto para recrear ese atinado equívoco que expresa el original⁴⁷⁸. En efecto, tal como la utilizan los traductores, con ninguna de las formas del verbo *correr*, que es al que acuden todos ellos para verter >running=, consiguen expresar a la vez la precipitación en la huida y la destreza en el cabalgar.

En el comentario con que Falstaff responde a la anterior intervención de Hal, los términos >cuckoo=, >afoot= y >a foot= están igualmente marcados por la ambigüedad. En efecto, con el sustantivo >cuckoo=, Falstaff pretende recriminarle al príncipe que haya repetido algunos de los términos que el propio Falstaff había pronunciado con anterioridad. En concreto, >rascal= y >run=X. Pero no agota ahí todo el significado de >cuckoo=. Sin embargo, las glosas y comentarios de los principales editores que prestan atención al término parecen agotarse en ese primer sentido, que es el que aparece registrado en el *OED* y documentado, entre otros, precisamente con este mismo pasaje⁴⁷⁹. Así, Humphreys, por ejemplo, afirma que >ye cuckoo= significa >you witless echoer=⁴⁸⁰. Para John y Dorothy

⁴⁷⁶ A.H. King, *op. cit.*, p. 178.

⁴⁷⁷ D. Bevington, *op. cit.*, p. 196.

⁴⁷⁸ >Eres un imbécil; ahora mismo ponderabas su agilidad para correr (Nacente); >Vaya si sois vos tunante. ¿No lo acabáis de alabar por correr? (Macpherson); ¿Por qué, bribón, le alabas lo bien que corre? (Martínez Lafuente); >Pero ¿qué bribón eres tú de alabarle por correr tanto? (Astrana); >Pues ¿qué bribón eres entonces tú, que le alabas así por correr? (Valverde); >Entonces el pícaro eres tú, que le alabas por correr tanto= (Pujante).

⁴⁷⁹ >Applied to a person; esp. in reference to the bird's monotonous call, or its habit of laying its eggs in the nests of other birds= (*OED* run n. 3.).

⁴⁸⁰ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 75.

Colmer el sustantivo es también >the name of a bird used to mean “foolish repeater of sounds”=⁴⁸¹. La glosa de Davison es similar: >to cuckoo is to repeat incessantly=⁴⁸². Herbert y Judith Weil lo glosan igualmente como >witless repeater, who misses the figurative sense of “run”, 290, and remembers the literal one, 285=⁴⁸³. No obstante, según se apuntaba anteriormente y como nos recuerdan Shewmaker, Bevington y Rubinstein, el término se asocia también con la infidelidad conyugal. En concreto, aunque no utiliza este mismo pasaje como ejemplo, Shewmaker afirma que el sustantivo *cuckoo*, o *cuckoo-bird*, está relacionado con la >superstition that the cuckoo’s song brought bad luck (cuckoldry) when heard by a married man=⁴⁸⁴. Bevington, por su parte, nos ofrece el siguiente comentario al referirse a este pasaje de *I Henry IV*:

Falstaff chides Hal for mindlessly repeating Falstaff’s words *rascal* and *running*, like a cuckoo, without differentiating the meaning. Shakespeare usually associates the cuckoo with cuckoldry, but the idea of incessant repetition (derived from the monotonous iteration of its call) was also current⁴⁸⁵.

Por último, Rubinstein abunda en esta misma bifurcación semántica de manera tan explícita como lacónica: >Falstaff, in turn, calls him cuckoo or cuckold=⁴⁸⁶.

En cuanto al juego verbal que se configura en torno a >afoote= y >a foot= es doble. Así, por un lado, hay que tener en cuenta la similitud fónica que se da entre dichas formas⁴⁸⁷; y por otro, el juego semántico que pretende Falstaff al utilizarlas aquí. De este último se da fe tanto en el trabajo de King, para quien >“A foote” can be taken as synonymous with

⁴⁸¹ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 110.

⁴⁸² P.H. Davison, *op. cit.*, p. 199.

⁴⁸³ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁸⁴ E.F. Shewmaker, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁸⁵ D. Bevington, *op. cit.*, p. 196.

⁴⁸⁶ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare’s Sexual Puns and Their Significance*, p. 103.

⁴⁸⁷ Véase H. Kökeritz, *op. cit.*, p. 69.

“forward” in the sense “in operation” [...] or as meaning “when I am afoot” or “and I am afoot”=⁴⁸⁸, como en las ediciones de John y Dorothy Colmer y de Bevington. John y Dorothy Colmer, en concreto, parafrasean la última parte de la intervención de Falstaff del siguiente modo: >“but (when fighting) on the ground (*afoot*) he will not move one foot-length out of his position”=⁴⁸⁹. Bevington, por su parte, afirma que >Falstaff means “in hand to hand combat”, and quibbles in l. 343 on *a foot* in the sense of “a short distance”=⁴⁹⁰. Pero es en la obra de Cox donde hallamos la explicación más exhaustiva de la riqueza polisémica de este fragmento:

Probably because of its mixture of semantic and homonymic play, Kökeritz lists this pun as a jingle, citing only the above usage in Shakespeare. Phonetically they are, of course, the same, the unstressed article *a* when modifying the linear measure *foot* being identical to the unstressed preposition *a* = *on* combined with the pedal extremity *foot*. I list them here as homophonic because it is the difference in *a* (the article) and *a-* (the combinative preposition) that generates the wordplay and causes semantic distinction between the two uses of *foot*⁴⁹¹.

De todas las fórmulas utilizadas por los traductores para verter >cuckoo=, tan sólo en la de Astrana, >cuclillo=, convergen los dos significados que posee el término en el texto de partida. En efecto, según nos recuerda el *DRAE*, este sustantivo puede aplicarse también figuradamente al marido de una mujer adúltera. Dicho esto, conviene añadir que la respuesta de Nacente, Valverde y Pujante, >cuco=, también se presta a un doble sentido que, si bien no se corresponde exactamente con el del original, merece un cierto reconocimiento. Así, como se sabe, en este término confluyen la idea de esa repetición mecánica de que se quejaba Falstaff y la de la astucia. En cuanto a las traducciones de Macpherson y Martínez Lafuente X>chorlito= y >cornudo=, respectivamenteX, carecen por completo de ese carácter bisémico

⁴⁸⁸ A.H. King, *op. cit.*, p. 175.

⁴⁸⁹ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 110.

⁴⁹⁰ D. Bevington, *op. cit.*, p. 196.

⁴⁹¹ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 237.

que se aprecia en las anteriores.

Por otra parte, ni en el texto de Nacente ni en los de Macpherson, Martínez Lafuente o Astrana se consigue ese juego verbal múltiple que se conforma en torno a los términos >afoot= y >a foot=, y ello debido en parte a que tampoco repiten estos autores el término pie o cualquier otra forma equivalente⁴⁹². Esa repetición, por el contrario, se construye con maestría en las traducciones de Valverde y Pujante, con lo que su proximidad al original es indudablemente mayor. Así, la frase de Falstaff se transforma en >a pie no se mueve un pie=; y en >A pie no mueve un pie= en el caso de Pujante.

El sustantivo >mackerel=, término de que se sirve Falstaff en el símil con que nos informa del bajo precio de las tierras en tiempo de guerra⁴⁹³, hace alusión también al mundo de la prostitución. Así lo recoge Williams, basándose en parte en la autoridad de Partridge⁴⁹⁴. En concreto, lo define como >bawd, whore=⁴⁹⁵ y anota que

there is no direct use in Shakespeare, but *PSB* senses an association of ideas between Falstaff's >you may buy land now as cheap as stinking mackerel= and Hal's response: >we shall buy maidenheads as they buy hobnails: by the hundreds=⁴⁹⁶.

En ninguno de los nombres de peces utilizados por los traductores para verter >mackerel=, con la excepción de Pujante X>maquerel= (Nacente y Martínez Lafuente), >arenques= (Macpherson) y >caballa= (Astrana y Valverde)X, se perciben ni las connotaciones lúbricas ni mucho menos esas asociaciones con el submundo de la prostitución que se aprecian en el original. Es más, el hecho de verter >stinking= por

⁴⁹² >á pie no le harán mover un paso= (Nacente); >á pie, no retrocede una pulgada de terreno= (Macpherson); >A pie, no daría una zancada= (Martínez Lafuente); y >a pie no se moverá una yarda= (Astrana).

⁴⁹³ Véanse D. Bevington, *op. cit.*, p. 196 y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁹⁴ Véase E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 142. Sobre los efectos cómicos de estos símiles, véase B. Vickers, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁹⁵ G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 198.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

>podrido=, en vez de por >que apesta=, >apestoso= u otra forma similar, aleja el término aún más de cualquier sugerencia de ese tipo. Pujante, como se acaba de apuntar, se erige en valiosa excepción al proponernos una fórmula para verter >stinking mackerel= X>vil morralla=X en la que se da la feliz confluencia de dos sentidos muy parecidos al del original: pescado menudo de distintas especies y conjunto de personas indeseables.

La siguiente intervención del príncipe X>Why, then, it is like, if there come a hot June and this civil buffeting hold, we shall buy maidenheads as they buy hobnails, by the hundreds= (II.iv.349-51)X contiene también tres ambigüedades que pueden dificultar, una vez más, la tarea del traductor. La primera dificultad radica en el adjetivo >hot=, pues se refiere, de un lado, al calor estival y, de otro, tanto a la excitación provocada por la guerra civil como a la de naturaleza sexual⁴⁹⁷. El segundo obstáculo lo hallamos en el sintagma >civil buffeting=, que, además de aludir a la lucha en la guerra, contiene una clara alusión, como afirma Bevington, al devaneo amoroso⁴⁹⁸. El tercer y último problema puede surgir de >maidenheads=, ya que constituye el núcleo del subtexto erótico que se desprende de toda la intervención del príncipe. En efecto, como se sabe, >maidenheads= tenía en la época el mismo sentido que *maid* y *maiden*, es decir, doncella o joven virgen. He aquí la explicación al respecto:

maidenheads will be cheaply obtainedXan image, perhaps, of disorder in time of military conflict, when soldiers rape and pillage [...] In such a time, maidenheads will corrupt like *stinking mackerel* (ll. 348-9) in a *hot June* (l. 350), since heat promotes lechery⁴⁹⁹.

⁴⁹⁷ Bevington glosa el adjetivo como >warm, angry, lustful= (D. Bevington, *op. cit.*, p. 196).

⁴⁹⁸ >the strife of civil war, but with a suggestion of amorous contending (in anticipation of the jest about *maidenheads*)= (D. Bevington, *op. cit.*, p. 196). Al glosar >hot June and this civil buffeting=, Humphreys explica que >the connection between these is, perhaps, “Given the heat of summer, and the excitements of civil war, the girls won’t resist us at all”= (A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 76).

⁴⁹⁹ D. Bevington, *op. cit.*, p. 196.

Sin embargo, tal vez le debamos a West el comentario más exhaustivo de estas palabras del príncipe:

The Prince ingenuously mentions buying >maidenheads=, i.e. >fish-heads= (OED, >maiden=, sb.8, with examples of 1555 and 1624), because its second sense, >virginites=, brings out the latent sense of >bawds= in Falstaff's >mackerel=, (OED, >mackerel=,² from 1426, but in the only contemporary English example the word appears as >maquerela=), and so gives him a chance to use >trading= with the second sense of >pandering=⁵⁰⁰.

Al cotejar estas palabras originales de Hal con sus correspondientes en las versiones españolas, se observa que ninguno de los términos con los que los traductores vierten >hot= ni de los que utilizan para traducir >civil buffeting= atesoran esa doble referencia que se aprecia en el texto de partida⁵⁰¹. Por el contrario, Macpherson, Martínez Lafuente y Pujante logran dar con la fórmula feliz para recrear la bisemia de >maidenheads=, ya que el sustantivo >doncellas= designa igualmente en español no sólo a las mujeres que mantienen la virginidad sino también a una especie de pez del orden ofidiformes⁵⁰². En las versiones de Nacente, Astrana y Valverde, sin embargo, también se pierde ese doble significado que >maidenheads= posee en inglés⁵⁰³.

Por último, y merced a la homofonía de *buy/by* y al doble sentido de >mass=, la frase de Falstaff >By the mass= posee un doble significado que puede plantear enormes problemas para la traducción. Cox formula ese juego verbal del modo siguiente:

⁵⁰⁰ G. West, "Falstaff's Punning", p. 555.

⁵⁰¹ >En tal caso por poco calor que haga en junio y si continúan esas discordias civiles algún tiempo= (Nacente); >Entonces, es probable que si hace calor en el mes de Junio, y este pugilato civil se aguanta= (Macpherson); >En tal caso, si el mes de Junio es caluroso y continúa esta algarada civil= (Martínez Lafuente); >¡Bah! Bien, es igual. Si tenemos un mes de junio cálido y estas discordias duran= (Astrana); >Pues entonces es probable que si viene un junio caluroso y sigue esta riña civil= (Valverde); y >Entonces, entre el calor de junio y el ardor de esta lucha civil= (Pujante).

⁵⁰² Jorgen G. Nielsen, "Doncellas y afines", *El maravilloso mundo de los animales: Introducción al mundo de los peces*. Vol. IV (Barcelona: RBA, 2000), p. 133.

⁵⁰³ >flores vírgenes= (Nacente) y >doncelleces= (Astrana y Valverde).

“By the *mass*”, an oath based on the Eucharistic service, was familiar to the sixteenth century and was employed repeatedly in Shakespeare plays. It certainly well fits the irreverent Falstaff. At the same time, talk of “trading”, punning on *buying*, and the prince’s immediately preceding reference to purchase “by the hundreds” lead to a quibble in which Falstaff answers Hal with a parallel term of purchase “by the *mass*” (= in large quantity)⁵⁰⁴.

Del sustantivo >trading=, según se acaba de ver, se desprenden una serie de sugerencias que están íntimamente relacionadas con el intercambio carnal. Partridge glosa el sentido que el sustantivo tiene en este pasaje como >Sexual intercourse with prostitutes or with light wenches=⁵⁰⁵. Para Colman y Williams *trade* equivale igualmente a >to engage in sexual business=⁵⁰⁶. Bevington, por último, será el único de entre los principales editores de la obra que se haga eco de ese sentido oculto que atesora el término en boca de Falstaff al glosarlo como >commerce, or “intercourse” in flesh=⁵⁰⁷.

Las fórmulas que los traductores utilizan para verter >By the mass= X>¡Pardiez!= (Nacente), >¡Vive Dios!= (Macpherson), >¡Por la santa misa!= (Martínez Lafuente), >¡Por la misa!= (Astrana y Valverde) y >Por Dios= (Pujante)X no son en absoluto válidas para recrear el doble juego que se produce en el texto de partida, pues en ninguna de ellas se reflejan ni la homofonía de *buy/by* ni el doble sentido que posee el sustantivo >mass= en boca de Falstaff.

En cuanto a las opciones para verter >trading= elegidas por Nacente (>negocios=), Macpherson (>cosecha=), Martínez Lafuente (>compras=), Valverde (>tráfico=) y Pujante (>negocio=), no reflejan ese matiz relacionado con el intercambio carnal que también posee el término en el original isabelino. Por el contrario, en el sustantivo utilizado por Astrana,

⁵⁰⁴ R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 299-300.

⁵⁰⁵ E. Partridge, *Shakespeare’s Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 204.

⁵⁰⁶ E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 219 y G. Williams, *A Glossary of Shakespeare’s Sexual Language*, p. 312.

⁵⁰⁷ D. Bevington, *op. cit.*, p. 196.

>comercio=, convergen los mismos dos significados que posee >trading= en boca de Falstaff pues, como reza en el diccionario de María Moliner, este término también encierra el significado de >trato sexual=.

La siguiente dificultad la hallamos en las palabras que se intercambian Falstaff y el príncipe Henry en su preparación para llevar a cabo la representación del interrogatorio al que someterá en breve el rey a su hijo, y en la que Falstaff representará el papel del rey⁵⁰⁸. En efecto, los términos >chair=, >state= (tanto el utilizado por Falstaff en II.iv.365 como el que pronuncia el príncipe en II.iv.367), >joint-stool=, >leaden dagger=, >pitiful=, >bald crown=, >grace= y >moved= encierran una serie de connotaciones y sugerencias que servirán no sólo para provocar la carcajada en el espectador o lector sino también para anticipar una actuación repleta de comicidad. Veamos, en primer lugar, el pasaje en que aparecen estos términos:

FALSTAFF [...] This chair shall be my state, this
dagger my sceptre, and this cushion my crown.
He sits
PRINCE HENRY Thy state is taken for a joint-stool, thy golden
sceptre for a leaden dagger, and thy precious rich crown
for a pitiful bald crown.
FALSTAFF Well, an the fire of grace be not quite out of thee,
now shalt thou be moved. Give me a cup of sack to make
my eyes look red, that it may be thought I have wept; for
I must speak in passion, and I will do it in King Cambyses'
vein.
(II.iv.365-74)

Por lo que se refiere a los sustantivos >chair= y >state= poseen, en boca de Falstaff, un significado oculto cuya coherencia con el subtexto circundante genera unos efectos que necesariamente han de asomarse en el texto traducido. De ahí que no se justifique ni el

⁵⁰⁸ La función que desempeña en la obra esta representación ha sido objeto de numerosos estudios críticos, entre los que caben destacar los de Richard L. McGuire, "The Play-within-the-Play in *1 Henry IV*", *Shakespeare Quarterly*, 18 (1967), 47-52; Paul A. Gottschalk, "Hal and the >Play Extempore= in *1 Henry IV*", *Texas Studies in Literature and Language*, 4, 4 (1974), 605-14; y Susan Hills, "*1 Henry IV*, II. iv (468-98)", *The Explicator*, 39, 4 (1981), 7-9.

silencio de la mayor parte de los editores con respecto a >chair= ni afirmar, como hacen Bevington y Karl P. Wentersdorf, que >state= equivale simplemente a >chair of state=⁵⁰⁹. Ese sentido oculto de ambos términos lo explica West del siguiente modo: >[Falstaff] assembles his properties for the tavern play [...] casually connecting French “chair” or “flesh”, (Cotgrave), and English “state” or “bodily form” (*OED*, sb.9, with examples of 1538 and 1623)=⁵¹⁰.

En cuanto al término >state= que aparece en la intervención del príncipe, su significado, marcado también por la ambigüedad, es, y de manera deliberada, bien diferente del que posee en boca de Falstaff. En concreto, como asegura Rubinstein, su sentido está relacionado con el receptáculo o taza del inodoro e incluso con las posaderas⁵¹¹. Estamos, por lo tanto, ante una clarísima, y sin duda divertidísima, antanaclasis que depara al pasaje una alta dosis de ingenio y versatilidad.

Por lo que se refiere a >joint-stool=, el príncipe utiliza el sintagma con una doble intención. Por un lado, la comparación que establece Hal entre el trono y este tipo de asiento X>A stool made of parts joined or fitted together; a stool made by a joiner, as distinguished from one of more clumsy workmanship=⁵¹²X, le permite aludir a la fragilidad y, por lo tanto, a la movilidad de la corona. Así, Herbert y Judith Weil incluyen en su edición de la obra un comentario muy atinado en este sentido: >stool well made by a joiner or skilled craftsman, but still the most ordinary and movable of furnishings=⁵¹³, y al explicar la intervención

⁵⁰⁹ D. Bevington, *op. cit.*, p. 197 y K.P. Wentersdorf, “Shakespeare and Carding: Notes on Cruxes in *1 Henry IV* and in *Twelfth Night*”, *Shakespeare Quarterly*, 36, 2 (1985), p. 216.

⁵¹⁰ G. West, “Falstaff’s Punning”, p. 544.

⁵¹¹ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare’s Sexual Puns and Their Significance*, p. 253.

⁵¹² *OED* joint-stool 1. Éste es el sentido con que lo registran la mayoría de los autores que recogen el término en sus obras: A. Schmidt, *op. cit.*, p. 606; E.C. Black, *op. cit.*, p. 70; A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 76; L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 50; J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 46; G.B. Evans, *op. cit.*, p. 862; E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 80; y D. Bevington, *op. cit.*, p. 197

⁵¹³ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 124.

completa del príncipe añaden:

The Prince playfully reverses the process of theatrical illusion (in which a >stool= would normally be >taken for=, or believed to be, a throne) both to mock the power of illusion and to imply its fragility⁵¹⁴.

Por otro lado, el príncipe se refiere, al igual que hiciera con >state=, a un tipo de asiento que se utiliza para evacuar. Cox recoge el término con los sentidos de >an unbacked chair= y >a seat for evacuation of the bowels=, ofreciendo una explicación exhaustiva de las diferentes interpretaciones a que se presta el pasaje⁵¹⁵. Rubinstein, por su parte, va más lejos aún al afirmar que >stool= es >another word that means both chair of state and seat for evacuating the bowels, as well as the evacuation itself=⁵¹⁶.

Las versiones españolas de este intercambio verbal entre Falstaff y Hal, tal vez con la excepción parcial de la de Martínez Lafuente, no reflejan ni la doble lectura que genera la bisemia de >chair= y >state= ni la oportuna antanaclasis que surge al repetir el príncipe Henry el término >state= ni, por supuesto, el doble significado de >joint-stool=⁵¹⁷. Martínez Lafuente, según se acaba de indicar, supone en parte una excepción ya que al utilizar el término >sillico= para verter >joint-stool= que, como se sabe y figura en el *DRAE* es también un >bacín o recipiente para excrementos=, consigue recrear el contexto necesario para que >trono= pueda interpretarse también como el asiento destinado a la deposición. He aquí su versión de estas palabras de Falstaff y el príncipe:

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 157-65.

⁵¹⁶ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 253.

⁵¹⁷ >FALSTAF. Este sillón será mi trono [...] / PRÍNCIPE. Tu trono es un escabel= (Nacente); >FAL. Este asiento será mi trono [...] / ENR. ¡Vuestro augusto trono un taburete [...]= (Macpherson); >FALSTAFF.XEsta silla será mi trono [...] / PRÍNCIPE ENRIQUE.XTu trono va a ser un taburete [...]= (Astrana); >FALSTAFF. Esta silla será mi trono [...] / PRÍNCIPE. Tu trono se toma por un trébede [...]= (Valverde); y >FALSTAFF Esta silla será mi trono [...] / PRÍNCIPE Tu trono parecerá una banquetta= (Pujante).

FALSTAFF.X Esta silla será mi trono [...]
EL PRÍNCIPE ENRIQUE.X Tu trono es un sillico [...]

En cuanto a >leaden dagger=, cuyo primer sentido está relacionado con esa arma blanca de plomo o madera que se utilizaba en el teatro como sucedáneo de la verdadera y evitar así que los actores pudieran resultar heridos⁵¹⁸, y que sirve para continuar con la situación cómica en la que se hallan inmersos ambos personajes⁵¹⁹, posee unas connotaciones adicionales relacionadas con el miembro viril. Como nos recuerda Cox, Shakespeare utiliza con mucha frecuencia tipos de armas muy parecidas al puñal como símbolos fálicos, de manera que >dagger= sería una más de esas armas que atesora dichas sugerencias sicalípticas:

Partridge cites numerous examples of Shakespeare's recognition and application of potential sexual meanings in the word "weapon", as well as the phallic suggestion of numerous types of weapons (i.e. sword, poll-axe, lance, pike, piston, dart, and knife) with verbs applying to the action of weapons, such as "strike", "hit" and "stab" also functioning on the bawdy level as synonymous with "having intercourse with". Ellis adds "rapier" to the sexual armory and associates it with the likewise sexually suggestive terms "pen" and "prick". One might thus suspect "dagger" of similar phallic suggestion. In the light of the vulgarity inherent in the prince's play on *joined stool*, one may likewise assume that he is here referring to a heavy or useless "dagger" (= penis)⁵²⁰.

En cuanto a las fórmulas >puñal= y >daga=, términos con que los traductores vierten >dagger=, pueden poseer, en un contexto adecuado, unas connotaciones similares a las que atesora el término original. De esta suerte, en todas las versiones españolas de las palabras

⁵¹⁸ Las anotaciones de los distintos editores que lo recogen en sus obras son: >ineffectual weapon= (C.T. Onions, *op. cit.*, p. 153); >A theatrical property, "a type of ineffectual weapon"= (J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 204 y A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 76); >stage dagger (of no use)= (F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 76); >Blunt weapons of lead or wood were used instead of sharp ones in the theatre= (J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 114); y >knife made of a bases metal, too heavy to be useful= (H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 124).

⁵¹⁹ En este sentido, la anotación que ofrece Bevington es bastante esclarecedora: >i.e. of base or soft quality, ineffectual [...] As an actual stage property in this scene, Falstaff's leaden dagger accentuates roleplaying, and perhaps recalls the Vice's dagger of lath at l. 131 [...] Falstaff's weapons (sword and buckler, sword hacked with his own dagger, a bottle of sack in his pistol case) are repeatedly comic= (D. Bevington, *op. cit.*, p. 197).

⁵²⁰ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 164.

>leaden dagger= X>puñal de estaño= (Nacente), >puñal de plomo= (Macpherson y Valverde), y >daga de plomo= (Martínez Lafuente, Astrana y Pujante)X se constatan esas mismas sugerencias a un pene inútil que se advierten en el texto de partida.

Por lo que respecta a la forma >pitiful=, como muy bien señala Cox, tampoco cabe duda del interesante recontruécano que se conforma en torno al doble sentido que irradia:

when one realizes absolutely certain play on PITIFUL / FILL A PIT in 4.2.67-73, likelihood of similar play on *pitiful/full o' pits* becomes great in Hal's reference to "pitiful bald crown". For pock-marks were a common result of the French disease⁵²¹.

En lo que atañe al sintagma >bald crown=, posee un segundo sentido que, unido al de >pitiful=, puede hacer alusión a las secuelas de una enfermedad venérea. En efecto, la calvicie, como se ha visto en otras ocasiones, estaba estrechamente relacionada en la época con las enfermedades de este tipo. Sin embargo, no todos los autores se percatan de la intención del príncipe al utilizar estos términos para referirse a Falstaff. De hecho, los editores que le dedican algún comentario a estas palabras de Hal se limitan a recordarnos que el príncipe utiliza >crown= dos veces en su intervención con dos significados distintos. Así, John y Dorothy Colmer glosan >crown= únicamente como >king's crown= y >top of the head=⁵²². Evans se limita igualmente a afirmar que >bald crown= es >bald pate=⁵²³. Colman tampoco va más allá en su glosa al señalar que, gracias a la sinécdoque, el término >crown= se refiere a la cabeza⁵²⁴. Por último, Herbert y Judith Weil ofrecen una explicación que, aunque rica en detalle, no se sale de la primera lectura de estas palabras del príncipe:

This surprising substitution for >cushion= may suggest that as the eye of the subject moves from the bottom (the well-made joint stool) to the top of this monarch,

⁵²¹ R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 165.

⁵²² J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 114.

⁵²³ G.B. Evans, *op. cit.*, p. 862.

⁵²⁴ E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 80.

expectations of majesty are increasingly frustrated⁵²⁵.

Será Cox quien abra nuestros ojos, con una explicación tan exhaustiva como convincente, al sentido adicional de >bald crown= y al juego verbal múltiple que genera:

Instead of following the correct restoration pattern *cushion* > *crown* > *cushion*, the prince holds with the crown and employs the stock semantic quibble on “coronet” and “top of the head”. In the preceding scene, Hotspur has likewise punned on CROWN with reference to “heads” and “coins”, the French *crown* being a well known gold coin. The audience would thus be quick to catch the quibble and would probably relate *crown* and *baldness* to the hairless state supposedly produced by the “French disease”⁵²⁶.

Ninguna de las traducciones españolas refleja en su totalidad esa rica polisemia que se produce en torno a >pitiful= y >bald crown=. En concreto, de ninguno de los términos que utilizan para verter >pitiful= X>débil= (Nacente), >miserable= (Macpherson), >lamentable= (Martínez Lafuente y Valverde) y >lastimosa= (Astrana y Pujante)X se desprenden esas sugerencias relacionadas con las marcas dejadas por la sífilis. Igualmente, tampoco los sintagmas que utilizan para traducir >bald crown= hacen referencia alguna a esas secuelas de la enfermedad venérea señaladas⁵²⁷.

El juego verbal que se configura en torno a >grace= y >moved=, términos que Falstaff utiliza en su réplica a las palabras del príncipe y pueden también plantear problemas al traductor, obedece a la homofonía que existía en inglés isabelino entre *grace* y *grease* y al doble significado de >moved=. Sin embargo, y a pesar de que Kökeritz ha dejado constancia

⁵²⁵ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 124.

⁵²⁶ R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 164-5. En su artículo “Shakespeare and Renaissance Coinage”, Sanford Sternlicht nos ofrece el siguiente comentario sobre esta moneda francesa: >That French crown provided a favorite pun for Elizabethans in reference to venereal disease, the conquest of the French, [...] (= (S. Sternlicht, “Shakespeare and Renaissance Coinage”, *Renaissance Papers* [1972], p. 61).

⁵²⁷ Las traducciones que estos autores hacen de esta frase son >tu preciosa y rica corona la tonsura de un débil anciano= (Nacente); >vuestra rica y preciosa corona un miserable cráneo sin pelo= (Macpherson); >tu rica corona una calva lamentable= (Martínez Lafuente); >tu preciada rica corona, la lastimosa corona de un cráneo calvo= (Astrana); >tu rica y preciosa corona, por una lamentable coronilla calva= (Valverde); y >tu preciada corona una calva lastimosa= (Pujante).

de la homofonía de estos dos términos en otro pasaje de Shakespeare (*The Comedy of Errors* III.ii.97)⁵²⁸, los principales editores han pasado por alto estas palabras de Falstaff tan ricas en efectos estilísticos. Cox, por el contrario, no sólo se ha percatado de este interesante juego sino que nos ofrece un comentario muy completo del mismo:

The speaker would apparently mean that if the fire of (i.e. the internal impulses toward) social *graces* or theological *grace* remain alive within the prince he will be “emotionally moved” by what his aged companion has to say. [...] On the other hand, grease being similar to oil, one of the sources of light in the sixteenth century, and a substance readily combustible, a “fire of *grease*” burning within the thin prince would provide a comic punning [...]

If [...] a JOINED STOOL was indeed a privy, a LEADEN DAGGER sexually suggestive of a useless phallus, and a pitiful bald CROWN the result of the French disease, Falstaff’s “fire of *grace/grease*” occurs in a particularly bawdy context. It is thus possible that the author was thinking of the inflammatory condition of the digestive tract brought on by too much ingestion of grease and greasy foods, oils and meat fats, or grease, long having been recognized for their purgative effect on the human system. If such a meaning was intended, the pun becomes a double quibble involving both *grace* and *moved* with Falstaff retorting to the Prince’s vulgarity with some of his ownX“if the laxative force of *grease* still remains in you, now you shall have a *movement*”⁵²⁹.

Las connotaciones que se derivan de esta intervención de Falstaff no se reflejan en ninguna de las versiones españolas. Así, al traducir el sustantivo >grace= por >gracia=, los traductores abortan cualquier posibilidad de recrear ese ingenioso juego lingüístico que la homofonía de *grace* y *grease* permite en el texto de partida; y al verter >moved= por >tocado= (Nacente), >conmover= (Macpherson y Martínez Lafuente), >impresionar= (Astrana) y >conmoverás= (Valverde y Pujante), se alejan también del segundo sentido que, según apuntaba Cox, posee el término en el original⁵³⁰.

⁵²⁸ H. Kökeritz, *op. cit.*, p. 110.

⁵²⁹ R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 118-9.

⁵³⁰ >Vamos, si el fuego de la gracia no se ha extinguido completamente en ti, ahora vas á ser tocado= (Nacente); >Está bien. Si no se ha extinguido en vos por completo el sacro fuego de la gracia, ahora os vais á conmover= (Macpherson); >Si el fuego de la gracia no te ha abandonado completamente, te vas á conmover= (Martínez Lafuente); >Bueno; si el fuego de la gracia no está completamente extinguido en ti, vas a impresionar al momento= (Astrana); >Bueno, si el fuego de la gracia no se ha apagado del todo en ti, ahora te conmoverás= (Valverde); y >Bien, si aún arde en ti el fuego de la gracia, te conmoverás= (Pujante).

Al dar comienzo la función que ofrecen Falstaff y Hal, el primero de estos personajes, actuando ya como Rey, intercambia unas palabras con la Hostess en las que aparecen tres términos cuyos segundos sentidos deben ser también aclarados. Se trata de >queen=, en boca de Falstaff, y de >doth= y >harlotry players=, en la intervención de la Hostess. Veamos, en primer lugar, las palabras que intercambian ambos personajes:

FALSTAFF

Weep not, sweet queen, for trickling tears are vain.

HOSTESS O, the Father, how he holds his countenance!

FALSTAFF

For God's sake, lords, convey my tristful queen,

For tears do stop the floodgates of her eyes.

HOSTESS O Jesu, he doth it as like one of these harlotry
players as ever I see!

(II.iv.378-83)

En cuanto al sustantivo >queen=, encierra un sentido oculto que se añade a ese lenguaje ofensivo que Falstaff utiliza en múltiples ocasiones para vituperar a Mrs Quickly. En efecto, gracias a la homofonía de *queen* y *quean*, Falstaff se refiere a la Hostess como su reina y, al mismo tiempo, la califica de ramera. Pues bien, a pesar de la frecuencia con que Shakespeare saca partido de la confusión fonética de estos términos, y a pesar sobre todo de la exigencia contextual en este caso, prácticamente ninguno de los principales editores ni lexicógrafos parece haberse percatado de la existencia de este juego verbal en este pasaje. De hecho, tan sólo Mack apunta en su edición esta posibilidad: >addressed to the Hostess, who is evidently tearful with laughter; probably with a standard pun on *quean* = tart, prostitute=⁵³¹. Del uso por parte de los autores de la época de esta homofonía, cuya carga cómica salta a la vista, da fe Henke, que la ejemplifica con un pasaje de *A Trick to Catch the Old One*, de Thomas Middleton, en concreto, V.ii.214⁵³². Y de la gran frecuencia con que

⁵³¹ M. Mack, *op. cit.*, p. 89.

⁵³² J.T. Henke, *op. cit.*, p. 213.

Shakespeare explotaba sus efectos cómicos, dejan constancia Kökeritz, que la ilustra con *Antony and Cleopatra* II.vi.72⁵³³; y sobre todo Rubinstein, que la identifica en *2 Henry IV* II.i.47, *Troilus and Cressida* II.ii.77, *The Winter's Tale* II.ii.59, *King John* II.i.123 y en *Henry VIII* I.i.177, II.iii.37 y V.iii.27⁵³⁴.

También en esta ocasión se pierde totalmente en las versiones españolas ese juego de sentidos que propicia la homofonía de >queen= y *quean*. En efecto, el término que utilizan los traductores, >reina=, carece de un valor bisémico que pudiera prestarse a la connotación peyorativa que posee >queen=. Una vez más, por lo tanto, y como consecuencia de esa disolución del equívoco, la escena que se le presenta al lector/espectador en lengua española es bien diferente de la diseñada por Shakespeare.

Por lo que se refiere a la forma verbal >doth= y al sintagma >harlotry players=, conviene prestar una atención muy especial a la riqueza polisémica que atesoran en las palabras de la Hostess. Así, >doth= oculta un segundo sentido que, según nos recuerda Barbara Hardy, hace alusión a la actividad sexual, y este sentido, como también afirma esta autora, está muy en consonancia con las connotaciones sicalípticas que se derivan de >harlotry players=⁵³⁵. En cuanto al adjetivo >harlotry=, coincide en él una serie de sugerencias que le dan a las palabras de la Hostess un valor añadido que debemos comentar. Como se sabe, la figura del actor no era excesivamente respetada en la época de Shakespeare, lo que explica que algunos de los autores más conocidos hagan alusión a ese

⁵³³ H. Kökeritz, *op. cit.*, p. 88.

⁵³⁴ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, pp. 209-10.

⁵³⁵ B. Hardy, "1 Henry IV", *Dramatic Quicklyisms: Malapropic Wordplay Technique in Shakespeare's Henriad*. Vol. I (Salzburg: Universität Salzburg, 1979), p. 137.

sentido peyorativo que posee >harlotry= en boca de Mrs Quickly⁵³⁶. Pero el término, según sostienen y nos recuerdan otros autores igualmente conocidos, se podía emplear también en la época con una connotación de afecto. Desde esa perspectiva, Mrs Quickly estaría respondiéndole a Falstaff también con una ambigüedad pero de signo bien contrario. Los comentarios de quienes se inclinan por esta última posibilidad son más ricos en explicaciones y argumentación que las notas de los primeros que, como se acaba de ver, se suelen agotar en la simple glosa o definición. Veamos, por ejemplo, la explicación de Hilda Hulme:

Double meaning may be in play in the word *harlotry* [...] As a term of abuse >harlotry= can mean >filthy, worthless, trashy=, senses which no doubt Shakespeare had heard levelled against his player companions and himself. But such senses are introduced here only to be set aside; the hostess, mistakenly or not, plainly intends a term of praise; her >harlotry= then, in conjunction with >Players=, may indicate the survival into Shakespeare's time of the *harlot*, >itinerant jester= of a century earlier. If the apparently illiterate depends on a sense which has not quite gone out of use, then the audience, enjoying the joke against the speaker, is itself caught off balance, and Shakespeare, playwright and player, has himself scored a point against his public⁵³⁷.

En esa misma línea se sitúan tanto las opiniones de Humphreys, Wright y LaMar, Davison y Bevington como la de Herbert y Judith Weil. En concreto, Humphreys glosa >harlotry= como >scurvy, knavish=, y aclara que >sometimes, as here, used rather appreciatively=⁵³⁸. Wright y LaMar son también muy claros en cuanto al sentido positivo del término: >an

⁵³⁶ >Worthless, trashy= (C.T. Onions, *op. cit.*, p. 126); >Sometimes used adjectively as a general term of reproach; here probably in the sense of "vagabond"= (E.C. Black, *op. cit.*, p. 70); >A harlot's trade; hence a pejorative adjective in *1 Henry IV*, II.iv.405= (E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 119); >A term of playful contempt= (J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 202); >trashy= (F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 76); >worthless= (J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 46); >worthless actors= (J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 114); >rascally= (M. Mack, *op. cit.*, p. 90); >good for nothing= (C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 115); >rubbishy actors= (J. Hunter, *op. cit.*, p. 102); y >knavish= (G.B. Evans, *op. cit.*, p. 862).

⁵³⁷ Hilda M. Hulme, *Explorations in Shakespeare's Language: Some Problems of Lexical Meaning in the Dramatic Text* (Londres: Longman, 1962), p. 253-4.

⁵³⁸ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 77.

adjective indicating only good-natured familiarity=⁵³⁹. Para Davison, Mrs Quickly usa el adjetivo también de forma cariñosa, no de manera grosera⁵⁴⁰. Las glosas que ofrecen tanto Bevington X>scurvy, vagabond; often, as here, a term of playful, and even affectionate, contempt=⁵⁴¹X como Herbert y Judith Weil X>knavish, worthless; here and at 3.1.192 used with affection=⁵⁴²X apuntan igualmente en esa misma dirección. La complejidad y la carga semántica del término podrían ser mayores si damos como válido el análisis de Hardy⁵⁴³. En efecto, si como mantiene esta autora, >harlotry= no fuera sino el primero de ese rosario de malapropismos que Shakespeare pone en boca de Mrs Quickly en esta obra, estaríamos ante una señal inicial de ese >disturbance and wrenching of language= que caracteriza a este personaje⁵⁴⁴; y sentidos tan dispares como >harlot=, >harlequin=, >herod= o >hero=, por citar sólo algunos de los que propone, se disputarían la auténtica intención de la Hostess⁵⁴⁵.

En los textos de Nacente, Martínez Lafuente y Pujante no se asoma ninguna de esas connotaciones lúbricas que se esconden en el subtexto de la intervención de la Hostess⁵⁴⁶. Por el contrario, las versiones que Macpherson, Astrana y Valverde nos ofrecen de estas mismas palabras se prestan también, sin duda alguna, a una doble lectura bastante próxima a la del original. Macpherson, en concreto, vierte la intervención por >Jesús mío, lo hace como cualquiera de esos pícaros comediantes=. Astrana, por su parte, la traduce por >¡Oh Jesús, y que lo hace tan bien como uno de esos putos comediantes que yo he visto!=. Por último, en

⁵³⁹ L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁴⁰ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 200.

⁵⁴¹ D. Bevington, *op. cit.*, p. 198.

⁵⁴² H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁴³ B. Hardy, *op. cit.*, pp. 124-140.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ >¡Magnífico, perfecto! representa esto como los comediantes á quienes he visto representar sus bribonadas= (Nacente), >¡Cosa rara! ¡Representa como uno de esos bribones comediantes que se ven por ahí!= (Martínez Lafuente) y >¡Jesús, recita como tantos de esos comicuchos! (Pujante).

el texto de Valverde se transforma en >¡Ay Jesús, lo hace igual que uno de esos cómicos de alcahuetería que he visto! =.

En las primeras palabras que Falstaff, actuando aún como Rey, le dirige al príncipe, nos topamos con una serie de términos y expresiones que pueden plantear también problemas al traductor por el equívoco que entrañan. Se trata, en concreto, de >son=, >thy mother's word=, >opinion=, >foolish=, >point= y >micher= que aparecen en el siguiente pasaje:

FALSTAFF Peace, good pint-pot; peace, good tickle-brain.
XHarry, I do not only marvel where thou spendest thy time, but also how thou art accompanied; for though the camomile, the more it is trodden on, the faster it grows, yet youth, the more it is wasted, the sooner it wears. That thou art my son I have partly thy mother's word, partly my own opinion, but chiefly a villainous trick of thine eye and a foolish hanging of thy nether lip that doth warrant me. If then thou be son to me, here lies the point: why, being son to me, art thou so pointed at? Shall the blessed sun of heaven prove a micher and eat blackberries? A question not to be asked. Shall the son of England prove a thief and take purses? A question to be asked. There is a thing, Harry, which thou hast often heard of, and it is known to many in our land by the name of pitch. This pitch, as ancient writers do report, doth defile; so doth the company thou keepest. For, Harry, now I do not speak to thee in drink, but in tears; not in pleasure, but in passion; not in words only, but in woes also. And yet there is a virtuous man whom I have often noted in thy company, but I know not his name.

(II.iv.384-404)

El juego que se configura en torno al sustantivo >son=, en las cuatro ocasiones en las que Falstaff lo utiliza en su intervención, se basa en la homofonía de *son/sun*, que, como nos recuerda Kökeritz, constituye una de las ambigüedades más explotadas por Shakespeare⁵⁴⁷. En efecto, esta homofonía le permite a Falstaff referirse al príncipe no sólo como hijo sino también en su calidad de heredero de la corona, pues, como se sabe, el sol ha sido a lo largo

⁵⁴⁷ H. Kökeritz, *op. cit.*, p. 147.

de la historia una referencia muy frecuente de la majestad o el poder real. Humphreys lo explica así:

The sun/son quibble has here a deeper resonance, a virtual identification, from the traditional association of kingship and the sun. In these speeches Fal. develops a formal rhetorical pattern, in which traditional symbols, Biblical echoes, and citation of authorities combine⁵⁴⁸.

También Mack anota que Falstaff utiliza >son= aquí >with pun on >“sun”, the royal symbol=⁵⁴⁹. Idéntica afirmación hará posteriormente Davison en su edición, al decir que estamos ante >a quibble on >sun=, the symbol of royalty=⁵⁵⁰. La explicación que ofrecen John y Dorothy Colmer del sintagma >son of England= resume, en cierta forma, la intención de Falstaff al utilizar el término aquí:

“son of Henry IV”. The name of a country was sometimes used instead of the name of its king. *Son* and *sun* have the same sound, and the meanings of the two questions are closely related: should (i) the “sun” or (ii) the “Prince” leave his right place and abandon his duty for common lawless pleasures?⁵⁵¹

Cox reconoce igualmente el retruécano que se produce entre estos conceptos y ofrece también una explicación exhaustiva de la intención con la que Falstaff pronuncia sus palabras:

Throughout the play attention focuses on a nation for which the sun as symbol of royal strength and right seems to have set. The darkness of moral and political chaos threatens to follow Henry the usurper throughout his reign. Likewise, emphasis falls on a regal father whose son seems destined by both inclination and situation to preside over darkness. Henry sees only “riot and dishonor stain the brow” of his Prince of Wales, he envies another whose son is more princely, and he mistakenly sees in Hotspur the son he so greatly desires. England and Henry require a *son/sun*. But as Falstaff’s lines punningly observe, Hal seems far from fulfilling either need⁵⁵².

⁵⁴⁸ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁴⁹ M. Mack, *op. cit.*, p. 90.

⁵⁵⁰ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 200.

⁵⁵¹ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁵² R.E. Cox, *op. cit.*, p. 346.

Ronald R. Macdonald, al hablar del sentido de estas palabras de Falstaff, va más lejos aún al interpretar este juego homofónico que también él detecta en el sintagma >son of England= del siguiente modo:

Falstaff avoids any unseemly explicitness, but the nimble play with the homophones “sun” and “son” is rather dazzling. To the ear, the phrase “son of England” is indistinguishable from “sun of England,” a well-known locution for the reigning monarch. It is a question to be asked, since the present sun of England has, indeed, proved a thief, and not of paltry purses, but of a throne⁵⁵³.

En casi ninguna de las traducciones españolas se conservan esos efectos estilísticos que se generan gracias a la homofonía de >son= y >sun= en el texto de partida. En efecto, al optar por >hijo= para verter >son=, en todas las ocasiones en que aparece en el pasaje, y por >astro brillante= o >sol= para traducir >sun=, Nacente, Macpherson, Martínez Lafuente, Astrana y Pujante se desvían completamente del hermoso juego conceptual antes comentado. Valverde supone una excepción parcial, pues este autor, no sólo es consciente del equívoco⁵⁵⁴, sino que nos propone una solución muy ingeniosa para traducir >sun of heaven= que permite que se mantenga intacta la ambigüedad original. En concreto, vierte el sintagma por >hijo del cielo=, fórmula en la que caben a la vez la referencia filial y una feliz metáfora del sol.

En cuanto al sintagma >thy mother’s word= y el sustantivo >opinion=, merecen también, por su carga polisémica, un comentario muy matizado. Para empezar, el sintagma >thy mother’s word=, con el que se pone en duda la honestidad de la reina, está estrechamente relacionado con la expresión proverbial >Ask the mother if the child be like

⁵⁵³ R.R. Macdonald, “Uneasy Lies: Language and History in Shakespeare’s Lancastrian Tetralogy”, *Shakespeare Quarterly*, 35, 1 (1984), p. 33.

⁵⁵⁴ En nota a pie de página, Valverde incluye la siguiente observación: >Sun, «sol», jugando, como tantas otras veces, con son, «hijo»= (J.M^a. Valverde, *op. cit.*, p. 1198).

the father=, como señala Tilley en su compendio paremiológico⁵⁵⁵. Posteriormente, tanto Dent y Bevington como Herbert y Judith Weil se harán también eco del tono refranístico de estas palabras de Falstaff⁵⁵⁶. Sin embargo, su significado no se agota en esas resonancias proverbiales. En efecto, como afirma Hunter, estamos ante >A glancing joke of considerable impudence: it amounts to a suggestion that Hal's mother is a loose woman=⁵⁵⁷. Ese sentido marcadamente sexual se ve reforzado por el también doble sentido lúbrico de >opinion=, como se desprende de la explicación que da Rubinstein sobre estas palabras. En efecto, esta autora profundiza bastante más en las connotaciones sicalípticas del la intervención de Falstaff al identificar el sustantivo >word= con las partes pudendas de la mujer⁵⁵⁸ y el término >opinion= con el órgano viril⁵⁵⁹. En concreto, en la entrada de su glosario correspondiente a opinion, que glosa como >a penis=, nos ofrece la siguiente explicación de este pasaje:

Imitating the King, Falstaff mocks Hal's parentage: >That thou art my son, I have partly thy mother's word, partly my own opinion=. TWO PARTS (genitals) are evidence: (1) WORD (pudendum) of his mother (a bawd); (2) his own opinion⁵⁶⁰.

También Cox es muy riguroso en su explicación de la intención sexual que se esconde en el subtexto de la intervención de Falstaff. De hecho, su comentario es mucho más rico en detalles y matices que el de Rubinstein, al menos en lo que atañe al sustantivo >opinion=:

⁵⁵⁵ M.T. Tilley, M1193. Orkin nos ofrece el siguiente comentario al hablar de este pasaje: >One of the figurative senses of the proverb *Ask the mother if the child be like his father* [...] is that children inherit the qualities of their real fathers= (M.R. Orkin, "Sir John Falstaff's Taste for Proverbs in *Henry IV, Part I*", *English Studies: A Journal of English Language and Literature*, 65, 5 [1984], p. 401). Sobre un juego verbal similar, véase M. Sánchez García, *op. cit.*, p. 338.

⁵⁵⁶ R.W. Dent, *op. cit.*, p.177; Bevington, *op. cit.*, p. 199; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁵⁷ J. Hunter, *op. cit.*, p. 102.

⁵⁵⁸ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 309.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 179.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

Because effective bawdy punning demands only suggestion to a mind attuned to that level of thought, *pinning* might easily be construed as the present participle of the rather masculine verb “to pin”, meaning “to have intercourse with”. It is thus well within reason to assume that in a properly, or improperly, bawdy context, *opinion* might easily be vulgarly interpreted as *O* (vulva) *pinning* (coiting with), especially if the actor broke the word into two distinct parts. This context definitely exists when the sexually minded Falstaff speaks of the dubious parentage of an offspring and then removes the doubt with the proof of “my own *opinion*”⁵⁶¹.

Una vez más caen los traductores en la trampa de una versión superficial, y a veces hasta literal, del texto de partida. Al no captar o no ser capaces de recrear el juego sicalíptico y las connotaciones o asociaciones lascivas del subtexto de las palabras de Falstaff, en sus traducciones se pierde esa jocosidad e incluso fanfarronería que tanto caracteriza a este personaje⁵⁶². Y probablemente por el mismo motivo se pierden también las resonancias proverbiales que adornan la intervención de Falstaff. Este último fallo es más grave aún si tenemos en cuenta que de haber sabido jugar con expresiones proverbiales del tipo de >El hijo que sale al padre, saca de duda a la madre= o >Hijo que se parece al padre, honra a la madre=, podrían haberse aproximado bastante más en este sentido al texto de partida.

También los términos >foolish=, >point= y >micher=, según se indicaba anteriormente, requieren nuestra atención por la riqueza semántica que contienen o por las marcas estilísticas que exhiben. Así, por lo que se refiere a >foolish=, posee aquí, además de ese sentido de >>wanton, roguish= con que lo glosan Humphreys y Davison⁵⁶³, ese otro significado de carácter peyorativo que también tenía en la época, y que Schmidt registra

⁵⁶¹ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 314.

⁵⁶² >Tú eres mi hijo; para creerlo tengo en primer lugar la palabra de tu madre, y luego mi convicción personal= (Nacente); >Mi hijo eres tú; por una parte, tu madre me lo asegura, y por otra, esa es mi opinión= (Macpherson); >Tú eres mi hijo, si he de creer á tu madre y á mi opinión= (Martínez Lafuente); >Para creer que eres mi hijo, tengo de un lado la palabra de tu madre y de otro mi propia convicción= (Astrana); >Que seas mi hijo, lo acepto en parte por la palabra de tu madre, y en parte por mi propia opinión= (Valverde); y >De que eres hijo mío tengo, por un lado, la palabra de tu madre y, por otro, mi propia opinión= (Pujante).

⁵⁶³ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 78 y P.H. Davison, *op. cit.*, p. 200.

como >stupid=⁵⁶⁴. Bevington nos ofrece en su edición una explicación muy precisa sobre los dos sentidos que convergen en el término:

Cowl and Morgan and Humphreys suggest >wanton, roguish= and offer cogent citations to show that the hanging lower lip was regarded as a sign of beauty and wantonness; but the common pejorative meaning of >foolish= (indicative of ridiculous folly and trifling) was dominant in the sixteenth century, and is surely present in Falstaff's comic insult⁵⁶⁵.

La atención que merece >point=, término que se repite en esta intervención de Falstaff, obedece tanto a razones de tipo semántico como a un motivo de índole estrictamente retórica. En efecto, al utilizar primero el sustantivo >point= con la acepción de la idea exacta o precisa y posteriormente el verbo >pointed= seguido de la preposición >at= en el sentido de dirigir la atención hacia algo o alguien⁵⁶⁶, se configura una ingeniosa paronomasia que en ningún caso debería malograrse en la traducción. No debería perderse, pues, como nos recuerda Cox, el juego verbal tiene en este momento de la obra una indudable relevancia:

Wordplay in this scene of mock regality emphasises the errors of Hal's ways and prepares the audience for the more serious encounter between Father and son two scenes later⁵⁶⁷.

Bevington se hace eco también de este juego al hacer la siguiente afirmación en su nota a >here lies the point=: >this is the crux of the matter; but with a play in the next line on *pointed at*, i.e. pointed at in derision=⁵⁶⁸. Por último, el sustantivo >micher=, cuyo primer significado aquí es >truant= como se registra en el *OED*⁵⁶⁹ y en las principales ediciones de

⁵⁶⁴ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 434.

⁵⁶⁵ D. Bevington, *op. cit.*, p. 199.

⁵⁶⁶ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 321.

⁵⁶⁷ *Ibid.*

⁵⁶⁸ D. Bevington, *op. cit.*, p. 199.

⁵⁶⁹ *OED* *micher* n. 3.

la obra⁵⁷⁰, posee un par de significados ocultos relacionados con el hurto y la pobreza. Así lo recoge Bevington al afirmar que >micher= puede significar también >petty thief= y >one who pretends poverty=⁵⁷¹. Todo esto es muy coherente con ese deseo irresistible de Falstaff de vejar al príncipe.

Tampoco en este caso consiguen los traductores recrear el carácter polisémico del texto de partida, con lo que la acritud del debate que mantienen Falstaff y el príncipe desciende sobremanera. Y en cuanto a esa paronomasia tan oportuna que se configura en torno a >point= y >pointed at=, tan sólo Valverde y Pujante consiguen mantenerla en sus obras. En concreto, estos dos autores, al traducir los términos de esta figura por >punto= y >se te apunta= y >señales= y >te señalan=, respectivamente, recrean fielmente ese artificio retórico con que Shakespeare adorna las palabras de Falstaff. He aquí el texto completo de esta parte de la intervención de Falstaff en la traducción de Valverde:

[...] pero sobre todo me lo garantiza un maligno gesto de tus ojos, y un necio colgar de tu labio de abajo. Entonces, si eres hijo mío, ahí esta el punto: ¿Por qué, siendo hijo mío, se te apunta con el dedo así? ¿Acaso el bienaventurado hijo del cielo va a resultar un pródigo y se va a alimentar de moras?

Veamos a continuación ese mismo pasaje en la versión de Pujante:

[...] me lo confirman, sobre todo, un mísero rasgo de tus ojos y ese labio inferior que te cuelga tan ridículo. Luego si eres hijo mío Xahí están tus señalesX, ¿por qué, hijo mío, tantos te señalan? ¿Habrà de hacer novillos el bendito sol del cielo y comer zarzamoras?

