

LA CARACTERIZACIÓN DE FALSTAFF A TRAVÉS DEL DISCURSO  
DILÓGICO DEL PRÍNCIPE HAL Y SU REFLEJO  
EN LAS TRADUCCIONES ESPAÑOLAS

LUIS SÁNCHEZ RODRÍGUEZ  
Facultad de Filosofía y Letras

Como se sabe, la mayor parte de la crítica especializada en el lenguaje y el estilo de Shakespeare coincide al señalar que uno de los rasgos más característicos de su discurso es el uso continuo de la dilogía y el juego lingüístico en general. En efecto, tanto en la ambigüedad como en el equívoco intencionado halla este autor una riquísima e inagotable veta de recursos estilísticos que dinamiza el lenguaje de sus tragedias y comedias y depara una gran versatilidad a su obra poética. El subtexto que con frecuencia se conforma a partir de los sentidos ocultos de esas abundantes dilogías se encuentra tanto en pasajes frívolos o de carácter hilarante como en otros de tono más grave y solemne; aunque no siempre resulta fácil explicar la función específica o puntual que desempeñan esos recursos en una parte dada o un pasaje concreto de la obra.

En todo caso, es sin duda alguna en esos pasajes cargados de términos o expresiones polisémicas, al igual que en los marcados por el tono proverbial o incluso el dialecto, donde surgen los mayores escollos a la hora de verter el texto a otra lengua. Como tampoco cabe la menor duda de que si el traductor no logra mantener en la lengua de llegada todo ese entramado de retruécanos —o, en su caso, los ecos refranísticos o las expresiones dialectales— el texto final quedará peligrosamente mermado, si no mutilado, ya que el receptor de la obra traducida difícilmente percibirá esa cualidad polisémica que caracteriza al texto shakespeariano<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Estas son las conclusiones a las que han llegado los miembros del equipo de investigación que, sobre la obra de Shakespeare, dirige Ramón López Ortega desde la Cátedra de Fi-

Un caso flagrante de esa riqueza polisémica frustrada y, por lo tanto, vedada para el lector de una obra de Shakespeare en versión española lo constituyen las cinco traducciones de *Henry IV* realizadas por Francisco Nacente, Guillermo Macpherson, Rafael Martínez Lafuente, Luis Astrana Marín y José María Valverde<sup>2</sup>. Sirva de muestra de ese empobrecimiento textual que puede suponer un traslado deficiente, la traducción de ese conocido pasaje del principio de la segunda escena del acto primero en el que Hal, respondiendo a una pregunta de Falstaff, hace una rica descripción de este personaje tan singular.

Recordemos las palabras que se intercambian los dos personajes mencionados, en el texto original, en ésta su primera aparición en escena:

|              |   |
|--------------|---|
| FALSTAFF     | Now, Hal, what time of day is it, lad?  |
| PRINCE HENRY | Thou art so fat-witted with drinking of old sack, and unbuttoning thee after supper, and sleeping upon benches after noon, that thou hast forgotten to demand that truly which thou wouldst truly know. What a devil hast thou to do with the time of the day? Unless hours were cups of sack, and minutes capons, and clocks the tongues of bawds, and dials the signs of leaping-houses, and the blessed sun himself a fair hot wench in flame-coloured taffeta, I see no reason why thou shouldst be so superfluous to demand the time of the day. |

(1.ii.1-11)

Ya la frase que pronuncia Falstaff y da pie a la respuesta de Hal —«Now, Hal, what time of day is it, lad?»— se presta a una variedad de lecturas que debería servir de advertencia sobre la complejidad del diálogo que mantendrán Sir John y el joven príncipe a lo largo de la obra. Aunque son muchos

---

lología Inglesa de la Universidad de Extremadura tras un riguroso análisis de algunas de sus obras. Destacan, entre otros, los trabajos de Ramón López Ortega y Jesús Marín Calvarro, «Ambivalencia y paradoja en el “Sonnet cxxxviii” de Shakespeare. Notas para su traducción», *Miscel·lània d'homenatge al dr. Esteve Pujals* (Barcelona: Columna, 1994), 189-200; José Luis Oncins Martínez, *Estudio textual y traductológico de Timon of Athens* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996); Laura del Castillo Blanco, *Estudio textual y traductológico de Henry V* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998); Manuel Sánchez García, *Estudio textual y traductológico de The Taming of the Shrew* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998); M<sup>a</sup>. Teresa Corchado Pascasio, *El lenguaje de The Merry Wives of Windsor y problemas que plantea su traducción al español*. Tesis doctoral (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1999); Jesús Marín Calvarro, *El lenguaje ambiguo de los diecisiete primeros sonetos de William Shakespeare y problemas que plantea su traducción al español*. Tesis doctoral (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1999); y Ramón López Ortega 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*, xxiii [2000], 255-269).

