

**Polisemia y violencia verbal en
Volpone, or The Fox, II.v., de Ben Jonson¹.**

Jesús A. Marín Calvarro

Universidad de Extremadura

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/futhark.2006.i01.05>

Like the majority of Elizabethan and Jacobean playwrights, Ben Jonson uses language which is rich in multiple meanings in his works. One of the elements undoubtedly contributing to this richness is wordplay. This brief paper will identify and attempt to explain some of the polysemic terms and expressions which Jonson uses in Act II, Scene v of *Volpone, or, The Fox*. In this particular case, these elements have a very specific function, which is that of underlying and strengthening the verbal violence of the discourse which is so apparent on the first and literal.

En la obra dramática de Ben Jonson, como en la de la mayoría de los autores isabelinos y jacobeos, se emplea un lenguaje de gran riqueza significativa. Uno de los elementos que contribuyen, sin lugar a dudas, a esa brillantez de la lengua es el juego verbal. En este breve estudio se tratará de identificar y explicar algunos de los términos y expresiones de carácter polisémico que Ben Jonson utiliza en la escena quinta del acto segundo de *Volpone, or, The Fox*. Esos elementos cumplen en este caso concreto una función muy particular ya que sirven para reforzar ese discurso de violencia verbal que se manifiesta con gran claridad en el plano primero o literal.

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación "Estudio textual y estilístico sobre las unidades fraseológicas en el discurso dramático de Shakespeare, con especial referencia a la manipulación creativa como forma de juego verbal" con referencia HUM2005-01062/FILO, y cuyo investigador principal es el doctor José Luis Oncins Martínez del Departamento de Filologías Inglesa y Alemana de la Universidad de Extremadura.

La afirmación de Dryden, 'I admire him, but I love Shakespeare', refiriéndose a Ben Jonson, marcará profundamente a la crítica del siglo XVIII con respecto a estos dos autores. En efecto, sin desmerecer en absoluto la valía profesional del autor de *Volpone* ni poner en tela de juicio su enorme estatura en cuanto a su erudición², los críticos posteriores a Dryden se inclinan también, casi de forma unánime, en favor de Shakespeare y su obra. Así, por ejemplo, Coleridge afirmará que Jonson 'differs from our great master [Shakespeare] in every thing —in form and in substance...'³. Mas esta aseveración, que representa sin lugar a dudas un pensamiento muy extendido entre la crítica literaria más autorizada, hay que entenderla como una simple clasificación, como una sencilla valoración literaria que nos permite asignar posiciones a los diversos autores, como si de una competición deportiva se tratase. De hecho, esos mismos críticos que celebran la valía literaria de Shakespeare por encima de la de cualquier otro contemporáneo suyo reconocen asimismo la extraordinaria capacidad poética y dramática de Ben Jonson. El mismo Dryden compara a Jonson con el genial poeta latino Virgilio mientras que Morris destaca algunas de sus cualidades dramáticas: '*Ben Johnson has Humour in his Characters, drawn with the most masterly Skill and Judgment; In Accuracy, Depth, Propriety, and Truth, he has no Superior or Equal amongst Ancients or Moderns;...*'⁴. Davies afirma en su obra *Dramatic Miscellanies* que 'of all our old playwrights, Jonson was the most apt to allude to local customs and temporary follies...'⁵. Y, por citar a uno más, Gifford considera que 'In the plots of his comedies, which were constructed from his own materials, he is deserving of undisputed praise'⁶. Estas opiniones no son sino un claro reflejo del sentir

² El propio Dryden afirmaba en su obra *An Essay on Dramatick Poesie* lo siguiente con respecto a este punto: 'I think [Jonson] the most learned and judicious Writer which any Theater ever had'.

³ COLERIDGE, S.T., en HOLDSWORTH R. V., (ed). *Literary Remains 'Every Man in His Humour' and 'The Alchemist': A Casebook*, Londres, Macmillan, 1978, pág. 51.

⁴ MORRIS, Corbyn, "An Essay towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule" (1744) en HOLDSWORTH R. V., (ed). *Literary Remains 'Every Man in His Humour' and 'The Alchemist': A Casebook*, Londres, Macmillan, 1978, pág. 43.

⁵ DAVIES, Thomas, *Dramatic Miscellanies*, vol ii, 1783 en HOLDSWORTH R. V., (ed). *Literary Remains 'Every Man in His Humour' and 'The Alchemist': A Casebook*, Londres, Macmillan, 1978, pág. 46.

⁶ GIFFORD, William, *The Works of Ben Jonson*, 1816, en HOLDSWORTH R. V., (ed). *Literary Remains 'Every Man in His Humour' and 'The Alchemist': A Casebook*, Londres, Macmillan, 1978, pág. 46.

general de la crítica que, desde la muerte de Jonson hasta nuestros días, distingue a estos autores por encima de cualquier otro de sus contemporáneos.

Esa posición privilegiada en las letras inglesas no es, por supuesto, el único elemento común que comparten ambos dramaturgos pues tanto el uno como el otro vivieron en una de las épocas doradas de la literatura inglesa, es decir, en lo que hoy en día conocemos como literatura isabelina y jacobea y cuyo periodo más fructífero se extiende a lo largo de unos treinta años, a saber, desde la última década del siglo XVI hasta la segunda del siglo XVII. Tanto Shakespeare como Jonson ocuparán lugares de privilegio entre sus contemporáneos poetas y dramaturgos, a pesar de que ninguno de los dos tuvo la posibilidad de asistir a los centros del saber de la época, Cambridge y Oxford⁷. A finales del siglo dieciséis estos dos genios de la literatura inglesa se encuentran en Londres dando los primeros pasos de unas vidas plenas de éxito literario. Esos primeros años supondrán un importante reto para Jonson debido, tal vez, a su peculiar carácter. En efecto, desde muy pronto manifiesta su particular inclinación combativa y pendenciera⁸, una condición que le conducirá a alistarse en los ejércitos que luchan contra España en Flandes. Allí dará, una vez más, muestras de ese espíritu belicoso cuando, en un periodo de calma entre las dos partes, reta y da muerte en combate singular a un soldado enemigo a la vista de ambos ejércitos⁹. Posteriormente, y ya trabajando como

⁷ Las envidias y disputas que generan la rivalidad y el éxito condujeron a algunos autores contemporáneos de Shakespeare y Jonson a mencionar, en términos ofensivos, la falta de educación superior de ambos. En concreto, Robert Greene manifiesta esos sentimientos con respecto al joven Shakespeare en un virulento ataque en su epílogo al tratado autobiográfico *Groat's Worth of Wit*. También Jonson tendrá que escuchar más de una vez referencias a sus humildes orígenes y a la profesión de albañil que practicó durante un corto periodo de tiempo en su juventud antes de enrolarse en el ejército inglés que luchaba en los Países Bajos.