En las demás traducciones, según se acaba de indicar, no sólo se prescinde de la riqueza

⁵⁷⁰ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 718; F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 173; E.C. Black, *op. cit.*, p. 71; J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 205; L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 51; J.L. Sanderson; *op. cit.*, p. 47; J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 116; J. Hunter, *op. cit.*, p. 102; G.B. Evans, *op. cit.*, p. 862; E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 81; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁷¹ D. Bevington, *op. cit.*, p. 199. El *OED* registra ambos sentidos de *micher* en las entradas **1** y **2. b.**, respectivamente, si bien, como también nos recuerda Bevington en su anotación, el segundo de ellos lo documenta a partir de 1611.

semántica antes comentada sino también de la figura retórica que surge de *point*⁵⁷².

En las palabras laudatorias que Falstaff utiliza en su papel de rey para referirse a sí mismo justo antes de invertir su papel con el príncipe en su representación, aquél pronuncia un par de términos, >[goodly] portly= y >lewdly [given]=, que merecen también un comentario por la bisemia que entrañan. He aquí el pasaje de esta intervención:

FALSTAFF A goodly portly man, i'faith, and a corpulent; of
a cheerful look, a pleasing eye, and a most noble carriage;
and, as I think, his age some fifty, or, by'r lady, inclining
to threescore; and now I remember me, his name is Fal-
staff. If that man should be lewdly given, he deceiveth me;
for, Harry, I see virtue in his looks. If then the tree may be
known by the fruit, as the fruit by the tree, then, peremp-
torily I speak it, there is virtue in that Falstaff. Him keep
with, the rest banish. And tell me now, thou naughty
varlet, tell me, where hast thou been this month?
(II.iv.407-16)

El adjetivo *portly*, según el *OED* X que utiliza este pasaje de Shakespeare como ejemploX, hacía referencia en la época no sólo a esa característica física Xla corpulencia, en concretoX a que se reduce hoy su significado, sino también a otras cualidades personales relacionadas con la presencia o el porte. Así, con este adjetivo, además de calificarse a un individuo >Large and bulky in person; stout, corpulent=⁵⁷³, se hacía referencia en la época

⁵⁷² >[...] pero sobre todo tengo por garantía una abominable contracción del ojo izquierdo, y una depresión muy torpe de tu labio inferior. Y pues si eres mi hijo, he aquí á lo que voy á parar: ¿por qué siendo hijo mio te haces señalar con el dedo? ¿Se ha de ver el astro brillante de los cielos portarse como un mal sujeto y comer moras?=(Nacente); >[...] pero lo que más garantiza esta convicción, es esa lastimosa peculiaridad de tus ojos, y esa estúpida depresión de tu labio inferior. Pues bien; si efectivamente eres hijo mío, el punto es éste: ¿por qué, siendo mi hijo, te señalan todos con el dedo? ¿Va el bendito sol de los cielos á convertirse en vagabundo y á comer moras?=(Macpherson); > También es una garantía de ello el grotesco guiño de tus ojos y la caída estúpida de tu labio inferior. Si eres, pues, mi hijo, escucha lo que voy á decirte. ¿Por qué siendo hijo mío te empeñas en que te señalen con el dedo? El benéfico sol del cielo, ¿es un perezoso nacido para comer moras?=(Martínez Lafuente); y >[...] pero tengo, sobre todo, para cerciorarme de ello, una manera pícaro de guiñar los ojos y cierta forma estúpida de dejar caer el labio inferior. Así, pues, si eres mi hijo, he aquí el punto grave: ¿por qué, siendo mi hijo, te has señalado tanto? El bendito sol del cielo ¿debe ser un vagabundo y nutrirse de zarzamoras?=(Astrana).

⁵⁷³ *OED* portly a. (adv.) b.

isabelina a una persona caracterizada por >stateliness or dignity of bearing, appearance, and manner; stately, dignified, handsome, majestic; imposing=⁵⁷⁴. Los principales editores recogen esta riqueza semántica del adjetivo, ya sea haciendo hincapié en las últimas cualidades mencionadas⁵⁷⁵ o apuntando de manera explícita, como hace Bevington, la doble acepción del término: stately, [...] but surely also synonymous here with *corpulent*=⁵⁷⁶.

>Lewdly [given]=, al igual que >[goodly] portly=, posee igualmente en este pasaje un doble significado que tanto el traductor como el traductólogo deben tener muy presente. En efecto, en este término convergen los sentidos de >Lasciviously= y >Wickedly, evilly, vilely, mischievously= que, como se registra en el *OED*⁵⁷⁷, atesoraba el adverbio en la época, y que confieren a esta parte de su intervención un cierto toque de humor. De ahí que no baste con señalar únicamente el sentido lascivo del término, como hace Schmidt: >lustfully, dissolutely=⁵⁷⁸. Por suerte, en las ediciones más autorizadas de *1 Henry IV* se toma muy buena nota de esa sutil bisemia de que se sirve Falstaff al dirigirse al príncipe. Así, Humphreys repite literalmente los sentidos registrados en el *OED*⁵⁷⁹. Y en esa misma línea se sitúan tanto la anotación que ofrece Bevington de >lewdly given= X>wickedly and lasciviously inclined=⁵⁸⁰X como la de Herbert y Judith Weil X>disposed to act wickedly or

⁵⁷⁴ *OED* portly *a. (adv.) a.*

⁵⁷⁵ >good-looking, of a stately appearance, imposing= (A. Schmidt, *op. cit.*, p. 882); >of stately appearance= (F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 77); >of stately bearing= (A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 79); >dignified, stately= (L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 51); >good, stately= (J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 116); >stately= (M. Mack, *op. cit.*, p. 91; J. Hunter, *op. cit.*, p. 104; y P.H. Davison, *op. cit.*, p. 200); >stately, imposing= (G.B. Evans, *op. cit.*, p. 862); >dignified= (E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 81); y >stately, majestic= (H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 126).

⁵⁷⁶ D. Bevington, *op. cit.*, p. 200.

⁵⁷⁷ *OED* lewdly *adv.* 4 y : 2, respectivamente.

⁵⁷⁸ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 646.

⁵⁷⁹ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁸⁰ D. Bevington, *op. cit.*, p. 200.

lasciviously=⁵⁸¹X.

Los términos que todos los traductores utilizan para trasladar >[goodly] portly= al español sirven sin duda alguna para expresar esas cualidades personales relacionadas con el porte o la presencia, pero en absoluto para denotar o connotar el volumen de Falstaff⁵⁸². Lo mismo ocurre con las fórmulas de que se sirven para verter >lewdly [given]=, pues, tanto >inclinaciones lascivas= (Valverde) como >libertino= (Nacente, Macpherson, Martínez Lafuente y Pujante) y >libertinaje= (Astrana) denotan únicamente la propensión al deleite carnal o a la vida disoluta.

En el intercambio de palabras que tiene lugar entre las líneas 419 y 428 entre Falstaff y el príncipe y en el que se cambian los papeles de su función, nos topamos con un complejo juego verbal basado en la utilización por parte de ambos personajes de varios términos marcados por la homofonía. Se trata, en concreto, de >hare=, >here=, >Harry= y >hear=, que aparecen a lo largo del siguiente pasaje:

FALSTAFF Depose me? If thou dost it half so gravely, so
majestically, both in word and matter, hang me up by the
heels for a rabbit-sucker or a poulter's hare.
They exchange places
PRINCE HENRY Well, here I am set.
FALSTAFF And here I stand. Judge, my masters.
PRINCE HENRY Now, Harry, whence come you?
FALSTAFF My noble lord, from Eastcheap.
PRINCE HENRY The complaints I hear of thee are grievous.
FALSTAFF 'Sblood, my lord, they are false.XNay, I'll tickle
ye for a young prince, i' faith.
(II.iv.419-28)

El juego que se deriva de la homofonía de estos términos se describe con toda precisión

⁵⁸¹ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 126. También llaman nuestra atención sobre el segundo sentido del término, que es el que hoy ha perdido su vigencia M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 73; L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 51; J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 47; J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 116; M. Mack, *op. cit.*, p. 91; J. Hunter, *op. cit.*, p. 104; P.H. Davison, *op. cit.*, p. 200; G.B. Evans, *op. cit.*, p. 862; y E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 81.

⁵⁸² >buen talante= (Nacente); >buen presencia= (Macpherson); >hermosa presencia= (Martínez Lafuente); >bonísima apariencia= (Astrana); >espléndido y magnífico= (Valverde); y >espléndida presencia= (Pujante).

tanto en el trabajo de Kökeritz como en el de Cox⁵⁸³. Así, Kökeritz asegura que *hair*, *heir*, *here* y *hare* se pronunciaban a menudo de forma idéntica, por lo que se prestaban muy bien a un juego verbal que ilustra con varios pasajes de *1 Henry IV*, entre ellos este diálogo que mantienen Falstaff y el príncipe: >In IH4 I.2.54 f. Falstaff puns on *heir* and *here* [...] And he repeats the joke in IH4 2.2.46 f. Later in the same play (2.4.481 ff.) it is the Prince who echoes Falstaff's *hare* by *here*=. Cox, por su parte, tras apuntar las palabras >hare=, >here=, >Harry= y >hear=, afirma que >This bit of playful banter serves as introduction tuning the audience's ear to the more serious wordplay in Hal's ensuing denunciation of Falstaff=⁵⁸⁴.

Como era de prever, el retruécano que se configura en torno a la similitud fónica de los términos mencionados no se reproduce en ninguna de las versiones españolas⁵⁸⁵. Esta pérdida se traduce obviamente en una reducción de la carga cómica de que es portadora esta escena.

⁵⁸³ Los editores que le dedican algún comentario a estas palabras de Falstaff se refieren únicamente o bien al hecho de que los caballeros eran colgados por los talones cuando se les quería degradar (véase J.D. Wilson, , *Henry IV: Part I*, p. 197) o bien a los efectos cómicos del símil que utiliza este personaje (véanse A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 80 y J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 118); o a ambas cosas a la vez, como hace Hunter: >knight in special disgrace were hung by the heels. Falstaff also means that the hanging rabbit is thin, which he is not= (J. Hunter, *op. cit.*, p. 104).

⁵⁸⁴ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 287.

⁵⁸⁵ >FALSTAF. [...] quiero que me cuelguen por los piés como un conejo ó una liebre en la tienda de un vendedor de volatería. PRÍNCIPE. Vamos; ya estoy sentado. FALSTAF. Y yo de pié. Señores, vais á juzgar. PRÍNCIPE. ¡Hola, Enrique! ¿de dónde vienes? FALSTAF. De East-Cheap, mi noble señor. PRÍNCIPE. Las quejas que me han dado de ti son graves= (Nacente); >FAL. [...] que me cuelguen de los talones como conejillo ó liebre en una recoba. ENR. Bien, ya he tomado asiento. FAL. Y aquí estoy yo de pie. ENR. Ahora bien; Enrique, ¿de donde vienes? FAL. Soberano, de Estchepia. ENR. Grandes son las quejas que de ti me dan= (Macpherson); >FALSTAFF.X [...] me dejo colgar por los pies como un gazapo ó una liebre á la puerta de una tienda de volatería. EL PRÍNCIPE ENRIQUE.XHeme aquí en mi trono. FALSTAFF.XYo ocupo tu puesto. Juzgadme, señor. EL PRÍNCIPE ENRIQUE.X¿Qué hay, Harry? ¿De dónde vienes? FALSTAFF.XDe East-Cheap, mi noble lord. EL PRÍNCIPE ENRIQUE.XLas quejas que hasta mí han llegado son graves= (Martínez Lafuente); >FALSTAFF.X [...] que me cuelguen por los talones como a un conejo mamón o como a una liebre en una pollería. PRÍNCIPE ENRIQUE.XBueno; ya estoy en mi trono. FALSTAFF.XY yo estoy en pie... Juzgadme, maeses míos. PRÍNCIPE ENRIQUE.X¡Hola, Harry! ¿De dónde venís? FALSTAFF.XMi noble señor, de Eastcheap. PRÍNCIPE ENRIQUE.XLas quejas que he oído de ti son graves= (Astrana); >FALSTAFF. [...] que me ahorquen de los talones, como un conejito lechal, o una liebre en el puesto de un vendedor. PRÍNCIPE. Bueno, aquí estoy sentado. FALSTAFF. Y aquí estoy yo de pie. Juzgad, señores. PRÍNCIPE. Bueno, Enrique, ¿de dónde vienes? FALSTAFF. Mi noble señor, de Eastcheap. PRÍNCIPE. Las quejas que oigo contra ti son graves= (Valverde); y >FALSTAFF [...] cuélgame de los talones como a un gazapo o liebre en carnicería. PRÍNCIPE Bueno, ya estoy sentado. FALSTAFF Y yo de pie. Juzgad, señores. PRÍNCIPE A ver, Enrique, ¿de dónde vienes? FALSTAFF Noble señor, de Eastcheap. PRÍNCIPE Las quejas que oigo de ti son graves= (Pujante).

La denuncia de Falstaff a que se acaba de referir Cox tiene lugar en la siguiente intervención del príncipe dentro de este mismo diálogo; y, desde el punto de vista de este trabajo, este pasaje vuelve a merecer nuestra atención por la presencia de nueve términos marcados por la ambigüedad. Los términos son >grace=, >tun=, >trunk=, >humours=, >ruffian=, >cunning=, >but=, >craft= y >crafty=, y el texto de la intervención en que se dan, el siguiente:

PRINCE HENRY Swearest thou, ungracious boy? Henceforth
 ne'er look on me. Thou art violently carried away from
 grace. There is a devil haunts thee in the likeness of an old
 fat man; a tun of man is thy companion. Why dost thou
 converse with that trunk of humours, that bolting-hutch
 of beastliness, that swollen parcel of dropsies, that huge
 bombard of sack, that stuffed cloak-bag of guts, that
 roasted Manningtree ox with the pudding in his belly,
 that reverend Vice, that grey iniquity, that father ruffian,
 that vanity in years? Wherein is he good, but to taste sack
 and drink it? Wherein neat and cleanly, but to carve a
 capon and eat it? Wherein cunning, but in craft?
 Wherein crafty, but in villainy? Wherein villainous, but
 in all things? Wherein worthy, but in nothing?
 (II.iv.429-42)

En el sustantivo >grace= convergen varios de los significados que atesoraba el término en la época y que sólo Cox, de entre los principales autores, recoge en su obra ofreciéndonos una extensa explicación de dicho valor polisémico:

When accused of youthful wrong-doing, the old knight issues an oath as his defense, for which the prince reprimands him as an *ungracious* boy. The significance of this accusation takes form from the social concept noted in the previous usage of *grace*, *ungracious* here meaning “unmannered”, “rude”, “discourteous”, or “disagreeable”. He adds ambiguous dimensions to his angry denunciation by his further statement, “thou art violently carried awaie from *grace*.” The immediately preceding employment of *ungracious* renders social connotations for *grace* “you are violently carried away from all the *graces* that should embellish a prince and a courtier; you are *ungracious*.” At the same time, the actor-king’s summary dismissal of the prince, “hence forth nere looke on me”, occasions the meaning of “royal favor” for the following *grace* “you are violently carried away from my favor.” Likewise, the concluding comment concerning Hal’s association with evil companions couched in terms of religious mystery, “there is a diuell haunts thee in the likeness of an olde man”, suggests that the prince is also removed from theological *grace* “you are violently carried away from divine mercy and favor; you are spiritually damned.” Once again, *grace* functions as an accusing

finger pointed toward the wayward prince, a multi-level implication of characterizational danger that must be removed if Hal is to rise above Hotspur in this play and into Henry V in another⁵⁸⁶.

Con la notable excepción de Pujante, que al traducir >grace= por >gracia= genera un texto que se puede prestar a una variedad de interpretaciones paralela a la del original⁵⁸⁷, los traductores se inclinan por fórmulas en las que se pierde la fina polisemia que exhibe el término de partida. Así, Astrana lo vierte por >honor=, con lo que se malogran tanto la alusión a las cualidades personales como su sentido sobrenatural⁵⁸⁸. Nacente, Macpherson y Martínez Lafuente, por el contrario, reducen a este último aspecto toda la riqueza semántica del término al traducirlo por >salvación=⁵⁸⁹. También Valverde comete esta misma reducción al añadir >divina=, que no figura en el original, al sustantivo >gracia=⁵⁹⁰.

En cuanto a >tun=, el príncipe lo utiliza para referirse, una vez más, a la corpulencia y el excesivo peso de Falstaff. De ese sentido traslaticio por el que >tun= puede connotar la corpulencia, deja constancia el *OED*, ejemplificándolo precisamente con estas palabras de Hal⁵⁹¹. Y por lo que respecta a la ecuación >tun= = peso excesivo, ésta es posible gracias a la homofonía entre >tun= y *ton*. A los principales autores no se les pasa por alto este doble juego verbal. Así, para King

The synonyms show that the idea of >container= is uppermost, but >weight= is probably there too [...] >Tun= and >ton= are homonymous now, but to the Elizabethans and etymologically they are identical⁵⁹².

⁵⁸⁶ R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 116-7.

⁵⁸⁷ >Te apartaron brutalmente de la gracia=.

⁵⁸⁸ >Te has apartado violentamente del honor=.

⁵⁸⁹ >Eres violentamente arrastrado fuera de las sendas de la salvacion= (Nacente), >Te separan violentamente de tu eterna salvación= (Macpherson) y >No tienes salvación= (Martínez Lafuente).

⁵⁹⁰ >has sido violentamente apartado de la gracia divina=.

⁵⁹¹ *OED* tun *n.* **1. d.**

⁵⁹² A.H. King, *op. cit.*, pp. 163-4. Cox utilizará posteriormente estas mismas palabras de King al comentar este juego verbal (R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 222-3).

La glosa de Davison es también bastante clara en este sentido: >“large barrel” (with a quibble on “ton weight”)=⁵⁹³. El comentario que nos ofrece West sobre estas palabras apunta en idéntica dirección:

When the Prince calls Falstaff >an old *fat* man, a *tun* of man=, he refers not just to weight but to capacity! For both words in italic can mean >a wine cask=, (see OED, >fat=, sb¹.2, and >tun, sb.1, both with contemporary examples). (The primary meaning of >tun= here, I take to be that of >ton=.4, >a measure of weight=, with an example from Greene)⁵⁹⁴.

La anotación de Bevington, por citar un último ejemplo, abunda en la interpretación de los anteriores: >(a) large barrel, especially for wine or beer (b) ton. The words *tun* and *ton* are identical in origin, and have differentiated in spelling only from about 1688=⁵⁹⁵.

La ambigüedad que genera esta homofonía se refleja en cuatro de las seis versiones españolas. En efecto, al optar por el sustantivo >tonel= para verter >tun=, Macpherson, Martínez Lafuente, Astrana y Pujante consiguen mantener los mismos sentidos y efectos del original, pues, como figura en el *DRAE*, el término *tonel*, además de referirse a una cuba grande, es también una medida antigua para el arqueo de las embarcaciones, equivalente a cinco sextos de tonelada. Valverde, por el contrario, al optar por el sustantivo >barril=, tan sólo consigue recrear el sentido primero o más normal del sustantivo >tun=. Nacente, una vez más, ni siquiera lo traduce.

También los sentidos de >trunk= y >humours= requieren un breve comentario antes de proceder a la evaluación de la traducción de estas palabras de Hal. >Trunk=, en concreto, posee una connotación muy semejante a la del término que se acaba de comentar. En efecto, este

⁵⁹³ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 200. Una glosa similar es la que incluyen en sus ediciones tanto Colman (*Henry IV. Part I*, p. 82) como Herbert y Judith Weil (*op. cit.*, p. 127).

⁵⁹⁴ G. West, “Falstaff’s Punning”, p. 550.

⁵⁹⁵ D. Bevington, *op. cit.*, p. 201.

sustantivo no sólo se refiere, en este pasaje, a esa parte del cuerpo que contiene los humores sino también a la excesiva corpulencia de Falstaff. Así lo recoge Bevington en su edición de la obra: >(a) the visceral part of Falstaff's body that is so corpulent (b) chest or container, like a *tun*=⁵⁹⁶. Herbert y Judith Weil se hacen eco también de este valor bisémico del término y del juego que genera: >large chest, with a pun on Falstaff's torso=⁵⁹⁷. Por lo que se refiere a >humours=, los principales editores coinciden al señalar que el término se refiere aquí al exceso de esos cuatro fluidos principales del cuerpo cuya proporción se consideraba determinante para las cualidades físicas y mentales de las personas⁵⁹⁸. Así, Wilson glosa >humours= como >the four fluids of the human body (here, in an excessive quantity)=⁵⁹⁹. Para Wright y LaMar, el término también equivale a >fluids, with the implication that they are unhealthy secretions=⁶⁰⁰. Mack, por su parte, glosa el sintagma >trunk of humours= como >receptacle of body fluids= y añade: >with allusion to the diseases that were thought to be the product of these fluids=⁶⁰¹. También para Davison >humours= equivale a >secretions (with the implication of "diseases")=⁶⁰². Bevington es algo más explícito en cuanto a su sentido en la obra: >Falstaff's *trunk* is stuffed with morbid bodily fluids such as bile, phlegm, choler, and blood, which account for his beastliness=⁶⁰³. Por último, la anotación de Herbert y Judith Weil apunta en idéntica dirección: >The four bodily fluids: blood, phlegm, choler, and melancholy. In balanced

⁵⁹⁶ *Ibid.*

⁵⁹⁷ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁹⁸ U.C. Knoepfelmacher explica con gran detalle la función que tiene en esta obra la referencia a estos fluidos: >they serve to distinguish the identity of the prince from those characters who, like his [Hal] father, Hotspur, or Falstaff, are hopelessly enmeshed in a protean world of changes and "counterfeit"; they punctuate the conversion of a companion of thieves into an ideal Christian monarch; and they help to resolve the basic paradox posed by Hal's uncertain claim to an usurped throne= (U.C. Knoepfelmacher, "The Humors as Symbolic Nucleus in *Henry IV, Part I*", *College English*, 24 [1963], p. 497).

⁵⁹⁹ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 203.

⁶⁰⁰ L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁰¹ M. Mack, *op. cit.*, p. 92.

⁶⁰² P.H. Davison, *op. cit.*, p. 200.

⁶⁰³ D. Bevington, *op. cit.*, p. 201.

proportions, they maintain health. Here they are morbid and excessive, producing disease=⁶⁰⁴.

En cuanto a las fórmulas utilizadas por Martínez Lafuente (>costal de vicios=), Astrana (>baúl de bufandas=), Valverde (>baúl de caprichos=) y Pujante (>baúl de fluidos=) para verter >trunk of humours=, se puede afirmar que al menos el primero de los términos de esos sintagmas encierra un sentido jocoso, por su referencia al gran volumen de Falstaff, muy parecido al original. No ocurre lo mismo, sin embargo, con >vicios=, >bufandas=, >caprichos= o incluso >fluidos=, pues ninguno de estos términos posee la riqueza conceptual de >humours=. Con la opción de Nacente, >receptáculo de humores=, ocurre lo mismo pero al revés. En este caso el acierto reside en la utilización del término >humores=, que es semánticamente equivalente a >humours=. No obstante, el sentido del sustantivo >receptáculo= carece en absoluto de las connotaciones de >trunk=. Por último, la solución que nos propone Macpherson, si bien se desvía tanto del sentido denotativo como de la metáfora del sintagma de partida, se presta también a una jocosa ambigüedad que resulta muy adecuada para describir a ese Falstaff tan amante de los vicios y, sobre todo, tan dado a la bebida. En efecto, Macpherson vierte el sintagma por >pellejo de líquido=.

Las sugerencias que se desprenden de >ruffian= le permiten al príncipe tildar a Falstaff no sólo de demonio o gamberro sino también de proxeneta bravucón. En efecto, como afirman Wright y LaMar, el sustantivo era en la época un término vulgar para referirse al diablo⁶⁰⁵. Y, según asegura Humphreys, >ruffian= significaba también >the interlude hooligan=⁶⁰⁶. Herbert y Judith Weil se extienden algo más sobre este último sentido del término:

Morality plays and Interludes portrayed characters known as Vice, Iniquity, and Vanity.
Ruffian was a name for the Devil. The Prince plays upon the incongruity between

⁶⁰⁴ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 127.

⁶⁰⁵ L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁰⁶ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 81.

Falstaff's age and behaviour⁶⁰⁷.

No obstante, no se agotan aquí los sentidos del término, pues >ruffian=, al igual que el término español *rufián*, poseía también en la época un sentido relacionado con los bajos fondos de la prostitución. Rubinstein identifica ese sentido en este pasaje y glosa el término como >the prostitute's bully=⁶⁰⁸. West recoge igualmente este sentido adicional del término, que para ella equivale también a >a bawd=⁶⁰⁹.

Casi todos los traductores utilizan el término >rufián= para verter >ruffian= con lo que consiguen mantener intactos los dos sentidos del original. En efecto, como se sabe, en este término coinciden los sentidos de granuja o sinvergüenza y proxeneta o traficante de prostitutas. Nacente, al servirse del término >bandido=, se desvía por completo del doble sentido comentado.

Por último, conviene examinar con atención esos equívocos intencionados con que se utilizan >cunning=, >but=, >craft= y >crafty= en este pasaje. En efecto, los adjetivos >cunning= y >crafty= concentran dos acepciones marcadamente antagónicas que poseían en la época, erigiéndose así, y a la vez, en focos de efectos estilísticos y en auténticos obstáculos para la traducción. De esos dos sentidos que ambos términos tienen en este pasaje dan fe King y Cox. Así, para el primero de estos autores >cunning= significa >clever [...] + sly=⁶¹⁰ y >crafty= >“clever” (OED 2) + “wily” (OED 3)=⁶¹¹. Cox, por su parte, explica esos sentidos del modo siguiente:

The prince returns to punning betrayal and closes in for the kill by asking, “wherein *cunning*, but in craft? Wherein *crafty*, but in villany? With *cunning* having the

⁶⁰⁷ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 127.

⁶⁰⁸ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 225.

⁶⁰⁹ G. West, “Falstaff's Punning”, p. 545.

⁶¹⁰ A.H. King, *op. cit.*, p. 171.

⁶¹¹ *Ibid.*

commendable sense of “clever” and the pejorative meaning “sly” or “crafty” and with *crafty* likewise meaning both “clever” at its best and “wily” at its worst, the effect of these questions becomes evident. Falstaff is not *cunning* (clever), only undesirably *crafty*; nor is he *crafty* (clever), but only *villainous*. By this time the prince’s characterization has become so scathingly full that wordplay becomes almost unnecessary, and he simply concludes by taking the opposite poles of conduct and showing Falstaff his place: “wherein villainous, but in all things? wherein worthy, but in nothing?”⁶¹².

Sin embargo, el significado de >cunning= incluye aún una connotación más de enorme importancia para la configuración de ese subtexto que se esconde bajo la intervención del príncipe. Esa connotación apunta, como afirma Rubinstein, al trasero de Falstaff⁶¹³. La importancia subtextual de >cunning= obedece al hecho de que también los términos >but= y >craft= sugieren esa misma parte de la anatomía del citado personaje. Rubinstein, refiriéndose al juego que se configura en torno a estos tres términos X>cunning=, >but= y >craft=X, dice que se trata de >three puns on the arse of Falstaff, who is Hal’s butt and an ass, a “stuffed cloak-bag of guts [bowels]”=⁶¹⁴.

En ninguno de los textos de llegada se recrean ni el juego que se configura en torno a los sentidos opuestos de >crafty= y >cunning= ni mucho menos las connotaciones lúbricas que se desprenden de este último y de >but= y >crafty=, con lo que las versiones españolas quedan privadas de ese haz de efectos estilísticos que adorna el original⁶¹⁵.

La siguiente dificultad con que se puede topa el traductor en esta escena radica en la duplicidad de sentidos que adquiere el verbo *know* en las cuatro ocasiones en que lo utilizan Falstaff y el príncipe Henry en un espacio de apenas cuatro líneas:

⁶¹² R.E. Cox, *op. cit.*, p. 92.

⁶¹³ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare’s Sexual Puns and Their Significance*, p. 65.

⁶¹⁴ *Ibid.*

⁶¹⁵ >¿En qué es hábil? en la astucia. ¿En qué astuto? en la perversidad= (Nacente); >En qué demuestra su ingenio sino con su astucia? ¿Y su astucia, en qué la demuestra sino con su bribonería?= (Macpherson); >¿En qué consiste su habilidad sino en astucia? ¿Su astucia sino en picardía?= (Martínez Lafuente); ¿En qué es hábil sino en el engaño? ¿En qué es astuto sino en las bellaquerías= (Astrana); >¿En qué tiene juicio, sino en las malas mañas? ¿En qué es villano, sino en todas las cosas?= (Valverde); y >¿En qué hábil sino en la astucia? ¿En qué astuto sino en la infamia?= (Pujante).

FALSTAFF My lord, the man I know.
PRINCE HENRY I know thou dost.
FALSTAFF But to say I know more harm in him than in
myself, were to say more than I know.
(II.iv.447-50)

Sólo Cox, entre los principales autores, presta atención al juego que propicia ese baile de sentidos, pero su explicación es tan coherente y concluyente que no deja lugar a dudas sobre su existencia en este diálogo:

[...] Falstaff says that he *knows* (is acquainted with) the man in question. The Prince says that he *knows* (is certain) that he does, to which the knight answers back that for him to acknowledge that he *knows* (has knowledge of) more harm in him than in himself would be to speak much more than he *knows* (is certain of). One cannot believe that the author expected his audience to think out the varying shades of meaning that would here be united into one piece of rapid dialogue, but his use of wordplay in this instance is hardly accidental.

Hal begins his prophetic soliloquy by looking back on a confessional scene with his low companions and asserting, “I *know* you all...” This speech is intended to reassure the audience, but in the end it is only words, and one cannot be sure “how” or “how much” he *knows* them for what they are. Consequently, the primary purpose of the tavern scene is to reveal the exact relationship existing between the prince and his lowly consorts. The resulting impression gained by the audience from the mock interview between father and son is that Hal *knows* his companions for what they are, *knows* the evils and dangers of such loose living, and *knows* that a time must come when he will have to accept his duty as ruler and renounce his present way of living. *Knowing* is then the key to this entire scene, and the author italicizes the theme with wordplay at the critical moment⁶¹⁶.

Al repartirse buena parte de los sentidos de *know* entre los verbos españoles *saber* y *conocer*, se hace muy difícil el mantenimiento del juego mencionado. Eso explica, por ejemplo, que en la versión de Macpherson, las cuatro apariciones de >know= del original se transformen en >conozco= / >sé= / >sepa= / >sé=, con lo que el juego queda totalmente diluido; o que ocurra algo muy parecido tanto en las de Nacente, Martínez Lafuente y Astrana

⁶¹⁶ R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 166-7.

(>conozco=/>sé=/>conozco=/>sé=) como en la de Pujante (>conozco=/>sé=/>hay=/>sé=)⁶¹⁷.

En el texto que nos propone Valverde, por el contrario, observamos que, con el verbo *conocer*, este autor logra una alternancia de los mismos sentidos que se expresan en el original, si bien en una proporción ligeramente menor. En consecuencia, su versión es la única que se aproxima en este aspecto al diálogo de partida:

FALSTAFF. Señor, conozco a ese hombre.
PRÍNCIPE. Ya sé que le conoces.
FALSTAFF. Pero decir que conozco que haya en él mayores males que en mí, sería decir más de lo que conozco.

En una intervención posterior de Falstaff entre las líneas 477 y 480, justo antes de la entrada del Sheriff, aquél profiere una serie de términos y expresiones que pueden plantear también algún problema traductológico. En efecto, tanto las palabras >major=, >deny= y >bringing up= como la frase >I shall as soon be strangled with a halter as another= poseen en boca de Falstaff una serie de sentidos ocultos y sugerencias que requieren un comentario. He aquí el pasaje en que aparecen:

FALSTAFF I deny your major. If you will deny the sheriff, so;
if not, let him enter. If I become not a cart as well as
another man, a plague on my bringing up! I hope I shall
as soon be strangled with a halter as another.
(II.iv.477-80)

El juego verbal que gira en torno al sustantivo >major= se basa, como aseguran la

⁶¹⁷ He aquí sus versiones del diálogo: >FALSTAF. Monseñor, yo conozco á ese hombre. PRINCIPE. Lo sé. FALSTAF. Pero decir que conozco mas cualidades malas en él que en mí, sería decir mas de lo que sé= (Nacente); >FAL. Señor, conozco á ese hombre. ENR. Sé que lo conoces. FAL. Pero decir que sepa yo que es peor de lo que yo soy, fuera decir más de lo que sé= (Macpherson); >FALSTAFF.XMilord, conozco á ese hombre. EL PRÍNCIPE ENRIQUE.XLo sé. FALSTAFF.XPero decir que le conozco más defectos que á mí mismo sería ir más allá de lo que sé= (Martínez Lafuente); >FALSTAFF.XMilord, conozco a ese hombre. PRÍNCIPE ENRIQUE.XSé que lo conoces. FALSTAFF.XPero decir que conozco en él más mal que en mí mismo sería decir más de lo que sé (Astrana); y >FALSTAFF Mi señor, conozco a ese hombre. PRÍNCIPE Lo sé. FALSTAFF Pero decir que en él hay más mal que en mí mismo sería decir más de lo que sé= (Pujante).

mayoría de los principales autores que lo recogen en sus obras⁶¹⁸, en su homofonía con *mayor*⁶¹⁹. La explicación de Hudson no sólo es la más extensa sino también la más completa y convincente:

Falstaff has some knowledge of technical terms in logic, such as the major and minor premises of a syllogism or proposition. But he here uses >major= in the sense of >proposition,= putting a part for the whole. It would seem that >major= and >mayor= were sounded much alike. So Falstaff makes a pun or quibble between >major,= as a term in logic, and >mayor,= as the head of a civic corporation, and the sheriff's official superior. So that his meaning is: I deny your statement, what you have just said or affirmed; if you deny the sheriff, very well⁶²⁰.

En cuanto a la forma verbal >deny=, que Falstaff utiliza en dos ocasiones en esta intervención, posee en este contexto hasta tres significados distintos que contribuyen sin duda alguna a la coherencia de su discurso. He aquí la glosa que nos ofrecen Herbert y Judith Weil de la frase >if you will deny the sheriff=: >(1) prevent him from entering, (2) reject his authority, (3) contradict him (as in >deny your major=)⁶²¹.

También >bringing up= posee en este pasaje una variedad de sentidos que requieren un comentario. En efecto, en el término confluyen, como mínimo, los significados de >upbringing= y >being summonsed= con que lo glosa Davison en su edición⁶²². Cox asegura que, además de tener los sentidos de >rearing from childhood= y >trial=, el término significa también >hanging=:

⁶¹⁸ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 682; F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 174; E.C. Charlton, *op. cit.*, p. 75; G.B. Harrison, *op. cit.*, p. 124; J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 156; M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 76; A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 83; L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 54; M. Mack, *op. cit.*, p. 93; R.E. Cox, *op. cit.*, p. 297; P.H. Davison, *op. cit.*, p. 203; E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 84; D. Bevington, *op. cit.*, p. 204; y, sobre todo R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 298-9.

⁶¹⁹ Geoffrey G. Forward, en un magnífico trabajo dedicado a este término, disiente radicalmente de quienes mantienen la tesis homofónica. Sin embargo, y esto es muy importante a efectos del análisis traductológico que aquí se ofrece, sigue defendiendo la existencia de un juego bisémico basado en dos sentidos diferentes del término (véase G.G. Forward, "What >Maioi= is Falstaff Denying", *Shakespeare Quarterly*, 41, 3 [1990], pp. 336-43).

⁶²⁰ E.C. Charlton, *op. cit.*, p. 75.

⁶²¹ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 129.

⁶²² P.H. Davison, *op. cit.*, p. 203.

With Falstaff about to be appointed for a capital offense and with the felons cart and gallows halter included in the context, play on bringing up meaning “rearing” and “hanging”, is obvious. Although I have found no use of the term in the sense of “bringing before a tribunal” before 1800, after which it is quite common into present time, such meaning may be much older and may also be implied here⁶²³.

Los principales autores posteriores no dudan de que en >bringing up= confluyen los sentidos apuntados. Así, Humphreys, por ejemplo, glosa el término como >(a) breeding; (b) summoning before a law court=, ofreciendo la siguiente explicación:

In the prodigal plays, Dr. T.W. Craik suggests to me, the stress was on the prodigal’s bad upbringing which led him to the gallows. Falstaff’s jest is that at the gallows he will bear himself well because his upbringing was good⁶²⁴.

Colman incluye también en su glosa esos tres sentidos: >quibble: (a) upbringing (b) bringing to trial (c) hanging=⁶²⁵. El comentario de Bevington se sitúa en esta misma línea al afirmar que >bringing up= significa >(a) upbringing= y >(b) being brought before the authorities and up the gallows=⁶²⁶. Por último, Herbert y Judith Weil coinciden con los anteriores en los distintos significados que atesora el término aquí: >(1) breeding or raising, (2) being summoned before a law court or taken physically to the gallows=⁶²⁷.

Por último, la dificultad que entraña la frase >I shall as soon be strangled with a halter as another= radica en la bisemia de la primera parte de la comparación, es decir, en el doble significado de >as soon=. En efecto, según se registra en el *OED*, la locución *as soon (as)* podía significar en la época no sólo >as quickly, as early (as)= sino también >as readily; as

⁶²³ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 76.

⁶²⁴ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 83.

⁶²⁵ E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 84.

⁶²⁶ D. Bevington, *op. cit.*, p. 204.

⁶²⁷ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 129.

willingly=⁶²⁸; y ése es precisamente el doble sentido con que lo glosa Bevington aquí⁶²⁹.

Al no prestarse la frase española >niego la mayor= o >niego vuestra mayor= a ese equívoco intencionado que brota de >I deny your major=, se diluyen totalmente tanto la amenaza que lanza Falstaff como el artificio retórico con que la expresa. Tampoco las fórmulas que los traductores utilizan para verter >deny= en la frase >If you will deny the sheriff= recrean esa variedad de sentidos que se concentra en el término de partida. En efecto, en el mejor de los casos los traductores vierten únicamente uno de esos sentidos⁶³⁰. Algo muy similar ocurre con la traducción de >bringing up= y >as soon [...] as= en la frase >I shall as soon be strangled with a halter as another=. Así, con las fórmulas que utilizan los traductores para verter >bringing up= sólo se hace referencia a esa acepción relativa a la educación o crianza⁶³¹ Xy en la versión de Astrana ni siquiera se mantiene esa referencia⁶³²X; y las frases con que traducen >as soon [...] as= se limitan igualmente al significado primero o más obvio de esa estructura⁶³³.

Los últimos escollos con que se pueden topar los traductores en esta misma escena se hallan entre las líneas 507 y 510⁶³⁴. En concreto, las mayores dificultades estriban en las palabras >oily=, >Paul's=, >behind the arras=, >snorting= y >horse=, que aparecen repartidas

⁶²⁸ *OED* soon *adv.* 7. a. y 8. a., respectivamente.

⁶²⁹ D. Bevington, *op. cit.*, p. 204.

⁶³⁰ >te niegas á recibir al Sherif= (Nacente); >rehusáis recibir al Jerif= (Macpherson); >no queréis recibir al cherif= (Martínez Lafuente); >quieres negar el paso al Sheriff= (Valverde); y >tú le niegas la entrada al alguacil= (Pujante).

⁶³¹ >me educasen con distincion= (Nacente), >mi educación= (Macpherson), >¡malhaya la educación que me dieron! (Martínez Lafuente) >¡maldita sea mi educación!= (Valverde); y >mala peste a mi crianza= (Pujante).

⁶³² >¡que una plaga me lleve!=

⁶³³ >Creo que el lazo me ahorcará tan pronto como á cualquier otro= (Nacente); >Confío en que un dogal me ahorcará tan fácilmente como al que más= (Macpherson); >¡La horca dará cuenta de mí tan pronto como de otro cualquiera!= (Martínez Lafuente); >Espero ser estrangulado con una soga tan pronto como otro cualquiera= (Astrana); >Espero que no se tardará más en ahogarme a mí con una collera, que a otro= (Valverde); y >Espero que serviré para la horca igual que otro= (Pujante).

⁶³⁴ Sobre la importancia de esta parte final de la escena véase M.D. Faaber, "Falstaff Behind the Arras", *American Imago*, 27 (1970), pp. 197-225.

en el siguiente pasaje:

PRINCE HENRY This oily rascal is known as well as Paul's. Go
call him forth.

PETO Falstaff! XFast asleep behind the arras, and snorting
like a horse.

(II.iv.507-10)

En cuanto a >oily=, el príncipe utiliza este adjetivo, una vez más, para burlarse de Falstaff no sólo por su excesivo peso⁶³⁵ sino también por su lascivia, pues, el sustantivo *oil*, según registra Rubinstein en su diccionario, equivalía también a semen⁶³⁶. Esta autora documenta este sentido tanto del sustantivo como del adjetivo con este pasaje y con otros de *The Merry Wives of Windsor* (V.v.39 y II.i.65), *All's Well that Ends Well* (I.ii.59), y *Antony and Cleopatra* (I.ii.59). También Williams recoge en su glosario esta misma acepción de *oil* ilustrándola con el verso 755 de *Venus and Adonis*⁶³⁷.

Por lo que respecta a >Paul's=, las sugerencias que irradia están relacionadas también con los vicios más arraigados de Falstaff. En efecto, en una primera lectura, compararía la fama de Falstaff con la de la catedral de Londres en tanto que principal monumento religioso del país. Sin embargo, además de por este motivo, la catedral era también famosa porque, como nos recuerdan John y Dorothy Colmer, era punto de reunión habitual de abogados, mercaderes y ladrones⁶³⁸. Para Rubinstein, las sugerencias que se desprenden de este conocido lugar londinense son también muy claras. Así, tras glosar >Paul's= como >Centre for loungers and illicit assignations=⁶³⁹, afirma claramente que se trata de un lugar de encuentro de >the

⁶³⁵ John y Dorothy Colmer lo glosan en su edición como >fat= (J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 126).

⁶³⁶ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 177.

⁶³⁷ G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 222.

⁶³⁸ Véase J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 126.

⁶³⁹ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 187.

dissolute=⁶⁴⁰.

De los adjetivos utilizados por los traductores para trasladar >oily= al español X>gordo= (Nacente), >mugriento= (Martínez Lafuente) y >grasiento= (Valverde y Pujante)X, ninguno reproduce el doble sentido del original. Únicamente el utilizado por Macpherson y Astrana, >pringoso=, al participar de ese sentido traslaticio de desacreditar o deshonar que posee también *pringar*, podría considerarse próximo al original. Tampoco de las fórmulas utilizadas por los traductores para verter >Paul's= X>San Pablo= (Nacente), >la catedral de San Pablo= (Macpherson, Astrana y Valverde), >la iglesia de San Pablo= (Martínez Lafuente) o >catedral= (Pujante)X se desprenden esas connotaciones lúbricas que rodean al original isabelino. Esto resulta lógico si tenemos en cuenta que la referencia de partida surge de una circunstancia histórico-cultural muy concreta.

Por último, las sugerencias que emanan de >behind the arras=, >snorting= y >horse= forman un subtexto muy coherente en tanto en cuanto estos términos hacen referencia a las posaderas y al ano de Falstaff así como a su frecuente expulsión de ventosidades. Pues bien, resulta enormemente extraño que, aun siendo muy clara la comparación que Peto pretende al utilizar estos términos aquí, tan sólo Rubinstein se haya percatado de los sentidos que ocultan al asegurar que >Of the eleven times Sh uses “arras”, eight are accounted for by the phrase “behind the arras” (BEHIND, buttocks)=⁶⁴¹. Esta autora, al referirse a este pasaje concreto, añade: >Falstaff is “Fast asleep behind the arras, and snorting like a horse.” L *flatus*: a snorting, a flatus or fart B like that of a HORSE (orse / arse)=⁶⁴².

Ese subtexto que se conforma en torno a los términos que se acaban de comentar no

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 177.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 17. Como se verá, otra de las ocasiones a las que Rubinstein se refiere la hallamos en boca de Falstaff en la línea noventa y cinco de la escena tercera del Acto tercero (véanse págs. 288-9 de este trabajo).

⁶⁴² F. Rubinstein, *op. cit.*, p. 17.

hallan su reflejo en ninguna de las versiones españolas. Así, la intervención de Peto se convierte en las obras de llegada en un inocente símil que no hace sino recrear el sentido más superficial o normal de sus palabras en el texto de partida⁶⁴³.

⁶⁴³ He aquí las seis traducciones españolas de esta intervención: >POINS. Falstaf... duerme como un tronco detrás de la cortina, y ronca como un caballo= (Nacente); >POINS. ¡Falstaf! Dormido profundamente detrás del tapiz, y roncando como un caballo= (Macpherson); >POINS.X¡Falstaff!... Se ha dormido detrás de la cortina y ronca como un cerdo= (Martínez Lafuente); >PETO.X¡Falstaff! se ha dormido por completo detrás del tapiz y ronca como un caballo= (Astrana); >PETO. ¡Falstaff! Se ha dormido detrás de las cortinas, roncando como un caballo= (Valverde); y >PETO ¡Falstaff X Dormido tras la cortina y roncando como un cerdo= (Pujante).

CAPÍTULO III

Análisis textual y traductológico de la
escena tercera del Acto tercero

Al comienzo de la tercera escena del tercer Acto, en las palabras que Falstaff le dirige a Bardolph confesándole que la edad le impide continuar con esa vida disipada que lleva¹, se observan una serie de dobles sentidos y ambigüedades que merecen ser comentadas. En efecto, bajo algunos de los términos que utiliza se descubre un sentido claramente sexual que depara al texto una gran carga de jocosidad. Se trata concretamente de >skin=, >gown=, >withered=, >apple-john=, >liking=, >out of heart=, >peppercorn=, >brewer's horse=, >company= y >spoil=. He aquí el contexto completo de su intervención:

FALSTAFF Bardolph, am I not fallen away vilely since this last action? Do I not bate? Do I not dwindle? Why, my skin hangs about me like an old lady's loose gown. I am withered like an old apple-john. Well, I'll repent, and that suddenly, while I am in some liking. I shall be out of heart shortly, and then I shall have no strength to repent. An I have not forgotten what the inside of a church is made of, I am a peppercorn, a brewer's horse. The inside of a church! Company, villainous company, hath been the spoil of me.

(III.iii.1-10)

Por lo que se refiere al sentido subyacente del sustantivo >skin= en este pasaje concreto, Rubinstein hace una lectura que resulta muy convincente por la coherencia que guarda con las connotaciones y los segundos sentidos de los demás términos arriba indicados, sobre todo con >gown=, >withered= y >apple=². Veamos, en la entrada del término *skin*, la segunda lectura que esta autora descubre bajo las >inocentes= palabras de Falstaff, pues constituye tal vez la interpretación más exhaustiva que existe del subtexto de esta intervención:

Scrotum (>perhaps a transposed form= of L *scortum*, skin - CD). *Scroto*: >outward skin of the cods wherein are the stones of a man=. *Codica*: a man's skin [...] Falstaff: >do I

¹ E. Rubinstein, para quien este arrepentimiento de Falstaff es inimaginable, nos ofrece el siguiente comentario al referirse a la evolución del príncipe Henry en la obra: >it is precisely Falstaff's immutability, moral no less than physical, which reminds us that Hal, despite any ambiguities and ironies we may discern in his professions to his father, is virtually alone in this play in his susceptibility to moral influence and moral change= (E. Rubinstein, "The Metaphor of Liability", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 10, 2 [1970], pp. 289-90).

² Esta lectura es mucho más completa y convincente, por las razones arriba indicadas, que la glosa literal con que Schmidt despacha el término: >the natural covering of the flesh= (A. Schmidt, *op. cit.*, p. 1069).

not dwindle? why, my skin hangs about me like an old lady's loose gown: I am withered like an old apple-john=. Falstaff, whom Bardolph calls >Sir John=, compares an old lady's loose GOWN (cunt) to his loose, WITHERED (like a wether or castrate) cods, which are like apple johns (apples that are ripe when withered), his Sir John's APPLES (testicles)³.

El grado de fidelidad de las diversas versiones que hacen los diferentes traductores para trasladar >my skin hangs about me= varía ostensiblemente de unos a otros, como se puede observar al cotejarlas con el texto de partida. Así, de un lado, frases como >La piel me cuelga= (Nacente), >Cuelga mi piel= (Macpherson), >mi piel cuelga de mí= (Astrana) y >Me cuelga la piel= (Pujante) podrían tener, en un contexto erótico, un sentido bastante parecido al del original. De otro, las opciones elegidas por Martínez Lafuente X>Mi piel cuelga en torno mío=X y Valverde X>la piel me cuelga alrededor=X, debido a la especificación circunstancial, ni siquiera se aproximan a esas connotaciones lúbricas que rezuman las palabras de Falstaff. Sin embargo, el juego que se hubiera podido configurar usando términos como *colgajo* o *pingajo*, por citar algunos ejemplos, hubiera potenciado aún más ese sentido erótico que subyace bajo sus palabras.

El término >gown=, como acabamos de ver en la cita de Rubinstein, puede hacer referencia también al órgano femenino de la generación⁴. Al igual que se ha señalado con respecto a >skin=, la doble lectura de >gown= se amolda mejor al discurso dilógico y pícaro de Falstaff que la glosa unívoca de quienes se limitan a reproducir su significado primario o

³ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 244. La imagen del deterioro y la marchitez de las plantas como metáfora del ajamiento y decadencia física humanos constituye, como se sabe, un lugar común en la época. En este sentido, Rubinstein establece una comparación entre este pasaje de Shakespeare y los versos 37-45 del poema "The Imperfect Enjoyment" de John Wilmot: >This dart of love, whose piercing point, oft tried, / With virgin blood ten thousand maids have dyed; / Which nature still directed with such art / That it through every cunt reached every heart- / Stiffly resolved, 'twould carelessly invade / Woman or man, nor aught its fury stayed: / Where'er it pierced, a cunt it found or made- / Now languid lies in this unhappy hour, / Shrunk up and sapless like a withered flower= (F. Rubinstein, "Persistent Sexual Symbolism: Shakespeare and Freud", p. 17).

⁴ Rubinstein se basa en la homofonía de la forma inglesa *gown* y la francesa *con* que recoge Kökeritz en su obra (F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 75). Este mismo juego homofónico aparece en *Henry V* (L. del Castillo Blanco, *op. cit.*, pp. 168-9).

superficial, aunque añadan algún que otro matiz aclaratorio de ese primer significado⁵. En efecto, gracias a la ambigüedad, Falstaff, al comparar su piel arrugada con la vestimenta de andar por casa de una vieja, sugiere un símil manifiestamente sexual; pues los términos con que expresa la flaccidez de su rugosa piel X>my skin hangs about me=X hacen referencia también a la vaina testicular, y los que utiliza para referirse al vestido de la vieja X>old lady's loose gown=X denotan también la vulva, extrapolándose a la misma las connotaciones que emanan del adjetivo *loose*. En este sentido, Cox, que glosa *loose* como >wanton / loosely-fitting=⁶, ofrece una amplia explicación del pasaje:

The passage in question is Falstaff's self-analysis of his degenerated state and play on *loose* depends upon homonymic similarity between "gown" and French "con" (= *pudendum muliebris*). [...] Suspicion of wordplay arises, however, because of rather vulgar punning in *Henry V* in which Katherine receives a lesson in English from her French companion [...]

If on the basis of this quibbling passage one may conclude that "gown" would within itself generate sufficient phonological ambiguity to allow play on "con" or "cunt", then *loose* must indeed be taken as a pun. The two readings would thus be "an old lady's *loose* (loosely-fitting) gown" and "an old lady's *loose* (dissolute) con or cunt"⁷.

Al traducir >an old lady's loose gown= por >un vestido ancho á una vieja matrona=, Nacente provoca la pérdida total del sentido oculto que poseen estas palabras de Falstaff. Idéntica afirmación se puede hacer de >bata de señora mayor=, >la ropa usada de una señora vieja=, >el vestido de casa de una vieja dama=, >la bata suelta de una vieja dama= y >la bata suelta de una anciana=, que son las opciones de Macpherson, Martínez Lafuente, Astrana, Valverde y Pujante, respectivamente. Con esta pérdida de la ambigüedad se malogra esa

⁵ >any long loose upper garment; 1) worn by women= (A. Schmidt, *op. cit.*, p. 488); >Hung, without waist, from neck to foot, "so that any deformity, however monstrous, remains hidden" (Linthicum, 183)= (J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 204); >A shapeless garment for elderly ladies= (A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 109); >a loose-fitting gown over street clothes or as a dressing gown= (L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 73); >a shapeless garment worn by old women= (J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 164); >a full, waistless shift dress, whose ample folds concealed any physical deformation= (C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 149); y >a shapeless attire decorously suited to matronliness= (D. Bevington, *op. cit.*, p. 230).

⁶ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 176.

⁷ *Ibid.*, pp. 177-8.

coherencia subtextual que hubiera supuesto el contexto erótico necesario para que frases como >La piel me cuelga=, >Cuelga mi piel=, >mi piel cuelga de mí= o >Me cuelga la piel= tuvieran realmente esa segunda lectura a que en principio se prestaban, reduciéndose, por lo tanto, esa dosis de comicidad que le deparan esos equívocos.

También la forma >withered=, que Falstaff emplea para describir su aspecto físico, se presta a una divertida ambigüedad. El término, además de denotar la decadencia física, encierra ciertas connotaciones que delatan la clase de vida que ha llevado el personaje. Esta interpretación se apunta ya en la glosa que hace Schmidt del término, en este contexto concreto, al afirmar que hace referencia al efecto de cualquier tipo de debilitamiento corporal o moral: >Of any physical or moral decay=⁸. Posteriormente Rubinstein profundizará más en esta misma lectura aclarando, como hemos visto, que *withered* equivale a >impotent=⁹ o a >wether or castrate=. Y éste es, sin duda, el segundo sentido con el que el personaje usa este atributo.

Las fórmulas usadas por los traductores para verter >withered=, a saber, >marchito= (Valverde), >marchitado= (Macpherson) y sobre todo >marchito, mustio= (Nacente), >marchito y arrugado= (Martínez Lafuente), >desechado= (Astrana) y >mustio= (Pujante), podrían interpretarse en español en un sentido más o menos lúbrico, siempre y cuando apareciesen también acompañadas de otras palabras o frases que irradiasen un doble sentido similar, es decir, si se diesen igualmente en el contexto adecuado. Sin embargo tampoco en este caso proporcionan estos autores ese contexto.

>Apple-john=, el objeto con que se compara a sí mismo Falstaff, atesora también un interesante equívoco y se presta a un juego verbal que potencia el subtexto erótico que subyace en las intervenciones de este personaje y que, permítase la insistencia, no debe perderse en el

⁸ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 1383.

⁹ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, pp. 191 y 244, respectivamente.

texto de llegada. Como se sabe, con este término se denominaba a las manzanas que, recogidas por la fiesta de San Juan, se dejaban madurar durante dos años, quedando la piel arrugada, pero la pulpa muy sabrosa¹⁰. No obstante, según se indicaba, el término es mucho más complejo. Así, Hardy asegura que >In its extended meaning, apple-john has clear sexual implication=¹¹. Basándose en el juego que se configura en torno a la asociación sexual de *apples (testicles)* y en el hecho de que el nombre de pila de Falstaff era John, Rubinstein hace, como se ha visto ya, una aclaración muy convincente sobre el sentido subtextual del término¹².