<sup>2</sup> Del análisis comparativo de estas versiones con el original que acabo de concluir, dentro de un trabajo de investigación doctoral que pronto verá la luz, se desprende de modo inequívoco esta conclusión.

los autores que hacen referencia a los sentidos que atesora dicha frase<sup>3</sup>, tal vez baste con destacar el comentario que hacen en su edición Herbert y Judith Weil, pues resumen de manera muy clara los diversos sentidos y matices que convergen en las palabras de Falstaff:

A natural question, perhaps with the additional sense, «What's up?» (if Falstaff is not discovered asleep). His tone can also suggest that he is thirsty, or hung over - or that, half-awake, he is reproving the Prince with mock seriousness. His nine monosyllables have a simplicity lacking in the Prince's first speech, a long aggressive response<sup>4</sup>.

Pues bien, al cotejar las palabras originales de Falstaff con los segmentos correspondientes en las traducciones españolas, observamos el primer ejemplo de esa pérdida de sugerencias y versatilidad que sufre la obra de Shakespeare en los textos de llegada. En efecto, en las traducciones sólo se refleja el primer sentido de la pregunta de Falstaff. He aquí las cinco versiones de las palabras del conocido personaje: «¡Hola, Enrique! ¿qué hora tenemos, muchacho?» (Nacente<sup>5</sup>), «Ahora bien, Enrique, ¿qué hora es, rapaz?» (Macpherson<sup>6</sup>), «¡Hola, Hal!. ¿Qué hora es, hijo mío?» (Martínez Lafuente<sup>7</sup>), «Vamos a ver, Hal: ¿qué momento es del día, muchacho?» (Astrana<sup>8</sup>) y «¡Eh, Quique! ¿Qué hora es, chico?» (Valverde<sup>9</sup>).

Según se señalaba anteriormente, en las palabras con que el príncipe replica a Falstaff, aquél lanza contra su amigo toda una batería de frases ambiguas de corte claramente vejatorio. Esos improprios e insultos con que Hal presenta a Sir John ante los espectadores indican de modo muy elocuente el tipo de relación que se establece entre ambos personajes<sup>10</sup>. De ahí la importancia de trasladar adecuadamente tanto las connotaciones como los equívocos deliberados de términos como «fat-witted», «old», «capons», «clocks», «dials», «sun», «taffeta» o «superfluous». Veamos, antes de proce-

<sup>3</sup> Los comentarios más esclarecedores son probablemente los de P.H. Davison, ed., *Henry IV, Part One* (Harmondsworth: Penguin Books, 1968), págs. 158-9, y David Bevington, ed., *Henry IV, Part 1* (Oxford: Oxford University Press, 1987), pág. 133.

<sup>4</sup> H. Weil y J. Weil, eds., *The First Part of King Henry IV. The New Cambridge Shakespeare* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), pág. 72.

<sup>5</sup> F. Nacente, trad., *Enrique IV (Primera parte)* (Barcelona, 1872).

<sup>6</sup> G. Macpherson, trad., *William Shakespeare. Obra dramática* (Madrid: Biblioteca Clásica, 1873).

<sup>7</sup> R. Martínez Lafuente, trad., *William Shakespeare. Obras completas* (Valencia: Prometeo, 1917).

<sup>8</sup> L. Astrana Marín, trad., *William Shakespeare. Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1928).

<sup>9</sup> J.M<sup>a</sup>. Valverde, trad., *William Shakespeare. Obras completas* (Barcelona: Planeta, 1967).

<sup>10</sup> Véase J. Dover Wilson, *The Fortunes of Falstaff* (Cambridge: At the University Press; New York: The Macmillan Company, 1945), págs. 36-9.

der al cotejo de estas palabras con sus correspondientes en las versiones españolas, el bagaje de sugerencias y dobles sentidos que atesoran.

