

La función de la polisemia en *1Henry IV* y su tratamiento en dos versiones españolas

Luis Sánchez Rodríguez
Seminario de Filología Inglesa de la
Univ. de Extremadura

En el Prólogo al primer volumen de la serie monográfica dedicada al análisis traductológico de las obras de Shakespeare, publicado por el Seminario de Estudios Shakespearianos de la Universidad de Extremadura¹, Ramón López Ortega hace una referencia especial a la dificultad que plantea la recreación de los recursos estilísticos de que se sirve Shakespeare para producir esa doble refracción y ese carácter dilógico que caracterizan su discurso literario; y añade:

Entre esos recursos destacan el calambur y el juego verbal en general, siempre de difícil traducción por el carácter intralingüístico de las referencias semánticas y los mecanismos formales que los generan. Destaca, igualmente, la ambigüedad, pues la doble representación profunda que la hace posible casi nunca tiene una equivalencia simétrica en otra lengua².

No son éstos, por supuesto, los únicos escollos con que se topa el traductor de la obra de Shakespeare, como también se afirma en el citado

-
1. Este seminario se dirige desde la Cátedra de Filología Inglesa de dicha universidad.
 2. Prólogo escrito por Ramón López Ortega, director del mencionado Seminario, a *Estudio textual y traductológico de Timon de Athens*, de José Luis Oncins Martínez (1996). Cáceres: Universidad de Extremadura, p. 9.

Prólogo. Sin embargo, no cabe ninguna duda de que sin la recreación del texto profundo que se oculta bajo la lectura superficial de cualquiera de sus obras, y que se articula a base de la coherencia que muchos de los dobles sentidos guardan entre sí, el texto traducido verá mermadas esa gracia y esa agudeza que hacen tan memorable el estilo de este dramaturgo. La tarea no resulta fácil, pues el traductor, además de ser un virtuoso del lenguaje y poseer una gran imaginación creadora, ha de estar muy familiarizado con la versatilidad morfosintáctica del inglés isabelino y sus peculiaridades léxicas. En este último aspecto, que para él es inevitablemente el punto de partida, se halla en una situación privilegiada gracias a ese inmenso corpus de estudios críticos sobre el teatro y la poesía de Shakespeare que ha aparecido a lo largo de los tres últimos siglos. Además, el traductor cuenta con magníficos trabajos lexicográficos especializados en el inglés moderno temprano y en la obra de Shakespeare. Sólo después de consultar este material -que incluye, como se acaba de decir, no sólo la crítica textual más autorizada de la obra de Shakespeare y las ediciones comentadas más fiables sino también los diccionarios y glosarios de inglés isabelino- comprenderá el traductor el verdadero alcance y la complejidad de la tarea que emprende. Es decir, sólo con la ayuda de la investigación crítica y filológica realizada en torno a la obra de Shakespeare puede intentar recrear toda la riqueza que atesora el texto de partida. Esto es de vital importancia, pues si no se logran plasmar satisfactoriamente las dilogías, ambigüedades y juegos verbales que, como se sabe, salpican el discurso shakespeariano, la obra de llegada carecerá de una de las características más notables de su estilo.

Para ilustrar esto, me ha parecido oportuno ofrecer un breve comentario filológico de un pasaje de especial relevancia en *1Henry IV*, señalando, sobre todo, la estructura dilógica que conforman las ambigüedades y los dobles sentidos con que lo sazona Shakespeare; para posteriormente contrastar con ese texto de partida las versiones que de él hacen dos de los traductores españoles más conocidos, a saber, Luis Astrana Marín³ y José María Valverde⁴.

