

O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

Teatro Greco-Latino e sua recepção II

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu
Fialho & José Luís Brandão
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

BROMIA (DE PLAUTO A TIMONEDA) O LA EVOLUCIÓN DE UN PERSONAJE [Bromia (from Plautus to Timoneda) or the evolution of a figure]

MARÍA JESÚS PÉREZ IBÁÑEZ (mariaje@fyl.uva.es)
Universidad de Valladolid

RESUMEN - En la plautina *Amphitruo*, la esclava Bromia asume la importante misión de contar hechos que su amo no ha podido ver. Tras un largo periodo de tiempo, la criada Tésala del *Amphitrión* de Timoneda, sin perder su impronta plautina, es más que una mensajera. En esta modificación del personaje pensamos que hay que considerar, además de la personalidad de Timoneda, la transmisión del texto plautino y su presencia en la Península Ibérica.

PALABRAS CLAVE - *Amphitruo/ Amphitrión*, Plauto, Timoneda, Tradición clásica.

ABSTRACT - In Plautus' *Amphitruo*, the slave Bromia assumes the important task of telling facts that her master hasn't been able to see. Some centuries later, the servant Tésala in Timoneda's *Amphitrión* can be considered more than a messenger, without losing Plautus' influence. We think that the alteration of this character can be explained not only by Timoneda's personality but also and mainly by the transmission of the text and its presence in Spain.

KEYWORDS - *Amphitruo/ Amphitrión*, Plautus, Timoneda, Classical Tradition.

O. INTRODUCCIÓN

En la producción plautina *Amphitruo* es un caso singular. La trama con sus elementos trágicos y cómicos –de ahí su calificación de *tragicomedia* (59, 63L¹) – el argumento mitológico, el juego de los dobles, las implicaciones morales e incluso religiosas y filosóficas² de las situaciones favorecen, sin duda, la difusión (incluida la traducción) pero también la reutilización (recreación e imitación), de temas y personajes a lo largo de la tradición³.

A pesar de estas implicaciones en la obra plautina registramos una lengua muy cercana a la cotidiana –en ocasiones calificada de irreverente⁴–, como se ve especialmente en Mercurio que asume así muy bien su papel de esclavo. El tono heroico, la lengua elevada –coherente con la dignidad de personajes como el dios

¹ Citamos esta obra según la edición de Lindsay 1980 [=L], la más comúnmente seguida.

² García Hernández 1997 plantea la relación entre el pensamiento cartesiano y esta obra plautina.

³ Cf., e. g., Jacobi 1952, Lindberger 1956, Shero 1956, Romano 1974.

⁴ El mismo Júpiter se llama a sí mismo el 'Anfitrión del piso de arriba' (864L: *in superiore qui habito cenaculo*) que parece una forma bastante popular de referirse al cielo.

supremo [dignidad que hallamos en su parlamento final como *deus ex machina* (1131-1143L)], apenas se mantiene. La excepción es Alcmena, cuyo personaje alcanza niveles propios de la tragedia y paradójicamente dos esclavos: Sosia, que con el relato de las hazañas de su amo (186-247L) se acerca a la épica (aunque por la parodia) y Bromia que relata los prodigios que acompañan y suceden al parto de Alcmena (1053-1130L).

Este manejo del lenguaje (y del tema) que atenúa los acentos trágicos y míticos, permite entenderla como una comedia burguesa más, con tipos y situaciones compatibles con el resto de la producción plautina⁵, no sería un caso atípico, sino una obra que explota cómicamente el tema del adulterio, una comedia de cuernos y sexo⁶, que desde el principio se explicita al proponer en términos de *usura corporis*⁷ la relación de Júpiter con Alcmena.

Sin tono heroico, la desventura de Anfitrión entra en lo risible. El adulterio es tema cómico desde el momento en que el matrimonio es una institución esencial en la sociedad romana. El terreno delicado que pisa Plauto al presentar una matrona adúltera lo resuelve con la ignorancia por parte de Alcmena. La voluntad divina y el final feliz matizan una obra que podría alcanzar tonos trágicos⁸.

En Valencia (1559), *La comedia de Amphitrión, traducida por Juan Timoneda y puesta en estilo que se pueda representar. Contiene muy altas sentencias y graciosos passos*⁹, se publica –con portadilla propia– junto a otras dos composiciones: *Las*

⁵ Paratore 1961.

⁶ Segal 1975 la describe así y entiende que por tema, tono y final es una obra equiparable a *Casina*, e. g.

⁷ Cf. Mercurio en el prólogo: *is amare ocepit Alcumenam clam uirum / usuramque eiuis corporis cepit sibi* (107-108 L) y en monólogo tras burlar a Sosia [*Amphitruo subditiuos ecum exit foras / cum Alcumena uxore usuraria* (497-498L)]; Júpiter en otro monólogo [*uolo deludi illunc, dum cum hac usuraria / uxore nunc mi morigero* (980-981L)] y como *deus ex machina* explicando sus actos [*primum omnium Alcumenae usuram corporis / cepi, et concubitu grauidam feci filio* (1135-1136L)]. La idea se repite en el *argumentum primum* (v. 3: *Alcmenam uxorem cepit usurariam*).

