

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

# FILOSOFIA

Y

# LETRAS

*REVISTA DE LA FACULTAD  
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

# 5

*ENERO-MARZO*

**1942**

*IMPRESA UNIVERSITARIA*

# FILOSOFÍA Y LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA  
UNIVERSIDAD N. DE MÉXICO.

PUBLICACION TRIMESTRAL

DIRECTOR:

*Eduardo García Maynez.*

Correspondencia y canje a Ribera de San Cosme 71.  
México, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país..... \$7.00

Exterior..... ds. 2.00

Número suelto..... \$2.00

Número atrasado..... \$3.00

## Sumario

FILOSOFIA		Págs.
		—
Clarence Finlayson . . . . .	<i>Algunas Meditaciones sobre la Teoría Escolástica del Conocimiento . . .</i>	11
Oswaldo Robles . . . . .	<i>Esquema de ontología tomista (III) .</i>	25
Heinz Werner . . . . .	<i>Interdependencia funcional de los sentidos en el organismo . . . . .</i>	35
LETRAS		
M. Berveiller . . . . .	<i>Influencias italianas en las comedias de Ben Jonson . . . . .</i>	51
Antonio Castro Leal . . . . .	<i>Juan Ruiz de Alarcón y la moral . . .</i>	73
HISTORIA		
Benjamín Jarnés . . . . .	<i>Perfil de Fernando el Político . . . . .</i>	83
Arthur Prudden Coleman . . . . .	<i>La cultura eslava . . . . .</i>	93
RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS		
<i>Filosofía</i>		
J. Alvarez Pastor . . . . .	<i>Lecciones preliminares de filosofía. (Manuel García Morente.) . . .</i>	111
Juan Roura-Parella . . . . .	<i>Las tendencias fundamentales de la filosofía actual y otros ensayos. (Domingo Casanovas.) . . . . .</i>	114

	Págs.
<i>Letras</i>	
F. Carmona Nenclares . . . . .	117
<i>Formación y proceso de la literatura venezolana.</i> (M. Picón-Salas.) . . . . .	
Francisco Giner de los Ríos . . . . .	121
<i>Literatura española. Siglo XX.</i> (Pedro Salinas.) . . . . .	
<i>Historia</i>	
José Rojas Garcidueñas . . . . .	125
<i>Apuntes para la historia del origen y desenvolvimiento del Regio Patronato Indiano, hasta 1857.</i> (Jesús García Gutiérrez.) . . . . .	
Rafael García Granados . . . . .	130
<i>Atrios y capillas abiertas en el Perú.</i> (Enrique Marco Dorta.) . . . . .	
Noticias . . . . .	133
Publicaciones recibidas . . . . .	135

# Influencias Italianas en las Comedias de Ben Jonson

## III. Las influencias positivas

*Naturaleza de estas influencias: ¿Directas o indirectas?*

Para precisar la naturaleza de las influencias italianas en las comedias de Jonson —supuesto que la posibilidad de aquéllas parezca desde luego establecida— será necesario referirse, en primer lugar, a documentos exteriores a tales comedias.

Apresurémonos a decir que se reducen éstos a poquita cosa. Dejando a un lado el texto de *Discoveries*, de que ya hablamos, ¿cuáles más nos restan, susceptibles de proyectar luz sobre la actividad intelectual del poeta cómico, y los manantiales de su erudición y sus piezas escénicas? Los críticos, unos tras otros, consiguieron sumo provecho de su examen de las *Conversations with Drummond*. Ese opúsculo es, en efecto, de capital importancia. Pero la no encubierta malevolencia del autor, permite sospechar algún tanto de la objetividad de su testimonio. Poseemos, por otra parte, breve número de cartas, algunas piezas jurídicas, para nosotros sin interés y, finalmente, un catálogo de los libros de Jonson.<sup>1</sup> Por desdicha el catálogo es muy incompleto, por haber sido el mayor número de sus libros destruídos en el incendio de su biblioteca (hacia el año 1623). Esta pérdida, comentada en lírico estilo en la "Maldición de Vulcano", es de incalculable trascendencia. Al pensar en los tesoros de saber acumulados por Jonson gracias a la munificencia de Lord Pembroke, de los humanistas Camden y Selden, y de sus amigos Cotton y Carew, nos sentimos tentados

a asociarnos a las imprecaciones del poeta. Cierto es que aparecen mentadas en el catálogo algunas obras en lengua italiana: las de Francesco Petrarca, los poemas de Giovanni Battista Pigna, el *Trionfo della Croce* por Savonarola; pero ¿cómo cobrar seguridad de las demás y definir con precisión la cultura italiana de Jonson?

Basta con tomar en cuenta esos tres o cuatro títulos para satisfacerse de que Jonson conoció el italiano.<sup>2</sup> Ello sin contar con la alusión de Drummond (en las *Conversations*) a un poema de Parabosco<sup>3</sup> a cuya traducción atribuía Ben sumo precio. Y ¿cómo, por otra parte, hubiera podido ignorarlo ese devoto de las letras en una época en que el italiano era lengua familiar entre gentes de alguna cultura, y en que la reina Isabel podía negociar en él con los representantes de la República de Venecia?

No hay, pues, que acoger al pie de la letra la aserción desdeñosa de Drummond: *he neither doeth understand french nor Italianne*. A lo sumo, podremos conceder que conocía menos que Drummond una y otra lengua.

Ahora bien, ¿sabía de Italia por experiencia directa? Nada nos induce a creerlo. Pero ello no le impedía interesarse en tal país y conocerlo, cuando menos, mejor que Shakespeare. Precisamente reprocha al autor de *The Tempest* que ponga en boca de varios personajes de una de sus obras comentarios sobre un naufragio acaecido cerca de Bohemia, con distar del mar su territorio más de cien millas;<sup>4</sup> y se puede asegurar que jamás, por su parte, hubiera convertido a Milán en puerto mediterráneo. En *The case is altered*, cuyo escenario es precisamente Milán, no hay huella de esta suerte de equivocaciones.<sup>5</sup>

Jonson, pues, no ignoraba el italiano ni Italia. ¿Bastará ello para considerar las influencias italianas que en sus obras comprobamos como directas?

En las *Conversations*, sus alusiones a los poetas italianos son netamente desfavorables. Reconvinó a Petrarca por haber reducido toda la poesía al soneto, que es un lecho de Procusto;<sup>6</sup> cubrió de oprobio a Guarini, quien, desdeñando el *decorum* —esto es, la propiedad—, hizo dialogar a pastores y pastoras en un lenguaje pletórico de academicismo.<sup>7</sup> En sus *Discoveries*, según vimos, manifiesta honda admiración por los antiguos, pero, excepto Maquiavelo, a quien critica, pasa a los italianos en silencio.