El primer elemento de «fat-witted»<sup>11</sup> puede asociarse fácilmente con el sustantivo *vat*, pues en la época ambos términos, además de ser homófonos<sup>12</sup>, tenían un referente casi idéntico. En efecto, según figura en el *OED* y se documenta precisamente con una obra de Shakespeare (*Antony and Cleopatra*, II.vii.122), *fat* es «A vessel of large size for liquids; a tub, a dyer's or brewer's vat, a wine cask» (*n.*<sup>1</sup> 2.); y *vat* «A cask, tun, or other vessel used for holding or storing water, beer, or other liquid; usually one of some size in which a liquor, esp. beer or cider, undergoes fermentation or is prepared» (*n.*<sup>1</sup> 1. a.). A los efectos cómicos de esta homofonía —no sólo aquí, sino también en «fat-kidneyd» (II.ii.5) y «fat-guts» (II.ii.29)— se refiere Robert Edward Cox en su excelente trabajo sobre el juego verbal en *I Henry IV*, haciendo hincapié en la importancia que tiene la manía de Hal por burlarse de la corpulencia de Falstaff para entender la comicidad que genera *fat*:

Punning in these three passages might appear rather conjectural; for in all three instances *fat* in the sense of «heavily fleshed» seems fully sufficient in the light of Falstaff's gross weight and the Prince's tendency toward ridicule of this state of fleshiness. There is good reason to suspect wordplay, however, when one realizes that each of these forms is unique in Shakespeare's recorded vocabulary, and that each occurs within a passage involving additional wordplay<sup>13</sup>.

La lectura que Cox hace de las palabras de Hal resulta tanto más convincente por cuanto que es muy coherente con las intenciones que éste quería ver en la citada pregunta de Falstaff:

Falstaff is indeed fat-witted from «drinking of olde sacke», meaning that his mind is over-loaded with flesh and thus functions slowly; but his thoughts are also too frequently centered in drinking and his mind is in a sense satu-

<sup>11</sup> Los principales editores glosan «fat-witted» como «stupid» (J. Colmer y D. Colmer, eds., *Henry IV Part 1. New Swan Shakespeare* [Harlow: Longman Group Ltd., 1965], pág. 8) o como «thick-witted» (P.H. Davison, *op. cit.*, pág. 159; A.R. Humphreys, ed., *King Henry IV. Part 1. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare* [London y New York: Methuen, 1974], pág. 9; D. Bevington, *op. cit.*, pág. 133; y H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, pág. 73).

<sup>12</sup> En este sentido, Helge Kökeritz nos da una serie de razones por las que la elección del lenguaje rústico del sur y del suroeste se convierte en una manera muy apropiada para retratar personajes y situaciones cómicas. Una de esas razones es que, por regla general, la gente de esas zonas solía sonorizar las fricativas sordas iniciales (*Shakespeare's Pronunciation* [New Haven: Yale University Press, 1953], pág. 36).

<sup>13</sup> R.E. Cox, *Shakespeare's Punning in the First Part of Henry IV*. Tesis doctoral (Chapel Hill: University of North Carolina, 1971), pág. 276.

rated with sack, thereby making his head more aptly a wine-keg and Falstaff *vat-witted*<sup>14</sup>.

Tampoco esa diversidad de sentidos que proyecta la forma «fat-witted» se refleja en las versiones españolas. Nacente, por ejemplo, al verterla por «ingenio obtuso», tan sólo consigue recrear las consecuencias que ha producido la ingestión de alcohol en la mente de Falstaff, perdiéndose, por tanto, el resto de los matices que irradian del original. Idéntica afirmación puede hacerse de las fórmulas elegidas por Macpherson, «entumecida la inteligencia», y por Martínez Lafuente y Astrana, «embrutecido». En la opción de Valverde, «la inteligencia tan grasienta», se pierde el juego homofónico de partida, aunque se mantiene la referencia a la obesidad de Falstaff.

El adjetivo *old* tiene aquí además un sentido coloquial muy en consonancia también con el subtexto del pasaje. En efecto, para referirse al vino importado de España, y más concretamente de las Islas Canarias, del que Falstaff es asiduo consumidor<sup>15</sup>, Hal usa el calificativo «old» que, además de referirse a la edad del caldo, le sirve para criticar la excesiva afición de Falstaff a esta bebida. Ese segundo sentido de *old*, que no es sino el de abundante o excesivo, aparece registrado en el *OED* y documentado, entre otros, con un ejemplo de Shakespeare (*Much Ado about Nothing*, v.ii.98)<sup>16</sup>. Sin embargo, por extraño que parezca, y a pesar de la claridad del contexto en que aparece, entre los principales autores de edición sólo Louis B. Wright y Virginia A. LaMar parecen haberse percatado de ese juego verbal que se produce en torno al adjetivo. En concreto, estos editores afirman que «old sometimes has the meaning “excessive” and Shakespeare may be using it in two senses here»<sup>17</sup>.