⁸ Presentamos un pequeño resumen de esta obra cuya acción transcurre en Tebas: Enamorado de Alcmena, Júpiter se presenta ante ella suplantando a su esposo (Anfitrión); Mercurio, que asiste a Júpiter en la empresa suplanta a Sosias, el esclavo de Anfitrión. Son estos antecedentes no vistos en escena. El regreso de Anfitrión (y Sosias) victorioso va a desencadenar una serie de malentendidos: Sosias es burlado por Mercurio, quien también se burla de Anfitrión (escena truncada por la existencia de una laguna en la transmisión textual); Alcmena con su actitud confunde e irrita a su marido, que busca testigos para ratificar ante ella su verdad; Júpiter, con el aspecto de Anfitrión, deja fuera de su propia casa al esposo, prolonga la noche para seguir gozando de una no apercebida Alcmena y además (escena truncada por la laguna) se enfrenta a Anfitrión cara a cara y así le priva una vez más de su identidad. Con una intervención divina, que también asiste a Alcmena en su doble parto –un hijo de Júpiter y otro de Anfitrión–, Júpiter todo lo soluciona. Quien narra la mayor parte de esta intervención es la criada de Alcmena, si bien la conclusión definitiva la pone Júpiter y Anfitrión se somete a la voluntad divina.

⁹ Seguimos la edición de Diago 2000a: URL <http://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/Timoneda/Index.htm> [última consulta mayo 2016]. Otras ediciones: la facsimilar a cargo

tres comedias del facundissimo poeta Juan Timoneda. Dedicadas al ilustre señor don Ximén Pérez de Calatayú y Villaragut etc. El factor de unión de las tres comedias de Juan de Timoneda (1520-1583) –dos basadas en Plauto, la tercera producción propia– se ha identificado en el adulterio, presentado desde distintas perspectivas; en el caso del *Amphitrión* el femenino, pues, aunque Alcmena no lo busca y lo ignora, se consuma¹⁰.

En la portadilla del *Amphitrión* de Timoneda, se declara que es una obra *puesta en estilo que se pueda representar* (algo indudable) y *traduzida por Juan Timoneda* (algo que se puede cuestionar, al reconocerse la dependencia de esta obra respecto de la versión que a comienzos del siglo XVI publicó Francisco López de Villalobos¹¹); por tanto entre Plauto y Timoneda, entendemos que debemos incorporar otros factores a nuestra reflexión sobre el personaje que en el texto de Plauto se llama Bromia, Tésala en el de Timoneda.

1. LA ANCIlla BROMIA DE PLAUTO

La *ancilla* Bromia, por paralelismo con los personajes de Anfitríon y su esclavo Sosias (doblados por Júpiter y Mercurio, respectivamente), es esclava de Alcmena. Su única e importante intervención¹² se produce en la primera escena del acto quinto y consiste en contar al público y Anfitríon el poco común parto de Alcmena¹³, el nacimiento de los niños, cómo Júpiter se ha manifestado y ha declarado ser el padre de uno de los gemelos, así como los prodigios de uno de los neonatos (1053-1130L) que mata dos serpientes.

Adquiere este personaje una relevancia mayor de la que suele corresponder a una esclava de la comedia latina¹⁴; no se limita a ser comparsa y apoyar las

de la Academia Española, Madrid: [s. a.], 1936 (Tipografía de Archivos) y la Juliá Martínez 1947-48, así como las tesis doctorales de Peterson 1961 y Diago 1987. En 1911 en Valencia (Establecimiento tipográfico Doménech) se inicia el proyecto inconcluso de editar las *Obras completas de Juan de Timoneda*. Tomo I patrocinado por la sociedad de Bibliófilos valencianos con un estudio de M. Menéndez y Pelayo; en la advertencia al lector se lee que el estudio se verá al inicio del no publicado tomo 2 cf. Biblioteca Digital Hispánica (BNE <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000144364>; enlace al documento: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000144364&page=1>).

¹⁰ Diago 1995: 110, 114.

¹¹ En Alcalá de Henares (1517) se imprime por primera vez este texto que después se publicará junto con otras obras de López de Villalobos. Cf. Pérez Ibáñez 1990.

¹² Lage Cotos 1985 analiza parte de este parlamento y entiende que la criada con elementos propios de la lengua judicial defiende la virtud de su señora -contrapartida de las acusaciones vertidas por Anfitríon– con argumentos muy elaborados desde la preceptiva retórica; mientras su señora se había limitado a reclamar testigos. Una paradoja más de la comedia.

¹³ Júpiter había hecho saber al público que Alcmena estaba de parto; con ello justifica su reentrada en la casa, mientras Anfitríon queda fuera: *Intro ego hinc eo. Alcmena parturit* (1039L).

¹⁴ Un breve análisis de los rasgos de la ‘máscara’ de la esclava en la comedia plautina podemos ver en López Gregoris 2012: 52.

acciones de su señora, narra lo que no se representa, pero que es esencial para la resolución del enredo.

La intervención de Bromia, con la narración de lo sucedido en el interior de la casa, se divide en dos partes, nueva duplicación en esta tragicomedia donde tantas cosas aparecen duplicadas. La primera es un monólogo, lleno de exclamaciones, expresión de las emociones alteradas: la criada habla del ruido (Anfitrión lo ha oído desde fuera), la voz misteriosa que dice acudir en auxilio de Alcmena que da a luz sin que nadie en la casa lo vea (1053-1071L). La segunda parte se desarrolla en diálogo con Anfitrión (1078-1130 L) y en ella precisa un poco más –por ejemplo la fortaleza de uno de los niños que mató a dos serpientes– aunque retarda al máximo la aclaración de que la divinidad implicada y de quien procede la voz que todo lo revela es Júpiter (1121L: A. *Quis homo?* B. *Summus imperator divom atque hominum Iuppiter*).

