



## De Ermolao Barbaro a Francisco López de Villalobos: Jugando a reinventar a Plauto<sup>1</sup>

Marina Sanfilippo<sup>2</sup>; Rosa Díaz Burillo<sup>3</sup>

Recibido: 27 de marzo de 2015 / Aceptado: 29 de marzo de 2015

**Resumen.** En este trabajo, a través del estudio de las ediciones incunables y postincunables de las comedias de Plauto, se determina que, para su traducción del *Amphitruo*, Francisco López de Villalobos utilizó como texto fuente una edición italiana de 1497 (o incluso otra de 1495). Analizando las glosas de Villalobos; cómo este tradujo versos atribuidos al humanista italiano Ermolao Barbaro, interpolados en el texto del *Amphitruo* en la edición en cuestión; y varios rasgos característicos de la vida y la obra del médico zamorano se aportan datos que sustentan la hipótesis de que Villalobos volcó el *Amphitruo* al español, por lo menos en una versión inicial, en Salamanca antes de agosto de 1498. Por lo tanto, la primera traducción al español de una comedia plautina coincidió en el tiempo y en el espacio con la elaboración de la primera versión impresa de *La Celestina*.

**Palabras clave:** López de Villalobos; ediciones incunables de Plauto; Ermolao Barbaro; *suplementa* plautinos; *La Celestina*.

### [en] From Ermolao Barbaro to Francisco López de Villalobos: Playing on the Reinvention of Plautus

**Abstract.** Through the analysis of the incunable and postincunable editions of Plautus' comedies, this paper establishes that Francisco López de Villalobos uses a 1497 Italian edition (even a 1495 one) as source text for his translation of *Amphitruo*. This paper also sustains that Villalobos translated *Amphitruo* into Spanish –at least an initial version of it– in Salamanca before August 1498. This hypothesis is supported by the analysis of Villalobos' glosses, by his translation of verses (attributed to Italian humanist Ermolao Barbaro) that Villalobos inserted in the abovementioned edition of

<sup>1</sup> Este artículo ha sido realizado en el marco del proyecto "Estudio filológico de los textos clásicos latinos transmitidos en impresos incunables y postincunables conservados en España III", financiado por el Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación (Modalidad Proyectos de I+D Excelencia), Ministerio de Economía y Competitividad, ref. FFI2015-67335-P.

<sup>2</sup> Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas, UNED (España)  
E-mail: [msanfilippo@flog.uned.es](mailto:msanfilippo@flog.uned.es). Es la responsable de la investigación y redacción del artículo.

<sup>3</sup> Departamento de Filología Clásica, UNED (España)  
E-mail: [rdiazburillo@bec.uned.es](mailto:rdiazburillo@bec.uned.es).

Ha colaborado ocupándose casi de la totalidad de las transcripciones de textos latinos y le estoy muy agradecida. También agradezco a mi madre, Isa Lori Sanfilippo, el haber transcrito los primeros fragmentos cuando esta investigación estaba empezando. En las transcripciones de las ediciones incunables y postincunables se ha modificado la puntuación y el uso de mayúsculas, adecuando ambos aspectos a criterios actuales con el objeto de facilitar la comprensión y el acercamiento al texto.

*Amphitruo*, and by several characteristic features of the life and work of the Zamoran doctor. Therefore, the first translation into Spanish of a comedy by Plautus coincides in time and space with the production of the first printed version of *La Celestina*.

**Keywords:** López de Villalobos; Plautus' incunable editions; Ermolao Barbaro; *suplementa plautinos*; *La Celestina*.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. El texto fuente de la traducción de Villalobos. 3. La glosa de la morena o la morena tiene cola. 4. Entre filología e invención. 5. Multiautorías cruzadas. 6. Conclusiones. 7. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Sanfilippo, M.; Díaz Burillo, R. (2016) De Ermolao Barbaro a Francisco López de Villalobos: Jugando a reinventar a Plauto, en *Revista de Filología Románica* 33.1, 111-148.

## 1. Introducción

Hace unos meses, para un Coloquio sobre incunables<sup>4</sup> comparé dos traducciones humanísticas del *Amphitruo* de Plauto: la que realizó Pandolfo Collenuccio en 1487 para los festivales plautinos de Ferrara y la que es obra de Francisco López de Villalobos. Estos dos humanistas participaron ambos del clima de renovación e invención teatral que se difundió primero en Italia y después en España a caballo de los siglos XV y XVI: hombre político y cortesano, amigo de Angelo Poliziano, el primero fue hombre de confianza de Ercole I y vivió de cerca la experimentación teatral ferraresa de esos años; el segundo en cambio fue médico de la corte y escritor, estudió en Salamanca en la última década del siglo XV y hace tiempo Stephen Gilman lo señaló como “uno de los miembros del círculo salmantino de oyentes de *La Celestina*” (1978: 341), aparte de caracterizarlo como el exacto opuesto a Fernando de Rojas en cuanto a estrategias personales empleadas para sortear las dificultades que entrañaba la común situación de conversos (1978: 112). Collenuccio<sup>5</sup> y Villalobos<sup>6</sup> dieron vida a dos versiones de la obra maestra plautina, bastante distintas entre sí empezando por el hecho de que la primera es en verso y fue pensada para ser representada, mientras que la segunda es en prosa y, como Villalobos explica repetidamente, está dedicada a un público de *leyentes*.

Mi comparación entre las dos traducciones se centró solo en algunos aspectos textuales porque los dos humanistas no partieron del mismo original<sup>7</sup>, aparte de

<sup>4</sup> Se trataba del Coloquio Internacional “Los Clásicos Latinos en los Orígenes de la Imprenta: Textos, Contextos y Cultura Impresa (Ca. 1450-1540)”, que se desarrolló en la UNED (19-21 de noviembre de 2014) y fue dirigido por Antonio Moreno Hernández.

<sup>5</sup> Para noticias sobre la vida y las obras de este humanista de Pesaro que cultivó intereses distintos, hasta el punto de que Jacob Burckhardt, sin llegar a nombrarlo, utilizó su semblanza para ilustrar que “Il secolo XV è innanzi tutto e per eccellenza il secolo degli uomini dotati di una grande versatilità” (1994: 118), cf. entre otros Melfi (1982) y Bertini (2005).

<sup>6</sup> Para la biografía de Villalobos, cf. Antonio María Fabié (1886); Eduardo García del Real (1948); Beth S. Tremallo (1989); Jon Arizabalaga Valbuena (2002). Y sobre todo Baranda Leturio (2010; 2012, que muestra cómo vivió Villalobos su condición de converso y cómo aprovechó las redes de solidaridad que le podía ofrecer cierta nobleza que también contaba con antepasados judíos, y 2015).

<sup>7</sup> Tema que no traté en ese trabajo, dedicado en exclusiva al análisis y valoración de las dos traducciones según criterios teóricos establecidos por Peeter Torop y Bruno Osimo.

que, en el caso de Collenuccio, la versión que tenemos fue impresa en 1530<sup>8</sup>, es decir mucho después de que se llevara a cabo el *volgarizzamento* ferrarés, y por tanto no sabemos si varias características del texto, como la división en actos<sup>9</sup>, se deben al traductor, al editor o impresor<sup>10</sup> o incluso a alguien del mundo de la escena que pudiera hacer de anillo de transmisión, ya que es probable que la *Amphitriona* de Collenuccio formara parte de las traducciones teatrales que de Ferrara se llevó el actor Francesco de' Nobili, *Cherea*, para representarla en Venecia (Padoan, 1996: 11). Por lo que se refiere a la versión de Villalobos, la primera edición que conocemos es de 1517<sup>11</sup>, aunque se ha citado en ocasiones una edición publicada en Zaragoza en 1515<sup>12</sup>. Varios estudiosos y varias estudiosas que se han ocupado de la obra concuerdan en datar la traducción en 1515<sup>13</sup>, aunque en algunos casos se refieren con cierta indeterminación a una fecha anterior<sup>14</sup>. Esta versión no está dividida en actos sino en escenas y Pérez Ibáñez, quien en 1990 la describió en detalle, hizo hincapié en que Villalobos tuvo que utilizar una edición que, para colmar la laguna que existe en el texto plautino del que disponemos entre el acto III y el IV<sup>15</sup>, contuviera los versos creados por el humanista veneciano Ermolao Barbaro<sup>16</sup>, alumno de Giorgio Merula y Pomponio Leto. Afirma la estudiosa:

<sup>8</sup> Se trata de una edición (Edit16 CNCE 41081; USTC 849869; CCPB000021213X) que salió de la imprenta de uno de los grandes impresores venecianos de la primera mitad del siglo XVI, Niccolò D'Aristotile llamado Zoppino. Aparte de su trabajo como editor, Zoppino se dedicó a la distribución de libros a gran escala y todavía se conservan en España muchos ejemplares que salieron de su taller, incluido un ejemplar de la traducción de Collenuccio (conservada en la BNE, con la signatura T/5475-1).

<sup>9</sup> Para el tema de la división en actos de las comedias plautinas y de su periodización, cf. entre otros Alba Tontini (2002) y Cesare Questa (1968).

<sup>10</sup> En la portada se lee "Comedia di Plauto intitolata l'Amphitriona, tradotta dal latino al volgare, per Pandolfo Colonnuto, et con ogni diligentia corretta et nuevamente stampata", sin que sepamos por quién, hasta qué punto y con qué diligencia fue corregida. Sobre el papel y la libertad de tipógrafos y correctores en la imprenta incunable y postincunable, cf. Miguel Ángel Pérez Priego (2005), además de los estudios de Paolo Trovato.

<sup>11</sup> Esta edición salió de la imprenta de Arnau Guillen de Brocar en agosto de 1517 (Norton, 1978 n.º. 51; Martín Abad, 1991: n.º. 17 A y B; Martín Abad, 2000: n.º. 1239 A y B). Posteriormente Villalobos volvió a editar la comedia incluyéndola en su *Libro de los problemas* en 1543 y 1544.

<sup>12</sup> La edición de 1515 aparece recogida en el Catálogo histórico y crítico de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega de Moratín (1838: 63-64) y también la *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*, de Juan Manuel Sánchez (Madrid, 1913-14, n.º. 69) se hizo eco de la noticia moratiniana, aunque manifestaba muchos recelos sobre su existencia. No obstante, el USTC la recoge bajo la referencia 348431, señalando que no existen ejemplares. Este mismo carácter imaginario afecta a otra supuesta edición de Villalobos impresa en Burgos en 1517 que citó Gallardo, pero se ha demostrado fruto de una confusión del bibliógrafo extremeño (Fernández Valladares 2005: II, n.º. 38 de la "Relación cronológica de noticias imaginarias"). Agradezco a Fernández Valladares esta indicación y otros sabios consejos bibliográficos y metodológicos.

<sup>13</sup> Cf. Ferruccio Bertini ("[F. López de Villalobos] la compose nell'anno 1515", 2003: 222); Eva Marqués López ("escrita en 1515", 2001: 841) o Edwin J. Webber ("was written in 1515 and published in 1517", 1957: 36).

<sup>14</sup> Fabié afirma que la traducción es anterior a 1515 (1886: 157), al igual que Granjel (1979: 20) y Pérez Ibáñez (1990: 260); Consolación Baranda Leturio sitúa su elaboración en un arco de tiempo comprendido entre 1506 y 1515 (Baranda Leturio, 2012: 16).

<sup>15</sup> Se calcula que faltan aproximadamente 300 versos, de los que queda algún vestigio fragmentario en citas contenidas en otros autores latinos.

<sup>16</sup> En realidad, según Ludwig Braun (1980), la interpolación que reconstruye el fragmento perdido del *Amphitruo* no es obra del que fue patriarca de Aquileia sino de un humanista anónimo. Después de estudiar las distintas interpolaciones que entre finales del siglo XV y principio del XVI se propusieron para llenar las

Francisco López de Villalobos tomó como base una edición que recoge esta interpolación de H. Barbaro; como no hace ninguna referencia explícita al texto que utiliza, podemos pensar que la edición que usa ha recogido la interpolación de H. Barbaro sin especificar el carácter de este añadido. Este es el caso, por ejemplo, de la edición de Venecia de 1522 (1990: 266).

## 2. El texto fuente de la traducción de Villalobos

Para intentar determinar qué edición utilizó Villalobos, por evidentes razones cronológicas había que buscar ediciones anteriores a la indicada por Pérez Ibáñez; según Bertini (2003: 239), tenía que tratarse de alguna edición comprendida entre la *princeps* de Giorgio Merula de 1472 y la de Pietro Valla y Bernardo Saraceno publicada en Venecia en 1499. En realidad, desde hace tiempo algunos estudiosos han pensado que podría tratarse del volumen que salió de la imprenta milanesa de Ulrich Scinzenzeler supuestamente en 1497<sup>17</sup>, una reedición de la *princeps* de Merula, corregida por el antiguo alumno y colaborador de este, Giorgio Galbiati, y por Sebastiano Duccio<sup>18</sup>; el libro exhibe el título de *Plautus cum correctione interpretatione Hermolai Merulae Politiani Beroaldi cum multibus additionibus*<sup>19</sup>.

En 1980 lo afirmaba Braun, cotejando las primeras líneas de la interpolación contenida en la edición de Scinzenzeler y la traducción de Villalobos (1980: 34); en 1989, Beth Tremallo también indicaba como fuente de la versión del zamorano esta edición, aunque en su estudio no explicaba en qué motivos se apoyaba ni parecía conocer las características concretas de la edición, puesto que se limitaba a afirmar: “poco después de 1490, se lleva a cabo una edición completa, que reúne las aportaciones de cuatro humanistas italianos –Angelo Poliziano, Ermolao Barbaro, Filippo Beroaldo y Giorgio Merula- quienes corrigen y glosan a fondo las comedias; es esta edición la fuente en 1515, de la primera traducción plautina al castellano – el *Anfitrión* del doctor Francisco López de Villalobos” (1989: 314). Ya en este siglo, Pedro M. Cátedra sugiere también que la traducción de Villalobos podría basarse en la edición de Scinzenzeler (2001: 315) y lo afirma recientemente Baranda Leturio (2015: 215).

---

lagunas de algunas comedias plautinas, el estudioso alemán reconoce la autoría de Barbaro solo para una intervención en la *Aulularia*. Braun también afirmó que el *vulgarizzamento* de Collenuccio al que me refiero en este artículo no coincide con el que fue puesto en escena en Ferrara en 1487, pero Stefano Pittaluga (2002) demostró lo contrario.

<sup>17</sup> La edición carece de las indicaciones de lugar y fecha, todos los catálogos consultados ponen un punto de interrogación al lado del año.

<sup>18</sup> IGI 7874; ISTC ip00783000; GW M34014. Según el CCPBE, se conservan en España dos ejemplares de esta edición (CCPB000111902-8): uno en la Biblioteca Pública del Estado de Córdoba y otro en la Biblioteca General Universitaria de la Universidad de Salamanca. Actualmente ambos están digitalizados: el primero se puede consultar en línea en la Biblioteca Virtual de Andalucía, mientras que se puede acceder al segundo en formato PDF en el repositorio digital Gredos de la Universidad de Salamanca (<http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/124591>).