La traducción que Astrana nos ofrece de >apple-john=, >pera de San Juan=, conserva, si no la rica gama de asociaciones que atesora el original, al menos algunas de sus connotaciones. En efecto, como se sabe, esta fruta se utiliza a menudo, en el lenguaje vulgar, para denotar el miembro viril. Por el contrario, al optar por una traducción más literal, en las soluciones aportadas por el resto de los traductores X>manzana de reina= (Nacente), >manzana asperiega= (Macpherson), >manzana en invierno= (Martínez Lafuente) >manzana reineta= (Valverde) y >manzana seca= (Pujante)X no se atisba la más mínima connotación del original isabelino.

En cuanto al término >liking=, los autores de las principales ediciones recogen, además de ese sentido más obvio que lo relaciona con el gusto o la preferencia, ese otro significado que el término atesoraba también en inglés isabelino y que Schmidt define como >The condition of the body=¹³ (en concreto, la lectura que Schmidt hace de >while I am in some liking= es >while I have some flesh=¹⁴). Así, Wilson, por ejemplo, anota que >in some liking= es >(a) in the

¹⁰ Ésta es la explicación que figura en las ediciones más conocidas de la obra.

¹¹ B. Hardy, *op. cit.*, p. 148, n. 24.

¹² Véase pág. 231 de este trabajo.

¹³ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 655.

¹⁴ *Ibid.*

mood, (b) relatively plump, in fairly good condition=¹⁵, y glosa *liking* como >(a) inclination, (b) good bodily condition=¹⁶. Shaaber lo recoge como >(1) inclination, (2) good fettle=¹⁷. La anotación de Humphreys es también >(a) feel like it; (b) still have some flesh on me=¹⁸. Para John y Dorothy Colmer, estas palabras de Falstaff también poseen un doble sentido: >(i) “while I feel like doing so”; (ii) “while I still have some flesh on me”=¹⁹. Mack registra igualmente el término como >(1) am in the mood (2) still have some flesh left=²⁰. Los sentidos que nos ofrece Hunter son muy parecidos: >1. before I dwindle away to nothing. 2. before I change my mind=²¹. Davison repite casi literalmente la glosa de Humphreys: >(1) feel like doing so; (2) still have some flesh on me=²². Cox también lo glosa como >in the mood / in good bodily condition=²³. La glosa de Evans es también: >(1) in good condition; (2) in the mood=²⁴. Colman, en su edición, también recoge el término con ese doble significado: >(a) good bodily shape (b) inclination (to repent)=²⁵. Bevington lo interpreta igualmente como >(a) inclination (b) fleshly condition; at ease and pleasure=²⁶. Por último, Herbert y Judith Weil también aseguran que >am in some liking= significa >(1) feel like it= y >(2) am in fairly good condition=²⁷.

¹⁵ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 167.

¹⁶ *Ibid.*, p. 204.

¹⁷ M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 94.

¹⁸ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 109.

¹⁹ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 164.

²⁰ M. Mack, *op. cit.*, p. 112.

²¹ J. Hunter, *op. cit.*, p. 144.

²² P.H. Davison, *op. cit.*, p. 215.

²³ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 144.

²⁴ G.B. Evans, *op. cit.*, p. 869.

²⁵ E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 105.

²⁶ D. Bevington, *op. cit.*, p. 231.

²⁷ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 151.

No parece difícil deducir que esta ambigüedad surge de la confluencia en el significante *like* de dos formas anglosajonas, cada una de las cuales tenía su propio significado; a saber, de *lrcian*, que también significaba gustar y *lrc*, cuerpo, que hoy se conserva en la forma dialectal *lich*, cadáver. Sin embargo, aunque ninguno de los principales autores parece haber reparado en ello, todo indica, como se desprende del subtexto que se conforma en torno a los segundos significados ya comentados y algunos de los que siguen, que el término posee también claras connotaciones sicalípticas. Es casi seguro que esta palabra tiene en la intención de Falstaff ese mismo sentido de >to be amorously fond of; amorous fondness= que detecta Partridge en otras tres ocasiones en que aparece el término en Shakespeare, concretamente en *The Comedy of Errors* III.ii.7, *Romeo and Juliet* I.iii.98-99 y *All's Well That Ends Well* V.iii.209-10²⁸. De la vigencia de este último sentido en la época da fe el propio *OED*, pues recoge, entre otras, la acepción de >sexual desire= o >lust= (*vbl. n.¹ : 2. : b.*).

Los sustantivos elegidos por Nacente, Valverde y Pujante para verter >liking=, >carne=, >posibilidades= y >estado=, respectivamente, no consiguen reflejar ese subtexto procaz que esconde la intervención de Falstaff. Sin embargo, las opciones utilizadas por Macpherson (>energía=), Martínez Lafuente (>substancia=) y especialmente la elegida por Astrana (>deseo=) encajan perfectamente en ese subtexto sicalíptico que ocultan sus palabras.

La siguiente dificultad con que se puede topar el traductor reside en la locución >out of heart=, que Falstaff pronuncia acto seguido. En efecto, esta expresión atesora igualmente un doble sentido que por sus connotaciones sexuales guarda bastante simetría con el del término que acabamos de ver. Sin embargo, por extraño que parezca, ni los principales lexicógrafos ni los autores de las ediciones más importantes de la obra parecen haber reparado en el sentido

²⁸ Véase E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, pp. 137-8.

procaz que posee en este pasaje. Así, Schmidt, por ejemplo, si bien le atribuye al término *heart*, entre otros sentidos, el de >amorous desire=²⁹, al glosar el significado de >out of heart= en este pasaje lo limita a >considered as the motive of activity, = courage, spirit=³⁰. No son mucho más explícitos los editores que se detienen a comentar estas palabras de Falstaff, aunque la mayor parte especifica que la expresión no sólo posee un sentido físico sino también psíquico. Para Wilson, por ejemplo, equivale a >(a) dispirited, (b) out of condition=³¹. Humphreys, por su parte, comenta que estamos ante un juego verbal similar al que se daba en >in some liking=, atribuyendo a >out of heart= los sentidos de >(a) disinclined= y >(b) in poor condition=³². Para Mack equivale igualmente a >(1) out of the mood (2) out of shape=³³. Moseley y Neuburg también recogen el segmento como >(a) out of condition, (b) unwilling=³⁴. Hunter lo glosa como >1. half-dead 2. no longer in the mood to do it=³⁵. Para Davison equivale también a >(1) dispirited (2) in poor condition=³⁶. En este mismo sentido apunta la explicación de Cox, en la que menciona que casi todos los editores se hacen eco del juego verbal:

Common association of the heart and one's spiritual or emotional state renders the obvious meaning "dispirited" or "out of the mood". At the same time, discussion of Falstaff's physical degeneration, play on IN SOME LIKING ("in the mood" and "in good bodily condition"), and immediately following reference to loss of "strength" all combine to provide the reading "in poor physical condition"³⁷.

²⁹ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 525.

³⁰ *Ibid.*

³¹ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 167.

³² A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 109. Posteriormente, John y Dorothy Colmer harán suya esa misma glosa de Humphreys (véase J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 164).

³³ M. Mack, *op. cit.*, p. 112.

³⁴ C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 149.

³⁵ J. Hunter, *op. cit.*, p. 144.

³⁶ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 215.

³⁷ R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 190-1.

La glosa que ofrece Bevington es también >(a) disinclined, dishearten (b) out of condition=³⁸.

Por último, el sentido que apuntan Herbert y Judith Weil es, según se verá, muy similar: >(1) dishearten, (2) in poor condition=³⁹. Mahood, aunque tampoco hace referencia alguna al sentido claramente procaz que adquieren estas palabras en boca de Falstaff, nos revela un matiz adicional que ayuda a entender el final de Falstaff:

But the commoner meaning of liking has already prepared us for the dramatic irony of the second phrase; Falstaff will shortly be out of the Prince's heart, and the phrase, like >Banish plumpe lacke=, is one of foreboding and presages Falstaff's ultimate dismissal⁴⁰.

Sin embargo, la connotación señalada al principio Xque no es sino la de la apetencia sexual e incluso la concupiscenciaX encaja perfectamente en el subtexto que se conforma con los segundos sentidos de las palabras que Falstaff pronuncia en esta intervención. Además, el término *heart* posee en otros pasajes de Shakespeare y en contextos muy semejantes a éste, ese mismo significado, como lo atestigua Webb en *Twelfth Night* I.i.35-8 y II.iv.20-1, *Romeo and Juliet* II.iv.16, *Measure for Measure* II.iv.6, *Othello* III.iv.35 y *King Lear* III.iv.110-1. Los sentidos concretos que Webb atribuye al término en las obras referidas son los de >The seat of affection, passion, sexual desire; the paramount emblem of erotic, as of devotional, love=⁴¹.

Nacente, Macpherson, Astrana y Valverde, al verter >I shall be out of heart shortly= por >luego me faltaria valor=, >pronto he de perder el ánimo=, >no tendré bien pronto corazón= y >dentro de poco estaré tan agotado de ánimo=, respectivamente, se distancian de ese tono libidinoso que rezuman las palabras de Falstaff. El caso de Astrana resulta si cabe

³⁸ D. Bevington, *op. cit.*, p. 231.

³⁹ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 151.

⁴⁰ M.M. Mahood, *op. cit.*, p. 47. Bevington recoge en su edición esta lectura que Mahood hace de la locución: >Mahood (47) suggests the further meaning "out of the Prince's heart", following upon the common meaning of in some liking, namely "held in some affection"= (D. Bevington, *op. cit.*, p. 231).

⁴¹ J.B. Webb, *Shakespeare's Erotic Word Usage*, p. 58.

más decepcionante por cuanto que al pasar por alto la connotación indicada, debilita ese contexto lúbrico que había logrado en parte en >withered=, >apple-john= y >liking=. En cuanto a las fórmulas utilizadas por Martínez Lafuente X>si agotara mis energías=X y Pujante X>estaré sin ánimo ni fuerzas=X, al contener una referencia clara a la potencia física, pueden prestarse también a esa lectura carnal apuntada.

El término >peppercorn= con el que Falstaff hace una nueva alusión a su debilidad física, posee además en este contexto una connotación adicional que lo sitúa en perfecta simetría con >no strength=. Se trata, en concreto, de la falta de virilidad causada por una enfermedad venérea. Con este sentido registra Rubinstein en su glosario el verbo *pepper* (>Infect venereally=⁴²), glosando del siguiente modo su significado en la frase de Falstaff: >A peppercorn: a corn or *corne* is a horn, a horny excrescence (pun on the horn or penis). Falstaff is a diseased, peppered penis...=⁴³. Esta interpretación resulta mucho más coherente, y por lo tanto convincente, que la que ofrecen los principales autores que comentan el término. Así, Schmidt se limita a recordarnos su definición primaria: >the berry of the pepperplant=⁴⁴. Moorman y Hudson afirman simplemente que Falstaff utiliza el término por el reducido tamaño del objeto al que se refiere⁴⁵. Wilson, por su parte, hace una afirmación similar, aunque añadiendo otros matices de aspecto y valor: >At once minute, shrivelled, and worthless=⁴⁶. Humphreys afirma que, como en otras ocasiones en la obra (II.iv.127, 183, 431), se trata de >An improbably diminutive comparison=⁴⁷. John y Dorothy Colmer también hacen referencia

⁴² F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 191.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 851.

⁴⁵ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 186 y E. Charlton Black, *op. cit.*, p. 101.

⁴⁶ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 167.

⁴⁷ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 110.

al tamaño del grano de pimienta⁴⁸. Al referirse al sentido de >peppercorn=, en la misma cita en que incluye >brewer's horse=, Mack afirma también que >Falstaff this time picks objects *not long and thin, but dry, withered, decrepit*=⁴⁹. Moseley y Neuburg le atribuyen esas mismas características de >shrivelled and worthless= con que lo había glosado Wilson⁵⁰. Para Hunter *peppercorn* es también >something very shrivelled and small=⁵¹. Davison lo glosa como >mere nothing (as in “a peppercorn rent”)=⁵². Bevington hace el siguiente comentario:

unground dried pepper berry, small and dry like the *shotten herring* (2.4.124), *poulter's hare* (2.4.421), *apple-john* (3.3.4), and other objects to which Falstaff is comically compared⁵³.

Por último, Herbert y Judith Weil coinciden con Humphreys al afirmar que es >An absurd comparison because unground pepper is hard, dry, and tiny=⁵⁴. Como se puede comprobar, ninguno de estos autores alcanza a ver ese sentido subyacente que explica Rubinstein y con el que se incrementan la coherencia textual y los efectos estilísticos de las palabras de Falstaff. Sin duda alguna, la mayor parte de esos autores se ve arrastrada, al glosar este término, por la definición que ofrecen Schmidt y los autores del *OED*. En este diccionario, en efecto, se define también el término como >The dried berry of Black Pepper= y se documenta con este mismo pasaje de Shakespeare⁵⁵. Sin embargo, también se recoge y documenta el verbo *pepper* en una obra de Dekker, en 1607, con ese sentido adicional de >To infect with venereal disease=⁵⁶, que

⁴⁸ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁹ M. Mack, *op. cit.*, p. 112.

⁵⁰ C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 149.

⁵¹ J. Hunter, *op. cit.*, p. 144.

⁵² P.H. Davison, *op. cit.*, p. 215.

⁵³ D. Bevington, *op. cit.*, p. 231.

⁵⁴ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 151.

⁵⁵ *OED* peppercorn **1. a.**

⁵⁶ *OED* pepper v. : 7.

posteriormente haría suyo Rubinstein.

La libertad con la que Nacente vierte esta parte de la intervención X>ó lo que se quiera=X hace que su versión refleje únicamente la insignificancia que denotan los objetos con los que Falstaff se compara, perdiéndose por completo, como mínimo, el valor subtextual del original. Tanto Macpherson como Astrana, Valverde y Pujante, al verter el término de manera literal, >grano de pimienta=, pierden totalmente el segundo sentido que encierra la forma isabelina; y, lo que es peor aún, tal vez pierdan incluso el primero, ya que el término pimienta, al igual que sal, suele asociarse con la gracia y la vivacidad más que con la pequeñez o la insignificancia. Por último, la versión utilizada por Martínez Lafuente, >licencioso=, se acerca en cierta forma a las connotaciones lascivas que emanan del original isabelino, si bien no refleja esa asociación con las enfermedades venéreas que atesora >peppercorn=.

La locución >brewer's horse=, que, junto con >peppercorn=, Falstaff utiliza para describir su estado, se presta también a una ambigüedad que se suma a ese cúmulo de equívocos intencionados que se esconde bajo sus palabras. La crítica más autorizada señala, de manera casi unánime, que con esta expresión se hacía referencia en la época isabelina a un équido cansado y decrepito e incluye en sus glosas y comentarios explicaciones muy interesantes sobre esta hermosa imagen. Sin embargo, como se demuestra una vez más en la inteligente lectura que hace Rubinstein de este término y el contexto en que aparece, en la mencionada acepción no se agota todo el sentido que esas palabras poseen en boca de Falstaff.

Veamos, en primer lugar, las glosas que hacen referencia a su sentido primario o más común. Moorman, por ejemplo, afirma que >a *malt-horse* was a common term of reproach in

Shakespeare's time=⁵⁷. Para Hudson >Falstaff compares himself to what he is most unlike, [...], and a brewer's horse for wit=⁵⁸. Harrison, por su parte, al glosar el término afirma que >In Shakespeare's time, brewer's horses were notorious for their lean poor condition=⁵⁹. La glosa de Wilson es también muy clara: >*brewer's horse* typifies stupidity in the extreme, since horses past other service were sold to brewers as dray-horses=⁶⁰. Para Newman estas palabras significan >condemned to drag what he can't drink=⁶¹. Este autor incluye además las siguientes matizaciones sobre el sentido de estos términos:

(i) >lean with hard work=, which perhaps goes better with >peppercorn=; horses past other work were sold to brewers as dray-horses, (ii) as standing for stupidity in the extreme⁶².

Wright y LaMar también aluden a la cualidad de ambos objetos con los que se compara Falstaff: >two additional objects which are shriveled and look past their prime. In Elizabethan times, horses unfit for other work were sold to brewers to be used as dray horses=⁶³. Sanderson también define este tipo de caballo simplemente como un jamelgo escuálido⁶⁴. Hulme aclara aún más cuál es ese primer sentido que tiene >brewer's horse= dentro de este pasaje. Oigamos sus palabras:

Sometimes, too, it may be necessary to go back to an earlier source for the explanation of a joke that Shakespeare offers unintroduced, unelaborated, in the full confidence that his audience will know its significance. [...] Why the *Brewer's Horse* should be held in such contempt by Falstaff is shown in Heywood's epigram (1562):

⁵⁷ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 186.

⁵⁸ E. Charlton Black, *op. cit.*, p. 101.

⁵⁹ G.B. Harrison, *op. cit.*, p. 133. Humphreys lo glosará posteriormente con un sentido similar: >An animal notoriously decrepit= (A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 110).

⁶⁰ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 167.

⁶¹ F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 100.

⁶² *Ibid*, p. 160.

⁶³ B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁴ J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 66.

The butler and the beere horse both be like one.
They drawe beere both that is true to bide one.
Bothe drawe beere in deede, but yet they differ Ione:
The butler drawth and drinkth beere, the horse drinkth none.

This epigram, it seems, is an explanation of some briefer riddle or comparison; it shows the content rather than the form of current idiom. Later proverb usage shows the brewer's horse smiling, presumably in foolish contentment: >He smiles like a brewer's horse= (1659) and for this proverb also another of Heywood's epigrams suggests an earlier currency:

A Tilt horse, *alias* a beere horse to bee,
Which wouldst thou bee? a beere horse I say to thee.
When the horse is seene cheerely to drawe the beere
He is so praysed, that he may be proude to heere⁶⁵.

Hulme comenta, como hiciera Moorman, que >“malt-horse” was a common term of reproach in Shakespeare's time=⁶⁶. La explicación que John y Dorothy Colmer nos ofrecen de estas palabras incluye un comentario muy elocuente sobre el motivo de su comparación:

a brewer's horse was usually thin from overwork. One of Falstaff's favourite ways of asserting the truth of what he is saying is to invite his hearers to call him something strange if he is telling a lie⁶⁷.

Moseley y Neuburg recogen el sentido del sintagma simplemente como >dull fellow=⁶⁸. Para Hunter >a brewer's horse= es también >an ill-fed decrepit horse=⁶⁹. Bevington se refiere también a este tipo de équido como >a horse that is old, withered, and decrepit=⁷⁰. Por último, la glosa de Herbert y Judith Weil tampoco añade nada nuevo: >one on its last legs=⁷¹.

Observemos a continuación el razonamiento con que Rubinstein llega a ese sentido oculto de >brewer's horse= que, según se apuntaba, tan bien encaja en el subtexto:

⁶⁵ H.M. Hulme, *op. cit.*, pp. 49-50.

⁶⁶ *Ibid*, p. 50.

⁶⁷ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 166.

⁶⁸ C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 149.

⁶⁹ J. Hunter, *op. cit.*, p. 144.

⁷⁰ D. Bevington, *op. cit.*, p. 231. No parece tampoco suficiente afirmar que dicha locución se podía utilizar en la época para referirse a un hombre, como afirma Onions al glosar el término dentro del pasaje: >2) applied contemptuously to a man= (C.T. Onions, *op. cit.*, p. 109).

⁷¹ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 151.

Falstaff is [...], a brewer's horse (HORSE/arse), old, worn out, not fit for riding. A pun on his penis or corn and the corn or grain used in brewing⁷².

Toda esta gama de significados y sugerencias que se concentran en >brewer's horse= se pierde por completo en casi todas las traducciones cotejadas. En efecto, el sintagma >caballo de cervecero=, utilizado por la mayoría de los traductores en sus versiones, carece tanto del primer sentido que la crítica reconoce en la frase original como del señalado por Rubinstein. Se trata, en consecuencia, de una traducción literal que, al perder totalmente las resonancias de los términos de partida, resulta ininteligible. Por el contrario, Pujante, al optar por >penco decrepito= para trasladar estas palabras mantiene una buena parte de las connotaciones de partida, aunque tampoco en su versión se asoman esas connotaciones lascivas que esconde el original.

Dos de los términos que aparecen en la última frase de esta intervención, >company= y >spoil=, aportan el testimonio definitivo, si es que cabía alguna duda, del sentido descaradamente sicalíptico que subyace bajo estas palabras de Falstaff. En efecto, estos sustantivos, aunque sorprendentemente parecen haberseles pasado por alto a los autores de las principales ediciones de esta obra, poseen también en inglés isabelino clarísimas sugerencias de corte sexual. Así, por lo que se refiere a *company*, el *OED* registra esta connotación erótica del término, entre 1386 y 1616, aunque no lo documenta con ningún texto shakespeariano: >Sexual connection=⁷³. Williams recoge igualmente este sentido del término, no sólo como sustantivo, sino también como verbo: >sexual connection= y >to cohabit with=⁷⁴. Este mismo lexicógrafo

⁷² F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 191.

⁷³ *OED company n. : 2*.

⁷⁴ G. Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, pp. 288-9.

anota también la connotación sexual de *spoil* (>allusive of sexual damage=⁷⁵), si bien, al igual que los autores del *OED*, tampoco documenta ni este término ni el anterior en la obra de Shakespeare.

Los términos en los que la mayor parte de los traductores transforman >company= y >spoil= pueden tener también, de una manera general, referentes no muy lejanos de los del original, con lo que los textos se acercan en parte a la obra de partida⁷⁶. En efecto, tanto >compañía(s)= como >perdido=, >perdición= y >ruina= son términos fácilmente asociables a ese mundo y esas prácticas a que se refiere el subtexto. En ese sentido, la traducción que nos propone Astrana⁷⁷, al no prestarse el término *sociedad* a las connotaciones que puede tener *compañía(s)*, resulta bastante más alejada del texto isabelino que las de los demás autores⁷⁸.

⁷⁵ *Ibid*, p. 1290.

⁷⁶ >La mala compañía me ha perdido= (Nacente); >Las compañías, las malas compañías han sido mi perdición= (Macpherson); >¡Las compañías, las malas compañías me han perdido!= (Martínez Lafuente); >¡Las compañías, las malas compañías han sido mi ruina!= (Valverde); y >Las compañías, las viles compañías han sido mi ruina= (Pujante).

⁷⁷ >Mi sociedad, mi mala sociedad, ha sido mi ruina=.

⁷⁸ El grado de acierto de cada traductor a la hora de reproducir los sentidos que se ocultan bajo las palabras de Falstaff se valorará más fácilmente viendo las traducciones completas de su intervención: >FALSTAF. ¿No me he deteriorado notablemente desde nuestra última expedición? ¿no he enflaquecido? ¿no me encuentras reducido? La piel me cuelga como un vestido ancho á una vieja matrona. Estoy marchito, mustio como una manzana de reina. Vamos, quiero arrepentirme, y al momento, mientras que todavía soy carne; luego me faltaria valor, y entonces no tendria la fuerza necesaria para arrepentirme. Si no he olvidado como está hecho el interior de una iglesia, quiero ser un caballo de cervecero, ó lo que se quiera. ¡El interior de una iglesia! La mala compañía me ha perdido= (Nacente). >FAL. ¿No es verdad, Bardolfo, que he enflaquecido ruinmente desde nuestra última hazaña? ¿No voy decayendo? ¿No disminuyo? Cuelga mi piel como bata de señora mayor. Me he marchitado como manzana asperiega. Esta bien. Me arrepentiré, y de seguida, y mientras conserve energía para el caso, pues pronto he de perder el ánimo y no tendré la necesaria fuerza para ello. Si no es cierto que se me ha olvidado cómo es el interior de una iglesia, llámenme grano de pimienta ó caballo de cervecero. ¡El interior de una iglesia! Las compañías, las malas compañías han sido mi perdición= (Macpherson). >FALSTAFF.X ¿Verdad, Bardolph, que desde la última acción he enflaquecido horriblemente? ¿Verdad que he perdido mucho? ¿Verdad que he adelgazado? Mi piel cuelga en torno mío como la ropa usada de una señora vieja. Estoy marchito y arrugado como una manzana en invierno. Decididamente, será cosa de arrepentirse antes con antes, mientras me quede algo de substancia, pues si agotara mis energías no tendría la fuerza de voluntad necesaria. ¡Que me acusen de licencioso, de caballo de cervecero, si no he olvidado cómo es una iglesia por dentro! ¡Las compañías, las malas compañías me han perdido!= (Martínez Lafuente). >FALSTAFF.X Bardolf, ¿es que no he adelgazado indignamente desde la última acción? ¿Es que no aminoro? ¿Es que no disminuyo? ¡Pardiez! Mi piel cuelga de mí como el vestido de casa de una vieja dama. Estoy desecado como una vieja pera de San Juan. Bueno; me arrepentiré, y eso en seguida, mientras me quede algún deseo. Como no tendré bien pronto corazón, a la fuerza me habré de arrepentir. Si no he olvidado de qué está hecho el interior de una iglesia, quiero ser el grano de pimienta en un caballo de cervecero.

Los siguientes escollos con que nos encontramos dentro de esta escena aparecen en el intercambio verbal de Falstaff y Bardolph que se da entre las líneas doce y veintidós⁷⁹. Se trata, en concreto, de los términos >merry=, en boca de Falstaff, y >compass=, que utilizan ambos personajes, permitiéndole a Bardolph exhibir un manejo magistral de la antanaclasis. El contexto en que aparecen, es decir, el texto de esta intervención, facilitará la comprensión de esos segundos sentidos que esconden dichos términos:

FALSTAFF Why, there is it. Come, sing me a bawdy song;
 make me merry. I was as virtuously given as a gentleman
 need to be, virtuous enough: swore little, diced not above
 seven timesXa week, went to a bawdy-house not above
 once in a quarterXof an hour, paid money that I
 borrowedXthree or four times, lived well and in good
 compass; and now I live out of all order, out of all
 compass.

BARDOLPH Why, you are so fat, Sir John, that you must
 needs be out of all compass, out of all reasonable compass,
 Sir John.

(III.iii.12-22)

Bajo el adjetivo >merry=, que como se puede observar denota el estado de ánimo a que aspira en ese momento Falstaff, subyace una clara connotación sicalíptica. En efecto, el término tiene a veces en otras obras de Shakespeare los sentidos de >bawdily witty or humorous=⁸⁰ y

¡El interior de una iglesia! Mi sociedad, mi mala sociedad, ha sido mi ruina= (Astrana). >FALSTAFF. Bardolfo, ¿no estoy miserablemente echado a perder desde esa última acción? ¿No decaigo? Mira, la piel me cuelga alrededor como la bata suelta de una vieja dama. Estoy marchito como una vieja manzana reineta. Bueno, me arrepentiré, y de prisa, ahora que tengo posibilidades: dentro de poco estaré tan agotado de ánimo que no tendré fuerzas para arrepentirme. Si no he olvidado de qué está hecho el interior de una iglesia, soy un grano de pimienta, un caballo de cervecero. ¡El interior de una iglesia! ¡Las compañías, las malas compañías han sido mi ruina!= (Valverde). >FALSTAFF Bardolfo, ¿a que he adelgazado horriblemente desde la última acción? ¿No he encogido? ¿No he menguado? Me cuelga la piel como la bata suelta de una anciana. Estoy más mustio que una manzana seca. Bueno, mientras esté en buen estado, me arrepentiré, y en seguida, que muy pronto estaré sin ánimo ni fuerzas para arrepentirme. Si no se me ha olvidado cómo es por dentro una iglesia, soy un grano de pimienta, un penco decrepito. ¡Una iglesia por dentro! ¡Las compañías, las viles compañías han sido mi ruina!= (Pujante).

⁷⁹ Para Brook, esta intervención de Falstaff ilustra de forma clara uno de los métodos que Falstaff utiliza para provocar hilaridad: >After an apparently moderate statement he adds a word that completely changes the meaning of what has gone before= (G.L. Brook, *op. cit.*, p. 203).

⁸⁰ E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 148.

>sexually wanton=⁸¹, como apuntan Partridge y Rubinstein, respectivamente, sentidos que se ajustan perfectamente a este contexto. De ahí la extrañeza que causa el hecho de que en ninguno de los principales compendios lexicográficos dedicados a la obra de Shakespeare, incluidos los de Partridge y Rubinstein, ni en ediciones tan autorizadas como las de Wilson, Humphreys, Davison, Bevington y Herbert y Judith Weil, aparezca documentada dicha acepción con este pasaje concreto. Por consiguiente, y por coherencia contextual, en virtud de esa estrecha relación que se establece entre el segundo sentido de >merry= y >bawdy song=, que aparece inmediatamente antes, no cabe duda alguna de la naturaleza dilógica de >merry= y de ese sentido sexual que añade al subtexto de las palabras de Falstaff.

La opción elegida por Nacente para verter >make me merry=, >distráeme=, no mantiene esa connotación lasciva que rezuma el original; y ello a pesar de que este traductor consigue recrear el contexto adecuado al traducir >bawdy song= por >canción alegre=. En efecto, como se sabe, el adjetivo *alegre* puede adquirir, en contextos como éste, el mismo matiz que tiene >merry= en el original⁸². Pues bien, el uso de la lengua española permite que esa connotación lúbrica del adjetivo sea extrapolable al verbo cuando así lo requiera el contexto, al igual que ocurre con verbos como *divertir(se)*; por lo tanto, podríamos afirmar, sin riesgo de incurrir en error, que >alégrame= (Martínez Lafuente y Pujante), >diviérteme= (Macpherson), >para alegrarme= (Astrana) y >ponme alegre= (Valverde) reflejan perfectamente la intención oculta del original isabelino, máxime si tenemos en cuenta que estos mismos traductores trasladan >bawdy song= por >canción lasciva= (Martínez Lafuente), >canción obscena= (Astrana y Macpherson) y >canción verde= (Valverde y Pujante).

La dificultad que entraña el traslado del sustantivo >compass= en las ocasiones en que aparece en el pasaje, estriba, por un lado, en que este término es el núcleo de la hermosa

⁸¹ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 159.

⁸² *DRAE* alegre **9**. >fig. y fam. Algo libre o licencioso=.

antanaclasis que, según se comentaba anteriormente, surge en el intercambio verbal entre Falstaff y Bardolph; y, por otro, en el hecho de que el término, en boca de Falstaff, atesora un segundo sentido de naturaleza marcadamente sexual. Veamos, en primer lugar, ese juego semántico que provoca Bardolph y del que dan buena cuenta los autores de las ediciones más importantes. Así, Moorman, por ejemplo, registra el sintagma >in good compass= como >moderately=, y explica que >Bardolph applies the word in the phrase *out of all compass* in the sense of grasp, embrace=⁸³. Wilson glosa >compass= como >moderation= en ambas ocasiones en que Falstaff lo pronuncia y como >circumference= en boca de Bardolph⁸⁴. Para Humphreys >in good compass= significa también >within bounds, an orderly life=⁸⁵, y añade en su anotación que >Fal. tosses Bardolph an unmissable pun=⁸⁶. Shaaber glosa el término como >(1) limit, (2) girth=⁸⁷. John y Dorothy Colmer, por su parte, añaden una breve anotación referida al carácter moral que encierran las palabras de Falstaff:

“within bounds”, i.e. lived an orderly life. This and other references to disorder describe Falstaff’s life, but they also represented the spirit of “disorder” and “misrule” in the old religious plays in which man’s virtues and vices were represented by dramatic characters⁸⁸.

Y en cuanto a la intervención de Bardolph, aclaran que >Bardolph makes a joke about Falstaff’s fat stomach which has grown beyond its normal limits=⁸⁹. Mack comenta igualmente que el término equivale a >order [but Bardolph takes it in the sense of “size”]=⁹⁰. También Moseley y Neuburg glosan el sintagma >in good compass= como >(a) moderately, (b) with a large

⁸³ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 186.

⁸⁴ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 200.

⁸⁵ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 110.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 95.

⁸⁸ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 166.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ M. Mack, *op. cit.*, p. 112.

circumference=⁹¹, y añaden que >Bardolph purposely misunderstands Falstaff and takes “in good compass” as referring to Sir John’s girth=⁹². Cox lo recoge igualmente en su obra con los sentidos de >moderate limits= y >circumference= y comenta que >The pun on the inordinate circumference of Falstaff’s waist brought on by unlimited living is surely clear without further comment=⁹³. También Shewmaker registra el sintagma >out of (all) compass= como >in disorder= en boca de Falstaff y como >obese= en la de Bardolph⁹⁴. El sentido que Colman le da a la expresión >in good compass= tampoco deja lugar a dudas (>within decent limits=⁹⁵); y al glosar el término *compass* en boca de Bardolph asegura que está >quibbling on (a) limits (b) circumference=⁹⁶. Orkin llama nuestra atención sobre el carácter proverbial de estas palabras: >The game with conventional formulation finds its climax in his direct allusion to the proverbial exhortation *Live within compass* 1579 (Tilley, C577)=⁹⁷; y añade: >Falstaff’s inverted application suggests that the decline in his practice of vice is a sign that he no longer observes the injunction of the proverb=⁹⁸. Bevington, por su parte, también deja constancia de los ecos refranísticos no sólo de este sintagma sino también de >out of compass=:

Reasonable limits. Living within and out of compass are both proverbial ideas (Dent C577 and C577.I). Bardolph responds at I.21 with the unavoidable pun on *compass*, meaning >circumference=, >girth=, but is repaid with a jest at his expense⁹⁹.

⁹¹ C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 149.

⁹² *Ibid.*

⁹³ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 87. Tampoco para George J. Becker necesita mayor comentario el hecho de que >Falstaff himself, referring to more than his massive belly, asserts, “I live out of all order, out of all compass” (III, iii, 17)= (G.J. Becker, *Shakespeare’s Histories* [Nueva York: Frederick Ungar, 1977], p. 38).

⁹⁴ E.F. Shewmaker, *op. cit.*, p. 88.

⁹⁵ E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 105.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁹⁷ M.R. Orkin, “Sir John Falstaff’s Taste for Proverbs in *Henry IV, Part I*”, p. 394.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 395.

⁹⁹ D. Bevington, *op. cit.*, p. 231.

Por último, Herbert y Judith Weil coinciden con los anteriores al afirmar que la expresión significa >within reasonable limits= y referirse al carácter proverbial de la misma¹⁰⁰; y en cuanto a >out of all compass=, también afirman que esconde un juego verbal: >A quibble: (1) without any order, (2) too large in girth for belts or girdles=¹⁰¹.

En cuanto al sentido oculto que, a mi entender, adquiere >compass= en boca de Falstaff, relacionado sin duda con la actividad sexual, ninguno de los principales editores lo menciona, como se ha podido comprobar. Sorprende este silencio de la crítica porque ese segundo sentido es casi una exigencia del contexto lúbrico en que se da la intervención. Es más, de entre los principales lexicógrafos, tan sólo Rubinstein y Williams registran este matiz sexual del término, aunque ninguno de ellos lo ilustra con estas palabras de Falstaff¹⁰². Pues bien, a pesar de que ninguno de los lexicógrafos parece haber reparado en esta sabrosa cita de Falstaff para ilustrar las mencionadas connotaciones, su existencia parece fuera de toda duda. Por lo tanto, no sería arriesgado afirmar que cualquier glosa del término que no incluya el referido matiz estará, a todas luces, incompleta.

Al cotejar el original con las versiones españolas, observamos que los traductores consiguen recrear el juego retórico, y más concretamente la antanaclasis que se produce en el intercambio verbal entre Falstaff y Bardolph. En efecto, Nacente, Martínez Lafuente, Astrana, Valverde y Pujante utilizan también el sustantivo *medida* en boca de ambos personajes pero con un sentido muy distinto; y lo mismo hace Macpherson, si bien repitiendo el término *límite*. Así, la versión de Nacente es

¹⁰⁰ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Rubinstein, que glosa el término como >(1) penis and thighs. Lit. two equal straight legs connected by a movable joint, or a magnetised needle on a point= y >(2) To encompass in coitus= (F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 53), documenta este sentido en *The Merry Wives of Windsor* III.iii.212, *Othello* II.i.244, *The Two Gentlemen of Verona* II.iv.214 y IV.ii.92 y *The Comedy of Errors* IV.i.111. Por su parte, Williams, para quien el término posee también una connotación referida a la actividad sexual (G. Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, p. 289), ejemplifica esta acepción con pasajes de *Your Five Gallants* (III.v.26) y *His Family of Love* (V.i.9), de Thomas Middleton, y de *Atheist's Tragedy* (II.v.49), del también autor de la época Cyril Tourneur.

FALSTAF. [...] llevaba una vida honrada y arreglada; ahora vivo de una manera irregular y fuera de toda medida.

BARDOLFO. Sois de tal manera gordo, señor don Juan, que no me sorprende que os veais fuera de toda medida, de toda medida razonable, señor Falstaff.

Para Macpherson estas palabras se convierten en

FAL. [...] Vivía bien y dentro de ciertos límites, y ahora vivo en completo desorden y fuera de todo límite.

BAR. Estando tan gordo como estáis, Sir Juan, forzoso es que viváis fuera de todo límite. Fuera de todo límite razonable, sir Juan.

Martínez Lafuente las vierte por

FALSTAFF.X [...] vivía bien y era metódico. En la actualidad vivo en contra de toda regla y medida.

BARDOLPH.X Estáis tan gordo, sir Juan, que no extraño viváis en contra de toda medida, de toda medida razonable.

En la obra de Astrana, aparecen como

FALSTAFF.X [...] vivía bien y con buena medida, y ahora vivo fuera de toda ley y de toda medida.

BARDOLF.X ¡Pardiez! Sois tan gordo, que necesariamente estáis fuera de toda medida, sir Juan.

Valverde las transforma en

FALSTAFF. [...] vivía bien y en buena medida; y ahora vivo sin orden ni medida.

BARDOLFO. Vaya, estás tan gordo, sir John, que por fuerza tienes que vivir sin medida, sin medida razonable, sir John.

Por último, Pujante las traduce por

FALSTAFF

[...] Vivía bien y con medida, y ahora vivo sin orden, sin medida.

BARDOLFO

Estáis tan gordo, sir Juan, que a la fuerza estáis sin medida, sin medida razonable, sir Juan.

Sin embargo, como se puede comprobar, en ninguna de las traducciones se atisba siquiera ese matiz descaradamente lujurioso con que Falstaff utiliza >compass= en el original isabelino, con lo que el texto de llegada queda muy mermado al perder unas connotaciones y sugerencias que encierran una gran comicidad.

Entre las líneas veintitrés y veintiséis, aparecen también varios términos con cuyos dobles sentidos Falstaff le devuelve a Bardolph los insultos que éste le había dedicado anteriormente. En efecto, los términos >face=, >poop=, >nose= y >burning= poseen en boca de Falstaff una innegable connotación sicalíptica que eleva sobremanera la jocosidad del texto y potencia el subtexto a que se ha hecho referencia en repetidas ocasiones. Se trata de palabras que, con mayor o menor frecuencia, aparecen en la obra de Shakespeare con ese mismo sentido lúbrico que, sin duda alguna, tienen aquí. *Poop*, por ejemplo, como nos recuerda Partridge, posee en *Pericles* IV.ii.23-4 el sentido de >to infect with venereal disease=¹⁰³; o incluso el de >to kill by infecting with syphilis=, como afirmará posteriormente Colman refiriéndose a ese mismo pasaje¹⁰⁴. También *nose* era un término con el que a menudo se designaba el pene en el inglés isabelino no convencional. Así lo registran también y lo documentan con *Antony and Cleopatra* I.ii.57 Partridge y Colman¹⁰⁵. Por último, el verbo *burn* denotaba igualmente en la época ese intenso escozor que suele acompañar a la sífilis. Partridge lo ilustra con *The Comedy of Errors* IV.iii.54-57¹⁰⁶; Colman con *The Comedy of Errors* IV.iii.51, *The Two Gentlemen of Verona* II.v.45 y *Henry IV, Part II* III.iv.326¹⁰⁷; y Williams con *The Comedy of Errors* IV.iii.52¹⁰⁸.

¹⁰³ E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 164.

¹⁰⁴ E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 208.

¹⁰⁵ E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 154 y E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 205.

¹⁰⁶ E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 74.

¹⁰⁷ E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 186.

¹⁰⁸ G. Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, p. 175.

Dicho esto, y teniendo en cuenta la claridad del ejemplo que constituyen estas palabras de Falstaff, resulta sorprendente que ni esos ni otros conocidos lexicógrafos especializados en Shakespeare lo hayan utilizado para ilustrar las connotaciones comentadas. Y más sorprendente aún resulta el silencio de los principales editores al respecto. De hecho, sólo Rubinstein, entre los autores más conocidos, hace un comentario muy completo, por cierto de este fragmento tan denso en connotaciones y sugerencias lascivas. Como se verá, en su paráfrasis incluye, además de los términos >poop=, >nose= y >burning=, el sustantivo >face=:

Bardolph's nose may be lit from drink, usual gloss, but *varole* is pimples as in drunkards' faces and the pox. Bardolph's lantern is in the poop, buttocks, or, speaking nautically, since he's an >admiral=, in the stern. It is in the nose (*nez* or *naze*), pun on *le naze* (the bum) and the nose (penis). He is burning (symptom of VD) in the nose on his FACE/Fr *fesse* (rump). Bardolph is knight of the burning, not to be touched, lamp (Noli me tangere, >Touch me not= XJohn 20:17). He reminds Falstaff of >Dives... burning, burning= (Luke 16:19); and doubtless, of Lazarus, in the next verse, >full of sores...=. His poop has the *poupe*¹⁰⁹.

Las palabras elegidas por los distintos traductores para verter >face=, >cara= (Nacente, Astrana, Valverde y Pujante), >rostro= (Macpherson) y >faz= (Martínez Lafuente), si bien parecen a primera vista términos equivalentes, carecen por completo de la connotación sexual del término de partida. Por el contrario, >popa=, la forma elegida por Nacente, Macpherson, Martínez Lafuente, Valverde y Pujante para traducir >poop=, refleja perfectamente esa sugerencia lasciva que se desprende del original, pues, como se sabe, con este término se alude también, en tono jocos, a las nalgas de una persona. Astrana, por su parte, vierte >poop= por >proa=, término que ni se corresponde con el original ni se presta a las asociaciones

¹⁰⁹ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, pp. 198-9. Posteriormente, esta misma autora nos ofrecerá un profundo estudio sobre las connotaciones sexuales de los términos *face* y *nose*: >For centuries writers have regarded the face as a surrogate for the pubic-anal area [...] The link between this facial feature [the nose] and the penis is still common in dream symbolism and street slang= (F. Rubinstein, "Persistent Sexual Symbolism: Shakespeare and Freud", p. 2).

comentadas. En cuanto al sustantivo >nariz=, que es la correspondencia literal elegida por los traductores para trasladar >nose=¹¹⁰, carece por completo de las connotaciones comentadas a propósito del término de partida. Por último, no cabe duda de que el adjetivo >ardiente=, opción elegida por Nacente, Macpherson, Astrana, Valverde y Pujante para verter >burning=, podría designar también, en un contexto idóneo, esa fiebre o calentura sintomática de la enfermedad venérea; sin embargo, ese contexto que se perfila en el original gracias a las dilogías anteriormente comentadas no se da en ninguna de las traducciones. Esta pobreza contextual es más acusada aún en el caso de Martínez Lafuente, pues este autor, al optar por el sintagma >lámpara encendida=, se aleja aún más del sentido de partida.

En la siguiente intervención de Falstaff nos topamos con una serie de términos que poseen también un clarísimo doble sentido y, por lo tanto, requieren una atención muy especial. Se trata, en concreto, de once palabras o sintagmas pertenecientes al área léxica del fuego o relacionados con ella X>hell-fire=, >fire=, >burning=, >light=, >ignis fatuus=, >ball of wildfire=, >triumph=, >links=, >torches=, >bonfire light= y >salamander=X; y de los términos >death's-head=, >virtue=, >angel= y >purchase=. En las primeras palabras citadas, teniendo en cuenta la estrecha relación que existe en inglés isabelino entre el fuego y las enfermedades venéreas, halla Falstaff un medio muy adecuado para lanzar toda una batería de improperios contra Bardolph. Por lo que respecta a >death's-head=, >virtue= y >angel=, Falstaff se sirve del doble sentido de estas palabras para referirse a los motivos por los que Bardolph ha contraído este tipo de enfermedad. En cuanto a las connotaciones que confluyen en >purchase= discurren, como se verá a continuación, por un sendero diferente. Veamos el texto completo de la intervención de Falstaff:

FALSTAFF No, I'll be sworn, I make as good use of it as many

¹¹⁰ Macpherson no traduce el término >nose=.

a man doth of a death's-head or a *memento mori*. I never see thy face but I think upon hell-fire, and Dives that lived in purple; for there he is in his robes, burning, burning. If thou wert any way given to virtue, I would swear by thy face; my oath should be, >By this fire, that's God's angel=. But thou art altogether given over, and wert indeed, but for the light in thy face, the son of utter darkness. When thou rann'st up Gad's Hill in the night to catch my horse, if I did not think thou hadst been an *ignis fatuus* or a ball of wildfire, there's no purchase in money. O, thou art a perpetual triumph, an everlasting bonfire-light! Thou hast saved me a thousand marks in links and torches, walking with thee in the night betwixt tavern and tavern; but the sack that thou hast drunk me would have bought me lights as good cheap at the dearest chandler's in Europe. I have maintained that salamander of yours with fire any time this two-and-thirty years, God reward me for it!

(III.iii.28-46)

El concepto del fuego, que aparece explícita o implícitamente en los once términos mencionados, se asociaba en inglés isabelino, como se ha indicado ya, con los picores característicos de las enfermedades sexuales. Así reza, en el *OED*, en una definición que recoge uno de los sentidos de *fire* en la época:

Burning heat produced by disease; fever, inflammation. Also disease viewed as a consuming agency. *St. Anthony's fire*: a name for one or more inflammatory or gangrenous diseases of the skin, variously identified with erysipelas, ergotism, etc.¹¹¹.

Y ése es el sentido, por ejemplo, que tiene el término en *Timon of Athens* IV.iii.142 (Schmidt, Colman y Williams¹¹²) y en *Two Noble Kinsmen* III.v.53 (Williams¹¹³). No deja de resultar extraño, por lo tanto, que, excepción hecha de la locución >ball of wildfire=, ninguno de los principales editores de esta obra haya advertido esa dilogía sicalíptica que, de modo reiterado, se asoma en las palabras de Falstaff. Así, la mayoría de los críticos que se detienen a comentar el sintagma deja constancia de su relación con la erisipela. Wilson, por

¹¹¹ *OED* fire n. A. 12

¹¹² A. Schmidt, *op. cit.*, p. 420; E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 194; y G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 125.

¹¹³ G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 125.

ejemplo, apunta que >ball of wildfire= significa aquí: >(a) highly inflammable preparation of gunpowder, (b) erysipelas=¹¹⁴. La glosa de Humphreys es también >A flaming ball of gunpowder, for entertainment or naval warfare; also, globular lightning=, añadiendo el comentario que hiciera Wilson con respecto a la enfermedad cutánea¹¹⁵. Idéntica afirmación harán posteriormente Moseley y Neuburg: >(a) a train of gunpowder (hence “run like wildfire”), (b) the skin disease erisipelas, from which Bardolph suffers=¹¹⁶. Davison coincide igualmente con los anteriores al apuntar en su glosa: >possibly erysipelas X a skin disease=¹¹⁷. De igual modo Cox afirma que el término hace referencia a un >natural electrical phenomenon= y a >erysipelas=¹¹⁸. Bevington, por su parte, ofrece la siguiente explicación de la locución:

Will-o'-the-wisp or similar phosphorescent phenomenon. *OED*'s earliest citation from 1663 seems to have overlooked the present example in which Falstaff links *wildfire* with *ignis fatuus*. It can also mean a discharge of highly flammable substance used in warfare and in display as a kind of fireworks; with a suggestion, too, of erysipelas and other inflammatory reddening diseases of the skin¹¹⁹.

Por último, Herbert y Judith Weil recogen hasta tres significados distintos de >ball of wildfire=: >(1) Translation of *ignis fatuus*, (2) a flaming ball of gunpowder, (3) a skin disease, erysipelas (Wilson)=¹²⁰. Rubinstein, por su parte, identifica en su conocido glosario ese doble sentido de >ball of wildfire= también en >hell-fire=, >bonfire-light= y >fire= en la intervención de Falstaff, extendiendo su comentario a otros términos como >swear=, >face= y >angel= relacionados directamente con esa área léxica del fuego. He aquí la interesante paráfrasis que hace esta autora de la parte más sustanciosa del texto:

¹¹⁴ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 210.

¹¹⁵ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 111.

¹¹⁶ C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 151.

¹¹⁷ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 216.

¹¹⁸ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 227.

¹¹⁹ D. Bevington, *op. cit.*, p. 233.

¹²⁰ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 152.

Pun on ingle: (1) a fire; (2) a catamite. Bardolph's face reminds Falstaff of >hell-fire=, a >ball of wildfire=, a >bonfire-light=. Falstaff could >swear by thy face... "By this fire, that's God's angel"=. And he does swear/*suer* (sweat) >By this fire=, by this ingle, by the FACE (arse) of Bardolph X that is, >God's angel= in hell-fire. That would be the *fallen* angel Lucifer (see DEVIL, reputedly hermaphroditic, bisexual, who >pricked down= Bardolph X *2H4*, II.iv.359)¹²¹.

De las mismas razones invocadas para explicar la clara alusión a la sífilis que hace Shakespeare con algunos de los términos anteriores se deduce que las palabras >burning=, >light=, >ignis fatuus=, >triumph=, >links=, >torches= y >salamander= tienen en este contexto asociaciones idénticas. No obstante, por increíble que parezca, en ninguna de las principales ediciones de la obra se hace comentario alguno en este sentido; es decir, los editores que le dedican algún comentario a estos términos cuya relación con el fuego está fuera de toda duda, lo hacen simplemente para anotar su significado primero o superficial. De hecho, el artículo de West "Falstaff's Punning" figura entre las pocas excepciones de la crítica en general en que se reconoce el probable sentido de >burning= aquí¹²².

Veamos ahora el sentido sicalíptico que también poseen los otros términos de carácter dilógico que utiliza Falstaff en esta intervención y el alcance de su contribución al subtexto del pasaje. Los términos, como se recordará, son >death's-head=, >virtue= y >angel=.

En cuanto a >death's head=, casi todos los autores consultados en este estudio despachan su glosa diciendo que estos términos equivalen a >skull=, haciendo referencia alguno de ellos a su función de recordatorio de la caducidad de la vida. Así, para Harrison equivale a >a skull, as a reminder that all men are mortal=¹²³. La anotación de Shaaber es también >skull and crossbones (a pious reminder of mortality)=¹²⁴. Humphreys y Mack coinciden al señalar que el

¹²¹ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 12.

¹²² >inflamed by disease=, afirma West (G. West, "Falstaff's Punning", p. 546).

¹²³ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 133.

¹²⁴ M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 95.

sintagma significa >ring with a skull=¹²⁵. Sanderson, Newman y Colman lo glosan simplemente como >skull=¹²⁶. John y Dorothy Colmer incluyen también en su nota el sentido de >memento mori=: >a skull, or any object used or worn as a reminder of death=¹²⁷. Moseley y Neuburg, sin añadir prácticamente nada nuevo y tras ofrecer una definición muy parecida a las anteriores, hablan en su edición de la muerte y la naturaleza mortal del hombre en la literatura medieval:

a skull, kept to remind the possessor of his mortality; reminder of death. A preoccupation with death and the mortality of man was an important element in medieval literature; it persisted well into the seventeenth century¹²⁸.

Bevington explica que >skulls engraved on rings served as reminders of death, and actual skulls might be kept on desks, etc.=¹²⁹. Por último, la glosa que ofrecen Herbert y Judith Weil apunta también en la dirección señalada: >a human skull or the representation of one=¹³⁰. Sin embargo, como se anunciaba al principio, no cabe duda de que en estas glosas no se agota el sentido que >death's head= posee en este contexto. Davison propone un sentido adicional que ya recoge el *OED* y encaja mucho mejor con esas sugerencias sicalípticas que subyacen bajo las palabras del personaje shakespeariano. He aquí su comentario:

This seems to be ambiguous, perhaps deliberately so. Rings were engraved with a skull and these served as a reminder of death (>*memento mori*=). But they were regularly worn by prostitutes, of which many a man makes use¹³¹.

En la glosa que hacen los autores del *OED* de dicha expresión ya se mencionan quiénes eran, en la época, los principales portadores o usuarios de dichos anillos: >A ring with the figure of a

¹²⁵ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 111 y M. Mack, *op. cit.*, p. 112.

¹²⁶ J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 67; F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 100; y E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 106.

¹²⁷ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 166.

¹²⁸ C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 151.

¹²⁹ D. Bevington, *op. cit.*, p. 232.

¹³⁰ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 152.

¹³¹ P.H. Davison, *op. cit.*, pp. 215-6.

skull. (About 1600 commonly worn by procuresses)=¹³².

El sustantivo >virtue= encierra en este pasaje una divertida alusión a la sexualidad, aunque ninguno de los principales editores de la obra parece haber reparado en ella. En concreto, en este tipo de contextos, la denotación de la palabra *virtue* suele circunscribirse a la castidad, y más específicamente, según nos recuerda Partridge, a la femenina¹³³. En su aplicación masculina, por el contrario, el término se suele identificar con la hombría y la valentía, como también señala Partridge y documenta con *Othello* IV.i.8¹³⁴; o incluso, según apunta Rubinstein y ejemplifica con *Much Ado about Nothing* II.i.127, *Measure for Measure* II.i.38 y *The Winter's Tale* IV.iii.94, con la potencia y la virilidad¹³⁵. Pues bien, Colman, en su entrada correspondiente al término, hace una observación muy interesante pues, en mi opinión, es perfectamente aplicable al caso que nos ocupa. Este autor afirma que, en las obras de Shakespeare, *virtue* se utiliza a veces, en mayor o menor medida, con una dosis de sarcasmo¹³⁶. Y esa dosis, a mi entender, existe en la intención y la palabra de Falstaff, pues no hay que olvidar que al atribuirle a Bardolph su carencia de esa virtud, no se refiere a su virilidad sino a la castidad. Al sarcasmo contribuye también, lógicamente, la gran jocosidad que aporta el subtexto a esa escena.

En cuanto a >angel=, posee también un sentido oculto en el que, desgraciadamente, ninguno de los principales editores y críticos de la obra parece haber reparado, pues casi todos se limitan a matizar el tipo de mensajero de que se trata. Harrison, por ejemplo, señala la fuente que se parodia con esta imagen: >a parody of one of the more striking lines in Chapman's *Blind*

¹³² *OED* death's-head 1. : b.

¹³³ E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 213.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 296.

¹³⁶ E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 222.

Beggar of Alexandria, a recent success of the rival company, the Admiral's Men=¹³⁷. Wilson se detiene únicamente en el simbolismo fúnebre de estas palabras de Falstaff: >Bard.'s face is (i) a memento mori, (ii) the flaming messenger of death=¹³⁸. Wright y LaMar llaman nuestra atención sobre el origen veterotestamentario de esta imagen¹³⁹. También Sanderson alude al eco bíblico que se percibe en estas palabras de Falstaff, si bien identifica la fuente en otro libro sagrado: >Cf. Exodus 3:2: "And the Angel of the Lord appeared to him in a flame of fire out of the midst of a bush"=¹⁴⁰. Posteriormente Evans, Davison y Colman harán suyas esta lectura en sus ediciones¹⁴¹. Mack, por su parte, afirma que se trata de un texto >alluding to the Scriptural accounts of angels manifesting themselves as fire, or possibly to the seraphs, highest order of angels, who were fire=¹⁴². Moseley y Neuburg, después de mencionar una frase muy parecida en una obra de Dekker, afirman también que >The association of God's messengers with fire is Biblical=¹⁴³. Bevington apunta hacia una nueva fuente intermedia de estas palabras de Falstaff, si bien coincide con los anteriores en que el origen último reside en las Sagradas Escrituras:

An oath that appears also in *Misogonus* (c. 1570), 3.I.239: >By this fire that burns that's God's angel, I swear a great oath= (Dent G264.I). It is derived indirectly from Exodus 3: 2: >And the angel of the Lord appeared unto him in a flame of fire=, or Psalm 104: 4: >He maketh his angels spirits, and his ministers a flaming fire=, or from similar text in Hebrews I: 7¹⁴⁴.

