UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FILOSOFIA
Y
LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS

6

ABRIL—JUNIO
1942

IMPRENTA UNIVERSITARIA

FILOSOFIA
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..... dls. 2.00

Número suelto..... $2.00
Número atrasado..... $3.00

Tomo III México, D. F., abril - junio de 1942 Número 6

Sumario

FILOSOFIA

Págs.

Irwin Edman . . . . . *William James y la filosofía en el Nuevo Mundo* 155

Samuel Ramos . . . . . *El movimiento científico en la Nueva España*. 169

LETRAS

Xavier Villaurrutia . . . . *Lectura en una Exposición*. . . 181

M. Berveiller . . . . . *Influencias italianas en las comedias de Ben Jonson* (III). 193

HISTORIA

Edmundo O'Gorman . . . *¿Tienen las Américas una Historia Común?*. 215

A. Prudden Coleman . . . *La cultura eslava* (II) 237

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Filosofía

José Gaos . . . . . *Esquema de antropología filosófica.* (Oswaldo Robles.) 253

Joaquín Xirau . . . . . *Ciencia Nueva.* (Giambattista Vico.) 261

Págs.

Letras

L. Ferrán de Pol . . . . . *El lenguaje y la vida.* (Charles Bally.) 265

Francisco Giner de los Ríos . . *Ramón del Valle-Inclán (Castillo de quema) 1899-1925. Hispanic-American Studies.* (Juan Ramón Jiménez.) 267

Agustín Millares Carlo . . . . *La crítica en la edad ateniense (600 a 300 a. C.)* (Alfonso Reyes.) . 271

Historia

Ramón Iglesia . . . . . *Hernán Cortés.* (Salvador de Madariaga.) 275

Agustín Millares Carlo . . . *IV Centenario de la imprenta en México, la primera de América.* (Asociación de Libreros de México.) . 278

Noticias 297

Publicaciones recibidas 301

Indices del Tomo III 313

Influencias Italianas en las Comedias de Ben Jonson

2. *Técnica italiana*

La Comedia de los Humores y la Commedia dell'Arte

> A menudo se me ocurrió el capricho de hacer comedias, como suelen los italianos, bastante felices en ello. No hay cosa que no les mueva a risa. Y no les hace falta darse cosquillas.
>
> MONTAIGNE

La inducción: su origen en la comedia literaria italiana.—La Commedia dell'Arte.—*Sus diferentes caracteres.—De cómo reaparecen tales caracteres en las comedias de Jonson.—Psicología reducida de los personajes.—Efecto cómico que de ello resulta.*

"El drama isabelino, anota Miss Janet Spens, [1] difiere de toda otra forma literaria llegada a nuestro conocimiento. Era el drama griego solemnidad religiosa a que convenía asistir por civismo, lo que le confirió desde el principio una suerte de dignidad. El drama francés era una imitación bastante paladina del drama clásico. Por su parte el drama español queda más cerca del drama inglés, aunque su parentesco preciso se nos antoje incierto". Lícito es que asombre la ausencia del teatro italiano en esa enumeración de formas dramáticas. Porque en él justamente habría que buscar el venero de ese drama isabelino cuya génesis cobra apariencias de

misteriosa. La supresión del coro, la acrecida importancia del diálogo, la multiplicidad de personajes, las *inducciones,* el papel del bufón, todos esos caracteres que parecen a Janet Spens señal distintiva de Shakespeare y sus contemporáneos, aparecen igualmente en el teatro italiano de la misma época y de otra época anterior. Y si aparece tal influencia particularmente destacada en los dramas "románticos" de Shakespeare, igualmente positiva, aunque menos descelada, viene a hallarse en las comedias "clásicas" de Ben Jonson.

Consideremos ante todo la *inducción;* éste es uno de los procedimientos dramáticos que Jonson llevó gustoso a la práctica. Dogmático por naturaleza, holgábase en los prólogos despaciosos, atentos a explicar, a justificar las piezas, al paso que a desenvolver generalidades y morales. Era natural, por tanto, que procurara variar la forma de aquéllos; y la inducción, prólogo dialogado, le ofrecía el medio ingenioso de conseguirlo. Tenía ésta la ventaja de zambullir de sopetón al público en la atmósfera dramática, evitándole el hastío de un monólogo declamatorio. Por otra parte, dicho artificio, mediante el cual la principal intriga se convertía en una comedia metida en otra, sin aumento alguno de verosimilitud, disponía más eficazmente al espectador a admitir las inverosimilitudes requeridas por las convenciones dramáticas.

Largas, pero animadas, son las inducciones de Jonson. La de *Every Man out of his Humour* puede estimarse modelo en su género. Al segundo golpe de aviso, llegan a la escena, discutiendo, tres personajes. A Asper incumbe criticar los tiempos y las costumbres, en tanto que en vano Mitis se esfuerza en sosegar su ira (como Filinto dirigiéndose a Alceste en *El Misántropo).* El tercer personaje, Cordatus, "amigo del autor", dedica benévolas alusiones a la pieza. Esa discusión preliminar da pie al dramaturgo para definir la época presente, el término *humour,* y, al cabo, la misma pieza desde el punto de vista literario. Al tercer golpe, se muestra el prólogo bajo la traza de un quisquillas. Laméntase éste de que haya Cordatus usurpado las funciones del prólogo, y altivamente, se despoja de su carácter, que abandona al acaparador. En esta sazón, llega Carlo Buffone, provisto de una botella que vacía a la salud de los espectadores, enjaretando algunas sandeces... Y empieza la comedia.

La inducción de *Cynthia's Revels* es aún más ingeniosa. Tres niños se disputan la capa destinada al declamador del prólogo. Se pasa al altercado. Al fin convienen en que decida la suerte, y echan pajas para saber a quién va la prenda, y ya uno de los perdidosos, en su despecho, cuenta al público el argumento de la pieza, a pesar de las protestas de sus camaradas. Después de ello, se le ocurre simular las reacciones del auditorio pretencioso y malévolo, que pretende juzgar obras superiores a sus alcances: medio hábil de anticiparse a las críticas.