<sup>19</sup> Para un estudio de la edición y de la autoría de los distintos comentarios, cf. Vincenzo Fera (1991).

En efecto, la edición en cuestión presenta la interpolación de los versos de Ermolao Barbaro (o del humanista anónimo) y el título del volumen nombra exactamente a los “cuatro hombres que en todo género de doctrina fueron los mayores sabios de toda Italia / conviene saber Hermolao Barbaro, cardenal de Aquileya y Angelo Policiano y Filipo Beroaldo y Merula” (f. 1v) a los que Villalobos hace referencia en el proemio a su traducción. Sin embargo, no se trata de la única edición de las comedias plautinas que recoge el *supplementum*<sup>20</sup> del *Amphitruo*.

La base de datos de *Universal Short Title Catalogue* (USTC) recoge 24 ediciones de Plauto, que contienen el *Amphitruo*, publicadas entre 1472, fecha en la que aparece la *princeps* de Giorgio Merula, y 1514, año límite para que Villalobos pudiera realizar su traducción antes de 1515 y el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español nos indica que actualmente existen en España ejemplares de numerosas ediciones de Plauto<sup>21</sup>, de estas algunas no contienen la interpolación atribuida a Ermolao Barbaro, ni señalan la existencia de una parte perdida<sup>22</sup>. En varios casos, como en la *princeps*, no existe un aparato de glosas al margen y este es otro factor que, como se detalla más adelante, tiene su importancia a la hora de determinar qué edición o ediciones manejó Villalobos.

También es verdad que Villalobos pudo utilizar un manuscrito, pero solo se conoce un manuscrito que recoge la interpolación (Braun, 1980: 98-99), aunque no lo hace en el cuerpo del texto. Se trata del manuscrito latino 1396 de la Biblioteca Angelica de Roma y el *supplementum* del *Amphitruo* está copiado en los márgenes del f. 18r y en el margen superior del f.18v: como he comprobado personalmente, el texto de la interpolación no está completo y presenta algunas características textuales (que afectan a palabras sueltas –por ejemplo, *magistra* en lugar de *mastigia*- o al orden de las frases), que no se reflejan en la versión de Villalobos.

En cambio, la traducción muestra seguir de cerca el modelo textual de la interpolación tal y como se encuentra únicamente en la ya citada edición de Milán 1497 y en una edición impresa en la tipografía veneciana de Matteo Capdecasa (o Codecà) en noviembre de 1495<sup>23</sup>. En el apéndice de este trabajo se ofrece la transcripción del *supplementum* y las tres únicas diferencias entre las dos ediciones consisten en un *in* en lugar de *en*, en el verso 97 de los 118 que componen el añadido; en el hecho de que en la edición veneciana el inicio de la interpolación está señalado por una *manicula*, siguiendo un uso muy consolidado en los manuscritos pero menos frecuente en la imprenta; y en que la edición de Scinzenzeler tiene dos frases iniciales que no aparecen en la Capdecasa. Si se coteja el texto de la interpolación en las dos ediciones incunables con el que

<sup>20</sup> Los humanistas del siglo XV indicaban con el nombre de *supplementa* las interpolaciones insertadas en las lagunas de *Amphitruo*, *Aulularia* y *Bacchides* (Questa, 1968: 112).

<sup>21</sup> Venecia 1472, Treviso 1482, Milán 1490, Venecia 1495; Milán 1497 (?); Venecia 1499; Milán 1500; Parma 1510; Venecia 1511; [Florencia] 1514. Las ediciones milanesas salieron las tres del taller de Scinzenzeler.

<sup>22</sup> Merula en la *princeps* no indica que falta parte del texto y lo mismo pasa en las ediciones de Treviso 1482 y Milán 1490; existen sin embargo ediciones en la que el editor señala la laguna, como hace Filippo Beroaldo en la edición de Bolonia de 1503 (ip00785200; GW M33971), en la que se lee: “mutila hic fabula est” (h. dii’).

<sup>23</sup> IGI 7873; ISTC ip00782000; USTC 991939; GW M34010; CCPB00011901-X. En España existe un ejemplar en la Biblioteca Pública del Estado en Palma de Mallorca.

aparece en las ediciones de Milán 1500<sup>24</sup>, Brescia 1506<sup>25</sup>, Parma 1510<sup>26</sup>, Venecia 1511<sup>27</sup> o Florencia 1514<sup>28</sup> encontramos versiones diferentes, en las que se aprecian omisiones, variantes y añadidos de bastante calado, que permiten descartar que Villalobos tradujera utilizando alguna de ellas, aunque parece probable que cotejara algunos pasajes difíciles en distintas ediciones<sup>29</sup>.

Por otra parte, comparando las ediciones de 1495 y 1497 y la traducción de Villalobos se ve cómo algunas alteraciones en los turnos de palabra que la crítica achacaba al traductor coinciden con las variantes propias de estas ediciones incunables con respecto a las ediciones modernas: por ejemplo, según Pérez Ibáñez, en la traducción, la distribución entre Mercurio y Sosia de las frases procedentes de los versos 429-433<sup>30</sup> dependía del criterio de Villalobos:

Mercu. Había allí un cántaro de vino. De aquel henchí una jarra y retraído más adentro bebila de vino puro cual su madre le parió. So. Esto es cosa de maravilla porque él no lo pudo ver si no estaba escondido dentro de la jarra. Mercu. El hecho fue que yo me bebí entonces un buen jarro de vino puro. ¿Qué dices ahora? ¿Confiesas que te venzo con argumentos no ser tu Sosia? (f. bjj r).

En realidad, las dos ediciones incunables presentan en este punto una distribución anómala, que no coincide con la que proponía Merula en la edición de

<sup>24</sup> *Comoediae*, la edición de G. B. Pio publicada por Scinzenzeler (IGI 7876; ISTC ip00785000; [GW M33974](#); USTC 991936), con la que el entonces joven humanista, alumno de Beroaldo, desafió a quien lo había precedido, cometiendo sin embargo muchos errores que en parte emendó en unos *Anotamenta* publicados en Bolonia en 1505 (cf. Dionisotti, 2003: 77-84 y Signaroli, 2011).

<sup>25</sup> *Comoediae uiginti plautinae ex quibus Pylades Buccardus duodeuiginti solerti diligentia correxit: atque ex iis quinque elegantissime, interpretatus est* (Edit16 CNCE47452; USTC 849857), publicadas por Giacomo Britannico. Se trata de una edición póstuma del humanista de Brescia Giovan Francesco Boccardo, “Pylade”, que emendó a Pio.

<sup>26</sup> *Comoediae uiginti nuper emendatae. & in eas: Pyladae Brixiani lucubrationes. Thadaei Ugoleti: & Grapaldi uirorum illustrium scholia. Anselmi Epiphylides* (Edit16 CNCE35649; USTC 849856), publicadas por Francesco Ugoletto y Ottaviano Saladi. El Grapaldo que aparece en el título es Francesco María Grapaldo, alumno y amigo de Filippo Beroaldo.

<sup>27</sup> *Comoediae XX recens ex collatione multorum codicum qui tum calamo scripti tum formulis excusi habebantur singulari diligentia recognitae. Item eadem comoediae omnibus fere locis commentationibus ornantur, quas Bernardus Saracenus adque Ioannes Petrus Valla scriptas olim reliquere. Nec desunt quoque observationes quaequam Pii Bononiensis sparsim collocatae cum auctor obscuriusculus occurrere videtu* (Edit16 CNCE47451; USTC 849860), publicadas por Lazzaro Soardi con un aparato de 300 xilografías. Están basadas en otra edición de Bernardo Saraceno y Pietro Valla, publicada en Venecia en 1499. Está digitalizada por la Bayerische Staatsbibliothek.

<sup>28</sup> *Comoediae viginti nuper recognitae et acri iudicio Nicolai Angelii diligentissime excusase* (Edit16 CNCE28728; USTC 849858), impresas en el taller de Filippo Giunta. Braun indica que también la edición de Lyon 1513 a cargo de Simón Charpentier (*Comedie xx. Varroniane ex antiquis recentioribusque exemplaribus invicem collatis diligentissime emendate*) contiene la interpolación. Según el estudioso alemán esta versión depende directamente de la de Milán 1500, pero por ahora no he podido comprobarlo personalmente.

<sup>29</sup> Para no recargar en exceso este trabajo, en el anexo se dan solo algunos ejemplos de estas diferencias, seleccionando los más significativos.

<sup>30</sup> El texto es el siguiente: “Me.: Cadus erat uini: inde impleui hirneam. So.: Ingressust uiam. Me.: Eam ego, ut matre fuerat natum, uini euxi meri. So: Factum est illud, ut ego illic uini hirneam ebiberim meri. Mira sunt nisi latuit intus illic in illac hirnea. Me.: Quid nunc? Vincon argumentis, te non esse Sosiam?” (vv. 429-432).

Milán 1490 en la que se supone que se basan las otras dos, y eliminan la segunda intervención de Mercurio.

Me. Cadus erat uini: inde impleui hirneam. So. Ingressust iam.  
 Eam ego ut matre fuerat natum uini eduxi meri.  
 So. Mira sunt nisi latuit intus illic in illac hirnea.  
 Me. Factum illud ut ego illic uini hirneam ebiberim meri.  
 Quid nunc? Vincon argumentis te non esse Sosiam?

Villalobos reproduce esto casi integralmente, pero elimina la primera intervención de Sosia e intenta dar un sentido al intercambio dialógico para lo que se ve obligado a alargar el texto de la traducción con respecto al texto fuente más de lo que acostumbra.

Por lo que se refiere a los impresores de las dos ediciones en cuestión, Ulrich Scinzenzeler fue uno de los editores-tipógrafos más importantes entre los que trabajaban en Milán en el siglo XV. Su actividad se desarrolló entre 1477 y 1500 (Ascarelli y Menato, 1989: 147-48) y de su taller salieron tres ediciones de las comedias de Plauto: la primera apareció en 1490 y fue una reedición de la de Merula, corregida por Eusebio Scutario, alumno del autor de la *princeps*, al igual que Galbiati; la segunda es la que nos interesa, publicada probablemente en 1497; mientras que la tercera vio la luz en 1500 y fue la edición a cargo de Giovan Battista Pio.

Según Rogledi Manni (1980: 94), “tra le città italiane, come produzione libraria nel Quattrocento, Milano segue subito a Venezia” con la que la ciudad lombarda compite para conquistar mercados europeos. Puesto que Scinzenzeler no se limitó a utilizar las redes milanesas, sino que logró establecer acuerdos comerciales con imprentas venecianas y estaba especializado en obras de derecho y autores clásicos, es muy probable que ejemplares impresos por él llegaran con cierta rapidez a Salamanca, ya que en Castilla en los últimos años del siglo XV era más barato importar libros de Italia que imprimir clásicos en latín en España y las universidades tenían “a sus puertas agentes de los grandes negocios libreros de Europa” (López Vidriero y Cátedra, 1995: 536), dependiendo completamente de los circuitos europeos del libro, circuitos en los que Scinzenzeler estaba bien considerado, gracias al nivel tipográfico y artístico de muchos de sus libros y al esmero filológico y textual de los correctores con los que contaba (Rogledi Manni, 1980: 50-68), como los ya mencionados Giorgio Galbiati y Eusebio Scutario Vercellese.

Por su parte, Matteo Capcasa<sup>31</sup> trabajó en Venecia entre 1485 y 1495 y desde 1489 estuvo vinculado a una de las mejores redes librarias de la época como colaborador habitual del florentino Luc’antonio Giunta, un importante librero-editor (Richardson, 2004: 56) que descubrió muy pronto las posibilidades del mercado del libro en Castilla (Nuovo, 2008: 69), tanto que a principios del siglo

<sup>31</sup> También conocido como Capodicasa o Cap di Casa, o con las correspondientes formas venecianas (Codeca, Chodeca o Co de Cha) o simplemente como Mattheo da Parma, puesto que era originario de esta ciudad.

XVI su sobrino, conocido como Juan de Junta, se instaló en Salamanca trabajando como factor para la empresa de la familia (De la Mano González, 1998: 43). Hay que señalar que, para Luc'antonio, Capcasa reimprimió en noviembre de 1489 una *Imitatio Christi* que Scinzenzeler había publicado en julio del mismo año y que la edición plautina de 1495 se basa en la de Merula revisada por Eusebio Scutario, es decir se vincula a la edición plautina de Scinzenzeler de 1490. Por otra parte, es la única edición plautina de la imprenta de Capcasa que, en cambio, estaba especializada sobre todo en libros en *volgare* italiano (Crupi, 2012: 55). El problema es que el libro, que carece de la indicación de la imprenta, está atribuido a Capcasa, porque en efecto se utilizaron sus tipos, sin embargo, en noviembre de 1495 él ya había fallecido y no sabemos quién los usó (Cioni, 1975, ed. el.). Una hipótesis plausible es que lo hiciera Giovanni, hermano de Matteo, que ya había utilizado los tipos de este último para imprimir en 1493-94 una *Vita di Santi Padri vulgare historiata*, por cuenta de Luc'antonio Giunta. Por desgracia, no existen datos que sugieran si Scinzenzeler pudo tener en la edición un papel más activo que el de ceder el texto plautino revisado por Eusebio Scutario. Lo que sí está claro es que cualquiera de las dos ediciones pudo contar con una buena distribución y difusión en España y llegar por lo tanto con facilidad a manos de Villalobos.

### 3. La glosa de la morena o la morena tiene cola

La gran diferencia entre la edición de Milán y la de Venecia es que la primera exhibe un importante aparato de glosas, del que la segunda carece por completo.

En mi análisis de los dos *volgarizzamenti*, estudiando la forma en la que Pandolfo Collenuccio y Villalobos se habían enfrentado al difícil reto de mantener el complejo tejido de alteraciones del texto plautino y sus frecuentes juegos de palabras, me fijé en los versos 318-320, que pertenecen a la primera escena del primer acto del *Amphitruo*, durante el largo enfrentamiento verbal entre Mercurio y Sosia, el primero amenaza al criado:

ME: Exossatum os esse oportet, quem probe percusseris.

(SO) Mirum ni hic me quasi murenam exossare cogitat.

Ultero istu<n>c qui exossat homines! Perii, si me aspexerit.

Collenuccio, que traduce en tercetos encadenados y por distintas razones tiende a una versión textualmente mucho más larga que el original<sup>32</sup>, ignora por completo el juego de palabras entre *os* y *exossatum* y mantiene solo de forma parcial la repetición de sonidos sibilantes<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Cf. Marina Sanfilippo (2013).