⁸ Parece ser que no existe duda alguna entre la crítica especializada en cuanto a ese peculiar rasgo del carácter de Ben Jonson. Así lo afirman, por ejemplo, investigadores de tan reconocido prestigio en la obra de Ben Jonson como Schelling, Seymour-Smith o Hollindale. Schelling, por ejemplo, dice que Jonson 'was brave, combative' (SCHELLING, Felix E. (ed). *The Complete Plays of Ben Jonson*, Londres, J.M. Dent and Sons Ltd., 1910, pág. viii); Seymour-Smith reconoce que 'Jonson was an arrogant and quarrelsome man' (SEYMOUR-SMITH, M. (ed). *Every Man in His Humour*, Londres, Ernest Benn Limited, 1966, pág. xiv) y Hollindale insiste en que 'Ben Jonson was also the turbulent, quarrelsome, aggressive figure whose combative nature and constant brushes with the law made his lifetime so eventful' (HOLLINDALE, Peter (ed). *Ben Jonson. Volpone*, Longman, 1985, pág. xxii).

⁹ Schelling relata ese acontecimiento de este modo: 'In chat with his friend William Drummond of Hawthornden, Jonson told how "in his service in the Low Countries he had, in the face of both the

actor para la compañía de Henslowe, mantiene un duelo con un colega de la misma compañía (Gabriel Spencer) y le da muerte¹⁰. Jonson es juzgado por tal hecho, confiesa su culpabilidad y escapa a la pena capital alegando el privilegio del clero, así que su castigo queda reducido a la confiscación de todos sus bienes y a que su dedo pulgar sea marcado con la letra T. Jonson no es el único poeta o autor dramático de ese periodo que se ve inmerso en situaciones virulentas y que, a veces, desembocan incluso en la pérdida de la propia vida. Esto último le sucede, por ejemplo, a Sir Philip Sidney, muerto combatiendo en Flandes en 1586; o a Christopher Marlowe que muere siete años más tarde en

camps, killed an enemy, and taken *opima spolia* from him” (SCHELLING, F.E. *op. cit.*, págs. vii-viii). Cook se refiere también a ese mismo suceso: ‘...went to fight in Flanders. There the campaign was at a stand-still, so Jonson created action by challenging an enemy to single combat between the camps, killing him and bearing back his arms as victor’ (COOK, David (ed). *Volpone, or, The Fox*, Londres, Methuen, 1962, pág. 7). Seymour-Smith dice sencillamente que Jonson ‘was in the wars in Flanders and killed an enemy in single combat’ (SEYMOUR-SMITH, M. *op. cit.*, pág. xiii). Jamieson se muestra un poco más cauto al hablar de este tema: ‘He probably killed a man in a hand-to-hand fight while soldiering in the Low Countries’ (JAMIESON, M. (ed). *Three Comedies. Ben Jonson*, Londres, Penguin Books, 1966, pág. 10). Hollindale, por citar a uno más de los estudiosos de Ben Jonson y su obra, abunda en esa misma idea: ‘He served in the wars and killed an enemy in single combat’ (HOLLINDALE, P. *op. cit.*, pág. xxii).

¹⁰ A este respecto, Schelling cita una carta de Henslowe del 26 de septiembre de 1598 en la que menciona la muerte de su actor Gabriel Spencer a manos de Ben Jonson: ‘I have lost one of my company that hurteth me greatly; that is Gabriel, for he is slain in Hogsden fields by the hands of Benjamin Jonson, bricklayer’ (SCHELLING, F.E. *op. cit.*, pág. ix). Compton-Rickett en su *A History of English Literature* recoge también el suceso y adelanta las consecuencias que supusieron para Jonson: ‘...a duel with Gabriel Spencer, of the same company, in which Spencer lost his life, ended Jonson’s career in that branch of the profession. On his trial for the deed Jonson barely escaped paying the extreme penalty and was branded in the thumb with the letter T (i.e. Tyburn)’ [COMPTON-RICKETT, A. *A History of English Literature*, Londres: Thomas Nelson and Sons Ltd, 1946, pág. 148]. Cook, por su parte, cuenta del modo siguiente este suceso de la vida del autor de *Volpone*: ‘...he [Ben Jonson] quarrelled with an actor in the company, duelled with him, killed his opponent, was arrested for felony, confessed, and escaped the gallows only by pleading the ancient right of benefit of clergy as a literate man, so that his punishment was reduced to confiscation of all his goods and branding on the thumb’ (COOK, D. *op. cit.*, pág. 8). Seymour-Smith, Quennell y Hollindale cuentan la historia en parecidos términos: ‘Jonson had a duel with one of Henslowe’s actors, Gabriel Spencer, and killed him. He was branded as a felon but escaped hanging through the routine reciting of his neck-verse’ (M. Seymour-Smith, *op. cit.*, pág. xiii); ‘...having challenged and killed a fellow actor, he again suffered brief imprisonment’ (QUENNELL, P. *A History of English Literature*, Londres, Ferndale Editions, 1973, pág. 70); ‘In 1598 he killed a fellow-actor, Gabriel Spencer, in a duel, and narrowly escaped the hang-man’ (HOLLINDALE, P. *op. cit.*, pág. xxii).

Marín, Polisemia y violencia verbal, 123-146

una reyerta de taberna cerca de Londres¹¹; o al autor de *The Spanish Tragedy*, Thomas Kyd, amigo de Marlowe y que le sigue a la tumba un año más tarde debido tal vez a las secuelas de la prisión y torturas que sufrió a manos del *Privy Council*¹². Estos no son sino unos pocos ejemplos muy concretos de figuras señeras de las letras inglesas que vivieron en una época difícil en la que Inglaterra trataba de encontrar su sitio en Europa a la vez que procuraba poner en orden sus asuntos internos.

La inquietud social que vive el país y que a veces se manifiesta en violentas revueltas seguidas de diferentes medidas de represión¹³ tiene también su eco, y muy sonoro por cierto, en las obras dramáticas que abarrotan los escenarios de los diversos teatros londinenses. En efecto, en torno al año 1590 se publica la obra de Christopher Marlowe, *Tamburlaine the Great*, en la que entre otras características destaca sobremanera el ambiente de violencia, brutalidad y sed de sangre que conformará uno de los elementos más importantes de la que se dará en llamar, en años posteriores, la *revenge tragedy*. Esos componentes característicos de este tipo de drama aparecerán también en numerosos trabajos de los autores más representativos del teatro de la época. Así, se pueden encontrar esos rasgos en *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd; *Titus Andronicus* y *Hamlet* de William Shakespeare; *The Revenger's Tragedy* de Cyril Tourneur o de Thomas Middleton; *The Atheist's*

¹¹ Compton-Rickett y Quennell recogen este hecho en sus respectivos trabajos sobre la literatura inglesa. El primero se refiere a la muerte de Marlowe con estas palabras: 'In 1593 Marlowe, probably retreating from the plague then raging at London, stayed in the little village of Deptford, and was here slain in a drunken brawl by a "bawdy serving man, and a rival of his lewd love"' (COMPTON-RICKETT, A. *op. cit.*, pág. 102). Quennell, por su parte, dice que '...he was murdered in a tavern-room at Deptford Strand, beside the Thames. The circumstances of Marlowe's death are mysterious. It was said to have resulted from a tavern-brawl...' (QUENNELL, P. *op. cit.*, pág. 46).