Bartholomew Fair, The Staple of News y *The magnetic Lady* llevan también inducción. Pero basten los ejemplos dichos.

¿Será la inducción un artificio creado por Jonson, o al menos, por los isabelinos? No lo parece. Hay que buscar en Italia el manadero de esas exposiciones dialogadas de que no hay asomo en el teatro antiguo. *La Cortigiana,* del Aretino, empieza por una escenilla de introducción harto análoga a las que hemos estudiado en Jonson. Un extranjero halla a un gentilhombre romano y se dedica a unas preguntas sobre el espectáculo que va a tener lugar. Responde el gentilhombre a tales demandas, presenta al autor a quien consagra cálida apología, comenta los acontecimientos del tiempo, distribuye encomios y censuras, resume la pieza —aunque sin dejar prever el desenlace—, y al fin justifica la libertad que se tomó el autor al situar su intriga en la moderna Roma y al llevar a las tablas a tipos contemporáneos. Esta última parte, de crítica literaria, es sin duda menos prolija y menos pedante que en las inducciones de Jonson. Pero ella basta para demostrar que Jonson no fué el primer autor dramático a quien se ocurriera ofrecer al público un comentario crítico de sus piezas, 2 y que el uso de las inducciones no era desconocido en la comedia italiana, siquiera en la literaria.

Pero en Italia no sólo existió la comedia literaria; y no hay modo de pasar por alto los perfeccionamientos técnicos conseguidos por la *Commedia dell'Arte.*

Fué común en Francia dispensar trato severo a esta forma de arte dramático. El Abate de Aubignac la consideró con harto desdén, contra lo que protesta Riccoboni en su historia del teatro italiano. Saint-Evremond se mostró más perspicaz en sus *Réflexions sur le Théâtre Italien.* Aunque las bufonadas de la comedia improvisada repugnaran a su delicadeza, se

ve obligado a convenir en que: "esos bufones son inimitables" y en que "muy afectado sería el fastidio que se negara a holgarse en su acción sólo porque el hombre delicado no irá a holgarse en sus palabras". Esta distinción entre palabras y acción es muy juiciosa. Es, en efecto, posible que las palabras de la *Commedia dell'Arte* resultaran de calidad inferior —no podemos juzgarlo por nosotros mismos, y por causa evidente—, pero ¿no es la acción lo esencial en materia de arte dramático? Y la alabanza sin reservas que un ingenio como Saint-Evremond dedicara a la apercibida en la *Commedia dell'Arte,* permite apreciar el papel que tal género desempeña en la evolución del arte dramático. Y no es sin duda mérito liviano el de haber inventado las populares figuras de Arlequín y Colombina y todo ese repertorio de imágenes caprichosas que los *Divertissements* de Watteau y las *Fêtes Galantes* de Verlaine, entre otras obras, perpetuaron en Francia hasta nuestros días. Pero lo esencial no reside en esos detalles exteriores, por mucho que sea su encanto. Lo importante es el servicio *prestado a la comedia moderna por esos Comediantes del Arte, a quienes debemos Molière,* como lo demostrara el libro de Louis Moland [3] y acaso Ben Jonson.

Pero aquilatemos la probabilidad de que esa última hipótesis sea históricamente verosímil. Si hay que dar fe a E. K. Chambers, [4] fué varias veces visitada Inglaterra por las compañías de la *Commedia dell'Arte.* En 1573 representaron por vez primera allende la Mancha (primero en Nottingham, después en Windsor, ante la corte, y luego en Reading); esto es, en el propio año en que Jonson vino al mundo. En lo sucesivo dichas compañías volvieron regularmente a Inglaterra, pasando por Francia; y documentos contemporáneos atestiguan que en 1578 representó una de ellas en Londres. La dirigía Duisiano Martinelli, hermano de Tristano, famoso arlequín, favorito del duque de Mantua. [5]

Alborotóse el vocerío, lo que era de rigor, contra la inmoralidad de ese teatro. El reparto a mujeres de papeles femeninos ¿no era pura y simple monstruosidad? Nash se declaraba no poco escandalizado por "esos comediantes obscenos que se valen de rameras para los personajes femeninos", y Thomas Norton se reputaba ofendido por "los meneos impúdicos, inverecundos y contra naturaleza de las actrices italianas". Pero el éxito de los comediantes del Arte en Inglaterra fué innegable. De no estimarse que tales voces indignadas constituyen suficiente prueba de ello, parecerá al menos elocuente la acogida que se les dispensó en la corte de

Isabel y del príncipe Enrique. Y tampoco será indiferente notar que *The Tempest* de Shakespeare fué sacada de *scenari* (guiones) interpretados en Londres, como lo ha demostrado J. Lawrence. [6]

Es, pues, de todo punto verosímil que Ben Jonson, residiendo en Londres, haya asistido, niño y mozo, a representaciones a cargo de los Acressi o los Fedeli. Y esa verosimilitud se confirma al examinar la escena del *Volpone* en que éste, disfrazado de charlatán, se empeña en seducir a Celia. [7] Como lo hace observar Miss Winifred Smith, [8] varios detalles de esta escena indican claramente que Jonson había visto representar *scenari* de la *Commedia dell'Arte:* Volpone alude al "cautiverio en las galeras turcas", tema sempiterno del género; Corvino teme que le señalen con el dedo como el "Pantalone dei Besogniosi". La misma escena de la seducción parece inspirada en un guión italiano. El repertorio de Flaminio Scala, [9] la compilación de Adolfo Bartoli, [10] abundan en situaciones análogas. Casi siempre Flaminia, la primera dama, aparece *alla finestra* para permitir al primer galán que le declame su amor, de contrabando. Pero es más, en un escenario de Scala titulado *La Fortuna di Flavio,* se ve al enamorado Orazio aprovechar el tablado del charlatán Graziano para platicar con Flaminia, y acaba la escena en desbandada general, lo que no dista mucho de la escena de Ben Jonson.