El puente, la bisagra en torno a la que se articulan las dos partes de la intervención de Bromia es la idea del parto de los gemelos: *illam geminos filios pueros peperisse conspicio* (1070L) y *Alcumena geminos peperit filios* (1088L).

En los versos intermedios la criada despierta a Anfitrión y lo reconoce como amo, algo que, desde la burla que sufre por parte de Mercurio y desde que los testigos no resolvieran que él era Anfitrión, le había producido inquietud y le había llevado a plantearse la cordura de los suyos¹⁵ y la propia, como consecuencia de las acciones de su esposa: *At me uxor insanum facit / suis foedis factis* (1084-1085L).

Anfitrión cierra la escena sin mencionar el adulterio, declara que todo está bien si se trata de compartir su bienes con Júpiter: *Pol me hau paenitet, /si licet boni dimidium mihi diuidere cum Ioue* (1124-1125L) y quiere realizar sacrificios en su honor.

Júpiter–*deus ex machina* precedido de un trueno– marca el inicio de la escena segunda del acto quinto (1131-1143L) y ratifica la exposición de la criada, que desaparece de la acción y probablemente de la escena. El dios asegura a Anfitrión que viene en su ayuda: *Bono animo es, adsum auxilio, Amphitruo, tibi et tuis* (1131L) casi las mismas palabras que por boca de Bromia sabemos que dijo Júpiter a Alcmena en el parto (*Alcumena, adest auxilium, ne time: et tibi et tuis propitius caeli cultor aduenit ...* [1064-1065L]). Cierta ironía cómica –además de reduplicación de palabras– que se acentúa con el resumen que hace Júpiter: *Alcumenae usura corporis* (1135L) y *concubitu grauidam feci filio* (1136L), en términos que insisten en el adulterio consumado. Tras asegurar que uno de los niños le traerá gloria inmortal (1136L), le manda congraciarse con Alcmena (*tu cum Alcumena uxorem antiquam in gratiam / redi* 1141-1142L).

¹⁵ Por ser reconocido Anfitrión proclama la cordura de Bromia: *haec sola sanam mentem gestat meorum familiarium* (1083L), y Bromia la de todos: *Immo omnes sani sunt profecto* (1084L).

En las palabras finales Anfitrión acepta la situación: *Faciam ita ut iubes et te oro, promissa ut serves tua. /ibo ad uxorem intro, missum facio Teresiam senem* (1144-1145L) y pide el aplauso (1146L).

La revelación de la intervención divina y su responsabilidad se produce por una doble vía: el relato casi duplicado de la esclava y la ratificación de Júpiter, que con sus palabras retoma el tema del adulterio que Anfitrión está eludiendo. La conformidad de Anfitrión hace que se resuelvan los conflictos.

Si como *ancilla* es plausible el poco papel de Bromia, debemos reconocer que estamos ante una *ancilla* especial en una comedia excepcional a la que corresponde una elaborada exposición de hechos capitales.

2. LA SIERVA TÉSALA DE TIMONEDA

En la versión de Timoneda la criada se llama Tésala, como una esclava, sin papel, que en Plauto recibe de Alcmena la orden de aportar la copa-trofeo que recibió de ‘su esposo’ y que pueda dar pruebas de que ‘Anfitrión’ sí la visitó antes del encuentro que desencadena la discusión entre ambos esposos (770L: *Fiat. <heus> tu, Thessala, intus pateram proferto foras*).

La participación de esta criada se inicia, como en Plauto, cuando aturdida sale de casa y acaba contando los sucesos relacionados con el parto: *scena nona*. En la escena Tésala no despierta a su señor, ni está sola ante él contando lo sucedido, comparte la tarea de informar con Sosias (llamado Sosia Tardío). No acaba con la escena la intervención de la criada.

Sale Tésala solo profiriendo exclamaciones¹⁶ y reconoce a su amo, pero no necesita despertarlo:

¡Ay, desventurada de mí! ¡Ay mezquina de mí! No sé qué me diga de tan grandes maravillas como veo en esta casa. ¿Quién me socorrerá en tan grande necesidad? ¿Quién me dará un jarro de agua, que desfallezco? ¿Qué truenos y qué relámpagos han sido éstos que han venido con el parto de mi señora? Mas, ¿quién es este cavallero qu’está aquí tendido más muerto que bivo? ¡Ay, desdichada de mí, parece que sea mi señor Amphitrión! Quiero certificarme mejor. El es, en verdad. ¡Ah, señor! ¡Ah, mi señor Amphitrión! (fol. diiiij’).

Aliviado Anfitrión, pide explicación de lo ocurrido, pues con la intervención previa Tésala –a diferencia de Bromia– no ha aportado información alguna. Como en el texto latino se difiere la cabal explicación de los hechos. Se retrasa la información clave insertando una intervención de Sosia. Cuando Tésala va a empezar su relato, la voz de Sosia pide ayuda y necesita ser guiado por Tésala, que está fuera,

¹⁶ La acotación de la escena dice: *Sale Tésala, criada de Alcmena, toda alterada de ver lo que ha visto, y cuéntalo a su amo Amphitrión* (fol. diiiij’).

para salir de la casa. Se da así la situación nueva de que Anfitrión sigue ignorante de todo y sus dos criados conocen los hechos.

Por fin Tésala dice que han nacido dos niños (“Has de saber, lo primero, que Alcúmena ha parido dos hijos”). Si Anfitrión ve una acción divina (“¿Dos hijos? Los Dioses andan conmigo”), Sosia jugando con la idea de ‘andar con’ le va abriendo los ojos (*Más con tu muger*).