## INFLUENCIAS ITALIANAS EN BEN JONSON

Por lo demás su opinión de ellos se declara muy paladinamente en el prefacio de uno de sus *masks: Hymenaei*.<sup>8</sup> Tanto desdén revela con suficiente claridad su escaso anhelo de beneficiarse de algún préstamo de obras italianas. Si a ello recurre, será inconscientemente. La influencia es, pues, *indirecta*.

Cabe, en efecto, concebir más de una vía de infiltración por donde el italianismo haya podido penetrar en su obra.

En primer lugar, los *libros franceses*. Y esto a pesar de que se confiese en un epigrama<sup>9</sup>

...hijo de la ignorancia,  
extraño a cuanto nos llegó de Francia,

ya que sin duda había leído a poetas como Ronsard y Du Bartas, a quienes juzga en las *Conversations*.<sup>10</sup> Sabemos también de su viaje a Francia como preceptor del hijo de Sir Walter Raleigh, hacia 1613.

Por otra parte, lo que es más importante, vivió en Londres en diversos medios cuyos frecuentadores italianizaban extremadamente.

En la dedicatoria de *Every man out of his humour* declara que en la época en que escribiera ese poema guardaba relaciones de amistad con los *Inns of Court*, "las más nobles cunas de humanidad y libertad en todo el Reino". En tales *Inns* figuraban cortesanos, ingenios, hombres de leyes, y *graduates* mozos que se reunían en los barrios de San Pablo y de la City, afectando aires provocativos, *dandies* anticipados, terror de los burgueses. Hacían gran caso de Sidney y del italianismo. Sobre todo en tales ambientes conoció Jonson a John Donne, poeta que estimaba ser "en ciertas facetas el primero del mundo". Pues bien, Donne experimentaba ciertamente la influencia de Italia, como lo atestigua la desmedida sutileza de sus poemas, llenos de imágenes caprichosas y de *concetti*, aun en ocasiones en que pretendía reaccionar contra los petrarquizantes, por asuntos de forma.

A partir de 1603 empezó Jonson a frecuentar la *Taberna de la Sirena* (*Mermaid Tavern*, en Broad Street), donde halló a cuantos Coryat llamaba miembros de la "muy honrada fraternidad de los gentilhombres sirénicos". Pues bien, entre esos muy honrados señores que se reunían los primeros viernes de mes *inter pocula* en la calle Pain, se hallaban los célebres dramaturgos Francis Beaumont, Robert Maiston y William Sha-

kespeare, con los cuales llevaría harto fecundo comercio de ideas. Beaumont pretendía, deber todo su ingenio a Ben y la Sirena, no sin permitirse la suposición de que también lo recíproco era en parte cierto, de que la personalidad literaria del colaborador de Fletcher pudo dejar huella en la de Jonson. Y es sabido que Beaumont, promotor en Inglaterra del género heroicómico, era admirador de las obras italianas. No habrá que insistir en lo tocante a Shakespeare. Nadie ignora lo que a Italia debe y el prestigio de que este país gozaba en su imaginación —prestigio tanto mayor por hincado en un conocimiento imperfecto—. Maiston, por su parte, era la personificación del “gentilhombre italianizado” de que habla R. Einstein. Aun en sus vicios lo estaba. Su desavenencia y reconciliación con Jonson resultan señales inequívocas de que éste no era indiferente a las seducciones de un espíritu muy distinto del suyo.

Entre los hombres eminentes a quienes conociera Jonson, fuerza es mentar todavía a Chapman, su amigo íntimo, gran lector de Boccaccio, 11 que en su pieza *May Day* siguió la inspiración del *Alessandro*, de Alessandro Piccolomini; al humanista Selden, 12 heredero de la gloria de Camden, calificado por Jonson de “monarch in letters” y “the bravest man in all language”; 13 a John Florio, adaptador del Ariosto y de los que más contribuyeron a la italianización de Inglaterra; 14 y, hacia el fin de su vida, al joven Thomas Carew, amorista petrarquizante.

Y no habrá que olvidar a esas gentes de teatro, amartelados con la técnica italiana, que colaboraron con el dramaturgo: Thomas Giles, maestro de bailettes, con quien mantuvo cordiales relaciones; Alfonso Ferrabosco, auténtico italiano que compuso la música de los *masks* y la canción de Celia en el *Volpone*, y a quien Jonson profesara tierna y constante amistad; y finalmente el maestro Inigo Jones. Había vuelto el postrero de Italia empapado en el neoclasicismo de Palladio, muy principalmente deseoso de someter el lujurioso semigoticismo del arte isabelino a la técnica disciplinada del Renacimiento italiano. Con él sostuvo Jonson célebres altercados de que hallaremos resonancia satírica en *A Tale of a Tub*. Y es posible que tales disentimientos se tradujeran en Jonson por nuevos retoños de anti-italianismo.

Y, en último término, hay que decir unas palabras sobre las relaciones aristocráticas de Jonson. Aunque Jonson jamás manifestara especial ternura hacia ellas, no conviene subestimar el papel considerable que en su vida representaron. No era muy querido en el mundo por su rudeza de



“campesino del Danubio” y sus modales excesivamente familiares con las mujeres.<sup>15</sup> Ello no impidió que frecuentara por largo espacio la casa de campo, en Twickenham, de Lucy Harington, condesa de Bedford; allí se albergaba una pequeña corte literaria dada a italianizar; allí tuvo muy estrechas relaciones con Lady Rutland, hija de Sidney (“en nada inferior a su padre”, escribió él), allí conoció a Lady Lowth, sobrina del mismo Sidney, autora de una novela pastoral, *La Urania*, en estilo arcádico, y a diversos personajes tales como Robert Aytoun, secretario de la Reina, quien, según nos cuenta Aubrey “estaba familiarizado con todos los ingenios del siglo”, y era a su vez autor de canciones galantes, y muy versado en letras francesas e italianas.

Todas esas relaciones —de teatro, corte y taberna— contribuyeron a hacer de Jonson un italianizante y contraitalianizante a su pesar.

### 1. Temas y detalles italianos

Ya se trate de temas, ya de detalles italianos cuya presencia, bien establecida o hipotética, debemos señalar en las comedias de Jonson, parece lo más sencillo y expediente seguir el orden cronológico de las piezas.

*A Tale of a Tub* (1597), pintura cómica de la vida rural inglesa, no sugiere ninguna influencia italiana.