No conviene, con todo, arriesgarse a requerir antecedentes demasiado definidos en la *Commedia dell'Arte.* Sobre ésta, insistimos en ello, sólo poseemos documentos muy sumarios. Para el caso basta establecer por un ejemplo que Ben Jonson debió de conocerla por experiencia directa. Estudiemos ahora la lección de arte dramático que de ella pudo conseguir.

Cabe distinguir en la *Commedia dell'Arte* tres elementos esenciales: la improvisación, el movimiento y las "máscaras". [11]

La improvisación es el rasgo esencial de donde proceden los demás. Ahora bien, es curioso advertir que aunque la *Commedia dell'Arte* haya estampado huella profunda en el teatro inglés, la costumbre de la improvisación nunca llegó a difundirse más allá de los límites de Italia. Es posible hallar en Shakespeare algunos pasajes bastante ambiguos, singularmente el señalado por Janet Spens, [12] y que acaso permita inducir que los "locos" gozaron en Inglaterra del privilegio de improvisar, pero la excepción es dudosa y de todas formas sin importancia. En cuanto a Jonson, poco in-

terés demostraba por la improvisación dramática, según se manifiesta en ese fragmento de diálogo, extraído de *The Case is altered* (acto II, esc. 4):

(Valentina describe a Junípero y a Sebastián el maravilloso país de la Utopía. Andando en ello, vienen a hablar del teatro).

Junípero. —¿Cómo? ¿Tienen allí teatro?

Valentina. —¿Teatros? ¡Pues no! Y piezas también, trágicas y cómicas, y presentadas con todo el boato que se acierte a imaginar.

Junípero. —¡Válgame Dios! ¡Si uno es un don nadie hasta que ya viajó!

Sebastián. —*¿Y cómo son sus piezas? ¿Impremeditadas, como las nuestras?*

Valentina. —*¡Oh, no! Todas bien maduradas, y algunas excelentes, a fe mía:* mi maestro, cuando estaba allí, las frecuentaba cada dos por tres...

El juicio de Jonson que en su diálogo se trasluce, a nadie ha de sorprender. Un escritor como él, cuidadoso de su forma, no podía admitir, naturalmente, que se abandonara al capricho de actores ignaros la invención de vocablos y frases.

Sin embargo, la improvisación ofrecía copia de ventajas. El avasallamiento de la palabra por la acción, del diálogo por el *movimiento*, permitió al teatro aún medieval el avance en dirección a la comedia moderna, adelanto de que no fué Ben Jonson el postrero en aprovecharse. Y lo que consintió a ese hombre de letras, medianamente dotado para el drama, componer comedias dignas de este nombre, fué, más que el asiduo comercio con los poetas antiguos, el ejemplo de los histriones italianos a quienes había visto retozar sobre tablados de feria y de quienes pudo, por otra parte, recoger indirectamente las lecciones por medio de los *fellow-dramatists* más familiarizados que él con la *Commedia dell'Arte*. Aunque Jonson hubiera preferido la palabra *works* a *plays* para designar sus piezas, no dejaban éstas de contener fragmentos dramáticos de subida calidad. Eso debió sin duda a aquellos funámbulos, a aquellos solazadores anónimos; eso les debemos nosotros.

La improvisación, privando a los actores del apoyo del texto escrito, exigía en desquite el minucioso aprendizaje del *oficio cómico*. Precisó catalogar sistemáticamente mañas de farsa y comedia bufa, de efecto mecánico y seguro; las repeticiones, por ejemplo.[13] Además, dada la utilidad

de saber llenar los huecos en una escena, fué menester ingeniarse en la multiplicación de los *lazzi*, esto es, las juglarías de ademán de que deriva el arte del *clown*. Fuera de esto, el uso de la máscara contribuía al mismo resultado: no pudiendo ya el actor exteriorizar la emoción en los matices del semblante, se veía obligado a traducirla en mímica corporal, a las veces acrobática, pero en todo caso harto más conforme a la óptica grosera de la escena. Por otra parte, la intriga se convertía en centro de la comedia. Debió, pues, complicarse. Las peripecias fueron multiplicándose y los personajes también. En tanto que las comedias clásicas sólo contaban con cuatro o cinco papeles principales, la mayor parte de los guiones *presuponían una docena.*

Y sin duda tales cualidades estaban contrapesadas por harto graves defectos. La complicación de las intrigas hacía necesaria la inverosimilitud. [14] Sufría de ello la psicología, como también sufriera, sin duda, de la fijeza convencional de las "máscaras" (esto es, de los tipos dramáticos). Ni era en esas comedias la moral menos rudimentaria.

Dichas cualidades, como dichos defectos, se hallan, en diversos grados, en Jonson. En primer lugar, los procedimientos verbales del gusto de los italianos: repetición, *concetti*, juegos de vocablos, abundan en sus piezas. Cierto que los *concetti*, por lo común, se encaminan a demostrar la estupidez de los personajes antes que a poner de manifiesto el ingenio del autor. De esta suerte las "sutilezas" de Fastidious Brisk, de Puntarolo o de Littlewit son evidentemente, a juicio del propio Jonson, más risibles que agudas. Mas no iremos a decir lo mismo de los juegos de vocablos, que con sobrada frecuencia emplea por su cuenta. Tales juegos provocados son de calidad inferior, pues como lo advierte Castelain a propósito del "cuento del Tonel", "Jonson procede con excesivo desahogo al denominar a sus personajes Tub y Clay, con lo que ya es infalible la previsión de toda clase de retruécanos sobre toneles y ladrillos; y tras asignar a un mozo el nombre de Aníbal y a una vieja doncellona el de Dido, no hay gran mérito en emparejar a ambos compatriotas por fáciles escarceos de ingenio".

