

**Notas sobre las adaptaciones de *Menecmos* de Plauto  
en las traducciones españolas del siglo XVI**

MARÍA RUIZ-FUNES TORRES

ALICIA MORALES ORTIZ\*

*Universidad de Murcia.*

**Summary:** The aim of this article is to analyse the anonymous translation of Plauto's *Menecmos*, attributed to Juan Verzosa (Antwerp 1555), as well as the translation of the same work carried out by Juan de Timoneda (Valencia 1559). Here, we pay particular attention to the procedures of adaptation used by the translator in terms of their different purposes. This study leads us to conclude that the differences which exist between both versions should be attributed to the translator's intention in each of them. That is, the anonymous translation is intended to be read whereas Timoneda aims at a version to be performed.

## 0. Introducción<sup>1</sup>

El descubrimiento de la comedia latina y, particularmente, de Plauto, tiene lugar en el Renacimiento italiano: tras el hallazgo, por parte del Cusano, en la primera mitad del siglo XV, de las comedias perdidas<sup>2</sup>, los más eminentes hombres de letras del momento acometen la labor de editar<sup>3</sup>, traducir y someter al análisis de la crítica textual la obra del mencionado

---

\* **Dirección para correspondencia:** María Ruiz-Funes Torres - Alicia Morales Ortiz, Departamento de Filología Clásica. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. 30071 MURCIA. España.

© *Copyright* 1997: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Murcia, Murcia (España). ISSN: 0213-76-74. *Aceptado:* abril de 1997.

<sup>1</sup> Este trabajo fue presentado en el congreso "Teatro clásico en Traducción: Texto, Representación, Recepción" celebrado en Murcia los días 9 al 11 de Noviembre de 1995.

<sup>2</sup> Cf. al respecto R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Florencia, 1905, pp. 110-12 y R. L. Grismer, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, Nueva York, 1944, pp. 59-60.

<sup>3</sup> La *editio princeps*, publicada en Venecia en 1472, fue objeto de un gran número de reediciones en los años siguientes, según atestigua E.J. Webber en "Manuscripts and early printed editions of Plautus and Terence in Spain", *Romance Philology*, IX, 1957-58, pp. 29-39, p. 35.

cómico. Pronto proliferan las representaciones de sus obras en los palacios italianos<sup>4</sup> y la creación de nuevas comedias en latín y en italiano sobre los modelos latinos<sup>5</sup>. La influencia de esta "comedia erudita" de esquema clásico se extenderá fuera de Italia y llegará también a nuestro país. En España, en donde, como es bien sabido, la producción de textos clásicos dejaba bastante que desear en comparación con la frenética actividad editorial de otros países, la obra de Plauto fue conocida por las impresiones y traducciones extranjeras<sup>6</sup>. Sin embargo, el interés por el cómico latino se refleja en las traducciones y también puede rastrearse en alguno de los más célebres escritores y dramaturgos del momento<sup>7</sup>. Se sabe, además que el cómico latino era traducido y representado en nuestras Universidades, y, siguiendo su ejemplo, también incorporado en las enseñanzas de los colegios jesuíticos<sup>8</sup>.

En el presente trabajo nosotros analizaremos las traducciones al castellano del *Menecmos* impresas en el siglo XVI en nuestro país atendiendo, fundamentalmente, a los mecanismos de adaptación empleados en ellas por los traductores en función del objetivo de cada versión y del público al que se encuentra dirigida. Así pues, nos ocuparemos de dos traducciones:

-La primera de ellas es una versión anónima publicada en Amberes en 1555 en un volumen que contiene también la traducción del *Miles gloriosus*<sup>9</sup>. Ambas versiones se encuentran precedidas por una epístola

<sup>4</sup> La primera representación de Plauto en traducción fue la de *Menecmos* en la corte del Duque de Ferrara en 1486.

<sup>5</sup> Grismer, *op. cit.*, pp. 57-79, analiza esta cuestión, recogiendo en pp. 73-75 una lista con las más importantes comedias italianas y la correspondiente obra de Plauto en que se basan.

<sup>6</sup> Sobre la escasa presencia de manuscritos de Plauto en nuestro país, cf. J.R. Grismer, *op. cit.*, pp. 81-87 y E.J. Webber, "art. cit", p. 32. Durante el siglo XVI sólo se conoce una edición de dicho cómico parida en las prensas españolas, *Menechmi cum notis Dionisi Lambini, Salmanticae*, 1581.