¹² La muerte de Kyd la explican brevemente Mulryne [MULRYNE, J.R.(ed). *The Spanish Tragedy*, Londres, Benn, 1970, pág. xiv]('...his detention and probable torture at the hands of the Privy Council'), Quennell [*op. cit.*, pág. 46]('...was arrested [...] and, under torture...') y Bevington [BEVINGTON, D. (ed). *The Spanish Tragedy*, Manchester, Manchester University Press, 1996, págs. 1-2]('He died in 1594, seemingly in a wretched state, having suffered (unjustly, it seems) physical torture...'), achacando el fin prematuro de este dramaturgo a la tortura que padeció.

¹³ A este respecto, Quennell afirma que el siglo diecisiete fue 'a period of social conflict' (*op. cit.*, pág. 93). Dietz atribuye esos conflictos sociales a los cerramientos de tierras comunales que según él producen 'hambre y descontento, amén de notables revueltas y las consiguientes medidas de represión' (DIETZ, B. (ed). *The Alchemist*, Madrid, Alhambra, 1982, pág. 8).

Tragedy de Cyril Tourneur; *The Duchess of Malfi* de John Webster; o *The Changeling* de Thomas Middleton and William Rowley. Estas obras son, sin duda alguna, claros ejemplos en los que se manifiesta con toda su fuerza ese espíritu al que antes se ha aludido y que Horacio describe con las siguientes palabras en las postrimerías de *Hamlet*:

...So shall you hear
 Of carnal, bloody, and unnatural acts,
 Of accidental judgements, casual slaughters,
 Of deaths put on by cunning and forced cause,
 And, in this upshot, purposes mistook
 Fall'n on the inventors' heads.

Por otro lado, ese eco se manifiesta también en otros autores y obras del mismo periodo aunque su diapason resulta mucho menos perceptible. Ese es el caso, por ejemplo, de la obra de Ben Jonson, *Volpone, or The Fox*. En esta comedia ese componente que caracteriza con fuerza la *revenge tragedy* se halla muy diluido en el concierto de sonidos que componen la obra. Sin embargo, todavía es posible percibirlo en algunos de sus pasajes.

En la escena quinta del acto segundo, Corvino pone de manifiesto su carácter celoso y, a la vez, violento en un encuentro que mantiene con su mujer, Celia. Este furioso ataque de celos lo causa el hecho de que su esposa se asome al balcón de la casa para ver y escuchar la actuación de un charlatán que ha montado su tenderete en la plaza pública bajo uno de los balcones de la vivienda de este personaje. La visión de Celia expuesta a las miradas de todos no sólo produce un agudo ataque de celos en el marido sino que, además, excita su imaginación hasta límites insospechados. Para el celoso Corvino el simple hecho de que su mujer salga al balcón supone exhibirse a las miradas lascivas de los hombres que se hallan en la plaza. Si a esto se añade que Celia deja caer un pañuelo para que el charlatán le haga llegar alguno de sus remedios no es de extrañar que la mente enfermiza de Corvino reaccione con una exagerada violencia verbal producto, sin lugar a dudas, de los celos que le corroen. La furia del marido se plasma en el uso de un vocabulario insultante, ofensivo, humillante y amenazador con el que pretende subyugar a la mujer y reafirmar su papel de marido y señor todopoderoso de familia y hacienda. A este fin contribuyen también numerosos términos y expresiones

Marín, Polisemia y violencia verbal, 123-146

aparentemente inocentes pero que, debido a su carácter ambiguo, incorporan otros sentidos mucho menos inofensivos que reafirman, completan y complementan esas imágenes de intimidación, afrenta y agravio que se agolpan sobre la infortunada Celia. Las palabras que poseen esta característica en esta escena en concreto son 'fricace', 'mount', 'cittern', 'aunt', 'lock' y 'bacwards'. También participan de ese carácter polivalente las expresiones 'be a dealer' y 'serve the turn'.

El primero de esos términos, es decir, el sustantivo 'fricace', en el verso diecisiete de esta escena, debido a la polivalencia significativa que destila, permite varias lecturas que muestran esa violencia verbal con la que Corvino se dirige a su mujer Celia. En efecto, a su significado más común de fricción, masaje o friega¹⁴ que poseía en la época la crítica más autorizada en esta obra de Jonson le atribuye otras lecturas que incluirían temas como el embarazo, la caricia sexual e incluso el acto de la cópula. Algunos autores, sin embargo, reconocen aquí únicamente la existencia de un juego verbal mas sin especificar su naturaleza ni tampoco los sentidos que denota el término. Este es el caso de Cook y Jamieson. El primero glosa la expresión 'fricace for the mother' como 'a massage for a "fit of the mother" (hysteria), though, of course, Corvino is playing on the phrase with bitter irony'¹⁵. El segundo comenta ese mismo segmento del modo siguiente: 'literally, massage for a fit of hysteria, but here used with suggestive overtones'¹⁶. Para otros, por el contrario, no sólo se aprecia con gran claridad el mencionado juego de palabras sino que además explican con detalle su signo. En este apartado se encuentran Sale, Halio,

¹⁴ Según el *Oxford English Dictionary* el término *fricace* se utiliza por última vez en 1643 siendo sustituido por las formas *frication* y *friction* que ese mismo glosario define como 'the action or process of chafing or rubbing (the body) with the hands' y 'the action of chafing or rubbing', respectivamente. Algunos autores como Rhys ('rubbing') [RHYS, E. (ed.), *The Complete Plays of Ben Jonson*, Londres, J.M. Dent & Sons Ltd., 1910, pág. 631], Rea ('Chafing or rubbing the body with the hands; massage')[REA, J.D.(ed.), *Volpone*, Yale U. P., 1919, pág. 235], Adams ('massage') [ADAMS, Robert M. (ed.), *Ben Jonson's Plays and Masques*, Nueva York, Norton, 1979, pág. 35], Wilkes ('massage') [WILKES, G.A., *The Complete Plays of Ben Jonson*, Oxford, At the Clarendon Press, 1982, pág. 40], Ward ('massage') [WARD, Candace (ed.), *Ben Jonson. Volpone*, Nueva York, Dover Publications Inc., 1994, pág. 41] o Campbel ('massage') [CAMPBELL, Gordon (ed.), *Volpone, or, The Fox', 'Epicoene or, The Silent Woman', 'The Alchemist', 'Bartholomew Fair'*, Oxford, O.U.P., 1995, pág. 451] atribuyen únicamente este sentido a la palabra 'fricace' en este contexto concreto.