Más interesante es la mímica corporal que repetidas veces sugieren las comedias de Jonson. He aquí algunos ejemplos: se concibe todo el partido que un actor ágil puede sacar de papeles como los de Bobadill (especialmente en la lección de esgrima); de Morose, torturado por la obsesión del ruido; de Thomas Otter, tan absurdamente arreado, o de

Zeal-of-the-Land, Busy, ese místico orate. Y todos dichos efectos son esencialmente análogos a los de los cómicos italianos; exigen alegría, y demasía en ella, y agilidad corporal. Un papel como el de Carlo Buffone, animador de *Every Man out of his Humour,* es, con inclusión del nombre, enteramente italiano, y para su debida interpretación hace falta todo el brío meridional.

Las intrigas de Ben Jonson, sobre todo en sus primeras comedias, se demuestran, dígase lo que se diga, muy complejas. ¿Por qué reconvenírselo, si se acreditan de muy ingeniosas? La segunda de esas comedias, *The Case is altered,* es la obra maestra del embrollo. En vano se ha querido reconocer en esta pieza una "contaminación" de dos comedias antiguas: lo que en primer término sugiere esa intriga enmarañada son los *scenari* italianos. Y acaso por esta razón, y por el romanticismo del tema, hubo de retractarse el viejo Ben en sus postrimerías de este fruto de su ingenio. *Every Man in his Humour* no es menos fecundo en acaecimientos imprevistos, inconexos y poco verosímiles. El mismo *Volpone,* la comedia más clásica de Jonson, enlaza dos intrigas heterogéneas: la historia de Volpone y el episodio de Sir Politick. 15

Por otra parte, la moralidad de las piezas de Jonson no difiere gran cosa de la de los *scenari* italianos. Aunque Jonson se erija de continuo en reformador de las costumbres, ha podido objetársele que en sus desenlaces se inclina con demasiado favor a los sinvergüenzas. En *The Alchemist* el criado Face viene a triunfar, mientras que Dol y Subtle se evaden sin castigo. En *Bartholomew Fair* pierden los ingenuos y medran los estafadores. Y así sucesivamente. Esta inmoralidad, corriente en la vida, es por igual la del teatro de títeres y de la *Commedia dell'Arte.*

* * *

La psicología de los *scenari* es sumaria. Ello se debe a la exagerada importancia que se atribuía a la intriga y, más aún, es consecuencia directa de la improvisación. Esta, en efecto, obligaba a la existencia de algunos tipos elementales, fuertemente unificados y reducibles a una fórmula sencilla, que reaparecían idénticos en los diferentes *scenari.* A cada cómico perteneciente a una farándula incumbía uno de esos tipos, del que le estaba vedado salir. El que desempeñaba el papel de Pantalone en una pieza, no hubiera podido en lo sucesivo desempeñar el de Zani. Habría

ignorado los ademanes y los dichos de su nueva interpretación, lo que no le hubiera permitido improvisar sino muy malamente.

Así pues, vinieron a establecerse, rápidamente definidos, inmutables tipos, en que harto más se deleitaba el público popular, gracias a lo expedito de su reconocimiento. Cada uno de ellos era nativo de una ciudad italiana al mismo tiempo que grosera caricatura de una ridiculez a tal ciudad particular. Pantalone, originario de Venecia y símbolo de su decadencia, era el tipo del viejo enamorado, opulento y avaro. El doctor —nacido en Bolonia, ciudad universitaria—, viejo candoroso y pedante, sólo se expresaba en términos de jurisprudencia. El Capitán Spavento representaba al soldadote jactancioso y cobarde, lleno de imprecaciones y fanfarrondas. Existían también los tipos, más corrientes, del *innamorato* (galán) y la *prima donna* (primera dama), de Franceschina, la "graciosa" confidente, y la *ruffiana*. Pero el personaje de más relieve y más entretenido de la *Commedia dell'Arte*, la clavija maestra de la intriga, y a cuyas manos quedaban confiados todos los hilos de la trama, era el criado, el *Zani*, activo y astuto, provisto del don de ubicuidad. Su malicia no conocía obstáculos, y su "mayor placer" (decía Brighella) consistía "en hacer fracasar unas bodas, en mofarse de un viejo enamorado, en robar a un avaro o en dar de palos a un acreedor".

Y de nuevo reconocemos a esos personajes en las comedias de Jonson. La identificación es particularmente fácil en el *Volpone*, en que el protagonista es llamado "magnífico": y reúne, en efecto, todos los trazos del Pantalone veneciano: vejez, riqueza, avaricia y sensualidad. Y ¿cómo no redescubrir en Mosca, además del parásito de la comedia de Terencio, al travieso Zani de la *Commedia dell'Arte?* Dicha semejanza es tan patente que los adaptadores modernos [16] de la mentada pieza no desnaturalizaron el pensamiento de Jonson al acentuar la estilización italiana de los demás personajes, todos, más o menos, parientes de las "máscaras". Exageraron la ingenuidad de Coelia convertida en Colomba; explotaron las virtualidades de Spezza-monte, adormiladas en Bonario, ya convertido en Leone, y, finalmente, añadieron el tradicional personaje de la cortesana, a quien llamaron Canina. En una palabra, aproximaron instintivamente a Jonson a sus fuentes.

Aunque resulte especialmente tentadora la aplicación de esas identificaciones a la obra citada, cuyo marco italiano parece dar más relieve a

la evidencia, no hay que creer que aquellas tales se limiten a la referida trama. Los tipos de *Zani* abundan en Jonson; además de Mosca, hallamos a Brainworm, Buffone, Ferret, Face y hartos otros que ofrecen todos los rasgos característicos del criado de la *Commedia dell'Arte*. Reconocemos también a los *Spezza-monti:* Bobadill, Tucca, Shunfield, Sir Glorious Tipto...; a mozos fatuos, primos hermanos del presumido Leandro: Master Stephen, Tub, Cokes, Sogliardo, Fungoso, Asotus...; a pedagogos: Basket Hilts, Numps, Waspe; a poetas ridículos: Master Mathew, Crispinus, Madrigal...; y, finalmente, a una variedad infinita de viejos malhumorados y avaros: Morose, Knowell senior, Jacques de Pris, Sordido, Fitzdothel, Kitely, Pennyboy senior, Sir Moth Interest...