<sup>7</sup> Sobre las traducciones de Plauto durante los siglos XV-XVII en España, cf. T.S. Beardsley, *Hispano-classical translations printed between 1482 and 1699*, Pensilvania-Lovaina, 1970. Sobre la influencia de Plauto en *La Celestina* y autores de teatro como Torres Naharro, cf. Grismer, *op. cit.*, pp. 101-203. Puede verse también J.P.W. Crawford, *Spanish drama before Lope de Vega*, Filadelfia, 1968 (1922).

<sup>8</sup> Cf. al respecto R.L. Grismer, *op. cit.*, pp. 88-202 y la introducción de J.R. Bravo en *Plauto. Comedias*, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 84-86.

<sup>9</sup> *La Comedia de Plauto, intitulada Menechmos, traduzida en lengua castellana por el mismo Author*, En Anvers, En casa de Martin Nucio, 1555, BN R 13062. La traducción de *Menechmos* está en 54r<sup>o</sup> a 92v<sup>o</sup> del volumen.

dedicada a Gonzalo Pérez, secretario por entonces de Felipe II, a partir de cuyos datos ha atribuido Artigas la autoría de la traducción a Juan de Verzosa<sup>10</sup>. Nosotros volveremos más adelante sobre ella, ya que aporta valiosos testimonios sobre el objetivo del traductor.

-La otra versión de la comedia plautina que trataremos es la que llevó a cabo Juan de Timoneda. Fue publicada en Valencia en 1559 junto con una versión del *Anfitrión* y una comedia original, *Cornelia*, agrupadas bajo el título de *Las tres Comedias*<sup>11</sup>.

## 1. Dependencia entre la traducción anónima y la de Timoneda

Por lo que respecta a la problemática en torno a la dependencia de ambas traducciones, la anónima y la de Timoneda, muchos estudiosos han supuesto, -vista su forma de proceder en el *Anfitrión*<sup>12</sup>-, que en *Los*

---

<sup>10</sup> En el artículo "Juan de Verzosa, traductor de Plauto", *Universidad*, II, 1925, 25-29, M. Artigas fundamenta el haber atribuido a Juan de Verzosa la versión anónima de 1555 en el catálogo de los manuscritos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, de la que él mismo fue bibliotecario. Se basa para ello en la aludida epístola del traductor a Gonzalo Pérez, secretario de Felipe II, pues en la misma recuerda el traductor anónimo haber realizado un viaje con el secretario en el séquito del rey durante el que éste, el secretario, le alabó la versión del *Anfitrión* de Pérez de Oliva. Artigas deduce que el viaje aludido por el traductor es el realizado en 1554 desde la Coruña hasta Inglaterra para que el príncipe Felipe se casara con la reina María porque en él el poeta zaragozano acompañaba y servía a Gonzalo Pérez, antes de marchar, en 1555 a Roma y Flandes.

<sup>11</sup> La primera edición tiene como título: *Las tres Comedias del facundissimo poeta Juan de Timoneda, dedicadas al Ilustre Señor Don Ximeno Perez de Calatayud y Villaragut, año 1559*. Fue reeditada por Moratín, *Orígenes del teatro español*, Biblioteca de autores españoles, vol. II; Ochoa, *Tesoro del teatro español*, vol I, París, 1838. Edición facsímil de J. de Timoneda, *Las tres comedias*, Madrid, 1936; *Obras completas*, Valencia, 1911 (ed. de M. Menéndez y Pelayo); *Obras*, Madrid, 1947-48 (ed. de E. Martínez Juliá), la consultada por nosotros. Existe una Tesis Doctoral inédita de H. Peterson, *Amphitryon and Los Menecmos: an edition of the first two plays of Juan Timoneda's Las Tres Comedias*, University of Toronto, 1961.

<sup>12</sup> La mayoría de los críticos, cuya atención se ha centrado en la versión del *Anfitrión*, ha demostrado con pruebas concluyentes que el editor valenciano se basó en la versión que de la misma comedia había publicado Francisco López de Villalobos en 1515. Cf. al respecto J.P.W. Crawford en "Notes on the "Amphitryon" and "Los Menecmos" of Juan de Timoneda", *Modern Language Review*, 1914, 248-251, p.250. R.L. Grismer, *op.cit.*, p.188. A.R. Bacca, "A study and comparison of the Amphitryon theme in Francisco de Villalobos and Juan de Timoneda", *Hispanófila*, XXXV, 1969, 1-17, p.1. M.C. Quintero,

*Menemnos* tuvo el valenciano como base la mencionada traducción de 1555, siendo ésta la opinión repetida por lo general<sup>13</sup>.