¹⁵ COOK, David, *op. cit.*, pág. 210.

¹⁶ JAMIESON, Michael, *op. cit.*, pág. 89.

Brockbank, Creaser, Henke, Parker, Hollindale y Williams. Para Brockbank, Parker y Williams el celoso marido, Corvino, utiliza el sustantivo 'fricace' no sólo con esa imagen que se desprende de su acepción literal sino también con la que incluye el estado de gestación o incluso el nacimiento. En la explicación que Parker ofrece del segmento 'fricace for the mother'¹⁷ se alude claramente a ambos conceptos: '*fricace...mother*. Literally, massage for hysteria (associated with the womb), but with a play on pregnancy'¹⁸. Williams, por su parte, expresa también esas ideas en términos muy parecidos: 'Massage is ironically proposed in Jonson, *Volpone* (1605-6) II.v.16, a jealous husband punning on hysteria and impregnation as he taunts his wife over a rival'¹⁹. Finalmente, en el comentario de Brockbank se hallan implícitas también esas ideas si bien la segunda se refleja de un modo más sutil: 'massage for hysteria, believed to be seated in the womb; Corvino puns on suggestions of seduction and birth'²⁰. En las anotaciones que sobre 'fricace' o sobre todo el verso diecisiete hacen Sale, Halio, Creaser y Hollindale se pueden encontrar insinuaciones de claro tono sexual del tipo 'strong sexual innuendo'²¹, 'sexual innuendo'²², 'scornful sexual innuendo'²³ o 'bitter sexual innuendo'²⁴.

¹⁷ En el artículo 'mother' el *OED* recoge entre otros significados los de 'womb' y 'rising of the mother: hysteria'. Estos son también los sentidos que buena parte de la crítica asigna a esta forma en este caso concreto: 'womb' (Adams y Ward) y 'hysteria' (Sale, Cook, Jamieson, Brockbank, Halio, Creaser, Wilkes, Parker, Hollindale, Williams y Campbell).

¹⁸ PARKER, R.B. (ed.), *Volpone or, The Fox*, Manchester, Manchester U. P., 1983, pág. 167.

¹⁹ WILLIAMS, Gordon, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, Londres, The Athlone Press, 1994, págs. 552-3.

²⁰ BROCKBANK, Philip (ed.), *Volpone*, Londres, A & C Black, 1968, pág. 61.

²¹ SALE, Arthur (ed.), *Volpone or The Foxe*, Londres, U. Tutorial Press Ltd., 1951, pág. 141: '(1) Massage treatment for hysteria (*the mother*) (2) Mount-a-bank. "Scoto" is fitting instrument for both. The strong sexual innuendo of the imagery is continued in l. 20; in l. 22 (of which the overt meaning is "set up in business with him", and the innuendo is "trade your virtue with him"); and in l. 23 (Make one = "join", in two senses). The topography of the Quarto —"Lady Vanitie", "Dealer", and "Vertuous Man"— may indicate allusions to a Morality play (as M. de Vocht suggests)'.
²² HALIO, Jay L. (ed.), *Volpone*, Edimburgo, Oliver and Boyd, 1968, pág. 160.

²³ CREASER, John (ed.), *Volpone, or The Fox*, Nueva York, Nueva York U. P., 1978, pág. 239. Esta es la cita completa que este autor dedica a la primera mitad del verso 17: '*fricace...mother*: massage for hysteria (hysteria was then thought a disturbance of the womb, L. *matrix*). But of course there is here a scornful sexual innuendo, as in 'tilt', 'mount', 'cope' (cf. Oth. IV.i.86), 'deal' (cf. *The Changeling* IV.iii. 44-5), and many other expressions in this scene. For 'fricace', cf. IV.ii.55'.

Mención aparte merece la glosa de Henke pues a su detallada explicación de los diversos significados ya mencionados añade alguno nuevo. He aquí el comentario de este autor:

Fricace. Play on (1) massage (Spencer); (2) a sexual caress; (3) a copulation —the process of massaging suggesting the frictional contact of the male and female genitals during copulation. Corvino, in a jealous rage when he discovers Celia watching the prating mountebank from her window, “Well! You shall have him, yes. / He shall come home, and minister unto you / The fricace of the mother. Or, let me see, / I think you’d rather mount! Would you not mount?” *Vol. II.v.15-8*. The bawdy meaning of the term may have been emphasized by an exaggerated pronunciation of the fricative “f” so as to render the sound slightly echoic of “fuck”²⁵.

Así pues, Corvino manifiesta su enfado con la aparente conducta deshonesto de su mujer utilizando un término (‘fricace’) en el que su significado más común de masaje coexiste con otros de carácter ofensivo y humillante. En efecto, para hacer sufrir a la recatada Celia el desquiciado Corvino da a entender que el masaje del saltabancos puede convertirse en caricias de tipo sexual o incluso desembocar en el propio acto carnal.

En la forma verbal ‘mount’, en el verso dieciocho de la escena quinta del acto segundo, que el encolerizado Corvino dirigiéndose a su mujer repite hasta tres veces, confluyen una serie de sentidos que enriquecen sobremanera el texto original a la vez que suponen un nuevo ejemplo de la violencia verbal con la que el celoso marido trata a su mujer. El significado superficial de este término en este contexto reflejaría la imagen de Celia subiendo a la plataforma del charlatán, imagen que ya de por sí es suficiente para sacar de quicio al celoso marido. Sin embargo, la palabra ‘mount’ poseía en el inglés isabelino y

²⁴ HOLLINDALE, Peter, *op. cit.*, pág. 106. Hollindale añade en su comentario una breve pero acertada alusión a ese carácter enfermizo de Corvino que le impulsa a imaginar a su mujer en brazos de un amante: ‘fricace for the mother: massage for hysteria. But Corvino is making a bitter sexual innuendo. This expression like others in the scene (‘mount’, ‘tilt’, ‘cope’) derive from his obsessive imaginings of Celia engaged in sexual intercourse with a lover’.

²⁵ HENKE, J.T. *Courtesans and Cuckolds. A Glossary of Renaissance Dramatic Bawdy (Exclusive of Shakespeare)*, Nueva York, Garland Publishers, 1979, pág. 104.

también en el inglés de hoy en día otra connotación de carácter mucho menos inocente con la que Corvino pretende no sólo insultar a su mujer sino también alimentar su celosa mente enfermiza. Ese sentido de marcado corte obsceno que la palabra poseía en la época isabelina aparece glosado en el *Oxford English Dictionary* como 'to get upon, for the purpose of copulation'²⁶. Los glosarios especializados en el lenguaje obsceno del inglés isabelino no sólo reconocen ese significado de marcado corte sexual de 'mount' sino que además lo ilustran con diversas citas de obras de la época. Así, Partridge, por ejemplo, se refiere a este término con las siguientes palabras:

To assume the man's 'superior' posture in a coitus. "Perchance he..., like a full-acorn'd boar, a German one, Cried "O!" and mounted', *Cymbeline*, II.v.15-18. Of Adonis in connection with Venus. 'He will not manage her, although he mount her' (v. 598)²⁷.