<sup>33</sup> Collenuccio vierte los versos de Plauto al *volgare* de la siguiente forma: “Mer. O mane il pugno a te basta senza arme / Per romperli ogni osso ne la schiena (f. Bv) / Percotel quanto poi per satiarne / So. Io credo che costui non stimi pena / Poi ch'a rompere l'ossa se prevede / *Pensa tu forsi ch'io sia una murena* / Ohime ch'io son disfatto sel me vede / Poi ch'a gli huomini l'ossa romper vuole / El fara ben per mi mutar il pede” (f. B2<sup>r</sup>. La cursiva es mía).

En la traducción de Villalobos encontramos la siguiente solución, que tampoco es capaz de volcar al castellano ni la aliteración ni el juego de palabras:

Mer. A quien tu mi puño hirieres bien: desossalleas. So. ¿No será mucho que piense este desosarme como a la murena: de buena gana lo hará, pues que deshuesa los hombres, muerto soy si me mira (h. aiiiiiii<sup>v</sup>).

Aparte de cualquier consideración estética sobre las distintas equivalencias encontradas por los dos traductores, la referencia al “deshuesamiento” de la morena resulta bastante incomprensible y no se entiende cuál es su razón de ser en el contexto de un diálogo cómico y lleno de ocurrencias como el que se desarrolla entre Mercurio y Sosia<sup>34</sup>. Sin embargo, Villalobos dedica a este pasaje una de sus glosas al margen, indicando que:

allí donde dice deshuesarme como a la murena dice la glosa que la murena es un pescado lleno de huesos y de espinas. Para comerlo le quebrantan todos los huesos y exprimiéndolos desde la cabeza sácanlos todos por la cola (h. aiiiiiii<sup>v</sup>).

La explicación aclara que lo que teme Sosia es que Mercurio le dé una paliza como -acudo a un símil marinero intentando mantener el registro cómico del original- las que les dan a los pulpos en Galicia, algo que expresa de forma más humorística y al mismo tiempo más comprensible el temor de Sosia ante los puñetazos de Mercurio. Resulta sorprendente que Villalobos supiera utilizar sus glosas mejor que lo que hacen los modernos traductores con sus notas a pie de página, pero en un primer momento consideré más asombroso que Villalobos, que vivió siempre en lugares alejados de la costa, conociera la forma de eliminar fácilmente las espinas de este pez teleosteo que abunda en el Mediterráneo, pero escasea en la meseta castellana<sup>35</sup>. El procedimiento descrito por el médico es correcto y todavía se utiliza hoy en día<sup>36</sup>, pero me pregunté dónde y cómo

<sup>34</sup> Las ediciones modernas no son de mucha ayuda, las que he consultado se limitan a traducir de forma más o menos fiel la expresión “murenam exossare” acompañándola a veces con una nota a pie de página en la que se indica que los romanos consideraban este pescado un auténtico manjar. Véase por ejemplo “Me parece que piensa deshuesarme como a una murena” (trad. de José Román Bravo, 1998: 127); “Raro sería que no estuviera pensando en deshuesarme como a una murena” (trad. de Antonio López Fonseca, 2011: 47); y por último “Milagro si no es que está pensando éste en deshuesarme como a un besugo”: aquí Mercedes González-Haba (1992, cito por la edición digital) escoge el nombre de un pescado más habitual en la mesa de los españoles, pero no consigue que la referencia sea más inteligible gracias a esta modificación.

<sup>35</sup> A propósito de esta escasez, en otra obra de Villalobos, el “Diálogo entre un grande y el doctor Villalobos”, el autor hace unas referencias jocosas a la ausencia de pescado fresco en Castilla, hablando de las sardinas frescas de Toledo y de la temporada de los besugos en Ciudad Real, que “comienza en fin de mayo y dura hasta Santiago, porque ellos vienen en busca de las cerezas” (cito por la edición de Baranda Leturio en Vian, 2010: 68).

<sup>36</sup> Cf. en internet los intercambios de información sobre métodos para sacar las espinas a las variedades mediterráneas de la morena (que tienen más espinas), sobre todo entre pescadores, por ejemplo “C'è chi dice di prenderla, appenderla per il muso e stringendo con forza il collo e tirando verso la coda, tutte le spine cadano” (<http://www.apneamagazine.com/ibf/index.php/topic/56378-spinare-la-murena/>); “Un amico pescatore anziano mi diceva sempre di rompergli prima la schiena, con un randello poi [...] butta l'ultimo

Villalobos había llegado a conocerlo. La solución era muy sencilla, el traductor se había limitado a reproducir bastante fielmente lo que se lee en el comentario de la edición de Milán 1497:

Vt morenam sunt qui dicant murenam piscem plenum ossibus et spinis quo qui uesci uoluerint ossa tundendo confringunt deinde ea fiant et ex cauda expriment cum omnia ossa confregerint et incipiunt a capite et manum usque ad caudam ducunt ita ut omnia expriment ossa. (h. cii<sup>o</sup>)

No se trata de una glosa más o menos estereotipada; en las demás ediciones en las que existen glosas sobre el tema, aparecen datos que no coinciden tan exactamente con el comentario de Villalobos<sup>37</sup>.

En el proemio a su *Anfitrión*, Villalobos habla de los tres “provechos principales” de la traducción y el tercero es que “en esta comedia ay algunos pasos y dichos notables según por el discurso de ella se verán por mi mano notados en la margen” (h. aii<sup>v</sup>) y en efecto la mayoría de las 19 glosas<sup>38</sup> al margen del texto del *Amphytrion* de Villalobos son de cosecha propia y reflejan las convicciones, los

pezzo della coda, è pienissima di spine”  
([http://www.calabriapescaonline.it/home/forum/le\\_ricette\\_del\\_forum/come\\_si\\_pulisce\\_la\\_murena-t6319.0.html](http://www.calabriapescaonline.it/home/forum/le_ricette_del_forum/come_si_pulisce_la_murena-t6319.0.html)).

<sup>37</sup> Pietro Valla y Bernardo Saraceno, en la edición de Venecia 1499 (de Simone Bevilacqua, IGI 7875; USTC 991937; CCPBE CCPB000111903-6) indican que la morena “Piscis est anguillae similis ut Aristoteles, Varro, Macrobius, autores sunt, abundant in siculo freto, extat Carmen Martialis. Quae natat in siculo grandis murenæ profundo tradit Macro[bisus]. Licinius fuisse cognominatos Murænas quam hoc pisce licinii effusissime delectati sint”. En cambio, en la edición de Milán 1500, a propósito de la morena Giovan Battista Pio comenta lo siguiente: “Quasi murrenam murrena tortilis est et laciniosa ossiculis minutioribus oppleta, cutis duræ et crassiorisut palatum callo inoffenso delectet. Vsu comprobatum est uirgis adusque obitum percutere piscantes, ossaque similiter excludere. Franciscus Puteolanus aeuo nostro peritissimus se hoc uidisse oculata fide bononiae iam olim nobis professus est, ut eo experimento carmen hoc plautinum post reliquum temporis sibi notius fuisse, Hieronymus murrenulas intorta colli insignia ex auro uocitat metaphora sumpta a tortili et laciniosa murrenarum ambage, exossare est ossibus priuari. Quidam ueteres et hoc ossu et hoc ossum proferebant, unde Pacuuius in chryse, ossum inhumatum aestuosam auram actius uero in annalibus, fraxinus uero fixa, ferox infensa infunditur osiis murrenae uaroni Plinio. Columellae libro nono dicuntur flutae quoniam exusta sole cutae urinari non possunt, sed fluitant hinc epigrammatista, que natat in siculo grandis murrena profundo non ualet exustam mergere sole cutem”. En la edición de Brescia de 1506 se lee: “Quasi murenæ. Murenæ piscis est, tortilis et laciniosa anguillæ similis, ut Aristoteles et alii autores sunt, ossiculis minutioribus oppleta, quam uirgis percuti a piscantibus, ad usque obitum ferunt, ossaque similiter excludere. Abundant in freto siculo, unde Mar, inquit. Quae natat in siculo grandis murenæ profundo. Non ualet exustam mergere sole cutem. Licinii murenæ cognominati sunt, ut Macro. ait, quia hoc pisce effusissime delectati sint. Murenulas uocat Hieronymus intorta colli insignia ex auro. Exossare est ossibus priuare. Ultra istic. Et si ueteres codices ulro habeant, scripserim tamen libentius ultra. Et sunt uerba Sosiae amolientis et aspellentis a se Mercurium hominum exossatorem, ultra .n. aduerbialiter hoc loco sumi existimamus, iuxta cummunem uulgi morem, quum enim quempiam a nobis ablegamus, hoc aduerbio ultra uti consueuimus, quasi significantes rem nobis infensam, ultra hunc locum, hoc est a conspectu nostro procul ablegandam, quod autem ait Pius, aspellit tanquam uaniloquum Sosiam Mercurius, uel falsum omnino putandum est, quum contrarium sit, nam sosia Mercurium aspellit homines exossantem, ultra summo cum delirio ab ipso Pio probatum” (donde se nota un ejemplo de la actitud crítica de Giovan Francesco Boccardo “Pylade” hacia Giovan Battista Pio). La edición de Parma 1510 reproduce exactamente los comentarios de Brescia 1506, mientras que en la edición de Venecia 1511 solo aparece la palabra “Muream” en la glosa al margen sin ninguna explicación o comentario.

<sup>38</sup> Este es el número de las glosas en la edición de 1517, mientras que, en las ediciones posteriores, a partir de la de Zamora 1543 encontramos una más.

intereses y los conocimientos de su autor<sup>39</sup>. Sin embargo, el comentario sobre la morena reproduce palabra por palabra lo que aparece en la edición de 1497; no se trata de un dicho notable, simplemente el médico zamorano consideró importante transmitir lo que leía en el original a un público de lectores castellanos que, al igual que él, no estaban muy familiarizados con este pescado tan repugnante a la vista como sabroso para el paladar.

Que las glosas de Villalobos por lo general no tuvieran una intención explicativa, lo demuestra también el comentario que sigue inmediatamente al de la morena: en este caso los versos plautinos 326-28 (“ME: Illic homo a me sibi malam rem arcessit iumento suo. SO: Non equidem ullum habeo iumentum. ME: Onerandus est pugnīs probe”) presentan también varias dificultades a quien traduce<sup>40</sup> y Villalobos decidió verterlos de la siguiente forma: “Me: aquel hombre anda acarreado con su bestia como lleve de mi alguna malaventura. So. Maldita la bestia yo tengo, que a pie me vengo. Me. Muy bien cargado habrá de ir a puñadas” (h. avii<sup>v</sup> y aviii<sup>f</sup>). Sabedor del poco sentido de la traducción, la acompañó con la glosa siguiente: “Allí donde dize acarreado con su bestia dice la glosa que es manera de hablar de aquel tiempo como refrán” y dio a la contestación de Sosia las características formales de un proverbio. También en este caso, Villalobos resume brevemente, adaptándola a sus fines, la glosa latina de la edición de Milán 1497 de la que algo utiliza para formular la respuesta de Sosia:

Iumento exprimit id quod uulgo dici solent ti e una bestia con el to cauallo, nam iumentum dicitur onerarius equus uel mulus canteribus alio uocabulo appellatur id quod homines onera ferendo. Sibi ut sibi malam rem ueniat. (h. ciif)

Villalobos vuelve a utilizar la expresión “dice la glosa” solo en otra ocasión: ya en el acto V, cuando Bromia relata para Anfitrión el parto de Alcmena, la esclava describe a su ama que invoca a los dioses “manibus puris, capite operto” (v. 1094). Como en los dos casos anteriores, también aquí era necesaria una aclaración lingüístico-cultural y Villalobos traduce añadiendo al margen el siguiente comentario: “Allí donde dice las manos lavadas y la cabeza cubierta dize la glosa que esta era costumbre y rito de los que sacrificaban o hacían alguna cosa divina. Y el cubrir de la cabeza era porque no hubiesen alguna cosa que les turbase o interrumpiese la obra o la contemplación” (d iir). Consultando las glosas de la edición de Milán 1497 en este punto encontramos el texto en el que con toda evidencia se basó Villalobos: “Capite operto sicuti faceres solent hi qui rem diuinam faciunt nam iom capite operto ne siquis sacrificanti superuenisset interrumpet sacrificium” (h. eiuiii<sup>f</sup>).

<sup>39</sup> A este propósito, en 1886 Fabié afirmaba que en las glosas de Villalobos “más que explicaciones históricas y mitológicas, abundan las reflexiones morales y aún las místicas” (1886: 160). Tremallo en cambio afirma de forma discutible que Villalobos “dilucida pasajes notables con notas marginales” (1989: 321).

<sup>40</sup> Algunas soluciones contemporáneas son: “Merc. - Este tío viene al galope por una zurra. Sosia - ¡Pero si no tengo montura!” (Bravo, p. 128); “Merc. - El tipo este viene con su propio mulo para que le cargue una paliza. Sosia - ¡Pero si ni tengo ningún mulo!” (López Fonseca, p. 47).

No se trata de los únicos pasajes en los que el traductor da una explicación extratextual, pero en el otro caso parecido no aparece la fórmula “dice la glosa”: en la escena segunda del acto II, Sosia hace un juego de palabras entre “mal” y “manzana” que tiene difícil solución en una traducción: “Enim uero praegnati oportet et malum et malum dari / ut quod obrodat sit, animo si male ese occeperit (vv. 723-24). En este punto, Villalobos pone en los labios de Sosia la frase siguiente “Mas razón es de dar el mal a la preñada porque tenga en que roer si comenzare a estar mala del seso” y en una glosa al margen explica:

Allí donde dice más razón es de dar el mal a la preñada, has de saber que en latín malum quiere decir mal y quiere decir manzana y como Alcumena dijo a Sosia que le venía más de esto que hablaba, responde Sosia que el mal que hace la manzana sería mejor pa la preñada por que tenga que roer (h. bvii<sup>v</sup>).

En la hoja diiii r de la edición de Milán 1497, encontramos: “Malum, -i. Pomum qua non solum malum, sed est pomum significat. Dari pregnantis, si quo dolore affecta fuerit. Ve misero mihi, in dolorem magnum inciderit quod neque at ad ueritatem redigere uxorem”. En este caso, ya que la explicación era bastante más sencilla, Villalobos no consideró necesario apoyarse en la autoridad de una glosa preexistente.

Por todo lo anterior, parece evidente que el médico converso tuvo mucha familiaridad con la edición de 1497 y para la elaboración de las glosas acudió a ella en más de una ocasión. Sin embargo, no podemos descartar que Villalobos realizara una primera versión del *Amphitruo* basándose en la edición de Venecia 1495 y que la redacción de la traducción y la de las glosas se llevara a cabo en distintas épocas; el hecho de que el texto de la edición de 1543 contenga una glosa más que la de 1517<sup>41</sup>, aparte de otros pequeños retoques permite pensar que Villalobos volviera sobre su traducción en distintos momentos<sup>42</sup>. De todas formas, puesto que el texto del *Amphitruo* ofrecido por Venecia 1495 y Milán 1497 tiene solo diferencias mínimas entre una y otra edición, es ahora posible analizar en detalle la calidad de la traducción de Villalobos con respecto a su texto fuente y determinar si algunas peculiaridades corresponden a decisiones del traductor o proceden del original que manejaba Villalobos.