Tal vez se objete que la estilización del personaje acertaría a ser explicada por factores distintos, antes que por la influencia italiana. En las "moralidades" inglesas de la Edad Media figuran ya personajes intensamente unificados, llevando el nombre del vicio que encarnan (como ocurre a menudo en el teatro de Jonson) y rindiendo sólo la manifestación elemental de tal tacha. Por otra parte, es posible tomar en cuenta consideraciones de oficio. Los teatros isabelinos eran pobres; los mismos vestidos debían ser utilizados indefinidamente, sin alteraciones notables, lo que acentuaba el carácter ya originariamente convencional de los tipos dramáticos. Todo eso es correcto, y puede, en efecto, explicar la estilización de los papeles. Pero, de todos modos, hay que convenir en que ni la tradición, ni razones de orden técnico podrían explicar que tan copioso número de personajes de Jonson vengan a mostrársenos dobles exactos de las "máscaras" italianas.

Las semejanzas entre la "Comedia de los humores" y la "Commedia dell'Arte" parecen aún más impresionantes si se cuida de definir el género cómico que, en ambas partes, resultaba de la esquematización. Janet Spens analizó muy sutilmente la naturaleza de aquél, sin precedente en la verdadera tradición de Inglaterra: "La tradición esencial de esta comedia (la inglesa), que encarnó en Shakespeare, tiende —dice— a producir una atmósfera de felicidad y de armonía. Y de ello tenemos tal costumbre que cedemos a la tentación de olvidar cuán distinta es la comedia en la mayor parte de las grandes literaturas. El mejor ejemplo de este otro tipo de comedia es Molière. En las piezas de Molière, los personajes se convierten en caricaturas de algún defecto o de algún extravío,

cuya condición absurda patentizan las circunstancias de la intriga... Bergson explica ese género cómico; y su definición de él como 'gesto social que corrige el automatismo', basta para explicar el de Ben Jonson".

En otros términos, el modo cómico procedería en Jonson (como en la *Commedia dell'Arte)*, de que los personajes, unificados por previa decisión, vienen a experimentar en presencia de acaecimientos distintos, reacciones casi siempre idénticas. Del propio modo que nos reímos al ver al doctor boloñés recaer a cada instante en su pedantería, soltamos la risa ante las fanfarronadas de Bobadill, convertidas en reflejo psicológico, obrando como un tic moral. *Every Man in his Humour,* que casi equivale al proverbio español "cada loco con su tema", es fórmula madre de toda la comedia de Jonson. ¿No será igualmente aplicable a la *Commedia dell'Arte?*

3. Ideas italianas

Carencia en Jonson de espíritu filosófico.—Su teoría de los "humores" y la italiana del "decoro".—Su interés por las ciencias: The Alchemist.—*Las ideas sociales: Maquiavelo y Castiglione.—Su religión del Arte.*

Jonson se hallaba falto de espíritu de sistema. Vano es el esfuerzo de vincular entre sí las diversas lecciones que se desprenden de sus comedias; su pensamiento ofrece un carácter de discontinuidad que desconcierta, y por el que falla todo intento de síntesis. "Toda su filosofía no era más que una moral", según Castelain. Pero aun esta moral carece singularmente de unidad. Ya parece propender al ideal estoico o cristiano, ya da la impresión de inclinarse al realismo de Maquiavelo; y es perpetua la oscilación entre ambos polos. No busquemos, pues, la unidad en lo que Jonson no pudo o desdeñó ponerla. No hablemos de una "filosofía" que a duras penas existe. Pero ¿cómo definir el pensamiento de Jonson? Nuestras ideas verdaderas, dice Diderot, son aquellas a que más a menudo retornamos. Y, en efecto, Jonson, cuyo pensamiento parece no haber seguido progresión unilateral, manifiesta sin embargo ideas en que insiste gustoso. Poco le importaba que fueran coherentes. Démonos a examinar si algunas de estas ideas no serían de origen italiano.

Al fin del capítulo precedente subrayamos la importancia de la fórmula *Every Man in his Humour:* cada cual según su genio. Esta idea con-

sentida de Jonson, o sea la diversidad de los humores, ¿le pertenecía especialmente? Se nos antoja que no. Los italianos, antes que él, habían adoptado el vocablo "humor" —sacado del vocabulario médico— en sentido netamente psicológico; 17 y, completando la teoría psico-fisiológica de los humores con la teoría literaria del "decoro", insistían sobre la idea de que todo ser humano se sentía dominado por un "humor" principal del que sólo se emancipaba con harto trabajo. 18 Efectivamente, el término "decoro", en la acepción que le daban los críticos Minturno, Escaligero y Salviati, se refería menos a la idea de circunspección o recato que a la de necesidad psicológica. Ya que se daba por admitida en la complexión de cada individuo la existencia, en determinadas épocas de su vida, de elementos invariados y determinantes, el poeta dramático debía, para atenerse a la verdad, concentrar toda su atención sobre esos elementos específicos, *distintos según la edad y la condición,* y no introducir en un carácter cosa que no anduviera en concordancia exacta con el "humor" principal, y mover siempre a sus personajes en función del mismo humor. Por lo demás, un código literario, fundado en la tradición médica, le preservaba de todo yerro, y el dramaturgo debía conformarse a él, o incurría en heterodoxia. Era menester que todo viejo fuera gruñón y todo joven petulante, porque el joven es sanguíneo y el viejo atrabiliario. Y nada más legítimo que añadir al viejo rasgos de avaricia y celos, que cuadraban admirablemente con el talante sombrío de la ancianidad. Pero que de él se hiciera un apologista de los días presentes, era pecar contra la regla. 19

No la desconocía Jonson. Lo que reprochaba a Guarini era precisamente su desacato al "decoro", por la atribución a los pastores del *Pastor Fido* del habla redicha que la condición de ellos hacía inverosímil. 20 Y su respeto del "decoro" provenía del concepto, muy análogo al de los italianos, que se formaba de los "humores". En efecto, aparece netamente en su definición del humor (en la inducción de *Every Man out of his Humour)* el allegamiento de los sentidos fisiológico y psicológico del término.