En todas las traducciones se vierte «old» por «añejo», adjetivo que aquí sólo hace referencia a la edad del vino. De este modo se pierde por completo ese segundo sentido de abundante o excesivo que, según se acaba de ver, también posee el término inglés en boca del príncipe.

Las sugerencias que se desprenden de «capons» pueden plantear también algún que otro problema traductológico. Como se sabe, el sustantivo se refiere a las aves de corral, en general, y, en particular, a los pollos castrados que se engordaban y preparaban como manjar<sup>18</sup>. Sin embargo, el prin-

<sup>14</sup> *Ibidem*, pág. 278.

<sup>15</sup> Véase D. Bevington, *op. cit.*, pág. 133.

<sup>16</sup> «In colloq. use: = Great, plentiful, abundant, excessive» (*a. 6.*).

<sup>17</sup> L.B. Wright y V.A. LaMar, eds., *The History of Henry IV [Part I]* (New York: Washington Square Press, 1960), pág. 5.

<sup>18</sup> F.A. Bertram Newman lo define en su edición simplemente como «fowls for eating» (*Henry IV. Part I* [Oxford: Oxford University Press, 1952], pág. 31). Para Jim Hunter son sim-

cipe lo usa con suma frecuencia para referirse jocosamente a la glotonería y a la edad de Falstaff. Esa es, sin duda alguna, como muy bien señala Bevington, la intención del príncipe al utilizar «capons» en este pasaje:

castrated cocks, regarded as succulent fare, especially by Falstaff (l. 110 below, and 2.4.439-516). Like sack, capon is associated with Falstaff more frequently than with any other Shakespearian character. In *As You Like It* 2.7.154, the «fair round belly with good capon lined» is again suggestive of gluttony and advancing years<sup>19</sup>.

Herbert y Judith Weil van bastante más lejos al identificar también en el término una asociación con la corpulencia de Falstaff e incluso una connotación lujuriosa:

castrated cocks, big and fat (like Falstaff). The frequent association of Falstaff with capons, his favourite food, emphasises his gluttony and his size, and ironically glances at his alleged lechery<sup>20</sup>.

Las referidas sugerencias que emanan del término «capons» no hallan equivalente en las versiones españolas. En efecto, del término «capones», utilizado en los textos de Macpherson, Martínez Lafuente, Astrana y Valverde, únicamente se desprende esa alusión a la obesidad que identificaban Herbert y Judith Weil en «capons». En cuanto a «pollas cebadas», forma utilizada por Nacente, ni siquiera posee la connotación que se acaba de señalar con respecto a «capones». De hecho, este autor necesita añadir el adjetivo «cebadas» para reproducir ese sentido. Sin embargo, dadas las sugerencias fálicas del término en el lenguaje vulgar, en el texto de Nacente —y tal vez sin pretenderlo— se reproduce el matiz lujurioso observado por los dos editores antes mencionados.

Por lo que se refiere a «clocks», el término esconde en este pasaje, bajo su acepción más común, una serie de connotaciones no excesivamente respetuosas para con el género femenino. En efecto, este sustantivo se usaba en el lenguaje coloquial de la época para referirse al parloteo, a los parlanchines y, en última instancia, a la lengua. Así lo explica Cox tras señalar la homofonía entre este término y *clack*<sup>21</sup>. Sin embargo, tampoco se agotan ahí las connotaciones de esta palabra. En efecto, a la luz de las asociaciones que

---

plemente «chickens» (*Henry iv Part One. The Montague Shakespeare* [Bristol: Evans Brothers Limited, 1969], pág. 16). La glosa que hace Alexander Schmidt en su *Lexicon* es: «castrated cocks» (*Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*. 1874 [New York: Dover Publications, Inc., 1971], pág. 169). Por último, E.A.M. Colman lo recoge en su edición como «fattened fowls» (*Henry iv. Part 1. The Challis Shakespeare* [Sydney: Sydney University Press, 1987], pág. 32).

<sup>19</sup> D. Bevington, *op. cit.*, pág. 133.

<sup>20</sup> H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, pág. 73.