#### 4. Entre filología e invención

Villalobos afirma que en su traducción no ha añadido ni quitado nada aparte de algunos elementos demasiado teatrales para una versión elaborada para *leyentes* y

<sup>41</sup> En esta glosa, Villalobos se preocupa por aclarar otra cuestión cultural: “Nota que los gentiles llamaban muela salada al farro tostado con sal todo molido y mezclado, y esta pólvora derramaban sobre todos los sacrificios que ofrecían a sus dioses. No sé si pensaban que les sabía bien a los dioses la carne del sacrificio con este salmorejo” (1543: fo. Lrrii<sup>v</sup>).

<sup>42</sup> Mercedes Fernández Valladares señala “hábitos y prácticas autoriales de corrección de erratas” (2015: 240) característicos de Villalobos y esta tendencia podría aplicarse también a su traducción.

no para *miradores*, pero, a este propósito, no hay que olvidar que en esa época las fronteras entre estos dos tipos de receptores eran bastante porosas, ya que, como escribe Margit Frenk (2003: 155), la lectura en esa época, en cuanto concepto polivalente, “era mucho más que eso”. Además, sabemos que la afirmación de Villalobos es una verdad a medias<sup>43</sup>, interesante sobre todo porque indica que nuestro traductor se había interrogado sobre la naturaleza y las características del hecho teatral.

Por lo general el médico zamorano sigue de cerca al original plautino, logrando entre otras cosas no alargar el texto más de lo estrictamente necesario y elaborar unos diálogos ligeros y de gran inmediatez. Sin embargo, parece que su *fidelidad* al original no es tan rígida en el caso de los versos interpolados y creo que vale la pena detenerse en el análisis de estas diferencias.

El texto de la interpolación empieza en el acto III, después del v. 1114 (“ME: Sacrufico ego tibi. AM: Qui? ME: Quia enim te macto infortunio”) y acaba justo antes del verso 1035 (“BLE: Vos inter vos partite: ego abeo, mihi negotium est”); se trata de 118 versos, cuya transcripción íntegra aparece en el anexo a este trabajo. En la edición veneciana el principio del *supplementum* coincide con la línea 20 del folio cvi<sup>r</sup> y se extiende hasta la línea 7 del folio cviii<sup>v</sup>; en la edición milanesa en cambio la interpolación va desde la línea 10 del folio eii<sup>r</sup> hasta la línea 26 del folio eiiii<sup>r</sup>.

La correspondiente traducción de Villalobos ocupa más de 7 páginas y la proporción entre el texto original y la versión castellana no es la misma que se observa en el resto de la traducción, reflejando así que seguramente Villalobos tenía una actitud distinta hacia este fragmento con respecto a la que mantuvo hacia el resto de la obra, quizá un sentimiento de libertad superior al que sentía hacia los versos de Plauto.

Puede que esto se originara en el hecho de que ya los primeros turnos de palabras de la interpolación necesitaron un pequeño reajuste:

<p>Am. At ego certe cruce et cruciatu mactabo.         Exi foras mastigia.    Tun me mactes carnifex, nisi formam dii hodie meam perdiunt,    faxo ut bubulis coriis onustus sis Saturni hostia.    Larua umbratilis me minis tentas, ni hic fugias.   </p>	<p>Am. Más yo te mataré a ti puesto en cruz y atormentado. Sal acá fuera ladrón. Tú me has de matar verdugo. Si los dioses no me deshacen hoy mi hechura yo te haré que después de cargado de azotes con duros látigos seas llevado para sacrificio de Saturno.      Me. Fantasma de noche con amenazas me tientas? Pues si no huyes day: si de nuevo tocas la aldaua, si con el mas chiquito dedo hyzieres ruido</p>
<p>Am. Si denuo pultaueris si iam minusculo</p>	

<sup>43</sup> No me extiendo en la descripción de las intervenciones de Villalobos porque ya han sido identificadas y comentadas más de una vez. Lo más reseñable es la introducción de breves argumentos antes de cada escena y la supresión de todas las referencias a la representación, como se detallará más adelante. Cf. entre otros Fabié (1886); Pérez Ibáñez (1990) y Tremallo (1989).

<p>digito fores increpauerint.     Me. Hac tegula tuum diminuam caput, ut cum dentibus linguam expuas.   </p> <p>Am. Tun furcifer meis me procul prohibes edibus.     Me. Tum meas pultare fores.  Am. Hasce illico toto demoliar cardine.   </p> <p>Me. Pergin?  Am. Pergo.  Me. Accipe.</p>	<p>a la puerta con esta teja te quebrantare la cabeça y te hare que con los dientes escupas la lengua.</p> <p>Am. Ahorcadizo tú has de ser osado de echarme a mí lejos de mi casa.  Me. Y tú de dar golpes a mis puertas.  Am. Yo derribaré luego estas puertas con sus quicios.  Me. Porñas aun.  Am. Sí porfio.  Me. Pues tómate esa.</p>
---	---

Como se ve, el traductor incluyó en el turno de palabra de Mercurio una frase que en el texto fuente era de Anfitrión, se trata de una reorganización del dialogo que tiene su lógica dentro del enfrentamiento de los dos personajes y que viene a coincidir en parte con variantes de la interpolación contenidas en otras ediciones, aunque por otros detalles es evidente que Villalobos no las está utilizando como base de su traducción<sup>44</sup>. Para presentar otro ejemplo del mismo tipo, en las ediciones de 1495 y 1497, los primeros ocho versos de la última escena del texto interpolado, en la que aparecen Júpiter, Sosia, Belfaro y Amphitruo, no están atribuidos a ningún personaje. Por lo tanto, Villalobos se encontró en la situación de tener que decidir cómo dividirlos y asignó a Júpiter los primeros tres y a Amphitruo los siguientes, menos el último, que está puesto en boca de Sosia. Si se acude a las demás ediciones que contienen la interpolación, se pueden apreciar pequeñas variantes no solo en la atribución del diálogo, pero la edición de Milán de 1500 coincide perfectamente con la versión de Villalobos. Es difícil no pensar que el médico pudo haber realizado su traducción basándose en una única edición y que después cotejó otras ediciones plautinas para determinar pasajes incomprensibles, algunos turnos de palabra que no le convencían e incluso para redactar las glosas, aunque en lo textual tendió a mantenerse fiel a un primer texto fuente. Por otra parte, también es verdad que a veces los traductores en su labor de interpretación logran enmendar pasajes problemáticos, como hizo Pandolfo Collenuccio que se adelantó a sus contemporáneos en la lectura de algunos puntos del texto del *Amphitruo*, como se deduce de las interpretaciones que se reflejan en su *volgarizzamento* (cf. Pittaluga 2002: 184).

<sup>44</sup> Reproduzco a continuación la versión de este fragmento como se puede leer en la edición de G. B. Pio: "Am. Tun me mactes carnifex nisi formam dii hodie meam perdiunt. Faxo ut bubulis coriis onustus sis saturni hostia. Atego certe cruce et cruciatu mactabo. Exi foras mastigia. Me. Larua umbratilis me minis territas: ni hinc fugias. Am. Si denuo pultaueris si minusculo digito fores increpauerint. Me. Hac tegula tuum diminuam caput: ut cum dentibus linguam excres. Am. Tun furcifer meis me procul prohibebissis aedibus. Tum meas pultare fores: Hasce illico toto demoliar cardine. Me. Pergin? Am. Pergo. Me. Accipe". En Brescia 1506 leemos: "Tun me mactes carnifex nisi formam dii hodie meam perdiunt. Faxo ut bubulis coriis onustus sis saturni hostia. Ita ego te certo cruce et cruciatu mactabo. Exi foras mastigia. Me. Larua umbratilis me minis territas: nisi hinc actutum fugias. Si denuo pultaueris: si minusculo digito fores increpauerint. Hac tegula tuum diminuam caput: ut cum dentibus linguam excres. Am. Tun furcifer meis me procul prohibebissis aedibus. Tum pultare fores: Hasce illico demoliar cardine. Me. Pergin? Am. Pergo. Me. Accipe".

A lo largo de la traducción del *supplementum* las ampliaciones y añadidos de Villalobos van ganando terreno poco a poco; valga como ejemplo breve, la traducción del verso en el que Sosia afirma en latín “*illac machina meas onerat scapulas: sed eum compellemus. Sic inde quod uulgo dici solet*”: en la versión castellana aparece “De aquella artillería me querrá cargar las espaldas mas desviarle hemos de aquel propósito con nuestra venida pues que el enojo es por lo que suele decir el refrán”. En cambio, para analizar un fragmento más largo, veamos parte del diálogo de la escena en la que intervienen Blefarón, Anfitrión y Sosia:

Bl. Ante oculos, non uides?

Am. Vix prae ira uideo, || adeo me istic hodie delirum fecit, non te sacrificem. || Numquam euades, sine Blefaro:

Bl. Ausculta, praecor. ||

Am. Die ausculto, tu uapula, qua de re non facis in tempore. ||

Bl. Non ocyus quasi dedaleis me tulissem remigiis || abstine queso non potuimus nostros grandius grandire gradus.

Am. Siue gradatorius siue testudineus fuerit. certum est mihi || hunc scelestum perdere, en tectum, en tegulas, || en obductas fores, en ludificatum herum, || en uerborum scelus.

Bl. Quid mali fecit?

Am. Rogas? || Ex illo tecto exclusum foribus me deturbauit edibus. ||

So. Ego ne.

Am. Negas sceleste?

So. Nego en testis ampliter. || Quocum uenio missus sedulo ut ad te uocatum ducem.<sup>45</sup>

Bl. Delante de los ojos le tienes, aun no le ves?

Am. Apenas le veo con la ira que tengo en tanto grado me hizo allí hoy perder el seso. Ahora no te me irás sin que te sacrifique déjame Blefarón.

Bl. Ruegote señor que me escuches

Am. Di tu que yo te escucho en tanto que mato a este, por eso tu no haces las cosas a tiempo

Bl. Como que no? Pues aunque con los remos de Dédalo yo me hubiese traído no pudiera venir mas presto, apártate alla por Dios que no pudimos mas grandes pasos hacer.

Am. No me da mas que haya hecho pasos o escalones que portadas, que yo cierto tengo de matar este bellaco. Toma! Porque te subiste al sobrado Toma! Por las tejas que arrojabas toma! Por las puertas que cerraste, toma! Por el escarnio que hiciste de tu amo toma! Por las maldades que me dijiste.

Ble. Que mal te hizo este pecador?

<sup>45</sup> Como ejemplo de variantes: Milán 1500: “Am. Negas sceleste? So. Quin negem? En testis ampliter quo cum venio missus sedulo: ut ad te uocatum ducere”. Venecia 1511 y Florencia 1514: “Am. tu quid minitabas te facturum si istas pepulissem fores? Negas sceleste? So. Quin negem? En testis ampliter quo cum venio missus sedulo: ut ad te uocatum ducere”.

Am. Eso me preguntas? Desde aquel sobrado me echo de mi casa y me estorbo la entrada.

So. Yo hice eso?.

Am. Niegaslo traidor?

So. Niegolo cata aqui buen testigo con quien yo he venido hoy y tu me enviaste a llamarle para que le trajese a comer contigo.

Salta a la vista que la extensión de la traducción es superior a la del texto de partida, si por un lado es verdad que este tipo de libertad era muy frecuente en esa época, cabe recordar que, en el resto de la versión, Villalobos demuestra ser capaz de traducir añadiendo muy pocas palabras al original<sup>46</sup>.

No solo Villalobos en la traducción de la interpolación se permite añadir y modificar el original en mayor medida con respeto a lo que hace con el resto de la obra, sino que al final de la comedia se considera autorizado a añadir directamente una escena que nadie duda que sea solo una pseudo-traducción<sup>47</sup>, aunque él escribe que “está sacada de otro original”<sup>48</sup>. Creo que en esta licencia se entrelazan, por lo menos, dos motivos: puede deberse simplemente a que el contexto en el que se movía Villalobos era de cultura esencialmente oral y es notorio que la oralidad representa un universo en el que la autoría es un concepto muy flexible, que no tiene por qué responder a una responsabilidad individual, y el último eslabón de la cadena puede apropiarse de lo que hereda modificándolo según sus gustos (y los del público); por otra parte, el ejemplo de los *suplementa* de Ermolao Barbaro y otros humanistas pudo representar para Villalobos un interesante camino a seguir.

En la escena final, intervienen Anfitríon, Alcmena y tres criados: Sosia, Bromia y Tesala, que en Plauto era un personaje mudo. Al principio los esposos reflexionan sobre el amor y los celos (que según Anfitríon se basan en “tres locuras muy capitales [...] ira y miedo y amor”), reconstruyen la confianza mutua y restablecen la imagen casta y pura de Alcmena, esposa injustamente sospechada. Sin embargo, a esta primera parte elocuente y sentenciosa sigue otra en la que los criados van ganando protagonismo y abundan los comentarios y las bromas procaces, como la de Sosia, que afirma que Anfitríon va a tener que soportar que se le compare con Júpiter, algo en lo que difícilmente va a salir ganando, puesto que

<sup>46</sup> Véase como ejemplo los vv. 381-384 en la transcripción del texto de Milán 1497: “Me. Etiam muttis? So. Iam tacebo. Me. Quis tibi erust? So. Quen tu uoles. Me. Quid igitur? Qui nunc uocare? So. Nemo nisi quem iusseris. Me. Amphytrionis te ese aiebas Sosiam. So. Peccaueram. Nam Amphytrionis socium nae me ese uolui dicere”. La traducción de Villalobos es la siguiente: “Me. ¿Aún hablas entre dientes? So. Ya callo. Me. ¿Quién es tu señor? So. Quien tú quisieres. Me. Pues que dices, ¿cómo te llaman ahora? So. No, nada, sino como tú mandares. Me. Decías que eras Sosia, el de Anfitríon. So. Erreme que no quise decir sino que era compañero de Anfitríon”.

<sup>47</sup> Cf. Fabié (“me inclino a creer [...] que es una adición del mismo Villalobos para completar lo referente a la fábula de Hércules [...] y me fundo para creerlo así, en primer lugar, en lo que de la pasión de los celos se dice en esta añadidura, idéntico a lo que expone Villalobos en las *Sentencias* que siguen a la comedia, y en segundo, en el corte y accidentes de *farsa* villanesca que tiene la escena” 1886: 161); Illades (“Villalobos con seguridad metió la pluma en la última escena de la obra”, 1999b: 371); Tremallo (“el último capítulo [...] es sin duda producto de su ingenio travieso”, 1989: 316).