Sin embargo, una comparación entre ambas traducciones no ofrece pruebas concluyentes de esta dependencia: sin poder excluir, por supuesto, que el valenciano tuviera a la vista la traducción anónima, parece claro que empleó también otros textos, bien un original latino, -se discute si el conocimiento del latín de Timoneda le permitía abordar su traducción sin otras ayudas-, bien alguna de las muchas versiones a otras lenguas que circulaban en la época. Esta no dependencia puede constatararse por el hecho de que en alguna ocasión encontramos en la versión de Timoneda textos del original plautino que aparecen modificados en la traducción anónima y que, por tanto, la excluyen como fuente única del valenciano. Veamos un único lugar en el que es posible apreciar esto:

- En la tercera escena del acto quinto, el viejo espera al médico que curará la locura de Menecmo y se queja de su tardanza. Plauto, para mostrar la fanfarronería del médico, le hace decir que es capaz de curar incluso a Esculapio y Apolo, los dioses de la medicina, e introduce una broma en boca del viejo, quien duda si ha contratado realmente a un médico o a un carpintero, que repararía las estatuas de estos dioses:

*SE. lumbi sedendo, oculi spectando dolent  
manendo medicum dum se ex opere recipiat  
odiosus tandem vix ab aegrotis venit  
ait se obligasse crus fractum Aesculapio  
Apollini autem bracchium, nunc cogito  
utrum me dicam ducere medicum an fabrum*<sup>14</sup>

---

"The interaction of Text and Culture in spanish Renaissance. "Translations" of Plautus' *Amphytruo*", *BHS*, LXVII, 1990, 235-252, p.247ss.

<sup>13</sup> Parece que el primero en analizar esta comedia, Crawford, en *Spanish drama before Lope de Vega*, op.cit., p.124, no se pronuncia sobre la fuente utilizada por Timoneda: "It is hardly reasonable to suppose that Timoneda knew enough latin to translate the Menaechmi, or at least would have bothered to translate it when he probably had available for his purpose the Castilian translation printed at Antwerp in 1555 or one of the Italian translations". En general, sin embargo, se da por supuesto que se basa en la versión anónima mencionada. Cf. al respecto R.L. Grismer, op.cit., p.188. Sue-Lin Chow, "Another source for Timonedas' *Menecmos*", *Bulletin of Comediantes*, XXI, nº2, 1969, 52-56, p.53.

<sup>14</sup> vv. 882-887. Para los textos latinos presentados hemos utilizado la edición de W.M.Lindsay en *T. Macci Plauti comoediae*, Oxford, 1963 (1903), 2 vols.

En la versión anónima, los nombres de los dioses han sido eliminados, por lo que parte de la broma de Plauto deja de tener su sentido. No parece que en este caso podamos atribuir la modificación a otra lectura en el texto, sino que, más bien, hay que pensar en una intervención deliberada del traductor, quien elimina la mención concreta a los dioses, quizá porque piensa que la alusión no va a ser comprendida:

"Quebradas tengo las caderas de estar sentado y cansados los ojos de mirar, si veo venir, por aqui este diablo de medico, que acabadas sus visitas se recoge en casa y viene tan dessabrido, que no ay quien le hable: dize que se ha detenido por ligar muy bien el braço a uno, que le tenia quebrado, y por entablar a otro la pierna que la tenia desconcertada de manera que quando yo topare con el, y acabare, que vaya conmigo, me parecera mas llevar carpintero que medico" (82v<sup>o</sup>).

Timoneda, por el contrario, recoge la mención del original, si bien sustituye al dios Apolo por Baco, que en la imaginería popular responde mejor a la idea del dios borracho, y explota, además, el efecto cómico de la escena con esa descripción de los dioses embriagados, aunque la cambia de lugar y la pone en boca del propio médico:

"He curado una pierna al dios Esculapio, y he concertado un braço a Bacco, que los dos, habiendo gustado ciertos vinos en la isla de Candía, dieron consigo por una escalera abaxo" (p.332)

## **2. La teoría de la traducción**

Centrémonos, una vez expuesta esta problemática, en el tema que nos interesa más directamente revisando las declaraciones que los traductores escribieron en sus prólogos, pues aportan interesantes datos para nuestra labor.