3. Luis Astrana Marín, trad. (1966 [1ª ed. 1929]), *William Shakespeare: Obras completas*. Madrid: Aguilar.

4. José M. Valverde, trad. (1973 [1ª ed. 1967]), *William Shakespeare: Obras completas*. Barcelona: Planeta.

El texto, como se acaba de decir, constituye una muestra muy significativa del lenguaje de Falstaff, por lo que su cotejo con las citadas traducciones puede resultar elocuente en cuanto al grado de aproximación o distancia de éstas con respecto al original. Se trata, en concreto, de la primera intervención de Falstaff en la escena iii del III Acto de esta obra. El marco, como se sabe, es una taberna de Eastcheap de muy mala reputación y de la que Falstaff es cliente muy asiduo. El hecho de que su intervención tenga como escenario un lugar de estas características explica por sí solo la dosis de vulgaridad y la obscenidad de su lenguaje. He aquí sus palabras:

Enter Falstaff and Bardolph

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.

(1Henry IV, III.iii.1-10)

En este corto pasaje en que Falstaff se dirige a Bardolph confesándole que la edad le impide continuar con esa vida disipada que lleva, se observan una serie de dobles sentidos y ambigüedades que todo traductor que se precie debe tener muy en cuenta a la hora de verter estas palabras a otra lengua. En efecto, bajo algunos de los términos que utiliza se descubre un sentido claramente sexual que le da al texto una jocosidad innegable. Se trata concretamente de 'skin', 'gown', 'withered', 'apple-john', 'liking', 'out of heart', 'peppercorn', 'brewer's horse', 'company' y 'spoil'.

Por lo que se refiere al sentido subyacente del sustantivo 'skin' en este pasaje concreto, Frankie Rubinstein, una de las lexicógrafas que más ha profundizado en el lenguaje lúbrico de la obra de Shakespeare, 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'. Veamos la glosa que hace esta autora de 'skin' en este contexto concreto

de la intervención de Falstaff: 'Scrotum ('perhaps a transposed form' of Latin *scortum*, skin). *Scroto*: 'outward skin of the cods wherein are the stones of a man'⁵. Esta lectura es mucho más completa y convincente, por las razones subtextuales antes apuntadas, que esa simple glosa de su sentido superficial con que lo despacha Alexander Schmidt en su conocido diccionario: 'the natural covering of the flesh'⁶.

En las traducciones de Luis Astrana Marín y José María Valverde se transforma, respectivamente, en 'mi piel cuelga de mí' y 'la piel me cuelga alrededor'. Probablemente, en un contexto más adecuado, y desde luego más erótico, estas frases -y sobre todo la primera- podrían aproximarse algo al sentido del original. De todas formas, existen en español otras palabras -del tipo de *colgajo* o *pingajo*, por citar un par de ejemplos- con las que se podrían conseguir efectos mucho más próximos a los del texto de partida.

'Gown', el siguiente término dilógico con que nos topamos en el texto, esconde una referencia vulgar al órgano de la generación femenino. Una vez más, debemos a Rubinstein la identificación en este pasaje y la explicación del sentido oculto de esta palabra. Así, en la misma entrada de 'skin', glosa 'gown' como 'cunt', ilustrando ese sentido con esta cita concreta⁷. Esta interpretación de 'gown', al igual que ocurriera con 'skin', está mucho más en consonancia con ese tono equívoco y pícaro del discurso de Falstaff que las lecturas ingenuas y unívocas propuestas por Schmidt y por A.R. Humphreys, que parecen conformarse con el sentido superficial del pasaje⁸. 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 obsceno; pues los términos con que expresa la flacidez de su rugosa piel -'my skin hangs about me'- hacen referencia también, como se ha visto, a la vaina testicular, y los que utiliza para referirse al vestido de la vieja -'old lady's loose gown'-

5. Frankie Rubinstein (1988), *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*. London: MacMillan Press, p. 244.

6. Alexander Schmidt (1971 [1ª ed. 1874]), *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*. New York: Dover Publications, Inc., p. 1069.

7. Véase Frankie Rubinstein, *ob. cit.*, p. 244.

8. Para Schmidt, 'gown' tan sólo significa aquí 'any long loose upper garment; 1) worn by women' (Alexander Schmidt, *ob. cit.*, p. 488). Humphreys glosa también 'loose gown' como: 'A shapeless garment for elderly ladies' (A.R. Humphreys, ed. [1974], *King Henry IV. Part 1*. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. London and New York: Methuen, p. 109).

denotan también la vulva, extendiéndose a la misma las connotaciones que emanan del adjetivo 'loose'.