Prosigue Tésala y, aunque menciona a Júpiter, no aclara su responsabilidad (recoge en cierto modo el procedimiento plautino de dividir la información de la criada en dos secuencias):

En esto no sé quién a grandes bozes dixo: Alcúmena, socorrida eres; no temas, que por causa tuya será favorable para los tuyos el señor de los Dioses que es Júpiter. Y dixo: Levantaos los que caistes. Y assí yo me levanté. (dvr).

En diálogo con Anfitrión cuenta el nacimiento de los niños y el episodio de las serpientes, Sosia interrumpe con su visión carnal¹⁷ de las cosas, haciendo gala de su cobardía¹⁸ o comparando las hazañas del neonato con las de los héroes de caballería¹⁹.

Anfitrión decide entrar a ver a la esposa y los niños no sin antes encomendarse a los dioses, que –como ya ha dicho– ‘andan por su casa’; una fórmula comparable a las palabras del plautino que cierran la escena primera del acto quinto y que van asociadas a una elusión por parte de Anfitrión del tema del adulterio:

Mas primero me encomiendo a vosotros, Dioses, pues que veo que andáis especialmente por mi casa. (dvj’).

Se ha modificado el detalle respecto de Plauto, Tésala comparte la misión informativa con Sosia, quien con su realismo trata de ‘despertar’ de abrir los ojos al confiado Anfitrión (no lo consigue), las informaciones y las referencias a las duplicaciones se han reducido y el procedimiento de retrasar se desarrolla insertando una relativamente amplia secuencia en torno al cómico Sosia.

A diferencia del texto latino, aquí no concluye la intervención de la criada. Hay una *scena decima* que cambia el final de Plauto y en la que la criada comparte

¹⁷ Por ejemplo, al preguntar por la posibilidad de bañarse juntos él y Tésala: “T. En fin, mandónos (*sc. Alcúmena*) que los bañásemos (*sc. a los gemelos*) / S. ¿Que nos bañásemos tu y yo? / T. Calla, bovo, que no; sino a los niños.” (dv¹⁷)

¹⁸ “Tú serías buena para ser Sosia, que no tienes miedo, y yo para ser Tésala que / siempre estoy con él”. (dvv- dvj’).

¹⁹ “Nunca Regañaldos de Montalván ni Amargís de Jaula hizieron tales hombradías. Si Dios le da barbas en rostro y le dexa llegar a barragane, no havrá ningún riñón que se le iguale.” (dvj’).

con Sosia la función del simple, como en la escena anterior ha compartido la de mensajera, pues participa en réplicas cómicas y aparece emparejada a Sosia. En esta *scena décima* Timoneda funde el final plautino (Júpiter como *deus ex machina* y Anfitrión acatando la situación (1131-1146 L) con materiales en parte procedentes del “Complimiento de la obra sacado de otro original” que añadió López de Villalobos (ca. 1474-1562) a su traducción del *Amphitruo*²⁰. Se ha señalado que Timoneda, que suele abreviar, depende²¹, incluso en la letra²² de la versión de Villalobos.

Júpiter en majestad²³ confiesa que ha tomado prestado el cuerpo de Alcmena (la *usura corporis* latina) y que es el padre de uno de los niños. Con procedimientos diferentes logra retardar el conocimiento cabal de los hechos por parte de Anfitrión. A diferencia de Plauto este Júpiter revela su participación, no ratifica la inexistente información de la criada y no asume toda la responsabilidad ni exculpa a Alcmena, aunque ordena a Anfitrión reconciliarse con su esposa:

y mando también que a tu muger no la culpes de liviana, sino que torne en tu antigua gracia, que yo te seré siempre favorable” (d vii^r).

Sosia y Tésala continúan en escena. Sosia comenta en apartes las declaraciones de Júpiter y se pregunta si no habrá otro hijo suyo²⁴, pues también quiere participar de los placeres de la casa. De este modo sostiene él y no Júpiter el recuerdo del adulterio y lleva hasta el final una actitud más crítica que la de Anfitrión y menos conforme con lo ocurrido. Sosia resume la situación:

No sé qué me diga de vosotros, Dioses, y de vuestras obras: el padre adúltero, el hijo homicida, y Sosia apuñeado, Alcmena afrentada y Amphitrión cornudo (dvii^r)

Aunque Tésala se lo pide en dos ocasiones, Anfitrión dice no poder frenar el descarro del criado, pues el gozo de tener a los dioses en su casa le impide estar enojado, pero autoriza a la criada a castigarlo:

²⁰ Cf. Pérez Ibáñez 1990.

²¹ Cf. entre otros: Crawford 1914 o Juliá Martínez 1947-48: vol. III, p. XXXI “tiene puntos de contacto muy íntimos con la traducción de Villalobos”. La misma opinión manifiestan Henríquez Ureña 1967: 70 (n. 2) o Grismer 1944: 190-191. Idea en la que insisten, remitiendo o no a estos, estudios contemporáneos como Quintero 1990 y Diago 2000b: p. 119 “De cualquier modo, y aunque Timoneda siga muy de cerca a Villalobos, la suya es una obra muy distinta”.

²² Una comparación detallada de estos dos textos encontramos en Bacca 1969.

²³ Así se acota la escena: *Sale Júpiter en su misma figura y divinidad, vestido todo de oro, con sus alas y su mundo y sceptro en las manos y corona en la cabeza* (dvjⁱ).

²⁴ “Digo, señor, que quisiera ser participante de los placeres de tu casa como fui de los trabajos de tu guerra” (dvj^r).