<sup>21</sup> R.E. Cox, *op. cit.*, pág. 254.

se acaban de señalar, este mismo autor nos desvelará a continuación cuál es la verdadera intención del príncipe Henry al utilizar «clocks» aquí: «In enumerating the time element traits of Falstaff, Hal thus mentions *clocks* which reminds him of *clacks*, whose meanings remind him of the chattering *tongues* of chastity-tempting bawds»<sup>22</sup>. Sorprende que ninguno de los principales editores de la obra haga referencia alguna a esta pluralidad de matices que irradia de «clocks», máxime si se tiene en cuenta que no es la única vez que Shakespeare explota los sentidos ocultos de este término en su obra. Así, para J. Barry Webb se trata de una metáfora bastante común para referirse a las mujeres («always going wrong, etc»<sup>23</sup>), uso que documenta, además de con este pasaje, con *Love's Labour's Lost* III.i.179-82.

El sustantivo «relojes», utilizado por Macpherson, Martínez Lafuente, Astrana y Valverde para verter «clocks», refleja únicamente el sentido primero del original, por lo que se pierden esas divertidas sugerencias que, como se acaba de ver, también atesora el término inglés en boca del príncipe. No ocurre lo mismo, sin embargo, con «agujas», la fórmula utilizada por Nacente. En efecto, la imagen de la aguja no es ajena en español a la de esas lenguas afiladas o viperinas con que vulgar o coloquialmente se suele aludir al cotilleo o a la maledicencia.

Con respecto a «dials», además de los significados de «clock»<sup>24</sup> y «sundials»<sup>25</sup>, el término encierra una clara alusión a las partes pudendas del varón. Eric Partridge ilustra ese doble sentido no sólo con estas palabras de Henry sino también con *Romeo and Juliet* II.iii.113-6<sup>26</sup>. Posteriormente, Cox se hará eco de esas mismas sugerencias fálicas que proyecta «dials» en ambas ocasiones en Shakespeare: «Dials being phallic suggestive (*cf. Romeo and Juliet* 2.3.113-6), their image on the sign of a bawdy house is indeed ingenious»<sup>27</sup>. Webb, por su parte, va más lejos aún en cuanto a las connotaciones lascivas del término al relacionarlo con un prostíbulo e incluso con el acto sexual: «The dial of the clock (in shape like the pudend when somewhat

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 255.

<sup>23</sup> J.B. Webb, *Shakespeare's Erotic Word Usage* (Hastings: The Cornwallis Press, 1989), pág. 26.

<sup>24</sup> G.B. Evans, *op. cit.*, pág. 849.

<sup>25</sup> Éste es el único sentido que anotan Maynard Mack (*Henry IV, Part One* [New York: The New American Library, Inc., 1965], pág. 43) y E.A.M. Colman (*op. cit.*, pág. 32). El resto de los autores no hacen sino repetir de una forma u otra este mismo sentido. Así, Schmidt, por ejemplo, lo glosa como «an instrument for measuring time by the shadow of the sun» (*op. cit.*, pág. 304) y para Herbert y Judith Weil el término significa «watches or clock faces; also sundials which “tell the hour of the day by means of the sun's shadow”» (*op. cit.*, pág. 73).

<sup>26</sup> E. Partridge, *Shakespeare's Bawdy. A Literary and Psychological Essay and a Comprehensive Glossary*. 1947 (London: Routledge & Kegan Paul, 1968), pág. 93.

<sup>27</sup> R.E. Cox, *op. cit.*, pág. 254.

gaping) may signify a brothel or else indicate, in a general way, falsity, fornication»<sup>28</sup>.

En las versiones españolas ni siquiera se atisban las sugerencias que se desprenden del original isabelino. Así, «esferas», término con el que Nacente, Martínez Lafuente y Valverde vierten «dials», tan sólo sugiere el sentido primario que posee el sustantivo en boca del príncipe. Los textos de Macpherson —«las muestras de reloj»— y Astrana —«cuadrantes»— tampoco poseen las connotaciones que acompañan al original.

En cuanto a «sun», se produce en este pasaje, como nos recuerda Bevington, ese juego verbal, bastante frecuente en Shakespeare, provocado por la confusión deliberada con su homófono *son*: «The humorous word-play on “son” is a standard joke. Later too, at 2.4.393-4, Falstaff’s reference to “the blessed sun of heaven” invokes an ironic comparison with Christ»<sup>29</sup>. Una vez más, dada la recurrencia de este juego homofónico en la obra de Shakespeare, resulta inevitable la sorpresa ante el silencio de la práctica totalidad de los editores.

Al verter «sun» por «sol», se pierde en todas las traducciones españolas ese juego verbal que dinamiza el texto de partida. Con ello lógicamente se resiente la carga cómica del pasaje traducido.