Colman, por su parte, cita el mismo ejemplo de la obra de Shakespeare *Cymbeline* si bien su explicación del término es mucho más sucinta pero no por ello menos acertada: 'Mount. For copulation'²⁸. La glosa de Webb abunda en lo dicho por los autores precedentes:

Mount. To ascend, to COVER; the male upon the female, for copulation. Of humans: usually in riding comparisons or in transferred sense from animal mating ('Instead of backing the brave seed...To *mount* the chambermaid' *New Inn*, I.iii: OED., 10): 'He will not manage her, although he *mount* her' *Ven.* 596-8: 'This yellow Iachimo... Like a full-acorn'd boar...Cried "O!" and *mounted*' *Cymb.* II.v.14-9²⁹.

²⁶ En este glosario se ilustra precisamente esa definición de 'mount' con la siguiente cita de la obra de Ben Jonson *The New Inn*: 'Instead of backing the brave steed, o'mornings, To mount the chambermaid' (I.iii.).

²⁷ PARTRIDGE, E., *Shakespeare's Bawdy*, Londres, Routledge y Kegan Paul, 1968, pág. 150.

²⁸ COLMAN, E.A.M., *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, Londres, Longman, 1974, pág. 204.

²⁹ WEBB, J.B. *Shakespeare's Animal (and Related) Imagery Chiefly in the Erotic Context: A Study of Word, Phrase, and Figure Arranged Alphabetically*, Hastings, Engl., Cornwallis Pr., 1988, pág. 33.

Finalmente, Williams en su léxico define este término en el período isabelino como ‘get upon a coital partner’ y aporta un gran número de citas de obras de la época para ilustrar dicho significado³⁰.

Por otro lado, en la mayoría de las ediciones más autorizadas de esta obra de Jonson se reconoce el tono dilógico del término ‘mount’ y a la vez se destaca claramente su vertiente de marcado tono procaz. Así, por ejemplo, Halio ofrece estas dos lecturas del término en cuestión: ‘ascend the platform, perform (of mountebanks)’ y ‘assume the male position (of fornication)’³¹. En la explicación de Brockbank se aprecian con bastante nitidez ambos sentidos si bien la connotación del segundo de esos significados no parece tan precisa como en el comentario de Halio: ‘the mountebank’s platform, or the mountebank himself; another indecent pun affecting the meaning of “down to the foot”’³². De modo muy similar se expresan tanto Parker como Hollindale en sus ediciones respectivas. Parker, en concreto, realiza el siguiente comentario: ‘*mount*. i.e. become one of the mountebanks; but with an innuendo of sexual “mounting” in l. 19?’³³. En cuanto a la interpretación del segundo no difiere mucho de la de los autores anteriores como se puede deducir fácilmente de su glosa: ‘*mount*. literally “mount the bank” to the mountebank’s platform (from which elevation she will be visible “down to th’ foot”); but “mount” has a direct sexual implication’³⁴. En su catálogo de términos y expresiones de contenido obsceno de la época isabelina Henke recoge también el uso indecoroso que en ese período podía destilar el término ‘mount’ e ilustra precisamente ese significado con esta cita de *Volpone*: ‘*mount*. Innuendo of to assume the superior position in copulation (PSB). *Vol* II.v.18. Obviously a metaphor from horsemanship’³⁵. Parece, pues, fuera de toda duda que la forma verbal ‘mount’, en este caso concreto, se refiere no sólo a esa acción de subir a un

³⁰ He aquí algunas de las citas más representativas: Gervase Markham, *Dumb Knight* (1607-8; Dodsley X.127) l.i; James Shirley, *The Gamester* (1633) IV.i, *Example* (1634) l.i y *Witty Fair One* (1625) l.i; William Shakespeare, *Venus and Adonis* (1593) 595; Richard Brome, *Mad Couple* (c. 1638) IV.iv; y George Etherege, *She Wou’d if She Cou’d* (1668) III.iii.252.

³¹ HALIO, J.L., *op. cit.*, pág. 163.

³² BROCKBANK, P., *op. cit.*, pág. 61.

³³ PARKER, R.B., *op. cit.*, ppág. 167-8.

³⁴ HOLLINDALE, P., *op. cit.*, pág. 106.

³⁵ HENKE, J.T., *op. cit.*, pág. 174.

sitio algo elevado sino que también hay que entenderla en su otra acepción que la relaciona con el acto de la cópula.

Así pues, Corvino no se contenta sólo con el insulto soez y directo sino que recurre además a un lenguaje elaborado con el propósito de vejar aún más a su mujer a través de los sentidos indecorosos presentes en términos como 'mount'.

Corvino no ha agotado ni mucho menos los improperios e injurias utilizados para denostar a su mujer Celia. De hecho, ese aspecto de marcado tono obsceno que la crítica especializada aprecia en las formas comentadas más arriba se asoma también tanto en el sustantivo 'cittern' como en la expresión 'be a dealer'. En ambos casos, la riqueza significativa del texto original aumenta considerablemente debido precisamente a la multiplicidad de sentidos que se concentran en los dos casos mencionados. En lo que respecta a 'cittern', este sustantivo no lo emplea Corvino aquí con la única intención de referirse a ese instrumento de cuerda semejante a la guitarra y que se usaba con profusión en los siglos dieciséis y diecisiete³⁶. En realidad, al emplear esta palabra Corvino está haciendo alusión a una asociación muy común en la época entre este instrumento y las mujeres de vida alegre. Así lo ha visto, por ejemplo, Creaser que, en una anotación sobre esta forma, ofrece la siguiente explicación:

cittern: a popular guitar-like instrument, related to the zither, mentioned because: (a) it was played by mountebanks' wenches and by prostitutes (e.g. Dol Common in *The Alchemist*, Francheschina in Marston's *The Dutch Courtesan*); (b) it was a common image for a prostitute, since its neck often ended in a carved woman's head at a barber's for any waiting customer to pay upon (e.g. part 2 of Dekker's *The Honest Whore*, V.ii: 'Is she a whore? ... a barber's cittern for every serving-man to play upon')³⁷.

³⁶ El *OED* ofrece la siguiente definición de este término a principios del siglo diecisiete: 'An instrument of the guitar kind, but strung with wire, and played with a plectrum or quill; much used in 16-17th c. Commonly kept in barbers' shops for the use of the customers'.