Poco hay que decir de *The Case is altered* (1597), en que se hallan contaminadas, al modo de Terencio, dos comedias de Plauto, *La Aulularia* y *Los Cautivos*. ¿Precisará admitir con Piero Rèbora<sup>16</sup> que el plautismo de esa pieza sea de segunda mano? No lo creemos así. Es poco verosímil que, en la época en que fué escrita, hubiese conocido Jonson *La Sporta* de G. B. Galli y *L’Aulularia* de L. Guazessi; y en cambio, conocía indudablemente al dedillo todo el teatro de Plauto. Advirtamos, sin embargo, que el marco de la acción es italiano; ésta se supone acaecida en Milán, en tiempo de las guerras francoitalianas. De Italia son nombres y apellidos de la mayoría de los personajes, pero los títulos se conservan en inglés, lo que produce curiosa impresión: “Count Ferneze, Lord Paulo Ferneze”. Si se deja a trasmano el detalle de la alusión a las comedias improvisadas, de que se hablará más adelante, la pieza acusa poquísimamente esfuerzo para refrescar en la memoria que la acción se está desarrollando en Milán.

Apenas si se da con algunos trazos de "color local interior". Las jóvenes, no faltó quien lo advirtiera, son en el teatro de Jonson cortísimas en palabras (si se exceptúa a Epicoene, y todavía en este caso no se trata sino de un mozo vestido de mujer). Pues bien, una de las heroínas de *The Case is altered*, la joven Aurelia, se permite desahogos muy subversivos para su condición juvenil, y sobre todo para una joven de Jonson. Reconviene a su austera hermana Phoexinella por llorar demasiado la pérdida de su madre, y le da lecciones de epicureísmo:

"De veras, hermana, tomáis demasiado tabaco, y eso os tizna los adentros como las facciones. ¿Queréis deferir a usos y ceremonias, llorar cuando ello sea decente, vertir lágrimas provechosas, o mejor obrar en todo según vuestro agrado? Comed cuando os viniere en gana, responde el médico, en vez de a las once y a las seis. Pues de igual modo, si vuestro humor se afecta de tal graveza, *soltadle brida*, y no os contengáis más de lo que suelo. Pura hipocresía será trocar, por amor de un juicio austero, lo que nos da la *Naturaleza*. Visteis que también yo lloré al perecer mi madre, que entonces lo tuve por más fácil y más conforme a la naturaleza que el no llorar; ya ahora estoy muy otra; mas acaso de nuevo se me ocurran ideas tan tristes que me devuelvan el llanto a un año de distancia. Lloraré si me apetece, y me enlutaré con esta misma lobreguez de ahora. *¡Siga siempre el alma el dejo del cuerpo, que el juicio es bueno para los jueces! A lo que yo me atengo, es a la naturaleza*".

Jamás aparece en las jóvenes inglesas de Jonson esta alegría, esta fantasía, esta impetuosidad moza. Diríase que el poeta no olvidó al escribir la parte de Aurelia que se trataba de una italiana.

Cabe, en fin, preguntarse qué necesidad tuvo Jonson de situar en Italia una acción que en conjunto ningún carácter propiamente italiano ofrecía. Una de las razones parece haber sido la influencia ejercida por Shakespeare sobre Ben en los comienzos de su carrera. Para el principiante, Shakespeare era el autor ya asentado a quien, a pesar de todos los pesares, se procura imitar. *El Mercader de Venecia* y *Harto ruido por nada* pasan por ser apenas anteriores, casi contemporáneas de *The Case is altered* (1597-98). El italianismo chapeado de esta última pieza acaso, pues, sea sólo debido a un efecto de la casualidad.

La pieza siguiente, *Every man in his humour* (1598), generalmente considerada como la primera de las piezas mayores de Jonson, ofrece una particularidad. Conocemos de ella dos versiones: la de la edición en cuarto y la de la edición en folio. En la primera el marco de la acción es italiano; en la segunda todos los detalles italianos fueron deliberadamente suprimidos. Ocupémonos en primer lugar de la primera versión.

La escena es florentina. Los personajes llevan nombres italianos: Lorenzo, Prospero, Stefano, Bianca, 17 etc., con excepción de Roiscob, Tib y Justicia Clement. En diversos parajes de la pieza figuran términos italianos (si no florentinos), destinados a recordar al lector, acaso tentado de olvidarlo, que la acción se desarrolla en la península: tales son, por ejemplo, Zanies y Rialto. *The friery* que se menciona debe referirse al convento de San Marco. En una palabra, se percibe que el autor se esfuerza en extrañar de sus parajes nativos nuestra imaginación.

El interés de ese exotismo era tenue y el logro mediano. También ahí Jonson parece haber querido seguir el ejemplo de Shakespeare, pero sin resultado excelente. Poco importa que Shakespeare estuviera menos informado que Jonson acerca de Italia y las costumbres italianas. Su imaginación y su intuición poéticas acertaban a colmar las lagunas de su erudición. Sabía discernir las palabras ingenuamente evocadas que, inexistente el decorado con precisiones, pintan por su propia sonoridad. 18 Jonson no poseía aún tales dones de imaginación y sugestión poéticas. Su color local, sin ser menos facticio que el de Shakespeare lo parece más. Piensa en inglés y pergeña en italiano. Su versión primera se nos antoja una traducción mal hecha. No tardó el arrepentirse de ello, y el segundo *Every man in this humour*, el de a folio, no conserva asomo alguno italiano. 19

La escena se encuentra en Londres. Los personajes llevan todos nombre inglés: "Zanies" es reemplazado por "hang-byes"; "the Realto" por "the Exchange", y "the friery" se convierte en "the Tower". Y en tanto que el joven Lorenzo del primer texto gozaba de nombradía "en todas las academias", la del joven Knowell cundió sólo en "dos universidades": entiéndase, Oxford y Cambridge.

Por leves que parezcan, esos cambios tienen su importancia, en su calidad de signos de más hondas transformaciones, del avance hacia la naturalidad y la verdad, atestiguado además por otros detalles. Se seña-

lan en la segunda versión muchas más expresiones familiares e idiomáticas. Jonson se esforzó seguramente en ajustarse a las leyes del *decorum*, que vedaban el empleo de la lengua literaria cuando ésta no conviniera a los personajes. Pero esta teoría del *decorum*, que nos volverá a ocupar más adelante, era de origen italiano: de lo que podemos concluir que el italianismo de Jonson había sin duda evolucionado, y que la segunda fase de su obra, que a primera vista se manifiesta menos indulgente hacia el italianismo, representa un italianismo mejor asimilado.