<sup>48</sup> Sobre el tópico de la falsa traducción y el juego de espejos que se puede crear entre autor/es y traductor/es, cf. Sarmati (2011: 473-75).

los dioses “tienen rezió el lomo” y no se cansan. La tragicomedia concluye por tanto en un clima de celebración de la carnalidad y, después de la desaparición de los dioses, los seres humanos recuperan la normalidad entre bromas y reflexiones, mientras que Villalobos introduce en Plauto ese elemento *boccacciano* que parece acompañar el nacimiento del teatro del Renacimiento, en Italia y fuera de ella.

Algunas de las glosas y parte de las reflexiones de Anfitrión y Alcmena en la escena final encuentran un desarrollo extratextual en el tratado sentencioso sobre el amor<sup>49</sup> que, junto con el proemio, encierra a esta versión plautina en un marco erudito y moralizante, que desactiva el contenido carnavalesco de la comedia.

Para un escritor la traducción tiene siempre el valor añadido de ejercicio de estilo a través del cual se desarrollan nuevos recursos y esto tiene todavía más peso en el ámbito de la traducción teatral; de hecho muchos autores y estudiosos han subrayado el paralelismo entre actor y traductor, puesto que ambos son intérpretes y se hacen coautores de un texto preexistente, pero además traducir, incluso simplemente leer en profundidad un texto teatral, es imaginar una representación. Como afirma Giovanni Greco, “la scena della traduzione è come la scena del crimine: porta con sé una teatralità ricorrente e ancestrale” (2013: ed. el.) y en cualquier época, traducir e incluso copiar textos dramáticos ha sido una forma de adueñarse de los secretos de la dramaturgia ajena, adaptándola a fines propios o a un nuevo contexto cultural. Por ejemplo, Pandolfo Collenuccio aplicó lo que había aprendido traduciendo a Plauto para la corte de Ercole I escribiendo no solo varios diálogos lucianescos, sino también una *Comedia di Iacob e Iosef*, representada en Ferrara en 1504, en la que fundió el drama religioso medieval con las reminiscencias de su trabajo sobre Plauto.

Creo que también Villalobos supo entender y desarrollar la lección plautina, incluso más que Collenuccio, a pesar de que el horizonte teatral del segundo fue incomparablemente más amplio; de hecho, la creatividad de Villalobos no se agotó con la escena final del *Amphitruo*, sino que llegó a construir diálogos dramáticos que, aunque están destinados a la lectura, muestran una teatralidad intrínseca importante.

Se conocen seis diálogos de Villalobos<sup>50</sup> y dos por lo menos fueron escritos antes de 1515/16, por lo que Consolación Baranda Leturio subraya “la voluntad y la capacidad innovadora de Villalobos, pues en el primer cuarto del siglo XVI el diálogo no disfruta del éxito que alcanzará posteriormente” (2010: 8). Uno de estos diálogos tempranos, el *Trasunto del diálogo con el duque*, que fue publicado solo en 1543 en el *Libro intitulado Los problemas de Villalobos*, donde está precedido por una “Carta del Reverendísimo señor don Alonso de Fonseca, Arzobispo de

<sup>49</sup> Por ejemplo, el capítulo VIII del tratado, titulado “Como el celoso es loco de arte mayor”, desarrolla el tema de los celos que nacen, como afirmaba Anfitrión en la escena final, de tres locuras, ira, miedo y amor: “El celoso enloquece de tres temas muy grandes y muy desvariadas. La primera es de amor que es gran locura como auemos probado [...]. La segunda tema es el miedo y asombro que trae [...]. La tercera tema es la ira que concibe contra su amiga” (f. eiii). Existe una reciente edición crítica del tratado de Pedro M. Cátedra (2001).

<sup>50</sup> Pueden leerse en la edición de Consolación Baranda Leturio (2010).

Santiago al doctor Villalobos”<sup>51</sup>, presenta varios elementos que muestran cómo el médico había reflexionado sobre la naturaleza dialógica del relato, oral y escrito. De hecho, Villalobos no solo afirma que “estas cosas que se hacen con calor y con gestos y meneos furiosos son graciosas durante la farça y no valen nada escritas” y en el título (“Este es el trasumpto que passo entre un grande deste reyno de Castilla, estando con el frío de la quartana y el doctor de Villalobos que estaba allí con el: en presencia de sus hijos y de la noble juventud de su casa”) utiliza el término *trasumpto* que en el proemio al *Anfitrión* había empleado como sinónimo de traducción<sup>52</sup>, sino que construye el diálogo ante la presencia muda de los hijos del duque y otros jóvenes nobles. La existencia de este “público” es teatral: no intervienen en la historia, pero el hecho de que estén ahí escuchando, como las palabras de Villalobos y el duque recuerdan repetidamente, añade comicidad al diálogo, desempeñando el papel de una caja de resonancia. Hacia el final del texto, después de que Villalobos le relatara la desafortunada experiencia del conde de Benavente y su enema con canutillo de plata, el duque le pide que ponga todo por escrito para que se lo lean al rey en presencia del conde de Benavente “que será una graciosa comedia”. Villalobos afirma entonces que le “da miedo de que por escrito ha de ser una cosa fría, que aun lo relatado no vale nada en comparación de visto” mostrando una conciencia clara de las diferencias entre ver, hablar y escribir que quizá le viniera de su traducción del *Amphitruo*.

El hecho de que traducir fue para Villalobos una manera de reflexionar sobre el hecho teatral se hace patente también en la voluntad de señalar, en la versión del *Amphitruo*, las intervenciones textuales que eliminaban algunos parlamentos largos. Esto no se debe tanto al deseo de informar a quien lo leyera, pensando quizá en una lectura paralela del original y la traducción, como sugiere Bertini (2003: 230), sino al afán de manifestar lo que había descubierto o por lo menos intuido sobre las leyes de la representación en contraposición a la narración. De hecho Villalobos solo suprime pasajes metateatrales, en los que se rompe la ilusión escénica o existen referencias a hechos y costumbres teatrales inexplicables para los receptores de su época y también elimina los puntos que no tienen razón de ser en un contexto de diálogo puro, pero mantiene parlamentos largos como el monólogo sentencioso de Alcmena en la segunda escena del segundo acto o el de Amfitrión en la escena quinta del acto tercero. Villalobos elimina la segunda parte del monólogo de Mercurio en la segunda escena del primer acto, afirmando que lo hace “porque se perdería el gusto de todo lo de adelante”, pero parece más probable que la causa sea justamente el carácter metateatral de las reflexiones de

<sup>51</sup> Donde encontramos escrito “Pocos días ha que el señor don Gómez me mostro un dialogo vuestro en que muy claramente vi que nuestra lengua excede a todas las otras en la gracia y dulçura de la buena conversación de los hombres. Porque en pocas palabras comprehendistes tantas diferencias de donayres, tan sabrosos motes [...]. Por esta carta Eduardo García del Real Madrid (1948: 161) fecha el diálogo como anterior a 1524, año en el que Alonso de Fonseca pasa a ser arzobispo de Toledo. Jacqueline Ferreras considera que Villalobos presenta este diálogo “como una mera transcripción de una conversación que tuvo realmente lugar” (2001: 210), aunque es más probable que justo una persona como Villalobos se diera cuenta de la dificultad de trasladar una conversación a la página impresa.

<sup>52</sup> En el proemio, Villalobos se dirige al anónimo mandante de su versión y declara que el noble podría “gozar mucho mejor de la comedia en su original que en mi trasumpto” (h. aii<sup>r</sup>).

Mercurio sobre las consecuencias de los caprichos de Júpiter. Los parlamentos metateatrales del *Amphitruo* son cuatro (Mercurio prólogo y I.2; Júpiter III.1; Mercurio III.4). Villalobos elimina completamente solo el primero, poniendo una larga introducción narrativa, y el tercero, explicando que en ese punto “siguen ciertas palabras que habla Júpiter con los miradores para quando se representare la comedia en público. No se ponen aquí porque no valen nada” (f. vii v). Nótese que en ambos casos aparecen referencias al vestuario de los actores para asumir otra identidad “escénica” (Mercurio: “Ego has habebō usque in petaso pinnulas; tum meo patri autem torulus inerit aureus sub petaso; id signum Amphitruoni non erit. Ea signa nemo horum familiarium videre poterit, uerum uso uidbitis” vv. 143-47; Júpiter: “ilico Amphitruo fīo et uestitum inmutō meum” vv. 865-66). Según Eckard Lefèvre (1998: 28), “Plauto si sentiva obbligato dall’azione insolita per il suo pubblico a spiegare, in tutti gli stadi punto per punto quello che stava succedendo” y para esto utilizó técnicas propias del teatro de improvisación; Villalobos no podía apoyarse en el mismo recurso y jugó entonces a dos bandas, traduciendo solo en parte, pasando parte de la información a los insertos narrativos, previos o internos a las escenas, e incluso justificando sus elecciones en las glosas al margen con afirmaciones tan prolifas como genéricas: traduce el monólogo de Mercurio III 4 y en la glosa escribe que podría haber dejado de traducirlo “mas quise lo poner por dar a entender a los escolares este paso porque no lo entendió el que glosa la comedia en latín. Otros muchos no entendió y muchos glosó que están muy claros y muchos dejó de glosar que no se pueden bien entender” (1517: f. c iiiiv). Sin embargo, no parece tan evidente que se pudiera entender el desarrollo de la acción si en la traducción se prescindía completamente del pasaje en cuestión.

En la frase de Villalobos citada más arriba aparece una palabra clave en la vida de este autor: miedo. Como ha puesto de manifiesto Caro Baroja, “Villalobos tuvo siempre miedo” (1980: 120) y temores y amargura lo acompañaron a lo largo de su vida, tanto que el antropólogo se pregunta hasta qué punto se puede hablar de verdad de un hombre chistoso y chocarrero como hace la tradición, en lugar de entender lo que se esconde detrás de bromas y bufonías que, lejos de tener un carácter festivo, a menudo están teñidas de un desesperanzado humor negro. Creo que, a la hora de interpretar acciones, decisiones y obras de nuestro autor, hay que tener en cuenta su “vulnerabilidad estructural”<sup>53</sup> y los temores que esta le provocó, aunque en la cuidada puesta en escena de sí mismo y de su alteridad Villalobos no dejó que el miedo se trasluciera.

## 5. Multiautorías cruzadas

Si la traducción de los versos interpolados y la referencia a los cuatro humanistas italianos sugerían que Villalobos había utilizado la edición de las comedias de Plauto aparecida en Milán en 1497, las coincidencias de las glosas entre la traducción española y la edición de Scinzenzeler vuelven la hipótesis más que

<sup>53</sup> Cf. Arrizabalaga (2007: 266).

verosímil. Es evidente que, por lo menos antes de entregar su traducción a la imprenta de Arnao Guillén de Brocar, Villalobos cotejó su versión con la edición de Scinzenzeler, aunque, puesto que las coincidencias atañen sobre todo a partes paratextuales, no podemos excluir que el texto fuente original fuera la edición veneciana de 1495, tan parecida a la milanesa.

En ambos casos, veo muy posible o por lo menos probable que Villalobos se aventurara en la traducción del *Amphitruo* mucho antes de lo que se suponía, como por otra parte ya sugirieron Justo García Soriano en 1945 (sin por desgracia explicar los motivos de su afirmación<sup>54</sup>) y, en 1999, Gustavo Illades, puesto que las motivaciones para datar en 1515 o algo antes la traducción del médico zamorano no se encuentran en el cuerpo de la obra, sino en la carta al “Muy magnífico señor” que lleva la fecha del 6 de octubre de 1515 y que sigue a la comedia solo a partir de la edición de 1543. Además, la carta simplemente hace referencia a don Pedro Manrique, segundo conde de Osorno, como a persona todavía viviente, por lo que solo indica que la traducción tiene que ser anterior a la muerte de este noble protector de Villalobos.

Distintas reflexiones llevan a pensar que es posible retrotraer la labor traductora del médico a finales del siglo XV: la primera es que, en la segunda década del siglo XVI, para alguien que se movía en los círculos de la corte no tenía que ser complicado conseguir ediciones impresas más recientes que la de 1497 y parece extraño que, lanzándose en ese momento a traducir por primera vez al castellano una comedia de Plauto, un humanista ya experimentado como Villalobos escogiera en 1515 una edición ya superada por las polémicas entre estudiosos como la que salió de la imprenta de Scinzenzeler en los últimos años del siglo XV<sup>55</sup>. Parece más probable que el primer traductor de Plauto al castellano utilizara una de las dos ediciones incunables que más parecido tienen con el texto de su versión y que, más tarde, Francisco Villalobos cotejara su trabajo con la edición de Milán 1500 (e incluso con otras) para lo referente a la atribución de turnos de palabra, y elaborara las glosas y el proemio inspirándose, sin lugar a duda, en la edición de Milán 1497.

En segundo lugar, Villalobos publicó su edición comentada de los primeros dos libros de la *Historia natural* de Plinio en 1524<sup>56</sup>, pero parece que sus estudios en este campo se remontaban a muchos años antes<sup>57</sup>; de la misma forma, hasta 1543 no se imprimieron diálogos de su autoría escritos décadas antes; por lo tanto, el hecho de posponer la publicación de una obra suya o incluso corregirla después de una primera edición no sería para nuestro autor una conducta aislada<sup>58</sup>; es más,

<sup>54</sup> “A su época de estudiante en Salamanca corresponde la versión que el insigne médico y escritor Francisco López de Villalobos (1473-1549) hizo del *Amphitruo* de Plauto, si bien no se publicó hasta el año 1515” (1945: 8). También Tremallo, en una nota a pie de página sugiere tímidamente que “es posible [...] concebir el *Anfitrión* como obra de época estudiantil” (1989: 327).

<sup>55</sup> Sobre el declive del prestigio filológico de Merula a partir de los años noventa del siglo XV, las desautorizaciones entre Pio y Beroaldo a principio del XVI y las polémicas alrededor de los textos plautinos, cf. Fera (1991) y Dionisotti (2003).

<sup>56</sup> *Glossa litteralis in primum et secundum naturalis historiae libros*, Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1524.

<sup>57</sup> En 1501 Villalobos contesta a una consulta epistolar sobre Plinio que demuestra que este último era ya entonces “objeto especial de su estudio” (Fabié, 1886: 13. Cf. también Arrizabalaga, 2002: 36).

<sup>58</sup> Cf. Baranda Leturio (2015: 217-219).

parece que no llegó a publicar todos sus escritos y algunos de ellos solo circularon de forma manuscrita.