¹³⁷ G.B. Harrison, *op. cit.*, p. 134.

¹³⁸ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 167.

¹³⁹ >a recollection of Psalms 104:4= (L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 74).

¹⁴⁰ J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴¹ G.B. Evans, *op. cit.*, p. 869; P.H. Davison, *op. cit.*, p. 216; y E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 106.

¹⁴² M. Mack, *op. cit.*, p. 113.

¹⁴³ C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 151.

¹⁴⁴ D. Bevington, *op. cit.*, p. 232. F.P. Wilson, que también cita la obra *Misogonus* para aludir a la antigüedad del dicho, nos ofrece el siguiente comentario sobre estas palabras: >he [Shakespeare] was drawing upon the proverbial stock of oaths [...] and his audience received that peculiar delight which comes from the apt application of an old saying to a modern instance, Bardolph's nose= (F.P. Wilson, "Shakespeare and the Diction of Common Life", *Proceedings of the British Academy*, 27 [1941], p. 184).

Por último, la anotación que incluyen en su edición Herbert y Judith Weil abunda en la lectura bíblica de los anteriores:

It may refer to the episode of Moses and the Burning Bush in which >the Angel of the Lord appeared unto him in a flame of fyre= (Exodus 3.2) or to Psalm 104.4: >a flaming fyre his ministers=¹⁴⁵.

Sin embargo, como se advertía al principio, bajo esa alusión religiosa y una apariencia bienintencionada, la imagen oculta un insulto en el que se pone en entredicho la virilidad de Bardolph y se alude a sus enfermedades venéreas. Así, para Hardy, por ejemplo, >The angel combines religious, atmospheric, and economic references: “By this fire, that’s God’s Angel” (3.3.39); as a pun, it denotes heat and high temperature, symptomatic of sexual disease and immorality=¹⁴⁶. Ésta es la interpretación que también hace Rubinstein de este término y que encaja perfectamente con todo el contexto oculto del resto de la intervención¹⁴⁷.

Por lo que se refiere a >purchase=, también posee, en boca de Falstaff, un valor polisémico que, si bien no añade nada nuevo al subtexto de los demás términos comentados, debe trasladarse satisfactoriamente a la lengua de llegada. En efecto, a pesar de que la mayor parte de la crítica especializada ha pasado por alto la diversidad de sentidos que confluyen en el sustantivo, para Cox no cabe duda de que en él convergen, al igual que en II.i.89, tres de los significados que *purchase* poseía en la época, a saber, >something bought=, >buying power= y >booty=, ofreciendo una explicación tan exhaustiva como convincente de ambos pasajes:

Purchase had in Shakespeare’s time two primary uses: first, as a substantive and a verb, it functioned then as today in the sense of “legal acquisition”, “buying power”, and “that which is acquired through legal buying”; secondly, in thieves’ cant it signified “robbing” or “robbery” as an action, “booty”, as the result. There is no

¹⁴⁵ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 152.

¹⁴⁶ B. Hardy, *op. cit.*, p. 158.

¹⁴⁷ Véase pág. 259 de este trabajo.

confusion of meaning in either passage above, only purposeful use of a word with varying connotations¹⁴⁸.

En las traducciones cotejadas, en ningún momento se advierte la más mínima alusión a los sentidos ocultos anteriormente comentados, con lo que se pierde por completo todo ese baile de insinuaciones que genera la intervención de Falstaff y los efectos cómicos que de ellas se derivan. Veamos cómo vierten los traductores dicha intervención. Para Nacente, estas palabras se convierten en

FALSTAF. No por mi vida. Me sirvo de ella como se sirven otros de un cráneo de muerto; es mi *memento mori*. No la veo nunca sin pensar en el fuego del infierno y en el rico malo que vivía vestido de púrpura. Me parece verla en su magnificencia arder y arder siempre. Por poco virtuoso que fuese juraría por tu cara; mi juramento sería *¡por este fuego!* Pero tú eres hombre perdido para siempre, y aunque ya estuviese encendida tu cara, serías sin remedio un hijo de tinieblas. En tanto que en medio de la noche trepabas al Gadshill para buscar mi caballo, no tiene valor la plata si yo no te he tomado por un fuego fátuo ó una bola de fuego mágico. ¡Oh! eres una gala perpétua, un eterno fuego artificial. Yendo contigo de noche de taberna en taberna me has ahorrado un millar de marcos de velas y antorchas; pero con el dinero del vino que has bebido habría podido yo comprar velas á tan buena cuenta en casa del droguero mas caro de toda Europa. Hace ya treinta y dos años que mantengo el fuego de esta salamandra. ¡Dios me lo premie!

Por su parte, Macpherson transforma esta intervención en

FAL. Ninguno, yo os lo fío. Hago de él el uso que se hace de una calavera ó de un «memento mori». Nunca veo vuestra cara sin ver las hogueras del infierno y «al hombre rico que se vestía de púrpura», porque ahí estáis dentro de vuestra ropa ardiendo, ardiendo. Si fuerais en lo más mínimo dado a la virtud, juraría por vuestra cara, y mi juramento sería: «Por este fuego que es el del ángel de Dios»; pero estáis enteramente perdido, y si no fuera por el fuego de vuestro rostro, seríais el hijo de las tinieblas. Cuando en la cuesta de Gadsil fuisteis en busca de mi caballo, aquella noche, si no creí que erais «ignis fatuus» ó fuego de San Telmo, nada vale el dinero de este mundo. Vos sois perpetuas luminarias, eterna candelada. En antorchas y teas me habéis ahorrado mil marcos, al acompañarme á las tabernas de noche; pero en cambio el valor del Jerez que bebíais me hubiera bastado para comprar velas para iluminarme en la cerería más cara de Europa. En ese estado de Salamandra en que os halláis, os vengo yo manteniendo con fuego hace treinta y dos años. Dios me lo perdone.

En la versión de Martínez Lafuente equivale a

¹⁴⁸ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 199.

FALSTAFF.X ¡No; lo juro! La utilizo como utilizan algunos una calavera ó un *memento mori*. No puedo contemplar tu rostro sin pensar en el fuego del infierno ó en aquel rico que vivía rodeado de púrpura; ¡siempre metido en su ropa, ardiendo eternamente! Si poseyeras una virtud insignificante cualquiera, juraría por tu cara, y mi juramento sería: «¡Por este fuego!» ¡Pero estás perdido por completo, y sin ese destello de tu faz serías el hijo de la noche profunda! Cuando aquella noche, sobre las alturas de Gadshill, corrías en la oscuridad para apoderarte de mi caballo, me parecías un *ignis fatuus*, una bola de fuego, sin valor desde luego. Tu vida es perpetua fiesta, eterna y regocijante luminaria. Me has hecho economizar mil marcos de antorchas y hachones, cuando íbamos juntos de taberna en taberna. En cambio, con el valor del Jerez que me has bebido hubiera podido pagar todas las luces de la cerería más cara de Europa. Durante treinta y dos años he alimentado el fuego de tu salamandra. ¡Que el cielo me recompense!

Astrana traslada el pasaje por

FALSTAFF.- No, lo juro; hago de ella tan buen uso como ciertas gentes hacen de una cabeza de muerto o de un *memento mori*. Jamás veo tu cara sin pensar en el fuego del infierno y en el rico vestido de púrpura, pues está allí con sus trajes ardiendo, ardiendo. Si fueses inclinado a la virtud de un modo cualquiera, juraría por tu rostro; mi juramento sería: «Por ese fuego que es el ángel de Dios»; pero estás fuera de toda virtud, y si no fuese por la luz de tu rostro, serías un hijo de las tinieblas exteriores. Cuando trepase por la noche a lo alto de Gadshill por atrapar mi caballo, si no creí que eras un *ignis fatuus* o una bola de fuego endiablado, es que no hay compras que se hagan en dinero. ¡Oh, eres una perpetua apoteosis, un perpetuo fuego artificial! Me has economizado mil marcos en farolillos y antorchas cuando me he paseado contigo durante la noche, de taberna en taberna. Pero con el canarias que me has bebido me hubiera comprado fácilmente una buena provisión de luces en la casa del vendedor de candiles más carero de Europa. He mantenido el fuego de esa salamandra que sois desde hace treinta y dos años.

En la versión de Valverde aparece como

FALSTAFF. No, puedo jurarlo: me sirve tanto como a algunos hombres una calavera, o un *memento mori*. Nunca veo tu cara sin pensar en el fuego del infierno, y Epulón, el que se vestía de púrpura, pues allá está, con todas sus ropas, ardiendo, ardiendo. Si fueras dado a la virtud de algún modo, juraría por tu cara: mi juramento sería: «Por este fuego, este Ángel de Dios». Pero estás echado a perder por completo, y, si no fuera por la luz de tu cara, serías el hijo de las tinieblas perpetuas. Cuando corriste por Gadshill arriba, de noche, para agarrar mi caballo, mi dinero no valga si no pensé que eras un fuego fatuo, o una bola de fuego de San Telmo. ¡Ah, eres un triunfo perpetuo, una perenne luz de hoguera! Me has ahorrado mil marcos en faroles y antorchas, al andar contigo por la noche de taberna a taberna, pero el jerez que me has bebido me habría dado para luces igual de baratas compradas al candelero más caro de Europa. Hace treinta y dos años que en todo momento mantengo en fuego a esa salamandra tuya: Dios me lo pague.

Por último, Pujante lo traduce por

FALSTAFF

Ya lo creo que no. La uso como el que tiene una calavera o algún *memento mori*. Nada más ver tu cara pienso en el fuego del infierno, y en el rico epulón, que vestía púrpura, pues ahí está con sus galas, ardiendo, ardiendo. Si fueses dado a la virtud, juraría por tu cara: «¡Por este fuego, es el ángel de Dios!» Pero no tienes salvación, y si no fuese por la luz de tu cara, serías el hijo de la negra tiniebla. Cuando subiste Gad's Hill aquella noche a recoger mi caballo, si no te tomé por un fuego fatuo o una bola ardiente, es que el dinero no vale. ¡Ah, eres una perenne luminaria, una hoguera eterna! Me has ahorrado mil libras en hachones y en antorchas yendo conmigo de taberna en taberna. Pero con el jerez que te he pagado habría comprado velas a buen precio en la más cara cerería de toda Europa. Yo mantengo el fuego de esa salamandra de nariz desde hace treinta y dos años. ¡Dios me lo premie!

La entrada en escena de Mrs Quickly le proporciona a Falstaff un nuevo blanco de burlas e insultos. De este modo, tan pronto como advierte su presencia le lanza la primera ofensa al dirigirse a ella como >Dame Partlet the hen=¹⁴⁹, expresión en la que el término >hen= encierra además una clara connotación sicalíptica. Los principales autores de edición, sin embargo, sólo ven el primer sentido de la expresión. Así, Moorman, explica las palabras de Falstaff simplemente como:

This is the name of the hen in *Reynard the Fox* and in Chaucer's *Nonnes Preestes Tale*. The word *partlet* means, literally, a ruff, and was applied to the hen because of the ruff of feathers on its neck¹⁵⁰.

Hudson coincide con Moorman al glosar >Dame Partlet=, y añade que Shakespeare lo utiliza en otra ocasión:

The word >partlet= used as the proper name of a hen, often >Dame Partlet= as in the

¹⁴⁹ Vivian Salmon utiliza este mismo pasaje al explicar la degradación que había sufrido en la época el concepto de *Dame*: >Dame, like other titles, originally belonged only to women of rank, but became extended in application. It was still officially in 1614 (OED) the title of a knight's wife, but had already become degraded in meaning to "old woman," perhaps because of the traditional collocation with Partlet. The name was applied to fussy, scolding women= (V. Salmon, "Elizabethan Colloquial English in the Falstaff Plays", *Leeds Studies in English*, 1 [1967], p. 53).

¹⁵⁰ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 187.

text, came into English literature when Chaucer made >damoysele Pertelote= the favorite of the “seven hennes” that accompanied a “cok, highte Chauntecleer” in *The Nonne Preestes Tale*. Shakespeare uses the expression again in *The Winter’s Tale*, II, iii, 75¹⁵¹.

El comentario que nos ofrece Wilson es, si cabe, más esclarecedor por lo que se refiere al primer sentido de la expresión: >Traditional name for a hen (cf. Reynard for a fox); hence a hen-pecking woman (cf. *Wint.* 2. 3. 76). Quickly, I think, flutters and fusses like a hen, as she speaks=¹⁵². Newman, al explicar estas palabras de Falstaff se limita a decir lo siguiente:

a traditional name. Pertelote is the wife in Chaucer's *Nun's Priest's Tale*, and by Shakespeare's time seems to have become a proverbial name for a scolding or fussy wife. There may be some allusion to the resemblance between a partlet, i.e. a starched ruff worn by women, and the ring of feathers round the hen's neck¹⁵³.

Shaaber es mucho más escueto en su comentario: >hen in animal stories=¹⁵⁴. Humphreys tampoco añade nada nuevo al afirmar que es >A traditional name for a hen (cf. Chaucer, *Nonne Pr. T.*) and so for a fussy or scolding woman; Fal. refers to her clucking agitation=¹⁵⁵. Wright y LaMar tan sólo mencionan la obra de Chaucer: >Pertelote, the hen in Chaucer's “Nun's Priest's Tale”=¹⁵⁶. Algo más explícita es la glosa de Sanderson: >a talkative, advice-giving hen in Chaucer's *Nun's Priest's Tale*=¹⁵⁷. John y Dorothy Colmer explican igualmente que >Dame Partlet= es >a common name for a hen and so for a scolding woman=¹⁵⁸. Para Mack es también únicamente un >traditional name for a hen, and well suited to the clucking Hostess=¹⁵⁹. En la

¹⁵¹ E.C. Black, *op. cit.*, p. 103.

¹⁵² J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 168.

¹⁵³ F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 160.

¹⁵⁴ M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 96.

¹⁵⁵ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 112.

¹⁵⁶ L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 75.

¹⁵⁷ J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 67.

¹⁵⁸ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 168.

¹⁵⁹ M. Mack, *op. cit.*, p. 113.

anotación de Moseley y Neuburg se puede comprobar que la expresión no es, ni mucho menos, nueva en Chaucer: >traditional name for a hen; old even in Chaucer's time (*Nonne Preestes Tale*)=¹⁶⁰. Hunter, además de comentar, como los anteriores, que es un nombre tradicional para una gallina, añade que también se puede utilizar como nombre de una >hen-pecking woman=¹⁶¹. Davison coincide igualmente con estos autores en su glosa de la expresión: >A traditional name for a hen, and so a fussy woman. "Pertelote" is the name of the hen in Chaucer's *Nun's Priest's Tale*=¹⁶². Bevington se limita también a recoger y resumir la glosa de los anteriores: >Traditional name for a hen, as in Chaucer's *Nun's Priest's Tale*, and hence for a woman who scolds and fusses=¹⁶³. Por último, Herbert y Judith Weil también recogen otros ejemplos en que aparece la misma expresión:

A traditional name for a hen, commonly used to designate a scolding woman. In *WT*, Leontes calls Paulina >Dame Partlet= (2.3.76). The name derived from folktales of Reynard the Fox; >Dame Pertelote= was the rooster's favourite hen in Chaucer's *Nun's Priest's Tale*¹⁶⁴.

A diferencia de los editores, los críticos y lexicógrafos, al menos los de mayor renombre, han visto con toda nitidez el doble sentido de estas palabras. Así, Hardy, por ejemplo, al referirse a este mismo pasaje, afirma que >Dame Partlet [...] has unmistakable sexual content=¹⁶⁵. Partridge glosa >hen= como >bed-partner=¹⁶⁶, ilustrándolo con estas palabras de Falstaff; y Williams hace lo propio al glosarlo como >harlot=¹⁶⁷, documentándolo también,

¹⁶⁰ C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 151.

¹⁶¹ J. Hunter, *op. cit.*, p. 146.

¹⁶² P.H. Davison, *op. cit.*, p. 216.

¹⁶³ D. Bevington, *op. cit.*, p. 233.

¹⁶⁴ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 153.

¹⁶⁵ B. Hardy, *op. cit.*, p. 134.

¹⁶⁶ E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 120.

¹⁶⁷ G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 156.

entre otros, con este pasaje¹⁶⁸.

Los autores que traducen >hen= por >gallina= (Macpherson, Astrana y Valverde) mantienen las mismas asociaciones y, por lo tanto, el mismo insulto del original. En efecto, el símil gallina/ramera es tan antiguo y proverbial en español como en inglés isabelino. Por el contrario, >pollita=, opción elegida por Nacente, no atesora las mismas connotaciones que *gallina*, por lo que en su versión se pierden lógicamente las asociaciones mencionadas. Con el término elegido por Martínez Lafuente, >paloma=, el traductor no sólo se aleja por completo del impropio que Falstaff le dedica a la Hostess sino que expresa en realidad lo contrario; pues, como se sabe, esa ave simboliza la inocencia y la pureza, o, según se registra en la entrada correspondiente del *Diccionario del español actual* de Seco >persona bodadosa y apacible=. Por último, la opción de Pujante, >doña Clueca=, resulta sin duda muy ingeniosa, pues, por una parte, alude al ave que está en estado de empollar o empollando en general, y en particular a la gallina; y, por otra, el término conserva aún ese viejo sentido peyorativo de achacoso. Sin embargo, carece de ese tono descaradamente procaz que posee el texto de partida.

La frase >who picked my pocket=, que corresponde a la pregunta que Falstaff le hace a Mrs Quickly después de referirse a ella como >Dame Partlet the hen=, y que aparecerá hasta seis veces en esta misma escena, posee también un segundo sentido que el traductor debe tener muy presente. He aquí el texto de la intervención en que Falstaff pronuncia estas palabras por primera vez:

Enter the Hostess
FALSTAFF How now, Dame Partlet the hen? Have you inquired yet
who picked my pocket?
(III.iii.50-1)

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 207.

El sentido oculto de >picked my pocket= se suma con gran coherencia al subtexto sicalíptico de la obra y, por lo tanto, contribuye a acrecentar la comicidad del personaje de Falstaff. Sin embargo, ninguno de los principales autores de edición ha reparado en el juego lingüístico que se produce en torno a estas palabras. Sí lo hacen algunos de los lexicógrafos, en concreto Rubinstein, que en la introducción a su glosario afirma que >Picking pockets Xmentioned six times in this sceneX is not merely picking them of money but quibbles on sexual digging or piercing=¹⁶⁹; y en la entrada correspondiente a *pick* ampliará esta misma idea:

There seem also to be bawdy implications in Falstaff's assertion he had his >pocket picked: this house is turned bawdy-house; they pick pockets=, else why the insistent repetition (61, 70, 94, 176, 190). The humour probably lies in the picking of the money pocket and the POCKET as codpiece and scrotum. Loss of money and potency were intimately linked¹⁷⁰.

La validez de la explicación de Rubinstein viene confirmada, en mi opinión, no sólo por la proximidad contextual de *bawdy-house* sino, sobre todo, por el carácter también ambiguo de la respuesta de Mrs Quickly ante tamaña acusación. En efecto, el equívoco intencionado que esconde la primera parte de la respuesta de Mrs Quickly, y al que sorprendentemente no ha hecho referencia ninguno de los principales editores de la obra, guarda una simetría con >pick pocket= que no hace sino proclamar lo atinado de la glosa de Rubinstein. En concreto, en la réplica de la Hostess X>Why, Sir John, what do you think, Sir John? Do you think I keep thieves in my house?= (III.iii.52-53)X el sustantivo *thief* posee ese sentido de autor de actos sexuales ilícitos que también registra Rubinstein en su glosario y documenta con otros pasajes de Shakespeare¹⁷¹. Además, esta lexicógrafa asegura igualmente en su diccionario que la acción

¹⁶⁹ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. xix, n. 30.

¹⁷⁰ *Ibid*, p. 342.

¹⁷¹ Por ejemplo, *MidsummerNight's Dream* III.ii.283, *The Merry Wives of Windsor* II.i.126, y *Much Ado about Nothing* III.iii.134 (F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 349).

de robar estaba asociada no sólo con el adulterio sino también con la práctica de la sodomía¹⁷². Así pues, no cabe duda alguna de que, lo utilice o no Mrs Quickly de manera consciente, ése es el segundo significado que posee el término aquí. De ahí la sorpresa que produce esta grave omisión por parte de los editores X e incluso, en este caso, de lexicógrafos del calibre de Rubinstein, ya que, como acabamos de ver, a esta autora debemos una paráfrasis casi completa del subtexto de ese intercambio verbal entre Falstaff y Mrs QuicklyX.

Los términos con que los traductores vierten >who picked my pocket= X>al que me ha vaciado los bolsillos= (Nacente), >quien me rapó la bolsa= (Macpherson), >quién ha desvalijado mis bolsillos= (Martínez Lafuente), >quién me ha robado los bolsillos= (Astrana), >quién me robó la bolsa= (Valverde) y >quién me limpió el bolsillo= (Pujante)X no son los más adecuados para mantener la dilogía que se produce en el original. En efecto, en todas las versiones se pierde por completo esa idea lasciva que enlaza estas palabras de Falstaff con ese subtexto escabroso de otras muchas de sus intervenciones. Tampoco con el sustantivo >ladrones= se recrea ese componente lúbrico que acompaña a >thieves= en el texto de partida¹⁷³.

El doble sentido de >thieves= y las protestas de honorabilidad que hace Mrs Quickly le dan pie a Falstaff para proseguir con dos sutilísimos equívocos que embellecen y dinamizan este animado diálogo:

HOSTESS Why, Sir John, what do you think, Sir John? Do
you think I keep thieves in my house? I have searched, I
have inquired, so has my husband, man by man, boy by

¹⁷² F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 349.

¹⁷³ Éste es el contexto de las diferentes traducciones: >HUESPEDA. ¿Cómo, señor? ¿En qué pensáis? ¿creeis que albergo ladrones en mi casa?= (Nacente); >CEL. Sir Juan, ¿qué estáis diciendo, sir Juan? ¿Creéis que en mi casa admito yo ladrones?= (Macpherson); >LA HOSTELERA.X ¿Cómo, sir Juan? ¿Qué queréis decir, sir Juan? ¿Creéis que yo albergo ladrones en mi casa? (Martínez Lafuente); >QUICKLY.X ¿Qué queréis decir, sir Juan? ¿Pensáis que se cobijan ladrones en mi casa?= (Astrana); >TABERNERA. >¿Cómo, sir John! ¿Qué pensáis, sir John; pensáis que tengo en casa ladrones?= (Valverde); y >POSADERA Sir Juan, ¿qué pensáis, sir Juan? ¿Pensáis que tengo ladrones en mi casa?= (Pujante).

boy, servant by servant. The tithe of a hair was never lost
in my house before.
FALSTAFF Ye lie, hostess. Bardolph was shaved and lost
many a hair; and I'll be sworn my pocket was picked. Go
to, you are a woman, go!
(III.iii.52-59)

Las palabras marcadas por la dilogía y, por lo tanto, las más refractarias a la traducción son >shaved= y >woman=.

En cuanto a >shaved= no sólo tenía en la época el sentido de afeitado o rasurado, sino también, como nos recuerdan algunos de los autores que comentan el término, el de engañado o robado, e incluso el de infectado por una enfermedad venérea. Así, Wilson, por ejemplo, nos habla de >A poss. allusion to the “French disease”=¹⁷⁴. Sanderson es más tajante aún en su anotación: >contracted venereal disease=¹⁷⁵. Davison repite también esta idea y añade un matiz que aclara aún más su significado: >In addition to its usual meaning, “shaved” could mean “cheated” and “to have caught syphilis” (which was believed to lead to baldness)=¹⁷⁶. Cox, a la vez que recoge los comentarios de los autores anteriores, llama nuestra atención sobre el hermoso retruécano que se configura en torno a la polisemia de *shave*:

Most recent editors have caught the probable allusion here to the loss of hair supposedly brought on by the French disease, an infirmity under which Falstaff himself may have been laboring [...] On the other hand, apparently no one has noted the even more probable play on *shave*. Partridge (*DSUE*) and the OED offer numerous sixteenth century illustrations of *shave* meaning “to rob, strip of one’s goods, and extort”; and the context above with the hostess protesting innocence from all the dishonesty seems tailor-made for this quibble¹⁷⁷.

En la edición de Colman no se hace referencia a la relación del término con las enfermedades sexuales, pero este autor reconoce al menos un doble significado, a saber: >(a) shaved by barber

¹⁷⁴ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 168.

¹⁷⁵ J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 68.

¹⁷⁶ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 216.

¹⁷⁷ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 211.

(b) cheated of money=¹⁷⁸. Tanto en la edición de Bevington como en la de Herbert y Judith Weil, las más recientes de las mencionadas, hallamos también el comentario más exhaustivo y mejor resumido, respectivamente. He aquí, en primer lugar, la amplia explicación de Bevington:

After quibbling on the literal meaning of *hair* at i.55 by observing that Bardolph's beard has been *shaved* in the tavern and thereby *lost* to him, Falstaff plays on *shaved* in the sense of >cheated and robbed of his money= and on *lost many a hair* in the sense of >made bald by syphilis= (compare *Dream* I.2.86-7). *Shave* often implies causing discomfiture. The suggestion of the tavern as a bawdy-house, where customers might suffer this customary double consequence of lechery, is echoed repeatedly in the double entendres of this scene¹⁷⁹.

Veamos ahora la glosa concisa y expresiva de Herbert y Judith Weil:

Three more puns on >shaved= are latent: (1) robbed or cheated, (2) deprived of hair because of venereal disease [...]; (3) treated in order to eliminate lice. Prisoners in hails traditionally have been shaved¹⁸⁰.

Williams es el único entre los principales lexicógrafos especializados en Shakespeare que se hace eco de ese juego semántico que se produce en torno a >shaved= en este pasaje al asegurar que el término >provides a quibble on robbing and loss of **hair** through pox=¹⁸¹.

El sustantivo >woman= posee igualmente unas connotaciones muy especiales que hacen referencia a las consabidas sospechas que desde tiempos ancestrales suelen recaer sobre el género femenino. En torno a esas sospechas giran precisamente los comentarios que dedican a este término los principales críticos y editores de la obra. Así, la explicación de King, por ejemplo, es: >Falstaff alludes to “qualities generally attributed to the female sex [...] their position of inferiority” (OED 1 c). Mrs Quickly takes him to mean “mistress” (OED 3 † a),

¹⁷⁸ E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 107.

¹⁷⁹ D. Bevington, *op. cit.*, p. 234.

¹⁸⁰ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 153.

¹⁸¹ G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 274.

inadvertently denying that she is a female=¹⁸². Newman lo glosa del siguiente modo: >probably loose woman=¹⁸³. Sanderson es mucho más explícito al asegurar que >woman= equivale a >mistress=¹⁸⁴. También para Davison ser mujer es ser >unreliable if not untrustworthy=¹⁸⁵. Cox, además del sentido primario de >the female of the species=, recoge en su trabajo los de >a contemptible thing= y >a mistress, or prostitute=, aclarando que

Not only does the hostess catch the deprecating tone of Falstaff's *woman*, jumping to the conclusion that he means "mistress" or "prostitute", and not only does she "inadvertently deny that she is female", but in her avowal, "I *knowe* you sir John" and in her ensuing oath, "as I am a true *woman*", she confesses to the very suggestions she would deny¹⁸⁶.

Colman, en su edición, se refiere también a la connotación de >unreliability= que rezuma el término¹⁸⁷. Bevington se extiende algo más sobre el sentido de esta intervención de Falstaff y la réplica de Mrs Quickly:

As a woman, Falstaff suggests, the Hostess is capable of infinite deception. When the Hostess responds to Falstaff's allegation by protesting her innocence, as though it were a serious misdemeanour to be a woman at all, however, she unwittingly and characteristically offers herself as a further target for Falstaff's wit¹⁸⁸.

Por último, Herbert y Judith Weil abundan igualmente en esas mismas connotaciones de >woman=, y hacen referencia también al sentido sicalíptico con que Falstaff utiliza >know= en su siguiente intervención: >Using derogatory connotations of "woman" and "know", Falstaff implies that the Hostess is both deceitful and sexually promiscuous=¹⁸⁹.

¹⁸² A.H. King, *op. cit.*, pp. 179-80.

¹⁸³ F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 101.

¹⁸⁴ J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 68.

¹⁸⁵ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 216.

¹⁸⁶ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 228.

¹⁸⁷ E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 107.

¹⁸⁸ D. Bevington, *op. cit.*, p. 234.

¹⁸⁹ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 153.

Al verter esa frase de Falstaff regida por el verbo *shave* como >Bardolfo se ha hecho afeitar aquí=, Nacente se aleja por completo de las sugerencias del original, pues tan sólo consigue reflejar el sentido denotativo de *shave*, que quizá no sea el más importante en este contexto. Exactamente lo mismo podría decirse de la versión de Martínez Lafuente, que opta por la fórmula reflexiva >se ha afeitado aquí= para trasladar estas palabras de Falstaff. Macpherson, por el contrario, logra al menos mantener en su versión dos de los significados que atesora >shaved= en el pasaje, pues el verbo *afeitar*, al igual que *desplumar* o *pelar*, al utilizarse transitivamente, puede sugerir también en español la idea de dejar a alguien sin dinero. He aquí su traducción: >El otro día afeitaron á Bardolfo y perdió varios pelos=. El tratamiento que Astrana da a estas palabras de Falstaff es muy semejante al de Macpherson, por lo que la traducción tampoco se desvía mucho de la de éste último: >A Bardolf le han afeitado aquí y ha perdido mucho cabellos=. Lo mismo ocurre con la versión de Valverde: >a Bardolfo le afeitaron, y perdió muchos pelos=. Por último, Pujante también consigue reflejar en español ese mismo doble significado al utilizar el verbo *rapar* X>Aquí a Bardolfo le han rapado, y ha perdido más de un pelo=X, pero su traducción, como todas las anteriores, carece igualmente de las sugerencias lúbricas que se asoman en el texto de partida.

Por lo que respecta al traslado de >woman=, tampoco los traductores consiguen recrear en español las connotaciones comentadas. En efecto, el sustantivo >mujer=, empleado por Nacente, Macpherson y Astrana para verter este sustantivo, no posee, en el contexto en que lo utilizan, esos sentidos degradados que tiene el término original en su contexto. La versión de Martínez Lafuente tampoco hace justicia al texto shakespeariano ya que, al sustituir >you are a woman= por >No servís para nada=, si bien refleja uno de esos matices peyorativos que comenta Cox, prescinde del concepto de mujer, con lo que cualquier posibilidad de juego verbal queda abortada. Por último, en las fórmulas de que se sirven Valverde X>anda allá, que tú eres

mujer, anda allá=X y Pujante X>¡Quita allá! Mujer tenías que ser=X detectamos una leve insinuación de ese deterioro semántico que también ha sufrido en español el sustantivo *mujer* y se percibe en algunos contextos concretos. En ese sentido, tal vez sean éstas las traducciones que menos se distancian del texto original en este caso.

Los insultos de Falstaff a Mrs Quickly y la réplica de ésta continúan entre las líneas sesenta y dos y setenta y dos¹⁹⁰. Sin embargo, la ambigüedad que Shakespeare inculca en estas líneas a través de algunas de las palabras (>true=, >holland=, >ell= y >diet=) con que Mrs Quickly intenta defenderse de las de Falstaff (>know= y >filthy dowlas=) hace que, irónicamente, la protesta de inocencia de la Hostess se rebele contra sus intenciones. He aquí el fragmento más jugoso y dialéctico de dicho diálogo:

FALSTAFF Go to, I know you well enough.
 HOSTESS No, Sir John, you do not know me, Sir John. I know you, Sir John. You owe me money, Sir John, and now you pick a quarrel to beguile me of it. I bought you a dozen of shirts to your back.
 FALSTAFF Dowlas, filthy dowlas. I have given them away to bakers' wives; they have made bolters of them.
 HOSTESS Now, as I am a true woman, holland of eight shillings an ell. You owe money here besides, Sir John, for your diet, and by-drinkings, and money lent you, four-and-twenty pound.

(III.iii.62-72)

En cuanto al significado de >know=, incluye, en este contexto, ese sentido carnal que posee el verbo desde 1200, según registra y documenta con otros pasajes de Shakespeare el *OED*¹⁹¹ (*All's Well That Ends Well* V.iii.288 y *Measure for Measure* V.i.203), y que también atesora en español la forma *conocer*. Ese sentido, como se recordará, no es sino un calco semántico del hebreo, tanto en inglés como en español, que ha entrado en estas y otras lenguas a

¹⁹⁰ El motivo de la discordia en este caso obedece a esa tendencia irrefrenable de Falstaff a aprovecharse de Mrs. Quickly. Éste es uno de los temas que trata Herbert B. Rothschild, Jr. en su artículo "Falstaff and the Picaresque Tradition" y que ilustra precisamente con este pasaje (H.B. Rothschild, "Falstaff and the Picaresque Tradition", *The Modern Language Review*, 68, 1 [1973], p. 18).

¹⁹¹ >7. *trans.* To have carnal acquaintance or sexual intercourse with=.

través de la traducción de la Biblia. King recoge este doble significado del término en boca de Falstaff: >OED 5 “to be acquainted with” + 7 “to have carnal acquaintance”=¹⁹². Cox también le atribuye este sentido a >know= en este pasaje concreto y ofrece la siguiente explicación del mismo:

Employing play on WOMAN to imply prostitution at the same time that he allows a literal interpretation that avoids slanderous meanings, Falstaff follows up one punning accusation with another. On the surface, he is simply defending his initial assertion that she is indeed a “woman” when she says that he *knows* (is acquainted with) her. The angry tone of the conversation further implies that he also *knows* (comprehends) the hostess well enough to know some evil in her character. Thus she answers with the same word and in the same senseXhe does not *know* (understand) her all, but she very definitely *knows* (comprehends) him in all his roguery. At the same time Falstaff gets a great laugh from his bawdy minded audience for leading the unwary hostess into condemning herself for the very thing she would deny¹⁹³.

De entre los principales editores, tan sólo Bevington, que glosa estas palabras como >A common tag, but in this context the idea of *knowing* a woman takes on comically carnal implications that the Hostess does not comprehend=¹⁹⁴, y Herbert y Judith Weil hacen una clara referencia a este sentido lascivo del término en esta escena concreta¹⁹⁵. Resulta extraño, por tanto, que la mayoría de los principales lexicógrafos haya pasado por alto esta acepción carnal que el término adquiere en boca de Falstaff, máxime cuando casi todos ellos constatan la vigencia de este conocido hebraísmo en la época en la entrada correspondiente de sus compendios lexicográficos y lo documentan también en otras obras del dramaturgo isabelino. Partridge, por ejemplo, glosa el término como >to have carnal knowledge of; to be sexually intimate with (usually a woman), to the point and inclusion of coition=¹⁹⁶ y lo documenta en *Henry IV, Part 2* II.iv.123-7, *Much Ado about Nothing* IV.i.48-9, *The Merry Wives of Windsor*

¹⁹² A.H. King, *op. cit.*, p. 179.

¹⁹³ R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 167-8.

¹⁹⁴ D. Bevington, *op. cit.*, p. 234.

¹⁹⁵ Véase la glosa que estos autores hacen de estas palabras de Falstaff en el análisis anterior de >woman=.

¹⁹⁶ E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 131.

I.i.236 y *Measure for Measure* V.i.186-7. Por su parte Schmidt lo define como: >9) To have sexual commerce with=¹⁹⁷ y lo ejemplifica entre otras en *Measure for Measure* V.i.186, *Much Ado about Nothing* IV.i.49 y *All's Well That Ends Well* V.iii.288. Williams, por citar un último ejemplo, afirma también en su glosario que el término significa >have carnal acquaintance with=¹⁹⁸ en *All's Well That Ends Well* V.iii.281, *Measure for Measure* V.i.187 y *Macbeth* IV.iii.125.

En cuanto a >filthy=, la mayoría de los lexicógrafos que lo incluyen en sus glosarios coinciden al apuntar que también se puede referir a >impure=, señalando además la connotación de >obscene=¹⁹⁹. Ya en el *OED* se señala este sentido del término en la época e incluso en esta misma obra de Shakespeare: >Morally foul or polluted; obscene (*Henry IV*, II.ii.49)=²⁰⁰. Sin embargo, ninguno de los principales editores parece consciente de la estrecha relación existente entre >filthy= y >dowlas= dentro de este contexto. Por el contrario, se limitan simplemente a hacer una alusión a *dowlas* como un tipo de tela y al lugar de donde procede²⁰¹. El término, no obstante, es bastante más rico en sugerencias como veremos más tarde en el comentario que hace Rubinstein de este pasaje concreto.

El adjetivo >>true=, que está estrechamente ligado a >holland=, y en el que Schmidt

¹⁹⁷ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 620.

¹⁹⁸ G. Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, p. 770.

¹⁹⁹ Éste es el sentido que ya se infiere de la glosa que hace Schmidt del término: >3) foul, scurvy, low, extremely contemptible, applied to things as well as persons= (A. Schmidt, *op. cit.*, p. 417). Por su parte, Partridge lo glosa como: >“Dirty”, smutty, impure, obscene= (E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 105). Williams, por último, glosa el sustantivo >filth= como >whore=, y apunta que se puede hacer extensible al adjetivo (G. Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, p. 483).

²⁰⁰ *OED* filthy a. 3.

²⁰¹ John y Dorothy Colmer son quizás los editores que mejor explican el sentido del término aquí, pues después de definirlo como >a coarse linen cloth= comentan que >Falstaff suggests that the material was of poor quality, full of fine holes, so that it could make cloths for sifting (*bolters*) but was not good enough for shirts= (J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 170), y ésa es, sin duda, la primera intención de Falstaff al utilizar >dowlas= aquí.

identifica únicamente el sentido de >honest=²⁰², equivale también en el lenguaje vulgar isabelino al orificio anal e incluso a las partes pudendas de la mujer. Sólo Rubinstein, como se verá posteriormente, toma nota de esta connotación del término y la sutil relación que se establece entre >true= y >holland=.

El sustantivo >holland=, por su parte, contiene una clara asociación de tipo sexual de la que, como se apuntaba al principio, Mrs Quickly no es consciente. Por lo demás, ese segundo sentido, que hace referencia a la zona anal, encaja perfectamente con el sentido oculto de >true= y se integra, por lo tanto, en el subtexto que se esconde bajo las palabras de estos personajes. Sin embargo, la mayoría de los editores no se han percatado de estas sugerencias ocultas del término, pues al glosarlo se fijan exclusivamente en su primer sentido, que, como se acaba de decir, no es otro que el de un tipo de tela²⁰³. Este primer sentido de >holland= referido a la tela ya aparece recogido en el *Lexicon* de Schmidt y documentado con estas mismas palabras de la Hostess: >Dutch linen=²⁰⁴. Sin embargo, como se decía anteriormente, la palabra encierra ciertas connotaciones sicalípticas que el traductor no debe perder de vista. En efecto, Partridge dice que este sustantivo puede hacer referencia a >the anal area=²⁰⁵ y lo ilustra con *Henry IV, Part 2* II.ii.22-4. La dilogía, como se puede observar, se produce por la homofonía de *holland* y *hole land*, que es la que permite que Falstaff entienda la palabra de la Hostess como la zona del orificio anal. Rubinstein, que también recoge este sentido en su glosario, lo relaciona además con los términos vistos anteriormente y explica la intervención de Mrs Quickly asociando todas

²⁰² A. Schmidt, *op. cit.*, p. 282.

²⁰³ >fine quality linen, first made in Holland= (J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 203); >fine lawn= (A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 113); >a fine linen= (M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 97; L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 75; M. Mack, *op. cit.*, p. 114; G.B. Evans, *op. cit.*, p. 869; y E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 108); >a linen fabric= (J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 68 y C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 153); >good linen cloth= (J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 170); >linen of excellent quality= (J. Hunter, *op. cit.*, p. 148); >fine linen, and rather over-priced at eight shillings an ell= (P.H. Davison, *op. cit.*, p. 216); >fine linen, originally from the Netherlands= (D. Bevington, *op. cit.*, p. 234); y >fine linen fabric, lawn, originally from the province of Holland in the Netherlands= (H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 154).

²⁰⁴ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 546.

²⁰⁵ E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 121.

estas palabras con >ell=²⁰⁶, que para esta lexicógrafa tiene, en este pasaje concreto, el sentido de >penis=²⁰⁷:

Falstaff had given away the >shirts=, the >filthy= dowlas bought for him by the Hostess (whose first name is Nell: *Henry V*, II.i). Hostess: >Now as I am a true woman, holland of eight shillings an ell=. In the context of *filthy* holland (Holland/hole-land: genital area, but specif. >anal area=) and perh. a pun on true/trou (a hole, anus) Xthe price seems related to lechery, the filthy >dowlas= (used only here by Shakespeare) connoting filthy dools (generic for harlots), especif. *Doll Tearsheet*, whose filthy sheets would have been made of coarse dowlas²⁰⁸.

Esta lectura resulta mucho más coherente y convincente que la que hacen los principales autores de edición, pues éstos recogen el sustantivo *ell* únicamente con ese primer sentido de medida que tenía el término en la época. Así, por citar algún ejemplo, Mack glosa el término como >one and a quarter yards=²⁰⁹; y Bevington hace la anotación siguiente:

a measure of 45 inches formerly used in England. Mistress Quickly exaggerates the cost of her linen, just as Falstaff disparages it; according to Linthicum, 98, even fine linen could be had for 4s. per yard²¹⁰.

Los principales lexicógrafos, por su parte, tampoco parecen haber reparado en ese tono dilógico que marca toda la intervención de la Hostess, ni por supuesto en la ambigüedad de >ell=. Así, Schmidt, por ejemplo, al hacer la glosa de este último término en este contexto, se refiere únicamente a la medida: >a measure of forty five inches=²¹¹. Onions explica el término de

²⁰⁶ En el detallado análisis que Hardy nos ofrece de toda esta parte de la intervención de la Hostess, se llega también a la conclusión de que >ell= alude directamente al miembro viril (B. Hardy, *op. cit.*, pp. 167-77). Martin Green hace referencia también a este mismo significado del término en *Love's Labour's Lost* IV.ii.58-69 (M. Green, *The Labyrinth of Shakespeare's Sonnets: An Examination of Sexual Elements in Shakespeare's Language* [Londres: Charles Skilton, 1974], pp. 4-9).

²⁰⁷ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 327. Williams, por su parte, también relaciona al término aquí con los órganos genitales, aunque lo glosa como >vagina= (G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 110).

²⁰⁸ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 327.

²⁰⁹ M. Mack, *op. cit.*, p. 114.

²¹⁰ D. Bevington, *op. cit.*, p. 234.

²¹¹ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 355.

manera muy parecida: >45 inches=²¹².

Por lo que se refiere al sustantivo >diet=, uno de los conceptos por el que, según la Hostess, Falstaff le debe dinero, también posee, en mi opinión, un sentido contaminado por lo sexual en este pasaje concreto. Sin embargo, una vez más, este segundo sentido del término parece haberseles escapado tanto a los principales autores de edición como a los lexicógrafos más importantes. En efecto, el sentido que tenía el término en la época, que no era sino el del régimen alimenticio recomendado a quienes padecían una enfermedad venérea, encaja perfectamente en todo el subtexto que se conforma a lo largo de la escena. Schmidt recoge esta acepción del término en su glosario: >regimen prescribed (especially for the persons suffering from the French disease)=²¹³, si bien no identifica ese sentido en estas palabras de Mrs Quickly sino en *The Two Gentlemen of Verona* II.i.25, *Measure for Measure* II.1.116 y en *Timon of Athens* IV.3.87. En este pasaje concreto no ve sino el sentido más general del término: >food, fare=²¹⁴. Colman glosa también el sustantivo como >prescribed for venereal patients=²¹⁵ y lo documenta en *Timon of Athens* IV.iii.88. Por último, Williams define igualmente el término como >Part of the treatment for pox=²¹⁶ y lo documenta en el mismo lugar en *Timon of Athens* y en *Measure for Measure* II.i.110. Este sentido que identifican estos lexicógrafos en estas obras de Shakespeare parece también el más adecuado en este contexto concreto, pues, como se acaba de mencionar, resulta muy coherente con ese subtexto ya aludido que se asoma por toda la escena.

En esta ocasión, los traductores aciertan plenamente al optar por distintas formas del verbo *conocer* para verter la frase >I know you=, pues ese sentido oculto de conocimiento

²¹² C.T. Onions, *op. cit.*, p. 68.

²¹³ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 305.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 191.

²¹⁶ G. Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, pp. 384-5.

carnal que atesora el verbo en inglés también se da en su homólogo español. Sin embargo, al quedar sola esa dilogía, por no verse acompañada en ninguna de las versiones de las demás ambigüedades que posee el texto, su sentido se debilita hasta hacerse apenas perceptible. Dicho de otro modo, con los términos con que los traductores vierten >filthy dowlas=, >>true woman=, >holland=, >ell= y >diet=²¹⁷ se malogra ese subtexto incipiente al que se ha hecho referencia. En consecuencia, el balance de fidelidad de estos pasajes para con el original arroja de nuevo un saldo bastante negativo²¹⁸.

En un comentario posterior que hace Mrs Quickly con respecto al anillo que, según Falstaff, le han robado en la taberna, hallamos varios términos cuyo sentido equívoco provoca la irritación de este último. Se trata, en concreto, de >oft=, >ring= y >copper=. He aquí las palabras de Hostess:

HOSTESS O Jesu, I have heard the Prince tell him, I know not
how oft, that that ring was copper!
(III.iii.81-82)

>Oft= posee aquí un segundo sentido de corte sicalíptico que, junto con los de >ring= y

²¹⁷ >tela grosera=, >mujer honrada=, >tela fina de Holanda=, >vara= y >manutención= (Nacente); >inmunda jerga=, >mujer honrada=, >de Holanda=, >vara= y >alimentos y bebida= (Macpherson); >tela burda=, >no soy embustera=, >tela de Holanda=, >vara= y >comida= (Martínez Lafuente); >burdo lienzo=, >mujer veraz=, >holanda=, >ana= y >alimentación= (Astrana); >asquerosa tela de Doulas=, >mujer honrada=, >holanda=, >vara= y >alimentación= (Valverde); y >Estopa, vil estopa=, >mujer honrada=, >holanda=, >metro= y >comidas y bebidas= (Pujante), respectivamente.

²¹⁸ He aquí el contexto completo de la intervención de la Hostess en las versiones españolas: >HUESPEDA. Tan cierto como soy mujer honrada, era tela fina de Holanda á ocho chelines la vara. Además, señor Juan, debeis aquí dinero por vuestra manutención, por el vino bebido entre las comidas, sin contar veinte y cuatro libras esterlinas que os presté= (Nacente); >CEL. Á fe de mujer honrada que eran de Holanda, de á ocho chelines la vara. Debéis aquí además dinero, Sir Juan, por alimentos y bebida, y por dinero prestado, veinte y cuatro libras= (Macpherson); >LA HOSTELERA.X No soy embustera. Eran de tela de Holanda, á ocho chelines vara. Aún me debéis el importe de vuestra comida, de lo que habéis bebido, sin contar los préstamos. Veinticuatro libras en total= (Martínez Lafuente); >QUICKLY.X Tan cierto como soy una mujer veraz, holanda de ocho chelines el ana. Me debéis dinero, además, por vuestra alimentación y vuestro extraordinario, amén de veinticuatro libras en metálico prestadas= (Astrana); >TABERNERA. Como que soy mujer honrada: era holanda de a ocho chelines la vara. Además, debéis dinero aquí, sir John, por vuestra alimentación, y la bebida de acompañamiento, y dinero que se os ha prestado, hasta veinticuatro libras= (Valverde); y >POSADERA A fe de mujer honrada, era holanda de a ocho chelines el metro. Además, sir Juan, me debéis dinero aquí, por comidas y bebidas, y por dinero prestado: veinticinco libras= (Pujante).

>copper=, como se acaba de apuntar, hieren la sensibilidad de Falstaff. En concreto, en este pasaje, y debido a su homofonía con la forma adverbial *aft*, >oft=, como señala Rubinstein, tiene la siguiente lectura: >The rump: pun on “aft” (behind; naut., in the stern)=²¹⁹. Resulta muy extraño, por tanto, que, excepción hecha de esta autora, ninguno de los editores y lexicógrafos consultados en este estudio haya hecho alusión alguna a las connotaciones que el adverbio posee en esta ocasión.

Tampoco esa referencia anal que esconde >oft= en el pasaje se refleja en las traducciones españolas, pues los traductores lo vierten simplemente por >cuántas veces=, fórmula que, como se puede comprobar, se aleja por completo de ese segundo sentido que tiene el término en boca de la Hostess y que provoca la reacción de Sir John.

En cuanto al sustantivo >ring=, que aparece en varias ocasiones a lo largo de la escena, tiene también en el lenguaje vulgar de la época un matiz sexual muy próximo al de >oft= Xhace referencia igualmente al anoX que le da a toda la conversación una gran dosis de jocosidad. De ahí que nos sorprenda que en casi ninguna de las principales ediciones de la obra se haga referencia alguna al término, y menos aún con las asociaciones mencionadas. En efecto, sólo Harrison ofrece un breve comentario de la frase >ring was copper= en el que se limita a decir que >copper-gilt was the cheapest kind of imitation of gold=²²⁰. Una vez más, sólo Rubinstein, de entre los principales lexicógrafos, recoge ese segundo que tiene el término a lo largo de toda la escena: >In *IH4*, III.iii, the ring is again a pun on the anus=²²¹.

Por lo que se refiere a >copper=, que atesora en este pasaje concreto un sentido oculto relacionado con la enfermedad venérea, tampoco hallamos el significado que el término posee

²¹⁹ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 176.

²²⁰ G.B. Harrison, *op. cit.*, p. 134. Para Ruth S. Perot, el anillo encontrado en el bolsillo de Falstaff es evidencia de que se puede añadir >one more crime to the fat knight's discredit, that of “ring-dropping”= (Ruth S. Perot, “Shakespeare's *I Henry IV*, III, iii, 91-97”, *The Explicator*, 20 [1961], item 36).

²²¹ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. xv.

en este contexto ni en la obra de casi ninguno de los lexicógrafos mencionados ni en las ediciones manejadas. Rubinstein, que constituye una vez más la excepción, será quien nos dé la clave de la interpretación que Falstaff hace de la intervención de la Hostess. Esta autora glosa *copper* del siguiente modo: >Venereal: of sexual intercourse or lust; ptg to copper, called Venus by chemists and by alchemists=²²². Posteriormente, en la misma entrada, ofrece una lectura exhaustiva de las palabras de Mrs Quickly: >He told him OFT (pun on *aft*, behind and the posteriors) that Falstaff X who had no metal ring in his pocket, as we learn X had only a copper RING, L *anus*=²²³.

Una vez más, las versiones de los traductores quedan bastante empobrecidas al elegir >sortija= (Nacente y Astrana) o >anillo= (Macpherson, Martínez Lafuente, Valverde y Pujante) para verter >ring=, y >cobre=, término utilizado por todos, para traducir >copper=. En efecto, como se puede comprobar, en las traducciones españolas de las palabras de la Hostess se pierde por completo ese juego verbal que se da entre los segundos sentidos de ambos términos en el original.

Tras la entrada del príncipe Henry y Peto, Mrs Quickly intenta delatar a Falstaff por el insulto y la amenaza que éste ha proferido contra Hal. Sin embargo, será Falstaff el que se anticipe a la Hostess y le explique al príncipe los comentarios sobre la pérdida del anillo. En dichas intervenciones hallamos de nuevo una serie de términos y sintagmas que, al poseer un doble sentido, no deben escapársele al traductor. Se trata de >arras= Xque, como se recordará ya había aparecido en la línea 509 de la escena cuarta del Acto segundo²²⁴X y >pocket picked=. Veamos las intervenciones de ambos personajes, pues el contexto donde aparecen dichas palabras nos ayudará a comprender esos segundos sentidos:

²²² *Ibid.*, p. 58.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Véase pág. 227 de este trabajo.

FALSTAFF The other night I fell asleep here, behind the arras
 and had my pocket picked. This house is turned bawdy-
 house; they pick pockets.
 PRINCE HENRY What didst thou lose, Jack?
 FALSTAFF Wilt thou believe me, Hal? three or four bonds of
 forty pound apiece, and a seal-ring of my grand-father's.
 (III.iii.95-100)

El juego dilógico de las palabras de Falstaff, como se ha mencionado ya, gira en torno a la ecuación taberna/burdel que hace este personaje: >This house is turned bawdy-house, they pick pockets=. El doble filo de estas palabras de Falstaff, sobre todo de >pick pocket=, nos resulta bastante familiar, pues en las líneas cincuenta y uno y cincuenta y ocho de esta escena había utilizado la misma forma con idéntica ambigüedad²²⁵. Sin embargo, ninguno de los autores de las principales ediciones parece haber reparado en ese doble sentido que tienen las palabras de Falstaff aquí, siendo Rubinstein la única, entre los principales lexicógrafos, que hace referencia a ese equívoco. Esta autora no sólo nos explica la totalidad de la intervención de Falstaff con todo lujo de detalles, sino que relaciona los términos más marcados de la misma con otros utilizados por él anteriormente:

Falstaff claims his pocket was picked of a ring while he slept >behind the arras=. Of the eleven times Shakespeare uses ARRAS, eight of them are >behind the arras=, and suggest an arras/arse pun. The Prince allegedly said, >that ring was copper=. Falstaff threatens to cudgel him >if he said my ring was copper=. And the Prince repeats >I say 'tis copper=. Now this is either tedious nonsense, or it has a point, presumably a funny one. And funny it is X when we see the bawdy underpinnings. Copper is L *aes*, *aeris*; and >made of copper= is L *aenus*. So the purpose of having Falstaff sleep BEHIND the arras was to introduce in that preliminary pun the COPPER, i.e. venereal, ring X the ass/*aes* or arse/*aeris*, ring; the ring that was made of copper or the anus/*aenus*²²⁶.

Al igual que ocurría al final de la escena cuarta del Acto segundo, ni de la opción elegida por Nacente, Martínez Lafuente, Valverde y Pujante para verter >arras=, >cortina=, ni de

²²⁵ Véanse págs. 272-4 de este trabajo.

²²⁶ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. xv.

la de Macpherson y Astrana, >tapiz=, se desprende otro sentido que el primario o superficial. Esta pérdida se incrementa con la reincidencia de los traductores en su traslado defectuoso del segmento >pocket picked= que, como se recordará, se repite a lo largo de esta escena. Así, al verter sólomente su sentido literal X>me vaciaron los bolsillos= (Nacente y Martínez Lafuente), >me raparon la bolsa= (Macpherson), >me robaron los bolsillos= (Astrana), >me robaron la bolsa= (Valverde) y >me limpiaron el bolsillo= (Pujante)X se frustra de nuevo ese contexto dilógico de naturaleza lúbrica que se asoma en el original isabelino.