Convendría, para definir históricamente esta evolución, citar algunas fechas. Por desdicha, no se ha conseguido establecer una cronología precisa. Sabemos que la pieza fué representada en 1598 poco más o menos, tal cual figura en la edición en cuarto. Sabemos, por otro lado, que la elaboración de la edición en folio viene a colocarse antes del año 1612. Pero no hay dato que autorice la conclusión de que Ben haya dilatado por catorce años el retoque de su pieza. Generalmente se conjetura que unos diez años, a lo sumo, separan ambas concepciones. 20

En su calidad de comienzo de la serie de *humour plays*, conllevaba *Every man out of his humour* (1599), en la edición en cuarto, escena y nombres italianos; pero, con diferente trato, tal escena y nombres fueron conservados en la edición en folio. Esta mudanza en la conducta acierta a sorprendernos, pero Herford y Simpson la explican así: "El exotismo de la segunda pieza no es más que un transparente mito, disfraz de Londres. Los detalles topográficos pueden inmediatamente resolverse en sus equivalentes ingleses, y muchos lugares reales son con su nombre real introducidos: los Inns of Court, Fleetbridge, la Cámara de la Estrella. En el acto III (esc. I-VI) cesa la ficción, y el escenario se halla explícitamente en "the middle isle in Pauls". En pleno diálogo se encuentra también la frase "here in London". 21 Esto es, *Every man out of his humour* no vendría a tener pretensión alguna al color local. Por otra parte bien lo prueban los nombres de los personajes: Sordido, Fungoso, Delvio, Fallace, etc., no son, como Stefano, Lorenzo, etc., nombres propios, sino adjetivos italianos indicativos del humor, de la calidad predominante de cada personaje. El italianismo, pues, no pasa aquí de un *procedimiento de sátira*, análogo al que hallamos en las *Lettres Persanes*; no se trata de

crear una ilusión, sino solamente de añadir pimienta a la diatriba. Variando la intención, varían los escrúpulos.

Antes de dejar a un lado *Every man out of his humour*, mentemos el interesante acercamiento, propuesto por el profesor Bang, 22 de un pasaje de la pieza y uno del *Courtier*.

Se trata del suicidio fallido de Sordido. El avaro agricultor, al darse cuenta de que el tiempo antagoniza sus votos, decide colgarse, se cuelga, y es luego descolgado por un campesino. Apenas vuelto en sí, cubre Sordido de vituperios al aldeano: la cuerda es ya inutilizable: ¿por qué haberla cortado?" 23

*“Labrador segundo: —Hay aquí un hombre que se ajustició a sí mismo, con menosprecio de la ley; y a fe mía que responderá de ese atentado.*

*Labrador quinto: —¡Quisiera el cielo que se hallara como para responder!*

*Labrador primero: —¡Ea, pues no recobra los sentidos! Hacedle respirar.*

*Sordido: ¡Oh!...*

*Labrador quinto: ¡Vive Dios! ¿No sois el que se vino por el sendero, vecino?...*

*Labrador primero: —Bueno, pues si no hubiera yo cortado la cuerda...*

*Sordido: —¿Qué es eso? ¿cortó la cuerda? ¡estoy perdido!*

*Labrador segundo: —¡Diablo! sin ese cuidado de suelta estuvierais ahorcado, por quien soy.*

*Sordido: —¡Bribones, tragones del más foragido panis-trajo de jamelgos! Si no teniais más remedio que entrometeros ¿no podiais haberla desatado? Quiá, no se os ocurrió sino cortarla, y por la mitad, ¡día aciago!, etc.*

En esta divertida escena Jonson se limitó a explotar, desarrollándola y labrándola en diálogo, la anécdota siguiente, referida en el segundo libro del *Cortegiano*, que transcribimos de la traducción por Hoby:

*“And M. Augustin Bevazzano toulde, that a covetous manne whiche woulde not sell hys corne while it was at a high price, when he sawe afterwarde it had a great falle, for desperacion he hanged himself upon a beame in his chamber, and a servannt of his, hearing the noise, made speede, and seeing his master hang, furth with cut in the sunder the rope and so saved him from death: afterwarde when the covetous manne came to*

*himselfe he woulde have had his servannt to have paide him for the halter that he had cut*".

La analogía es indiscutible, el préstamo evidente. Pero Jonson se guarda de aludir a él en parte alguna, y hasta en el comentario literario que Cordatus y Mitis añaden a la escena. Ese silencio es significativo.

Nada sugiere en *Cynthia's revels* un tan preciso contacto. Podría a todas luces sostenerse, y a ello nos sentiríamos bastante inclinados, que esa pieza mitológica no es por completo debida a la influencia de los antiguos, y que el trato que dispensa Jonson a la antigüedad, la compleja sutileza de las alegorías, en una palabra: la factura literaria, parecen emanar de los italianos. Así la poética evocación de la Gargafía parece menos derivada de Virgilio que del *Pastor Fido* (y es sabido que Jonson conocía esta pieza); y, por otra parte, el juego de los símbolos y de los mitos recuerda a trechos la extravagante *Hypnerotomachia di Poliphilo*.<sup>24</sup> Pero esas no son sino hipótesis. Mostrémonos circunspectos.

La excelente escena de comedia en que Amorphus da a Asotus una lección de postura, cortesía y galantería, parece ciertamente de vena italiana. Lícito es sostener, en primer lugar, que en tiempos de Ben Jonson todo lo concerniente a la cortesía y a su enseñanza era producto, directo o indirecto, de una influencia italiana; pero además la escena de que hablamos recuerda otra similar en la célebre *Cortigiana* del Aretino.<sup>25</sup>

En el Aretino la sátira es tal vez más acerba. En ella se encuentran rasgos como el siguiente:

*Maestro Andrea*: —Importa, sobre todo, que el cortesano sepa blasfemar, que sepa ser envidioso, putañero, herético, adulator, maldiciente, ingrato, ignorante, asno; que sepa ser fanfarón, hacer de ninfa, etc., ser a la vez agente y paciente.

Las agudezas de Amorphus son, comparativamente, harto anodinas:

*Amorphus*:<sup>26</sup> —Quedad bien persuadido de que, dondequiera, sea cual fuere el rango social de las personas que os consideran, la mayor parte de la opinión contempla la cara, y nada más. De modo que si ella está compuesta con exactitud, aplicación y curiosidad, no hay más qué pedir.

El Amorphus de Jonson es pedante, el Andrea del Aretino es cínico. Pero en ambos casos el maestro es lucrador y el discípulo estúpido. En ambos casos el profesor debe desempeñar el papel de secretario universal para secundar los designios amorosos del discípulo. Le halaga, le da buen ánimo y le rinde consejos provechosos sobre el mejor modo de escribir un billete enamorado o de abordar la dama.