Es tan grande la alegría que tengo en ver el próspero successo que han tenido mis cosas, queriendo los Dioses visitar mi casa, que no sé enojarme contra nadie, especialmente contra este simple; mas si quieres, dale de palos tú. (dvii^r)

La intervención en este punto de Sosia y Tésala –emparejados– con sus réplicas parece la propia del simple de la comedia. Ambos comparten esta función de gracioso como en la escena anterior habían compartido la de mensajero. Será Sosia –un Sosia que pide aclaraciones a Júpiter y recrimina la actitud de Mercurio²⁵– quien cierre la obra y deje en el aire el tema del adulterio y sus consecuencias, que en Plauto se disuelve antes:

Señor Júpiter, embíanos d'allá algunas diosas para nosotros en pago del empenamiento de nuestrama. (dviii^r)

No se olvida el adulterio –tema esencial en la versión de Timoneda– ni se atenúa la responsabilidad de Alcmena. Tampoco la mensajera ofrece la información completa; al actuar en parte como ‘simple’ sostiene la actitud de Sosia que acentúa los factores realistas y mordaces, frente a un Anfitrión que parece que nunca termina de abrir los ojos. Esta Tésala de Timoneda no es una pura copia de la Bromia de Plauto.

3. ENTRE PLAUTO Y TIMONEDA

Entre la plautina y la criada de Timoneda hay diferencias que, entendemos, cobran más sentido a la luz de la tradición del texto hasta ese momento.

Un apunte previo se relaciona con la forma y la transmisión del texto plautino: hacia el siglo XI una docena de comedias plautinas dejaron de ser conocidas y se recuperan (1429) con el hallazgo por Nicolás de Cusa del *Codex Ursinianus* (el D del *stemma*)²⁶. El Plauto de la Edad Media es un autor de ocho comedias, entre ellas la nuestra²⁷, y del *Querolus*²⁸. *Amphitruo* presenta

²⁵ “S.: ¡Oh hideputa! ¡Qué cara de melcochero que tienes, Mercurio! ¿Parécete bien las puñadas que me diste? ...?”. (d vii^r)

²⁶ Entre la amplia bibliografía sobre la transmisión manuscrita de Plauto mencionamos Sabbadini 1967 y 1974, Paratore 1961: 82-88 Ernout ²1976, Cuesta-Raffaelli 1988, Tarrant 1990.

²⁷ Está suficientemente documentada aunque falta en alguno de los testimonios de la tradición manuscrita, como el Palimpsesto ambrosiano y el códice C de la *recensio palatina*.

²⁸ Es un texto anónimo en *sermo poeticus*, que Jacquemard-Le Saos 1994 ve como un ejercicio escolar vinculado al círculo de Rutilio Namaciano (V. d.C.). Se presenta como continuación de la *Aulularia*, aunque el análisis de la composición revela más correspondencias textuales con Terencio que con Plauto (hay ecos ciceronianos y virgilianos). No sigue la línea argumental de Plauto y adquiere tonos de reflexión filosófica sobre la fortuna y la providencia.

una laguna (tras el verso 1034L) cifrada en 272 versos²⁹ que fue colmada con los 150 octonarios yámbicos de Hermolao Barbaro (1454-1493) que van a incorporarse a buena parte de las ediciones. Por tanto el *Anfitrión* que van a conocer imitadores, traductores o adaptadores durante mucho tiempo es el ‘completado’ con las *scaenae suppositae*³⁰.

Debemos detenernos brevemente en el *Geta* (ca. 1125-1130) de Vital de Blois³¹, una *comedia elegíaca*³² de 530 versos centrada en la burla del mal uso de la filosofía por ignorantes. Es posible que este texto no se base en Plauto sino en una composición tardía, desconocida, similar al *Querolus* (inspiración de otra obra de Vital³³). Son muchas las diferencias con Plauto, destacamos que Júpiter hace que Alcmena –que comprende lo ocurrido– convenza a su marido de que ella ha vivido un sueño (*Geta* 523-524). El motivo del sueño aparece en la interpolación de Barbaro³⁴ y reaparece en Timoneda (*scena sexta* en boca de Anfitrión³⁵), asociado a la idea de la capacidad de la filosofía de hacer que los hombres se vuelvan bestias ya en *Geta* (163-168).

²⁹ Havet 1895: 101.

³⁰ En el Renacimiento y por imitación de Terencio se dividen las obras de Plauto en actos y escenas. La primera edición en registrarlo es la de G. B. Pio (Milán 1500). Cf. Questa 1962 quien apunta la existencia de un manuscrito que unos 50 años antes había llevado a cabo tal división.

³¹ En pleno Renacimiento del siglo XII, este clérigo se vincula a los círculos de Orléans, Chartres, Fleury sur Loire. Entre otras obras de él se conservan dos *comedias elegíacas*, *Geta* y *Aulularia*. Que *Geta* es texto muy conocido lo prueba la existencia de múltiples manuscritos. Una relación de los mismos, así como de ediciones y estudios puede verse en s.v. Vital de Blois en ARLIMA (Archives de Littérature de Moyen Âge http://www.arlima.net/uz/vital_de_blois.html [última consulta mayo de 2016])

³² Sobre este tipo de composiciones puede verse Cohen 1931 o Bertini 1976-1998 y, e. g., las referencias recogidas en ARLIMA (*vide supra*).

³³ Vital de Blois, *Aulularia*, 25-28 (cf. *supra*). Bate, K. (ed.) (1976), *Tree Latin Comedies*. Toronto: 3, niega que *Geta* dependa de un texto intermedio.