Astrana, al traducir 'an old lady's loose gown' por 'el vestido de casa de una vieja dama', pierde totalmente el sentido oculto que se aprecia en las palabras de Falstaff. Lo mismo sucede con la versión de Valverde, en la que esas palabras se transforman en 'la bata suelta de una vieja dama'. Con esta pérdida de la ambigüedad, el texto se resiente bastante; pues ve reducida la 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. En efecto, el término, además de denotar la decadencia física, encierra ciertas connotaciones que apuntan hacia la clase de vida que ha llevado el personaje. Esta interpretación se sugiere ya en la glosa que hace Schmidt de esta palabra, en este contexto concreto, al afirmar que hace referencia al efecto de cualquier tipo de debilitamiento corporal o moral⁹. Posteriormente, Rubinstein profundizará más en esta misma lectura aclarando que 'withered' equivale a 'impotent'¹⁰ o a 'wether or castrate'¹¹. Y este es, sin duda, el sentido subliminal que nuestro personaje le da a este término. Desde luego, concuerda muy bien con el contexto de su vida disipada.

Las fórmulas utilizadas por Astrana y Valverde para verter 'withered', 'desechado' y 'marchito', respectivamente, podrían también interpretarse en español en un sentido más o menos sicalíptico siempre y cuando hubieran aparecido acompañadas de otras palabras o frases de signo parecido. Sin embargo, ese no es el contexto en que las utilizan estos autores.

'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 lúbrico que subyace bajo las intervenciones de este personaje y por lo tanto, no debe perderse en el texto de llegada. Como se sabe y figura en las ediciones más autorizadas de la obra, con este término se denominaba a las manzanas recogidas por la fiesta de San Juan que se dejaban madurar durante dos años y que, a pesar de su

9. Véase Alexander Schmidt, *ob. cit.*, p. 1383.

10. Frankie Rubinstein, *ob. cit.*, p. 191.

11. *Ibidem.*, p. 244.

aspecto arrugado, eran muy sabrosas. Sin embargo, según se indicaba anteriormente, el sentido del término es mucho más complejo. 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 una aclaración muy convincente sobre el sentido subtextual que entraña esta palabra:

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)¹².

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, esta fruta, como se sabe, se utiliza a menudo, en el lenguaje vulgar, para denotar el miembro viril. Valverde, al servirse de una forma más literal, 'una manzana reineta', se aleja por completo de la sugerencia referida.

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 poseía en inglés isabelino y que Schmidt define como: 'The condition of the body' -en concreto, la lectura que Schmidt hace de 'while I am is some liking' es 'while I have some flesh'¹³. Así, Maynard Mack, glosa el término como: '(1) am in the mood (2) still have some flesh left'¹⁴. Para P.H. Davison equivale igualmente a: '(1) feel like doing so; (2) still have some flesh on me'¹⁵. Humphreys explica el sintagma 'am in some liking' de forma similar: '(a) feel like it; (b) still have some flesh on me'¹⁶. David Bevington lo interpreta también como: '(a) inclination (b) fleshly condition; at ease and pleasure'¹⁷. Por último, Herbert y Judith Weil recogen el sintagma con ese

12. *Ibidem*.

13. Alexander Schmidt, *ob. cit.*, p. 655.

14. Maynard Mack, ed. (1963), *The History of Henry IV [Part One]*. The Signet Classic Shakespeare. New York: The New American Library of World Literature, Inc., p. 112.