Proyecto de carta para Messer Moco: "Salve regina. Ten piedad de mí. Porque vuestros ojos odoríficos, y vuestra frente marmórea, que destila un maná como las mieles, de tal suerte me matan, que por una y otra parte el oro y las perlas me obligan a amaros, etc."

Proyecto de discurso, para Asotus: "Mi querida Lindabrides, parecéme veros con achaque de melancolía. . . Toda la variedad de placeres divinos, juegos escogidos, dulce música, ricos tesoros, atavíos elegantes, lechos mullidos y sedosos pensamientos quedan al albedrío de vuestra cara belleza".

Como se ve, no hay gran diferencia en el estilo.

A *Cynthia's revels* sigue el *Poetaster* (1601), comedia antigua, llena de alusiones a la actual "disputa de los teatros". Nada específicamente contiene, al menos en lo que toca al fondo. No hay, pues, motivo de insistir en ella.

Viene en pos el *Volpone* (El Zorro), la más italiana, a buen seguro, de las comedias de Ben Jonson (1603).

Se nos dice que el tema fué tomado del *Satyricon* de Petronio. Koepell vió en el relato escandaloso de los hijos de Filumeno el germen de la escena en que Corvino prostituye su mujer al anciano cacoquímico. Y M. Castelain halló el propio plan de la intriga en la historia de Eumolpo y de los captadores de herencia. Esta exégesis es muy verosímil, pero ¿no existirán otras de parecida posibilidad? Nada tan parecido a la "decadencia romana" como el renacimiento italiano. Son sin cuento los relatos italianos del siglo XVI que evocan escenas análogas a la de Corvino. Limitemonos a recordar las cínicas palabras que pone Maquiavelo<sup>27</sup> en boca de uno de sus personajes, Eustacio: "En este país (se trata de Italia), quien bella mujer tuviere en su vida será menesteroso. Hay modo de ser-

vir liberalmente el propio fuego y la propia mujer. En este ejercicio, más abre uno la mano y más le queda". En cuanto a la amenaza proficua de difamación y a la estafa, no aparecen con menor frecuencia en episodios de la obra de narradores y dramaturgos italianos. Por poco que Jonson conociera las historias, o al menos la historia, del célebre chantajista, el Aretino, 28 pudo hallar en éste los elementos cabales de su drama.

Y al cabo es Venecia, la Venecia del Aretino, la que procura al *Volpone* su escenario colmado de magnificencia. Ya aquí no se reduce el exotismo como en *Every man in his humour* a un chapado medroso, torpecillo y en breve abandonado, sólo atento a añadir a una prosaica historia de Londres o de donde fuere, los prestigios de la Italia shakespiriana. Ya no se trata, como vimos en la segunda de sus *humour plays*, de censurar costumbres e instituciones inglesas al amparo de una Italia convencional, sin pretensión mayor. En el *Volpone* ambos colores locales, el exterior y el psicológico, se juntan, se interpenetran. En el cuadro armonioso no quedan huecos. El trazo es neto, recio y sin reticencia. ¿A qué debemos este milagro? A lo que Jonson debió de considerar flaqueza suya. Seducido por Italia olvidó por una vez a Inglaterra. El *Volpone* no es una trama londinense traspuesta a lengua veneciana. Antes de escribir: Venecia, pensó: Venecia.

¿Hay, en efecto, algo menos inglés que los personajes de la pieza? Jamás llegó en Inglaterra la voluptuosidad a ese refinamiento, la codicia a ese diletantismo. Muy de Venecia son esos modos, de la ciudad del lujo y la lujuria, en que una pasión sólo cede ante otra nueva, en que la avaricia sólo es domeñada por la lascivia. Oigamos, acerca de los venecianos, a Nanna, 29 que harto sabe de ellos: "Son dioses, dice, señores del universo, los más bellos mozos, los más bellos hombres en sazón, los más bellos ancianos del orbe. Y todo en ese mundo es chanza, salvo esos cofres tamaños que tienen, llenos hasta el borde de ducados. Pero del viento y los truenos les importa un comino". De ellos es Volpone, el atesorador, que apenas subyugado por el deseo de Celia, piensa de todo corazón en poner a los pies de su bella todas las riquezas apresadas que celosa, amorosamente, acumuló. 30

Porque Volpone no es un tacaño vulgar como los otros viejos de Ben Jonson. Es un coleccionista, un artista. En Inglaterra el vicio no es sino vil; en Italia, según la expresión de Taine, es manantial de belleza



y "la poesía es flor del vicio". Así vemos descogerse, exaltarse la avaricia de Volpone en el himno a la riqueza con que se abre el primer acto:

"Salve digo ante todo a la luz y salve a mi oro. Abre el tabernáculo y vea yo a mi dios. Salve, alma del mundo que eres también alma mía. No es menor júbilo para la tierra fecunda ver al fin asomar el sol por entre la cornazón del Aries celeste, que el mío al divisar tus resplandores, que eclipsan a los suyos. Allá, en medio de los demás tesoros, fulguras como llama en la noche, como el día al levantarse del caos para arrojar las tinieblas al centro del mundo. Oh tú, hijo del sol, más brillante que tu padre, deja que os bese con adoración a ti y a todas esas reliquias del tesoro sagrado que cuaja este aposento bendito. Dieron sabiamente los poetas tu nombre glorioso a la mejor de todas las edades, pues eres la mejor entre todas las cosas, y harto más excelente que las dichas con que puedan pagarnos los hijos, los padres, los amigos y todos los espejismos de la tierra. Cuando atribuyeron a Venus tu belleza, lástima que no le dieran siete mil Cupidos, tal es tu resplandor y nuestra idolatría..."

No es menos lírica la retahíla dedicada a Celia:

"Un carbúnculo hubiera podido exorbitar los ojos de nuestro San Marco. Un diamante hubiera podido comprar a Lolia Paulina cuando, como una estrella, resplandeciente de pedrerías, entró con todo ese botín de su provincia. Pues bien, yo te doy esas perlas. Lléalas, piérdelas: me queda un zarcillo que bien puede comprarlas y comprar todo ese estado. Una perla que valga la hacienda de un particular, no es nada. De éstas comeremos en todos nuestros yantares; cabezas de papagayos, lenguas de ruiseñores serán nuestro sustento... Serán baños para ti el zumo de los alhelies, la esencia de rosas y violetas, la leche de unicornio, el vaho de las panteras, recogidos en odres y mezclados con vinos de Candía. Beberemos en oro y ámbar labrados, hasta que todo gire en torno a nuestras cabezas, a remolque de nuestro vértigo..." 31

En los dos fragmentos que acabamos de citar, no aparece Volpone como una caricatura. Es un carácter de grandeza trágica con el que Jonson, a fuer de poeta, simpatiza. Simpatiza, pues, con Italia y aun con sus vicios. Ello mueve a dudar de teorías según las cuales Ben no habría experimentado hacia Italia sino despego.