³⁷ CREASER, J., *op. cit.*, págs. 239-40.

También Parker en su edición de *Volpone* abunda en esas dos imágenes que en la época se asociaban con la cítara, es decir, la de la música y la de la prostitución: 'kind of guitar that would be common in a mountbank's troupe, it was also associated with prostitutes. Dol Common plays one in *Alc.*'³⁸ Rubinstein, en la introducción a su glosario, explica del modo siguiente el uso de esta palabra en la época:

Another face, 'A cittern head', is glossed by W.J.Rolfe learned editor of Shakespeare's plays (and by others following his lead) as the head of a cittern or guitar, often grotesquely carved. Yet he undoubtedly knew a cittern head meant a dunce, in other words, an ass: as John Marston wrote in the Prologue to *The Scourge of Villanie*, 'Shall brainlesse cyterne heads, each jobernole...'. He probably also knew the cittern was a pun on a whore. In Farmer and Henley, under 'Barber's music', we read that barbers provided citterns for waiting customers: in *The Honest Whore II* by Dekker (V.ii), Matheo speaks of a barber's citterne for every serving-man to play upon. In *The Silent Woman* by Ben Jonson (III.v), Morose says of his wife, whom his barber had recommended, 'I have married his cittern that is common to all men' ('common' applies to a prostitute – *OED*, P)³⁹.

Finalmente, la glosa que hace Williams del término 'cittern', aunque este autor no menciona en ningún caso a esta obra de Jonson, merece también tenerse en cuenta pues aporta una serie de datos que inciden en esa relación de esta palabra con la segunda imagen mencionada:

cittern. Vagina or woman in her sexual capacity. King's Benvenuto (1611) 7 relates that Pipa would not 'permit her wanton lover to lay his hand upon her Citterne' (in the It. The vaginal instrument is "la Citara"). But in Dekker, 2 *Honest Whore* (c. 1605) V.ii.149, the whore is described as 'A sixe-penny Mutton

³⁸ PARKER, R.B. *op. cit.*, pág. 168.

³⁹ RUBINSTEIN, F., *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, Londres, Macmillan, 1984.

Pasty, for any to cut up' and 'A Barbers Citterne for every Servingman to play upon'. Barbers' shops were equipped with citterns as an amenity for customers, and Jonson, *Epicoene* (1609) III.v.62 makes further reference: 'That cursed barber! ... I have married his citterne, that's common to all men'⁴⁰.

Esta imagen de Celia, la esposa de Corvino, equipada con el instrumento musical típico de las cortesanas se completa y complementa con la expresión 'be a dealer', en el verso siguiente. En efecto, al emplear esta fórmula Corvino está haciendo alusión no sólo al acuerdo de compraventa de algunos productos entre su mujer y el charlatán que este último anuncia y vende sino también a un posible trato carnal entre ambos. Buena parte de la crítica más autorizada en esta obra de Jonson muestra su unanimidad a este respecto, o dicho de otro modo, casi todos ellos están de acuerdo en que tanto el sentido más común de la expresión como su sentido escondido se manifiestan claramente en este caso concreto. Así, Brockbank, Creaser, Parker y Donaldson expresan estas ideas de modo muy similar: '*be a dealer*. Do a deal, trade with (hinting at prostitution)⁴¹', '*be a dealer*: (a) go into partnership; (b) have sex'⁴², '*be a dealer*: i.e. trade with, implying prostitution'⁴³ y '*dealer*: i.e. sexually'⁴⁴. Posteriormente, también Henke y Williams en sus respectivos glosarios sobre el inglés de la época recogen asimismo el sentido procaz del término y lo ilustran con este ejemplo concreto de la obra de Jonson. Así, Henke interpreta 'dealer' como 'Prostitute' y añade a continuación el siguiente comentario: 'The jealous Corvino to Celia, referring to the disguised Volpone, "Get you a cittern, Lady Vanity, / And be a dealer with the virtuous man" Vol. II.v.21-2'⁴⁵. Williams, por su parte, realiza un extenso comentario del término en el que, entre otros ejemplos, ilustra su significado con este pasaje de *Volpone*:

⁴⁰ WILLIAMS, G., *op. cit.*, pág. 245.

⁴¹ BROCKBANK, P., *op. cit.*, pág. 61.

⁴² CREASER, J., *op. cit.*, pág. 240.

⁴³ PARKER, R.B., *op. cit.*, pág. 168.

⁴⁴ DONALDSON, I. (ed.), *Ben Jonson*, Oxford; Nueva York: Oxford University Press, 1985, pág. 623.

⁴⁵ HENKE, J.T., *op. cit.*, pág. 64.

dealer. One involved in illicit sex. In Marston, *Dutch Curtezan* (1603-4) V.i, Cocledemony punningly alludes to his activities as fornicator, being 'an upright dealer with his neighbours, and their wives speake good things of him'. But more often reference is to either bawd or whore. Jonson has both applications. In *Alchemist* (1610) II.iii.301, Surly, convinced that he is in 'a bawdy-house', declares the housekeeper to be 'the most autentique dealer I' these commodities! The Superintendent To all the queinter traffiquers, in towne', appointing 'Who eyes with whom'; and in *Volpone* (1605-6) II.v.21, a jealous husband sarcastically tells his wife to equip herself as a whore: 'Get you a citterne, lady *Vanitie*, And be a dealer, with the vertuous man'. 'Panders Come Away' (c. 1650; Furnivall, *Loose Songs* 106) catalogues whores: 'Dodson is not ill, yeett hath shee beene a dele-her; the falt was in his skile, who knew not how to appeare her with his quill', [...] Barnes, *Divils Charter* (1607) I.iii.299 compares Lucrezia Borgia with 'that unchast profuse *Sempronia*, A common dealer with so many dooers'. *Democritus* (re- 1723; *Wipping-Tom* 29) describes a bawd as an 'old Dealer in human flesh'⁴⁶.

Así pues, tanto en el caso de 'cittern' como en el de 'be a dealer' los sentidos ocultos que los impregnan contribuyen, por una parte, a reafirmar el carácter celoso y violento de Corvino; y por otra, añaden nuevos improprios con los que el marido increpa y humilla a la inocente y casta Celia.

Corvino utiliza el sustantivo 'aunt', en el verso cuarenta y cuatro, no solo en su sentido literal de 'hermana o prima de su padre o madre'⁴⁷ sino también con ese otro significado que el *OED* define como 'a bawd or procuress'⁴⁸. El carácter celoso de Corvino le ciega de tal modo que el sencillo acto de su mujer Celia de dejar caer un pañuelo desde el balcón de su casa lo interpreta como una intriga amorosa consumada. Se imagina al charlatán y a Celia intercambiando mensajes y concertando citas por medio de una tercera

⁴⁶ WILLIAMS, G., *op. cit.*, pág. 371.

⁴⁷ *DRAE*.