Los siguientes escollos traductológicos con que nos topamos se hallan, una vez más, en intervenciones de Falstaff. Surgen, concretamente, en las duras palabras que éste le dirige a la Hostess al intentar defenderse de la acusación que ella acaba de hacer, en presencia del príncipe, al denunciar la amenaza que Falstaff había lanzado contra éste. Los términos que plantean mayor dificultad son >stewed prune=, >Maid Marian= y >thing=. He aquí las palabras que se cruzan ambos personajes:

FALSTAFF There's no more faith in thee than in a stewed
prune, nor no more truth in thee than in a drawn fox;
and for womanhood, Maid Marian may be the deputy's
wife of the ward to thee. Go, you thing, go.
HOSTESS Say, what thing, what thing?
FALSTAFF What thing? Why, a thing to thank God on.
HOSTESS I am no thing to thank God on, I would thou
shouldst know it! I am an honest man's wife, and, setting
thy knighthood aside, thou art a knave to call me so.
(III.iii.108-116)

En cuanto al sintagma >stewed prune=, una especie de compota de ciruela, se le relacionaba muy a menudo en la época con los burdeles y el mundo de la prostitución en general. En primer lugar, como nos recuerda la mayoría de los editores y lexicógrafos manejados, porque se trataba de una comida típica que se servía en los prostíbulos; y en

segundo lugar, porque, expuestos en las ventanas de las macebías, constituían todo un señuelo de este tipo de lugar. Nares, por ejemplo, incluye la siguiente definición en su conocido glosario: >a favourite dish, and particularly common in brothels=²²⁷. En el *OED*, en la entrada correspondiente a *stewed*, se explica e ilustra con esta cita concreta de la obra el juego verbal que se produce en torno al sintagma²²⁸. Posteriormente, Wilson también nos ofrece en su edición un comentario muy atinado con respecto a la relación de este plato con los lupanares: >bawd (because a brothel commonly displayed a dish of prunes in the window=²²⁹. Para Newman >stewed prune= es también un término de la jerga vulgar para referirse a las mujeres de mala reputación²³⁰. John Foster se hace eco de las sugerencias que se desprenden del sintagma al asegurar que se trata de >A favourite dish in brothels, hence applied to a prostitute=²³¹. La glosa que ofrecen Wright y LaMar apunta en idéntica dirección, si bien añaden un matiz muy interesante que relaciona dicho plato con las enfermedades venéreas: >stewed prunes were commonly served in bawdy houses. They were thought to be a preventive of venereal disease=²³². Bevington, por su parte, recoge las interpretaciones de los demás editores comentados y cita en su glosa otras ocasiones en Shakespeare en las que aparece dicho sintagma, incluyendo un comentario que lo relaciona también con la edad: >Associated with bawdy-houses and whores, as in *Measure* 2.1.86-103, *2 Henry IV* 2.4.135, and *Merry Wives* 1.1.258; also suggesting the wrinkles of dryness and age=²³³. La explicación que ofrecen Herbert y Judith Weil se sitúa en esa misma línea:

²²⁷ R. Nares, *op. cit.*, p. 695.

²²⁸ *OED* *stewed ppl. a.¹ c.* >With pun on *stewed ppl. a.² =*; *OED* *stewed ppl. a.²* >Belonging to the stews. *stewed whore, strumpet*: vaguely used as opprobrious epithets imputing unchastity=.

²²⁹ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 208.

²³⁰ F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 103.

²³¹ J. Foster, *A Shakespeare Word-Book* (Nueva York: Russell and Russell, 1969), p. 611.

²³² L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 77.

²³³ D. Bevington, *op. cit.*, p. 236.

Either a prostitute or someone closely linked with prostitution. Stewed prunes were served in brothels or >stews=; [...] Like the >apple-john=, 3, the prune may suggest old age²³⁴.

Por último, las glosas que nos ofrecen Colman y Williams de >stewed prunes= son también muy ilustrativas de las sugerencias que se desprenden del sintagma. Así, Colman, por ejemplo, que define el término *stew(s)* como >brothel=, glosa también >stewed prunes= como: >(1) included in many diets recommended by physicians for venereal patients; (2) the staple dish served in brothels; consequently (3) associated with dissolute women=²³⁵. Williams reitera el sentido de dicho sintagma como plato típico de los burdeles y añade:

Stewed prunes were often available in brothels, a dishful sometimes appearing in a window as a covert sign (perhaps punning on **stew** = brothel). They were regarded as both prophylactics against pox and, like dried cakes, were used in prescriptions for syphilitics [...] When, in *IH4* III.iii.112, Falstaff says of the hostess: >There's no more faith in thee than in a stewed prune=, the overtone is of a brothel-whore or bawd, perhaps even with the sense of syphilitic scalding²³⁶.

Al verter >stewed prune= por >ciruelo cocido= (Nacente), >ciruela pasa= (Macpherson), y >ciruela cocida= (Martínez Lafuente, Astrana y Valverde), estos traductores caen de nuevo en la mera literalidad, con lo que se alejan del segundo sentido que el sintagma tiene en el original y, con ello, de esa sustanciosa alusión a la subcultura de los bajos fondos de la época. El caso de Valverde es más grave, si cabe, puesto que es consciente, como aclara en nota a pie de página, de que *stewed prunes* >se llamaba también a las prostitutas=²³⁷. Por último, la opción de Pujante, >prójima=, si bien responde a una traducción libérrima, logra en parte una cierta ambigüedad, aunque muy distinta de la del

²³⁴ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 155.

²³⁵ E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 216.

²³⁶ G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, pp. 248-9.

²³⁷ J.M^a. Valverde, *op. cit.*, p. 1217.

texto de partida, y, en todo caso, conserva intacto el insulto original. La solución puede no parecer satisfactoria, pero no hay que olvidar, como ocurre a menudo, que tal vez estemos ante un intraducible.

El personaje que para Falstaff da la auténtica medida de la feminidad de la Hostess es >Maid Marian=. Sin embargo, en una primera lectura no es fácil hallar la verdadera intención de aquél al establecer dicha comparación entre ambas mujeres, pues, como explica el *OED*, >Maid Marian= es >a female personage in the May-game and morris-dance=. Los comentarios que hace Falstaff sobre Mrs Quickly en su intervención puede que quizás sean así de festivos, pero no tan inocentes. En efecto, como lo percibe la mayor parte de los autores, este sintagma esconde un segundo sentido que es el que Falstaff tiene en mente sobre todo. Así, por ejemplo, Moorman ofrece una explicación muy detallada de las sugerencias que emanan de >Maid Marian= en boca de Falstaff:

Maid Marian was a personage associated with the May-day games, and especially with the morris-dance, which was chiefly connected with May-day. The performers of this part in later times were often women of ill-fame, and this ill odour clings to the name in its use here. [...] Maid Marian was also associated with Robin Hood, and here, curiously enough, she shines as a model of chastity²³⁸.

La explicación que ofrece Hudson no apunta en esa misma dirección, pero resulta también bastante elocuente en tanto en cuanto comenta las referencias proverbiales que adquirió >Maid Marian= en la época:

The companion of Robin Hood, who, in the words of Drayton, “to his mistress dear, his loved Marian, was ever constant known”. As this famous couple afterwards became leading characters in the popular morris dances at the Mayday festivities, and Marian’s part was generally sustained by a man in woman’s clothing, the name grew to be proverbial for a mannish woman²³⁹.

²³⁸ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 187.

²³⁹ E.B. Charlton, *op. cit.*, p. 106.

Para Wilson es también >A highly indecorous figure in the morris dance, usually played by a man=²⁴⁰. La glosa de Shaaber también es muy clara: >(disreputable) woman in morris dances=²⁴¹. Humphreys parafrasea y explica el sentido de estas palabras del siguiente modo:

“Maid Marian would be a model of respectability compared with you”. This was a May-game and morris-dance character, often played by a man, attacked by Puritans for impropriety, and a by-word for grotesque attire and impudence²⁴².

Sanderson coincide con Moorman al glosar el sintagma como >A female companion of Robin Hood in the legends of the outlaw, hence a light, not very respectable woman=²⁴³, y parafrasea estas palabras de Falstaff así: >even Maid Marian would be a model matron compared to you=²⁴⁴. La nota que ofrecen John y Dorothy Colmer apunta en esa misma dirección: >Maid Marian was a character in country dances and as she was often played by a man the name became connected with improper behaviour=²⁴⁵. Davison, por su parte, es algo más explícito en cuanto a la catadura moral de Maid Marian:

The deputy of a ward was a highly respectable citizen, and his wife was expected to be so also. Maid Marian’s reputation was very low, however, and thus Falstaff says that compared to the Hostess, Maid Marian was a highly respectable woman²⁴⁶.

También Hardy se hace eco de las referencias lascivas de estas palabras:

Lascivious and disreputableXa Maid Marian type from Falstaff’s perspectiveXMistress Quickly is linked emblematically and intimately connected with Robin Hood, a figure whose very name by Shakespeare’s time is symptomatic of lust and hyperactive sexuality=²⁴⁷.

²⁴⁰ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 169.

²⁴¹ M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 98.

²⁴² A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 115.

²⁴³ J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 69.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 174.

²⁴⁶ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 217.

²⁴⁷ B. Hardy, *op. cit.*, p. 184.

Colman repite prácticamente las connotaciones señaladas por el resto de autores tanto en su *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare* como en su edición de la obra: >type figure of promiscuity in morris dance and in Robin Hood plays=²⁴⁸. Bevington abunda también en este mismo sentido:

a disreputable character from morris dances and May games, usually played by a man, sometimes paired with Robin Hood, though not in the earliest tradition. She had become a byword for slatternly behaviour among Puritan-leaning audiences²⁴⁹.

Williams recoge también un sentido muy parecido en su glosario:

Wanton, whore. Marian, rustic lover of the Fr. pastourelle, was absorbed into the Robin Hood cycle, which impinges upon the Elizabethan mummery. She was always of doubtful morals, hence the point of Falstaff's insult to the hostess²⁵⁰.

Por último, la paráfrasis que ofrecen Herbert y Judith Weil sigue en la misma línea del resto de los autores mencionados:

Compared to you, Maid Marian may be a model of respectability. As a character in morris dances generally performed by a boy or man, Maid Marian became a symbol of grotesque disguise and foppish male dress. But her name was also used as that of the >loved one=, who was given presents in May Day games²⁵¹.

Parece claro, por lo tanto, que con este símil Falstaff atenta no sólo contra la honestidad de la Hostess sino también contra su feminidad. En consecuencia, la glosa que se ofrece tanto en las ediciones como en los glosarios citados resulta mucho más coherente y, por lo tanto, convincente que la que hallamos en el *OED*, ilustrada igualmente con este pasaje:

In the later forms of the story of Robin Hood she appears as the companion of the

²⁴⁸ E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 202 y *Henry IV. Part I*, p. 109.

²⁴⁹ D. Bevington, *op. cit.*, p. 237.

²⁵⁰ G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 200.

²⁵¹ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 155.

outlaw, the association having prob. been suggested by the fact that the two were both represented in the May-day pageants.

Aunque los matices semánticos que se concentran en >Maid Marian=, dadas sus implicaciones culturales, hacen sin duda difícil su traslado al español, algunos traductores han conseguido reflejar con mayor o menor fortuna, si no todas, al menos una parte sustancial de las connotaciones de partida. En ese sentido, el mayor éxito se le puede atribuir a Macpherson, pues la solución, >María la bailaora=, encierra a la vez las sugerencias folklóricas de este personaje y las referentes a su perfil moral. Nacente, por su parte, recurre a una fórmula que aunque no reproduce los matices conseguidos por Macpherson, refleja al menos el relativo a la cuestionada feminidad de Mrs Quickly. Así, al verter >Maid Marian= por >la joven Mariano=, aunque en español este nombre carezca de las resonancias populares y éticas del original inglés, la discordancia intencionada entre el núcleo y el elemento adyacente del sintagma reproduce la alusión referida. También la fórmula utilizada por Pujante, >la más descocada=, logra reproducir algunas de las características del personaje con quien se compara a la Hostess, en concreto, las referidas a su catadura moral.

El resto de los autores, a diferencia de los anteriores, priva a sus textos de las connotaciones comentadas. En efecto, al optar por la traducción literal del sintagma inglés X>doncella Mariana=X, la comparación resulta totalmente inocua en español, si no carente de sentido. Este fallo de traducción reviste mayor gravedad, si cabe, en el caso de Valverde, ya que este autor es plenamente consciente de al menos una de las connotaciones más importantes de >Maid Marian=, como queda de manifiesto en la nota que él mismo incluye a pie de página: >*Maid Marian* era un personaje de unas danzas alusivas a la leyenda de Robin Hood: solía representarlo un muchacho o un hombre, por lo que se hizo sinónimo de «mujer

de aspecto hombruno»=²⁵².

Por lo que se refiere a >thing=, cuyo sentido provoca la irritación de Mrs Quickly, posee aquí, sin duda alguna, un doble sentido de naturaleza sicalíptica que introduce un cambio total en la conversación mantenida hasta ahora entre los personajes. Así lo recogen los principales lexicógrafos y analistas de la obra. Davison, por ejemplo, en su conocida edición, reconoce ya que el sintagma >What thing= esconde un juego verbal, afirmación que repetirá al referirse a >no thing=, palabras que aparecen en boca de la Hostess²⁵³. Cox también recoge este pasaje en su obra en la entrada que ofrece de >NOTHING (nil / *pudendum muliebris*) / NO THING (no unnamed object / *no pudendum muliebris*)=, ofreciendo una explicación muy exhaustiva del mismo:

If one is fully to appreciate vulgar punning in this instance, he must first recognize preceding play on WOMAN (“a female” or “a prostitute”) and KNOW (“to be cognizant of” or “to have carnal knowledge of”), in both of which instances Falstaff has employed words with potential double meaning and his foolish hostess has unwittingly turned the worst senses directly toward herself. The prince enters and briefly breaks the vulgar argument only to have them return to the same pattern of bawdy ambiguity in the passage above.

Falstaff summarily dismisses her with a curt, “Go, you *thing*, go,” in which *thing* is used contemptuously as the name of a person unworthy of higher human title and epithetical respect [...] With the proper tone of anger in his delivery, the old roisterer’s words should be totally unambiguous; however, being too stupid to recognize this as a simple insult, the hostess does not take Falstaff’s line as a rudely commonplace phrase but instead assumes *thing* to stand for some undefined object which may, upon demand, be explained. She thus insists, “Say what *thing*, what *thing*.” She has once more fallen into the verbal trap. Falstaff rephrases her question as if truly surprised at such a query and then strikes home with his bawdy punXshe is “a *thing* to thanke God on.”²⁵⁴.

Igual de exhaustivo es Hardy en su análisis del intercambio de palabras que tiene lugar entre ambos personajes en esta parte de la escena, incluyendo otros términos que, como se verá posteriormente, también atesoran significados descaradamente sicalípticos:

²⁵² J. M^a. Valverde, *op. cit.*, p. 1217.

²⁵³ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 217.

²⁵⁴ R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 307-8.

In *1 Henry IV*, her self-satisfied posture as a woman of honor and good reputation ensures comic effect through repetitive dialogue which emphasizes *thing*, the very word from which she wishes to detract attention. Moreover, bawdiness is compounded through the proliferation of new sexual references: “beast,” “otter,” “fish,” “flesh,” “Maid Marian,” “stewed prune.” The accretion of this bawdy wordplay identifies the Hostess as comic butt and communicates its vulnerability. Comic discrepancy and ambiguity arise from the opposition of emotional and moral polarities in the scene. In her bantering exchanges with Falstaff, Dame Quickly’s need to be acknowledged as someone (“something”), rather than *no thing*, backfires tragically and traps her into malapropic language²⁵⁵.

Bevington, por su parte, aclara el sentido de las palabras que Falstaff le dirige a Mrs Quickly

X>a thing to thank God on=X del siguiente modo:

i.e., she is as God made her. Having called the Hostess >you thing=, and thereby aroused her suspicion of being called something like >you cunt= or >you whore=, Falstaff turns aside the insult with an equivocation that allows the term to be interpreted in other ways, but does not deny the sexual meaning²⁵⁶.

La explicación que de estas palabras pronunciadas por Falstaff ofrecen Herbert y Judith Weil es también muy clara:

Having provoked her suspicion that he denies her gender and her morality, Falstaff can slip in an ambiguous compliment which the Hostess takes as a bawdy insult²⁵⁷.

Entre los lexicógrafos, destaca en primer lugar Partridge, para quien >thing= en este pasaje concreto equivale a >pu dend=²⁵⁸. Colman recoge ese mismo sentido que se produce en la escena: >Quibble, (a) an object, entity or circumstance; (b) the sexual organ, male or female=²⁵⁹. Webb también glosa este sustantivo con el sentido sexual indicado: >the penis or pudendum=, y añade la siguiente explicación: >The contemptuous use of the word (= person =

²⁵⁵ B. Hardy, *op. cit.*, p. 180.

²⁵⁶ D. Bevington, *op. cit.*, p. 237.

²⁵⁷ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 155.

²⁵⁸ E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 199.

²⁵⁹ E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 218.

object) combines with the senses pudendum/harlot=²⁶⁰. Por último, Williams ofrece una glosa muy similar: >taken as a demeaning term for a woman; a whore=²⁶¹.

Nacente transforma >thing=, en las dos ocasiones en que aparece, en >objeto=, término que en ciertos contextos Xsobre todo en construcciones del tipo >mujer objeto=X puede poseer connotaciones muy parecidas a las del original. Sin embargo, al no incluirse esta palabra en un contexto propicio no se producen, por lo que en su versión la Hostess se libra de ese insulto que Falstaff le propina. Por otra parte, tanto las versiones de Macpherson, Valverde y Pujante, que lo vierten simplemente por >cosa=, como la de Martínez Lafuente, que lo traduce por >trasto=, no consiguen reflejar ninguna de esas sugerencias que pretende Falstaff. Astrana, por su parte, vierte >thing= por >cualquier cosa=, la primera vez, y >cosa=, la segunda, términos que en algunos contextos Xpor ejemplo en expresiones del tipo de >una mujer cualquiera=X, podrían adquirir connotaciones similares a las que se dan en la obra de partida. Sin embargo, y por desgracia, al no engastarse sus palabras en el contexto adecuado, tampoco este traductor consigue mantener ese insulto que Falstaff le profiere a la Hostess.

Como se anunciaba anteriormente, en las duras palabras que se entrecruzan Falstaff y la Hostess desde la línea ciento diecisiete hasta la ciento veinticinco de esta misma escena, hallamos una serie de términos y expresiones cuyas connotaciones subyacentes sirven de contrapunto jocosos a la tensión que genera su sentido primero o más común. Los términos y expresiones marcados por esas connotaciones son >a beast=, >otherwise=, >neither fish nor flesh= y >have=. Veamos el sustancioso diálogo que constituye el contexto de estas palabras:

FALSTAFF Setting thy womanhood aside, thou art a beast to
say otherwise.

²⁶⁰ J.B. Webb, *Shakespeare's Erotic Word Usage*, p. 116.

²⁶¹ G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 307.

HOSTESS Say, what beast, thou knave thou?
 FALSTAFF What beast? Why, an otter.
 PRINCE HENRY An otter, Sir John? Why an otter?
 FALSTAFF Why? She's neither fish nor flesh; a man knows
 not where to have her.
 HOSTESS Thou art an unjust man in saying so. Thou or any
 man knows where to have me, thou knave, thou!
 (III.iii.117-125)

Por lo que se refiere a >a beast=, parece que los editores y los críticos de la obra han pasado por alto la posibilidad de que lo que realmente Falstaff pudiera querer decir fuera >abased=, término que también encajaría perfectamente en el subtexto del pasaje. En efecto, mientras Wilson registra >beast= simplemente como >fool, idiot=²⁶² y Bevington se limita a asegurar que >Falstaff's formulation could easily be interpreted in the figurative sense of "unreasonable unmannerly"=²⁶³, Cox nos ofrece una explicación bastante más compleja y, sobre todo, coherente:

Despite the spelling *a beast* in Falstaff's lines, Shakespeare undoubtedly was punning on the similarly pronounced *abased*. In fact, within the pattern of this entire scene it seems probable that Falstaff himself meant *abased* and not *a beast*; for the former is certainly contextually meaningful, and in four other instances in this conversation with Mistress Quickly, Falstaff (surely purposefully) employs an ambiguous term that is misconstrued by the hostess and turned into good comedy as she angrily denounces him for slander²⁶³.

A los cuatro ejemplos a los que Cox se refiere son >woman=, >know=, >think= y >have=.

Las fórmulas utilizadas por los traductores para verter >a beast= X>un animal= (Nacente, Macpherson y Martínez Lafuente) y >una bestia= (Astrana, Valverde y Pujante)X reproducen simplemente el significado primero o más normal del término, perdiéndose así el juego homofónico del original.

Con la forma >otherwise=, Falstaff refuerza ese símil degradante por el que se compara a la Hostess con una bestia, y ello, como nos recuerda Rubinstein, gracias a la homofonía de

²⁶² J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 198.

²⁶³ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 236.

other y *otter*: >“Th” was pronounced “t” as in the goat/Goth pun, *TA*, II.iii.110 and death/debt pun in *IH4*, i.iii.185=²⁶⁴. Falstaff hace hincapié en mostrar esta semejanza entre Mrs Quickly y un anfibio con el fin de anticipar ese insulto injurioso que posteriormente lanzará contra ella (>She's neither fish nor flesh=). El término de la comparación *XotterX* no puede estar mejor elegido pues como se nos dice en el *OED*, y se ilustra precisamente con esta misma frase de Falstaff, este animal era >Often taken as the type of an amphibious creature=²⁶⁵. En torno a esta misma imagen Bevington afirma en su edición que >as an aquatic mammal with finlike legs and webbed feet, the otter seems not only poised between species, but anatomically androgynous=²⁶⁶. Webb abunda en este mismo sentido y, en su conocido glosario, nos proporciona una explicación bastante detallada del significado de la comparación:

The fish-eating water mammal, in former time of uncertain classification. Falstaff calls Mrs Quickly >otter= because he pretends not to make her out, the supposed failure being notably bawdy²⁶⁷.

En ninguna de las opciones elegidas por los traductores se atisba la más mínima sugerencia de esa clarísima alusión del original. En efecto, los términos y sintagmas >contradecir= (Nacente), >lo contrario= (Macpherson y Martínez Lafuente), >otra cosa= (Astrana y Valverde) y >por negarlo= (Pujante) no son los más adecuados para evidenciar el símil infamante que Falstaff utiliza en su intervención.

En cuanto a la expresión proverbial >neither fish nor flesh=²⁶⁸, como se ha mencionado

²⁶⁴ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. xvi.

²⁶⁵ *OED* otter n. 1. a.

²⁶⁶ D. Bevington, *op. cit.*, p. 237.

²⁶⁷ J.B. Webb, *Shakespeare's Animal (And Related) Imagery*, p. 35.

²⁶⁸ Tilley utiliza este mismo pasaje, entre otros, para documentar el proverbio >Neither fish nor flesh nor good red herring= (F319). Orkin, que cita a Tilley al comentar este fragmento, afirma que >The citations for the proverb [...] all suggest a condition of indecisiveness or neutrality=; y añade: >Mustering its authority in a way that returns to a partly literal reapplication, Falstaff intensifies his attack upon the Hostess's femininity, adding a blatant sexual innuendo= (M.R. Orkin, “Sir John Falstaff's Taste for Proverbs in *Henry IV, Part I*”, p. 396).

ya, está cargada también de connotaciones sexuales y guarda una estrecha relación con *otter*, pues es la explicación que le da Falstaff al príncipe Henry de por qué elige este animal para su comparación con la Hostess. Sin embargo, casi ninguno de los principales editores recoge esta expresión, y si lo hacen, como es el caso de Humphreys, Bevington y Herbert y Judith Weil²⁶⁹, se limitan a repetir de forma más o menos literal la glosa que nos ofrece el *OED* sobre estas palabras, y que también en esta ocasión ejemplifica con este pasaje de la obra. En ese diccionario, en concreto, hallamos la siguiente explicación: >i.e. neither one thing nor another; without the particular qualities (or merits) of either=²⁷⁰. Sin embargo, la expresión, como se acaba de señalar, es mucho más rica en sugerencias. Partridge, por ejemplo, la recoge en su glosario y dice que, en boca de Falstaff, hace referencia tanto a *fish* X>A girl or a woman, viewed sexually; especially, a prostitute=²⁷¹X como a *flesh* X>The flesh, hence the body, of a beloved woman or of a prostitute or plaything=²⁷²X. Colman, por su parte, nos proporciona la siguiente explicación del pasaje: >As a counterpart of male flesh, fish can be (a) salted and rigid, like dried hake, (b) female, (c) cold-blooded=²⁷³. Webb es también bastante claro en cuanto al sentido del término en este contexto: >By “neither fish nor flesh” Falstaff may imply that he knows not whether she be woman or man, whether the entrance should be the vagina or anus=²⁷⁴. Williams, que glosa *fish* como >woman (as sexual partner, whore)=²⁷⁵, comenta la intervención de Falstaff de manera más exhaustiva:

The proverbial >Neither fish nor flesh= (Tilley F319) takes on equivocal meaning in *IH4* III.iii.127 when Falstaff describes the hostess as an otter [...] Both fish and **flesh**

²⁶⁹ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 116; D. Bevington, *op. cit.*, p. 237; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 156.

²⁷⁰ *OED* fish n.¹ 4. c.

²⁷¹ E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 106.

²⁷² *Ibid*, p. 107.

²⁷³ E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 194.

²⁷⁴ J.B. Webb, *Shakespeare's Animal (And Related) Imagery*, p. 58.

²⁷⁵ G. Williams, *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*, p. 126.

were used of genitals, and flesh commonly meant sexual partner. The hostess clumsily releases this bawdy potential when insisting: >thou or any man knows where to have me=²⁷⁶.

Por último, Rubinstein profundiza más en el sentido sicalíptico de la expresión y la relaciona muy acertadamente con otros dos términos del pasaje marcados igualmente por la ambigüedad:

The bawdy reduction of Falstaff ring to his arse, as the only possible thing in his pocket that could have been picked (it turns out there never was a ring) is supported in similar rank bawdiness and vilification of the Hostess: >Setting thy womanhood aside, thou art a beast too say otherwise=X>What beast! why, an otter=X>An otter, sir John! why an otter?=X>Why, she's neither fish nor flesh; a man knows not where to have her.= Footnotes say >where to have her= means what to make of her, though >where= is not what and >have= means not make but possess, and specifically possess carnally -and she is to set her womanhood aside. And why does Shakespeare choose an otter, the only time he uses this word, which he even emphasises with the pun in *otherwise*? Because the Hostess and Falstaff have something in common: his was a *seal*-ring and she is an *otter*, another aquatic mammal >often taken as the type of an amphibious creature=. And both are being twitted about their arsens. >Amphibious= means of ambiguous or double nature; hence Ben Jonson named >a land and sea Captain= Thomas Otter; Charles Cotton said the >Hermaphrodite= is >amphibious=; and Henry Fielding humorously described transvestite clothing as >amphibious=. Colman also sees these lines as a reference to anal intercourse, though he comes to it by a different route, pointing out that >neither fish nor flesh= implies >neither male nor female=²⁷⁷.

En este caso, al traducir >neither fish nor flesh= como >no es carne ni pescado=, todos los traductores consiguen mantener esa dilogía que se produce en el original. En efecto, como se sabe, este dicho popular se utiliza también en español coloquial para referirse a algo que no está perfectamente definido.

Por lo que se refiere al verbo >have=, cuya connotación sexual se acaba de indicar en este detallado comentario de Rubinstein, no es esta autora la única que ha apreciado su clara sugerencia sicalíptica. De hecho, ya en el *OED* se ilustra esa misma connotación con estas

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. xvi.

palabras de Falstaff: >To have sexual intercourse with, to possess sexually=²⁷⁸. De esta glosa se harán eco posteriormente autores de la talla de Partridge, King, Hunter, Davison, Cox, Hardy, Colman, Bevington y Herbert y Judith Weil²⁷⁹. También Webb, en su glosario sobre la imagen de los animales en Shakespeare, incluye una explicación bastante parecida y su relación con >neither fish nor flesh=:

Apropos of that uncertainly classified animal, the OTTER - the place where the female sex organ is situated, as may concern a man who desires its use²⁸⁰.

Si bien la totalidad de los traductores había acertado plenamente al trasladar >neither fish nor flesh=, no todos manejan con igual tino el sentido de >have her= en este contexto concreto. Por ejemplo, Astrana, al elegir la fórmula >reconocerla= no logra recrear la mencionada dilogía en español. Nacente, Martínez Lafuente, Valverde y Pujante, por el contrario, consiguen el efecto del original al verterla por >tomarla=, ya que, como se sabe, y figura en el *DRAE*, el verbo *tomar* posee también el sentido de >cobrir el macho a la hembra=. Lo mismo cabe afirmar de la solución propuesta por Macpherson, >cogerla=, pues, como también reza en el *DRAE*, el verbo *coger* tiene igualmente ese significado.

En un posterior intercambio de palabras entre el príncipe Henry y Falstaff, en el que aquél reconoce haber sido el autor del robo sufrido por este último, nos topamos también con una serie de términos y frases que, por su doble y a veces triple significado, dificultan una vez más la labor del traductor a la hora de verter el pasaje a otra lengua. Se trata de >impudent embossed rascal=, >injuries=, >[you will not] pocket up wrong=, >flesh= y >frailty=. He aquí el contexto en que aparecen:

²⁷⁸ *OED* have v. 14. e.

²⁷⁹ E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 119; A.H. King, *op. cit.*, p. 179; J. Hunter, *op. cit.*, p. 152; P.H. Davison, *op. cit.*, p. 217; R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 125-6; B. Hardy, *op. cit.*, pp. 180-81; E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 110 y *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 198; D. Bevington, *op. cit.*, p. 237; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 156.

²⁸⁰ J.B. Webb, *Shakespeare's Animal (And Related) Imagery*, p. 58.

PRINCE HENRY O, if it should, how would thy guts fall about thy knees! But, sirrah, there's no room for faith, truth, nor honesty in this bosom of thine; it is all filled up with guts and midriff. Charge an honest woman with picking thy pocket! Why, thou whoreson, impudent, embossed rascal, if there were anything in thy pocket but tavern reckonings, memorandums of bawdy-houses, and one poor pennyworth of sugar-candy to make thee long-winded, if thy pocket were enriched with any other injuries but these, I am a villain. And yet you will stand to it; you will not pocket up wrong. Art thou not ashamed?

FALSTAFF Dost thou hear, Hal? Thou knowest in the state of innocency Adam fell; and what should poor Jack Falstaff do in the days of villainy? Thou seest I have more flesh than another man, and therefore more frailty. You confess then you picked my pocket?

(III.iii.147-62)

>Impudent embossed rascal=, uno de los insultos que el príncipe Henry le dirige a Falstaff por haber mentado en cuanto al, según él, valioso anillo que le han robado, posee, como se ha anunciado ya, una serie de matices adicionales que agravan aún más, si cabe, dicho insulto. En efecto, si bien en el *OED* se registra y documenta con este pasaje concreto el sentido primario o más normal del adjetivo *embossed* (>Bulging, convex, swollen, tumid=²⁸¹), y Schmidt hace lo propio no sólo con este término X>protuberant, tumid, swollen=²⁸²X sino también con >rascal= X>a mean sorry wretch, a scoundrel=²⁸³X, Wilson será el primero en identificar un doble significado en cada uno de los dos términos. Así, este editor glosa >embossed= aquí como >(a) swollen, (b) at bay=²⁸⁴ y >rascal= como >(a) scoundrel, (b) lean deer=²⁸⁵. Newman, por su parte, tras glosar >embossed= simplemente como >swollen=²⁸⁶,

²⁸¹ *OED* embossed *ppl. a. 1*: 4.

²⁸² A. Schmidt, *op. cit.*, p. 356. Éste es el sentido con el que glosarán los términos autores posteriores como Moorman (*op. cit.*, p. 188), Hudson (*op. cit.*, p. 108), Sanderson (*op. cit.*, p. 71) y John y Dorothy Colmer (*op. cit.*, p. 178).

²⁸³ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 939.

²⁸⁴ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 201.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 207.

²⁸⁶ F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 105.

afirma también que cabe una explicación alternativa: >Falstaff is now driven into a corner: “rascal” can mean “a lean worthless deer”, and “embossed” can mean “foaming at the mouth”=²⁸⁷. La interpretación que ofrece Humphreys es también >(a) swollen ...; (b) slavering like a hunted deer; ... “Rascal” is (a) rogue; (b) the young lean or inferior deer ... Xand so splendidly sarcastic in this context=²⁸⁸. La anotación que ofrecen de este segmento Wright y LaMar es tan explícita como las de los anteriores:

In hunting terminology an **embossed rascal** would be a lean deer driven into a thicket or exhausted; [...] **Embossed** also means swollen or bulging (elaborately decorated with a bulging relief) and the Prince may also intend, by extension, a meaning like extraordinary or egregious²⁸⁹.

Mack repite casi literalmente la glosa de Newman por lo que se refiere a >embossed= y define >rascal= como >(1) rogue (2) lean young deer=²⁹⁰. Una anotación similar a la que hiciera Wilson, es la que ofrecen en su edición de la obra Moseley y Neuburg:

A retort to “lion’s whelp”: “Embossed means (a) “swollen” and (b) “at bay”. “Rascal” besides its usual meaning, is the name for a bad deer that will not run²⁹¹.

Para Hunter el término =embossed= es también aquí >a punX1. swollen 2. foaming at the mouth, like a hunted deer=²⁹². Davison identifica igualmente ese mismo juego de significados en su explicación del sintagma: >There are probably puns on both words. *Embossed* can mean (1) swollen; (2) slavering like a hunted deer; *rascal* is (1) a knave; (2) a lean, inferior deer=²⁹³. Cox, que coincide con los anteriores, ofrece una explicación muy exhaustiva de los sentidos de

²⁸⁷ *Ibid*, p. 161.

²⁸⁸ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 117.

²⁸⁹ L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 78.

²⁹⁰ M. Mack, *op. cit.*, p. 117.

²⁹¹ C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 157.

²⁹² J. Hunter, *op. cit.*, p. 154.

²⁹³ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 217.

ambos términos:

Both words are exceptionally applicable when employed in reference to Falstaff. That he is *embossed* (swollen) to a physical grossness is constantly emphasized by the critical prince. Furthermore, to call him an *embossed rascal* is to establish comic incongruity in his natural state as contrasted with the unnaturalness of his immense bulk, for in the 16th century, a RASCAL was not only a scoundrel but also a type of very poor, lean deer. A fat lean deer may have a perverted tone of flattery to the overweight knight, but the audience could only see such an epithet as ridicule.

Of equal contextual value is the comparison of Falstaff to an *imbossed* animal, one hunted until driven at bay; for this is exactly his present situation. He has just finished accusing the hostess of having robbed him and has heaped abuse and infamy upon both her and her house. The prince arrives and Falstaff is in turn accused by several witnesses of having said that Hal owed him a thousand pounds, of having called the prince a jack, and of having threatened to cudgel him. With each accusation the prince releases a verbal hound and the chase is on. Falstaff twists and turns each of his earlier statements, thereby apparently extricating himself from apprehension by his royal friend; but his wildly exaggerated claims concerning the value of that stolen from his pockets is beyond repudiation. Hal presents the true account of the supposed theft and Falstaff is at bay. The prince's likening him to an *imbossed rascal* thus fits the situation²⁹⁴.

Bevington es también muy explícito en cuanto a la definición de >embossed=: >(a) swollen, bulging (b) driven to exhaustion and foaming at the mouth; said of a hunted animal=²⁹⁵; y por lo que respecta a >rascal= lo glosa del siguiente modo:

(a) scoundrel (b) immature and inferior deer. Hal gives an ironic twist to Falstaff's image of the royal lion's *whelp* (l. 142) by suggesting that the lion is now cornering a prey that is paradoxically lean and inferior, yet also swollen and *embossed*²⁹⁶.

Por último, Herbert y Judith Weil, basándose en el *OED*, glosan igualmente >embossed= como >(1) bulging ..., (2) foaming at the mouth (like a hunted animal, driven to extremity)=²⁹⁷; y en >rascal= identifican los significados de >(1) knave, (2) young male deer, unfit for the hunt (and therefore "embossed")=²⁹⁸. Sin embargo, como se anunciaba

²⁹⁴ R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 275-6

²⁹⁵ D. Bevington, *op. cit.*, p. 239.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 157.

²⁹⁸ *Ibid.*

anteriormente, los matices del insulto que el príncipe le propina a Falstaff no se agotan aquí. Así, Williams, por ejemplo, afirma que con estos insultos >Falstaff does emblemize the corrupt body, with its involuntary betrayals: snoring, escaping wind; its grossnesses and diseases=²⁹⁹. Además, *rascal* se utilizaba a veces en inglés isabelino, y en concreto en la obra de Shakespeare, como sinónimo de impotente. Ése es el sentido que tiene, por ejemplo, en *Twelfth Night* I.v.92 y *2 Henry IV* V.iv.34. Pues bien, dado lo elocuente que resulta este juego verbal en estas palabras del príncipe, sorprende enormemente que ninguno de los principales editores de *Henry IV, Part 1* haya incluido comentario alguno al respecto en sus ediciones. Sí lo ha hecho con exhaustividad y gran acierto West, que, en su conocido artículo “Falstaff’s Punning”, explica >impudent embossed rascal= del siguiente modo:

He means Falstaff to take the epithet for >impotent, diseased eunuch=. (The actor could easily make the equation of >impotent= and >impudent= clear; >rascal=, according to Grose, *Classical Dictionary of the Vulgar Tongue*, 1785, originally meant >a lean shabby deer, at the time of changing his horns, penis etc. whence in the vulgar acceptation, rascal is conceived to signify a man without genitals=; and *OED* has >emboss=, v¹.1, >to cover with protuberances=, first example, 1664).

>Embossed= is also >panting for breath=, the opposite of >long-winded=, (see Florio, >agonizante=, >panting for breath=, as we say embossed=).

And of course, as the Arden (1960) editor points out, >embossed rascal= is also >a weak deer, driven to extremity=, (see >rascal=, *sb*.4.b, with examples from Drayton and Jonson; and >emboss=, v².2, with contemporary examples)³⁰⁰.

Las versiones españolas se alejan por completo del juego de significados que atesora >impudent embossed rascal= en el original. En efecto, con >mendigo impudente y abotagado= (Nacente), >inflado desvergonzadísimo bribón= (Macpherson), >pícaro lleno de aire= (Martínez Lafuente), >canalla redomado= (Astrana), >bribón baboso= (Valverde³⁰¹) e

²⁹⁹ G. Williams, *A Glossary of Shakespeare’s Sexual Language*, p. 112.

³⁰⁰ G. West, “Falstaff’s Punning”, pp. 556-7.

³⁰¹ Una vez más, Valverde incluye en su traducción una nota a pie de página que aclara el segundo sentido que adquiere *rascal* en el original isabelino, si bien no hace referencia alguna a sus connotaciones lúbricas. He aquí su aclaración: >*Rascal*, además de «bribón», era «ciervo joven»: en ese sentido propiamente no sería «baboso», sino «espumeante», *foamy*, como está un ciervo perseguido= (J.M^a. Valverde, *op. cit.*, p. 1219).

>insolente, hinchado= (Pujante), ninguno de los traductores consigue acercarse a la rica gama de adjetivos con los que el príncipe Hal descalifica a Falstaff.

En cuanto a la palabra >injuries= y la frase >[you will not] pocket up wrong=, aparecen aquí íntimamente relacionados, pues al utilizar >injuries= para referirse no sólo a >insults=, como consta en las ediciones de Wilson y Newman³⁰², sino también a esos objetos inútiles que contenían los bolsillos de Falstaff³⁰³, el príncipe Henry inyecta también un doble sentido en sus palabras >[you will not] pocket up wrong=. En efecto, Hudson, por ejemplo, glosa esta frase como >tamely put up with affronts, instead of resenting them with manly spirit=, y admite que >The prince has a punning reference to the forecited contents of Sir John's pocket=³⁰⁴. Cox va más lejos en su explicación de estas palabras del príncipe:

when Hal at last reveals the true contents of Falstaff's pockets, he enumerates them and summarizes the list as a *pocket full of injuries*, literally referring to the quality of the things actually found in the knight's pocket but punningly playing on the familiar phrase to *pocket up wrongs* (cf. *King John* 3.1.200; *Henry V* 3.2.54). He then follows up this bit of witty play with correct use of the very phrase he has distorted to achieve his punning effect³⁰⁵.

Orkin también se hace eco del proverbio >To pocket up an injury (wrong)=, incluyendo en su explicación la definición que se registra del mismo en *The Oxford Dictionary of English Proverbs*:

The proverbial phrase *To pocket up an injury (wrong)* [...] is defined in ODEP as: >to take an affront without showing resentment=. Falstaff, however, luxuriates in his sense of wrong as the injured party B precisely the opposite of what the proverb recommends. In reminding him of the trifles his purse contained, the word >pocket= seems to lead the Prince to the proverbial phrase which Falstaff's behaviour ignores³⁰⁶.

³⁰² J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 170 y F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 105.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ E.B. Charlton, *op. cit.*, p. 108.

³⁰⁵ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 320.

³⁰⁶ M.R. Orkin, ">Every day is not holiday= B Proverb Idiom in *Henry IV, Part I*", p. 4.

La glosa que ofrecen Herbert y Judith Weil, por citar un último ejemplo, aclara también lo que el príncipe consigue con este juego lingüístico:

In his word-play upon a familiar phrase (Dent I70), the Prince mocks Falstaff's pretence of being wronged, puns on his picked >pocket=, and implies, >You won't even try to hide the injury you have done=³⁰⁷.

En este caso, Nacente y Martínez Lafuente se aproximan en parte a ese juego intencionado que se produce en las palabras que el príncipe le dirige a Falstaff, según se puede observar en sus respectivas traducciones X>si tus bolsillos estaban manchados con otra suciedad= y >si tus bolsillos contenían otra cosa que cuentas de taberna [...] ú otras porquerías por el estilo=, respectivamenteX. La aproximación se debe a que si leemos esos textos en clave metonímica tanto >suciedad= como >porquerías= se acercan bastante al doble sentido que proyecta >injuries=. Sin embargo, al verter >[you will not] pocket up wrong= por >¡ninguna infamia te afecta!= (Nacente) y >¡No quiere tragarse el mentís= (Martínez Lafuente), estos traductores no consiguen recrear ni los ecos ni las connotaciones que se perciben en el texto de partida. También Valverde y Pujante reproducen parte de la riqueza que atesoran estas palabras, pues, si bien al trasladar >injuries= optan por las formas literales >injurias= y >pérdidas=, respectivamente, al verter la frase >[>you will not] pocket up wrong= por >no quieres embolsarte la injuria= (Valverde) y >te obstinas y no te embolsas la injuria= (Pujante) mantienen el eco proverbial del original³⁰⁸. No sucede lo mismo en las versiones de Macpherson³⁰⁹ y Astrana³¹⁰, pues de ninguna de sus respuestas a >injuries= y >[>you will not]

³⁰⁷ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 157.

³⁰⁸ Valverde, por cierto, por si a alguien se le escapara la carga paremiológica de su solución, nos recuerda, en nota a pie de página, que >embolsarse las injurias= es también una frase hecha (J.M^a. Valverde, *op. cit.*, p. 1219).

³⁰⁹ >Si vuestras faltriqueras se hallaban enriquecidas con otras fruslerías á más de éstas, miento yo; y ¿sostendréis la mentira y no querréis confesar que habéis mentido?=.

pocket up wrong= se desprenden las asociaciones y los ecos comentados.

Por lo que se refiere a >flesh= y >frailty=, términos utilizados por Falstaff en el comentario que le hace al príncipe Henry X>Thou seest I have more flesh than another man, and therefore more frailty= (III.iii.160-1)X, tienen un doble sentido que guarda una gran coherencia con todo el subtexto del diálogo. Así, al utilizar el término >flesh=, Falstaff se refiere no sólo a su corpulencia sino también al apetito carnal. En cuanto a >frailty=, la intención de Falstaff es utilizarlo, además de con ese primer sentido que lo relaciona con la debilidad física y moral, con esa otra acepción lasciva que, como nos recuerdan algunos lexicógrafos, poseía también el término. Sin embargo, muy pocos editores y prácticamente ninguno de los lexicógrafos más conocidos ven ese retruécano que se produce en boca del personaje. De hecho, Bevington constituye una de las pocas excepciones, entre los primeros, al comentar que >Falstaff plays the sophist with the biblical proverb “The flesh is weak”, by confounding the literal meaning of *flesh* with its tropological meaning of “depraved human nature”=³¹¹. Entre los lexicógrafos también se cuenta como excepción el criterio acertado de Rubinstein. Así, esta autora lee >frailty= como: >Lewd. Sensual weakness=³¹²; y sobre el retruécano que se produce en torno a esta palabra afirma que >The pun resolves a seeming contradiction: having more flesh (carnality), by def. Falstaff has more frailty=³¹³. No deja de sorprender la escasez de comentarios y anotaciones que concitan estos dos términos entre los críticos, máxime si tenemos presente, por una parte, que se trata de unas connotaciones muy extendidas por la doctrina y la cultura cristiana; y por otra que se utilizan a menudo en otras

³¹⁰ >Si tus bolsillos eran ricos en otras cosas robables, soy un villano. Y, sin embargo, sostendréis vuestro engaño, no os embolsaréis vuestras mentiras=.

³¹¹ D. Bevington, *op. cit.*, p. 239.

³¹² F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 104.

³¹³ *Ibid.*

obras de Shakespeare e incluso en contextos no tan claros³¹⁴.

El sustantivo >carne=, utilizado por la mayoría de los traductores para verter >flesh=, o la forma plural >carnes=, preferida por Martínez Lafuente, pueden adquirir en un contexto adecuado unas connotaciones semejantes a las del original. Pues bien, ese contexto se genera, en buena medida, al emplear esos mismos traductores términos como >fragilidad= (Nacente, Macpherson y Astrana), >frágil= (Martínez Lafuente y Valverde) y >flaqueza= (Pujante) para traducir >frailty=, ya que, como es sabido, estos términos se prestan también a esas asociaciones de corte lascivo³¹⁵.

El siguiente escollo traductológico lo hallamos en las palabras que Falstaff le dirige a la Hostess exculpándola, una vez aclarada la autoría del hurto del que Falstaff había sido víctima, así como en las que posteriormente intercambia con el príncipe Henry. Los términos que encierran mayor dificultad son, en concreto, >pacified=, >beef=, >angel=, >paid=, >double= y >labour=, y el contexto en que se dan es el siguiente:

FALSTAFF Hostess, I forgive thee. Go make ready breakfast.
Love thy husband, look to thy servants, cherish thy
guests. Thou shalt find me tractable to any honest reason;
thou seest I am pacified still. Nay, prithee, be gone.

Exit Hostess

Now, Hal, to the news at court: for the robbery, lad, how
is that answered?
PRINCE HENRY O, my sweet beef, I must still be good angel
to thee. The money is paid back again.
FALSTAFF O, I do not like that paying back. 'Tis a double
labour.

(III.iii.164-73)

³¹⁴ Sobre esas connotaciones de *flesh*, véanse E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 107 y E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 194; y en cuanto a las sugerencias lascivas de *frailty*, véase E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 110.

³¹⁵ >Ves que tengo mas carne que otro hombre; ¿qué hay de asombroso en que tenga más fragilidad? (Nacente); >Ya veis que tengo más carne que los demás hombres, y, por ende, mayor debe ser mi fragilidad= (Macpherson); >¡Teniendo más carnes que otros, soy forzosamente más frágil= (Martínez Lafuente); >Ya lo ves: tengo más carne que otro hombre, y, consecuentemente, más fragilidad= (Astrana); >Tú ves que tengo más carne que otro cualquiera, así que soy más frágil= (Valverde); y >Tengo más carne que cualquier otro y, por tanto, más flaqueza= (Pujante).

En cuanto a >pacified=, además de ese significado general y obvio de apaciguado o calmado, posee en este pasaje otro sentido soterrado de índole sicalíptica que añade una comicidad especial. Sin embargo, casi ninguno de los principales editores o lexicógrafos recoge el término en sus obras, y los que lo hacen, con la excepción de Rubinstein, tan sólo lo glosan con su primer sentido. Así, Schmidt, por ejemplo, utiliza este pasaje para documentar el significado de >to appease=³¹⁶ que poseía el verbo *pacify* en inglés isabelino. Moorman y Hudson parafrasean la oración >I am pacified still= como >I am always a peacemaker=³¹⁷. Para Newman, por el contrario, significa >always able to be pacified=³¹⁸. La parafrásis de Humphreys es >always easily pacified=³¹⁹. John y Dorothy Colmer la glosan también como >always ready to be peaceful (after a quarrel)=³²⁰. Para Moseley y Neuburg, por su parte, equivale a >I am a peace-loving man=³²¹. Bevington, por último, hace la misma glosa que el anterior y añade: >ready to make it up=³²². Sin embargo, como se ha apuntado ya, el término es más rico en sugerencias. En efecto, para Rubinstein el infinitivo está relacionado con el bestialismo³²³, pues, como añade esta misma autora, >in Greek mythology Pasiphae mated with a bull and gave birth to the Minotaur, which her husband imprisoned in the Cretan labyrinth=³²⁴. A su vez, este doble sentido del término le dará pie posteriormente al príncipe Henry a utilizar el sustantivo *beef* en un sentido equívoco.

³¹⁶ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 828.

³¹⁷ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 188 y E.B. Charlton, *op. cit.*, p. 109.

³¹⁸ F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 105.

³¹⁹ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 118.

³²⁰ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 180.

³²¹ C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 157.

³²² D. Bevington, *op. cit.*, p. 239.

³²³ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 183.

³²⁴ *Ibid.*

Al elegir los términos >pacificado= (Nacente y Valverde), >tranquilo= (Macpherson), >pacífico= (Martínez Lafuente y Astrana) y >me contento= (Pujante) para verter >pacified=, los traductores se alejan por completo de esas asociaciones mitológicas que se derivan de la ingeniosa homofonía de >pacified= y *Pasiphae*. En consecuencia, se pierde en todas las versiones esa sutil alusión a la zoofilia y cualquier otra connotación de tipo sexual³²⁵.

El príncipe Henry utiliza >beef=, según se acaba de indicar, en un doble sentido que no debe escapársele al traductor. En una primera lectura, el término significa >buey=, y en ese sentido parece agotarse la glosa del *OED*, que utiliza precisamente este pasaje como ilustración del mismo: >An ox; any animal of the ox kind; *esp.* a fattened beast or its carcase=³²⁶. Ésta es también la interpretación que hace del término la mayor parte de los editores que lo recogen en sus obras. Ni siquiera Bevington o Herbert y Judith Weil, que se detienen algo más en su explicación, van mucho más lejos, pues las connotaciones a que ambos se refieren en sus glosas se encuadran también en este sentido primario o superficial. La explicación del primero es:

Unsalted beef, ox, recalling >ribs= and >tallows= at 2.4.108, >roasted Manningtree ox= at 2.4.436, and anticipating >martlemas= in *2Henry IV* 2.2.97³²⁷.

Los segundos, basándose en el *OED*, afirman que >sweet beef= significa >“a fattened beast, or

³²⁵ He aquí las diversas versiones de este fragmento: >FALSTAF. Huésped, yo te perdono: ve á preparar el almuerzo: ama á tu marido; vigila á tu criados, y cuida á tus albergados. Me encontrarás tratable en todo lo que sea de razon. ¿Ves como me he pacificado?... Una vez mas te ruego que te vayas= (Nacente); >FAL. Patrona, yo os perdono. Id y alistad el almuerzo. Amad á vuestro esposo, cuidad de vuestros criados y mimad á vuestros huéspedes. Siempre me veréis dispuesto á atender á lo que esté verdaderamente puesto en razón. Ya veis que estoy tranquilo. ¿Todavía estáis ahí? No. Por favor, idos= (Macpherson); >FALSTAFF.X Hostelera, yo te perdono. Vete, prepara el almuerzo, ama á tu marido, vigila á tus criados, cuida á tus huéspedes. Me rindo de buen grado á tales razones. Ya lo ves, soy hombre pacífico. ¿Aún estás ahí? ¡Haz el favor de marchate!= (Martínez Lafuente); >FALSTAFF.X Hostelera, te perdono. Anda, prepara pronto el almuerzo, ama a tu marido, vigila a tus sirvientes, trata bien a tus huéspedes y me encontrarás asequible a toda honesta razón. Ya ves que siempre soy pacífico. Vamos, yo te lo suplico, vete> (Astrana); >FALSTAFF. Tabernera, te perdono: ve a preparar el desayuno, ama a tu marido, cuida a tus criados, mimas a tus huéspedes. Encontrarás que me avengo a cualquier razón honrada: ya ves que estoy pacificado. ¿Qué más? Por favor, márchate= (Valverde); y >FALSTAFF Posadera, te perdono. Anda y prepara el desayuno, quiere a tu marido, vigila a tus sirvientes, mimas a tus huéspedes y verás que me avengo a razones. Me contento fácilmente, como ves. Anda, vete (Pujante).

³²⁶ *OED* beef n. 3.

³²⁷ D. Bevington, *op. cit.*, p. 240.

its carcass” [...] which is still fresh, i.e. not yet preserved with salt=³²⁸; y añaden que >There are many references to Falstaff as meat, living or dead=³²⁹. Sin embargo, la intención del príncipe Henry va más lejos como ya anticipa Schmidt en su *Lexicon*:

The flesh of oxen prepared for food [...] An obscene meaning seems hidden in *Measure for Measure* III.2.59 and in *The Taming of the Shrew* IV.3.28. Prince Henry calls Falstaff his *sweet b.*³³⁰.

En efecto, lo que pretende Hal es humillar a Falstaff llamándole, además de obeso, eunuco, lo que consigue al compararlo con el buey, es decir, con un macho vacuno que ha sido castrado y, por lo tanto, incapaz de cubrir a la hembra. Ésta es la base de la lectura que nos ofrece Rubinstein:

>Thou seest I have more flesh than another man= says Falstaff: >thou seest I am pacified still=. The Prince responds, >O, my sweet beef= -beef or flesh of the ox (bull or cow, but esp. the castrated male of the species)³³¹.

Ni >rosbif= (Nacente y Martínez Lafuente) ni >carne= (Macpherson) ni >cebón= (Pujante) irradian las connotaciones que se desprenden de >beef=, por lo que tampoco son fórmulas válidas para el insulto que busca el príncipe. Por el contrario, con el sustantivo elegido por Astrana y Valverde, >buey=, se consiguen, de manera más o menos velada, las principales sugerencias que emanan del término de partida.

En cuanto a >angel=, término que como se recordará había aparecido ya en la línea treinta y tres de esta misma escena, también tiene, en este pasaje concreto, no sólo el sentido primero o normal de mensajero de Dios, como lo glosa Schmidt³³², sino también un sentido oculto que

³²⁸ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 157.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 94.

³³¹ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 183.

³³² A. Schmidt, *op. cit.*, p. 39.

coincide, en gran medida, con el que tenía en el pasaje mencionado y que lo relaciona con el fuego y la sodomía³³³. En efecto, como veremos más tarde, Rubinstein explica este pasaje con todo detalle y reconoce en >angel= un valor polisémico que le da al texto una gran dosis de jocosidad. Además, King señala un matiz adicional que relaciona el término con un moneda de uso corriente en la época: >the Prince means, “I must be your good angel (OED 1d), for you will get none of the good angels (OED 6) you stole, since the money is to be paid back”. This quibble is common in the 16th century=³³⁴. Posteriormente, Cox utilizará estas mismas palabras de King al explicar el pasaje, añadiendo:

In Hal’s lines to Falstaff there is also the continuing metaphor of good angel vs. vice derived from morality play tradition and clearly initiated in their previous meeting and in the mock interview. But no longer is Hal cast in the role of misled youthXhe is now playing good angel to Falstaff’s vice, and as such he is the exact opposite of his old friend³³⁵.