Con respecto a las connotaciones lascivas de «taffeta», obedecen al hecho de que este tipo de tela era, por la vivacidad de sus colores, uno de los favoritos de las prostitutas para su indumentaria. Estas connotaciones se ven reforzadas por la presencia del sintagma «hot wench»<sup>30</sup> en el mismo pasaje. Tanto los lexicógrafos especializados en Shakespeare como los principales editores de *1Henry IV* dejan abundante constancia de este hecho. Así, J.L. Sanderson glosa «taffeta» como: «the kind of garb worn by prostitutes»<sup>31</sup>. Para C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg «flame-coloured taffeta» es también «a fabric favoured by the lower whores»<sup>32</sup>. La glosa de Davison es tan contundente como las anteriores: «prostitutes were traditionally dressed in red taffeta»<sup>33</sup>. G. Blakemore Evans asegura igualmente que la *taffeta* era una tela

<sup>28</sup> J.B. Webb, *op. cit.*, pág. 26.

<sup>29</sup> D. Bevington, *op. cit.*, pág. 133.

<sup>30</sup> Partridge recoge en su glosario los dos términos de este sintagma. En concreto, define *hot* como «Amorous; sexually eager; ardent; appetent» utilizando, entre otros, este mismo pasaje para documentarlo (*op. cit.*, pág. 124) y la glosa que hace de *wench* es «A girl or woman, especially if of low birth and frequently with the connotation of low morals» (*ibidem*, pág. 216).

<sup>31</sup> J.L. Sanderson, ed., *Henry the Fourth, Part I* (New York: Norton & Company, Inc., 1962), pág. 9.

<sup>32</sup> C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, eds., *Henry IV. Part I. The South Bank Shakespeare* (Folger: Matter, 1967), pág. 47.

<sup>33</sup> P.H. Davison, *op. cit.*, pág. 159.

utilizada a menudo por las prostitutas<sup>34</sup>. Humphreys abunda en esta misma idea al afirmar que «prostitutes wore taffeta petticoats»<sup>35</sup>. Colman, en su glosario *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, recoge el término como «Glossy silk», y añade que tanto en éste como en otros pasajes similares este tipo de tela era «typical of the gaudy dress of a “hot wench”»<sup>36</sup>, idea que repetirá posteriormente en su edición de la obra<sup>37</sup>. La glosa que ofrece Frankie Rubinstein apunta en idéntico sentido: «whores’ dress»<sup>38</sup>. Bevington hace suya también esta escueta lectura del término: «silken material commonly used by prostitutes for their gown or petticoats»<sup>39</sup>. Por último, Herbert y Judith Weil, si bien dan una explicación parecida, añaden una serie de matices que revelan la gran riqueza connotativa que atesora el término:

Taffeta is a silk fabric associated with dressing to attract attention. Prostitutes might wear flame-coloured taffeta for ostentatious petticoats or gowns... The colour suggests passion, but also hell, the punishment for lechery, and perhaps the torment of venereal disease<sup>40</sup>.

El término «tafetán» (Nacente) o «tafetán» (Macpherson, Astrana y Valverde) carece en español de las sugerencias anteriormente comentadas. Es más, en nuestro Siglo de Oro, como nos recuerda Néstor Luján, este tejido constituía todo un signo de clase y distinción: «Si las sedas, rasos y tafetanes se reservaban para las grandes damas, la bayeta y el anascote eran para los vestidos monjiles o monjilones»<sup>41</sup>. Por el contrario, la opción elegida por Martínez Lafuente —«cendales»— se presta bastante bien a la recreación de los efectos del original. En efecto, este tipo de tela de seda o lino destaca por su transparencia, por lo que resulta fácilmente asociable con la lujuria.

«Superfluous», el último de los términos de esta intervención de Hal que puede plantear problemas al traductor, posee aquí un sentido oculto que hace referencia a uno de los vicios de Falstaff que el príncipe airea con frecuencia. Se trata, en concreto, de su excesiva afición por el sexo. Con ese

<sup>34</sup> G.B. Evans, ed., *Henry IV, Part 1. The Riverside Shakespeare* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1974), pág. 849.

<sup>35</sup> A.R. Humphreys, *op. cit.*, pág. 10.

<sup>36</sup> E.A.M. Colman, *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare* (London: Longman Group Ltd., 1994), pág. 217.