⁴⁸ Este glosario ilustra ese significado con una cita de la obra *Michaelmas Terme* de T. Middleton: 'She demanded of me whether I was your worships aunt or no. Out, out, out!'

persona, es decir, utilizando los buenos oficios de una alcahueta. Este es, sin duda alguna, el sentido oculto con el que Corvino emplea el término 'aunt' en este caso concreto. Y este es también el significado que tanto Creaser como Parker le atribuyen aquí. El primero lo explica con un ejemplo de la obra de Middleton *A Trick to Catch the Old One*, II.i.: '... one of his aunts —I need not say bawd, for everyone knows what "aunt" stands for in the last translation'⁴⁹. El segundo, en una breve glosa, aclara también el sentido oculto de 'aunt' en esta escena de *Volpone*: 'Slang for "bawd" '⁵⁰. Este uso del término en la época no ofrece duda alguna como así se observa tanto en el artículo del *OED* como en las glosas de los editores mencionados. No obstante, en la profusa anotación de Williams se pueden encontrar muchos más ejemplos que demuestran la vigencia de este significado en el inglés isabelino.

Así pues, y como en casos anteriores, el significado oculto del término cumple una función bien definida que se enmarcaría también en ese campo semántico del insulto y la violencia verbal. En efecto, al equiparar el significado primario del término 'aunt' con ese otro de 'a bawd or procuress' Corvino pretende sencillamente añadir un nuevo agravio a los que ya ha proferido hasta el momento y, de este modo, maltratar y humillar aún más a su desdichada mujer.

Los insultos e improperios que hasta ahora Corvino había dirigido a Celia se tornan, al final de la escena, en severas amenazas tanto de privación de libertad como de torturas físicas e incluso de muerte. En ese discurso este personaje emplea un par de términos que, debido a sus significados soterrados, aclaran sobremano las perversas intenciones que abriga el celoso marido con respecto a su mujer. Me refiero, en concreto, al sustantivo 'lock' y al adverbio 'backwards'.

Al utilizar la forma 'lock', en el verso cincuenta y siete de esta escena, Corvino pretende dar a entender a Celia no sólo que su libertad de movimientos se verá restringida sino también que sus posibles escarceos sexuales con el charlatán se toparán con un severo obstáculo. Esta última imagen es la que se destaca con fuerza en la explicación del término 'lock' en los trabajos de críticos y autores especializados en esta obra de Ben Jonson. En efecto, para la gran mayoría Corvino emplea ese sustantivo para referirse a

⁴⁹ CREASER, J., *op. cit.*, pág. 240.

⁵⁰ PARKER, R.B., *op. cit.*, pág. 169.

aquel instrumento que los caballeros de la edad media, cuando partían a las cruzadas, colocaban a sus mujeres para que guardasen continencia sexual y no les fueran infieles⁵¹.

También el término 'backwards', en el verso sesenta y uno de esta misma escena, debido a su carácter polisémico, permite una lectura múltiple que enriquece sobremanera el texto original y aporta nuevos elementos que reafirman el carácter violento del celoso marido. Los sentidos que en este contexto destila esta palabra hacen referencia, por una parte y en un plano superficial, a la zona trasera de la vivienda mientras que, en un nivel más profundo, Corvino alude también a la parte posterior del cuerpo humano especialmente al trasero o posaderas y, más concretamente, al coito anal. Estos significados del término aparecen registrados y documentados en el OED donde, en el apartado correspondiente, se explican como 'Of position: Toward the back or rear of a place; away from the front' y 'the hinder part of the body'. En cuanto a ese sentido obscuro que 'backwards' destila en este contexto no pasa desapercibido en general para los editores más autorizados de esta obra de Jonson. Así, por ejemplo, el comentario de Brockbank aunque no muy clarificador ni original, al menos sirve para señalar la existencia de esa vertiente indecente del término: 'backwards. J.C. Maxwells detects an indecent innuendo here'⁵². Mucho más concreta y nítida es la glosa de Creaser en la que se especifica ese sentido indecente de la palabra:

no...backwards. The bawdy laugh which this fetches in the theatre would not have surprised Jonson. There are many references in his contemporaries to Italians' supposed predilection for anal intercourse (e.g. part 1 of Dekker's *The Honest Whore*, II.i.355, Middleton's *Michaelmas Term*, III.i.18)⁵³.

En la interpretación que de esta forma hace Parker también se observa sin ningún tipo de ambages la doble lectura mencionada: 'literally, at the rear of

⁵¹ Casi todos coinciden en definir 'lock' como cinturón de castidad: 'chastity belt' (Sale, Jamieson, Brockbank, Creaser, Hollindale y Donaldson), 'chastity girdle' (Halio) o 'girdle of chastity' (Williams).

⁵² BROCKBANK, P., *op. cit.*, pág. 62.

⁵³ CREASER, J., *op. cit.*, pág. 240.

the house; but with a sexual suggestion of buggery'⁵⁴. Donaldson, por su parte, se hace eco del doble sentido aquí presente pero sin precisar en qué consiste: 'At the back of the house; with a double entendre at ll. 60-1'⁵⁵.

La doble lectura que se desprende del carácter ambiguo de este término acrecienta sobremanera esa imagen de violencia que invade todo el discurso del celoso marido. Sin embargo, esa virulencia verbal de Corvino se vería aumentada aún más si se acepta la sugerencia de Henke que añade un nuevo significado a los ya mencionados. El nuevo matiz al que se refiere este autor al interpretar 'backwards' como 'perverse, unfavorable' estaría muy en consonancia con esa imagen negativa y restrictiva que se desprende de las palabras que Corvino dirige a su mujer en esta escena⁵⁶. Así pues, el castigo que Corvino pretende infligir a Celia por el delito que supuestamente ésta ha cometido al asomarse al balcón implicaría no sólo su destierro a la parte posterior de la vivienda o el que las pocas actividades que realice carezcan de alicientes positivos sino también la amenaza de la sodomía, práctica sexual perseguida y reprobada por la sociedad de la época.

En esta escena quinta del acto segundo Ben Jonson muestra de manera inequívoca ese admirable dominio de la lengua que será uno de sus rasgos más característicos. En este caso concreto, ese peculiar uso se pone de manifiesto tanto en la habilidad con la que se dibuja parte de la personalidad de Corvino, a través de un cuasi monólogo de este personaje, como en la destreza con la que se potencia el clima de ira y violencia, que impregna toda esta escena, a través de un sutil manejo del juego verbal tan apreciado por los autores isabelinos. Ben Jonson traza con maestría las líneas que muestran el sentimiento de celos de este personaje así como su propensión al arrebato irascible e irrefrenable. Este último aspecto del carácter de Corvino se refleja con gran nitidez tanto en el uso de palabras y expresiones ofensivas y de amenaza que jalonan el plano más literal de su discurso como en los sentidos ocultos que atesoran numerosos términos y frases utilizados con suma facilidad por el marido de Celia. Así, en el primer nivel se hallan expresiones con las que Corvino intenta humillar a su mujer tales como 'your itching ears' (verso 5), insultos directos y de gran calibre como 'you whore'(verso 26) o 'whore' (verso

⁵⁴ PARKER, R.B., *op. cit.*, págs. 169-70.