Por lo que se refiere a >paid=, su connotación sexual en la época isabelina parece fuera de toda duda. *Pay* equivale, por un lado, a >copular=, que no es más que una extensión del sentido de >satisfy, please=, uno de los sinónimos de este verbo que registra el *OED*³³⁶ y recoge también Williams en su glosario³³⁷; y por otro equivale a >pederasta=, que es el significado con el que Rubinstein glosa el participio en este pasaje concreto, como veremos más abajo, indicando la etimología de la palabra: >A pederast (Gk *pais* or *paid*, boy+*erastis*, love)=³³⁸. Esta interpretación resulta mucho más coherente y, por lo tanto, convincente que la lectura que hace Schmidt del pasaje basándose en el *OED*, que también documenta ese primer sentido del

³³³ Véase pág. 259 de este trabajo.

³³⁴ A.H. King, *op. cit.*, pp. 175-6.

³³⁵ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 65-6.

³³⁶ *OED* pay v.¹ 1. a.

³³⁷ G. Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, p. 1003.

³³⁸ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare’s Sexual Puns and Their Significance*, p. 188.

término con estas palabras del príncipe Henry³³⁹.

>Double= posee igualmente en este pasaje un trasfondo sicalíptico relacionado con la homosexualidad, pues, como nos recuerda Rubinstein, >Homosexual love is a union with one's double=³⁴⁰. Este sentido del adjetivo guarda una perfecta coherencia con todo el pasaje y, además, mantiene una estrecha relación, como veremos, con el sustantivo >labour= al que acompaña.

Por último, el sentido sexual que se esconde bajo >labour= era frecuente en el lenguaje vulgar de la época tal y como nos recuerda Williams³⁴¹. Sin embargo, para Rubinstein el sentido sicalíptico del sustantivo en este pasaje es diferente. Esta autora se basa en el diccionario de Randel Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, y en el compendio lexicográfico de Thomas W. Ross, *Chaucer's Bawdy*, para afirmar que *labour* tenía en la época un sentido lujurioso. Para ella el contexto lascivo de las intervenciones del príncipe Henry y Falstaff es muy claro, como se ve en su explicación del pasaje en la entrada de *angel* de su glosario:

Hal is the angel/ingle who PAID/Gk *paid* (a homosexual boy), *back* again. Falstaff complains of DOUBLE (homosexual) labour, lechery (*besongner*, to labour, to do or lecher with)³⁴².

Esos segundos sentidos de naturaleza sicalíptica que acompañan a los términos >angel=, >paid=, >double= y >labour= en el original, y que, como se acaba de ver, están relacionados en su conjunto con la homosexualidad, se pierden por completo en las versiones

³³⁹ Para Schmidt, >pay= significa >to give as an equivalent or compensation or debt owed= (A. Schmidt, *op. cit.*, p. 846). El sentido que el *OED* le da a este verbo en boca de Hal es el siguiente: >To give, deliver, or hand over (money or some other thing) in return for goods or services, or in discharge of an obligation; to render (a sum or amount owed). Also with double obj. or dat. of person= (5. a.).

³⁴⁰ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 80.

³⁴¹ Para Williams *labour* significa >sexual exertion= (G. Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, p. 773).

³⁴² F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 12.

españolas. Así, ni >ángel=, forma usada para verter >angel=, ni >restituído=, >devolvió= o >devuelto=, términos utilizados por los distintos autores para traducir >paid=, recrean en español las mismas sugerencias que rezuma el texto shakespeariano. Lo mismo puede decirse de >doble pena=, >doble trabajo= y >trabajo doble=, fórmulas con que los traductores trasladan >double labour= al español³⁴³.

Unas líneas más abajo, en el marco de un comentario que el príncipe Henry le hace a Falstaff y en la réplica de éste, nos topamos con varios términos y expresiones marcados, una vez más, por el denominador común de la dilogía o la ambigüedad. En efecto, si bien en una lectura superficial del texto esas palabras simplemente configuran un registro de corte marcial, al profundizar en su sentido nos encontramos con un subtexto de naturaleza claramente procaz que se perfila en torno a las mismas. Se trata de >procured=, >charge=, >foot=, >horse=, >where shall I find one=, >steal=, >fine=, >thief=, >two and twenty=, >thereabouts=, >heinously=, >unprovided=, >rebels= y >offend=. He aquí las intervenciones en que se concentran estas palabras:

PRINCE HENRY I have procured thee, Jack, a charge of foot.
 FALSTAFF I would it had been of horse. Where shall I find
 one that can steal well? O for a fine thief, of the age of
 two-and-twenty or thereabouts! I am heinously un-
 provided. Well, God be thanked for these rebels, they
 offend none but the virtuous. I laud them, I praise them.
 (III.iii.179-84)

³⁴³ He aquí las seis traducciones españolas de este pasaje: >PRINCIPE. ¡Oh! mi amable rosbif, aun he tenido que ser otra vez tu ángel bueno. El dinero ha sido restituido. FALSTAF. ¡Ah! no me gusta esa restitución; es doble pena= (Nacente); >ENR. ¡Oh carne delicada! Siempre tengo yo que ser vuestro ángel bueno. El dinero se devolvió. FAL. ¡Oh! No me agrada semejante devolución. Implica doble trabajo= (Macpherson); >EL PRÍNCIPE ENRIQUE.X Una vez más he sido tu ángel bueno, mi querido rosbif. Se ha restituido el dinero. FALSTAFF.X No me gusta que se restituya lo adquirido. Es un doble trabajo= (Martínez Lafuente); >PRÍNCIPE ENRIQUE.X ¡Oh mi dulce buey! Todavía soy tu ángel bueno... El dinero se ha restituido. FALSTAFF.X ¡Oh! No me gusta esta restitución. Es un trabajo doble= (Astrana); >PRÍNCIPE. Ah mi dulce buey: siempre tengo que hacerte de ángel bueno. El dinero está devuelto. FALSTAFF. Oh, no me gusta eso de devolver: es doble trabajo= (Valverde); y >PRÍNCIPE ¡Ah, querido cebón! Siempre he de ser tu ángel custodio. El dinero se ha devuelto. FALSTAFF Ah, eso de devolverlo no me gusta: es doble trabajo= (Pujante).

La segunda lectura de este pasaje a la que se acaba de hacer referencia, la explica con gran detalle Rubinstein que detecta ese doble sentido de los términos mencionados en boca de Hal y Falstaff³⁴⁴. Así, de acuerdo con esta autora >procured= tiene en la intervención del príncipe el sentido que registra el *OED* en la época: >To act as a procurer or procuress=³⁴⁵. Por su parte, >charge= aparece glosado en la obra de Rubinstein como >sexual assault=³⁴⁶, sentido que ya recogía Partridge en su glosario³⁴⁷ y posteriormente aparecerá glosado en el de Colman X con la misma definición³⁴⁸ X y en el de Williams: >Sexual assault. This martial image evokes the masculine role in the sexual encounter, frequently in terms of infantryman's charge=³⁴⁹. Por lo que se refiere a >foot=, este sustantivo denota, según Partridge, Colman, Rubinstein y Williams, el acto sexual³⁵⁰. En cuanto a >horse=, Cox anuncia que el juego verbal que se produce, por cuestiones de homofonía Xal igual que ocurre en 2.4.235³⁵¹ y en 3.1.155X, entre *horse* y *whores* se relaciona con el juego que también se da con *steal/stale* >(to decoy / to urinate)= y *thief/hief* >(a sheep / a young woman)=³⁵². Rubinstein va un poco más lejos y relaciona >horse= en este pasaje concreto con *arse* y con *whore*³⁵³, debido igualmente a la homofonía de los tres términos. También West se hace eco de este juego homofónico de

³⁴⁴ West también asegura que la ambigüedad de >procured= provoca la respuesta posterior de Falstaff (G. West, "Falstaff's Punning", p. 557).

³⁴⁵ *OED* procure v. **5. b**.

³⁴⁶ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 125.

³⁴⁷ E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 78.

³⁴⁸ E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 187.

³⁴⁹ G. Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, p. 229.

³⁵⁰ E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*, p. 108; E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, p. 194; F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 125; y G. Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, p. 525.

³⁵¹ Véanse págs. 130-1 de este trabajo.

³⁵² R.E. Cox, *op. cit.*, p. 290.

³⁵³ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 125. Green también se refiere a este mismo pasaje al afirmar que *stale* >in addition to meaning "urine", meant also "prostitute"= (M. Green, *op. cit.*, p. 95).

>horse= y *whores*, extendiendo su explicación a >rebels=:

In >horse= lurks >whores=, and, though the last sentence of the speech seems to change the subject abruptly, >rebels= disguises >ribalds=, >whores= (>ribald=, *sb.3.b*, >a woman of loose character=, last example, 1530; Cotgrave has >ribaulde=, >a whore=; Cercignani, p. 317, provides several examples by which the loss of final >d= after >l= in Shakespeare is >conclusively attested=).

Another meaning of >ribald=, >offensively abusive, scurrilous, wantonly irreverent or impious=, (adj. illustrated by 1621, Quarles, Hadassa, 1478, >Foule ribbauld talke=), inspires >offend none but the virtuous=³⁵⁴.

Para Rubinstein, >where shall I find one= es deliberadamente ambiguo >in its reference (1) back to the horse/arse and (2) ahead to the thief=³⁵⁵. También por la homofonía de *steal/stale*, Rubinstein glosa *stale* con el sentido de >whore= y explica que >when a man “stole a girl”, he often made a stale (whore) of her=³⁵⁶. Por su parte, gracias a su semejanza con la palabra latina *fin-is*, el término >fine= es susceptible de asociación con el recto o las nalgas³⁵⁷. Por lo que se refiere a >thief=, cuyo sentido sicalíptico en la época está fuera de toda duda como nos recuerda Williams³⁵⁸, Cox y Rubinstein hacen referencia a Kökeritz³⁵⁹ para asumir que se trata de una fémmina debido a la homofonía de *thief/theave*³⁶⁰. >Two and twenty= tiene para esta lexicógrafa un sentido un tanto especial Xen concreto, hace referencia a una puntuación >in coitus=³⁶¹X. El término >thereabouts=, por su parte, aparece

³⁵⁴ G. West, “Falstaff’s Punning”, p. 557.

³⁵⁵ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare’s Sexual Puns and Their Significance*, p. 125.

³⁵⁶ *Ibid*, p. 253.

³⁵⁷ *Ibid*, pp. 100-1.

³⁵⁸ >Illicit bedfellow= (G. Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, p. 1378).

³⁵⁹ Kökeritz utiliza este mismo pasaje para explicar este juego homofónico: >When in the passage from I H4 3.3.208 ff., [...], Falstaff gives vent to his yearning for “a fine *theefe* of two and tweintie, or thereabout,” being “heynously unprovided” just then, we can be sure that he is quibbling on this Midland and southern word *theafe*, still used, e.g., in Warwickshire= (H. Kökeritz, *op. cit.*, p. 150).

³⁶⁰ R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 358-9 y F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare’s Sexual Puns and Their Significance*, p. 125.

³⁶¹ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare’s Sexual Puns and Their Significance*, p. 125.

asociado en este contexto con el ano: >(ABOUT/a butt)=³⁶². Este mismo sentido es el que le da Rubinstein a la forma adverbial >heinously= pues en la época >the “h” is often dropped in puns=³⁶³. En cuanto a la forma >unprovided=, aparece glosada en la obra de Rubinstein como >provide sexual satisfaction=³⁶⁴. Finalmente, el verbo >offend= tiene un segundo sentido que se asemeja en gran medida a los de los términos vistos anteriormente, pues, como afirma esta misma autora, las ofensas >are of the rear end=³⁶⁵. La coherencia de esta interpretación no hace sino proclamar, una vez más, la existencia de un subtexto que de manera tan peculiar marca y enriquece el lenguaje de este dramaturgo isabelino. Resulta extraño, por tanto, que, salvo excepciones como las de Rubinstein o West, ni los estudiosos de la obra de Shakespeare ni los principales editores hagan referencia alguna a esos segundos sentidos del rosario de términos mencionados.

En las versiones españolas tan sólo se reflejan los primeros sentidos de esos términos, con lo que el pasaje completo queda gravemente mermado. La pérdida es tanto mayor por cuanto que estamos ante un pasaje cuya picardía sexual añade una indudable vivacidad al texto. En consecuencia, como se puede comprobar, el resultado es en todos los casos un texto soso que carece de esa vitalidad y comicidad que adornan el original³⁶⁶.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.*, p. 124.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 205.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 125.

³⁶⁶ He aquí las versiones de los diferentes traductores: >PRINCIPE. Te he procurado, Juanito, un empleo en la infantería. FALSTAF. Hubiera preferido en la caballería. ¿Dónde encontraré un guapo que entienda en robar? ¡que no daría yo por un buen ladrón de veinte á veintidos años! Estoy horriblemente desprovisto. Vamos, en lo concerniente á estos rebeldes ¡alabado sea Dios! no atacan mas que á los hombres virtuosos: yo los felicito, yo los apruebo= (Nacente); >ENR. Os he procurado una plaza en infantería. FAL. Hubiera preferido que fuera en caballería. ¡Adónde encontraría yo quien supiera robar bien! ¡Quién encontrara á un ladrón de veinte y dos años, sobre poco más ó menos! Estoy villanamente desprovisto. Bien está. Demos gracias á Dios, que nos manda á estos rebeldes. Sólo dañan á los hombres de bien. Yo los aplaudo y los celebro= (Macpherson); >EL PRÍNCIPE ENRIQUE.X Jack, te he procurado un puesto en infantería. FALSTAFF.X Hubiera preferido en caballería. ¿Dónde encontraría yo un muchacho que supiera robar discretamente? Un buen ladrón de veintidós años, poco más o menos. ¡Estoy en la mayor penuria! Afortunadamente, alabado sea Dios, esos rebeldes no atacan mas que á las personas virtuosas. Por mi parte les felicito y los creo dignos de precio= (Martínez Lafuente); >PRÍNCIPE ENRIQUE.- Juanito, te he procurado un empleo en Infantería. FALSTAFF.- Lo habría

En una de las frases que el príncipe le dirige a Falstaff antes de retirarse, >There shalt thou know thy charge= (III.iii.193), el sustantivo >charge= tiene, como se ha anunciado ya, el mismo doble significado que poseía en el verso treinta y cinco de la escena primera del Acto primero en boca de Westmorland³⁶⁷. En efecto, en >charge= confluyen aquí también, como asegura Cox, los mismos sentidos de >military command= y >costs= que poseía el sustantivo en la época³⁶⁸. Este mismo autor asegura que aquí el término >is employed in preparation for battle=; y refiriéndose a este pasaje añade:

Possibly only by chance, but equally possible by design, this speech echoes the king's preceding line to Harry and occurs at the end of the scene ... In this instance *charge* and "money" are explicitly united. It may well be then that knowing in his first two uses of *charge* he had exercised Elizabethan punning wit, Shakespeare sought here merely to remind his audience of the earlier quibbles and thereby squeeze one last chuckle from the joke³⁶⁹.

El resto de los autores no recoge el término en sus obras, y los que lo hacen, lo registran simplemente en su acepción castrense³⁷⁰.

Al verter el sustantivo >charge= por >empleo=, como hacen Nacente, Martínez Lafuente y Astrana o >mando=, término utilizado por Valverde, estos autores consiguen reflejar tan sólo el sentido primario o superficial que el término posee en el original

preferido en Caballería. ¿Dónde encontraré uno que pueda robar bien? ¡Ah! Necesito un ladrón de veintidós años o cosa así. Estoy espantosamente desapercibido. Bien. ¡Dios sea alabado por esos rebeldes! No atacan más que a las gentes virtuosas. Los aplaudo, los elogio= (Astrana); >PRÍNCIPE. Juanito, te he procurado un mando en infantería. FALSTAFF. ¡Ojalá hubiera sido en caballería! ¿Dónde encontraré uno que sepa robar bien? ¡Ah, querría un buen ladrón de unos veintidós años, o por ahí! Estoy terriblemente desprovisto. Bueno, hay que dar gracias a Dios por esos rebeldes: no hacen daño más que a la gente virtuosa. Les elogio y alabo= (Valverde); y >PRÍNCIPE Juan, te he conseguido un mando en infantería. FALSTAFF Lo habría preferido en caballería. ¿Dónde encontraré quien sepa robar? ¡Ah, un buen ladrón de veintidós años o por ahí! Estoy vilmente equipado. Bueno, gracias a Dios por esos rebeldes; sólo ofenden al honrado. Yo los alabo, los ensalzo= (Pujante).

³⁶⁷ Véase página 35 de este trabajo.

³⁶⁸ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 80.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 215.

³⁷⁰ Cabe destacar, entre otros, a John y Dorothy Colmer que glosan >thy charge= como >soldier you are in charge of= (J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 182) y a Colman que registra el sintagma >know thy charge= como >learn which company you are to command= (E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 112).

isabelino. En esos textos, por consiguiente, se pierde por completo la bisemia que tiene >charge= en el texto de partida. Algo parecido observamos en el texto de Pujante, y ello a pesar de que en este caso el autor de la traducción es plenamente consciente del doble significado de >charge=. Así, en su versión se destruye la bisemia al traducirse el término por >dinero e instrucciones=. Macpherson, por el contrario, se sirve del término >cargo= que, como se sabe, tiene igualmente y a la vez una acepción de tipo crematístico y otra que se adecúa también al contexto militar del pasaje de partida. Su respuesta, por lo tanto, es totalmente fiel al texto shakespeariano: >Vuestro cargo / Allí conoceréis=.

En la intervención final de Falstaff, que coincide con la conclusión de la escena, nos topamos con tres términos cuya bisemia encaja muy bien, una vez más, con el doble sentido de esas otras palabras ya comentadas que se han sucedido a lo largo de estos últimos diálogos³⁷¹. En este caso, los términos marcados por la dilogía son >rare=, >tavern= y >drum=, todos ellos en boca de Falstaff:

Rare words, brave world! Hostess, my breakfast, come!
O, I could wish this tavern were my drum!
(III.iii.197-8)

En cuanto al segundo sentido que se desprende de >rare= gracias a su coincidencia fónica en la época con *rear* (recuérdese que este término equivale a trasero o ano), ni los principales editores manejados ni prácticamente ninguno de los lexicógrafos especializados en el lenguaje de Shakespeare recogen ese segundo sentido que el término tiene aquí. Sin embargo, no cabe duda de la validez de esa lectura del término, máxime si tenemos en cuenta que además de

³⁷¹ Por cierto, según nos recuerda John Shaw, estos dos versos de Falstaff no son sino una parodia del último pareado que el príncipe utiliza en su intervención anterior: >Falstaff's words make no sense whatever, except in their comic relation to Hal's, that is, Falstaff's words are a parody of Hal's. Not that Hal's ideas are being ridiculed. It is the tone of the speech, Hal's heroic posture, that amuses Falstaff. After all, patriotism is all right (even for the heir of a usurper) and the rebellion must be defeated. But need we be quite so boyishly serious about it before breakfast?Xand in the tavern! (J. Shaw, "The Staging of Parody and Parallels in >I Henry IV=", *Shakespeare Survey*, 20 [1967], p. 62).

tratarse de un tipo de juego homofónico muy recurrente en la obra de Shakespeare, ese segundo significado se integra de modo muy coherente, como demostrará Rubinstein, en un subtexto de idéntica naturaleza.

Por lo que se refiere a >tavern= y >drum=, ninguno de los principales editores o lexicógrafos, con la excepción de Rubinstein, parece ver con claridad la verdadera intención de Falstaff al utilizar estas palabras. Así, Wilson, si bien reconoce el juego lingüístico que se da entre >tavern= y >drum=, no se percata de la sugerencia lúbrica que busca Falstaff. En concreto, se limita a afirmar que >Fal. quibbles on “tavern” (Lat. “taberna”) and “tabern” or “tabor”=³⁷². También Shaaber reduce su glosa a una explicación casi idéntica a la de Wilson: >(1) inn, (2) drum called “tabor” or “taborn”=³⁷³. De igual modo, la por lo demás exhaustiva glosa que nos ofrece Davison de ambos términos carece por completo de cualquier connotación o alusión en el sentido apuntado. He aquí su comentario:

This has not been wholly satisfactorily explained. It has been suggested that there is a pun on *tavern* and >taborn=, a kind of drum; or that Falstaff wishes the tavern were the only drum he must follow, which, as it stands, is not very close although the sense is reasonable.

There seem to be two other possibilities. A *drum* was at this time a small party of soldiers sent, with a drummer, to discuss terms with an enemy. Falstaff might feel that any military party discussing terms might for preference meet at a tavern. Secondly, Falstaff says *my drum* - Jack's Drum. Jack's Drum's Entertainment was a rowdy reception - a fair description of a battle, and of the behaviour of Falstaff and company in the tavern (as, for example, when the Sheriff arrives in II.iv)³⁷⁴.

Cox tampoco alcanza a ver la referida connotación lúbrica, pues únicamente se refiere al juego homofónico de *tavern* y *tabern*, citando de modo literal la glosa de Wilson³⁷⁵. Tampoco en la escueta anotación que incluye Bevington en su edición de la obra se atisba el más mínimo comentario relacionado con lo sexual:

³⁷² J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 170.

³⁷³ M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 101.

³⁷⁴ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 218.

³⁷⁵ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 360.

I wish I could always rally at this tavern, respond to its call as to a martial instrument in the time of war; or possibly Falstaff would like to make the tavern reverberate with the excitement of his setting forth³⁷⁶.

Por último, el comentario de West se sitúa en idéntica línea que los anteriores: >“Tavern” here provides a synonym for “drum”: “taborn”=³⁷⁷. En consecuencia y según se apuntaba anteriormente, a pesar de su atinada percepción en cuanto al juego homofónico que anima estas palabras, estos comentarios resultan a todas luces incompletos. La explicación de Rubinstein, como también se ha dicho ya, completará el significado de estos términos:

The scene concludes: >Rare words! brave world Hostess, my breakfast, come!/O, I could wish this tavern were my drum!= DRUM (buttocks) was perhaps accompanied by a gesture indicating he wished the hostess's tavern/taborin (a drum that gets beaten with *one drumstick*) were the only drum he had to follow - not a military one. The whole scene has played on RARE/rear words, and fittingly ends with one³⁷⁸.

Por lo que se refiere a las versiones españolas de esta última intervención de Falstaff, sus autores no consiguen recrear ni el juego homofónico ni la procacidad que rezuman sus palabras. En efecto, al traducir únicamente su sentido primero o superficial, cercenan una parte muy importante del contenido de las palabras de Falstaff³⁷⁹.

³⁷⁶ D. Bevington, *op. cit.*, p. 241.

³⁷⁷ G. West, *A Dictionary of Shakespeare's Semantic Wordplay*, p. 167.

³⁷⁸ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 125.

³⁷⁹ He aquí las versiones de las diferentes traducciones españolas: >FALSTAF. Hermosas palabras por cierto ¡mundo admirable! Huésped! ¡ja, el almuerzo! ¡Oh! que no sea esta taberna la bandera que he de seguir!= (Nacente); >FAL. ¡Hermosísimas frases! Bravo mundo. Ahora, á almorzar. Patrona, andad ligera. ¡Que esta taberna mi tambor no fuera!= (Macpherson); >FALSTAFF.X ¡Hermosas frases! ¡Patria admirable! ¡Hostelera, mi almuerzo! ¡Vamos! ¡Lástima que esta taberna no pudiese ser mi cuartel!= (Martínez Lafuente); >FALSTAFF.X ¡Extrañas palabras! ¡Bravo mundo! ¡Hostelera, mi almuerzo, vamos! ¡Oh, cómo desearía que esta taberna fuese mi tambor!= (Astrana); >FALSTAFF. ¡Espléndidas palabras, magnífico mundo! Taberera, mi desayuno, vamos. ¡Ah, ojalá esta taberna fuera mi tambor!= (Valverde); y >FALSTAFF ¡Qué noble! ¡Qué excelso! ¡Desayuno, venga! ¡Ah, si mi tambor fuese esta taberna= (Pujante).

CAPÍTULO IV

Análisis textual y traductológico de la
escena tercera del Acto cuarto

La primera dificultad que se le presenta al traductor en la escena tercera del Acto cuarto se da en el término >quality=, en las palabras con que Hotspur recibe a Sir Walter Blunt que llega hasta él con un mensaje del rey. He aquí el saludo de Hotspur:

HOTSPUR

Welcome, Sir Walter Blunt; and would to God
You were of our determination!
Some of us love you well; and even those some
Envy your great deservings and good name
Because you are not of our quality,
But stand against us like an enemy.

(IV.iii.32-7)

No cabe duda de que el sustantivo >quality=, como se deduce tanto del contexto en el que Hotspur lo utiliza, como del hecho de que ambos personajes están en bandos opuestos, posee aquí dos de los significados que tenía en la época y registra el *OED* X>Character, disposition, nature= y >Party, side=¹X. Precisamente este último sentido se ejemplifica en dicho diccionario con esta frase de Hotspur. Los principales editores de la obra toman nota de ese segundo significado que se superpone, por así decirlo, al primero o más normal del término².

Todos los términos elegidos por los diferentes traductores X>causa= (Nacente), >no estar con nosotros= (Macpherson), >lado= (Martínez Lafuente), >opinión= (Astrana), >bando= (Valverde) y >grupo= (Pujante)X expresan con claridad ese sentido de pertenencia al bando disidente que atesora >quality=; pero ninguno de ellos exhibe la finura que le depara al original la conjunción del significado más conocido del término y el que ellos reproducen.

¹ *OED* quality n. I. 1. a y : 5. c, respectivamente.

² F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 195; E.C. Black, *op. cit.*, p. 124; J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 207; F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 116; A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 134; L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 90; J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 81; M. Mack, *op. cit.*, p. 129; C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 175; J. Hunter, *op. cit.*, p. 178; P.H. Davison, *op. cit.*, p. 228; G.B. Evans, *op. cit.*, p. 874; E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 123; D. Bevington, *op. cit.*, p. 255; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 170.

El siguiente foco de dificultad con que nos topamos en esta corta pero intensa escena, lo hallamos en la siguiente intervención de Hotspur, en la que comienza a explicarle a Sir Walter la historia de la coronación del rey y los motivos por los que ahora pretende rebelarse contra él. Los lugares que presentan más dificultad son, sin duda, los términos >golden=, >while his blood was poor= y >seeming=. Veamos la intervención de Hotspur, pues, una vez más, sólo el contexto completo de sus palabras puede arrojar luz sobre los múltiples sentidos que confluyen en los citados términos:

HOTSPUR

The king is kind; and well we know the King
Knows at what time to promise, when to pay.
My father and my uncle and myself
Did give him that same royalty he wears,
And when he was not six-and-twenty strong,
Sick in the world's regard, wretched and low,
A poor unminded outlaw sneaking home,
My father gave him welcome to the shore;
And when he heard him swear and vow to God
He came but to be Duke of Lancaster,
To sue his livery and beg his peace
With tears of innocency and terms of zeal,
My father, in kind heart and pity moved,
Swore him assistance and perform'd it too.
Now when the lords and barons of the realm
Perceived Northumberland did lean to him,
The more and less came in with cap and knee;
Met him in boroughs, cities, villages,
Attended him on bridges, stood in lanes,
Laid gifts before him, proffer'd him their oaths,
Gave him their heirs as pages, follow'd him
Even at the heels in golden multitudes.
He presently, as greatness knows itself,
Steps me a little higher than his vow
Made to my father, while his blood was poor
Upon the naked shore at Ravenspurgh,
And now, forsooth, takes on him to reform
Some certain edicts and some strait decrees
That lie too heavy on the commonwealth,
Cries out upon abuses, seems to weep
Over his country's wrongs; and by this face,
This seeming brow of justice, did he win
The hearts of all that he did angle for;
Proceeded furtherX cut me off the heads
Of all the favourites that the absent King
In deputation left behind him here,
When he was personal in the Irish war.

El adjetivo >golden=, por un lado, hace referencia a la actitud de los seguidores del rey y, por otro, califica al tipo de indumentaria con que éstos solían recibirlo. En efecto, en >golden= convergen los significados de >precious, excellent, happy, auspicious=, que son los que registra Schmidt en su *Lexicon*³, y >richly dressed=, >well-dressed=, o >resplendent=, que son los que anotan Shaaber, Sanderson y Evans, respectivamente⁴. Todos esos autores, según se puede comprobar, optan solamente por uno de los significados antes referidos. En ese sentido, sólo las glosas de Humphreys (>[a] resplendent; [b] auspicious=⁵), John y Dorothy Colmer (>[i] “finely dressed in gold”; [ii] “promising success”=⁶), Bevington (>[a] auspicious, celebrating, as in *As You Like It* I.i.5 and *2 Henry IV* 5.3.95, 99 [b] richly attired=⁷), y Herbert y Judith Weil (>[1] triumphant, [2] resplendent=⁸) recogen la riqueza de matices antes mencionada.

Las sugerencias que se desprenden de >while his blood was poor= apuntan igualmente en una doble dirección. Por un lado, la frase se refiere al bajo nivel de coraje y ambición que tenía Henry Bolingbroke antes de ser proclamado rey y, por otro, nos recuerda la carencia de sangre real del usurpador. Así lo recogen en su edición John y Dorothy Colmer: >(i) “when he had not yet discovered royal blood in his veins”; (ii) “when his courage and ambition

³ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 484. Posteriormente, Wilson también lo recogerá en su edición como >auspicious, flattering= (J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 202), y Newman lo hará simplemente como >favouring= (F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 118).

⁴ M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 112; J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 82; y G.B. Evans, *op. cit.*, p. 874.

⁵ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 136.

⁶ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 208.

⁷ D. Bevington, *op. cit.*, p. 256.

⁸ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 172.

were low”=⁹. También Bevington se hace eco de esa doble sugerencia: >while his spirit, or temper, was still humbled; but with a sardonic suggestion also of lineage that is subject to challenge=¹⁰. Finalmente, la glosa de Herbert y Judith Weil discurre igualmente en esta dirección: >(1) his temper was humble, (2) his nature was not royal=¹¹.

Por último, >seeming= posee en esta escena un valor bisémico que se repetirá en otros pasajes de esta misma obra. Mahood nos explica con toda claridad ese doble sentido del término, ilustrándolo con la intervención de Worcester en V.ii.34:

Certain words with contradictory meanings lend themselves most readily to this anticipatory irony. The verb *seem* and the noun or adjective *seeming* can imply either display or deception, and in the last act of *Henry IV* part 1 the word is subtly used in this double sense¹².

Pues bien, haciéndose eco de esta lectura de Mahood, Cox se sirve de esa misma interpretación, y lo hace de manera muy convincente, para glosar el término no sólo en esta intervención de Hotspur sino también en la escena primera del Acto quinto, en boca de Worcester¹³. En concreto, glosa el término como >sincere display / deceptive show= y añade:

Taking Miss Mahood’s suggestion for one passage, one discovers that the problem of ambiguous *seeming* appears throughout the confrontation between king and rebels [...] The loyal and valiant Blunt approaches the northern rebels the day before their deadly encounter, bringing “gracious offers from the king” and bidding them name their “grievs”. His mission is totally abortive, however, for Hotspur seizes the stage and recounts at length his present version of Bolingbroke’s apparently unjust and deceptive rise to power. Granted, he and his family had participated in the deposition of Richard, but they now understand, or so they think, the true nature of Henry’s Machiavellian schemes¹⁴.

⁹ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 208.

¹⁰ D. Bevington, *op. cit.*, p. 257.

¹¹ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 172.

¹² M.M. Mahood, *op. cit.*, p. 43.

¹³ Véase pág. 346 de este trabajo.

¹⁴ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 208.

Al cotejar los términos comentados con sus correspondientes versiones en las traducciones españolas, hallamos que el grado de acierto es diverso. En efecto, al trasladar >golden= por >dorada= o >doradas=, como calificativo de la >multitud= o las >multitudes=, tanto Martínez Lafuente como Astrana y Valverde, respectivamente, consiguen mantener las sugerencias más significativas que emanan de las palabras originales, pues el adjetivo *dorado* encierra también el sentido de esplendoroso o feliz. También >radiante=, el término utilizado por Pujante, puede referirse tanto a la calidad de la vestimenta como a la alegría de la multitud. Nacente y Macpherson, por su parte, ni siquiera traducen el término. También es diversa la suerte que corre la traducción de >while his blood was poor=, pues, mientras Nacente, Macpherson, Martínez Lafuente y Pujante prescinden del sustantivo >sangre= y no lo sustituyen por ninguna otra fórmula que pudiera atesorar una bisemia equivalente, Astrana y Valverde lo mantienen, y con él la posibilidad de conservar esa alusión al valor y a la legitimidad de la realeza, pues, como se sabe, el término *sangre* se asocia a menudo, sobre todo en ciertas expresiones, con el coraje o la ambición, y, por otra parte, es el signo distintivo de la realeza. De ahí que en frases como >cuando su sangre estaba empobrecida= (Astrana) y >mientras su sangre estaba en la miseria= (Valverde), se conservan, en mayor o menor grado, la ambigüedad original. Sin embargo, en las fórmulas propuestas por Nacente¹⁵, Macpherson¹⁶, Martínez Lafuente¹⁷ y Pujante¹⁸ sólo se percibe, y no en todas, la referencia a la ambición o la valentía. Para concluir, los traductores, tal vez con la excepción de Nacente, se alejan también del doble sentido de >seeming=¹⁹. La excepción puede

¹⁵ >cuando sus esperanzas eran humildes=.

¹⁶ >con aliento escaso=.

¹⁷ >en la época en que no era mas que un solitario=.

¹⁸ >con tanta mansedumbre=.

¹⁹ >Y con esa actitud, y con fingirse/Justiciero= (Macpherson); >¡Y por este procedimiento, como si encarnase la justicia!= (Martínez Lafuente); >y por sus gestos, por esta emulación de justicia= (Astrana); >y, con esa cara, con ese aparente rostro justiciero= (Valverde); y >con esa apariencia justiciera= (Pujante).

fundamentarse en el carácter también ligeramente ambiguo de la fórmula utilizada por Nacente, >semblante=, ya que esta palabra, además del sentido de cara o aspecto, atesora en un uso algo anticuado el de parecido o semejante²⁰.

El último de los escollos que pueden plantear problemas de traducción en esta escena lo hallamos en el doble sentido que posee el adjetivo >indirect= que Hotspur utiliza en su siguiente intervención para calificar el título que ostenta Henry. En concreto, sus palabras son:

HOTSPUR

[...]

And in conclusion drove us to seek out
This head of safety, and withal to pry
Into his title, the which we find
Too indirect for long continuance.

(IV.iii.102-5)

En efecto, el adjetivo se refiere aquí tanto a la línea >indirecta= de la sucesión de Henry, según registra el *OED* documentándolo precisamente con este mismo pasaje X>Of a succession, title, etc.: Not descending or derived in a straight line=²¹X, como a la moralidad de los medios que utilizó para ello, acepción que también recoge el *OED* y que ejemplifica, entre otros, con *Othello* I.iii.111 X>Of actions or feelings: Not straightforward and honest; not fair and open; “crooked”, deceitful, corrupt=²²X. Los principales editores de la obra dan fe de este doble significado del término en sus respectivas ediciones. Así, Wilson, por ejemplo, lo glosa como >(a) not directly derived, (b) crooked, unjust=²³. La anotación de Humphreys es muy parecida: >(a) not in the direct line; (b) morally crooked=²⁴. Para John y

²⁰ >y merced á esa máscara, á ese semblante de justicia=.

²¹ *OED* indirect *a.* **1. c.**

²² *OED* indirect *a.* **1. b.**

²³ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 203.

²⁴ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 137.

Dorothy Colmer, el adjetivo atesora también un doble sentido: >(i) “not in direct line”; (ii) “morally corrupt”, referring to the means by which Bolingbroke gained the crown=²⁵. La anotación de Mack apunta en este mismo sentido: >(1) not in the direct line (from Richard) (2) morally oblique=²⁶. Para Davison >indirect= significa igualmente >“not of the true line of descent”, and also “morally crooked”=²⁷. También Bevington glosa el término con los dos sentidos mencionados: >devious, irregular, both in the line of succession and in a moral sense=²⁸. La glosa de Herbert y Judith Weil, por citar un último ejemplo, es igualmente >(1) acquired by devious means, (2) not in the direct line of succession=²⁹.

De los adjetivos utilizados por los traductores para verter >indirect=, tan sólo >ilegítimo= (Astrana) y >tortuosa= (Pujante) reflejan el doble significado que proyecta el original. Las demás propuestas X>equivocos= (Nacente), >ilegal= (Macpherson), >equivoco= (Martínez Lafuente) e >indirectos= (Valverde)X, como se puede observar, tan sólo hacen referencia a uno de los dos sentidos apuntados.

²⁵ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 210.

²⁶ M. Mack, *op. cit.*, p. 132.

²⁷ P.H. Davison, *op. cit.*, p. 230.

²⁸ D. Bevington, *op. cit.*, p. 258.

²⁹ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 173.

CAPÍTULO V

Análisis textual y traductológico de la
escena primera del Acto quinto

Al comienzo de la escena primera del Acto quinto, en las duras palabras con las que el rey Henry recibe a Worcester, aquél utiliza una serie de metáforas, relacionadas en su mayor parte con la astrología, que deben tenerse en cuenta a la hora de verter el pasaje a otra lengua. Entre ellas, destacan, sin duda alguna, >exhaled meteor= y >prodigy of fear= que aparecen al final de su intervención:

KING HENRY
[...]
And be no more an exhaled meteor,
A prodigy of fear, and a portent
Of broachèd mischief to the unborn times?
(V.i.19-21)

En cuanto a >exhaled meteor=, el rey utiliza estas palabras para referirse a la creencia popular de que los cometas o los meteoritos que salen de su órbita solían presagiar desastres. De ahí que compare a los rebeldes como Worcester con dichos astros o cuerpos. Sin embargo, como es obvio, la dificultad que entraña la traducción de estas palabras no radica en la metáfora en sí, sino en el doble sentido del adjetivo >exhaled=. Tampoco facilita las cosas el hecho de que, si bien la mayoría de los principales editores explica en sus obras el significado de la metáfora utilizada por el rey¹, son muy pocos los que se percatan de la doble sugerencia que se desprende del adjetivo. En este sentido, es digna de mención la labor editorial de John y Dorothy Colmer, ya que no sólo ofrecen una amplia y exhaustiva explicación de la intención del monarca al pronunciar estas palabras sino que concluyen su comentario ofreciendo la doble acepción de >exhaled=:

“and move more obediently in your proper place (in society) again, where your actions showed your loyalty (*did give a fair and natural light*), and do not behave any longer like something unnatural that is to be feared (*exhaled meteor*)”. The imagery is suggested by the imagery at the beginning of the scene (*sun*,

¹ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 199; J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 180; M.A. Shaaber, *op. cit.*, p. 116; L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 96; M. Mack, *op. cit.*, p. 135; C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 183; J. Hunter, *op. cit.*, p. 186; y D. Bevington, *op. cit.*, p. 261.

distemperature). It continues the connection between the idea of disorder in nature and in man. In the old view of the universe it was believed that the planets and stars each moved in an orderly way in its own *orb* (path through the sky). The description of Worcester as a *meteor*, a part that has fallen from its proper place, strengthens the idea that disobedience to a king is contrary to the natural order; *exhaled*, in two senses: (i) “created by vapours from the sun”; (ii) “dragged from the proper heavenly order”².

Por idéntico motivo, merece la pena mencionar igualmente a Humphreys que glosa esa doble acepción como >(a) drawn up of vapours [...]; (b) dragged from the orderly course proper to celestial bodies=³; o a Colman, para quien >exhaled= significa también >either (a) drawn up like vapour or (b) dragged out of a proper orbit=⁴. Herbert y Judith Weil van incluso más lejos en el registro de la polisemia del adjetivo, recogiendo en su edición hasta tres posibles sugerencias:

(1) the process of the sun’s heat drawing a vapour out of the earth and turning it into a meteor, (2) being dragged out or away, i.e. from a proper celestial orbit (*OED* sv *v*²), (3) being breathed out or extruded by the earth⁵.

Las connotaciones que se desprenden del sintagma >prodigy of fear= son también muy claras. La mayor parte de los autores que recogen estas palabras en sus obras se limita a glosarlas simplemente como un vaticinio aterrador⁶. Sin embargo, no cabe duda de que, dado el contexto en que aparece, >prodigy= posee también aquí ese mismo significado de >monster= que, referido de manera despectiva a personas, registra el *OED* en la entrada **2. b.** de este sustantivo. Y ése es precisamente el segundo significado con que lo glosan Herbert y Judith Weil en su edición X>omen of evil, synonymous with “portent”, but also a monster or

² J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 218.

³ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 141.

⁴ E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 129.

⁵ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 176.

⁶ A. Schmidt, *op. cit.*, p. 906; C.T. Onions, *op. cit.*, p. 210; L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 96; J.L. Sanderson, *op. cit.*, p. 85; J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 218; P.H. Davison, *op. cit.*, p. 232; G.B. Evans, *op. cit.*, p. 875; E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 129; y D. Bevington, *op. cit.*, p. 261.

freak of nature=X, comparándolo con otra cita de Shakespeare en la que aparece el término con este mismo sentido Xen concreto, en *Richard II* II.ii.64X⁷.

Ninguna de las palabras elegidas por los diferentes traductores para verter >exhaled=X>funesto= (Nacente), >errante= (Macpherson), >desprendido de la tierra= (Martínez Lafuente), >disparado= (Valverde), >vaporoso= (Astrana) y >de vapores= (Pujante)X aglutina todas las sugerencias que atesora el texto inglés, perdiéndose, por lo tanto, ese adorno estilístico de que se reviste la metáfora original.

En cuanto a los sustantivos que los traductores utilizan para verter >prodigy=X>signo= (Nacente), >prodigio= (Martínez Lafuente, Astrana y Valverde) y >augurio= (Pujante)X, tampoco reflejan el doble matiz que posee el término de partida. Macpherson opta por reducir el sintagma >prodigy of fear= al adjetivo >medroso=, con lo que el resultado es parecido al de los anteriores.

El sustantivo >chewet=, utilizado por el príncipe para referirse a Falstaff en la línea veintinueve X>Peace, chewet, peace=X, después de que éste intentara bromear en un momento tan cargado de tensión, proyecta una ambigüedad que requiere igualmente un comentario⁸. En efecto, el significado de este término, hoy obsoleto, no se agotaba en la época en el de >A chough: applied to a chatterer, prater=⁹, que es el único que el *OED* atribuye al término en este contexto, pues lo ilustra precisamente con estas palabras de Henry. El término posee aquí esa otra acepción, también hoy obsoleta, que este mismo diccionario registra como >A dish made of various kinds of meat or fish, chopped fine,

⁷ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 176. Onions también recoge en su glosario este mismo significado de *prodigy* en *Richard II* (C.T. Onions, *op. cit.*, p. 210).

⁸ Para Axel Clark estas palabras del príncipe no son sino una expresión de reprobación y desagrado ante el impertinente comentario de Falstaff (A. Clark, “The Battle of Shrewsbury”, *The Critical Review*, 15 [1972], p. 31). Berggren, por su parte, afirma que Hal no puede permitir que Falstaff hable como si aún estuviera en la taberna y que es el propio príncipe el que utiliza una terminología tabernaria en su intervención, jugando con los sentidos de “Peace, chewet, peace” (P.S. Berggren, *op. cit.*, p. 10).

⁹ *OED* chewet².

mixed with spices and fruits, and baked, fried, or boiled=¹⁰. Y aunque no se ejemplifica con esta frase del monarca, no cabe ninguna duda de que se adecuía perfectamente a este contexto, máxime si se tiene en cuenta la corpulencia de Falstaff y la afición del príncipe Henry por burlarse de ella¹¹. Así lo exige la coherencia textual y así lo recoge la mayor parte de los principales editores al glosar ambos sentidos del término¹². Veamos, a título de ejemplo, la glosa de Herbert y Judith Weil, una de las más completas:

A pun on (1) chough or jackdaw (i.e. chattering bird), (2) minced-meat pie. Hal's tone may express some pleasure in Falstaff's put-down of Worcester or it may show annoyance at his intrusion¹³.

En ninguna de las versiones españolas se atisba la más mínima alusión al segundo sentido que posee >chewet= en inglés. En efecto, >urraca= (Martínez Lafuente) y >grajo= (Astrana y Valverde) tan sólo hacen referencia al insulto que el príncipe le propina a Falstaff por su excesiva locuacidad; pues estos términos, como es sabido y consta en el *DRAE* y el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, connotan la idea de la incontinencia verbal. La respuesta de Nacente y Pujante X>charlatán=X es mucho más pobre por cuanto que ni siquiera se sirven de un nombre de ave para traducir el término. Capítulo aparte merece el sustantivo >mochuelo=, la opción de Macpherson, pues si bien no recoge ninguna de las connotaciones del original, es también una forma muy utilizada para insultar y denigrar.

La siguiente dificultad la hallamos en algunas de las palabras que Worcester utiliza en su siguiente intervención, entre las que destacan >dearest=, >brought you home=,

¹⁰ *OED* chewet¹.

¹¹ Véase Neil Rhodes, "Shakespearean Grotesque: The Falstaff Plays", *Elizabethan Grotesque* (Londres y Boston: Routledge and Kegan Paul, 1980), pp. 99-113.

¹² E.C. Black, *op. cit.*, p. 131; A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 141; M. Mack, *op. cit.*, p. 135; J. Hunter, *op. cit.*, p. 188; P.H. Davison, *op. cit.*, p. 232; E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 129; D. Bevington, *op. cit.*, p. 262; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 177.

¹³ H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 177.

>seeming=, >swallowing=, >unkind=, >contrarious winds=, >wars=, >occasion=, >quickly=, >fed by us=, >used us so=, >gull=, >did oppress our nest=, >enforced= y >violation of all faith=. No obstante, los principales escollos tal vez se encuentren en el subtexto claramente sexual que se conforma en torno a los términos distribuidos a lo largo de la segunda mitad de la intervención de este personaje:

WORCESTER

It pleased your majesty to turn your looks
Of favour from myself and all our house;
And yet I must remember you, my lord,
We were the first and dearest of your friends.
For you my staff of office did I break
In Richard's time; and posted day and night
to meet you on the way, and kiss your hand,
When yet you were in place and in account
Nothing so strong and fortunate as I.
It was myself, my brother and his son
That brought you home and boldly did outdare
The dangers of the time. You swore to us,
And you did swear that oath at Doncaster,
That you did nothing purpose 'gainst the state,
Nor claim no further than your new-fall'n right,
The seat of Gaunt, dukedom of Lancaster.
To this we swore our aid. But in short space
It rained down fortune show'ring on your head,
And such a flood of greatness fell on youX
What with our help, what with the absent King,
What with the injuries of a wanton time,
The seeming sufferances that you had borne,
And the contrarious winds that held the King
So long in his unlucky Irish wars
That all in England did repute him deadX
And from this swarm of fair advantages
You took occasion to be quickly wooed
To grip the general sway into your hand;
Forgot your oath to us at Doncaster;
And, being fed by us, you used us so
As that ungentle gull, the cuckoo's bird,
Useth the sparrow; did oppress our nest,
Grew by our feeding to so great a bulk
That even our love durst not come near your sight
For fear of swallowing; but with nimble wing
We were enforced, for safety's sake, to fly
Out of sight and raise this present head,
Whereby we stand opposèd by such means
As you yourself have forged against yourself
By unkind usage, dangerous countenance,
And violation of all faith and troth

Sworn to us in your younger enterprise.
(V.i.30-71)

El juego verbal que se configura en torno a >dearest= radica en el valor polisémico del adjetivo >dear=. En efecto, la amistad que unía a Henry Bolingbroke y a Worcester podía ser calificada, como recoge Colman en su edición de la obra, de dos formas distintas >(a) most valuable (b) most distinguished=¹⁴. Sin embargo, no se agotan ahí todas las connotaciones que atesora el adjetivo en este pasaje, pues, con anterioridad a la edición de Colman, Cox había explicado en su prestigioso trabajo sobre el juego verbal en *I Henry IV* que tanto en este como en otros lugares de la obra la forma *dear* acumula hasta tres sentidos distintos X>beloved=, >valued= e >expensive=¹⁵X, ofreciendo una explicación tan convincente como exhaustiva de todo el pasaje:

Worcester has appeared before the king to present the rebels' grievances, and in so doing he calls attention to the past friendship of the warring factions. Certainly in the hasty and dangerous return of Bolingbroke to England in opposition to the decrees of Richard, the support of Worcester and Northumberland had earned them the title and respect of *dearest* (most beloved; most valuable) of Henry's friends. However, in the present context, with his past friends appearing before him in accusation and banded together to do war against him, Henry and his audience must undoubtedly have thought of *dearest* in terms of "most expensive" or "most costly". To use a time-worn cliché, "Who needs enemies with friends such as these"¹⁶.

Por lo que se refiere a las palabras >brought you home=, poseen un doble significado en este pasaje debido a las sugerencias que se desprenden del sustantivo *home*. En efecto, por un lado, Worcester se refiere a la vuelta a casa del destierro al que había sido condenado Henry Bolingbroke y, por otro, a la ayuda que éste recibiera para recobrar las propiedades que le habían sido usurpadas. Sin embargo, por extraño que parezca, casi ninguno de los principales autores se ha percatado de las sugerencias que emanan de

¹⁴ E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 129.

¹⁵ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 93.

¹⁶ *Ibid.*, p. 94.

>brought you home=. John y Dorothy Colmer, que dejan clara constancia del doble sentido que atesora la frase, son excepciones que confirman esta tendencia: >(i) “brought you back from banishment”; (ii) “helped you to succeed”=¹⁷.

En cuanto a >seeming=, atesora también en este pasaje, como explica Cox, la misma bisemia que exhibía en la escena tercera del Acto cuarto, y fue comentada en el capítulo anterior¹⁸.

Las sugerencias que se desprenden de >swallowing= se sitúan también en una doble dirección. Así, por un lado, >swallowing= equivale aquí a devorar, recordándonos lo que hace normalmente el polluelo del cuco con los pájaros que lo han criado. Por otro, el rápido movimiento de las alas de las golondrinas (*swallows*) no deja de ser una sugerencia de ese precipitado alejamiento del rey que protagonizan los rebeldes. Cox lo explica así¹⁹:

Reference to “feeding” renders the verb *to swallow*, meaning “to devour”, a situation quite aptly couched in terms of the gull (cuckoo) metaphor; for the cuckoo, having being nourished by its foster parent, the sparrow, eventually grows so strong that it devours its nurse ... The sustained metaphor relating the past situation to birdlore followed by reference to *swallowing* forces suggestion of the swallow, a bird known primarily for its swift flight and whose characteristics are then applied to the more recent situation in “with nimble wing. . .to flie”²⁰.

>Unkind= posee igualmente en este pasaje un doble significado que también ha pasado por alto la mayor parte de los principales editores y lexicógrafos. En efecto, para Worcester es >unkind= el trato recibido del actual rey, y el adjetivo significa en este contexto no sólo poco amable o desagradecido sino también >unnatural=, como afirman John y Dorothy

¹⁷ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 220.

¹⁸ Véanse págs. 334-5 de este trabajo.

¹⁹ El resto de los autores se limitan a glosar >swallowing= como >being swallowed= (F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 200; J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 181; F.A.B. Newman, *op. cit.*, p. 124; J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 222; C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 185; G.B. Evans, *op. cit.*, p. 876; D. Bevington, *op. cit.*, p. 263; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 178).

²⁰ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 360.

Colmer, Evans, Bevington y Herbert y Judith Weil²¹.

Por lo que respecta al resto de los términos, de entre los principales editores, que se suelen limitar a explicar la metáfora que surge del símil >As that ungentle gull, the cuckoo's bird./Useth the sparrow=²², y los lexicógrafos más conocidos, tan sólo Rubinstein ofrece una detallada explicación de las sugerencias sicalípticas que se desprenden de estas palabras de Worcester. Así, esta autora utiliza este mismo pasaje, entre otros, para ilustrar el sentido que se oculta en el sustantivo *contrary*:

Cunt, like constable (P), confessor (P) and others in this dictionary starting with CON. Anus, the analogous place in sodomy; and penis, perh. as the contrary, opposed place, or through a pun on L *contus*, long rod or pole²³.

No obstante, será en la segunda entrada que ofrece de *wind*, y que define como >Coit=²⁴, donde Rubinstein incluirá una paráfrasis en la que explica de manera tan coherente como convincente ese subtexto marcadamente procaz que se oculta bajo toda esta parte de la intervención de Worcester, y que, además de en torno a >contrary= y >wind=, gira alrededor de >wars=, >occasion=, >quickly=, >fed by us=, >used us so=, >gull=, >did oppress our nest=, >enforced= y >violation of all faith=:

Worcester: Henry is a usurper who was >fed [amorously B C; P] by us= and >used us= (coitally) as the >gull [GULL, a buggerer], the cuckoo's bird./ Useth the sparrow= (the cuckoo lays eggs in another's nest, the young ultimately destroying their foster-parents ...). Henry >did oppress our nest=, >enforced= them in >violation of all faith=. He OPPRESSED (lit. forced), raped, violated them.

>What with the injuries of a wanton time ... And the contrarious winds that held the king / So long in his unlucky wars ... You took occasion to be quickly woo'd=. Henry took advantage of the *wanton* times, of Richard's being *held so long in* his unlucky Irish WARS / whores B in the CONTRARY winds, the cunts and their

²¹ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 222; G.B. Evans, *op. cit.*, p. 876; D. Bevington, *op. cit.*, p. 263; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 178.

²² F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 200; E.C. Black, *op. cit.*, p. 33; A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 142; M. Mack, *op. cit.*, p. 136; J. Hunter, *op. cit.*, p. 190; D. Bevington, *op. cit.*, p. 263; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 178.

²³ F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, p. 56.

²⁴ *Ibid.*, p. 304.

coital winds. He took the OCCASION (genitals) to be QUICKLY / a quick lay
wooded himself²⁵.

De entre las formas adjetivas utilizadas por los diversos traductores para verter >dearest=, tan sólo >más caros=, que es la de Macpherson, engloba todos los significados que atesora el término inglés. En efecto, el adjetivo *caro* se puede aplicar, como se sabe, no sólo a aquello que tiene un precio elevado o que excede mucho del valor o la estimación regular sino también a lo que es amado o querido. Tampoco se desvía demasiado de los sentidos de partida la fórmula elegida por Pujante X>mejores amigos=X, ya que dentro de este término no sólo cabe el concepto de afecto sino también el de valor. Por el contrario, palabras como >adictos=²⁶, >abnegados=²⁷, >entrañables=²⁸, o >cordiales=²⁹, que son las preferidas por los demás traductores, tan sólo hacen referencia, en el mejor de los casos, a uno de los tres sentidos señalados.