Pero la moral exigía que el Zorro cayera en la trampa. Así, pues, acaecerá. Sucumbirá a las falaces arterías de Mosca. Como consienta en disfrazarse, es hombre al agua. Se verá escarnecido por su parásito como el Maco de la *Cortigiana* por su sirviente Grillo. La situación es, en efecto, muy parecida en ambas piezas. Podría Volpone exclamar, al igual que Maco: "¡Díos mío, ya no soy yo mismo desde que me disfracé! Grillo, ¿no soy tu amo?" Y asimismo hubiera podido meditar esta máxima, también sacada de la *Cortigiana*: "Fía a tu criado el secreto de tus apetitos y al punto harás de él tu amo". Ya entonces Mosca, el ingenioso bergante, pasa al primer término y personifica la astucia triunfante hasta el hito en que también él deberá pagar su tributo a la ley.

El tema, los caracteres y ciertas situaciones del *Volpone* se nos antojan, pues, poderosamente marcados por la huella italiana. Y la superficie no aparece menos italianizada que el fondo.

Los personajes de la intriga principal llevan nombres italianos, nombres, en general, de animales que con simbolismo un tanto pueril revelan el trazo dominante del carácter. Quisiéramos llamar especialmente la atención sobre dos de estos nombres: Volpone y Corbaccio.

Todos los isabelinos conocían el *Príncipe* de Maquiavelo, y la famosa antinomia de la Zorra y el León<sup>32</sup> que, según Wyndham Lewis, resume toda la filosofía del *Príncipe*. ¿No habría recuerdo o reminiscencia en el nombre *Volpone* del famoso rasgo de Maquiavelo? Para que la filiación fuera más evidente hubiera precisado que Jonson llamara Leone a la antítesis viviente del protagonista, al caballeresco, ingenuo Bonano. Ahora bien, así está dispuesto en la adaptación moderna de *Volpone* por Stefan Zweig y Jules Romains.

En cuanto a Corbaccio, ¿sería este nombre de origen boccacciano? Evidentemente, el Corbaccio de Jonson no tiene la menor traza de misógino, mientras que Boccaccio eligió tal nombre como título de una sátira contra las mujeres. Pero ese despectivo era insólito antes de Boccaccio, nos dice M. Hauvette,<sup>33</sup> y el sentido que le da el autor del *Decamerone*, que es el de "mal cuervo, ave de mal agüero" conviene cumplidamente a la siniestra, patibularia figura del viejo abogado de Jonson.

Otros detalles de color local indican en Ben el conocimiento bastante preciso de la vida veneciana: la escena de charlatanismo (acto II esc. I), a la que volveremos más adelante; la alusión al uso del tenedor (refinamiento imparejable para el contemporáneo de Jonson); y finalmente voces como

*lazzaretto, gondola, portico, arsenale, osteria, berlino, terra ferma*, etc. Según Piero Rêbora todo ese material veneciano procedería del *World of Wordes* de Florio, de la historia de Italia de William Thomas y de la traducción por Lewkenor de la *Viregia* del cardenal Gasparo Contarini. Nada lo certifica, pero ello es plausible.

Es menester estudiar aparte la segunda intriga del *Volpone*, que M. Castelain llama desdeñosamente "la bufonada de Sir Politick". Esta perjudica, sin duda, a la unidad de la comedia, pero ¿habrá que tenerla por tan desdeñable? Contiene interesantes apreciaciones de psicología comparada (que Saint-Evremond debía explotar más tarde en su farsa escasamente conocida *Sir Politick Would-be*, "comedia al estilo inglés"). Sir Politick, cuyo original histórico sería Sir Henry Wotton, embajador inglés cerca de la República de Venecia, hombre de Estado, pretencioso y neciamente maquiavelizado, representa, con su mujer, para un crítico norteamericano,<sup>34</sup> el tipo del inglés corrompido por el italianismo. Esta idea parece justa y nos conduce a la conclusión siguiente:

Aunque Jonson haya condenado vicios italianos y ridiculizado la italomanía, no hay que deducir de ello que Italia sólo le inspira desprecio y odio. Porque, en efecto, Jonson declara en la misma obra su conocimiento erudito de Italia y su profundo desdén por los ingleses italianizados. Sir Politick, henchido de una filosofía mal asimilada, y Lady Politick, chiflada por una literatura de que no entiende jota, no son menos ridículos que los personajes de la primera intriga odiosos. Como hombre de seso, Jonson ridiculizó a los primeros, como moralista le tocó estigmatizar a los demás. Pero como artista experimentó la fascinación de Italia, y ¿no será esto lo esencial?

La comedia musical *Epicoene or the silent woman* (1609), nada ofrece a nuestro interés particular. La acción se desarrolla en Londres, los caracteres son ingleses, y el tema, tal vez sacado de Rabelais,<sup>35</sup> no parece en la menor deuda con los italianos.

En cambio, es verosímil que *The Alchemist* (1610) cuente con antecedentes en la literatura italiana: *Il Negromante*, de Ariosto, *Il Candelaio*, de Giordano Bruno, y *L'Alchemista*, de Bernardino Lombardi, abundan

en rasgos que parecen anunciar la comedia de Jonson. El maestro Jachelino diseñado por el Ariosto, "filósofo, alquimista, físico, astrólogo, mago y exorcista", podría muy bien ser un antepasado de Subtle. Ambos personajes son igualmente cínicos, uno y otro dominados por el afán de lucro. Figuran en el *Candelaio* de Bruno caracteres de charlatanes y de sus víctimas que presentan analogías manifiestas con los personajes de Jonson. Y ni siquiera el personaje simpático y clarividente de Jonson, Pertinax Surly, deja de hallar su parejo en Bruno, llamado en la pieza de éste Gian Bernardo. Bernardo y Surly someten a proceso la alquimia casi de igual modo, y, particularmente, ambos cuentan una anécdota de oro oculto entre los carbones del alquimista, lo que es bastante significativo.<sup>36</sup> Finalmente, *L'Alchemista* de Bernardino Lombardi lleva a las tablas a un ingenuo adepto de la alquimia, que ejerce a domicilio su profesión tenebrosa y "nada emprende sin su Paraíso". Este Momo, crédulo, perseverante, obsesionado por visiones magníficas y rebosante de desdén para quienes no comparten su error, se asemeja en más de un detalle a Sir Epicure Mammon.