⁵⁵ DONALDSON, I., *op. cit.*, pág. 623.

⁵⁶ HENKE, J.T., *op. cit.*, pág. 11.

69) así como contundentes amenazas del tipo 'the murder / Of father, mother, brother, all thy race, / should follow, as the subject of my justice' (27-9), 'more hell, more horror, / More wild, remorseless rage shall seize on thee' (53-4) e incluso alusiones a una muerte violenta: 'I should strike / This steel into thee, with as many stabs, / As thou wert gazed upon with goatish eyes' (32-4), 'pain of thy life' (67), 'I will make thee an anatomy' (70) o 'Dissect thee mine own self, and read a lecture / Upon thee, to the city, and in public' (71-2). La ira y violencia que rezuman estos ejemplos, y por tanto el nivel primero del texto, se completa y se refuerza con la furia verbal que se desprende de los sentidos escondidos presentes en los términos polisémicos 'fricace' 'mount', 'cittern', 'aunt', 'lock' y 'backwards' y, también en las expresiones 'be a dealer' y 'serve the turn'. Así pues, en este caso concreto, la multiplicidad de sentidos que destilan las formas y expresiones mencionadas además de ser un claro signo del hábil uso de la lengua es también una muestra de la riqueza significativa que aquí se concentra y que incide en ese ambiente de violencia verbal que domina toda la escena. Por tanto, una comprensión global del texto original tiene que incluir necesariamente no sólo la asimilación del contenido del nivel superficial o literal sino también el que reside en el subtexto. Esta aseveración incide directamente en un tema que no se ha tratado aquí pero que posee una gran relevancia. Me refiero en concreto al de la traducción de este texto a cualquier idioma y, por lo tanto, también al español. Cualquier lector de esta obra de Ben Jonson debe tener la posibilidad de apreciarla en toda su extensión y, para ello, será imprescindible que el traductor tenga muy presente la existencia de términos y expresiones ricos en múltiples sentidos y, por supuesto, que traslade correctamente dichos elementos al español. De no ser así, la atmósfera de violencia verbal que impregna el texto original en sus dos niveles se verá muy disminuida y por ende la distancia entre la obra de llegada y la de partida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Robert M. (ed.), *Ben Jonson's Plays and Masques*, Nueva York, Norton, 1979.

- BEVINGTON, D. (ed). *The Spanish Tragedy*, Manchester, Manchester University Press, 1996.
- BROCKBANK, Philip (ed.), *Volpone*, Londres, A & C Black, 1968.
- CAMPBELL, Gordon (ed.), *'Volpone , or, The Fox', 'Epicoene or, The Silent Woman', 'The Alchemist', 'Bartholomew Fair'*, Oxford, O.U.P., 1995.
- COLERIDGE, S.T., en HOLDSWORTH R. V., (ed). *Literary Remains 'Every Man in His Humour' and 'The Alchemist': A Casebook*, Londres, Macmillan, 1978.
- COLMAN, E.A.M., *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare*, Londres, Longman, 1974.
- COMPTON-RICKETT, A. *A History of English Literature*, Londres, Thomas Nelson and Sons Ltd, 1946.
- COOK, David (ed). *Volpone, or, The Fox*, Londres, Methuen, 1962.
- CREASER, John (ed.), *Volpone, or The Fox*, Nueva York, Nueva York U. P.
- DAVIES, Thomas, *Dramatic Miscellanies*, vol ii, 1783 en HOLDSWORTH R. V., (ed). *Literary Remains 'Every Man in His Humour' and 'The Alchemist': A Casebook*, Londres, Macmillan, 1978.
- DIETZ, B. (ed). *The Alchemist*, Madrid, Alhambra, 1982.
- DONALDSON, I. (ed.), *Ben Jonson*, Oxford; Nueva York: Oxford University Press, 1985.
- GIFFORD, William, *The Works of Ben Jonson*, 1816, en HOLDSWORTH R. V., (ed). *Literary Remains 'Every Man in* SCHELLING, Felix E. (ed). *The Complete Plays of Ben Jonson*, Londres, J.M. Dent and Sons Ltd., 1910.
- HALIO, Jay L. (ed.), *Volpone*, Edimburgo, Oliver and Boyd, 1968.
- HENKE, J.T. *Courtesans and Cuckolds. A Glossary of Renaissance Dramatic Bawdy (Exclusive of Shakespeare)*, Nueva York, Garland Publishers, 1979.
- HOLLINDALE, Peter (ed). *Ben Jonson. Volpone*, Longman, 1985.
- JAMIESON, M. (ed). *Three Comedies. Ben Jonson*, Londres, Penguin Books, 1966.
- MORRIS, Corbyn, "An Essay towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule" (1744) en HOLDSWORTH R. V., (ed). *Literary Remains 'Every Man in His Humour' and 'The Alchemist': A Casebook*, Londres, Macmillan, 1978
- MULRYNE, J.R.(ed). *The Spanish Tragedy*, Londres, Benn, 1970.
- PARKER, R.B. (ed), *Volpone or, The Fox*, Manchester, Manchester U. P., 1983.
- Marín, Polisemia y violencia verbal,123-146*

- PARTRIDGE, E., *Shakespeare's Bawdy*, Londres, Routledge y Kegan Paul, 1968.
- QUENNELL, P. *A History of English Literature*, Londres, Ferndale Editions, 1973.
- REA, J.D.(ed.), *Volpone*, Yale U. P., 1919.
- RHYS, E. (ed.), *The Complete Plays of Ben Jonson*, Londres, J.M. Dent & Sons Ltd., 1910.
- RUBINSTEIN, F., *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, Londres, Macmillan, 1984.
- SALE, Arthur (ed.), *Volpone or The Foxe*, Londres, U. Tutorial Press Ltd., 1951.
- SEYMOUR-SMITH, M. (ed). *Every Man in His Humour*, Londres, Ernest Benn Limited, 1966.
- WARD, Candace (ed.), *Ben Jonson. Volpone*, Nueva York, Dover Publications Inc., 1994.
- WEBB, J.B. *Shakespeare's Animal (and Related) Imagery Chiefly in the Erotic Context: A Study of Word, Phrase, and Figure Arranged Alphabetically*, Hastings, Engl., Cornwallis Pr., 1988.
- WILKES, G.A., *The Complete Plays of Ben Jonson*, Oxford, At the Clarendon Press, 1982.
- WILLIAMS, Gordon, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, Londres, The Athlone Press, 1994.