15. P.H. Davison, ed. (1968), *The First Part of King Henry the Fourth*. London: Penguin Books, Ltd., p. 215.

16. A.R. Humphreys, *ob. cit.*, p. 109.

17. David Bevington, ed. (1994), *Henry IV, Part 1*. Oxford: Oxford University Press, p. 231.

mismo doble sentido: '(1) feel like it, (2) am in fairly good condition'¹⁸. No parece difícil deducir que esta ambigüedad surge de la confluencia en el significante 'like' de dos formas anglosajonas distintas y, lógicamente, con diferente significado. Las dos formas originales eran *lician*, que también significaba gustar, y *lic*, cuerpo, que hoy se conserva en la forma dialectal *lich*, cadáver, y en algunos compuestos del inglés estándar como *lych gate* y *lykewake*. Sin embargo, todo parece indicar, 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 Eric 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.209-10)¹⁹. De la vigencia de este último sentido en la época da fe también el propio *OED*, pues recoge, entre otras, la acepción de 'sexual desire' o 'lust' en el apartado 2.b. de la entrada de *liking*.

'Deseo', el sustantivo elegido por Astrana para verter 'liking', encaja perfectamente en ese subtexto lúbrico que esconde la intervención de Falstaff. Por el contrario, la traducción de Valverde, 'posibilidades', se aleja por completo del sentido mencionado.

El siguiente escollo con que se puede topar el traductor reside en la locución 'out of heart', que Falstaff pronuncia acto seguido. Esta expresión posee igualmente un doble significado 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 procaz que tiene la expresión en este pasaje. Así, Schmidt, por ejemplo, si bien le atribuye al término 'heart', entre otros sentidos, el de 'amorous desire', al glosar el significado específico de la expresión 'out of heart' en este pasaje de *1Henry IV* lo limita a: 'considered as the motive of activity, = courage, spirit'²⁰. No son mucho más explícitos los editores que recogen la

18. Herbert Weil y Judith Weil, eds. (1997), *The First Part of King Henry IV*. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, p. 151.

19. Eric Partridge (1948), *Shakespeare's Bawdy*. New York: Dutton, pp. 137-8.

20. Alexander Schmidt, *ob. cit.*, p. 255.

locución en sus obras, si bien matizan más claramente que la expresión, además de un sentido físico, posee otro de naturaleza psíquica. Para Mack, por ejemplo, equivale a: '(1) out of the mood (2) out of shape'²¹. Davison, por su parte, la glosa como: '(1) dispirited (2) in poor condition'²². Humphreys hace una glosa muy parecida: '(a) disinclined; (b) in poor condition'²³. Por último, los sentidos que recogen Bevington y Herbert y Judith Weil son: '(a) disinclined, dishearten (b) out of condition'²⁴ y '(1) disheartened, (2) in poor condition'²⁵, respectivamente. Sin embargo, las connotaciones lúbricas anteriormente apuntadas, que sugieren el apetito sexual y la concupiscencia, encajan perfectamente en el subtexto que se conforma con los segundos sentidos de las palabras que Falstaff pronuncia en esta intervención. Por otra parte, el término 'heart' posee en otros pasajes de Shakespeare, en contextos muy semejantes a éste, un significado idéntico, como lo atestigua J. Barry Webb en *Twelfth Night* (I.i.35-8, 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 que Webb asigna al término en las obras referidas son: 'The seat of affection, passion, sexual desire; the paramount emblem of erotic, as of devotional, love'²⁶. La expresión, como afirma M.M. Mahood, posee un matiz adicional que la relaciona estrechamente con 'in liking':

Falstaff is punning on the literal sense of out of heart -'in poor physical condition', by contrast with *in liking*-meaning plump- and on the metaphorical sense of 'dispirited'. 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 plump lacke', is one of foreboding and presages Falstaff's ultimate dismissal²⁷.

21. Maynard Mack, *ob. cit.*, p. 112.

22. P.H. Davison, *ob. cit.*, p. 215.

23. A.R. Humphreys, *ob. cit.*, p. 109.

24. David Bevington, *ob. cit.*, p. 231.

25. Herbert Weil y Judith Weil, *ob. cit.*, p. 151.

26. J. Barry Webb (1989), *Shakespeare's Erotic Word Usage*. Hastings: The Cornwallis Press, p. 58.

27. M. M. Mahood (1957), *Shakespeare's Wordplay*. London and New York: Methuen, p. 47. Bevington recoge en su edición esta misma lectura que Mahood hace de la elocución: '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'' (David Bevington, *ob. cit.*, p. 231).