En cuanto a >brought you home=, en ninguna de las traducciones españolas se refleja totalmente la ambigüedad que rodea al segmento original. Y en algunas ocasiones, como le ocurre sin duda alguna a Martínez Lafuente, el fallo se debe únicamente al desconocimiento del doble significado por parte del traductor. En efecto, sólo así se explica que este autor, que ha vertido la frase por >os restituímos al hogar=, no haya prescindido de la preposición >a=, con lo que hubiera logrado un equívoco muy próximo al del original: >os restituímos el hogar=. En el caso de Nacente, Astrana, Valverde y Pujante, al utilizar el sustantivo >patria=³⁰ o la forma verbal >repatriamos=³¹, tan sólo consiguen reflejar el significado

²⁵ *Ibid.*, pp. 304-5.

²⁶ >mas adictos amigos= (Nacente).

²⁷ >los más abnegados de vuestros amigos= (Martínez Lafuente).

²⁸ >más entrañables de vuestros amigos= (Astrana).

²⁹ >más cordiales de vuestros amigos= (Valverde).

³⁰ >os llevamos á vuestra patria= (Nacente), >os trajimos a vuestra patria= (Astrana) y >os trajimos a la patria= (Valverde).

primero o superficial del texto de partida, en concreto, el del fin del exilio. Algo similar observamos en la traducción de Macpherson >á vuestros lares os trajeron= que, en consecuencia, resulta igualmente inadecuada.

Por lo que se refiere a >seeming=, tampoco en esta ocasión los traductores consiguen verter el doble matiz que adquiere en boca de Worcester. En efecto, al optar por >pretendidos>, en el caso de Nacente, y >aparentes=, en las obras de Macpherson y Astrana, las traducciones españolas tan sólo consiguen reproducir el significado primero o más obvio del término. Del mismo modo, las opciones de Valverde X>evidentes=X y Pujante X>manifiestos=X reflejan tan sólo uno de los significados, en este caso el segundo de los sentidos comentados³².

Tampoco se asoma siquiera en las versiones españolas la referencia de >swallowing= al vuelo de las golondrinas. En dichas traducciones sólo se observa, como se puede comprobar, el primer sentido que posee el término en el texto de partida³³.

De los adjetivos elegidos por los traductores para verter >unkind=, tan sólo en >inícuo=, el utilizado por Nacente, hallamos una forma que, como mínimo, se corresponde bastante bien con la del texto original. En efecto, en este término confluyen también dos sentidos que, si no son equivalentes de los de >unkind=, producen en todo caso unos efectos muy parecidos. Por el contrario, las opciones de Macpherson (>indigno=), Martínez Lafuente (>malos=), Astrana (>duros=) y Valverde y Pujante (>ingrato=) tan sólo reflejan uno de los sentidos apuntados.

Por último, en lo que atañe al traslado de ese citado cúmulo de términos marcados por

³¹ >os repatriamos= (Pujante).

³² En la versión de Martínez Lafuente ni siquiera se traduce el término.

³³ Las opciones elegidas por los traductores para verter >swallowing= son: >ser devorado= (Nacente y Valverde), >nos engulleráis= (Macpherson), >ser devorada= (Martínez Lafuente), >ser devorados= (Astrana) y >ser tragado= (Pujante).

la connotación sexual que con tanto acierto comentaba Rubinstein, ninguna de sus múltiples sugerencias se asoma siquiera en las traducciones. Los autores se limitan a reproducir el sentido primario o meramente denotativo de cada uno de los términos o segmentos comentados, perdiéndose, por lo tanto, toda la riqueza textual que atesora la intervención de Worcester. Seguramente este fallo generalizado no es ajeno a su desconocimiento de ese rosario de connotaciones procaces, pues, de lo contrario, hubieran sabido sacar mayor provecho de palabras como >violación= o incluso >nutrido=, que algunos utilizan y que se prestan también a un doble sentido.

En su respuesta a las anteriores palabras de Worcester, el rey utiliza dos términos que merecen también un breve comentario por las ricas sugerencias que de ellos se desprenden. Se trata, en concreto, de >face= y >colour=, que aparecen en el siguiente pasaje:

KING HENRY

These things indeed you have articulate,
Proclaimed at market crosses, read in churches,
To face the garment of rebellion
With some fine colour that may please the eye
Of fickle changelings and poor discontents,
Which gape and rub the elbow at the news
Of hurly-burly innovation.
And never yet did insurrection want
Such water-colours to impaint his cause,
Nor moody beggars, starving for a time
Of pell-mell havoc and confusion.

(V.i.72-82)

El verbo >face= significa en la época, según se registra en el *OED*, no sólo adornar, sentido que dicho diccionario documenta precisamente con estas palabras de Henry³⁴, sino también mostrar una falsa apariencia³⁵. De esta suerte, las palabras del rey se prestan a una doble lectura. En concreto, el monarca nos dice que los motivos aducidos por Worcester no son sino adornos o excusas que enmascaran y ocultan las intenciones perversas de los

³⁴ *OED* face v. **III. 12.** : **b.** >To trim, adorn, deck, furnish=.

³⁵ *OED* face v. **I.** : **c.** >To show a false face, to maintain a false appearance=.

rebeldes. A esto se refieren John y Dorothy Colmer al afirmar que >To face the garment of rebellion/With some fine colour= equivale a >to make the rebellion seem a fine thing by providing it with an excuse=³⁶. Wright y LaMar comentan también en su edición de la obra que >face= significa decorar y, al mismo tiempo, ocultar la verdadera naturaleza de la rebelión³⁷. Cox abunda en esta misma explicación, introduciendo unos matices muy pertinentes para la comprensión cabal del texto:

The two levels of meaning in this passage might seem purely conjectural were it not for three factors: first, parallel play on COLOR meaning both “hue” and “pretense”; secondly the ridiculing tone of the speaker whose contempt for the rebels’ propaganda demands more than a single level of emphasis; and finally Shakespeare’s own frequent reference to the face both as an outward revelation of inner qualities and as a mask to hide the true mind of a character³⁸.

Y a continuación añade:

When Henry hears the grievances proclaimed by the rebels, he thus employs the metaphor of tailoring a fine suit to say that just as one *faces* (trims) a garment with fine colored material, even so the northern traitors use accusations and arguments to improve the value and appearance of their enterprise. In so doing, he comments on the method employed but makes no definite value judgment concerning the justness of their complaints. At the same time, however, the more derogatory sense functions in the wordplay, giving a clearly deceitful character to their propaganda. According to Henry, they have *faced* (dissembled or deceitfully masked) the garments (the outward coverings) that hide wrong and evil rebellion³⁹.

En cuanto al sustantivo >colour=, posee aquí un doble sentido que no hace sino corroborar el juego verbal de >face the garment of rebellion=. En efecto, en el término convergen dos de los significados que atesoraba en la época, uno literal (>hue=) y otro figurado (>pretext=). La mayoría de los autores se hacen eco de este doble sentido en sus

³⁶ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 222.

³⁷ L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 97.

³⁸ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 101.

³⁹ *Ibid.*, p. 102.

obras⁴⁰. Baste como muestra, por su exhaustividad, la explicación que nos ofrece Cox:

the contextual meaning of *color* refers to the “pretexts” or “appearances” set forth by the rebel troops, the propaganda employed to justify their cause. At the same time the metaphor of “facing” or adorning a garment with additional material of another *color* for the sake of added beauty and eye-appeal renders the more literal idea of “hue” or “tint”, a meaning further enlarged by repetition involving “water colours” and “impaint” in line 80⁴¹.

Tanto los verbos y los sustantivos elegidos por los traductores para verter >face= y >colour=, respectivamente, como los contextos en que los emplean consiguen recrear en el texto de llegada imágenes muy próximas a la utilizada por Henry en su discurso original.

Así, Nacente vierte el pasaje por

ENRIQUE. Todos esos agravios los habeis consignado por escrito, proclamándolos en las plazas públicas y en las iglesias para dar al vestido de la rebelion colores que agraden á los ojos de los espiritus ligeros de esa turba de malcontentos que abren una boca de á palmo [...]

Macpherson lo transforma en

REY. Todo eso habéis dicho y proclamado
En las públicas plazas y en iglesias
Para ornar el ropaje del rebelde
De agradables colores á los ojos
De volubles y tristes descontentos,
[...]

En la versión de Martínez Lafuente aparece como

EL REY.X Los hechos que acabáis de enumerar han sido proclamados por vosotros en todos los mercados, los habéis leído en todas las iglesias, para vestir de bellos

⁴⁰ He aquí sus glosas: >OED 12 “pretext” + 2 “hue”= (A.H. King, *op. cit.*, p. 168); >A quibble on the literal and metaphorical (= a specious excuse) senses= (A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 143); >Colour has its usual sense and also a second sense, “excuse”= (J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 222); >(1) hue (2) rhetorical coloring (hence, pretext)= (M. Mack, *op. cit.*, p. 136); >the colour of the facing, with also the metaphorical implication of misrepresentation= (P.H. Davison, *op. cit.*, p. 233); >(a) coloured cloth and (b) disguise= (E.A.M. Colman, *Henry IV. Part 1*, p. 131); >(a) hue (b) outward semblance= (D. Bevington, *op. cit.*, p. 264); y >A quibble on (1) outward pretence, (2) the literal colour of the fabric used as trim= (H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 179).

⁴¹ R.E. Cox, *op. cit.*, pp. 82-3.

colores a la rebelión, haciéndola agradable á los ojos caprichosos del pobre pueblo amotinado, [...]

Por su parte, Astrana lo traduce por

REY.XTodas esas cosas, en efecto, las habéis articulado, difundido por las encrucijadas de los mercados, leído en las iglesias, a fin de teñir el manto de la rebelión de algún agradable color que pudiera placer a los ojos de esos inconstantes versátiles [...]

En la obra de Valverde equivale a

REY. Esas cosas, en efecto las habéis enumerado, proclamado en las cruces de las plazas, leído en las iglesias, para adornar la vestidura de la rebelión con algún colorido hermoso que guste a los ojos de los veleidosos cambiantes [...]

Por último, la versión de Pujante es

REY
Todo eso bien lo habéis expuesto,
proclamado en las plazas, leído en las iglesias,
para adornar el atuendo del rebelde
con algún bello color que atraiga
a la gente mudadiza y descontenta
que abre la boca y se frota las manos
[...]

Los últimos escollos con que se puede topar el traductor en esta escena se encuentran en las palabras que se intercambian el príncipe Henry y Falstaff justo antes de despedirse y en el conocido monólogo de éste sobre el honor⁴². Las palabras que se prestan al juego verbal en dichas intervenciones son >bestride=, >thou owest God a death=, >I would be loath to pay him before his day=, >honour pricks me on= e >if honour prick me off=.

Veamos el texto completo del diálogo y el monólogo:

⁴² A.P. Riemer utiliza este monólogo para enumerar algunas de las características del lenguaje de Falstaff: >In passages such as the celebrated discourse on honour there is remarkable mixture of stylization and directness, of elaborate patterning and familiar discourse= (A.P. Riemer, “>A World of Figures=: Language and Character in *Henry IV, Part I*”, *Sydney Studies in English*, 6 [1980-81], p. 70).

FALSTAFF Hal, if thou see me down in the battle and bestride
me, so; 'tis a point of friendship.
PRINCE HENRY Nothing but a colossus can do thee that
friendship. Say thy prayers, and farewell.
FALSTAFF I would 'twere bedtime, Hal, and all well.
PRINCE HENRY Why, thou owest God a death. [Exit]
FALSTAFF 'Tis not due yet; I would be loath to pay him
before his day. What need I be so forward with him that
calls not on me? Well, 'tis no matter; honour pricks me
on. Yea, but how if honour prick me off when I come on?
How then? Can honour set to a leg? No. Or an arm? No.
Or take away the grief of a wound? No. Honour hath no
skill in surgery, then? No. What is honour? A word.
What is in that word honour? What is that honour? Air.
A trim reckoning. Who hath it? He that died o' Wednes-
day. Doth he feel it? No. Doth he hear it? No. 'Tis insen-
sible, then? Yea, to the dead. But will it not live with the
living? No. Why? Detraction will not suffer it. Therefore
I'll none of it. Honour is a mere scutcheon: and so ends
my catechism.

(V.i.121-40)

Por lo que se refiere a >bestride=, Falstaff lo utiliza con ese sentido figurado de defender que poseía en la época y que el *OED* ejemplifica, entre otros, con dos pasajes de Shakespeare (*The Comedy of Errors* V.i.193 y *Macbeth* IV.iii.4)⁴³. Sin embargo, el príncipe, con el fin de burlarse una vez más de la corpulencia de Falstaff, se aprovecha del sentido literal de >bestride=, que no es otro que el de sentarse a horcajadas⁴⁴. Pues bien, a pesar del foco de hilaridad que supone este choque deliberado de sentidos, ninguno de los principales editores comenta tan succulento juego verbal, limitándose a anotar el primer sentido con que Falstaff utiliza el término⁴⁵. Una vez más, entre los estudiosos de la obra, Cox se erige en la excepción ofreciéndonos una detallada explicación sobre el dardo verbal que el príncipe le arroja a Falstaff:

⁴³ *OED* bestride v. 2. c.

⁴⁴ *OED* bestride v. 1.

⁴⁵ F.W. Moorman, *op. cit.*, p. 201; E.C. Black, *op. cit.*, p. 135; J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 182; L.B. Wright y V.A. LaMar, *op. cit.*, p. 99; J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 226; C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 189; J. Hunter, *op. cit.*, p. 194; P.H. Davison, *op. cit.*, p. 233; D. Bevington, *op. cit.*, p. 266; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 180.

The wordplay here is between the literal meaning of *bestride*, “to straddle”, and a derived figurative meaning, “to defend”. This second sense developed from the supposed ancient battlefield practice of standing over a fallen man in order to defend him, but the “straddling” in such a case obviously became more figurative than literal. Thus “to *bestride* someone” came to mean simply “to protect or support”. [...] It is in this sense that Falstaff requests Hal to *bestride* him in the upcoming battle; but the Prince, always ready to ridicule fat Jack Falstaff, turns the phrase and again strikes home⁴⁶.

La dificultad que supone el traslado de la oración >thou owest God a death= es múltiple. En primer lugar, porque se trata de una antigua frase proverbial sobre la que ya Wilson nos llama la atención en su edición de la obra⁴⁷ Xposteriormente Tilley y Dent no sólo reconocerán ese carácter proverbial de estas palabras de Hal sino que se servirán de ellas para ilustrar en sus compendios paremiológicos el viejo refrán que atesora⁴⁸X. Tanto en las prestigiosas ediciones de Humphreys y Bevington como en la de Herbert y Judith Weil, se deja igualmente constancia de la utilización de ese proverbio por parte del príncipe⁴⁹. En segundo lugar, porque, como se deduce claramente del contexto y comentan los principales autores⁵⁰, aquí se produce ese mismo juego homofónico entre *death* y *debt* que se da, entre otras ocasiones, en la línea ciento ochenta y seis de la escena tercera del Acto primero⁵¹.

⁴⁶ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁷ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 182.

⁴⁸ M.P. Tilley, G237 y R.W.Dent, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁹ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 145; D. Bevington, *op. cit.*, p. 266; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 181. Orkin, que también reconoce el proverbio >I owe God a death= en este pasaje, afirma que su contenido verbal está relacionado con >the ideas of roles, duties, and responsibilities= (M.R. Orkin, “>Every day is not holiday= B Proverb Idiom in *Henry IV, Part I*”, p. 2).

⁵⁰ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 182; A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 145; J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 226; M. Mack, *op. cit.*, p. 138; J. Hunter, *op. cit.*, p. 194; R.E. Cox, *op. cit.*, p. 273; G.B. Evans, *op. cit.*, p. 876; D. Bevington, *op. cit.*, p. 266; Paul M. Cubeta, “Falstaff and the Art of Dying”, *Studies in English Literature*, 27, 2 (1987), p. 200; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 181.

⁵¹ H. Kökeritz, *op. cit.*, p. 72. Para West no son éstas las dos únicas ocasiones ni en la obra ni en Shakespeare en que se produce este mismo juego homofónico: >This pun is so frequent in Shakespeare that it cannot be doubted, see, e.g. *R3* IV.iv.21; *Ant* IV.xiv.27-8; *1H4* I.iii.183-4, III.ii.157-9, V.i.126; and *2H4* III.ii.229-30= (G. West, “A Glossary to the Language of Debt at the Climax of *1 Henry IV*”, *Notes and Queries*, 36, 3 [1989], p. 323, n. 2). Al referirse a este pasaje concreto, esta autora llama nuestra atención sobre los términos >due=, >pay= y >day= en boca de Falstaff, todos ellos pertenecientes al área léxica de la economía (G. West, *A Dictionary of Shakespeare's Semantic Wordplay*, p. 42).

En cuanto a la frase >I would be loath to pay him before his day=, posee en este pasaje un tono igualmente proverbial basado, como registran Humphreys y Bevington en sus respectivas ediciones⁵², en el dicho >He does not desire to die before his time=, que recogen tanto Tilley como Dent en sus conocidas obras y ejemplifican también con estas palabras de Falstaff⁵³.

El juego verbal que se configura en torno a >honour pricks me on= radica esencialmente en las connotaciones que se desprenden de >honour= y de >pricks=. Así, además de denotar la búsqueda de la gloria militar⁵⁴, el sustantivo >honour=⁵⁵ tiene aquí, y por extensión en todo el monólogo de Falstaff, claras sugerencias sexuales⁵⁶, y no sólo por hacer referencia a la pureza o castidad femenina sino sobre todo por la relación que se establece entre estas connotaciones del término y el sentido marcado de >pricks=. En efecto, esas connotaciones que se desprenden de >honour= se ven corroboradas por las sugerencias que destila la forma verbal >pricks=, cuyo significado primero o superficial es el de estimular o incitar⁵⁷, y que están estrechamente relacionadas, como se sabe, con el miembro viril⁵⁸. El retruécano es una fuente innegable de comicidad por cuanto que contribuye a esa imagen desvergonzada de un Falstaff que desprecia el honor (>honour=) de las hazañas

⁵² A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 145 y D. Bevington, *op. cit.*, p. 266.

⁵³ M.P. Tilley, T290 y R.W. Dent, *op. cit.*, p. 231.

⁵⁴ J. Colmer y D. Colmer, *op. cit.*, p. 226.

⁵⁵ En su conocida obra, Mahood reflexiona sobre el uso que Falstaff hace del sustantivo *honour* y lo compara con el uso que hacen los inventores del *Newspeak* del adjetivo *free* (M.M. Mahood, *op. cit.*, p. 178).

⁵⁶ Al explicar la complejidad del sentido de la frase proverbial >The better part of valor is discretion= que Falstaff pronuncia en V.iv.118, Paul A. Jorgensen afirma que estas palabras que profiere Falstaff en el pasaje que aquí se analiza esconden dichas sugerencias: >The most triumphant meaning of his proverb is “Falstaff erectus,” essentially a happy outcome to his most basic fear of “dying.” Earlier Falstaff had experienced a fear in a military metaphor involving a sexual pun: “Will, ’tis no matter; honor pricks me on. Yea, but how if honor prick me off when I come on?”= (P.A. Jorgensen, “Valor’s Better Parts: Backgrounds and Meanings of Shakespeare’s Most Difficult Proverb”, *Shakespeare Studies*, 9 [1976], p. 155).

⁵⁷ J.D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 207; A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 145; M. Mack, *op. cit.*, p. 138; C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, p. 189; P.H. Davison, *op. cit.*, p. 234; R.E. Cox, *op. cit.*, p. 195; E.A.M. Colman, *Henry IV. Part I*, p. 133; D. Bevington, *op. cit.*, p. 266; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 181.

⁵⁸ G. Williams, *A Glossary of Shakespeare’s Sexual Language*, pp. 245-6.

bélicas y para quien la pureza u honestidad (>honour=) de la mujer no es sino un incentivo más de su lujuria⁵⁹. De ahí que resulte un tanto extraño que los principales editores de la obra pasen por alto este lugar tan marcado de la intervención de Falstaff y sólo Hulme dé esta interpretación como probable⁶⁰.

Por último, el verbo >prick=, en la frase >if honour prick me off= Xy en deliberado contraste con el significado superficial que posee en la inmediatamente anterior⁶¹X, hace referencia no sólo al hecho de ser agujereado físicamente por una bala o estoque en la batalla sino también al de ver señalado su nombre en una lista como objetivo de los enemigos antes de la batalla o ser tachado como baja después de la misma, tal y como se solía hacer en la época. Schmidt llama ya nuestra atención sobre ese juego lingüístico de Falstaff en su *Lexicon*⁶². King también explica ese doble sentido: >There is also play on senses of “prick off”: “to tick off on a list” (OED 15) as condemned [...] and “to wound” (OED 1) “to a finish” (OED Off *adv* 5)=⁶³. Por su parte, Wilson, para quien >prick me off= es literalmente >tick me off=, tan sólo da como probable dicho juego verbal: >The idea of the little hole (made by a bullet or rapier as by the pin on the paper list) is prob. also present=⁶⁴. Posteriormente, autores de la talla de Humphreys, Hunter, Cox, Bevington o Herbert y Judith

⁵⁹ Esta lectura que se propone aquí se ve indirectamente corroborada por el comentario que nos ofrece Benjamin Ifor Evans a propósito del uso de la palabra *honour* en *I Henry IV*: >Each use of the word “honour” is made closely illustrative of the temperament of the character who is speaking= (B.I. Evans, *The Language of Shakespeare’s Plays* [Londres: Methuen, 1952], p. 65).

⁶⁰ >Falstaff’s “Honour” soliloquy before the battle of Shrewsbury has enough surface meaning to engage us (*I Henry IV*, V.i.131); he says farewell to the Prince with some apprehension [...] His “Catechisme”, it seems, is concerned only with that honour which is “A word...Ayre”; and that kind of honour, which might be thought most likely to *pricke* him on, a woman’s honour in the concrete sense, remains apparently unmentioned= (H. Hulme, *op. cit.*, p. 126).

⁶¹ En este sentido, King nos ofrece el siguiente comentario al referirse a este pasaje: >The play “prick on” (incite, OED 10 *fig.*) and “prick off” is obvious= (A.H. King, *op. cit.*, p. 174).

⁶² A. Schmidt, *op. cit.*, p. 899.

⁶³ A.H. King, *op. cit.*, p. 174.

⁶⁴ J. D. Wilson, *Henry IV: Part I*, p. 182.

Weil, se harán eco en sus respectivas obras de esta dilogía⁶⁵, destacando tal vez la explicación que ofrece Cox del pasaje completo:

Wordplay in this passage hinges on the varying uses of the verb *to prick*, but depends on the semantic changes wrought by ensuing adverbs. Thus Falstaff's first reference to *prick on* unambiguously denotes "spurring on" or "inciting" to an action. Cowardly realization of the dangers inherent in too much honor-inspired action, however, immediately reminds him of two other meanings of *prick*. Literally referring to the tiny holes sometimes used and by extension applying to any means of marking off on a list, *to prick off* could on the one hand feed Falstaff's fear-filled imagination with visions of his name being *pricked off* as one condemned by his enemies or by Fortune in the coming battle. On the other hand, the physical action of *pricking* in the sense of "piercing" might well remind one wishing to avoid death of the dangerous weapons carried by the opposition on the battlefield, thereby causing Falstaff to worry lest honor demand such action as will allow his enemies *to prick him off* his horse, to pierce or wound him to the finish⁶⁶.

Por lo que respecta a la traducción del verbo >bestride=, ee entre las versiones españolas, las de Mapherson X>abrid las piernas así, y cubridme=X, Martínez Lafuente X>cúbreme con tu cuerpo=X y Pujante X>cúbreme a horcajadas=X recrean un doble sentido próximo al que atesora el verbo >bestride= en el texto de partida. En efecto, el concepto de cubrir se asocia también a menudo con la idea de proteger o defender, por lo que las formas >cubridme= y >cúbreme= se corresponden bastante bien con el doble sentido de >bestride=. Por el contrario, esa concentración de significados en un término, y por lo tanto su carga ambigua, no se da en la opción de Valverde X>me defiendes con tu cuerpo=X, aunque al sumar el verbo *defender* y el sintagma >con tu cuerpo= queden expresados también los dos sentidos del original. En cuanto a las traducciones de Nacente X>ponme otra vez en la silla=X y de Astrana, X>ponme a horcajadas sobre ti=X, ni siquiera recrean, como se puede comprobar, el sentido primero o superficial con que Falstaff utiliza el verbo. De ese modo, el traductor impide que las palabras de Falstaff den

⁶⁵ A.R. Humphreys, *op. cit.*, p. 145; J. Hunter, *op. cit.*, p. 194; R.E. Cox, *op. cit.*, p. 195; D. Bevington, *op. cit.*, p. 266; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, p. 181.

⁶⁶ R.E. Cox, *op. cit.*, p. 196.

pie a esa broma que le gasta el príncipe sobre su corpulencia.

La suerte que corre la frase proverbial >thou owest God a death= en las traducciones españolas es bastante peor que la de >bestride=. En efecto, la excesiva literalidad en que caen Martínez Lafuente, Astrana, Valverde y Pujante⁶⁷ aborta por completo cualquier resonancia proverbial en el texto de llegada. El caso de Valverde es más grave, si cabe, pues este traductor nos ofrece una anotación en la que deja constancia del carácter proverbial de la frase original y de su sentido: >todos tenemos que morir=. En cuanto a las fórmulas utilizadas por Nacente X>la muerte es una deuda que has de pagar a Dios=X y Macpherson X>La muerte debéis al cielo=X, si bien tampoco se corresponden con refranes propiamente dichos, poseen un tono sentencioso que les depara una innegable carga de memorabilidad. En ese sentido, tal vez no estemos ante traducciones totalmente desacertadas. Por lo que se refiere al juego homofónico que provoca la proximidad fonética de *death* y *debt* tampoco aparece reflejado, como es fácil comprobar, en ninguna de las soluciones propuestas por los traductores.

En lo que atañe a la versión de >I would be loath to pay him before his day=, en ninguna de las traducciones oímos esos ecos refranísticos que se desprenden del original. El fallo tal vez radique en que, una vez más, los traductores se limitan a reproducir el sentido literal de la frase de partida⁶⁸.

Por lo que respecta a >honour=, en la frase >honour pricks me on=, los autores optan por la palabra española correspondiente >honor=, fórmula que en principio podría resultar válida dado que en español este término también puede referirse a la honestidad y el recato

⁶⁷ >Debes una muerte á Dios=, >¡Debes a Dios una muerte=, >le debes una muerte a Dios= y >a Dios le debes una muerte=, respectivamente.

⁶⁸ Éstas son sus versiones: >no tengo el menor deseo de pagar antes del vencimiento= (Nacente); >no me agrada pagar anticipadamente= (Macpherson); >Grande sería mi desconsuelo de pagarla antes del vencimiento= (Martínez Lafuente); >me repugnaría pagarla antes de su fecha= (Astrana); > no querría pagarle antes de tiempo= (Valverde); y >me disgustaría pagarle antes del vencimiento= (Pujante).

en la mujer. También los términos de que se sirven para verter >pricks= X>aguija= (Nacente), >empuja= (Macpherson y Pujante), >impulsa= (Martínez Lafuente), >aguijonea= (Astrana) y >pincha= (Valverde)X, utilizados en un contexto adecuado, podrían prestarse a asociaciones bastante próximas a las del original. Sin embargo, la carencia de ese contexto, producto sin duda alguna del desconocimiento de ese sentido subyacente por parte de los traductores, hace que los textos traducidos no mantengan esa ambigüedad deliberada que rezuma el texto de partida⁶⁹.

Algo parecido ocurre con el verbo >prick= en la frase >if honour prick me off=, ya que, una vez más, o bien a causa del desconocimiento de los traductores de la ambigüedad que encierra o por la inadecuación del contexto, ninguno logra reflejar la riqueza de sentidos que posee el término en boca de Falstaff⁷⁰.

⁶⁹ >el honor me aguija á marchar adelante= (Nacente), >El honor me empuja hacia delante= (Macpherson), >El honor me impulsa á avanzar= (Martínez Lafuente), >El honor me aguijonea hacia delante= (Astrana), >el honor me pincha a avanzar= (Valverde) y >el honor me empuja a avanzar= (Pujante).

⁷⁰ >si el honor me hace salir de este mundo= (Nacente), >¿y si el honor ... me echa del mundo?= (Macpherson), >¿y si el honor me conduce á la muerte ...?= (Martínez Lafuente), >si el honor me aguijonea hacia atrás= (Astrana), >¿y si el honor me aparta de un pinchazo= (Valverde) y >¿y si el honor salda mi cuenta cuando avanzo?= (Pujante).

CONCLUSIONES

La validez de las conclusiones de este trabajo está necesariamente relacionada con la de la premisa inicial expuesta en la >Introducción=. Esa premisa, como se recordará, se podría resumir en el hecho de que, aunque en este estudio sólo se ha tratado en profundidad uno de los varios aspectos que deben ser objeto de análisis para realizar la evaluación exhaustiva y fiable de una traducción, ese aspecto afecta de manera tan esencial no sólo a la estructura temática de *Henry IV, Part I* sino también a su estilo, y determina de manera tan definitiva el punto de vista literario de la obra, que podemos considerarlo, sin temor a equivocarnos, el índice más fiable de la fidelidad del texto traducido al de partida. De ahí la importancia que tanto en la crítica textual como en la lexicografía especializada en el lenguaje de Shakespeare se concede a los dobles sentidos y al juego verbal que inundan los textos dramáticos y poéticos de este autor; y de ahí también la importancia que se da en el presente trabajo a esas aportaciones de la crítica y la lexicografía, pues llegan a constituir, por sí solas, la base de cualquier análisis comparativo que aspire al rigor. Por lo demás, parece innecesario aclarar que, a pesar del espacio que ocupan en este estudio el aparato filológico-textual y los comentarios de la crítica en general, y a pesar de la importancia de su función, éstos son sólo materiales accesorios. Es decir, lo fundamental de este trabajo no se encuentra ni en la elección de los textos críticos más significativos ni en la de las obras de carácter lexicográfico más fiables, ni siquiera en las interpretaciones de ese aparato crítico o las aportaciones de ese material lexicográfico. Antes bien, y dado que un estudio de esta naturaleza sólo puede justificarse por la originalidad de su aportación, ésta reside única y específicamente en la comparación con el texto de partida a que son sometidas las seis traducciones analizadas en este trabajo.

Si bien no es difícil comprender la importancia de la recreación en el texto traducido del discurso ambiguo analizado, no se puede decir lo mismo en cuanto a la fijación del punto de proximidad a partir del cual el texto de una traducción puede considerarse fiel al referido

discurso. En esto, como en tantos otros aspectos relacionados con la traducción y la valoración crítica en general, será casi imposible prescindir totalmente de ese >baremo= difícilmente medible, pero no por ello menos real, que se aloja en lo que comúnmente denominamos lo razonable.

Desde luego, del análisis comparativo a que han sido sometidos los textos seleccionados se desprende que en ninguno de ellos se constata una recreación medianamente aceptable del subtexto que se oculta bajo las ambigüedades del original. Éste es, sin duda alguna, el lado más pesimista de este cotejo, ya que de ello se deduce que la lengua española no ha recibido aún un texto aceptable de ese clásico de la dramaturgia histórica shakespeariana. Pero se comprueba, al mismo tiempo, que las soluciones felices, e incluso altamente imaginativas, si bien aisladas, son muy abundantes si consideramos en su conjunto la labor de todos estos traductores. Esto supone un horizonte muy esperanzador por cuanto que la futura o las futuras traducciones de la obra hallarán en el esfuerzo creador de estos pioneros algo más que un valioso punto de partida y de ello deberán dejar constancia en sus futuros trabajos.

En cuanto a la aportación específica de cada uno de los seis traductores, resultarán sin duda muy esclarecedoras las cifras del recuento de sus fallos y aciertos a la hora de verter al español esos lugares marcados por la polisemia o la peculiaridad estilística que han sido identificados y analizados en los capítulos precedentes. Los números son sin duda indicativos por cuanto que, en este caso, lo cuantitativo se corresponde totalmente con lo cualitativo, pues se trata de un recuento que afecta únicamente a términos y frases cuya importancia en el entramado temático-estilístico de la obra está fuera de toda duda. Así, de la totalidad de los escollos traductológicos del texto original que se han aislado y cotejado en el presente trabajo, el número más elevado de logros o equivalencias corresponde a la traducción de Pujante. En efecto, de un total de 307 segmentos marcados, este traductor

consigue recrear de modo plenamente satisfactorio cuarenta y ocho, y logra una traducción medianamente aceptable en otros veinte casos. En segundo lugar se situaría la traducción de Valverde, en la que se superan con gran maestría treinta y siete escollos, y otros diecisiete de manera bastante adecuada. A continuación vendrían los textos de Macpherson y Astrana, con treinta y tres respuestas del todo satisfactorias en cada uno de ellos, y diecisiete y doce, respectivamente, que resultan válidas tan sólo a medias. Los últimos lugares, aunque a una distancia no excesiva de estos últimos, corresponderían a las obras de Martínez Lafuente y Nacente, en las que veintinueve y veintiseis segmentos, respectivamente, son objeto de traducciones muy atinadas, mientras que otros quince, en cada una de ellas, reciben un trato bastante aceptable.

Antes de concluir, permítaseme insistir en la importancia que, a mi entender, tienen los aciertos de traducción aquí contabilizados. Ése ha sido, desde luego, uno de los propósitos de este trabajo y espero haber sido capaz de transmitirlo a lo largo de estas páginas. Porque, lejos de poner el acento en los fallos o la estéril descalificación, lo que se ha intentado con este estudio ha sido identificar y valorar en su justa medida las fórmulas más logradas y las respuestas más imaginativas. Con ello, no sólo se rinde el homenaje que le corresponde a cada uno de los autores de estas traducciones sino que se seleccionan los pasajes más logrados por cada uno de ellos para que entren por los canales de esa intertextualidad de la traducción que seguirá viva en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

Ediciones y traducciones

Astrana Marín, Luis, trad. *William Shakespeare. Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1928.

Bevington, David, ed. *Henry IV, Part 1*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

Black, E. Charlton, ed. *King Henry the Fourth. Part 1*. Introducción y notas de Henry Norman Hudson. The New Hudson Shakespeare. Boston: Ginn, 1922.

Capell, Edward, ed. *Mr William Shakespeare: His Comedies, Histories, and Tragedies*. Londres, 1767-68.

Collier, J. Payne, ed. *The Works of William Shakespeare*. Vol. 4. Londres, 1842-44.

Colman, E.A.M., ed. *Henry IV. Part 1*. The Challis Shakespeare. Sydney: Sydney University Press, 1987.

Colmer, John y Dorothy Colmer, eds. *Henry IV. Part 1*. New Swan Shakespeare. Harlow: Longman, 1965.

Davison, P.H., ed. *Henry IV, Part One*. Harmondsworth: Penguin, 1968.

Evans, G. Blakemore, ed. *Henry IV, Part 1*. The Riverside Shakespeare. Boston: Houghton Mifflin Company, 1974.

Harrison, G.B., ed. *The First Part of Henry the Fourth*. Londres: Penguin, 1968 (1ª ed. 1938).

Humphreys, A.R., ed. *The First Part of King Henry IV*. The Arden Shakespeare. Londres y Nueva York: Routledge, 1988 (1ª ed. 1960).

Hunter, Jim, ed. *Henry IV Part One*. The Montague Shakespeare. Bristol: Evans Brothers, 1969.

Johnson, Samuel, ed. *The Plays of William Shakespeare in Eight Volumes*. Londres, 1765.

Mack, Maynard, ed. *Henry IV, Part One*. Nueva York: New American Library, 1965.

Macpherson, Guillermo, trad. *William Shakespeare: Obra dramática*. Madrid, 1873.

Malone, Edmond y James Boswell, eds. *The Plays and Poems of William Shakspeare*. Londres y Cambridge, 1821.

Martínez Lafuente, Rafael, trad. *William Shakespeare. Teatro selecto*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1986 (1ª ed. 1917).

- Moorman, Frederic W., ed. *The First Part of Henry the Fourth*. The Warwick Shakespeare. Londres y Glasgow: Blackie and Son, 1910.
- Moseley, C.W.R.D. y V.E. Neuburg, eds. *Henry IV. Part I*. The South Bank Shakespeare. Foxton: Matter, 1967.
- Nacente, Francisco, trad. *Enrique IV (Primera parte)*. Vol. II. Barcelona, 1872.
- Newman, F.A. Bertram, ed. *Henry IV. Part I*. Oxford: Oxford University Press, 1952.
- Pope, Alexander, ed. *The Works of Shakespear in Six Volumes*. Londres, 1723-25.
- Pope, Alexander y William Warburton, eds. *The Works of Shakespear in Eight Volumes*. Londres, 1747.
- Pujante, Ángel Luis, trad. *Enrique IV (Partes I y II)*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- Sanderson, James L., ed. *Henry the Fourth, Part I*. Nueva York: Norton and Company, 1962.
- Shaaber, M.A., ed. *The First Part of King Henry the Fourth*. Harmondsworth: Penguin, 1970 (1ª ed. 1957).
- Steevens, George, ed. *The Plays of William Shakespeare*. Vol. 5. Londres, 1778 (1ª ed. 1773).
- Theobald, Lewis, ed. *The Works of Shakespeare in Seven Volumes*. Londres, 1733.
- Valverde, José María, trad. *William Shakespeare: Obras completas*. Barcelona: Planeta, 1967.
- Weil, Herbert y Judith Weil, eds. *The First Part of King Henry IV*. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Wells, Stanley, G. Taylor, John Jowett y William Montgomery, eds. *William Shakespeare: The Complete Works*. The Oxford Shakespeare. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1994 (1ª ed. 1988).
- Wilson, John Dover, ed. *Henry IV: Part I*. The New Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1949.
- Wright, Louis W. y Virginia A. LaMar, eds. *Henry IV, Part I*. Nueva York: Washington Square Press, 1960.

TRABAJOS LEXICOGRAFICOS

- Abad Contreras, Pedro. "Vocabulario secreto extraído de algunas historias de Camilo José Cela", *Cachondeos, escarceos y otros meneos*. Biblioteca erótica. Madrid: Temas de Hoy, 1991.
- Abraham, Werner. *Diccionario de terminología lingüística actual*. Madrid: Gredos, 1981.

- Alcaraz Varó, Enrique y Brian Hughes. *Diccionario de términos jurídicos. Inglés-español/Spanish-English*. Barcelona: Ariel, 1993.
- Alzieu, Pierre, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, eds. *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro con su vocabulario al cabo por el orden del a.b.c.* Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1975.
- Calles Vales, José y Belén Bermejo Méndez. *Dichos y frases hechas*. Madrid: LIBSA, 2000.
- Calles Vales, José. *Refranes, proverbios y sentencias*. Madrid: LIBSA, 2000.
- Campos, Juana G. y Ana Barella. *Diccionario de refranes*. Madrid: Espasa Calpe, 1993.
- Carlos Bolado, Alfonso et al. *Diccionario del español actual*. Barcelona: Grijalbo, 1988.
- Casares, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Cela, Camilo José. *Diccionario secreto*. Madrid : Alfaguara, 1968.
- Clarke, Charles y Mary Cowden. *The Shakespeare Key: Unlocking the Treasures of his Style, Elucidating the Peculiarities of his Construction, and Displaying the Beauties of his Expression*. Londres, 1879.
- Colman, E.A.M. *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*. Londres: Longman, 1974.
- Corominas, Joan y José Antonio Pascual. *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1981.
- Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*. Madrid: Visor Libros, 1992.
- Cuervo, Rufino José. *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*. 8 vols. Barcelona: Herder, 1998.
- Dent, Robert William. *Shakespeare's Proverbial Language: An Index*. Berkeley y Londres: University of California Press, 1981.
- Dodd, William. *The Beauties of Shakespear Regularly Selected from Each Play. With a General Index, Digesting Them with Proper Heads. Illustrated with Explanatory Notes, and Similar Passages from Ancient and Modern Authors*. Londres, 1752.
- Dolby, Thomas. *The Shakespearian Dictionary; Forming a General Index to All the Popular Expressions, and Most Striking Passages in the Works of Shakespeare. From a Few Words to Fifty or More Lines, the Whole Designed to Introduce the Beauties of Shakespeare, into the Familiar Intercourse of Society*. Londres, 1832.
- Edwardes, Marian. *A Pocket Lexicon and Concordance to the Temple Shakespeare*. Nueva York: Macmillan, 1909.

- Gira, Catherine y Adele Seelf. *Henry IV Parts 1 and 2: An Annotated Bibliography*. Nueva York y Londres: Garland, 1994.
- González Díaz, José Luis. *Dichos y proverbios populares*. Madrid: Edimat, 1998.
- . *Refranero temático*. Madrid: Edimat, 1998.
- Henke, James T. *Courtesans and Cuckolds. A Glossary of Renaissance Dramatic Bawdy (Exclusive of Shakespeare)*. Nueva York y Londres: Garland, 1979.
- Iribarren, José María. *El porqué de los dichos*. Pamplona: Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra, 1996 (1ª ed. 1955).
- Mackay, Charles. *A Glossary of Obscure Words and Phrases in the Writings of Shakespeare and His Contemporaries. Traced Etymologically to the Ancient Language of the British People as Spoken by the Irruption of the Danes and Saxons*. Londres, 1887.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986.
- Martínez Kleiser, Luis. *Refranero general ideológico español*. Madrid: Hernando, 1953.
- McCall, John. *William Shakespeare: Spacious in the Possession of Dirt*. Washington: University Press of America, 1977.
- McDonald, James. *Dictionary of Obscenity and Taboo*. Hertfordshire: Wordsworth, 1996 (1ª ed. 1988).
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1998 (1ª ed. 1966).
- Murfin, Ross y Supryia M. Ray. *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*. Boston y Nueva York: Macmillan, 1998.
- Murray, James A.H., Henry Bradley, W. Craigie y C.T. Onions, eds. *The Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1970 (1ª ed. 1933).
- Murray, Patrick. *Literary Criticism. A Glossary of Major Terms*. Dublín y Londres: Longman, 1978 (1ª ed. 1930).
- Nares, Robert. *A Glossary or Collection of Words, Phrases, Names, and Allusions to Customs, Proverbs, etc.* Londres: Gibbins, 1901.
- Noël, Jean François Michel. *Diccionario de mitología universal*. 2 vols. Edición aumentada y revisada por Francesc-Lluís Cardona i Castro. Barcelona: Edicomunicación, 1991.
- Onions, C.T. *A Shakespeare's Glossary*. Oxford: Clarendon Press, 1986 (1ª ed. 1911).
- Panizo, Juliana. *Refranero temático castellano*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1999.

- Partridge, Eric. *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1968 (1ª ed. 1947).
- . *Usage and Abusage*. Harmondsworth: Penguin, 1980 (1ª ed. 1973).
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 21ª edición. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- Rubinstein, Frankie. *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*. Londres y Basingstoke: MacMillan, 1989 (1ª. ed. 1984).
- Sánchez Escribano, Francisco Javier. "Bibliografía española de William Shakespeare", *Shakespeare en España. Crítica, traducciones y representaciones*, ed. José Manuel González Fernández de Sevilla. Alicante: Universidad de Alicante; Zaragoza: Pórtico, 1993, 469-96.
- Sánchez Ladero, Lázaro. *Refranes*. Barcelona: Ramón Sopena, 1990.
- Schmidt, Alexander. *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*. Nueva York: Dover Publications (1ª ed. 1874).
- Seco, Manuel, Olimpia Andrés y Gabino Ramos. *Diccionario del español actual*. 2 vols. Madrid: Aguilar, 1999.
- Selby, H.M. *The Shakespeare Classical Dictionary; or, Mythological Allusions in the Plays of Shakespeare Explained*. Londres, 1887.
- Serrano Ripoll, Ángeles. *Bibliografía shakespeariana*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1983.
- Shewmaker, Eugene F. *Shakespeare's Language: A Glossary of Unfamiliar Words in Shakespeare's Plays and Poems*. Nueva York: Facts on File, 1996.
- Smith, Charles George. *Shakespeare's Proverb Lore: His Use of the Sententiae of Leonard Culman and Publilius Syrus*. Cambridge: Harvard University Press, 1963.
- Smith, William George y F.P. Wilson. *The Oxford Dictionary of English Proverbs*. Newton Abbot: Oxford University Press, 1975.
- Tello, Antonio. *Gran diccionario erótico de voces de España e Hispanoamérica*. Biblioteca Erótica. Madrid: Temas de Hoy, 1992.
- Tilley, Morris Palmer. *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1950.
- Webb, J. Barry. *Shakespeare's Animal (and Related) Imagery and What It Tells Us. Chiefly in the Erotic Context*. Hastings: The Cornwallis Press, 1988.
- . *Shakespeare's Erotic Word Usage*. Hastings: The Cornwallis Press, 1989.

Wells, Stanley. *Shakespeare: An Illustrated Dictionary*. Londres: Kaye and Ward; Nueva York: Oxford University Press, 1978.

---. *A Dictionary of Shakespeare*. Londres y Nueva York: Oxford University Press, 1998.

West, Gilian. *A Dictionary of Shakespeare's Semantic Wordplay*. Lewiston y Nueva York: The Edwin Mellen Press, 1998.

Williams, Gordon. *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*. Londres y Atlantic Highlands: The Athlone Press, 1994.

---. *A Glossary of Shakespeare's Sexual Language*. Londres y Atlantic Highlands: The Athlone Press, 1997.

TRABAJOS CRÍTICOS

Estudios generales

Abbot, E.A. *A Shakespearean Grammar*. Nueva York: Dover Publications, 1966.

Alexander, Franz. "A Note on Falstaff", *Psychoanalytic Quarterly*, 2 (1933), 592-606.

Allan, Keith y Kate Burridge. *Euphemism and Dysphemism: Language Used as Shield and Weapon*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1991.

Álvarez Amorós, José Antonio. "Por una estilística textual", *Actas del XII Congreso Nacional de AEDEAN*. Alicante: Universidad de Alicante, 1991, 363-7.

Álvarez Rodríguez, Román. "La posmodernidad y el mar de las historias", *La presencia ausente: Perspectivas interdisciplinarias de la posmodernidad*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1994, 4-19.

Álvarez Rodríguez, Román y María del Carmen África Vidal Claramonte, eds. *Translation, Power, Subversion*. Clevedon, Philadelphia, Adelaide: Multilingual Matters, 1996.

---. "Translating a Political Act", *Translation, Power, Subversion*, eds. Román Álvarez Rodríguez y María del Carmen África Vidal Claramonte. Clevedon, Philadelphia, Adelaide: Multilingual Matters, 1996, 1-9.

Anderson, Judith H. *Words that Matter: Linguistic Perception in Renaissance English*. Stanford: Stanford University Press, 1996.

Andrews, John F., ed. *William Shakespeare: His World, His Work, His Influence*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1985.

Armstrong, Edward A. *Shakespeare's Imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1963 (1° ed. 1946).

- Babcock, Robert Weston. "Saints Oaths in Shakespeare's Plays", *The Shakespeare Association Bulletin*, 6, 3 (1931), 86-100.
- Babcock, Robert Witbeck. *The Genesis of Shakespeare Idolatry: 1766-1799. A Study in English Criticism of the Late Eighteenth Century*. Nueva York: Rusell and Rusell, 1964.
- Barbeito Varela, Manuel, ed. *In Mortal Shakespeare*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1989.
- Barber, Charles Laurence. *The English Language: A Historical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Barber, Cesar Lombardi y Richard P. Wheeler. *The Whole Journey: Shakespeare's Power of Development*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Barton, Anne. "Shakespeare and the Limits of Language", *Shakespeare Survey*, 24 (1971), 19-30.
- Barzun, Jacques. "Shakespeare and the Humanities", *William Shakespeare: His World, His Work, His Influence*, ed. John F. Andrews. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1985, 839-65.
- Bates, Catherine. "The Point of Puns", *Modern Philology*, 96, 4 (1999), 421-38.
- Bather, F.A. "The Puns of Shakespeare", *Crosbie's Dictionary of Puns*, ed. J.S. Crosbie. Nueva York: Harmony Books, 1977, 267-78.
- Battenhouse, Roy. "Falstaff as Parodist and Perhaps Holy Fool", *Publications of the Modern Language Association of America*, 90 (1975), 32-52.
- Becker, George J. *Shakespeare's Histories*. Nueva York: Frederick Ungar, 1977.
- Bentley, Gerald Eades. *Shakespeare. A Biographical Handbook*. New Haven: Yale University Press, 1961.
- . "Shakespeare's ReputationXThen Till Now", *William Shakespeare: His World, His Work, His Influence*, ed. John F. Andrews. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1985, 705-16.
- Bergeron, David M., ed. *Pageantry in the Shakespearean Theater*. Athens: University of Georgia Press, 1985.
- Berry, Edward. *Shakespeare's Comic Rites*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Berry, Ralph. *The Shakespearean Metaphor*. Londres: Macmillan, 1978.
- Bevington, David. "Shakespeare's Professional Career: Poet and Playwright", *William Shakespeare: His World, His Work, His Influence*, ed. John F. Andrews. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1985, 309-29.
- Blake, Norman Francis. *Shakespeare's Language: An Introduction*. Londres: MacMillan, 1983.

- . "Negation in Shakespeare", *An Historic Tongue*, eds. Graham Nixon y John Honey. Londres: Routledge, 1988, 89-111.
- . *The Language of Shakespeare*. Londres: MacMillan, 1989.
- . "Standardising Shakespeare's Non-Standard Language", *Tennessee Studies in Literature*, 31 (1989), 57-81.
- Bland, D.S. "Shakespeare and the >Ordinary= Word", *Shakespeare Survey*, 4 (1951), 49-55.
- Blanpied, John W. *Time and the Artist in Shakespeare's English Histories*. Newark: University of Delaware Press, 1983.
- Bloom, Harold. "Introduction", *Falstaff*, ed. Harold Bloom. Nueva York: Chelsea House, 1992, 1-4.
- , ed. *Falstaff*. Nueva York: Chelsea House, 1992.
- Boas, Frederick S. *An Introduction to the Reading of Shakespeare*. Londres: Oxford University Press, 1927.
- Bolton, W.F. *Shakespeare's English: Language in the History Plays*. Londres: Blackwell, 1991.
- Boswell, George W. "Research on the Vocabulary of Shakespeare", *Shakespeare Newsletter*, 17, 10 (1967), 10.
- Bradbrook, M.C. "Fifty Years of the Criticism of Shakespeare's Style: A Retrospect", *Shakespeare Survey*, 7 (1954), 1-11.
- . *Shakespeare: The Poet in His World*. Londres: Weidenfield and Nicolson, 1978.
- Bradley, A.C. "The Rejection of Falstaff", *Twentieth Century Interpretations of Henry IV, Part One*, ed. R.J. Dorius. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970, 71-7.
- Bradley, Henry. "Shakespeare's English", *Shakespeare's England*. Vol. II. Oxford: Oxford University Press, 1916, 539-74.
- Brook, George Leslie. *The Language of Shakespeare*. Londres: André Deutsch, 1976.
- Brooke, Tucker. *Essays on Shakespeare and Other Elizabethans*. New Haven: Yale University Press, 1948.
- Brooks, Douglas A. "Sir John Oldcastle and the Construction of Shakespeare's Authorship", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 38, 2 (1998), 333-61.
- Brower, Reuben A. "Poetic and Dramatic Design in Versions and Translations of Shakespeare", *Mirror on Mirror: Translation, Imitation, Parody*. Cambridge: Harvard University Press, 1974, 139-58.

- Brown, James. "Eight Types of Puns", *Publications of the Modern Language Association of America*, 71 (1957), 14-26.
- Brown, Roger y Albert Gilman. "The Pronouns of Power and Solidarity", *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok. Cambridge: MIT Press, 1975.
- Bullough, Geoffrey. "The Idea of Honour in Shakespeare", *Filología moderna* (1964), 187-200.
- , ed. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Vol. IV. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1966.
- Burckhardt, Sigurd. *Shakespearean Meanings*. New Jersey: Princeton University Press, 1968.
- Burden, Dennis H. "Shakespeare's History Plays: 1952-1983", *Shakespeare Survey*, 38 (1985), 1-18.
- Burkhart, Robert E. "Obedience and Rebellion in Shakespeare's Early History Plays", *English Studies*, 55 (1974), 108-17.
- Burton, Dolores M. *Shakespeare's Grammatical Style*. Austin: University of Texas Press, 1973.
- Byrne, M.S. "The Foundations of Elizabethan Language", *Shakespeare Survey*, 17 (1964), 223-39.
- Calvo López, Clara. "El círculo de madera shakespeariano", *Ínsula*, 454 (1984), 16.
- . ">Too wise to woo peaceably=: The Meanings of *Thou* in Shakespeare's Wooing-Scenes", *Actas del III Congreso de la Sociedad Española de Estudios Renacentistas Ingleses*. Granada: Universidad de Granada, 1992, 49-59.
- Campbell, Lily B. *Shakespeare's Histories*. Londres: Methuen, 1968.
- Castillo Blanco, Laura del. *Estudio textual y traductológico de Henry V*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998.
- Cazamian, Louis. *The Development of English Humor*. Durham: Duke University Press, 1952.
- Celoria, Francis. "A Codfish and a Famous Bedside Scene", *Notes and Queries*, 35 (1988), 470.
- Cercignani, Fausto. *Shakespeare's Works and Elizabethan Pronunciation*. Oxford: Clarendon Press, 1981.
- Chambers, Edmund Kerchever. *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*. Vol. I. Nueva York: Oxford University Press, 1988 (1ª ed. 1930).
- Chaparro Gómez, César. "Erasmus en Inglaterra: Traducciones y adaptación de su *De pueris instituendis*", *Essays on Translation/Ensayos sobre traducción*, eds. Ramón López Ortega y

José Luis Oncins Martínez. Cáceres: Seminario Permanente de Filología Inglesa y Didáctica del Inglés de la Universidad de Extremadura, 1993, 7-16.

- Chapman, Gerald W., ed. *Essays on Shakespeare*. Princeton: Princeton University Press, 1965.
- Charlton, Henry Buckley. *Shakespearian Comedy*. Nueva York: Barnes and Noble University Paperbacks, 1966 (1ª ed. 1938).
- Charney, Maurice. "Contemporary Issues in Shakespearean Interpretation", *William Shakespeare: His World, His Work, His Influence*, ed. John F. Andrews. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1985, 889-911.
- Chepiga, Michael J. *Politics and the Uses of Language in Shakespeare's English History Plays*. Ann Arbor: University of Michigan, 1979.
- Chukovsky, Kornei. *The Art of Translation. Korney Chukovsky's A High Art*, ed. y trad. Lauren G. Leighton. Knoxville: University of Tennessee Press, 1984.
- Clemen, Wolfgang. *The Development of Shakespeare's Imagery*. Londres: Methuen, 1973 (1ª ed. 1951).
- Cohen, Stephen. *The Language of Power, the Power of Language: The Effects of Ambiguity on Sociopolitical Structures as Illustrated in Shakespeare's Plays*. Harvard: Harvard University Press, 1987.
- Coleridge, Samuel T. *Shakespearean Criticism*, ed. T.M. Taysor. Londres: Everyman's Library, 1960.
- Concha Muñoz, Ángeles de la. "Dramatización de la historia de Inglaterra", *Encuentros con Shakespeare*. Madrid: UNED, 1985, 81-112.
- Conejero, Manuel Ángel. *Shakespeare. Orden y caos*. Valencia: Fernando Torres, 1975.
- , ed. *En torno a Shakespeare*. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare, 1982.
- . "Translating the Translation (II): Rhetoric, Theatre, and Translation", *En torno a Shakespeare*, ed. Manuel Ángel Conejero. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare, 1982, 155-77.
- . "La palabra: El personaje (Traducir la >traducción= [I])", *El personaje dramático*. Madrid: Taurus: 1983, 117-34.
- Cook, Judith. *Women in Shakespeare*. Londres: Harrap, 1980.
- Corchado Pascasio, Mª. Teresa. "Los dobles sentidos del lenguaje de Falstaff: Su función en *The Merry Wives of Windsor* y problemas traductológicos que plantean", *Insights into Translation*, ed. Adolfo Luis Soto Vázquez. Vol I. La Coruña, 1998, 143-55.

