

Un viaje del *Amphitruo* entre Ferrara, Venecia y Madrid:

*Un ejemplar de la versión de P. Collenuccio en la Biblioteca Nacional de Madrid*¹

MARINA SANFILIPPO
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen: En este trabajo voy a analizar, a la luz de las teorías contemporáneas sobre traducción teatral, la versión romancedada del *Amphitruo* que el humanista Pandolfo Collenuccio escribió en 1487, en el marco de los festivales plautinos de Ercole I d'Este, y que el editor Niccolò D'Aristotile Zoppino publicó en 1530. La traducción, la edición y el hecho de que en la Biblioteca Nacional de Madrid se conserve un ejemplar de esta última ofrecen múltiples ocasiones de reflexión no solo sobre los problemas a los que se encararon los autores de los *volgarizzamenti* teatrales en la Ferrara del siglo XV, así como sobre la (re)construcción del arte teatral en ese mismo contexto, sino que plantea también un interrogante sobre la difusión que tuvo la versión del humanista italiano entre los traductores españoles de la obra.

Palabras clave: *Plauto; Pandolfo Collenuccio; Niccolò Zoppino; Teatro siglo XV; Festivales plautinos.*

A Journey of the *Amphitruo* along Ferrara, Venice and Madrid: A Copy of the Translation of P. Collenuccio at the National Library of Madrid

Abstract: I intend to analyze the translated version of *Amphitruo* written by the humanist Pandolfo Collenuccio in 1487 in the context of the Plautus festivals of Ercole I d'Este, which editor D'Aristotile Zoppino published in 1530. The translation, the edition and the fact that there is a copy of the latter in the National Library in Madrid not only offer multiple opportunities for reflecting upon the problems that the authors of the theatrical *volgarizzamenti* in 15th Century Ferrara had to face, together with the (re) construction of the theatrical art in that context, but also lead to reflection about the dissemination that the Italian humanist's version had among the Spanish translators of the play.

Key words: *Plautus; Pandolfo Collenuccio; Niccolò Zoppino; XV Century Theater; Plautus' festivals.*

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación financiado por el MINECO, ref. FF12011-23685.

1. INTRODUCCIÓN

El estudio de la versión del *Amphitruo* plautino, realizada por Pandolfo Collenuccio a finales del siglo XV y publicada décadas más tarde en Venecia, brinda la posibilidad de investigar en varias direcciones, puesto que la vida y la producción literaria de su traductor y el contexto en el que cobró vida la traducción nos acercan directamente a algunos de los nudos fundamentales en el complejo y poco lineal desarrollo del teatro y de la representación escénica entre el siglo XV y el siglo XVI.

Esta investigación surge a raíz de que en la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un pequeño volumen en 8º, encuadernado muy sencillamente en vitela blanca sin teñir, en cuyo lomo aparece escrito en letras doradas «SSS / .11. / Comedia/ Amphitri/on / De Plauto»². La encuadernación y la signatura alfanumérica permiten afirmar que el libro perteneció sin duda al fondo de la biblioteca del Alcázar³, propiedad personal de Felipe IV. Las tres S indicaban el «estante» (es decir, el armario) en el que se conservaba el libro en la biblioteca de la Torre Alta y el número 11 su posición dentro del estante.

El volumen conservado en la BNM no contiene solo el *Amphitruo* sino cuatro comedias de Plauto y esta presencia plautina en la biblioteca del Alcázar no despierta extrañeza puesto que, consultando el *Índice* de Francisco de Rioja⁴, salta a la vista el interés de Felipe IV por el teatro, tanto que el soberano acumuló una cuarentena de obras de Lope de Vega. Tampoco llama la atención el hecho de que los textos plautinos estén en italiano, ya que, aparte de que en los siglos XVI y XVII la cultura alta estaba marcada por una fuerte transnacionalidad, el fondo de la biblioteca muestra que las preferencias lingüísticas del soberano, lengua española aparte, se inclinaban ostensiblemente hacia la lengua italiana.

Las cuatro obras plautinas son el *Amphitruo* —la única comedia que aparece citada en el lomo del libro— los *Menaechmi*, el *Poenulus* y la *Moscellaria*; o, mejor dicho, respetando los títulos de estas ediciones en *volgare*

² Las barras oblicuas indican que se trata de líneas distintas; la redonda y la cursiva aparecen así en el original. La signatura del volumen conservado en la BNM es T/5475-1; la edición está registrada en el CCPBE con el número de control CCPB000021213-X.