Por último, también hay que considerar que en 1498 Villalobos había publicado en Salamanca *El sumario de la medicina con un tratado sobre las pestíferas buvas*, “el primer libro médico escrito en verso castellano que ha sido publicado” (Fabié, 1886: 20). Se trata de una traducción resumida del *Canon* de Avicena<sup>59</sup>, al que sigue una descripción de la sífilis con la explicación de sus mecanismos de contagio. Esta enfermedad había llegado de América pocos años antes y, en Italia, se estaba acusando a los judíos españoles de ser los culpables de su contagio<sup>60</sup>. Considero que el hecho de que Villalobos escribiera su *Tratado sobre las pestíferas buvas* es algo más que una simple anécdota que realza su papel de precursor en muchos campos, sino que se trata de una valiente defensa de sus antiguos correligionarios frente a afirmaciones como las de Sigismondo de’ Conti da Foligno<sup>61</sup>. Sin embargo, en el verano de ese mismo 1498 encontramos a Villalobos ya casado e instalado en Zamora, donde había empezado a ejercer la profesión médica, con éxito suficiente para que llegara en 1506 a ser médico de cámara del duque de Alba y para que al año siguiente estuviera vinculado ya a Fernando de Aragón, antes de ser nombrado médico real en 1508. Es decir, para nuestro autor en 1498 era mucho más importante darse a conocer por su competencia en el ámbito de la medicina que por sus habilidades traductoras y dramáticas y, en el periodo posterior, fue para él prioritario forjarse una sólida carrera profesional. Es por lo tanto evidente que, durante un tiempo y por lo menos públicamente, Villalobos se apartó de intereses que no estaban estrechamente relacionados con la ciencia y la práctica médicas, sobre todo porque, como sugiere Arrizabalaga, ejercer profesionalmente como médico fue para él, vista su condición de converso, una forma de buscar “la protección de patronos poderosos” (2002: 34)<sup>62</sup>, aplicando la política típicamente judía de establecer y confiar siempre en alianzas de tipo vertical<sup>63</sup>.

<sup>59</sup> Para una descripción detallada y contextualizada de esta traducción, cf. Baranda Leturio (2015: 208-212).

<sup>60</sup> Cf. Anna Foa: “Alla fine del Quattrocento, l’Europa si interrogherà sulle ragioni dell’apparizione di un morbo nuovo e sconosciuto, la sifilide. Come nel caso della peste, la discussione sulle cause del morbo sarà lontana dall’essere una discussione scientifica e neutrale. Nell’ansia di proiettare all’esterno il male, esso verrà attribuito tra gli altri anche agli ebrei cacciati dalla Spagna. Questa volta non ci saranno ipotesi di avvelenamento: l’accusa, circoscritta alle opere di medici e naturalisti, resterà affidata ad oscuri accostamenti, spiegabili solo in termini simbolici, alla lebbra e alla prostituzione” (2014: 29); en efecto, miles de judíos expulsados de España acamparon durante meses a las puertas de Roma y fueron afectados por epidemias que contagiaron a los habitantes de la ciudad y “presto l’epidemia che decimava gli ebrei e che si era estesa alla città di Roma si identificò con la sifilide” (Foa, 1984: 20).

<sup>61</sup> “Dum Galli Neapoli essent, pernicioso lues in Italia exorta est [...] quae lues, licet a Gallis gallica diceretur, non tamen a Gallis sed a Marranis, quos ab Hispania pulsos Ferdinandus senior Neapoli exceperat, emanavit. Iudaeorum enim gens quamvis porco abstineat, prae ceteris nationibus obnoxia leprae est, ob quam Cornelius Tacitus gravissimus auctor eam Aegyptio pulsam fuisse tradit. Sed maior Sacris Literis adhibenda est fides: turpioris autem intemperantiae esse indicio fuit, quod a genitalibus membris incipiebat” (citado por Foa, 1984: 33). Nótese que Villalobos participa de alguna forma de este imaginario y define la sífilis “sarna egipciaca”.

<sup>62</sup> Cf. también otro artículo posterior de Arrizabalaga, en el que analiza cómo sus orígenes lo disuadieron de intentar emprender la carrera universitaria (2007: 283).

<sup>63</sup> Cf. Yosef H. Yerushalmi (2005).

Pensando como Rosario López Gregoris que “reírse con Plauto es el primer y a veces *único objetivo* del traductor” (2006: 116, la cursiva es mía), quizá Villalobos realizó su traducción, o por lo menos una primera versión de ella, sin tener intención de publicarla, cuando el original latino que manejaba era muy reciente y él, con poco más de 20 años, tenía interés en primer lugar en reflexionar, a través de la más filosófica de las comedias latinas, sobre un tema tan complejo y paradójico para un converso como la identidad individual<sup>64</sup> y su suplantación (o incluso el hecho de que perderla puede ser una suerte<sup>65</sup>) y, en segundo lugar, en aprender de Plauto algo sobre los mecanismos de la risa y la ironía, armas de las que después sabría hacer uso durante toda la vida. Aceptar esta hipótesis lleva a reflexionar sobre el hecho de que entonces la traducción plautina de Villalobos llegó a coincidir, en el tiempo y en el espacio, con la gestación del texto definitivo de *La Celestina* en 16 actos.

En esta perspectiva, la escena final representaría un divertimento estudiantil a través del cual poner en práctica los recursos dramáticos recién adquiridos y no sería extraño que, años más tarde, Villalobos decidiera rescatar la hazaña juvenil, tan en sintonía con el personaje bufonesco y chocarrero que se había construido, pero sintiera la necesidad de desactivar la carga jocosa y *deshonesta*, sobre todo de la escena añadida, creando un marco sentencioso y erudito. Pero, además, la estructura de la escena “sacada de otro original” coincide a grandes rasgos con la del primer acto de *La Celestina*, con la que, como ha subrayado Gustavo Illades, comparte la condición de escrito anónimo: al diálogo inicial de tema amoroso entre un hombre y una mujer de alcurnia siguen interacciones dialógicas con criados en las que tonos y registros bajan de nivel mientras se abren paso burlas y alusiones deslenguadas; el amor pasa así de ser algo espiritual y casi religioso (si Calisto ve en Melibea “la grandeza de Dios”, Anfitríon afirma que quiere honrar a Alcmena “como diosa y gobernadora de mi vida, maestra de toda virtud”) a una realidad concreta y carnal. En esta línea, es casi inevitable pensar que la escena apócrifa del *Amphytrion*, con “su hechura a un tiempo grosera y cómica propia de los bajos fondos celestinescos” (Illades, 1999b: 371), conecta con la obra de Fernando de Rojas y con el anónimo autor del primer acto, así como, partiendo de la idea de Gilman que ve a Rojas como el representante de un coro de voces, propone Illades en sus estudios afirmando que:

Anfitríon habría animado las varias voces de un hipotético taller donde lo mismo se componía su traslado al castellano (la impresión de 1515 fue solo un resultado

<sup>64</sup> Identidad siempre vinculada a la memoria, como Villalobos no deja de remarcar en la glosa del f. bjj<sup>v</sup>, ya que es gracias a la memoria que puedes juzgar “como eres una misma cosa el que eras cuando niño y el que ahora eres. Que si te falta la memoria cada rato te desconocerías a ti mismo y te podrían trocar el nombre y hacerte entender que no eras quien eres”. Estas palabras tienen una resonancia peculiar escritas por alguien cuyo mundo infantil había desaparecido de forma abrupta y por completo, alguien que además se encuentra con que su identidad depende en gran parte de la imagen colectiva de los conversos como “proyección imaginaria del grupo mayoritario sobre el individuo” (Fine, 2013: 502).

<sup>65</sup> Cf. vv. 456-62, al final del primer acto, cuando Sosia empieza por preguntarse “Ubi ego perii? Ubi inmutatus sum? Ubi ego formam perdiidi? An egomet me illic reliqui, si forte oblitus fui?” y acaba por descubrir que lo mejor sería que Amphitríon tampoco lo reconociera, para, perdiendo su identidad, poder recobrar la libertad.

editorial), que los tragicómicos amoríos de Melibea y Calisto o la carta a un amigo innumerable, los versos acrósticos y la escena apócrifa que endosa Villalobos a Plauto, géneros, algunos de éstos, en los que nuestros autores ensayaron en burlas y veras el anonimato (1999a: 129-30).

Igualmente, la utilización del tópico literario de “las armas forjadas en las herrerías de Milán”, que se nombran en la carta del autor a un amigo en contraposición a las “armas” que supieron inventar “doctos varones castellanos”, podría incluso leerse como un ulterior juego en el que jóvenes conversos se proponían a sí mismos como la docta respuesta salmantina a esos sabios italianos recordados en el proemio de Villalobos por su edición milanesa de Plauto, unos sabios que también habían trabajado la *mezcla* de autores, aunque en el caso italiano se trataba de la imitación de un autor clásico por parte de un erudito humanista y en el caso de la *Celestina* de un posible juego entre iguales.

Por último, quiero subrayar que el *Amphitruo* es una obra teatral que, entre otras cosas, empieza con un larguísimo primer acto desproporcionado con respecto a los siguientes; sin pensar en los actos sino más bien en las escenas -división más cercana a la mentalidad de Plauto, de sus editores humanistas<sup>66</sup>, de Villalobos y también del/los autor/es de *La Celestina*-, la primera escena del *Amphitruo* consta de 309 versos, mientras que la segunda está compuesta por tan solo 35. En la edición de Scinzenzeler (o en la de la imprenta de Capdecasa), Villalobos tuvo delante una obra de aproximadamente 1260 versos y, restando a estos los 150 de los prólogos iniciales desechados en la traducción, la primera escena representaba más del 25% de la tragicomedia entera. Aunque según Ottavio Di Camillo, “la notable extensión de la primera cena y la excesiva fragmentación de las restantes 15 es prueba contundente de que hubo un antiguo autor y una o más personas que, al continuar la obra, optaron por otro modelo de composición” (2005: 94), el *Amphitruo* podría representar un modelo con bastante autoridad para que el o los autores de *La Celestina* no se cuestionaran el desequilibrio estructural de las escenas que componían la obra.

## 6. Conclusiones

Como recuerda Carlo Fanelli, el teatro moderno nació y se desarrolló “tenendo sempre interdipendenti le direttive dell’editoria e dello spettacolo” así que la tipografía y la escena representan “un organico ambito di appartenenza” (2011: 59) para las primeras manifestaciones teatrales; en este caso, el análisis de textos impresos ha aportado datos sobre la primera traducción de Plauto al castellano que pueden ayudar a dilucidar también otras cuestiones teatrales. Miguel Ángel Pérez Priego (2008) ha rastreado y descrito las representaciones festivas y los espectáculos teatrales que tuvieron lugar en Salamanca a finales del siglo XV y que, según el estudioso, se identifican con las fuentes orales de *La Celestina*.

---

<sup>66</sup> En la edición de Venecia de 1511 el *Amphitruo* aparece dividido en XVII actos.

Villalobos, al igual que Rojas, pudo ser espectador de muchas de ellas y esta experiencia se sumaría a sus vivencias como traductor plautino, dándose así en el médico converso la coincidencia entre visión del “espectáculo del príncipe” y estudios académicos sobre teatro clásico, una mezcla que en Italia dio como resultado los primeros textos del teatro del Renacimiento.

La vida profesional alejó durante un tiempo al converso zamorano de los quehaceres literarios y Francisco, quizá animado por el encargo del destinatario del proemio, revisó su traducción solo mucho tiempo después de realizarla y, después de dotarla de proemio, glosas, carta final y tratado sentencioso, la ofreció a Arnau Guillén de Brocar, que en esa época estaba evidentemente interesado en las obras de Plauto, ya que, si en agosto de 1517 publicó el *Amphytrion* de Villalobos, de su imprenta salieron en noviembre del mismo año las *Comoediae decem* (Martín Abad, 1991: n.º. 60), es decir las primeras diez comedias del corpus dramático plautino, y en 1518 las *Plauti ex comicis poetae omniū Clarissimi comoediae viginti*, que incluían las obras siguientes del comediógrafo latino, desde los *Menaechmi* hasta el *Truculentus* (Martín Abad, 1991: n.º. 72).

Beth Tremallo escribió que “las dotes, en suma, de Villalobos como traductor y su sentido del diálogo son hasta cierto punto, un arte aprendido de *La Celestina*” (1989: 318) y Gilman afirmó que el estilo de algunos diálogos celestinescos del médico zamorano recuerda al del acto I (1978: 114); sin embargo el hecho de retrotraer la traducción del *Amphitruo* a 1496-98<sup>67</sup> permite plantearse quien aprendió de quien y preguntarse si las investigaciones de Villalobos sobre las posibilidades dramáticas de su lengua jugaron algún papel activo en la génesis de esa obra literaria que Henk de Vries ha calificado de “acto de resistencia intelectual”(2000: 74), una actitud muy propia de nuestro autor.

El tema de la génesis y la autoría de *La Celestina* es extremadamente complejo<sup>68</sup>, en esta etapa de la investigación solo cabe señalar la posibilidad de que entre las fuentes de la *Comedia de Calisto y Melibea*, a pesar de las convicciones de Lida de Malkiel<sup>69</sup>, podría estar un texto como el *Amphitruo* y que por lo tanto es legítimo preguntarse hasta qué punto y en qué medida participó en el desarrollo de *La Celestina* una tragicomedia que pone en escena la *insoportable* fragilidad de la identidad humana.

<sup>67</sup> Dependiendo de si el texto fuente original fue la edición veneciana o la milanesa.

<sup>68</sup> Además, si la traducción de Villalobos puede retrotraerse a una fecha anterior a la edición impresa de Burgos (1499?), también hay que recordar que actualmente no sabemos desde cuando circulaban versiones manuscritas, como la del Manuscrito de Palacio magistralmente estudiado por Patrizia Botta que sugiere la existencia de “una *Ur-Celestina* que circulaba manuscrita algunos años antes de su publicación” (1993: 50) y Francisco Lobera que considera que el manuscrito “puede fecharse en torno a los años de las primeras ediciones” (1993: 51); José Luis Canet Vallés, que cree que en la génesis de la *Celestina* intervinieron diferentes manos, propone que la *Comedia de Calixto y Melibea* fue “conocida algunos años antes de su versión impresa. El Manuscrito de Palacio así lo demuestra” (2007: 35).

<sup>69</sup> En su estudio seminal, la estudiosa considera muy limitado y solo formal el influjo de la comedia romana en la *Celestina* (1970: 29-32) y en ningún momento tiene en cuenta el *Amphitruo*, sino que su trabajo está centrado en obras de tema amoroso más al uso. Para un breve panorama sobre el influjo de Plauto en la *Celestina*, cf. López y Pociña (2007: 158-159).