³⁴ *Di vostram fidem! Quae intemperiae agunt nostram familiam? Quae mira/ video? postquam advenio peregre. Iam veru'st quod olim est auditum / fabularier, mutatos Atticos in Arcadia homines/ et saevas beluas mansitasse nec unquam denuo parentibus/ cognitos*. Tomados de: *M.A. Plauti Sarsinatis Commoediae XX superstites, J. Philippus Paraeus restituit et notis illustravit ... Francofurti*, impensis Ionae Rhodii 1610 (en el ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Valladolid B.U. 3952). También los traduce Villalobos: “Anfitrión: O dioses, donde esta vuestra fe, que desconciertos tan grandes andan entre nuestra familia, que maravillas veo desde que vine de la guerra. Agora parece verdad lo que solíamos oír en hablillas: que en Arcadia se mudaban los hombres de Atenas y se quedaban hechos bestias, y nunca tornaban a ser conocidos de sus padres”.

³⁵ “¡Oh, Dioses inmortales! ¿Y a dónde está vuestra fe? ¿Por qué consentís en mi casa tanto desatino y turbación? Parece agora ser verdad lo que se cuenta por hablilla, que los hombres de Athenas se transformaban en bestias en Arcadia y que nunca tornaban a ser conocidos de sus parientes. Pues yo, triste de mí, hombre me parece que soy, que no bestia, porque así me desconozca mi gente, ni tampoco es sueño ni estoy durmiendo. Veamos en qué ha de parar tanta desventura» (cvii v-cviji’).

En la Península Ibérica en el siglo XVI³⁶ antes de Timoneda conocemos cuatro obras (tres en castellano y una en portugués) que en distinta forma se vinculan al *Amphitruo* de Plauto: La traducción publicada en Alcalá de Henares (1517)³⁷ obra de López de Villalobos, destinada a la lectura y con un final propio; la recreación de Fernán Pérez de Oliva (1525) *Muestra de la lengua castellana en el Nacimiento de Hércules o Comedia de Anfitrion* cuyo desenlace discrepa del presentado por López de Villalobos; un anónimo toledano de 1554 (*Comedia de Plauto llamada Amphitruon traduzida del latín en lengua castellana*) que se presenta como traducción, si bien combina elementos procedentes de las versiones de Villalobos y Pérez de Oliva³⁸ y no aporta nada nuevo. Hacia 1545 y para ser representada en las fiestas de la Universidad de Coimbra compone Luis de Camões *Os Enfatrões*. En 1559 llega la versión de Timoneda.

a. Villalobos hace una versión para la lectura en la que suprime algunas partes del texto plautino y añade el “complimiento de la obra sacado de otro original” (59^v) que inspira a Timoneda. Anfitrion, tras la revelación de Júpiter se disculpa ante Alcmena y ella lo acepta³⁹; sostienen una conversación en vituperio de los celos. Tras los señores hablan los criados Tésala, Bromia y Sosia, estos dos emparejados. La Tésala de Timoneda, además de tener antecedente plautino, bien pudiera entenderse como fusión de las dos criadas de Villalobos, una de ellas emparejada con Sosia.

Sosia con su intervención marca un tono [«Mejor hariades en auer plazer el uno con el otro, que bien lo aueys menester, que no en gastar el tiempo todo en palabras»] que se mantiene en la conversación de los criados entre sí y con sus

³⁶ En el siglo XV empiezan a citarlo el Marqués de Santillana, Alfonso de la Torre, Juan del Encina, Luis Ramírez de Lucena; Fernando del Pulgar lo equipara con Terencio y García de Santa María lo considera autor de comedias. Para Alonso de Madrigal es un fragmento de erudición clásica sin igual y su forma de referirse a él hace pensar en que ha leído las obras. Cf. Webber 1956.

³⁷ Aquí se publica independientemente, después pasa a formar parte del *Libro intitulado los problemas de Villalobos*, miscelánea de diversas materias que conoce múltiples ediciones. Citamos por la edición sevillana de 1574 que contiene foliación independiente.

³⁸ Seguimos para la cita el ejemplar de la BN Madrid R 1379. *Ad lectorem*: “Por lo qual acorde de aprovecharme dellas tomando de cada una lo más apazible y sabroso, por lo que la comedia fuesse mas gustosa. En que se pornan algunas cosas que no están en el original de Plauto y se callarán otras proque así sea mejor entendida y apazible como parecera adelante en llos títulos y argumentos de la comedia”. El procedimiento seguido es el siguiente: Si las escenas, aunque tratadas diferentemente, están en ambas versiones, reproduce la de Villalobos; de Pérez de Oliva toma lo que más diverge de Plauto, como la llegada de Júpiter ante Alcmena. En el desenlace no incorpora el añadido de Villalobos y sustituye los versos finales de Anfitrion aceptando la situación por el discurso contra los dioses de la antigüedad del maestro Pérez de Oliva (cf. *infra*).