**2.1. La versión anónima:** El traductor anónimo explica en la carta dedicatoria a Gonzalo Pérez mencionada más arriba las circunstancias en que ha llevado a cabo su versión y se detiene, brevemente, en aludir al procedimiento que ha seguido en ella. Dice así:

"Algunas palabras y aun razones enteras deje de traduzir y otras mude, porque con mudarse la lengua no perdiesen los dichos de Plauto el loor que Tulio les da llamandolos sales o donayres plautinos. Pues como su lenguaje sea tan antiguo y las naciones tan diferentes, al traduzirle al pie de la letra uviera muchas palabras que no se entenderian y se corrompiera el Phrasi o manera de hablar cada lenguaje. Y en el nuestro fuera cosa sin gusto quanto mas que ya vuestra merced sabe que esta licencia da Horacio en su poetica a los traductores..."

Y termina instando al secretario a que disfrute de la obra:

"Suplico a vuestra merced que la lea algun rato si tuviere ocioso, que todavia creo que holgara de leer cosa nueva en nuestra lengua..."

Como se puede ver en estas palabras, recoge nuestro traductor alguno de los tópicos siempre presentes en las declaraciones de los intérpretes de la época: la dificultad de la labor de la traducción dada la peculiaridad de cada lengua, la consiguiente necesidad del traductor de permitirse ciertas licencias con el original para adaptarlo al lenguaje y contexto cultural de otro país en otro tiempo, la alineación en el bando de los que propugnaron una traducción "ad sensum" que respetara el "decorum" de la lengua de llegada y la referencia, para su legitimización, a la autoridad de Horacio, considerado tradicionalmente, junto con Cicerón, el primer teórico de la traducción<sup>15</sup>.

Como vemos, pues, nuestro traductor es un traductor "técnico" que conoce y recoge la problemática sobre la teoría de la traducción en su tiempo y que ha realizado su versión para que sea leída, y no representada.

---

<sup>15</sup> En efecto, las célebres palabras de Horacio en su *Ars Poetica* en torno al *fidus interpres* (cf. hx. 133: *nec verbo verbum curabis reddere fidus/ interpres...*), fueron esgrimidas, junto con Cicerón y después Quintiliano, siguiendo los pasos de S. Jerónimo, por los primeros teorizadores de la traducción italianos, con Leonardo Bruni a la cabeza, para defender la traducción *ad sensum* frente a las versiones literales y *ad verbum* medievales. Esta exigencia de los primeros traductores del griego por un latín cuidado y despojado de grecismos y barbarismos se extenderá después al resto de Europa en el ámbito de las versiones a lenguas vulgares, coincidiendo con el momento en que las vernáculos han culminado su proceso de formación y alcanzan su plenitud.

**2.2. La versión de Timoneda:** Muy distinta, sin embargo, es la impresión que se desprende de la breve nota al lector que antecede a las versiones de Timoneda, de donde tomamos las siguientes palabras:

"Que tan aplazible sea el estilo comico para leer puesto en prosa, y quan proprio para pintar los vicios y las virtudes (amados lectores) bien lo supo el que compuso los amores de Calisto y Melibea, y el otro que hizo la Tebaida. Pero faltavales a estas obras para ser consumadas poderse representar como las que hizo Bartholome de Torres y otros en metro. Considerando yo esto, quise hazer Comedias en prosa, de tal manera que fuessen breves y representables y hechas como pareciesen muy bien, assi a los representantes, como a los auditores..."

A diferencia de lo que ocurría con el traductor anónimo, no hay aquí ninguna referencia a la problemática de la traducción. Tampoco parece preocuparle al valenciano la cuestión de la fidelidad al original, que ni siquiera es mencionado, sino que la versión es sentida, más bien, como obra propia. Por otra parte, el interés de Timoneda, como hombre de teatro que era, no erudito, está centrado en la dimensión teatral de la obra, escrita en prosa y brevemente para que pueda ser representada. Así pues, se sitúa Timoneda en otra tradición, la de la imitación de los modelos clásicos, que en el caso de Plauto habían iniciado los italianos un siglo antes al enriquecer el panorama literario del momento con la proliferación de obras basadas en el estilo, personajes y argumentos de la comedia latina<sup>16</sup>.

### **3. La práctica de la traducción**

El diferente fin con el que cada uno de los traductores lleva a cabo su tarea de verter al castellano la comedia plautina provoca que las versiones sean diferentes entre sí en los aspectos que detallamos a continuación.

**3.1. La versión anónima:** El traductor anónimo respeta, sin introducir prácticamente cambio alguno, la estructura de la obra latina, manteniendo el prólogo y la división original en cinco actos compuesto cada uno de varias escenas en las que los dos Menecmos, con una distribución

---

<sup>16</sup> Cf. al respecto R.L. Grismer, *op.cit.*, pp.73-75.

proporcionada entre ellos, se van encontrando alternativamente con los demás personajes. Tampoco altera el número y los nombres de los personajes, que continúan siendo once, ni el lugar en el que se desarrolla la trama<sup>17</sup>.