"En todos los cuerpos humanos, dice Asper, la bilis, el humor negro, la flema y la sangre, por su continuo fluir en dirección determinada, cobran nombre de humores. Así puede ese vocablo, por metáfora, aplicarse a cierto carácter dominante, como el que se manifiesta cuando cierta calidad particular sojuzga al hombre hasta el punto de arrastrar todos sus afectos, sus ánimos y sus potencias, en concertado seguimiento de la misma senda".

Así, pues, del mismo modo que la tragedia, según Aristóteles, tenía por objeto señero la καθάρσις de las pasiones, la entera comedia debía encaminarse, en opinión de Jonson, a la purgación de los humores. Esta asimilación de la terapéutica del espíritu a la del cuerpo, se halla en un pasaje del *Cortegiano*.

La conversación, dice poco más o menos el conde Ludovico, 21 tiene esa gracia: al rozar todos los temas, necesariamente cura con la virtud de ciertas palabras el error o la locura particular que a cada interlocutor atinge, sin él saberlo. "Porque así como se cuenta que en la Pulla es costumbre tañer varios instrumentos alrededor de quienes fueron mordidos atravesadamente, y con sones dispares batallar tanto y tan bien que el humor que causa la enfermedad, por misteriosa relación que entre ella y ciertos sonidos existe, captados los referidos sones, se pone en movimiento y de tal suerte agita al paciente que con ese trasiego le cura, de esta misma manera al sentir o distinguir alguna secreta virtud de locura *(qualche nascosa virtù di pazzia)*, con sutileza y persuasiones tales la estimulamos, que acabamos por darnos cuenta de cuál hubiera sido su trayectoria".

No poco, según se ve, parece deber a Italia la teoría jonsoniana del humor. Y del hecho antes demostrado, o sea la harta comunidad de caracteres que prácticamente ofrecen la comedia italiana y la de Jonson, tal vez fuera causa profunda el proceder entrambas de un común venero ideológico.

¿Cuáles fueron, dejando a un lado la teoría psico-fisiológica de los humores, las ideas científicas de Ben Jonson? Aunque Taine le haya considerado como *spécial en tout genre* porque en *The Devil is an ass* sacó a relucir una entera botica de cosméticos cuyos nombres exactos conocía, fuerza es reconocer que la erudición propiamente científica de Jonson era bastante limitada. Si se exceptúa *The Alchemist*, en que aparece muy al corriente de las ciencias ocultas, su interés por la ciencia apenas si asoma. Consideremos, pues, *The Alchemist*. El autor pone en boca de Subtle mil discursos charlatanes, pero eruditos, sobre los fenómenos de calcinación, de rectificación y de reverberación, botín que ciertamente recogió en escritos antiguos, singularmente en Paracelso, de quien estaba bien enterado. Pero revela tamaño escepticismo. Ese interés como ese escepticismo por las ciencias ocultas procedería, verosímilmente, de fuente italiana, pues

en Italia la alquimia, la astrología y la nigromancia fueron, durante el siglo XVI, objeto de apasionado estudio y crítica implacable.

Más importantes son sus ideas sobre la sociedad y la sociabilidad. Ya indicamos su parecer sobre el maquiavelismo. Aunque mucho distara de aprobar el cinismo del *Príncipe,* diversos detalles de sus comedias atestiguan que, a sabiendas o no, dió nuevo pábulo a la filosofía realista de Maquiavelo. Por otra parte, su copiosa experiencia de la vida debía inducirle naturalmente a ese positivismo. En cuanto a sus ideas sobre las conveniencias sociales —relaciones de inferiores con superiores, cortesía—, quedan muy allegadas a las de Castiglione. Lejos de pretender, con Maquiavelo, que el cortesano deba adular al príncipe, Castiglione sostiene que precisará sobre todo que evite la zalamería, y que se esfuerce en servirle mediante la persuasión deferente. Ese parecer es el que se desprende del *Poetaster,* donde Mecenas, Horacio y Virgilio, cortesanos según el ideal de Jonson, desempeñan junto a Augusto, delicadamente, oficio de ministros y consejeros. Jonson, además, se hallaba enteramente de acuerdo con Castiglione al condenar la afectación. Las presuntuosas y vanas demasías del espíritu, el habla y los modales, demasiado frecuentes entre italianos e ingleses italianizados, eran extravagancias que tanto el teórico como el dramaturgo criticaron sin dar paz a la pluma, en virtud de la idea clásica de la moderación, que, regla universal de las artes, debía regir parejamente el arte de la cortesía. Hay que ser natural o al menos parecerlo, decía más o menos Castiglione, pues *si può dir quello esser vera arte che non appare esser arte,* y Jonson era de la misma opinión.

Llegamos finalmente a la idea de arte, que es, con mucho, entre todas las italianas, la que rindió a Jonson mayor provecho. Se encomia a éste por su forma, por la armonía de su composición, por la ciencia de sus desarrollos. Pues bien, es evidente que tales cualidades no le hubieran asistido en igual grado si el italianismo, difuso en la atmósfera inglesa, no le hubiera incitado a apreciar los méritos formales que sus predecesores desdeñaran. En el fondo le eran bastante indiferentes las ideas generales, filosóficas y religiosas. Cierto que habla en su *Execration upon Vulcan* de sus *Gleanings upon Divinitie* (por desdicha desaparecidos); y zahirió no poco a los puritanos, 22 como los italianos a los monjes, porque a sus ojos

representaban una falsa concepción del cristianismo; pero en conjunto —y sobre todo en su obra cómica— no parece haber otorgado mucha importancia a los problemas de metafísica religiosa. Convencido estaba, como los italianos, de la eminente dignidad del poeta, de la excelencia de la poesía; y la religión del Arte era para él suprema.