Astrana, al verter 'I shall be out of heart shortly' simplemente por 'no tendré bien pronto corazón', se distancia no sólo de ese tono libidinoso que había conseguido reproducir en parte en los tres casos anteriores sino incluso del sentido primario o superficial de las palabras de partida. En cuanto a la versión de Valverde, 'dentro de poco estaré tan agotado de ánimo', carece también de las connotaciones sicalípticas comentadas, pero mantiene al menos el sentido básico de la expresión inglesa.

Por lo que respecta a 'peppercorn', término con el que Falstaff hace alusión a su debilidad física, contiene además una alusión al mal venéreo que padece, por lo que guarda una gran coherencia con los equívocos de tipo sexual anteriormente comentados. Por lo tanto no basta con glosar el término como 'mere nothing' (Davison)²⁸ o con la explicación que da, por ejemplo, Mack: 'Falstaff this time picks objects *not* long and thin, but dry, withered, decrepit'²⁹. Las sugerencias de 'peppercorn', como se ha dicho, van más allá de esos comentarios. Rubinstein las resume así:

A peppercorn: a corn or *corne* is a horn, a horny excrescence (pun on the horn or penis). Falstaff is a diseased, peppered penis...³⁰.

Tanto Astrana como Valverde, al verter el término de manera literal, 'grano de pimienta', pierden totalmente el segundo sentido que encierra la forma original; 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 y no con la pequeñez o la insignificancia.

La locución 'brewer's horse', que Falstaff utiliza, junto con 'peppercorn', para describir su estado, se presta también a una ambigüedad que se suma a ese equívoco sostenido e intencionado que rezuman 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 desprende una vez más de la lectura razonada

28. P.H. Davison, *ob. cit.*, p. 215.

29. Maynard Mack, *ob. cit.*, p. 112.

30. Frankie Rubinstein, *ob. cit.*, p. 191. En el *OED* se registra el verbo *pepper* con el sentido de 'To infect with venereal disease' (7) y se ilustra, entre otras, con una obra de Dekker, sin embargo, por sorprendente que resulte, los autores de este diccionario no identifican ese mismo sentido en el término que pronuncia Falstaff, pues utilizan precisamente sus palabras para ejemplificar su sentido primario o superficial: 'The dried berry of Black Pepper' (1.a.).

que hace Rubinstein de este término y del contexto en que aparece, en la mencionada acepción no se agota todo el sentido que estas palabras poseen en boca de Falstaff.

Veamos, en primer lugar, algunas de las glosas que contienen su sentido primario o más común. Para Bertram Newman, por ejemplo, significan: 'condemned to drag what he can't drink'³¹. 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 extreme³².

G.B. Harrison abunda en este mismo sentido al afirmar que 'In Shakespeare's time, brewer's horses were notorious for their lean poor condition'³³. En el comentario de Humphreys, Falstaff se compara también a sí mismo con 'An animal notoriously decrepit'³⁴. Hilda M. Hulme nos ofrece una explicación exhaustiva sobre el sentido de 'brewer's horse' y su génesis:

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):

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 lone:
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

31. Bertram Newman, ed. (1952), *Henry IV, Part I*. Oxford: Clarendon Press, p. 100.

32. *Ibidem*, p. 160.

33. G.B. Harrison, ed. (1968), *The First Part of Henry the Fourth*. London: The Penguin Books Ltd., p. 133.

34. A.R. Humphreys, *ob. cit.*, p. 110.

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 heere³⁵.

A continuación, Hulme añade:

As earlier commentators have pointed out, 'malt-horse' was a common term of reproach in Shakespeare's time; Dover Wilson notes that the 'brewer's horse' typifies stupidity in extreme, since horses past other service were sold to brewers as dray-horses³⁶.

Oigamos ahora la lectura sicalíptica que hace Rubinstein de estas célebres palabras de Falstaff:

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 brewing³⁷.

Esta interpretación resulta tanto más convincente por cuanto que encaja a la perfección con el subtexto de todo este fragmento de la obra.