Es, por otro lado, una versión fiel al sentido del texto latino, es decir, una traducción *ad sensum* pero no *ad litteram*, en la que al intérprete no le interesa seguir el número y orden de las palabras, sino que busca el *verba exprimere* y no el *annumerare*, como defendía Cicerón<sup>18</sup>. Por ello, hay casos en los que se sirve de la amplificación, pues añade palabras que no se hallan en el original<sup>19</sup>, pasajes en los que resume o abrevia el contenido de los versos<sup>20</sup>, ocasiones en las que elige traducciones un tanto eufemísticas<sup>21</sup>, emplea en algún lugar términos que exageran o ponderan el sentido de los versos plautinos<sup>22</sup>, elige, por razones de expresividad, una traducción libre pero fiel al sentido<sup>23</sup>, o se limita a extraer el sentido de determinados giros latinos, sin traducirlos literalmente<sup>24</sup>.

A pesar de este afán por mantenerse fiel al sentido original del texto, se pueden advertir en esta versión ciertos recursos por medio de los cuales el traductor anónimo pretende adaptar la obra al público de su tiempo con el fin de que ésta sea enteramente comprendida.

-De esta forma, encontramos casos en los que omite frases y referencias porque se trata de alusiones culturales muy concretas que no

<sup>17</sup> En el prólogo de la comedia traduce el anónimo el nombre de **Siracusa** por *Zaragoza* y el de **Tarento** por *Otranto*, pero pensamos que esta alteración de nombres ha de atribuirse a una poco correcta castellanización de los nombres latinos, ya que *Zaragoza* sigue siendo una ciudad de Sicilia y **Epidamno** se mantiene como tal.

<sup>18</sup> Cf. Cicerón, *De optimo genere oratorum* 5.14.

<sup>19</sup> Cf. vv.766-767: *ita istaec solent, quae viros supsevere/ sibi postulant, dote fretae, feroces*. 78v<sup>o</sup>: "assi acontece a estas que quieren ser servidas de sus maridos, y **que ellos anden a sabor de sus paladares**, muy feroces y confiadas en las grandes dotes que traxeron".

<sup>20</sup> Cf. vv.393-395: *...quid est?/ tibi pallam dedi quam uxori meae surrupui? sanan es?/ certe haec mulier cantherino ritu astans somniat*. 66r<sup>o</sup>: "Yo te di ropa? estas en ti? yo creo que esta muger esta soñando".

<sup>21</sup> Cf. v.335: *nam istic meretricem credo habitare mulierem*. 64r<sup>o</sup>: "... deve vivir aqui alguna **muger enamorada**".

<sup>22</sup> Cf. v.192: *superas facile ut superior sis mihi quam quisquam qui impetrant*. 60v<sup>o</sup>: "Dessa manera, haras que te tenga yo **en mas que a todos los Emperadores del mundo**".

<sup>23</sup> Cf. v.206: *quattuor minae perierunt plane....* 60v<sup>o</sup>: "**Tantos me parece que ha hechado a la mar** el pobre hombre...".

<sup>24</sup> Cf. v.140: *Ita ego soleo: commoditatis omnis articulos scio*. 58v<sup>o</sup>: "assi lo suelo yo hazer que nunca vengo fuera de tiempo".



conocerían sus contemporáneos, es decir, referencias culturales latinas no extrapolables a la España de la época. Consignaremos sólo un ejemplo.

En el verso 178 de la escena segunda del primer acto, Plauto introduce una mención a la cerámica de Samos, frágil y barata, que el anónimo suprime, seguramente porque su lector no entendería la relación entre la fragilidad de dicha cerámica y el cuidado con el que Penículo y Menecmo I llaman a la puerta de Erocía:

MEN. *Placide pulta*

PE. *metuis, credo, ne fores Samiae sient* (v.178).