Bastantes consideraciones ya expuestas con motivo de *Volpone* podrían aplicarse también a *The Alchemist*. En éste, como en *Volpone*, la sensualidad y el espíritu de lucro se declaran con intensidad, y aun a las veces frenesí, a que no alcanzan las pasiones en la morigerada Inglaterra. Más italiano que inglés resulta el cinismo de la pieza. Subtle y Face intentan compartir los favores de Dol Common, del propio modo que Nicomaco y su criado Pirro, en la *Clizia* de Maquiavelo, se proponen compartir los de la heroína. Esta situación, reparto de una mujer y vergonzosos regateos de que se la hace objeto, debió de horrorizar a los puritanos ingleses. En Italia tal asunto no era de gran entidad.

Corroboran la hipótesis de una influencia italiana ciertos detalles a los que no se reconoció importancia suficiente. Sir Epicure Mammon, por muy inglés que sea, alude a los cuadros libidinosos del Aretino, demasiado fríos para su gusto.<sup>37</sup> Y al declarar a Dol su impetuoso afán, ese super-Aretino sólo en Francia y en Italia halla términos de comparación para definir la augusta belleza de la "muñeca pública":

The house of Valois just had such a nose  
And such a forehead yet *the Medici*  
*Of Florence boast . . .*

La imaginación de Sir Epicure no es menos italiana que sus vicios.

En *Bartholomew Fair* (1616) Jonson vuelve deliberadamente a la comedia inglesa. No sólo es inglés el marco de la acción: el tema y todos los detalles de la pieza se refieren a la vida londinense. Parece traslucirse la señal de una ruptura definitiva con el italianismo.

Y en realidad, ya éste no aparece más en las piezas siguientes. Dejando aparte *The Devil is an Ass*, que sucede inmediatamente a *Bartholomew Fair*, las "chocheces" del viejo Ben: *The Staple of News*,<sup>38</sup> *The New Inn* y *The Magnetic Lady*, casi nada deben a Italia.

Estudiemos, pues, para dar cima a este examen, *The Devil is an Ass* (1616). El tema de dicha comedia no deja de presentar analogía con el del cuento de Maquiavelo *Belfegor*. En el cuento, como en *The Devil is an Ass*, asistimos a los pasatiempos de un diablo que Satán envió a la tierra y que se deja matraquear por los humanos. En Jonson como en Maquiavelo se desarrollan escenas bufas de exorcismo y de hechicería. Además, se dedican ambos autores a demostrar la maldad mujeril. Pero la diferencia esencial reside precisamente en el hecho de ser para Maquiavelo la misoginia un tema, y para Jonson un simple "motivo". El papel de Puges, por otra parte, muy distinto del que incumbe al archidiablo; y las hazañas de dos caballeros de industria, Everill y Meercraft —que evocan, entre paréntesis, las de Maestro Andrea y su cómplice en *La Cortigiana*—, no revisten para Jonson menos importancia que las del diablillo. Pero, sobre todo, no hay que dar al olvido que el cuento de Maquiavelo había sido ya escenificado por Haughton en *The Devil and his Dame* (o *Guin the Collier of Croyton*) en 1600. Nada, por tanto, nos autoriza a suponer que la influencia descubierta en la pieza sea la directa de Maquiavelo.<sup>39</sup>

En cuanto a la intriga amorosa que se agita alrededor de Mrs. Fitzdothel, parece formada con elementos conseguidos en el *Decamerone* de Boccaccio. En el primer acto de la comedia de Jonson, Fitzdothel cierra con Wittipol, amante de su mujer, un trato singular que permitirá a Wittipol declararse a la dama y hacer bobo al viejo marido. En el *Decamerone* se halla el relato de una muy parecida combinación: Messer Francesco es avaro y celoso. Pero bastará que el joven Zimale le ofrezca su palafrenero para que la avaricia triunfe de los celos. Pronto ya a toda concesión,

otorgará a Zima el permiso para el cortejo de su mujer, esperando con buenas ganas, como Fitzdothel, que el enamorado no alcance el ápice de la dicha. El precio de la plática amorosa es, en Boccaccio, un palafrenero, y una simple capa en Jonson. Ciertamente que, en la comedia, el marido asiste al coloquio, mientras que en el cuento se halla ausente, pero, salvo esas diferencias, la situación es idéntica. Semejanzas verbales vienen a confirmar tal parecido. Al sonar la hora de las explicaciones entre amante y marido, Zima dice a Messer Francesco:

“Comprasteis el palafrenero; yo no lo vendí”.

El Wittipol de Jonson se expresa de igual modo:

...it may fall out

That you have bought it dear, though I have not sold it.

Y, en fin, la ingeniosa añagaza por la cual Mrs. Fitzdothel, conservando las apariencias y el lenguaje de la más estricta honorabilidad, da cita a su enamorado, recuerda otro cuento de Boccaccio (*Decamerone*, Giornata III, novella terza), en que un venerable monje, tercero aunque no a sabiendas, pasa candoroso al amante las protestas de doble sentido de la dama.

La fantasía de este enredo galante parece un tanto fuera de lugar en el Londres de Ben Jonson. Los enrevesados amores de Mrs. Fitzdothel sugieren mejor la Florencia del Boccaccio, *più d'inganni piena che d'amore e di fede*.

M. BERVEILLER.

#### NOTAS

1 La lista a que nos referimos es la de Herford & Simpson (Op. Cit. Tomo 1), fundada en dos anteriores: la de W. C. Hazlitt (*Contributions for a Dictionary of Book Collectors*, parte XIII, pp. 3 y 5) y la de Mr. Robert W. Ransey (*Books from the library of Ben Jonson* en las *Transactions of the Royal Society of Literature*, Vol. XXVII. 1897).

2 El catálogo de Herford y Simpson no menciona un curioso librò en italiano que existe en el British Museum. Trátase de un escrito anónimo cuyo título completo dice así: “*La Hypnerotomachia di Polifilo*, criòè pugna d'amore in sogno dov'egli mostra che tutte le cose umane non sono altre che sogno; e dove narra molt'altre cose degne di cognizione. Venetia M. D. XXXV”. El ex-libris “Sum Ben Ionsony” y la

## INFLUENCIAS ITALIANAS EN BEN JONSON

divisa "tanquam explorator" figuran en la guarda, con la indicación "bought: 6:5. 1641 price 9 by Thomas Bourne". Interlíneas y márgenes aparecen cubiertos de notas manuscritas (traducciones en su mayor parte), de mano de Jonson y del mentado Thomas Bourne. El texto consiste en una extraña ficción, didáctica y enciclopédica, de marcado trazo erótico. Está saturado de invenciones mágicas, de alegorías y máximas. Añadamos que en diversos prefacios el autor encomia la elegancia de su propio estilo con desenfado bastante jonsonianos.