## 7. Referencias bibliográficas

- Arrizabalaga, Jon (2002). “Francisco López de Villalobos (c. 1473 – c. 1449), médico cortesano”. *Dynamis* 22: 29-58.
- Arrizabalaga, Jon (2007). “Social Networks, Promotion Strategies and Religious Minorities in 16th Century Castile: The Case of the *Converso* Medical Practitioner Francisco López de Villalobos”, en *The Price of Life. Welfare Systems, Social Nets and Economic Growth, Cidania*, Lisboa, Edições Colibri, pp. 265-284.
- Baranda Leturio, Consolación (2015). “El humanismo frustrado de Francisco López de Villalobos y la polémica con Hernán Núñez”. *EHumanista* 29: 208-239.
- Baranda Leturio, Consolación (2012). “Las cartas de Francisco López de Villalobos: Redes sociales, origen converso y solidaridad vertical”. *Librosdelacorte.es* 5 (otoño-invierno), 9-30.
- Baranda Leturio, Consolación (2010). “Introducción a Francisco de Villalobos. Diálogos”, edición y notas de C. Baranda Leturio. En *Diálogos españoles del Renacimiento*, A. Vian Herrero, (ed.), Córdoba, Almuzara, pp. 3-17.
- Bertini, Ferruccio (2005). *Pandolfo Collenuccio. Atti del congresso tenuto in occasione del V centenario della morte (1504-2004)*, Istituto Internazionale di Studi Picensi – Società Pesarese di Studi Storici, Sassoferato-Pesaro
- Bertini, Ferruccio (2003). “I rifacimenti spagnoli dell’Amphitruo plautino nel XVI secolo”. *Studi Umanistici Picensi* XXIII: 221-239.
- Botta, Patrizia (1993). “La *Celestina* de Palacio en sus aspectos materiales, I”. *Boletín de la Real Academia Española* (enero-abril): 25-50.
- Braun, Ludwig (1980). *Scenae suppositiciae, oder der falsche Plautus*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Burckhardt, Jacob (1994). *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Roma, Newton Compton.
- Canet Vallés, José Luis (2007). “*Celestina*: ‘sic et non’. ¿Libro escolar-universitario?”. *Celestinesca* 31: 23-58.
- Caro Baroja, Julio (1980). “Un perfil renacentista: el doctor Francisco López de Villalobos”. *Tiempo de historia* 70: 108-121.
- Cátedra, Pedro M. (2001). “Envío”, *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos XV-XVII)*, selección, coord. editorial y envío de P. M. Cátedra, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 271-320.
- Cioni, Alfredo (1975). “Capcasa, Matteo”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVIII, ed. el [http://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-capcasa\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-capcasa_%28Dizionario-Biografico%29/).
- Collenuccio, Pandolfo (1530). *Comedia di Plauto intitolata l’Amphitruona*, Venezia, Niccolò Zoppino.
- Crupi, Gianfranco (2012). *Gli incunaboli italiani in lingua volgare: preliminari di una ricerca*. Roma, La Sapienza – Digilab.
- De la Mano González, Marta (1998). *Mercaderes e impresores de libros en la Salamanca del siglo XVI*, Salamanca, Ediciones Universidad.
- De Vries, Henk (2000). “La autoría de la Comedia”, *Celestinesca* 24, pp. 69-74.
- Di Camillo, Ottavio (2005). “Pesquisas indiciarias sobre el incunable acéfalo de la Comedia de Burgos”, en *Filologia dei testi a stampa*, a cura di Patrizia Botta, Modena: Mucchi, pp. 75-96.
- Dionisotti, Carlo (2003). *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, a cura di V. Fera. Milano, 5 Continenti.

- Fabié, Antonio María (1886). *Vida y escritos de Francisco López de Villalobos*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta.
- Fanelli, C. (2011). *Con la bocca di un'altra persona. Retorica e drammaturgia nel teatro del Rinascimento*, Roma, Bulzoni.
- Fera, Vincenzo (1991). "Tra Poliziano e Beroaldo: l'ultimo scritto filologico di Giorgio Merula". *Studi umanistici* II: 7-88.
- Fernández de Moratín, Leandro (1838). *Orígenes del teatro español seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega*, Paris, Librería europea de Baudry.
- Fernández Valladares, Mercedes (2015). "La última hoja en blanco: consideraciones tipobibliográficas a propósito de un nuevo estado de la *Glossa literalis* a Plinio de López de Villalobos". *EHumanista* 29: 240-260.
- Fernández Valladares, Mercedes (2005). *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, vol. 3, Madrid, Arco Libros.
- Ferreras, Jacqueline (2001). "Las marcas discursivas de la conciencia individualista en el diálogo humanístico del siglo XVI". *CRITICÓN* 81/82: 207-227.
- Fine, Ruth (2013). "La literatura de conversos después de 1492: autores y obras en busca de un discurso crítico", en *Lo converso: orden imaginario y realidad en la cultura española (siglos XIV-XVII)*, Ruth Fine, Michèle Guillemont y Juan Diego Vila (eds.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- Foa, Anna (2014). *Ebrei in Europa. Dalla Peste Nera all'emancipazione. XIV-XIX secolo*. Laterza, Roma-Bari.
- \_\_\_\_ (1984). "L'insorgere della sifilide (1494-1530)". *Quaderni storici* 55/1 (aprile): 11-34.
- Frenk, Margit (2003). "Las formas de leer, la oralidad y la memoria", en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, Víctor Infantes, François Lopez y Jean-François Botrel (dirs.), Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, pp. 151-158.
- García del Real, Eduardo (1948). "Introducción" a Francisco López de Villalobos, *El sumario de la medicina con un tratado sobre las pestíferas buvas*, Madrid, Imprenta de J. Cosano (Biblioteca Clásica de la medicina española, t. XV), pp. 7-225.
- García Soriano, Justo (1945). *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático*, Toledo.
- Gilman, Stephen (1978, ed. or. 1972). *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus.
- Granjel, Luis S. (1971). "La medicina española en la época de los Reyes católicos", *Medicina e Historia* 1, pp. II-XVI.
- Granjel, Luis S. (1979). *Vida y obra de Francisco López de Villalobos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Greco, Giovanni (2013). "Il teatro della traduzione. Attori e personaggi sulla scena del tradurre". *Rivista Tradurre* 5, ed. el. (<http://rivistatradurre.it/2013/11/il-teatro-della-traduzione/>).
- Illades, Gustavo (1999a). *La Celestina en el taller salmantino*, México D.F., Universidad Autónoma de México.
- Illades, Gustavo (1999b). "Diálogos sobre Anfitrión entre Fernando de Rojas y Francisco de Villalobos", *Acta Poética* 20: 349-384.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1970<sup>2</sup>). *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Editorial Universitaria.
- Lobera, Francisco (1993). "El manuscrito 1520 de Palacio y la tradición impresa de *La Celestina*". *Boletín de la Real Academia Española* (enero-abril): 51-67.
- López, Aurora y Pociña, Andrés (2007). *Comedia romana*, Madrid, Akal.

- López de Villalobos, Francisco (2010). “Diálogos”, introducción, edición y notas de C. Baranda Leturio. En *Diálogos españoles del Renacimiento*, de Ana Vian Herrero (ed.), Córdoba, Almuzara, pp. 19-106.
- López de Villalobos, Francisco (1543). *Libro intitulado Los problemas de Villalobos*, Zamora, Juan Picardo (existe una edición moderna publicada por la editorial coruñesa Órbigo en 2014).
- López de Villalobos, Francisco (1517). *Amphytrion con preuilegio real por diez años*, [Alcalá de Henares], Arnao Guillén de Brocar.
- López Gregoris, Rosario (2006). “Plauto y la originalidad”. *Minerva. Revista de Filología Clásica* 19: 111-130.
- López Vidriero, M. Luisa y Pedro M. Cátedra (1995). “La imprenta y su impacto en Castilla”, en *Historia de una cultura II. La Singularidad de Castilla*, de A. García Simón (ed.), Junta de Castilla y León, pp. 463-542.
- Marqués López, Eva (2001). “La presencia de Plauto en España. Primeras traducciones del siglo XVI”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster 1999)*, de Ch. Strosetzki (ed.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, pp. 841-851.
- Martín Abad, Julián (2001). *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos.
- \_\_\_\_ (1991): *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, vol. I. Madrid, Arco Libros.
- Melfi, Eduardo (1982). “Collenuccio”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 27, Roma, Treccani, pp. 1-5.
- Norton, Frederick J. (1978). *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Nuovo, Angela (2008). *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano, FrancoAngeli.
- Padoan, Giorgio (1996). *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin.
- Pérez Albacete, Mariano (2007). “La urología durante el Renacimiento”, *Revista de Urología* 8: 4-13.
- Pérez Ibañez, M.<sup>a</sup> José (1990). “La traducción de Anfitríon del doctor López de Villalobos”. *Minerva. Revista de Filología Clásica* 4: 255-276.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (2005). “La imprenta y el primitivo teatro castellano”, en *Filologia dei testi (area iberica)*, a cura di P. Botta, Mucchi, Modena, pp. 15-23.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (2008). “Celestina y algunas representaciones teatrales en la Salamanca de Rojas”. *Theatralia, Revista de Poética del Teatro* 10: 77-88.
- Pittaluga, Stefano (1983). “Pandolfo Collenuccio e la sua traduzione dell'*Amphitruo* di Plauto”. *Studi Umanistici Picensi* III: 275-289.
- Pittaluga, Stefano (2002). *La scena interdetta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli, Liguori.
- Plauto (1992). *Comedias* I, introd., trad. y notas M. González-Haba, Madrid, Gredos.
- Plauto (1998). *Comedias* I, ed. y trad. J. R. Bravo, Madrid, Cátedra.
- Plauto (2002). *Anfitrione*, prefazione di C. Questa, trad. M. Scandola, texto bilingüe, Milano, Rizzoli.
- Plauto (2011). *Anfitríon*, introd., trad. y notas A. López Fonseca, Madrid, Ediciones Clásicas.
- Questa, Cesare (1968). *Per la storia del testo di Plauto nell'Umanesimo*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Richardson, Brian (2004, ed. or. 1999). *Stampatori, autori e lettori nell'Italia del Rinascimento*, Milano: Sylvestre Bonnard.

- Sanfilippo, Marina (2013). “Un viaje del *Amphitruo* entre Ferrara, Venecia y Madrid: Un ejemplar de la versión de P. Collenuccio en la Biblioteca Nacional de Madrid”. *Revista de Estudios Latinos* 13: 111-136.
- Sarmati, Elisabetta (2011). “I libri di cavalleria e la *ficción del original*: tra oralità e scrittura”, en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, vol. I, a cura di Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi e Paolo Pintacuda, Como - Pavia, Ibis, pp. 471-484.
- Signaroli, Simone (2011). “Plauto nel cimento della filologia umanistica: Brescia, Bologna e la tipografia dei Britannici”, en *Viaggi di testi e di libri. Libri e lettori a Brescia tra Medioevo e età moderna*, a cura di V. Grohovaz, Udine, Forum, pp. 95-100.
- Tontini, Alba (2002). “La tradizione manoscritta umanistica di Plauto. Novità e problemi”, en *Due seminari plautini. La tradizione del testo. I modelli*, a cura di Cesare Questa e Renato Raffaelli, Urbino, Quattroventi, pp. 57-88.
- Tremallo, Beth (1989). “El *Anfitrión* de Francisco López de Villalobos”. *Anuario de Letras* 27: 313-328.
- Webber, Edwin J. (1957). “Manuscripts and Early Printed Editions of Terence and Plautus in Spain”, *Romance Philology* XI/1: 29-39.
- Yerushalmi, Yosef Hayim (2005). *Servants of Kings and Not Servants of Servants. Some Aspects of the Political History of the Jews*, Atlanta, Tam Institute for Jewish Studies.

## Anexo

### Transcripción del *supplementum* del Amphitruo

“Plautus cum correctione et || interpretatione Hermolai || Merulae Politiani et || Beroaldi et cum multis addi || tionibus”, Milán 1497. Edición realizada a partir del ejemplar conservado en la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca con signatura BG-I129\_1, hojas eii<sup>r</sup>- eiiii<sup>r</sup>.

[Mercurius, Amphitruo]

**Am.** At ego certe cruce et cruciatu mactabo.

Exi foras mastigia<sup>70</sup>.

Tun me mactes carnifex, nisi formam dii hodie meam perdiunt,  
faxo ut bubulis coriis<sup>71</sup> onustus sis Saturni hostia.

Larua umbratilis me minis tentas, ni hic fugias.

**Am.** Si denuo pultaueris si iam minusculo digito fores increpauerint.

**Me.** Hac tegula tuum diminuam caput, ut cum dentibus linguam expuas.

**Am.** Tun furcifer meis me procul prohibes edibus.

**Me.** Tum meas pultare fores. **Am.** Hasce illico toto demoliar cardine.

**Me.** Pergin? **Am.** Pergo. **Me.** Accipe. **Am.** Hem scelestes in haec?

Si te hodie apprehendero ad id te redigam miseriarum, ut semper sis miser.

**Me.** Bachanal te exeruisse oportuit, senex. **Am.** Quidam?

**Me.** Quom tu me tuum seruum censes. **Am.** Quid? Censeo?

**Me.** Malum tibi, nam mihi herum preter Amphitruonem noui neminem.

**Am.** Nun formam perdidisti? Quom me minus norit Sosia.

Scrutabor, eho dic mihi quid uideor? num satis Amphitruo?

**Me.** Amphitruo, sanus ne es? non ne tibi predictum senex

Bachus bacchanal excauisti, cum qui sis alium roges?

Abscede, moneo, molestus ne sies, dum Amphitruo

cum uxore modo ex hostibus adueniens uoluptatem capit.

**Am.** Qua uxore? **Me.** Alcmena. **Am.** Quis illic homo?

**Me.** Quotiens dictum uis? Amphitruo herus meus, molestus ne sies.

<sup>70</sup> Estas dos primeras frases faltan en Venecia 1495, mientras que ya se ha visto que en las ediciones posteriores tienen otra colocación (cf. nota 43).

<sup>71</sup> Impreso “coruis”.

**Am.** Qui cum cubat? **Me.** Vide ne infortunium quaeras, qui me ludifices.  
**Am.** Dic quaeso mi Sosia. **Me.** Blandiris, cum Alcmena. **Am.** In eodem cubiculo?  
**Me.** Immo ut arbitror<sup>72</sup> corpore corpus incubat. **Am.** Ve misero mihi.  
**Me.** Lucrum est quod miserie deputat, nam uxorem usurariam  
 Peride est præberier, ac si agrum sterilem bene fodiendum loces.  
**Am.** Sosia. **Me.** Quid Sosia? **Am.** Non me nosti uerbero?  
**Me.** Noui te hominem molestum, quiue emas litigium.  
**Am.** Adhuc amplius, non ego herus sum tuus Amphitruo.  
**Me.** Tu bacchus es, haud Amphitruo, quotiens tibi dictum, num denuo?  
 Amphitruo intus uno cubiculo uno complexu alcumenam tenet.  
 Si pergas, huc eum sistam, neque sine tuo magno malo.  
**Am.** Cupio accersi ut ueniat pro benefactis hodie dii faciant<sup>73</sup>  
 patriam, edes, uxorem, familiam cum forma una perduam!  
**Me.** Accersam equidem sed de foribus interea uidebis.  
 Credo iamque uolabat sacrificia ad epulum id conducier.  
 Si molestus fueris euades nunquam qui te sacrificem.