MEN. "LLama rezio que parece que tocas algun cantaro" (59v<sup>o</sup>)

-Descubrimos, por otro lado, modernizaciones usuales en lo que respecta a monedas, medidas y nombre geográficos. En efecto, las *quattuor minis* (v.205) por las que Menecmo I afirma haber comprado el manto a su esposa se transforman en "treinta escudos" (61v<sup>o</sup>) en la versión anónima; los *tris nummos* (v.219) que Erocía entrega a Cilindro, en "estos dos escudos" (61r<sup>o</sup>); los *pondo duom nummum* (v.542) de los pendientes que la esclava de Erocía encarga a Menecmo II, en "una onça de plata"(71v<sup>o</sup>); o los *Massiliensis* (v.235) a los que menciona Menecmo II en su monólogo de la escena primera, acto II, en una alusión vaga y general a "Francia" (61r<sup>o</sup>). Además se puede percibir esta tendencia a la vulgarización en pasajes como el verso 330, donde el anónimo vierte por "al amor del fuego" (64r<sup>o</sup>) el sintagma *ad Volcani violentiam* plautino.

-Sigue la tónica general entre los traductores de la época de cristianizar la traducción desde un punto de vista formal, pues acostumbra a eliminar las interjecciones paganas, sustituyéndolas por equivalentes cristianos y también introduce exclamaciones cristianas para verter algunas de las plautinas<sup>25</sup>.

-Si bien no suele añadir nada de su propia cosecha, incorpora en el prólogo unos versos en los que precisa cómo alude él mismo a cada uno de los Menecmos, aclaración que no encontramos en el texto de Plauto y que es

---

<sup>25</sup> Cf. v.127: *evax! inirgio hercle tandem uxorem abegi ab ianua*, 58 v<sup>o</sup>: "**Bendito sea Dios**, que con mis fieros he espantado a mi muger"; v.412: *Pro Iuppiter! num istaec mulier illinc venit quae te novit tam cate?*, 67 v<sup>o</sup>: "**Valgame Dios...**"; v.416: *...periisti, si non intrasses intra linnen*, 67 v<sup>o</sup>: "**Guárdate del diablo**, no lo hagas que en metiendo el pie por essa puerta..."

introducida con el fin de que el lector pueda seguir el desarrollo de la obra<sup>26</sup>. A veces también se ve forzado a introducir en el texto una glosa que facilite al lector la comprensión de lo que se dice, tal y como sucede cuando el médico duda de la capacidad del eleboro, planta administrada tradicionalmente en la Antigüedad para la locura<sup>27</sup>.

-El traductor no intenta recoger y adaptar al castellano los juegos de palabras y expresiones hechas tan del gusto de Plauto, al contrario de lo que sucede, como veremos más adelante, en la versión de Timoneda. Por ello, pensamos, suprime de su prólogo el juego de palabras conseguido por medio de la utilización de los verbos *graecissat*, *atticissat* y *sicilissat*, o el chiste que Penículo elabora con su propio nombre en el comienzo de la primera escena del acto primero. Con este proceder relacionamos también el hecho de que el traductor anónimo interprete, sin reproducirlo o buscar su paralelo en castellano, el refrán *in scirpio nodum quaeris* del verso 247<sup>28</sup>.

**3.2. La versión de Timoneda:** En su versión de *Los Menemnos*, Timoneda altera completamente el original al estructurar su versión en trece escenas que no tienen correspondencia alguna con la obra de Plauto y que concluyen, tal y como habían comenzado, con una canción, adecuada, según A.R. Bacca<sup>29</sup>, al estilo plautino y encaminada a entretener al público. Sustituye, por otro lado, el prólogo del cómico latino por un "introyto y argumento" en el que tres pastores, Ginebro, Clímaco y Claudino, resumen el argumento general de la obra y exponen a Cupido, que actúa como juez, sus cuitas de amor por Temisa. Crawford mostró que la fuente para este pasaje no es otra que la cuestión tercera del *Filocolo* de Bocaccio, obra a la que Timoneda recurre también en el *Anfitrión* y en la *Cornelia* y que desarrolla el

<sup>26</sup>Cf. 55 r<sup>o</sup>: "Por manera que es menester avisaros, para que no erreys que ambos a dos mancebos se llaman Menechmos, aunque se diferenciarian por esta seña, que al que se perdio en Otranto, le nombraremos Menechmo hurtado, y el que quedo en Sicilia se dira Menechmo Soside...".

<sup>27</sup>Cf. v.913: *Non potest haec res ellebori iungere optinerier*; 83 r<sup>o</sup>: "Pareceme que esta enfermedad no se curara con una arroba de Eleboro, **que es con lo que sanan los locos**".

<sup>28</sup>Cf. vv.11-12: *atque adeo hoc argumentum graecissat, tamen/ non atticissat, verum sicilicissat*; vv.77-78: *Iuventus nomen fecit Peniculo mihi/ ideo quia mensam quando edo detergeo*; v.247: *in scirpio nodum quaeris* y 61v<sup>o</sup>/62r<sup>o</sup>: "Mira bien Señor que esso me parece trabajar en vano". El refrán puesto por Plauto en boca de Mesenio equivaldría al castellano "pedir peras al olmo".