³⁹ Anfitrion: “Alcmena perdoname, yo conozco que erre en acusarte tan impacientemente, hasta que con mas acuerdo y menos passion no se pesquisara la verdad”. Alcmena: “Yo te perdono mi marido, porque el mucho amor que me tienes te turbo el juycio y te hizo perder la paciencia: que buena estaba de conocer si yo te hiziera maldad que te encubriera lo que tu sabias, pues que no me lo preguntaba” (59^v).

señores. Aclarada la situación y, elevando el tono, Anfitrión y Alcmena vuelven a explicarse el episodio de las serpientes como acción de una Juno que sabía que Alcmena estaba sin culpa, pues si no hubiera enviado tres serpientes. Aunque se exculpa a Alcmena –que a diferencia de la plautina y la de Timoneda está presente en la resolución– se sostiene más tiempo el tema del adulterio.

b. También tiene vocación didáctica *La muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hércules o comedia de Amphitruon*⁴⁰ del maestro Pérez de Oliva. Esta versión tiene novedades argumentales y de personajes (algunas en el *Geta*), entre ellas que no hay una criada (Naucrates contará el nacimiento de los niños); tampoco hay un *deus ex machina*. Anfitrión no acepta la voluntad divina y se manifiesta contra la falsedad de los dioses de la antigüedad⁴¹; algo en cierto modo recogido por las palabras finales de Sosia en la versión de Timoneda. La criada mensajera desaparece, se insiste en la acusación de los dioses y se exculpa a Alcmena.

c. *Os Enfatriões* (ca. 1545) de Camões es una imitación de Plauto que con el transcurso del amor (Anfitrión está profundamente enamorado, lo mismo que Alcmena y un enamorado Júpiter necesita la ayuda de Mercurio quien realmente urde el plan –con reminiscencias de Vital de Blois) se centra en los problemas de los desdoblamientos y los equívocos. Se eliminan los acentos trágicos y se modifica el final.

Bromia ha aparecido en las escenas iniciales como confidente de su señora, tiene un encuentro con Mercurio –contrapunto cómico al encuentro de Júpiter y Alcmena–, novedad en este texto y, como en Villalobos, es la pareja de Sosia. Como se profetiza el nacimiento de los niños (recurso para salvaguardar el honor de Alcmena) no es necesaria la función mensajera de la criada, quien está dispuesto a contar algunos extraños acontecimientos que ocurren en la casa es un personaje llamado Aurelio, pero la voz de Júpiter le interrumpe y aclara la situación. Anfitrión no replica a esa voz.

4. TIMONEDA A LA LUZ DE ESTA TRADICIÓN

Viendo los casos de Bromia (Plauto) y Tésala (Timoneda), entendemos que en los textos intermedios entre Timoneda y Plauto se aprecian recursos y tratamientos que anticipan algunos aspectos de la creación de Timoneda. Si la Tésala de Timoneda no es una mera actualización de la Bromia de Plauto, habría que

⁴⁰ Pérez Ibáñez 1996.

⁴¹ “Yo creo que aquellos hombres adoraron a Jupiter que quissieron tener en los dioses ejemplos de sus vicios, con que se excusassen, que entre los buenos con tales hechos por tirano sera avido, pues se usa de su poderio para servir a sus viles deleytes. Pesame que no somos de ygual suerte para poderlo combatir, pero algun dios sancto y bueno destos malos os dara vengança. Vamos agora a dar consuelo a Alcmena que bien se que lo ha mucho menester: segun su honestidad, la qual tengo por engañada, mas no corrompida”. (colofón cviii^v).

aceptar que tampoco es una fiel imitación de la traducción y añadido de López de Villalobos (texto sobradamente señalado como inspirador de la versión de Timoneda) y que hay rasgos en la tradición que ya apuntan algunas de las líneas de desarrollo de la Tésala de Timoneda; tradición, que desde Vital de Blois había introducido escenas, personajes y motivos (todo ha sido un sueño y los hombres por virtud de la filosofía pueden convertirse en bestias).

La Tésala de Timoneda, confidente de su señora y con escenas con Sosia –su pareja– participa de una forma nueva de su condición de mensajera y de ‘graciosa’. Partiendo del añadido de Villalobos, Timoneda prolonga la presencia de la criada, con un tono mucho más cercano a la comedia, casi es una ‘simple’, figura peculiar del teatro clásico hispano a la que la dramaturgia de Timoneda contribuye, pero a diferencia de Villalobos, Timoneda –siguiendo el modelo plautino y de otros textos intermedios– elude la presencia de Alcmena en la escena final lo que contribuye a mantener su dignidad, aunque las carnales referencias del criado no permiten olvidar el problema del adulterio. El criado, además, recrimina a los dioses su actitud; la falsedad de los dioses antiguos es el elemento conclusivo en Pérez de Oliva.

Timoneda parte de elementos apuntados en la tradición y los funde en una versión que no es una traducción sino una obra pensada para la escena sujeta a las circunstancias y usos del teatro cómico de su tiempo. En esa mezcla entre tradición e innovación quizá podamos incluir la de llamar a su obra comedia, a pesar de dioses y héroes en escena⁴².

⁴² Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1972: 25 detallan los sentidos de ‘comedia’ en el teatro y la preceptiva hispana anterior al XVII y apuntan que comedia pueda significar tragicomedia (pensemos que como *La Celestina* esta obra se escribe en prosa).