Toda esta gama de significados y sugerencias que se concentran en 'brewer's horse' se pierden totalmente en las dos traducciones cotejadas. En efecto, el sintagma 'caballo de cervecero', utilizado por ambos en sus versiones, carece tanto del primer sentido que la crítica reconoce en la frase original como del apuntado por Rubinstein. Se trata, en consecuencia, de una traducción literal que, al carecer por completo de las resonancias de los términos de partida, resulta ininteligible.

Por último, el doble significado de los sustantivos 'company' y 'spoil' completa ese entramado de connotaciones sicalípticas que conforman el subtexto referido. En efecto, ambos términos forman parte del léxico común del mundo de la prostitución en el inglés isabelino. *Company*, en

35. Hilda M. Hulme (1962), *Explorations in Shakespeare's Language: Some Problems of Lexical Meaning in the Dramatic Text*. London: Longman, pp. 49-50.

36. *Ibidem*, p. 50.

37. Frankie Rubinstein, *ob. cit.*, p. 191.

concreto, aparece registrado en el *OED* con el sentido de 'sexual connection' (2) entre 1386 y 1616, y documentado, entre otras obras, en "The Knight's Tale", de Geoffrey Chaucer. Gordon Williams, en su *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, incluye igualmente esa misma glosa de *company* y la documenta también en Chaucer³⁸; y en cuanto a la forma *spoil*, la glosa como 'sexual damage', sentido que ilustra en obras de Whetstone (*1Promos*, IV.iii.), Cotton (*Scarronides*, IV.77) y Middleton (*Witch*, I.ii.30)³⁹, entre otras. Dada la coherencia que esos segundos sentidos guardan con el tono deliberadamente equívoco de la intervención de Falstaff, sorprende enormemente que ninguno de los editores de *1Henry IV* haya hecho comentario alguno al respecto. Esas ambigüedades intencionadas son una parte importante del texto y, por lo tanto, cualquier traducción que se precie ha de dar cuenta de ellas.

Los términos elegidos por Valverde 'compañías' y 'ruina', gracias al contexto en que este autor sabe insertarlos, se acercan bastante a esas sugerencias del original anteriormente comentadas: '¡Las compañías, las malas compañías han sido mi ruina!'. Por el contrario, esos efectos se pierden por completo en la versión de Astrana ya que este autor no traduce 'company' por 'compañías' sino por 'sociedad'.

Al cotejar este fragmento de Falstaff con los textos correspondientes de estas traducciones, se observa una enorme reducción de ese subtexto que tan ricos y variados efectos depara al original; y, lo que es más grave aún, a menudo da la impresión de que los traductores ni siquiera han sido conscientes, en la mayor parte de los casos, de que lo que trasladaban al español eran segmentos deliberadamente ambiguos o equívocos. Esto constituye un nuevo argumento, si es que alguien albergaba aún alguna duda, en favor de quienes defendemos, modesta pero contundentemente, la idea de que es muy difícil, si no imposible, traducir a Shakespeare sin la ayuda de la rica crítica textual que nos ofrecen los trabajos más autorizados y las ediciones más fiables; y de la ingente labor lexicográfica que se ha realizado en torno al inglés isabelino.

El resultado de este análisis contrastivo no es, por lo tanto, muy halagüeño. Es cierto, por supuesto, que esta conclusión no puede

38. Véase Gordon Williams (1994), *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*. London: The Athlone Press, pp. 288-9.

39. *Ibidem*, p. 1290.

trascender, en rigor, ni los límites del texto analizado ni extenderse más allá del aspecto comentado, es decir, del componente dilógico. Sin embargo, también es cierto que, tanto por la importancia de la caracterización de Falstaff en esta obra como por la relevancia del juego verbal en el estilo de la misma, la valoración de tan significativa muestra invita a hacer una reflexión cuyo alcance no se detiene en el breve pasaje seleccionado. Todo hace sospechar, en efecto, que los resultados de este cotejo traductológico podrían ser una señal de alarma en cuanto a la fidelidad de ambas traducciones.