3 Este poema figura en el volumen VIII de los manuscritos de Drummond bajo este título: "Parabosco in his lettere amorese sendeth this madrigal to one of his mistresses:

Donna, un tempo di voi l'ira soffersi  
E si di cor vi amai  
Che lietissimamente il tempo persi  
Ma poi forza è che dica  
Che siete più crudel che tigre ed orsa  
Perche mi traffigete anche la borsa.  
Questa è quella fatica,  
Questi sono què guai  
E questo è quel martire  
Che non si può soffrire,  
E nel suo regno Amore  
Non ha di questo più crudel dolore".

Jonson, verosíilmente, lo tradujo.

4 Véanse sus *Conversations*.

5 Prueba su interés por los detalles topográficos su carta a Sir Robert Cotton, con ruego al destinatario de que le preste un libro que le entere sobre "the true site and distance betwixt Bauli or portus Baiariè and Villa Augusta into wch (if erre not) runnes lacus lucrinus. They are neare by my historical ayme to Cumme Chalcidensium, Misenu, Auernus, in Campania . . . etc." (Véase a Herford y Simpson. I. p. 215.)

6 *Conversations with Drummond*. 60-63.

7 Id. 64-65.

8 Véase dicha cita en exergo.

9 Epigrama CXXXII, a Mr. Joshua Silvester.

10 *Conversations*. 58, 59, 72.

11 Véase a Frank C. Schoëll en sus *Estudios sobre el humanismo continental en Inglaterra a fines del Renacimiento*.

12 Su competencia casi universal fué de grandísimo recurso para Jonson. No sólo prestó y dió a éste hartos libros raros, sino que aun le procuró numerosos materiales para su *Historia*. Véase a Esther Cloudinan Dunn, obra citada.

13 Véase *Underwoods*, 31.

14 Véase a John Florio. *The first Fruits*.

15 Por su parte Jonson se vengó de tal desdén, especialmente en lo tocante a Cecily Bulstrode, a quien estigmatiza en *The Court Pucelle*.

- 16 Véase a Pietro Rèbora, obra citada.
- 17 Notemos que esos nombres italianos aparecen también en Shakespeare.
- 18 Sobre la parquedad de la presentación escénica en el teatro isabelino y sus consecuencias literarias, léanse las interesantes sugerencias de W. J. Lawrence. en *The mechanics of Elizabethan playwriting. Athenaeum*, ap. 30. 1920.
- 19 Charles Lamb felicitó a Jonson por esa transformación: "How say reader? Do not master Kibely, mistress Kibely, master Knowell read better than those Cisal-pines?" (citado por Rèbora).
- 20 Véase a Herford y Simpson. I. págs. 331-335.
- 21 Id. id. id. I. p. 338.
- 22 Bang. Eng. Stad. XXXVI, 340 f.
- 23 *Every man out of his humour*. Acto III, esc. 2.
- 24 Véase la nota 2.
- 25 Pietro Aretino. *La Cortigiana*. Acto I.
- 26 *Cynthia's revels*. Acto III, esc. 3.
- 27 En *Elizia*.
- 28 Jonson conocía ciertamente el Aretino, de oídas, como todos los ingleses de su tiempo, y acaso también por su lectura. El nombre de él suena en diversas ocasiones en sus comedias, especialmente en *Volpone*, Acto III, esc. 3, discurso de lady Politick, y en *The Alchemist*, parlamento de Sir Epicure Mammon, Acto II, esc. 1.
- 29 Véase al Aretino en *Ragionamenti di amore. Diálogos de Nanna y de Pippa*.
- 30 *Volpone*, Acto III, esc. 5.
- 31 *Volpone*, Acto III, esc. 5.
- 32 "Essendo adunque, un Principe necessitato saper bene usare la bestia, debbe di quegli pigliare la volpe e il leone, perque il leone non si difende da'lacci, la volpe non si difende da'lupi. Bisogna adunque essere volpe a conoscere i lacci e leone a sbigottire i lupi. Coloro che stanno semplicemente in sul leone non se ne intendono". Wyndham Lewis toma esta frase como exergo de su libro *The Lion and the Fox*.
- 33 Hauvette, Boccace, 19.
- 34 Véase la edición de *Volpone* por J. D. Roa. Yale University Press.
- 35 Véase a H. Brown. Ben Jonson and Rabelais. (*Mod. Lang. Notes*, enero de 1929).
- 36 Fué el profesor C. G. Child primero en relacionar *The Alchemist* y el *Candelaio* (véase su artículo en *The Nation* de New York, 28 de julio de 1904). Critican Herford y Simpson (en Ben Jonson, t. II, pp. 94-98) tal acercamiento con severidad excesiva.
- 37 Véase la anterior nota relativa al conocimiento por Jonson del Aretino.
- 38 Acaso convendría notar en *The Staple of News* un último trazo italianista. La sátira del *periodismo*, en tiempo de Jonson, tenía más razón de ser en Italia que en Inglaterra, donde los periódicos eran sumamente raros. Estos, al contrario, después de las pasquinadas y los *giudizi* del Aretino, se habían multiplicado en Italia. En la *Cortigiana* del mismo Aretino se halla un pedacillo de escena que cabe relacionar (con circunspección, pues sólo se trata de una conjetura) con la escena de Jonson en



## INFLUENCIAS ITALIANAS EN BEN JONSON

que Register enjareta una crónica caprichosa (Acto III, esc. 1). He aquí el texto de *La Cortigiana* (Acto I, esc. 4):

*Furfante* (che vende historie) — Alle belle historie, alle belle historie.

*Messer Maco* — Sta cheto, che grida colui?

*Sanese* — Debbe essere pazzo.

*Furfante* — Alle belle historie, historie, historie. La guerra del Turco in Ungheria, le prediche di fra Martino, il concilio, historie, historie, la cosa d'Inghilterra, la pompa del Papa, e dell'Imperadore, la circonsizione del Vainoda, il Sacco di Roma, l'assedio di Fiorenza, l'abbocamento di Marsilia con la conclusion. historie, historie, historie.

*Messer Maco* — Corri, vola, trotta. Sanese, eccoti un giulio, comperami la leggenda dei Cortigiani che mi farò Cortigiano inanzi che venga il mastro, etc., etc."

39 Herford y Simpson mencionan otras diablerías isabelinas: *The merry Devil of Edmonton*, de Fabel y *If this be not a good Play the Devill is in't*, de Dekker. El *Doctor Faustus* de Marlowe presenta un carácter muy distinto y, naturalmente, no entra en esta cuenta.