<sup>29</sup>Cf. A.R. Bacca, "art.cit.", p.3.

tema de las "cuestiones de amor" tan en boga en la época<sup>30</sup>.

-Moderniza el emplazamiento de la acción para poder llegar al auditorio situándola en un entorno contemporáneo. Así, de Grecia, la acción se desplaza a España; Siracusa, la ciudad de donde proceden los hermanos, se convierte en Sevilla; el viaje de negocios en el que Menecmo I se pierde, que en Plauto es a Tarento, se transforma en un "viaje a Levante"; y, al naufragar el barco, el niño consigue llegar a Cullera y de ahí, a Valencia, la Epidamno de Plauto.

-Aunque, por lo general, mantiene la línea argumental y la sucesión de acontecimientos<sup>31</sup>, elimina personajes secundarios como el cocinero Cilindro, la sierva de Erocía o los esclavos lorarios del viejo padre de Erocía; introduce personajes nuevos como Lazarillo, el mozo del médico, en quienes los críticos han visto ecos del *Nigromante* de Ariosto<sup>32</sup> y altera los nombres de algunos de ellos: la cortesana Erocía se llama "Dorothea", la mujer de Menemno I tiene por nombre "Audacia", el esclavo o simple de Menemno II es Tronchón, el simple de Casandro es "Talega" y el médico se llama "Averroyz". Modifica, asimismo, la caracterización de alguno de ellos, como sucede con la figura de "Talega", que de esclavo pasa al papel del "simple", tan típico del teatro popular de la época<sup>33</sup>. Otro hecho llamativo en los personajes de la versión que nos ocupa es el mayor protagonismo que Timoneda concede a la mujer de Menemno I, Audacia, mediante la introducción de largos parlamentos entre ésta y su padre, Casandro, en las escenas tercera y la séptima. En ellos se desarrolla el tema de las disputas

---

<sup>30</sup> Cf. J.P.W. Crawford, "Notes on the "Amphitruon and "Los Menemnos" of Juan de Timoneda", *op.cit.*, pp.248-251.

<sup>31</sup> Una alteración de línea argumental se observa en el "argumento", pues Menemno I no se pierde en un mercado de Tarento sino como consecuencia de un temporal que hace naufragar la nave en la que viajaba.

<sup>32</sup> Cf. J.P.W. Crawford, *art.cit.*, p.251. El propio Timoneda nos pone sobre la pista de otra referencia literaria que le ha inspirado en la creación de este último personaje, el *Lazarillo de Tormes*, de quien el médico Averroyz asegura que es hermano del Lazarillo que le acompaña: "Av.: Es el más agudo rapaz del mundo, y es **hermano de Lazarillo de Tormes**, el que tuvo trezientos y cincuenta amos" (p.331).

<sup>33</sup> Fenómeno que aparece también en el *Anfitrión*, cf. M.C. Quintero, "art. cit.", pp.249-250: "Perhaps one of the most interesting aspects of Timoneda's *Amphitruon* is that it illustrates certain characteristics of the incipient *comedia nueva*, such as the role of the *gracioso*..."

conyugales y los deberes de la mujer para con el marido y añaden a la obra un tono moralizante que no encontramos en el original<sup>34</sup>. Ha podido descubrirse que derivan del *Libro áureo de Marco Aurelio*, publicado en 1529 por Fray Antonio de Guevara, de los pasajes en que el emperador Marco Aurelio alecciona a su mujer Faustina<sup>35</sup>.

-Suprime los monólogos y se observa, en general, una tendencia a abreviar el original, aligerando las largas parrafadas y dándole a la obra una forma dialogada rápida y ágil, en consonancia con el deseo expresado en el prólogo de escribir una obra "breve y representable".

-Entre los elementos populares y cómicos más llamativos, que, si bien no tienen una correspondencia exacta con el original, recogen el espíritu de la comedia plautina<sup>36</sup>, podemos enumerar los siguientes:

-A) Introducción de latinajos, muchas veces con errores que acentúan el efecto jocoso, en boca de Talega y Lazarillo, los personajes de más baja condición:

TAL. ¿No? ¿si está dentro algún *dominus fatotum*, dessos que llevan ropas largas?" (p.311).

La presencia de dichos latinajos provoca chistes y malentendidos del siguiente tipo:

"DOR. Menemno: el *omnis homo* de mi casa

TRO. No hay aquí ningún olmis olmo de tu casa" (p.316).