- . "Problemas que plantea la traducción del discurso cómico de Shakespeare", *Homenaje a la Profesora Carmen Pérez Romero*. Cáceres: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura, 2000, 51-9.
- Cox, Roger L. *Shakespeare's Comic Changes. The Time-Lapse Metaphor as Plot Device*. Athens y Londres: University of Georgia Press, 1991.
- Craig, Charlotte M. "A.W. Schlegel's Rendering of Shakespearean Wordplays", *Michigan Germanic Studies*, 15, 2 (1989), 215-25.
- Craig, Hardin. "Motivation in Shakespeare's Choice of Materials", *Shakespeare Survey*, 4 (1951), 26-34.
- Crane, Milton. *Shakespeare's Prose*. Chicago: University of Chicago Press, 1951.
- Cruttwell, Patrick. "The Age and Its Effect on Literary Style. Shakespeare's Sonnets and the 1590's", *Modern Shakespearean Criticism*, ed. Alvin B. Kernan. Nueva York: Harcourt, Brace and World, 1970, 110-40.
- Culler, Jonathan, ed. *On Puns. The Foundation of Letters*. Oxford: Basil Blackwell, 1988.
- Cusack, Bridget. "Shakespeare and the Tune of the Time", *Reader in the Language of Shakespearean Drama*, eds. Vivian Salmon y Edwina Burness. Amsterdam: Benjamins, 1987, 23-34.
- Danson, Lawrence. "Continuity and Character in Shakespeare and Marlowe", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 26, 2 (1986), 217-34.
- Davies, John. "On Some Obscure Words in Shakespeare", *Notes and Queries*, 5 (1975), 243.
- Davis, Norman. "Falstaff's Name", *Shakespeare Quarterly*, 28 (1977), 513-5.
- Davison, Peter. "Richard and HalXEffeminate Princes", *Notes and Queries*, 12 (1965), 94-5.
- Derks, Peter L. "Pun Frequency and Popularity of Shakespeare's Plays", *Empirical Studies of the Arts*, 7, 1 (1989), 23-31.
- Dickinson, Hugh. "The Reformation of Prince Hal", *Shakespeare Quarterly*, 12 (1961), 33-46.
- Dobson, E.J. *English Pronunciation 1500-1700*. Oxford: Oxford University Press, 1968.
- Dominik, Mark. *A Shakespearean Anomaly. Shakespeare's Hand in Sir John Oldcastle*. Beaverton: Alioth Press, 1991.
- Donaldson, Ian. "Falstaff's Buff Jerkin", *Shakespeare Quarterly*, 36, 1 (1986), 100-1.
- Donawerth, Jane. *Shakespeare and the Sixteenth-Century Study of Language*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1984.
- Doren, Mark van. *Shakespeare*. Nueva York: Doubleday Anchor, 1939.

- Draper, John William. "Falstaff and the Plautine Parasite", *Classical Journal*, 33 (1938), 390-401.
- . *The Humors and Shakespeare's Characters*. Durham: Duke University Press, 1945.
- . "Humoral Therapy in Shakespeare's Plays", *Bulletin of the History of Medicine*, 35 (1961), 317-25.
- . "Shakespeare and the Lombard Cities", *Stratford to Dogberry; Studies in Shakespeare's Earlier Plays*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1961, 240-5.
- . "Stylistic Contrast in Shakespeare's Plays", *West Virginia University Philological Papers*, 13 (1961), 11-24.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Eastman, Richard M. "Is It Time to Translate Shakespeare?", *English Journal*, 71, 3 (1982), 41-6.
- Eaton, T.R. *Shakespeare and The Bible*. Londres: Blackwood, 1860.
- Eccles, Mark. "Shakespeare's Use of *Look How* and Similar Idioms", *Journal of English and Germanic Philology*, 42 (1943), 386-400.
- Edwards, Philip. *Shakespeare and the Confines of Art*. Londres: Methuen, 1968.
- Edwards, Philip, Inga-Stina Ewbank y G.K. Hunter, eds. *Shakespeare's Styles: Essays in Honor of Kenneth Muir*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Elam, Keir. *Shakespeare's Universe of Discourse: Language-Games in the Comedies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Ellis-Fermor, Una. *Shakespeare's Drama*. Londres y Nueva York: Methuen, 1980.
- Elton, Oliver. "Style in Shakespeare", *Proceedings of the British Academy*, 22 (1936), 69-95.
- Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. Londres: Chatto and Windus, 1950.
- . *The Structure of Complex Words*. Londres: Chatto and Windus, 1951.
- . "Falstaff", *Essays on Shakespeare*, ed. David B. Pirie. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Evans, Benjamin Ifor. *The Language of Shakespeare's Plays*. Londres: Methuen, 1952.
- Evans, G. Blakemore. "Shakespeare's Text", *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans. Boston: Houghton Mifflin, 1924, 27-40.

- . "Shakespeare's Text: Approaches and Problems", *A New Companion to Shakespeare Studies*, eds. Kenneth Muir y S. Schoenbaum. Londres: Cambridge University Press, 1971, 222-38.
- Evans, Gareth Lloyd. *Shakespeare II 1587-1598*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1969.
- . *The Upstart Crow. An Introduction to Shakespeare's Plays*. Londres: J.M. Dent, 1982.
- Everett, Barbara. "The Fatness of Falstaff: Shakespeare and Character", *Proceedings of the British Academy*, 76 (1990), 109-28.
- Evett, David. ">Surprising Confrontations= XIdeologies of Service in Shakespeare's England", *Renaissance Papers* (1990), 67-78.
- Farnham, Willard. "The Mediaeval Comic Spirit in the English Renaissance", *Joseph Quincy Adams Memorial Studies*, eds. James G. McManaway, Giles E. Dawson y Edwin E. Willoughby. Washington: Folger Shakespeare Library, 1948, 429-37.
- . *The Shakespearean Grotesque: Its Genius and Transformations*. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- Fisher, Sidney T. *Letter to a University Librarian on Sir John Falstaff*. Montreal: Redpath Press, 1960.
- Flatter, Richard. *Shakespeare's Producing Hand: A Study of His Marks of Expression to Be Found in the First Folio*. Nueva York: Greenwood Press, 1969 (1ª ed. 1948).
- Fluchère, Henri. *Shakespeare*. Londres: Longman y Green, 1953.
- Foakes, R.A. "Suggestions for a New Approach to Shakespeare's Imagery", *Shakespeare Survey*, 5 (1952), 81-92.
- . "The Profession of Playwright", *Early Shakespeare*, eds. John Russell Brown y Bernard Harris. Nueva York: Schocken, 1966, 11-3.
- . "Poetic Language and Dramatic Significance in Shakespeare", *Shakespeare's Styles: Essays in Honor of Kenneth Muir*, eds. Philip Edwards, Inga-Stina Ewbank y G.K. Hunter. Cambridge: Cambridge University Press, 1980, 79-93.
- Foster, John. *A Shakespeare Word-Book*. Nueva York: Russell and Russell, 1969.
- Fries, Charles C. "Shakespearian Punctuation", *University of Michigan Studies in Shakespeare, Milton and Donne*. Nueva York: Macmillan, 1925, 67-86.
- Frye, Northrop. "Nature and Nothing", *Essays on Shakespeare*, ed. Gerald W. Chapman. Princeton: Princeton University Press, 1965, 35-58.
- Frye, Roland Mushat. *Shakespeare, the Art of the Dramatist*. Londres y Boston: Allen and Unwin, 1982 (1ª ed. 1970).

- Gabler, Hans Walter. "Experiment and Parody in Shakespeare's Early Plays", *Studia neophilologica*, 46 (1974), 159-71.
- García Izquierdo, Isabel. *Análisis textual aplicado a la traducción*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2000.
- García Tortosa, Francisco. "El silencio en Shakespeare", *Homenaje a Esteban Pujals Fontrodona*, ed. Patricia Shaw. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1981, s.p.
- . "Interpretación de las acotaciones de Shakespeare en *Ulysses*", *James Joyce*, eds. Francisco García Tortosa *et al.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982, 145-52.
- . "Lengua y tragedia en Shakespeare", *Estudios literarios ingleses. Shakespeare y el teatro de su época*, ed. Rafael Portillo García. Madrid: Cátedra, 1987, 203-18.
- . "Hamlet: >A Moving Target= o las limitaciones de la crítica literaria", *Catalina de Aragón, Regina Angliae*, 1 (1994), 59-84.
- . "El infierno de las tragedias de Shakespeare", *Descensus ad infernos*, ed. P.M. Piñero Ramírez. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996, 175-97.
- . "Traductores y traductólogos", *Insights into Translation*, ed. Adolfo Luis Soto Vázquez. Vol. I. La Coruña, 1998, 11-22.
- Garner, Bryan A. "Latin-Saxon Hybrids in Shakespeare and the Bible", *Studies in the Humanities* 10, 1 (1983), 39-44.
- Gates, William Bryan. "The Reality of Shakspere's >Supers=", *Shakespeare Association Bulletin*, 20 (1945), 160-72.
- Gibson, William. *Shakespeare's Game*. Nueva York: Atheneum, 1978.
- Goddard, Harold Clarke. *The Meaning of Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1951.
- González Fernández de Sevilla, José Manuel, ed. *Shakespeare en España. Crítica, traducciones y representaciones*. Alicante: Universidad de Alicante; Zaragoza: Pórtico, 1993.
- Gordon, George. "Shakespeare's English", *Society for Pure English. Tracts*. Oxford: Clarendon Press, 1928, 254-76.
- Gray, J.C., ed. *Mirror up to Shakespeare: Essays in Honour of G.R. Hibbard*. Toronto: University of Toronto Press, 1984.
- Grazia, Margueta de. "Shakespeare's View of Language", *Shakespeare Quarterly*, 29, 3 (1978), 374-88.
- Green, Martin. *The Laberynth of Shakespeare's Sonnets: An Examination of Sexual Elements in Shakespeare's Language*. Londres: Charles Skilton, 1974.

- Grund, Gary R. "Rhetoric as Metaphor: Some Notes on Dramatic Method", *Etudes anglaises*, 33, 3 (1980), 282-95.
- Halliday, F.E. *A Shakespeare Companion, 1550-1950*. Londres: G. Duckworth, 1952.
- . *The Poetry of Shakespeare's Plays*. Londres: G. Duckworth, 1954.
- Hankins, John E. *Shakespeare's Derived Imagery*. Lawrence: University of Kansas Press, 1953.
- Hare, Arnold. "English Comedy", *Comic Drama: The European Heritage*, ed. W.D. Howarth. Nueva York: St. Martin's Press, 1978, 122-43.
- Hart, Alfred. "Vocabularies of Shakespeare's Plays", *Review of English Studies*, 19 (1943), 128-40.
- . "The Growth of Shakespeare's Vocabulary", *Review of English Studies*, 19 (1943), 242-54.
- Hawkes, Terence. *Meaning by Shakespeare*. Londres: Routledge, 1992.
- Hazlitt, William. *The Round Table. Characters of Shakespeare's Plays*. Londres: J.M. Dent, 1960 (1ª ed. 1906).
- Heller, L.G. "Toward a General Typology of the Pun", *Language and Style*, 7 (1974), 271-82.
- Henn, T.R. *The Living Image. Shakespearean Essays*. Londres: Methuen, 1972.
- Herbert, T. Walter. "The Naming of Falstaff", *Emory University Quarterly*, 10 (1954), 1-11.
- Hibbard, George R. "Words, Action, and Artistic Economy", *Shakespeare Survey*, 23 (1970), 49-58.
- Hill, Wayne F. y Cynthia J. Öttchen. *Shakespeare's Insults. Educating Your Wit*. Cambridge: Mainsail Press, 1991.
- Hobday, C.H. "Why the Sweets Melted: A Study in Shakespeare's Imagery", *Shakespeare Quarterly*, 16 (1965), 3-17.
- Hosley, Richard, ed. *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in Honor of Hardin Craig*. Columbia: University of Missouri Press, 1962.
- Houston, John Porter. *Shakespearean Sentences: A Study in Style and Syntax*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1988.
- Howarth, W.D. *Comic Drama: The European Heritage*. Nueva York: St. Martin's Press, 1978.

- Hudson, Kenneth. "Shakespeare's Use of Colloquial Language", *Shakespeare Survey*, 23 (1970), 39-48.
- Hulme, Hilda M. "On the Interpretation of Shakespeare's Text", *English Studies*, 38 (1957), 193-200.
- . "The Spoken Language and the Dramatic Text: Some Notes on the Interpretation of Shakespeare's Language", *Shakespeare Quarterly*, 9 (1958), 379-86.
- . "Two Notes on the Interpretation of Shakespeare's Text", *Notes and Queries*, 6 (1959), 354-5
- . *Explorations in Shakespeare's Language: Some Problems of Lexical Meaning in the Dramatic Text*. Londres: Longman, 1962.
- Hunt, John Dixon. "The Visual Arts in Shakespeare's Work", *William Shakespeare: His World, His Work, His Influence*, ed. John F. Andrews. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1985, 425-31.
- Hussey, S.S. *The Literary Language of Shakespeare*. Nueva York: Longman, 1982.
- Jenkins, Harold. "Shakespeare's History Plays: 1900-1951", *Shakespeare Survey*, 6 (1953), 1-15.
- Jones, Emrys. *Scenic Form in Shakespeare*. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- Jorgensen, Paul A. "My Name is Pistol Call'd", *Shakespeare Quarterly*, 1 (1950), 73-5.
- . *Shakespeare Military World*. Berkeley: University of California Press, 1956.
- . "Shakespeare's Dark Vocabulary", *The Drama of the Renaissance: Essays for Leicester Bradner*, ed. Elmer M. Blistein. Providence: Brown University Press, 1970, 108-22.
- Joseph, Miriam. *Shakespeare's Use of the Arts of Language*. Nueva York: Columbia University Press, 1947.
- Juliá Martínez, Eduardo. *Shakespeare en España. Traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura española*. Madrid, 1918.
- Kastan, David Scott. "The Shape of Time: Form and Value in the Shakespearean History Play", *Comparative Drama*, 7 (1973), 259-77.
- Kastan, David Scott y Peter Stallybrass, eds. *Staging the Renaissance. Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*. Londres: Routledge, 1991.
- Kastan, David Scott. *A Companion to Shakespeare*. Londres y Malden: Blackwell, 1999.
- Kaul, Mythili. "Falstaff and Dr. Faustus", *American Notes and Queries*, 20 (1981), 36-7.
- Kern, Edith. "Falstaff: A Trickster Figure", *The Upstart Crow*, 5 (1984), 135-42.

- Kéry, László, "The Complexity of Shakespeare's Comic Characters", *The New Hungarian Quarterly*, 10 (1969), 179-83.
- Kettle, Arnold. "Some Tendencies in Shakespearian Criticism", *Shakespeare Jahrbuch*, 102 (1966), 23-36.
- Knight, L.C. *Shakespeare. The Histories*. Essex: Longman, 1971.
- Kökeritz, Helge. "Two Sets of Shakespearean Homophones", *Review of English Studies*, 19, 76 (1943), 347-65.
- . "Five Shakespearean Notes", *Review of English Studies*, 23, 92 (1947), 310-20.
- . "Punning Names in Shakespeare", *Modern Language Notes*, 65 (1950), 240-3.
- . "Shakespeare's Use of Dialect", *Proceedings of the Yorkshire Dialect Society*, 51, 9 (1951), 10-25.
- . *Shakespeare's Pronunciation*. New Haven: Yale University Press, 1953.
- Kolin, Philip C. "The Names of Whores and Their Bawds and Panders in English Renaissance Drama", *Midwestern Journal of Language and Folklore*, 6 (1980), 41-50.
- Kott, Jan. "The Bottom Translation", *En torno a Shakespeare*, ed. Manuel Ángel Conejero. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare, 1982, 7-61.
- Kushari, Ketaky. "A Note on Shakespeare's Language", *Shakespeare: A Book of Homage*. Calcuta: Jadavpur University, 1965, 50-65.
- La Guardia, Eric. "Ceremony and History: The Problem of Symbol from *Richard II* to *Henry V*", *Twentieth Century Interpretations of Henry IV*, Part One, ed. R.J. Dorius. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970, 41-50.
- Leggatt, Alexander. *English Drama: Shakespeare to the Restoration 1590-1660*. Londres y Nueva York: Longman, 1988.
- Levin, Harry. "The Shakespearean Overplot", *Renaissance Drama*, 8 (1965), 63-71.
- . *Shakespeare and the Revolution of the Times. Perspectives and Commentaries*. Nueva York: Oxford University Press, 1976.
- Levin, Richard. "Elizabethan >Clown= Subplots", *Essays in Criticism*, 16 (1966), 84-91.
- Levith, Murray J. *What's in Shakespeare's Names*. Hamden: Archon, 1978.
- Lewis, C.S. *Studies in Words*. Cambridge: Cambridge University Press, 1960.
- Ley, C.D. "Shakespeare y la época isabelina", *Escorial*, 51 (1945), 287-94.

- López Ortega, Ramón y José Luis Oncins Martínez, eds. *Essays on Translation/Ensayos de traducción*. Cáceres: Seminario Permanente de Filología Inglesa y Didáctica del Inglés de la Universidad de Extremadura, 1993.
- López Ortega, Ramón y Jesús Marín Calvarro. “Ambivalencia y paradoja en el >Sonnet CXXXVIII= de Shakespeare. Notas para su traducción”, *Miscel·lània d'homenatge al dr. Steve Pujals*. Barcelona: Columna, 1994, 189-200.
- López Ortega, Ramón y José Luis Oncins Martínez. “La ambigüedad léxica y sintáctica en el >Sonnet CLI= de W. Shakespeare y su reflejo en las traducciones españolas”, *Anuario de estudios filológicos*, 23 (2000), 255-69.
- López Ortega, Ramón y José Luis Oncins Martínez, eds. *Traducción y crítica de traducciones*. Cáceres: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura, 2001.
- Ludowyk, E.F.C. *Understanding Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.
- Luján, Néstor. “Shakespeare y su época”, *Destino*, 1421 (1964), 15-8.
- Lyons, Charles R. *Shakespeare and the Ambiguity of Love's Triumph*. The Hague: Mouton, 1970.
- MacCandless, Robert Ian. *Estrategias para la traducción de la poesía: Estudio de la problemática de la traducción de la poesía mediante el análisis de las traducciones al castellano de los sonetos de Shakespeare*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 1986.
- Macdonald, Roland R. “Uneasy Lies: Language and History in Shakespeare's Lancastrian Tetralogy”, *Shakespeare Quarterly*, 35, 1 (1984), 22-39.
- Mack, Maynard. “Engagement and Detachment in Shakespeare's Plays”, *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in Honor of Hardin Craig*, ed. Richard Hosley. Columbia: University of Missouri Press, 1962, 275-96.
- Mackie, W.S. “Shakespeare's English: And How Far It Can Be Investigated with the Help of the *New English Dictionary*”, *Modern Language Review*, 31 (1936), 1-10.
- Mahood, M.M. *Shakespeare's Wordplay*. Londres y Nueva York: Methuen, 1957.
- . “Unblotted Lines: Shakespeare at Work”, *Interpretations on Shakespeare*, ed. Kenneth Muir. Nueva York: Oxford University Press, 1985, 69-84.
- Marín Calvarro, Jesús. “La traducción de la polisemia y el juego verbal del >Sonnet VIII=”, *Anuario de estudios filológicos*, 22 (1999), 245-63.
- . “El reflejo de la polisemia del >Sonnet V= de William Shakespeare en las traducciones españolas”, *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*. Cáceres: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura, 2000, 15-35.

- . "El componente dilógico en la obra poética de William Shakespeare y su recepción en español. Análisis de un caso concreto", *Anuario de estudios filológicos*, 23 (2000), 287-305.
- . "El juego verbal en la obra poética de William Shakespeare y su traducción al español. Estudio de un caso concreto (>Sonnet X=)", *Anuario de estudios filológicos*, 24 (2001), 315-27.
- . "El >Sonnet XV= de William Shakespeare: Ambigüedad y traducción", *Insights into Translation*, ed. Adolfo Luis Soto Vázquez. Vol. III. La Coruña, 2001, 31-51.
- Maxwell, James C. "Simple or Complex? Some Problems in the Interpretation of Shakespeare", *Durham University Journal*, 46 (1954), 112-3.
- McGovern, Ann. *Shakespearean Sallies, Sullies, and Slanders. Insults for All Occasions*. Nueva York: Thomas Y. Crowell, 1969.
- McKeen, David B. "Hotspur's Comparison: A French Analogue", *Notes and Queries*, 12 (1965), 95.
- Méndez Herrera, José. "Traducir Shakespeare, ¿un afán utópico?", *La estafeta literaria*, 306 (1964), 3-6.
- Mitchell, Bruce. "The Language of Shakespeare", *Spicilegio moderno*, 12 (1980), 3-17.
- Momose, Izumi. ">Readiness= and >Ripeness=: A Reflection on Shakespearean Characterization", *Shakespeare Studies* (Tokyo), 15 (1976-77), 29-56.
- Morgann, Maurice. "An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff", *Eighteenth Century Essays on Shakespeare*, ed. D. Nichol Smith. Oxford: Clarendon Press, 1963, 203-83.
- Muir, Kenneth. "Shakespeare's ImageryXThen and Now", *Shakespeare Survey*, 18 (1965), 46-57.
- Muir, Kenneth y S. Schoenbaum, eds. *A New Companion to Shakespeare Studies*. Londres: Cambridge University Press, 1971.
- Muir, Kenneth, ed. *Interpretations on Shakespeare*. Nueva York: Oxford University Press, 1985.
- Mulholland, Joan. ">Thou= and >You= in Shakespeare: A Study in the Second Person Pronoun", *English Studies*, 48 (1976), 34-43.
- Mullaney, Steven. "Lying Like Truth: Riddle, Representation and Treason in Renaissance England", *English Literary History*, 47, 1 (1980), 32-47.
- Mullany, Peter F. "Topographical Bawdy in Shakespeare", *American Notes and Queries*, 12, 1 (1973), 51-3.

- Murai, Kazuhiko. "Falstaff's False Stuff: An Essay on the Dramatic Language of Sir John Falstaff", *Shakespeare Studies* (Tokyo), 27 (1989), 21-45.
- Nerlich, Brigitte y Pedro J. Chamizo Domínguez. "Cómo hacer cosas con palabras polisémicas: El uso de la ambigüedad en el lenguaje ordinario", *Contrastes*, 4 (1999), 77-96.
- Newman, Franklin B. "The Rejection of Falstaff and the Rigorous Charity of the King", *Shakespeare Studies*, 2 (1966), 153-61.
- Newmark, Peter. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press, 1980.
- Nicholson, B. "Shakspeare's Use of Pronouns", *Notes and Queries*, 9 (1890), 323-4.
- Noble, R. *Shakespeare's Biblical Knowledge*. Nueva York: Octagon, 1970 (1ª ed. Londres, 1935).
- Noremac, W.T. "Shakespearian Notes", *Notes and Queries*, 5 (1976), 345.
- O'Connor, Frank. *The Road to Stratford*. Londres: Methuen, 1948.
- O'Hanlon, R.L. "Shakespeare's Puns", *Shakespeare's Newsletter* (marzo-abril, 1953), 15.
- Oncins Martínez, José Luis. *Estudio textual y traductológico de Timon of Athens*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996.
- . "El >duelo verbal= en *Much Ado About Nothing* y su traducción al español", *Hermēneus*, 2 (2000), 191-208.
- . "La función del *malapropismo* en la obra de Shakespeare y Cervantes, y problemas que plantea su traducción", *Cincinnati Romance Review*, 19 (2000), 128-37.
- . "Un rasgo distintivo del lenguaje de Dogberry en *Much Ado About Nothing* y su tratamiento en las traducciones españolas", *Revista canaria de estudios ingleses*, 41 (2000), 209-33.
- Pafford, John. "An Early Falstaff Echo?", *Notes and Queries*, 35, 4 (1988), 467-8.
- Palacios González, Manuela. "Shakespeare Week: A Panel Discussion", *In Mortal Shakespeare*, ed. Manuel Barbeito Varela. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1989, 95-9.
- Palfrey, Simon. *Late Shakespeare: A New World of Words*. Nueva York: Oxford University Press, 1997.
- Palmer, John. *Political and Comic Characters of Shakespeare*. Londres: Macmillan, 1962.
- Pasternak, Boris. "Translating Shakespeare", trad. Manya Harari, *Twentieth Century*, 164 (1958), 213-28.

- Pérez Gállego, Cándido. *Shakespeare y la política. Las comedias de Shakespeare. Alegoría política*. Madrid: Narcea, 1971.
- . *El lenguaje escénico de Shakespeare*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1982.
- Pinciss, G.M. "Shakespeare, Her Majesty's Players and Pembroke's Men", *Shakespeare Survey*, 27 (1974), 129-36.
- Pliego Sánchez, Isidro. *Teoría y práctica de la traducción literaria*. Tesis Doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993.
- . "La traducción de la metáfora", *Essays on Translation/Ensayos de traducción*, eds. Ramón López Ortega y José Luis Oncins Martínez. Cáceres: Seminario Permanente de Filología Inglesa y Didáctica del Inglés de la Universidad de Extremadura, 1993, 97-103.
- . "El proceso de la traducción literaria", *Le masque et le plume. Traducir: Reflexiones, experiencias y práctica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1994.
- Portillo García, Rafael, ed. *Estudios literarios ingleses. Shakespeare y el teatro de su época*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Prior, R. "Some Shakespearean Puns and Their Implications", *Cahiers elisabéthains*, 22 (1982), 15-24.
- Pujals, Esteban. "Shakespeare y Lope de Vega", *Revista de literatura*, 1 (1952), 25-45.
- . "William Shakespeare: Cambio de énfasis dramático entre *Hamlet* y *The Tempest*", *Nuestro tiempo*, 20 (1964), 610-27.
- Pujals Gesalí, Esteban. "El amor, el tiempo, la muerte: La poesía lírica y la narrativa de Shakespeare", *Encuentros con Shakespeare*. Madrid: UNED, 1985, 11-36.
- . "Shakespeare y sus traducciones en España: Perspectiva histórica", *Cuadernos de traducción e interpretación*, 5-6 (1985), 77-85.
- Pujante Álvarez-Castellanos, Ángel Luis. "El Shakespeare de Mario Reyes: Su traducción de los Sonetos", *Actas del XI Congreso Nacional de AEDEAN*. León: Universidad de León, 1989, 135-40.
- . "Traducir el teatro isabelino, especialmente Shakespeare", *Cuadernos de teatro clásico*, 4 (1989), 133-57.
- . "Shakespeare en traducción: Problemas textuales del original", *Shakespeare en España. Crítica, traducciones y representaciones*, ed. José Manuel González Fernández de Sevilla. Alicante: Universidad de Alicante; Zaragoza: Pórtico, 1993, 227-52.
- Quirk, Randolph. "Puns to Sell", *Studia neophilologica*, 23 (1951), 81-6.
- . "Shakespeare and the English Language", *Reader in the Language of Shakespearean Drama*, eds. Vivian Salmon and Edwina Burness. Amsterdam: Benjamins, 1987, 3-21.

- Ransom, John Crowe. "On Shakespeare's Language", *The Sewanee Review*, 55 (1947), 181-98.
- Redfern, Walter. *Puns*. Oxford: Blackwell, 1984.
- Reyes Pastor, Pedro Antonio. "Los dobles sentidos de la comedia shakespeariana y dificultades que plantea su traducción: Análisis de un pasaje significativo", *Traducción y crítica de traducciones*, eds. Ramón López Ortega y José Luis Oncins Martínez. Cáceres: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura, 2001, 163-80.
- Ribes Traver, Purificación. "Notas sobre la traducción de textos dramáticos shakespearianos", *Cuadernos de traducción e interpretación*, 10 (1988), 11-7.
- Richardson, William. "Essay on Shakespeare's Dramatic Character of Sir John Falstaff", *Essays on Shakespeare's Dramatic Character of Sir John Falstaff, and on His Imitation of Female Characters*. Nueva York: AMS Press, 1973 (1ª ed. 1789), 1-56.
- Ridler, Anne, ed. *Shakespeare Criticism 1919-1935*. Londres: Oxford University Press, 1962 (1ª ed. 1936).
- Rothschild, Herbert B. "Falstaff and the Picaresque Tradition", *Modern Language Review*, 68, 1 (1973), 14-21.
- Rowse, A.L. *Discovering Shakespeare*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1989.
- Rubinstein, Frankie. "Persistent Sexual Symbolism: Shakespeare and Freud", *Literature and Psychology*, 34, 2 (1988), 1-26.
- Sainero Sánchez, Ramón. *Guía básica de las tragedias de Shakespeare*. Madrid: Coloquio, 1985.
- Salmon, Vivian. "Sentence Structures in Colloquial Shakespearian English", *Transactions of the Philological Society* (1965), 105-40.
- . "Some Functions of Shakespearian Word-Formation", *Shakespeare Survey*, 23 (1970), 13-26.
- Salmon, Vivian y Edwina Burness, eds. *Reader in the Language of Shakespearean Drama*. Amsterdam: John Benjamins, 1987.
- Sánchez Escribano, Francisco Javier. "Ricardo II de Inglaterra: Historia de una rebelión", *Homenaje a María Luisa Ledesma*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1993, 827-42.
- Sánchez García, Manuel. "Algunos problemas en la traducción al español del Soneto XX de William Shakespeare", *Letras* (Universidad Nacional de Costa Rica), 27-8 (1991-92), 217-31.
- . "Lenguaje y emancipación de la mujer en Shakespeare. Un ejemplo del deterioro del discurso en la traducción", *Lenguaje y textos*, 5 (1994), 49-61.

- . *Estudio textual y traductológico de The Taming of the Shrew*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1999.
- . "Shakespeare's *The Taming of the Shrew* II.i.182-90", *The Explicator*, 58, 1 (1999), 6-8.
- . "Reflexiones en torno a la traducción del componente proverbial de la obra literaria", *Livius*, 14 (1999), 131-47.
- Schoenbaum, S. *Shakespeare: His Life, His English, His Theater*. Harmondsworth: New Penguin, 1990.
- Sen Gupta, S.C. *Shakespeare's Historical Plays*. Oxford: Oxford University Press, 1969 (1ª ed. 1964).
- . *A Shakespeare Manual*. Oxford: Oxford University Press, 1982 (1ª ed. 1977).
- Serrano Ripoll, Ángeles. *Las traducciones de Shakespeare en España. El ejemplo de Othello*. Valencia: Arcos, 1988.
- Shaheen, Naseeb. *Biblical References in Shakespeare's History Plays*. Newark: University of Delaware Press, 1989 (1ª ed. 1931).
- Simpson, Percy. *Shakespearean Punctuation*. Oxford: Oxford University Press, 1911.
- Slights, William W.E. ">Swear by Thy Gracious Self=: Self-Referential Oaths in Shakespeare", *English Studies in Canada*, 13, 2 (1987), 147-60.
- Smith, Bruce, R. *Homosexual Desire in Shakespeare's England*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Smith, Gordon Ross, ed. *Essays on Shakespeare*. Pittsburgh: Pennsylvania State University Press, 1965.
- Smithers, G.V. "Guide-Lines for Interpreting the Uses of the Suffix >-ed= in Shakespeare's English", *Shakespeare Survey*, 23 (1970), 27-37.
- Soto Vázquez, Adolfo Luis. "Shakespeare's Use of Malapropisms in *Much Ado About Nothing* and their Reception into Spanish Translations", *Insights into Translation*, ed. Adolfo Luis Soto Vázquez. Vol. II. La Coruña: Universidad de La Coruña, 2000, 7-16.
- . "Shakespeare's Use of Malapropisms and their Translation into Spanish", *Revista alicantina de estudios ingleses*, 14 (2001), 281-96.
- Spurgeon, Caroline F.E. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge: Cambridge University Press, 1935.
- Sternlight, Sanford. "Shakespeare and Renaissance Coinage", *Renaissance Papers* (1972), 59-63.
- Stoll, Elmer E. *Art and Artifice in Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 1938.

- Taylor, Gary. *Moment by Moment by Shakespeare*. Londres: Macmillan, 1985.
- . *Reinventing Shakespeare*. Londres: Hogarth Press, 1989.
- Tennenhouse, Leonard. "Strategies of State and Political Plays: *A Midsummer's Night Dream, Henry IV, Henry V, Henry VIII*", *Political Shakespeare*, eds. Jonathan Dollimore y Alan Sinfield. Manchester: Manchester University Press, 1985, 109-28.
- Thompson, Ann y John O. Thompson. *Shakespeare: Meaning and Metaphor*. Brighton: Harvester, 1987.
- Tilley, Morris Palmer. "Some Evidence in Shakespeare of Contemporary Efforts to Refine the Language of the Day", *Publications of the Modern Language Association of America*, 31, 1 (1916), 65-78.
- . "Pun and Proverb as Aids to Unexplained Shakespearean Jests", *Studies in Philology*, 21, 3 (1924), 492-5.
- . "Recurrent Types of Confusion in Shakespeare's Clownish Dialogue", *Shakespeare Association Bulletin*, 5, 3 (1930), 104-22.
- Tillyard, E.M.W. *Shakespeare's History Plays*. Londres: Chatto and Windus, 1980 (1ª ed. 1944).
- Tolman, Albert H. *Questions on Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1910.
- Turell Julià, María Teresa. "La equivalencia y la diferencia en Shakespeare", *Estudios literarios ingleses. Shakespeare y el teatro de su época*, ed. Rafael Portillo García. Madrid: Cátedra, 1987, 181-202.
- Valverde, José María. "Notas de un traductor de Shakespeare", *Ínsula*, 211 (1964), 1 y 13.
- Vickers, Brian. *The Artistry of Shakespeare's Prose*. Londres: Methuen, 1968.
- . "Shakespeare's Use of Prose", *William Shakespeare: His World, His Work, His Influence*, ed. John F. Andrews. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1985, 389-95.
- Waith, Eugene M., ed. *Shakespeare. The Histories*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1965.
- Ward, C.A. "Shakespeare's Use of Pronouns", *Notes and Queries*, 10 (1890), 304-5.
- Webster, Margaret. *Shakespeare Today*. Londres: J.M. Dent, 1957.
- Weller, Barry. "Identity and Representation in Shakespeare", *English Literary History*, 49, 2 (1982), 339-62.
- Wells, Stanley. *Shakespeare: A Reading Guide*. Londres: Oxford University Press, 1969.

- . "Shakespeare on the English Stage", *William Shakespeare: His World, His Work, His Influence*, ed. John F. Andrews. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1985, 603-28.
- , ed. *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Welsford, Enid. *The Fool: His Social and Literary History*. Nueva York: Anchor, 1961.
- Whitaker, V.K. *Shakespeare's Use of Learning*. San Marino: Huntington Library, 1953.
- Willcock, Gladys D. "Shakespeare and Elizabethan English", *Shakespeare Survey*, 7 (1954), 12-24.
- Wilson, F.P. "Shakespeare and the Diction of Common Life", *Proceedings of the British Academy*, 27 (1941), 167-97.
- . "Illustrations of Social Life IV: The Plague", *Shakespeare Survey*, 15 (1962), 125-9.
- Wilson, John Dover. *The Fortunes of Falstaff*. Cambridge: Cambridge University Press; Nueva York: Macmillan, 1945.
- Womersley, David. "Why Is Falstaff Fat?", *Review of English Studies*, 47, 185 (1996), 1-22.
- Wordsworth, Charles. *Shakspeare's Knowledge and Use of the Bible*. Londres, 1880.
- Wraight, A.D. *Shakespeare New Evidence*. Londres: Adam Hart, 1996.
- Yoder, Audrey. *Animal Analogy in Shakespeare's Character Portrayal*. Nueva York: King's Crown Press, 1947.

Estudios específicos

- Antoni, Bob y George Walton Williams. "Gadshill's Question in *1 Henry IV*", *Cahiers elisabéthains*, 23 (1983), 99-103.
- Barber, Cesar Lombardi. "Rule and Misrule in *Henry IV*", *Twentieth Century Interpretations of Henry IV*, Part One, ed. R.J. Dorius. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970, 51-70.
- Barish, Jonas A. "The Turning Away of Prince Hal", *Twentieth Century Interpretations of Henry IV*, Part One, ed. R.J. Dorius. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970, 83-8.
- Beck, Richard J. *Shakespeare: Henry IV*. Woodbury y Nueva York: Barron's Educational Series, 1965.
- Bennett, William E. "Shakespeare's *Henry IV*, Part 1, IV.i.98-99", *The Explicator*, 27 (1968), item 1.
- Berggren, Paula S. "The Wound in the Thigh: The Persistence of Parody in Shakespeare's *1 Henry IV*", *Iowa English Bulletin*, 28 (1978), 10-3.

- Bethell, S.L. "The Comic Element in Shakespeare's Histories", *Anglia*, 71 (1952), 82-101.
- Black, James. ">Henry IV's Pilgrimage=", *Shakespeare Quarterly*, 34, 1 (1983), 18-26.
- . ">Anon, Anon, Sir=: Discourse of Occasion in *Henry IV*", *Cahiers elisabéthains*, 37 (1990), 27-42.
- Blake, Norman Francis. "Levels of Language in Shakespeare's *King Henry IV Part I*", *Stylistica. I Semana de Estudios Estilísticos*, eds. Manuel J. Gómez Lara y Juan Antonio Prieto Pablos. Sevilla: Alfar, 1987, 89-108.
- Boughner, Daniel C. "Pistol and the Roaring Boys", *Shakespeare Association Bulletin*, 11 (1936), 226-37.
- . "Traditional Elements in Falstaff", *Journal of English and Germanic Philology*, 43 (1944), 417-28.
- . "Vice, Braggart, and Falstaff", *Anglia*, 72 (1954), 35-61.
- Bowers, Fredson. "Establishing Shakespeare's Text: Poins and Peto in *1 Henry IV*", *Studies in Bibliography*, 34 (1981), 189-98.
- Boyd, David. "The Player Prince: Hal in *Henry IV Part I*", *Sydney Studies in English*, 6 (1980-81), 3-16.
- Brooks, Cleanth y Robert B. Heilman. "Notes on *Henry IV, Part I*", *Understanding Drama*. Nueva York: Henry Holt, 1945, 376-87.
- Burelbach, Frederick M. "Name-Calling as Power Play in Shakespeare's *1 Henry IV*", *Literary Onomastics Studies*, 16 (1989), 17-20.
- Chambers, Edmund Kerchever. "Henry the Fourth", *Shakespeare: A Survey*. Nueva York: Macmillan, 1925, 118-26.
- Champion, Larry S. "The Evolution of Mistress Quickly", *Papers on English Language and Literature*, 1 (1965), 99-108.
- Clark, Axel. "The Battle of Shrewsbury", *The Critical Review*, 15 (1972), 29-45.
- Cox, Nick. "The Great Enlargement: The Uses of Delinquency in *Henry IV Part One*", *Literature and History*, 8, 1 (1999), 1-19.
- Cox, Gerard H. ">Like a Prince Indeed=: Hal's Triumph of Honor in *1 Henry IV*", *Pageantry in the Shakespearean Theater*, ed. David M. Bergeron. Athens: University of Georgia Press, 1985, 130-49.
- Cox, Robert Edward. *Shakespeare's Punning in the First Part of Henry IV*. Tesis doctoral. Chapel Hill: University of North Carolina, 1971.

- Cubeta, Paul M. "Falstaff and the Art of Dying", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 27, 2 (1987), 197-211.
- Davis, Timothy C. "Shakespeare's *I Henry IV*", *The Explicator*, 49, 3 (1991), 137-9.
- Dessen, Alan C. "The Intemperate Knight and the Politic Prince: Late Morality Structure in *I Henry IV*", *Shakespeare Studies*, 7 (1974), 147-71.
- Donawerth, Jane. "Shakespeare's *Henry IV, Part I*", *The Explicator*, 36, 3 (1978), 33-4.
- Doran, Madeleine. "Imagery in *Richard II* and in *I Henry IV*", *Shakespeare's Dramatic Language*. Madison: University of Wisconsin Press, 1976, 221-33.
- Dorius, R.J., ed. *Twentieth Century Interpretations of Henry IV, Part One*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970.
- Doyle, Charles Clay. "A Pun in *I Henry IV*", *American Notes and Queries*, 12, 2 (1999), 14-6.
- Draper, Charles L. "Falstaff's Bardolph", *Neophilologus*, 33 (1949), 222-6.
- Empson, William. "The Ambiguity of Falstaff", *Twentieth Century Interpretations of Henry IV, Part One*, ed. R.J. Dorius. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970, 78-82.
- Faber, M.D. "Falstaff Behind the Arras", *American Imago*, 27 (1970), 197-225.
- Findlay, Heather. "Renaissance Pederasty and Pedagogy: The Case of Shakespeare's Falstaff", *The Yale Journal of Criticism*, 3, 1 (1989), 229-38.
- Fine, Saralee G. "Getting Comfortable with a Loser: Falstaff", *The Upstart Crow*, 10 (1990), 32-41.
- Forward, Geoffrey G. "What Major is Falstaff Denying?", *Shakespeare Quarterly*, 41, 3 (1990), 336-43.
- Gash, Anthony. "Shakespeare's Comedies of Shadow and Substance: Word and Image in *Henry IV* and *Twelfth Night*", *Word and Image*, 4, 3-4 (1988), 626-62.
- Geckle, George L. "Politics and Sexuality in Shakespeare's Second Tetralogy", *Romanticism and Culture: A Tribute to Morse Peckham and a Bibliography of His Work*, ed. H.W. Matalene. Columbia: Camden House, 1984, 117-32.
- Goldberg, Jonathan. "The Commodity of Names: Falstaff and Oldcastle in *I Henry IV*", *Shakespearean Criticism Yearbook 1992*, 22 (1994), 114-9.
- Gottschalk, Paul A. "Hal and the Play Extempore in *I Henry IV*", *Texas Studies in Literature and Language*, 4, 4 (1974), 605-14.
- Grossman, Marc. "The Adolescent and the Strangest Fellow: Comic and Morally Serious Perspectives in *I Henry IV*", *Essays in Literature*, 22, 2 (1995), 170-95.

- Hapgood, Robert. "Falstaff's Vocation", *Shakespeare Quarterly*, 16 (1965), 91-8.
- Hardy, Barbara. "1 Henry IV", *Dramatic Quicklyisms: Malapropic Wordplay Technique in Shakespeare's Henriad*. Vol. I. Salzburg: Universität Salzburg, 1979, 122-95.
- Harrington, Gary. ">A Plague of All Cowards=: >Macomber= and Henry IV", *The Hemingway Review*, 15, 2 (1996), 96-103.
- Hawkins, Sherman H. "Henry IV: The Structural Problem Revisited", *Shakespeare Quarterly*, 33, 3 (1982), 278-301.
- . "Teaching the Theatre of Imagination: The Example of 1 Henry IV", *Shakespeare Quarterly*, 35, 5 (1984), 517-27.
- Helmbold, Anita. "King of the Revels or King of the Rebels?: Sir John Falstaff Revisited", *The Upstart Crow*, 16 (1996), 70-91.
- Hills, Susan. "Shakespeare's 1 Henry IV, II.iv.468-98", *The Explicator*, 39, 4 (1981), 7-9.
- Hodgdon, Barbara. *The First Part of King Henry the Fourth. Texts and Contexts*. Boston y Nueva York: Bedford, 1997.
- Hopkins, Lisa. "John Ford's >Perkin Warbeck= and Henry IV Part One", *Notes and Queries*, 52, 3 (1995), 380-1.
- Humphreys, A.R. "The Unity and Background of Henry IV, Part One", *Twentieth Century Interpretations of Henry IV, Part One*, ed. R.J. Dorius. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970, 18-40.
- Hunt, Maurice. "Time and Timelessness in 1 Henry IV", *Explorations in Renaissance Culture*, 10 (1984), 56-66.
- Hunter, Robert G. "Shakespeare's Comic Sense as It Strikes Us Today: Falstaff and the Protestan Ethic", *Shakespeare: Pattern of Excelling Nature*, eds. David Bevington y L. Halio. Newark: University of Delaware Press, 1978, 125-32.
- Jenkins, Harold. *The Structural Problem in Shakespeare's Henry the Fourth*. Londres: Methuen, 1956.
- Jorgensen, Paul A. ">Redeeming Time= in Shakespeare's Henry IV", *Tennessee Studies in Literature*, 5 (1960), 101-9.
- . "Valor's Better Parts: Backgrounds and Meanings of Shakespeare's Most Difficult Proverb", *Shakespeare Studies*, 9 (1976), 141-58.
- Jowett, John. "The Transformation of Hal", *Notes and Queries*, 34, 2 (1987), 208-10.
- Kehler, Dorothea. ">And Nothing Pleaseth but Rare Accidents=: Suspense and Peripety in 1 Henry IV", *The Upstart Crow*, 7 (1987), 58-67.

- Kelly, Timothy John. *Understanding Shakespeare: King Henry IV, Part One*. Brisbane: Jacaranda Press, 1963.
- Kerrigan, John. "Henry IV and the Death of Old Double", *Essays in Criticism*, 40, 1 (1990), 24-53.
- King, Arthur H. "Some Notes on Ambiguity in *Henry IV Part I*", *Studia neophilologica*, 14 (1941-42), 161-83.
- Knoepfmacher, U.C. "The Humors as Symbolic Nucleus in *Henry IV, Part One*", *College English*, 24 (1963), 497-501.
- Kris, Ernest. "Prince Hal's Conflict", *The Psychoanalytic Quarterly*, 17 (1948), 487-506.
- Leimberg, Inge. ">Give Me Thy Hand=: Some Notes on the Phrase in Shakespeare's Comedies and Tragedies", *Shakespeare: Text, Language, Criticism. Essays in Honor of Martin Spevack*, eds. Bernhard Fabiun et al. Hildesheim: Olms, 1987, 118-46.
- Levin, Lawrence L. "Hotspur, Falstaff and the Emblem of Wrath in *1 Henry IV*", *Shakespeare Studies*, 10 (1977), 43-65.
- Levinson, Judith C. "'Tis a Woman's Fault", *English Language Notes*, 11 (1973), 38-40.
- McGuire, Richard L. "The Play-within-the-Play in *1 Henry IV*", *Shakespeare Quarterly*, 18 (1967), 47-52.
- MacKenzie, Clayton. "Falstaff's Monster", *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 83 (1995) 83-6.
- Marder, Louis. "Shakespeare's >Lincolnshire Bagpipe=", *Notes and Queries*, 195 (1950), 383-5.
- McLaverty, J. "No Abuse: The Prince and Falstaff in the Tavern Scenes of >Henry IV=", *Shakespeare Survey*, 34 (1981), 105-10.
- McNeir, Waldo F. "Structure and Theme in the First Tavern Scene of *Henry IV, Part One*", *Essays on Shakespeare*, ed. by Gordon Ross Smith. Pittsburgh: Pennsylvania State University Press, 1965, 67-83.
- Melchiori, Giorgio. "Dying of a Sweat: Falstaff and Oldcastle", *Notes and Queries*, 34, 2 (1987), 210-1.
- Melly, George. "*1 Henry IV*", *Shakespeare in Perspective*, ed. Roger Sales. Vol I. Londres: British Broadcasting Corporation, 1980, 104-10.
- Miller, Anthony. "Roles and Players in *Henry IV Part I*", *Sydney Studies in English*, 7 (1981-82), 32-48.
- Mitchel, Charles. "The Education of a True Prince", *Tennessee Studies in Literature*, 12 (1967), 13-21.

- Monsarrat, Gilles. "Shakespeare's Ravenspur(gh)", *Notes and Queries*, 45, 3 (1998), 316-7.
- O'Connor, Frank. "Falstaff and Hal", *Shakespeare's Progress*. Cleveland: World Publishing Company, 1960, 91-7.
- Orkin, Martin R. ">Every Day Is not Holiday= B Proverb Idiom in *Henry IV, Part I*", *Unisa English Studies*, 20 (1982), 1-5.
- . "A Proverb Allusion and Proverbial Association in *1 Henry IV*", *Notes and Queries*, 30, 2 (1983), 120-1.
- . "Shakespeare's *Henry IV, P*", *The Explicator*, 42, 4 (1984), 11-2.
- . ">After a Collar Comes a Halter= in *1 Henry IV*", *Notes and Queries*, 31, 2 (1984), 188-9.
- . "Sir John Falstaff's Taste for Proverbs in *Henry IV, Part I*", *English Studies: A Journal of English Language and Literature*, 65, 5 (1984), 392-404.
- Osborne, Laurie E. "Crisis of Degree in Shakespeare's Henriad", *Studies in English Literature 1500-1900*, 25, 2 (1985), 337-59.
- Osmond, Rosalie. "Prince Hal's Parody of the Passion", *Notes and Queries*, 25 (1978), 132.
- Parrot, Thomas Marc. "The Falstaff Plays", *Shakespearean Comedy*, ed. Thomas Marc Parrot. Nueva York: Oxford University Press, 1949, 234-71.
- Perot, Ruth, S. "Shakespeare's *1Henry IV* III.iii.91-97", *The Explicator*, 20 (1961), item 36.
- Priestley, J.B. "Falstaff and His Circle", *The English Comic Characters*. Nueva York: Dutton, 1925, 60-90.
- Prieto Pablos, Juan Antonio. "Falstaff y la iniciación de Hal: Perspectiva ritual de *Henry IV*", *Actas del VI Congreso Nacional de AEDEAN*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1984, 283-90.
- Rauchut, E.A. "Hotspur's Prisoners and the Laws of War in *1 Henry IV*", *Shakespeare Quarterly*, 45, 1 (1994), 96-7.
- Redgrave, Michael. "*1 Henry IV*", *Shakespeare in Perspective*, ed. Roger Sales. Vol. I. Londres: British Broadcasting Corporation, 1980, 111-6.
- Rhodes, Neil. "Shakespearean Grotesque: The Falstaff Plays", *Elizabethan Grotesque*. Londres y Boston: Routledge and Kegan Paul, 1980, 89-130.
- Riemer, A.P. ">A World of Figures=: Language and Character in *Henry IV, Part I*", *Sydney Studies in English*, 6 (1980-81), 62-74.

- Rubinstein, E. "I Henry IV: The Metaphor of Liability", *Studies in English Literature 1500-1900*, 10, 2 (1970), 287-95.
- Salmon, Vivian. "Elizabethan Colloquial English in the Falstaff Plays", *Leeds Studies in English*, 1 (1967), 37-70.
- Sanderson, James L. "Buff Jerkin: A Note to I Henry IV", *English Language Notes*, 4 (1966), 92-5.
- Shaw, John. "The Staging of Parody and Parallels in >I Henry IV=", *Shakespeare Survey*, 20 (1967), 61-73.
- Sider, John W. "Falstaff's Broken Voice", *Shakespeare Survey*, 37 (1984), 85-8.
- Simmons, J.L. "Masculine Negotiations in Shakespeare's History Plays: Hal, Hotspur, and >the foolish Mortimer=", *Shakespeare Quarterly*, 44, 4 (1993), 440-63.
- Sjoberg, Elsa. "From Madcap Prince to King: The Evolution of Prince Hal", *Shakespeare Quarterly*, 20 (1969), 11-6.
- Small, Samuel A. "The Reflective Element in Falstaff", *Shakespeare Association Bulletin*, 44 (1939), 131-43.
- Sternlight, Sanford. "The Making of a Political Martyr-Myth: Shakespeare's Use of the Memory of Richard II in I and 2 Henry IV and Henry V", *Ball State University Forum*, 12 (1971), 26-38.
- Stoll, Elmer E. "Falstaff: Coward and Buffoon", *Shakespeare Studies: Historical and Comparative in Method*. Nueva York: Macmillan, 1927, 403-90.
- Stroud, T.A. "Shake-Speare, Fal-Staff, and Hot-Spur", *Iowa State Journal of Research*, 58, 3 (1984), 329-34.
- Taft, Edmund M. "Bolingbroke and the Gadshill Robbery", *Platte Valley Review*, 15, 1 (1987), 48-55.
- Taylor, Gary. "The Fortunes of Oldcastle", *Shakespeare Survey*, 38 (1985), 85-100.
- Toliver, Harold E. "Falstaff, the Prince, and the History Plays", *Twentieth Century Interpretations of Henry IV*, Part One, ed. R.J. Dorius. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970, 13-7.
- Tomlinson, Maggie. "Henry IV", *Melbourne Critical Review*, 6 (1963), 3-15.
- Traub, Valerie. "Prince Hal's Falstaff: Psychoanalysis and the Female Reproductive Body", *Shakespeare Quarterly*, 40, 4 (1989), 456-74.
- Unger, Leonard. "Deception and Self-Deception in Shakespeare's Henry IV", *The Man in the Name: Essays on the Experience of Poetry*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1956, 3-17.

- Usandizaga Sainz, Aránzazu. "Usos del humor en *Enrique IV*", *Cuadernos de traducción e interpretación*, 5-6 (1985), 113-22.
- Waldock, A.J.A. "The Men in Buckram", *The Review of English Studies*, 23 (1947), 16-23.
- Wells, Robin Headlam y Alison Birkinshaw. "Falstaff, Prince Hal and the New Song", *Shakespeare Studies*, 18 (1986), 103-15.
- Wentersdorf, Karl P. "Shakespeare and Carding: Notes on Cruxes in *1 Henry IV* and in *Twelfth Night*", *Shakespeare Quarterly*, 36, 2 (1985), 215-9.
- West, Gilian. ">Titan=, >Onyers=, and Other Difficulties in the Text of *1 Henry IV*", *Shakespeare Quarterly*, 34, 3 (1983), 330-3.
- . "Falstaff's Punning", *English Studies: A Journal of English Language and Literature*, 69, 6 (1988), 541-58.
- . "Shakespeare's >Edmund Mortimer=", *Notes and Queries*, 35, 4 (1988), 463-5.
- . "A Glossary to the Language of Debt at the Climax of *1 Henry IV*", *Notes and Queries*, 36, 3 (1989), 323-4.
- . "Hardying's *Chronicle* and Shakespeare's Hotspur", *Shakespeare Quarterly*, 41, 3 (1990), 348-51.
- Whitney, Charles. "Festivity and Topicality in the Conventry Scene of *1 Henry IV*", *English Literary Renaissance*, 24, 2 (1994), 410-48.
- Willems, Michèle M. "Misconstruction in *1 Henry IV*", *Cahiers elisabéthains*, 37 (1990), 43-57.
- Willson, Robert F., Jr. "Falstaff in *1 Henry IV*: What's in a Name?" *Shakespeare Quarterly*, 27 (1976), 199-200.
- Zitner, S. P. "Anon, Anon: Or, A Mirror for a Magistrate", *Shakespeare Quarterly*, 19 (1968), 63-70.
- . "Staging the Occult in *1 Henry IV*", *Mirror up to Shakespeare: Essays in Honour of G.R. Hibbard*, ed. J.C. Gray. Toronto: University of Toronto Press, 1984, 138-48.