CAPITULO IV

LAS INFLUENCIAS POR REACCION.—CONCLUSION

Hostilidad de Jonson hacia el amaneramiento italiano.—El amor en sus comedias.—El dinero.—¿Acertó a evolucionar el italianismo de Jonson?—Jonson, poeta de corte y poeta de las tabernas.—Su verdadera figura.

Podemos decir sucintamente que la decantada antipatía de Jonson hacia la cultura italiana no es más que un lugar común, y que las manifestaciones de tal antipatía son, sin comparación, mejor conocidas que las producidas en sentido inverso. Y todavía conviene poner lindes a la consabida noción de anti-italianismo, y apreciar contra qué elementos de cultura representó Jonson una reacción más decidida.

Su pelea más tenaz fué contra el amaneramiento italiano, esto es, contra la excesiva sutileza, el preciosismo, la chacharería, defectos que le eran particularmente odiosos en el lenguaje del amor, en que se daban con mayor frondosidad. Porque era el amor tema por excelencia para los escritores todos del Renacimiento italiano.

Opuestamente, en la obra cómica de Jonson el amor ocupa relativamente poco espacio. Y adviértase que cuando de amor hablamos entendemos por tal voz el sentimiento verdadero, no su caricatura. En la obra de Molière el amor ingenuo casi nunca deja de hallarse en las cercanías de las extravagancias y los vicios, a manera de compensación de la tristeza o la ridiculez de tales tachas. Jonson no nos concede semejante resarcimiento. El amor normal, el amor mozo cuya lozanía nos descansa de las fealdades del ambiente, casi parece que le fuera desconocido. Sin duda hallamos en sus comedias juveniles parejas, a fin de cuentas, simpáticas, pero en general sus trazos no están más que esbozados. No se ha detenido con alguna despaciosidad gustosa más que en el amor-necedad (Sir Amo-

rous-la-Foole) y en el amor adúltero, el amor vicioso (Volpone, Sir Epicure Mammon). Cuando no gentes disipadas, los enamorados de Jonson son galanes ridículos (como los Fastidious Brisk, los Puntarolo y tantos otros), perfiladores de *concetti,* obsequiadores de serenatas, pretenciosos hasta el cabo de las uñas. Ni recibe trato más halagüeño el bello sexo; las damitas son bobas, taciturnas y sin encanto, al paso que las damas (las Saviolina, las Filantia, las Julia, etc.) tienen traza de "remilgadas astutas que, bajo el pabellón de la literatura, combinan citas con sus enamorados" (Castelain). De todo ello se arguye que las comedias de Jonson, comúnmente sin Julietas ni Romeos, con muy raras salvedades, vienen a resultar prosaicas a pesar del corte impecable del verso y la limpidez del estilo. Las flores de su creación, como decía Swinburne, tienen todas las calidades imaginables: colores, forma, variedad, vigor; "sólo les falta el perfume".

La culpa de ello la tiene Italia, que estaba abusando en aquel tiempo de los perfumes dulzones de la galantería. Los artificios, los excesos de los petrarquizantes, indujeron a Jonson, poco inclinado por naturaleza a los refinamientos del amor, a considerar el amor mismo como una frivolidad, casi como una decadencia. El idealismo etéreo del *canzoniere* y de sus discípulos precipitaron a Jonson en el exceso contrario, esto es, le hicieron exagerar el positivismo y el macizo sentido común de su raza. No era Jonson más que burgués y afectó talante de abacero. Disuade a Drummond, por chiste, "de entregarse a la poesía", ¿y por qué? "Porque un poeta vive siempre miserable, mientras que un abogado, un médico o un mercader colman la panza y el bolsillo". [23] La importancia que daba a los asuntos de dinero se manifiesta en sus comedias. [24] En *Bartholomew Fair,* la más inglesa de ellas, como en *Volpone,* que es la más italiana, se desenvuelve con igual amplitud el tema de la riqueza y de los intereses en pugna. No aparecen sobre las tablas sino avaros, pedigüeños, mercaderes, clientes, ladrones y caballeros de industria. Cupido el habladorcillo está a menudo ausente o silencioso, pero Lady Pecunia [25] se encruelece sin piedad. ¡Qué lejos andamos de Boccaccio! [26]

* * *

Junto a influencias italianas muy evidentes, vemos, pues, en la obra de Jonson señales no menos ciertas de reacción contra Italia. En conclusión, cabe preguntarse si el italianismo de Jonson habrá evolucionado

pasando de la imitación a la reacción o viceversa. A ello responderemos sin vacilar: ni en un sentido ni en otro. Ciertamente se puede pretender, en conjunto, que el italianismo de Jonson se desarrolla hasta el *Volpone* (1603), en que alcanza su período más cimero, y que a partir de *Bartholomew Fair* (1614) va en descenso. Pero sólo puede llegarse a esta conclusión radical como se descuide la consideración de ciertos elementos en provecho de otros. Porque al fin no son únicamente los temas italianos y el marco italiano lo que hay que tomar en cuenta. Existe una variedad de elementos de otra especie —técnicos e ideológicos—, menos visibles, pero no menos importantes. Así, pues, a medida que menguaba el italianismo superficial, podía ir acreciéndose el de fondo, e inversamente. Notamos ya dicho fenómeno a propósito de las dos versiones de *Every Man out of his Humour*. Pero es notorio, se objetará, que las últimas piezas de Jonson parecen menos italianas que las restantes, tanto en su fondo como en su forma. ¿Y el *Sad Shepherd*? [27] ¿Y los poemas? ¿Y las "Máscaras"? Para definir con seguridad la evolución del italianismo de Jonson (y eso admitiendo que se consiga unificar los elementos heterogéneos que la voz "italianismo" conlleva), sería menester considerar no sólo las comedias estrictamente tales, sino todas las demás obras.