-B) Utilización de refranes castizos y expresiones populares como la que siguen:

"M.m.: Por ventura, ¿sabríasme dar razón de un esclavo extranjero?"

M.c.: Si no das otras señas, **es preguntar por Mahoma en**

---

<sup>34</sup>En sus escenas tercera y séptima adopta Timoneda la escena segunda del acto quinto plautino, en la que la mujer de Menecmo I hace llamar a su padre con el fin de que éste interceda a favor de ella en la disputa con su marido. En las escenas de Timoneda, más amplias que las de Plauto, ocupan un espacio mayor que en el original las quejas de Audacia y los consejos del viejo. El tono moralizante es también mayor porque en la obra latina la mujer de Menecmo I confunde a Menecmo II con su esposo, confusión en la que reside la comicidad del pasaje.

<sup>35</sup>Cf. Sue-Lin Chow, "art. cit.", pp.53-55.

<sup>36</sup>Llamó la atención sobre este punto A.R.Bacca refiriéndose al *Anfitrión*. Cf. art.cit., pp.16-17.

### Granada" (p.338).

-C) Referencias culturales paganas que contrastan con las cristianas:

"M.m.: **¡Oh inmortales Dioses!** Muchas gracias os hago porque habéys permitido que una ramera,..."(p.321).

En algunos pasajes estas alusiones paganas y cristianas se encuentran tan cerca que provocan chistes y juegos como el siguiente:

"MEN.: **El dios Apolo** me manda que queme los ojos a esta mujer con lámparas ardiendo. TAL. **La paz de Dios descienda sobre ti y sobre nosotros, amén**" (p.329).

-D) Elaboración de juegos de palabras, en especial con el nombre de Talega, algo muy del gusto del genio plautino y que en *Menecmos* encontramos también en el doble sentido del nombre de *Peniculus*:

"TAL.: Pues mira, señor, que entre esas no falte para los principios **carne conforme a mi nombre**.ME.: ¿De qué manera conforme a tu nombre?. TAL.: ¿Cómo me llaman a mí?. ME.: Talega. TAL.: Pues la **carne entalegada pido**. ME.: ¿Qué es carne entalegada?. TAL.: longanizas, morcillas, sobreassadas" (p.p.304).

## 4. Recapitulación

Esta breve descripción de las adaptaciones del *Menecmos* de Plauto llevadas a cabo en la traducción anónima de 1555 y en la de Timoneda nos permite concluir el presente trabajo subrayando que las diferencias observadas en las dos versiones se han de atribuir al hecho de que las intenciones de sus intérpretes son totalmente distintas.

En efecto, mientras que el anónimo pretende realizar una traducción para que **sea leída**, Timoneda quiere que su versión **sea representada**: por ello, si en el primero se pueden detectar muy pocas adaptaciones, el segundo,

en cambio, lleva a cabo una adaptación casi completa del original latino, pues escribe una obra en la que, con el fin de llegar al público de la representación e introducirlo en la trama, es constante la alusión a dichos, bromas, costumbres o lugares geográficos familiares para el espectador.

Además, nos hallamos frente a **dos tradiciones distintas** en lo que se refiere a la relación con un texto fuente, que va desde la traducción literal a la adaptación libre<sup>37</sup>. En este sentido, hemos de tratar al anónimo como un traductor "técnico", consciente de las dificultades de su tarea, que intenta mantenerse fiel al texto fuente, pues solamente introduce las adaptaciones imprescindibles y más habituales en los intérpretes de la época. La versión de Timoneda, sin embargo, demuestra que el interés le hace utilizar a Plauto sólo como uno más de los textos que pone en juego para llevar a cabo una obra teatral propia<sup>38</sup>.

**María Ruiz-Funes Torres**

**Alicia Morales Ortiz**

---

<sup>37</sup> Dichos conceptos tenían en el Renacimiento unas fronteras menos definidas que en la actualidad, cuando parece claro cuáles son los requisitos a exigir a una traducción filológica de un clásico. Cf. al respecto M.C. Quintero, "art. cit.", p.237. Para estos conceptos puede verse R. Sabbadini, "Del tradurre i classici antichi in Italia", *Atene e Roma*, III, 19-20, 1900, pp. 201-218 y G. Folena, "Volgarizzare e tradurre..." en *La traduzione, saggi e studi*, Trieste, 1973, pp. 59-102.

<sup>38</sup> Sue-Lin Chow, "art.cit.", p.55 habla de lo que podríamos denominar la técnica del *collage* literario de Timoneda.