BIBLIOGRAFÍA

- Bacca, A. R. (1969), "A study and comparison of the Amphitryon theme in Francisco de Villalobos and Juan de Timoneda", *Hispanófila* 15: 1-17.
- Bate, K. (ed.) (1976), *Three Latin Comedies*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Bertini, F. (ed.) (1976-1998), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, 6 vol. Genova: Pubblicazioni dell'Istituto di filologia classica dell'Università di Genova.
- Bertini, F. (2003), "I rifacimenti spagnoli dell' *Amphitruo* plautino nel XVI secolo", *Studi Umanistici Piceni* 23: 221-240.
- Cohen, G. (ed.) (1931), *La 'comédie' latine en France au XII siècle*. Paris: Association Guillaume Budé.
- Crawford, J. P. (1914), "Notes on the *Amphitruon* and *Los Menemnos* de Juan de Timoneda", *Modern Language Notes* 9: 250-251.
- Diago, M. V. (1987), '*Amphitruon*', '*Los Menemnos*', '*Carmelia*'. *Las tres comedias de Juan de Timoneda*. Universidad de Valencia: tesis doctoral.
- Diago, M. V. (1995), "La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia (A propósito de *Las tres comedias* de Joan Timoneda)", *Criticón* 63:103-117.
- Diago, M. V. (ed.) (2000a), *Las Tres comedias de Juan Timoneda (Valencia, 1559)* (ed. electrónica, José L. Canet), *Lemir* 4 (2000) URL <http://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/Timoneda/Index.htm>
- Diago, M. V. (2000b), "El *Amphitruón* de Timoneda: recreación y originalidad", Andresen, K., Bañuls, J. V., De Martino, F. (eds.), *La dualitat en el teatre*. Bari, Levante: 115-138.
- Ernout, A. (ed.) (1976), «Introduction. Les Manuscrits», *Plaute. Comedies I*. Paris, Les Belles Lettres: XXIV- XXXIV.
- García-Hernández, B. (1997), *Descartes y Plauto: la concepción dramática del sistema cartesiano*, Madrid: Tecnos.
- García-Hernández, B., López Gregoris, R., González-Vázquez, C. (2014), "La recepción de Plauto y Terencio en la literatura española", Douglas Olson, S. (ed.), *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*. Berlín, Walter de Gruyter: 606-653.
- Grismer, R. L. (1944), *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*. N. York: Hispanic Institute.
- Havet, L. (ed.) (1895), *Amphitruo*. Paris: Librairie E. Buuillon.
- Henríquez Ureña, P. (1967), "El maestro Hernán Pérez de Oliva", in *Plenitud de España: estudios de historia de la cultura*. Buenos Aires: Lodoso.
- Jacobi, H. (1952), *Amphitryon in Frankreich und Deutschland. Ein Beitrag zur*

- vergleichenden Literaturgeschichte*. Diss. Zurich –Juris Verlag.
- Jacquemard-Le Saos, C. (ed., intr.) (1994), *Querolus (Aulularia)*. Paris: Les Belles Lettres.
- Juliá Martínez, E. (ed.) (1947-48), *Obras de Juan Timoneda* (3 tomos). Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Lage Cotos, M. E. (1985), “La virtud en la mujer. Nota a Plaut. *Amph.* 1086-88”, *Euphrosyne* 13: 193-204.
- Lindberger, O. (1956), *The transformations of Amphitryon*. Stockholm: Almqvist and Wiksell.
- Lindsay, W. M. (ed.) (1980; 11904), *Plauti Comoediae*. Oxford: Oxford University Press.
- López Gregoris, R. (2012), “Introducción General” in Bravo, J. R., López Gregoris, R.), *Comedia latina. Obras completas de Plauto y Terencio*. Madrid: Cátedra, Biblioteca Áurea.
- Paratore, E. (1961), *Plauto*. Firenze: Sansoni.
- Peterson, E. H. (1961), *‘Amphitryon’ and ‘Los Menemnos’. An edition of the first two plays of Juan Timoneda’s ‘Las tres comedias’, with an introduction on Plautine influence*. Toronto: Ph.D. Thesis University of Toronto.
- Pérez Ibáñez, M. J. (1990), “La traducción de Anfitrión del doctor López de Villalobos”, *Minerva* 4: 255-276.
- Pérez Ibáñez, M. J. (1996), “La Muestra de la lengua castellana del doctor Pérez de Oliva”, *Euphrosyne* 24: 163-182.
- Questa, C. (1962), “Plauto diviso in atti prima di G.B. Pio (Codd. Vatt. latt. 3304 e 2711)”, *Rivista di cultura classica e medioevale: Miscellanea di studi in memoria di Marino Barchiesi* 4: 209-230.
- Questa, C., Raffaelli, R. (1988), “Dalla rappresentazione alla lettura”, in Cavallo, G., Fedeli, P., Giardina, A., *Lo spazio letterario di Roma antica. III: La ricezione del testo*. Roma, Salerno editrice: 139-215.
- Quintero, M. C. (1990), “The interaction of text and culture in Spanish Renaissance ‘Translations’ of Plautus’ *Amphytruo*”, *BHS* 67: 235-252.
- Romano, A. C. (1974), “The *Amphitryon* theme again”, *Latomus* 33: 874-891.
- Sabbadini, R. (1967; 1905), *Le scoperte dei codici latini e greci ne’ secoli XIV e XV. Edizione con nuove aggiunte e correzioni dell’autore a cura di Eugenio Garin*, Florencia: Sansoni.
- Sabbadini, R. (1974), *Storia e critica dei testi latini*. Hildesheim, New York: Olms (=Catania 1914).
- Sánchez Escribano, F., Porqueras Mayo, A. (1972), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos, BRH.

- Segal, E. (1975), "Perché Amphitruo", *Dioniso* 46: 247-267.
- Shero, L. R. (1956), "Alcmena and Amphitryon in Ancient and Modern Drama", *TAPA* 87: 192-239.
- Tarrant, R. J. (1990) "Plautus", in Reynolds, L. R., Wilson, W. (eds.), *Text and transmission. A Survey of the Latin Classics*. Oxford, Clarendon Press (=1983): 302-307.
- Webber, E. J. (1956), "The literary reputation of Terence and Plautus in medieval and Pre-Renaissance Spain", *Hispanic Review* 24: 191-206.