Por lo demás, es verosímil que no convenga hablar de evolución desde una tendencia hacia la otra, sino de la perpetua oscilación entre ambas. Conscientemente, deliberadamente, Jonson declaró la guerra al italianismo, pero en determinadas ocasiones las tendencias italianas que en sí reprimía cuidaban de liberarse, y él dejaba que lo hicieran. Ni se olvide tampoco que en el medio donde vivía, era imposible que se defendiera con plena eficacia contra el virus italiano. Y, para acabar, el personaje social de Ben no era uno: durante toda su vida actuó a la vez como poeta de tabernas y poeta de corte. Y si el poeta bohemio, que a ninguno debía rendir cuentas, podía sin riesgo estigmatizar las afectaciones de la corte, el poeta cortesano, al contrario, debía, aunque fuera en medida escasa, admitir el esnobismo reinante —esto es, el italianismo— y conformarse a él. De suerte que según se encontrara entre el pueblo o cerca de los grandes, según se sintiera lúcido o deslumbrado, se inclinó a una u otra forma de sentimiento.

Es, pues, necesario, retocar la finura tradicional del "viejo Ben". No era éste, en el fondo, tan dueño de su pensamiento y de su pluma como se

le ha querido representar. No tenía voluntad bastante fuerte para imponerse deliberadamente una actitud precisa con respecto a la cultura italiana, y conformarse exactamente a tal impuesto modo. Y lo que es más grave, en la ocasión misma en que empleaba los préstamos consentidos por Italia disimulaba esta operación como si se tratara de un hurto vergonzoso, y ello cuando no le causaba la menor confusión proclamar la deuda en que se hallaba relativamente a los antiguos. Parece, pues, que haya existido en Jonson un tanto de afectación, de aire estudiado, junto a mucha inconsciencia, en lo tocante a su declaración perpetua de enemigo declarado de la literatura italiana. No hay que tomar esta frase al pie de la letra. La cultura italiana que zahería le fué en realidad muy provechosa. Le debió su obra maestra *Volpone* y sobre todo el arte disciplinado que patentizara en la mayor parte de sus comedias. Una vez reconocido esto, Jonson, que parecía haberse aislado, viene a ponerse en línea junto a los altos dramaturgos tributarios de Italia. Su fisonomía intelectual pierde una parte de su singularidad. Es menos "rara", pero más humana.

M. BERVEILLER

(Traducción de José Carner).

NOTAS

1 Janet Spens. *Elizabethan Drama*. 1922.

2 Hay también escenas introductorias en el teatro de Ruzzante, Francesco de Ambra y Lodovico Dolce.

3 Louis Moland. *Molière et la comédie italienne*.

4 E. K. Chambers. *The Elizabethan Stage*.

5 Véase a Winifred Smith. *The Commedia dell'Arte*.

6 Véase a W. J. Lawrence. *Shakespeare and the Italian Comedians*. (Times Library Supplement, 11 nov. 1920.)

7 *Volpone*. Acto II, esc. 8.

8 Winifred Smith, obra citada.

9 Flaminio Scala. *Repertorio di scenari*.

10 Adolfo Bartoli. *Il teatro delle favole rappresentative della Commedia dell'Arte*.

11 Véanse, sobre la *Commedia dell'Arte*, las obras de: Gherardi, Riccoboni, D'Ancona, Maurice Sand (Masques et bouffons), Louis Duchartre, Constant Mickw, Winifred Smith.

12 Véase a Janet Spens, obra citada. El autor se funda principalmente en las alusiones de Hamlet (en su discurso a los cómicos), a las libertades del "loco" Kemps en la interpretación de su papel.

13 Se compusieron repertorios de chistes *(zibaldoni* o *generici)*, como lo aconsejara Perucci. El propio Goldoni produjo una compilación de *concetti*. Se llegó a clasificar a modo de frascos de farmacia todo cuanto se relacionaba con el lenguaje escénico del amor: *concetti, uscite, soliloqui, rimproveri, disperazioni, delirí* y *racconti*.

14 Mediante el disfraz, por ejemplo, era corriente que un hermano no reconociera a la hermana en hábito masculino.

15 Es significativo advertir que los dos autores franceses que, con intervalo de dos siglos, adaptaron *Volpone*, se contentaron, uno y otro, de una sola de ambas intrigas. Salvó uno al político, y el otro al camastrón. Uno enfocó la comedia de la extravagancia presuntuosa, y el otro la tragedia de la codicia. (Véase *Sir Politick Would-Be*, por St. Evremond, y *Volpone*, por Stefan Zweig y Jules Romains.)

16 Stefan Zweig y Jules Romains.

17 Por lo que toca a las definiciones de la palabra "humor", véase el artículo de Baldensperger en los *Etudes d'histoire littéraire*, tomo II.

18 Véase a Spingarn, obra citada.

19 Véase lo que Castiglione dice de la vejez, "ese tiempo en que caen de nuestros corazones las dulces flores del contento como en otoño las hojas de los árboles", en el libro II del *Cortegiano*: "Abrigan los viejos esta falsa impresión del presente porque los años en su huída se llevan consigo hartas comodidades, y, en particular, despojan a la sangre de mucha parte de sus espíritus vitales, de suerte que la complexión se trueca y se debilitan los órganos por cuyo medio ejerce el alma sus virtudes". De nuevo hallamos ahí, en la base del razonamiento, la teoría fisiológica.

20 *Conservations*, 64, 65.

21 *Cortegiano*. Libro I.

22 Personajes de Ananías y Tribulación en *The Alchemist;* Zeal of Holland Busy en *Bartholomew Fair*.

23 *Conversations*, 615-616.

24 Ch. M. Baskervill ha desarrollado ese extremo en su libro *English Elements in Jonson's Comedies*, 1911.

25 Véase *The Staple of News*.

26 Véase el *Commento sopra Dante*, Lecc. 57 (T. II, p. 428).

27 No nos referimos a él anteriormente, creídos de que esta pieza entraba en la categoría de las pastorales y poemas dramáticos, mejor que en la de las comedias propiamente dichas.