[Amphitruo, Blefaro, Sosia]

Dii uestram fidem, quae pitomperie nostram agunt familiam,  
 quae mira uideo postquam aduenio peregre.  
 Num uerum quod olim auditum fabularier.  
 Mutatos atticos in arcadia homines et suas beluas  
 mansisse neque unquam denuo parentibus cognitos.  
**Bl.** Quid illud Sosia? Magna sunt quae mira predicas.  
 Ain tu alium reperiisse domi consimilem Sosiam.  
**So.** Ain ais immo et ego Sosiam et Amphitruonem Amphitro.  
 Puto peperimus, forte tu alium Blefaronem paries, o dii faciant,  
 ut concisus pugnans et illis dentibus id impransus creduas.  
 Nam ille ego alter Sosia, qui illic sum, me malis mulctauit modis.  
**Bl.** Mira profecto sed gradus grandire eo condecet, ut uideo  
 expectat Amphitruo et uacuum mihi uenter crepitat.  
**Am.** Ecquid aliena fabulor? In nostro olim thebano genere  
 plusquam mira memorant martigena ille aggressus beluam  
 magnus europe exquisitor anguineus repente hostis perit.  
 Et illac pugnata pugna fratrem fraudabat hasta et galea.  
 Et nostre auctorem gentis cum pulcra Veneris filia  
 repsisse anguem tellus uidit Epyrothica.

<sup>72</sup> En Milán 1500, Brescia 1506, Venecia 1511: “Immo ut corpore corpus incubat”. Florencia 1514 en cambio coincide con las dos ediciones incunables. Villalobos traduce “Antes pienso que están echados un cuerpo en otro”.

<sup>73</sup> En las ediciones de Milán 1500, Brescia 1506, Venecia 1511 y Florencia 1514 esta frase de Amphitruo suena distinta: “Cupio accersiri. utinam pro benefactis dii patriam, aedes, uxorem, familiam, cum formam una perduam”. Villalobos traduce “Deséolo, llámamele que venga. Por las buenas obras que yo tengo hechas ruego a los dioses hagan que yo pierda hoy la patria, las casas, la mujer y la familia juntamente con la figura que he perdido”, demostrando seguir la variante incunable.

Sic de summo summus Iuppiter statuit sic factum habet.  
 Homines Martis optimis pro claris factis duris anguntur malis.  
**So.** Blefaro. **Bl.** Quid est? **So.** Nescio quid mali suspicor.  
**Bl.** Quid? **So.** Vide sis, herus ut saluator ob pesultas fores graditur.  
**Bl.** Nihil mea et famem spectat ob ambulare, dum ob ambulabat.  
**So.** Curiose quidem, fores nostras clausit ne preuorteretur foris.  
**Bl.** Obgannis. **So.** Nec gannio, nec latro. Si me audias,  
 obserues, nescio quid secum<sup>74</sup> solus, puto, rationes colligit,  
 quid dicat, de loco excipiamus, ne propera.  
**Am.** Vt metuo ne uictis hostibus dii partam expugnent gloriam.  
 Totam miris modis nostram uideo turbatam familiam.  
 Vxor, stupro, uitio dedecore me plena enecat.  
 Sed de patera mirum signum tamen erat designatum probe.  
 Quis enim? Pugnas pugnatas et pterulam  
 nostris expugnatum occisum fortiter manibus.  
 At, at! Noui iam, id Sosiae factum opera.  
 Qui me hodie quoque praesentem ausit indigne praeuertier.  
 [So]<sup>75</sup>. De me loquitur et quae minus uelim  
 Quaeso ne congregiamur, priusquam stomachum detexerit.  
**Bl.** Consistam. **Am.** Si illum datur hodie mastigiam apprehendere,  
 ostendam quid sit herum fallere, minis et dolis incessere.  
**So.** Audin tu illum. **Bl.** Audio. **So.** Illac machina  
 meas onerat scapulas, sed eum compellemus.  
 Sic inde quid uulgo dici solet?  
**Bl.** Quid dicturus, nescio, quid tibi faciendum ariolor.  
**So.** Vetus est adagium, fames et mora bilem in nasum conciant.  
**Bl.** Verum, ideo hominem compellabo, Amphitruo.  
**Am.** Blefaronem audio mirum quid ad me ueniat.  
 Oportune tamen se offert, ut facta uxoris conuincam turpia.  
 Quid huc me Blefaro. **Bl.** Oblitus tam cito  
 qui diluculo misisti Sosiam, ut hodie tecum conuenirem?  
**Am.** Nusquam id factum gentium sed illic scelestus ubi? **Bl.** Quis? **Am.** Sosia.  
**Bl.** Eccum illum. **Am.** Ubi? **Bl.** Ante oculos, non uides? **Am.** Vix prae ira uideo,  
 adeo me istic hodie delirum fecit, non te sacrificem,  
 numquam euades, sine Blefaro. **Bl.** Ausculta, praecor.  
**Am.** Die ausculto, tu uapula, qua de re, non facis in tempore.  
**Bl.** Non ocysus quasi dedaleis me tulissem remigiis  
 abstine queso non potuimus nostros grandius grandire gradus.  
**Am.** Siue gradatorius siue testudineus fuerit, certum est mihi  
 hunc scelestum perdere, en<sup>76</sup> tectum, en tegulas,

<sup>74</sup> Impreso "sercum".

<sup>75</sup> No está impreso, sino manuscrito en el ejemplar estudiado.

<sup>76</sup> La única diferencia con el texto de Venecia 1495 aparte de las dos frases iniciales consiste en que aquí encontramos "perdere en tectum".

en obductas fores, en ludificatum herum,  
 en uerborum scelus! **Bl.** Quid mali fecit? **Am.** Rogas?  
 Ex illo tecto exclusum foribus me deturbauit edibus.  
**So.** Ego ne. **Am.** Negas sceleste? **So.** Nego en testis ampliter,  
 quocum uenio missus sedulo ut ad te uocatum ducerem<sup>77</sup>.  
**Am.** Quis te misit, furtifer? **So.** Qui me rogat. **Am.** Quo gentium?  
**So.** Dudum iam pridem modo ubi cum uxore doris redisti ignotam.  
 Bachus te irritasit<sup>78</sup>. **So.** Nec Baccum salutauit, nec Cerorem.  
 Tu purgari iusseras uasa diuinam rem ut faceres,  
 et hunc me accersitum misseras ut tecum prandeat.  
**Am.** Blefaro dispersam si aut intus fui, aut si hunc miseram.  
 Dic, ubi me liquisti? **So.** Domi cum Alcumena coniuge a te abiens  
 portum uersus uolito hunc tuis uerbis uoco.  
 Venimus nec te nisi nunc uideo postea. **Am.** Scelestum caput,  
 cum uxore? hac nunquam abis quin uapules. **Bl.**  
 Mitte hunc modo mea gratia et me audias.  
**Am.** En mitto quid uis loquere. **Bl.** Istic dudum maxima  
 memorauit mira, forte praestigiator aut ueneficus.  
 Hanc excantat familiam, inquire aliumde, uide quid siet.  
 Nec ante excruciatum hunc miserum facias, quam rem intelligas.  
**Am.** Recte mones, eamus te aduersum uxori est aduocatum uolo.

[Iuppiter, Sosia, Blefaro, Amphitruo]

Quis tam uasto ipse tu has fores toto conuulsit cardine?  
 Quis ante edes tantas tamdiu turbas concitat?  
 Quem si comperio telebois sacrificabo manibus.  
 Nihil est, ut dici solet, quod hodie bene succedat mihi.  
 Desenu Blepharonem et Sosiam, ut cognatum naucratem  
 conuenirem, hunc non repperi et illos perdi.   
 Sed eos uideo ibo aduersus ut siquid habene  
 Blepharo illic qui ex edibus est herus hic uero ueneficus.  
**Bl.** Proh Iuppiter, quid ego uideo? Hic non est sed ille Amphitruo.  
 Istic si fuat illum sane non esse oportuit nisi sit geminus.  
**Iu.** Eccum cum Blepharone Sosiam, compellabo hos prius<sup>79</sup>.  
 Sosia tandem ad nos? Esurio. **So.** Dixim tibi hunc ueneficum?

<sup>77</sup> Milán 1500: "Am. Negas sceleste? So. Quin negem? En testis ampliter quo cum uenio missus sedulo: ut ad te uocatum ducere". Venecia 1511 y Florencia 1514: "Am. tu quid minitabas te facturum si istas pepulissem fores? Negas sceleste? So. Quin negem? En testis ampliter quo cum uenio missus sedulo: ut ad te uocatum ducere". Traducción de Villalobos: "Am. ¿Niégaslo, traidor? So. Niégolo, cata aquí buen testigo con quien yo he venido hoy y tú me enviaste a llamarle para que le trajese a comer contigo".

<sup>78</sup> Milán 1500, Venecia 1511 y Florencia 1514: "So. Dudum iam pridem modo ubi cum uxore domi redisti in gratiam. Am. Bacchus te irritasit". Traducción de Villalobos: "So. Ahora poco ha, en casa cuando tornaste en amistad con tu mujer. Am. El vino te desatina". En este caso parece probable que Villalobos haya cotejado la edición que estaba utilizando con otros volúmenes.

<sup>79</sup> Impreso "puiis".

Here tu esuris ego fator pugnīs ad te uolito.

**Am.** Pergin, mastigia? **So.** Abi ad Acherontem, uenefice men ueneficum, uapula? **Iu.** Quae hospes intemperiae.

[**Iu.**]<sup>80</sup> Vt tu meum uerteres? **Am.** Tuum? **Iu.** Meum. **Am.** Mentiris.

**Iu.** Sosia i intro dum hunc sacrifico, fac paretur prandium.

**So.** Ibo. Amphitruonem arbitror ita comiter Amphitruo.

Accipiet, ut me ego ille alter Sosia Sosiam,  
dum isti certant in popinam diuertendum est mihi,  
lances detergam omnes, omnesque tegulas auriam.

**Iu.** Tun me mentiri ais? **Am.** Mentiris inquam meae corruptor falsis.

**Iu.** Ob istuc indignum dictum te abstricto collo hac diripiam.

**Am.** Ve misero mihi! **Iu.** Antea id praecausisse oportuit.

**Am.** Blepharo suppetias mihi. **Bl.** Consimiles sunt adeo ut utri adsim nesciam, rixam tamen ut possum dirimam.

Amphitruo noli Amphitruonem duello perdere,

linque collum precor. **Iu.** Hunc Amphitruonem dictas?

**Bl.** Quid ni, unus olim, nunc uero partus est geminus.

Dum tu uis esse alter forma quoque esse non desinit,  
interea queso collum linque. **Iu.** Linquo, sed dic mihi,  
uidetur ne tibi istic Amphitruo? **Bl.** Vterque quidem.

**Am.** Proh summe Iuppiter! Vbi hodie mihi forma adimis.

Pergo querere, tun Amphitruo? **Iu.** Tum negas. **Am.** Pernego quando Thebis preter me nemo est Amphitruo.

**Iu.** Immo preter me nemo atque Blepharo iudex sies.

Faciam id si queo signis palam, respondet tu prius.

**Am.** Lubens. **Bl.** Antequam cum Taphiis pugna sit innita.

Quid mandasti? **Am.** Parata nauis clauo hereres sedulo.

**Iu.** Si nostri fugam facerent illuc me tuto reciperem.

**Am.** Item aliud me, ut nummatum seruaretur marsupium.

**Iu.**<sup>81</sup> Quae peraniae? **Bl.** Tace sis, meum est querere.

**Bl.** Scisti numerum? **Iu.** Talenta quadringenta attica.

Hic examissim rem enarrat et tu quod philippeii? **Am.** Duo milia oboli uero bis totidem. **Bl.** Vterque rem tenet probe.

**Iu.** Intus in crumena alterum clausum esse oportuit.

Attende sis, hac dextra ut nosti regem mactaui Pterela.

Spolia ademi et pateram qua ille potare solitus est  
in cistella pertuli et dono uxori meae dedi.

**Am.** Quicum hodie domi laui sacrificauis et cubui.

Hei mihi! Quid audio? Vix apprime sum uigilans

quippe dormio uigilans somnio et sanus intereo.

Ego ille idem sum Amphitruo Geraphonis nepos

Thebanorum imperator et Creontis inimicus

<sup>80</sup> Impreso "Am."

<sup>81</sup> Impreso "Bl".

Teleborum perduellis, qui  
 ui uici et summa regem uirtute bellica.  
 Illi isti pretuli Caphalum magni Acionis filium:  
**Iu.** Ego latrones hostes uirtute et bello contadi,  
 Electionides perdiderat nostrae germanus coniugis  
 Acaiam, Etholiam, Phocida, Aoniam per freta  
 Ioniam, Egeum et Creticum uagans uertebat pyratica.  
**Am.** Dii immortales! Iam mihi non credo, ita hic omnia,  
 quae facta sunt examussim loquitur. **Bl.** Vide.  
 Vnum superest id si suat Amphitruones sito te gemini. **Iu.** Quod dicas noui,  
 ex illoc uulnere quod mihi nupegit Pterela.  
**Bl.** Hoc equidem. **Am.** Apposite, uiden en aspice.  
**Iu.** En aspice. **Bl.** Aspiciam.  
**Bl.** Supreme Iuppiter, quid intueor, utrique minusculo  
 dextro, eodem in loco, signo eodem apparet probe,  
 ut primum tonuit cicatrix rufula sub lurida.  
 Iacent rationes silet iudicium, quid dicam nescio<sup>82</sup>

<sup>82</sup> En Brescia 1506 aparece “Ble. Supreme iuppiter quid intueor: utrique in musculo dextero: eodem in loco: signo eodem apparet probe: ut primum coiuit cicatrix russula subliuida. Rationes iacent iudicium silet. quid agam nescio” (f. xxxiiii’). Milán 1500 (f. fII’) y Venecia 1511 (f. XXXIII’) ponen: “Ble. Supreme iuppiter quid intueor: utrique in musculo dextero: eodem in loco: signo eodem apparet probe: ut primum coiuit cicatrix russula subliuida. Rationes iacent iudicium silet. quid dicam nescio” También en este caso parece que Villalobos, ante un pasaje evidentemente corrupto, ha cotejado su original con otras ediciones y traduce: “Ble. Verla quiero. Oh alto Júpiter que cosa veo: a cada uno de ellos en el muslo del brazo derecho en un mismo lugar con la misma señal que al comienzo tuvo parece una cicatriz bermejuela amarilleja. Caense las razones y el juicio enmudece, no sé qué me diga”. En la versión del médico humanista de todas formas encontramos “no sé qué me diga”, que se aparta del texto de Brescia 1506 y respeta las demás. Villalobos optó por “no sé qué me haga” para volcar el v. 1056, en el que Bromia se queja “Me miseram, quid agam nescio”.