<sup>37</sup> He aquí la nota de su edición de la obra: «Especially if red or orange, was associated with prostitutes» (*Henry IV, Part 1*, pág. 32).

<sup>38</sup> F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*. 1984 (London and Basingstoke: MacMillan Press Ltd., 1989), pág. 268.

<sup>39</sup> D. Bevington, *op. cit.*, pág. 133.

<sup>40</sup> H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, pág. 73.

<sup>41</sup> Néstor Luján, *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español* (Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 1988), págs. 74-5.

segundo sentido de «superfluous», la imagen que proyecta Falstaff resulta bastante más completa, aunque el primer significado del término sea ya de por sí harto elocuente en cuanto a la descripción de otro aspecto de su personalidad. De ahí que nos resulte bastante extraño que los autores del *OED*, que en la entrada correspondiente a *superfluous* no consignan este sentido lúbrico que el término poseía entonces, se sirvan precisamente de esta frase de Hal para ilustrar uno de los significados del adjetivo («Of a person: Doing more than is necessary» [*a. 2. c.*]). Aunque mucho más extraño, por supuesto, resulta el hecho de que un lexicógrafo especializado en este autor, como es Schmidt, y autores de prestigiosas ediciones de la obra como Frederic W. Moorman, Henry Norman Hudson, Newman, Mack y Hunter hayan pasado por alto ese sentido marcado del término limitándose únicamente a anotar su significado más común o superficial<sup>42</sup>. De hecho, de entre las principales ediciones de la obra, sólo en la de John Dover Wilson y en la de Moseley y Neuburg se incluye esa connotación manifiestamente lúbrica del adjetivo. Así, para Wilson «Falstaff is a “superfluous and lust-dieted man”»<sup>43</sup>; y según Moseley y Neuburg «superfluous» equivale también a «lustful»<sup>44</sup>. Además de estas connotaciones, el adjetivo sugiere otros sentidos que lo transforman en todo un foco de polisemia y juego verbal. Así, Davison incluye en su glosa dos de los significados que también atesora el término aquí: «needlessly concerned (with a quibble on the meaning “self-indulgent”)»<sup>45</sup>. Humphreys hace referencia también a ese juego, repitiendo prácticamente la glosa de Davison: «A quibble: (a) needlessly inquisitive; (b) self-indulgent»<sup>46</sup>. Por último, tanto la nota de Bevington como la de Herbert y Judith Weil señalan igualmente los dos significados recogidos por estos últimos editores<sup>47</sup>.

<sup>42</sup> «3) more than enough; unnecessary, useless» (A. Schmidt, *op. cit.*, pág. 1155); «why you should give yourself the unnecessary trouble» (F.W. Moorman, ed., *The First Part of Henry the Fourth. The Warwick Shakespeare* [London and Glasgow: Blackie & Son, Ltd., 1910], pág. 144); «you should give yourself the unnecessary trouble» (E. Charlton Black, ed., *King Henry the Fourth. Part 1. The New Hudson Shakespeare*. Introduction and notes by Henry Norman Hudson [Boston: Ginn and Company, 1922], pág. 10); «ask so unnecessarily» (F.A.B. Newman, *op. cit.*, pág. 31); «so irrelevant as to» (M. Mack, *op. cit.*, pág. 43); y «should ask such an unnecessary question» (J. Hunter, *op. cit.*, pág. 18).

<sup>43</sup> J.D. Wilson, ed., *Henry iv: Part I. The New Shakespeare* (Cambridge: Cambridge University Press, 1949), pág. 119.

<sup>44</sup> C.W.R.D. Moseley y V.E. Neuburg, *op. cit.*, pág. 49.

<sup>45</sup> P.H. Davison, *op. cit.*, pág. 159.

<sup>46</sup> A.R. Humphreys, *op. cit.*, pág. 10.

<sup>47</sup> «(a) unnecessarily inquisitive (b) extravagant, exceeding all bounds, indulging in the luxury» (D. Bevington, *op. cit.*, pág. 133) y «needlessly concerned, with a pun on self-indulgent, overflowing» (H. Weil y J. Weil, *op. cit.*, pág. 73).

Ninguno de los términos utilizados en las versiones españolas se acerca lo más mínimo a esa riqueza polisémica que atesora «superfluous»<sup>48</sup>; y en las de Nacente y Astrana ni siquiera se traduce el término<sup>49</sup>.

Como se ha podido apreciar, este jugoso texto de *I Henry IV* sufre un grave deterioro semántico en las traducciones españolas; y desgraciadamente no estamos ante una excepción. Lejos de ello, el pasaje constituye una muestra muy significativa de la mutilación que sufre la totalidad de la obra en los textos españoles. Y el efecto más nocivo de esa mutilación recae, lógicamente, sobre la caracterización de Falstaff. Esto es así, pues se trata de un pasaje fundamental en el que, como se comentaba al principio, Shakespeare pre-

<sup>48</sup> «No encuentro motivo para cosa tan superflua como el que vos preguntéis qué hora es» (Macpherson); «no veo la razón de que cometas la acción superflua de preguntar qué hora es» (Martínez Lafuente); y «no veo razón por la que hubieras de ser tan superfluo como para preguntar qué hora es» (Valverde).

<sup>49</sup> He aquí el contexto completo de la intervención del príncipe en las distintas traducciones españolas: «Tienes de tal modo el ingenio obtuso á puro de beber añejo vino, desabrochate despues de cenar y roncar en las bancos despues de cada comida, que te has olvidado de preguntar lo que deseas saber. ¿Qué te importa la hora que es? A ménos que las horas fuesen copas de vino español, los minutos pollas cebadas, las agujas lenguas de alcahuetas, las esferas, muestras de burdeles, y hasta el benéfico sol una lasciva ramera vestida de tafetan de color de llama, no veo el porque habrias de preguntar qué hora es» (Nacente); «Tenéis tan entumecida la inteligencia con tanto beber Jerez añejo, con tanto desabrocharos despues de cenar, y con tanto dormir la siesta sobre los bancos, que habéis olvidado preguntar por lo que verdaderamente os interesa. ¿Qué diablos os puede importar la hora que sea, á menos que no se trocaran las horas en copas de Jerez, los minutos en capones, los relojes en lenguas de terceras, las muestras de reloj en lupanares y el bendito sol en bella y ardiente moza, con traje de tafetán color de fuego? No encuentro motivo para cosa tan superflua como el que vos preguntéis qué hora es» (Macpherson); «A fuerza de beber Jerez añejo, de desabrochate después de cenar, de dormir la siesta en los bancos, te has embrutecido de tal modo, que te olvidas de preguntar lo que más debieras saber. ¿Qué diablo te importan las horas? A menos que esas horas sean copas de Jerez, los minutos capones, los relojes lenguas de maquerel, las esferas muestras de mancebía, y el benéfico sol una hermosa y excitante doncella vestida de flamígeros cendales, no veo la razón de que cometas la acción superflua de preguntar qué hora es» (Martínez Lafuente); «—Te has embrutecido de tal modo, a fuerza de beber vino añejo de Canarias, de desabrochate después de cenar y de dormir la siesta en los bancos, que te olvidas de preguntar lo que realmente quisieras saber. ¿Qué diablos tienes tú que ver con el momento del día? A menos que las horas sean como copas de vino de Canarias, los minutos capones, los relojes lenguas de alcahuetas, los cuadrantes muestras de mancebías y el mismo espléndido sol una hermosa y excitante doncella en tafetán de colores encendidos, no veo la razón por la que te tomes el trabajo de preguntar qué momento es del día» (Astrana); y «Tienes la inteligencia tan grasienta a fuerza de beber jerez añejo y de desabotonarte después de la cena, y de dormir la siesta en bancos, que te has olvidado de preguntar lo que verdaderamente quieres saber. ¿Qué diablo te importa la hora que es? A no ser que las horas fueran copas de jerez, y los minutos, capones, y los relojes, las lenguas de las alcahuetas, y las esferas de las horas, muestras de burdeles, y el propio sol bendito, una buena moza caliente vestida de tafetán color de llama, no veo razón por la que hubieras de ser tan superfluo como para preguntar qué hora es» (Valverde).

senta no sólo los vicios más arraigados de este personaje tan conocido y peculiar, sino también la relación que éste mantendrá a lo largo de la obra con el príncipe Henry<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> En «La función de la polisemia en *1Henry IV* y su tratamiento en dos versiones españolas» (*Livius*, XIII [1999], 199-211) y en «Observaciones en torno al subtexto de los dramas históricos de Shakespeare y su traducción al español (con referencia especial a *1Henry IV* 1.i.34-46)» (*Insights into Translation*, II [A Coruña, 2000], 17-27) he realizado un cotejo semejante al que se ha hecho aquí, y las conclusiones corroboran también la hipótesis de que la misma reducción que experimenta este pasaje concreto de *1Henry IV* en las traducciones es extrapolable al resto de la obra.