³ «Los libros de la Torre Alta en tiempos de Felipe IV estaban encuadernados en vitela sobre cartones, con un sencillo doble filete dorado en los planos, sin superlibros reales, y lomos lisos sin nervios, en los que aparecen rotulados la antigua signatura y la sencilla mención de contenido o de autor. Ésta es la encuadernación que permite identificar hoy en día una obra como procedente del Alcázar» (BOUZA, 2004: 177).

⁴ Me refiero al *Índice de los libros que tiene su Magestad en la Torre Alta deste Alcázar de Madrid. Año de 1637* (BNE, Mss/ 18791), escrito por el bibliotecario de Felipe IV, Francisco de Rioja, humanista y poeta sevillano, que reseñó no todos los libros pertenecientes a la biblioteca de la Torre Alta o Torre Dorada del desaparecido Alcázar de Madrid, pero sí por lo menos 2234 de los volúmenes de la misma. Fernando Bouza (2005) lo ha publicado recientemente junto con un estudio crítico.

italiano, la *Amphitriona*⁵, los *Menechini*, el *Penolo* y la *Mustellaria*. Se trata de traducciones hechas en Ferrara por humanistas de la corte de Ercole I d'Este y recuperadas décadas después por el editor Niccolò d'Aristotile de' Rossi, conocido con el apodo de Zoppino⁶, que en 1530 publicó las versiones en lengua vulgar de seis comedias plautinas: las que aparecen en el citado volumen más la *Asinaria* y la *Casina*.

En España, el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid es el único volumen con algunas de estas versiones de las comedias de Plauto que aparece en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, mientras que, como es previsible, en las bibliotecas italianas se han conservado varios ejemplares de estas ediciones⁷. He podido consultar personalmente los volúmenes de cuatro de las cinco bibliotecas romanas que aparecen en el catálogo *Edit16*⁸ como poseedoras de las mismas y he comprobado que casi todas las versiones están encuadernadas en volúmenes misceláneos, que no suelen incluir la serie completa, pero que tienden a juntar varias comedias, insertando a veces también otros materiales. Por ejemplo, en la biblioteca Alessandrina de Roma, existen dos volúmenes, uno que contiene solo el *Amphitruo*⁹ y otro¹⁰ que en cambio presenta los *Menaechmi*, la *Asinaria*, el *Amphitruo*, el *Poenulus*, la *Casina*, la *Mostellaria* más (a pesar de que en el lomo solo se indique «COMEDIE / DI PLAUTO / TRA-

⁵ El título completo impreso en la portada es «*Comedia di Plauto intitolata l'Amphitriona, tradotta dal latino al uolgare, per Pandolfo Colonnuto, et con ogni diligentia corretta, et nuouamente stampata*». Sobre la evolución de la concepción editorial de los impresos de autores clásicos en época incunable y postincunable, cf. MORENO HERNÁNDEZ y AYUSO GARCÍA (2013).

⁶ Sobre este ferrarés que trabajó primero en Bolonia y después en Venecia entre 1503 a 1544, cf. Lorenzo BALDACCHINI (2004 y 2011) y Luigi SEVERI (2009).

⁷ En el catálogo online del *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*, la edición de la versión del *Amphitruo* de la que me ocupo está registrada con el número de identificación CNCE 41081 y las 19 bibliotecas que poseen ejemplares de la misma están localizadas a lo largo de casi toda la península italiana: desde *Biblioteca Arcivescovile* di Udine hasta la *Biblioteca della Società napoletana di storia patria* de Nápoles, pasando por la *Biblioteca nazionale centrale* de Florencia, la *Biblioteca centrale della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi* de Turín, la *Biblioteca nazionale Braidense* de Milán, la *Biblioteca Estense Universitaria* de Módena, etc. (aparte de las bibliotecas romanas que indico más adelante). El ejemplar de la Universidad de Turín se puede consultar en versión digital en Internet, en la web del *Opal libri antichi* de dicha universidad: <<http://www.opal.unito.it/psixsite/default.aspx?xbox=1100&resultspath=/psixshared/temporary/ftmp1761073007.xml>>.

⁸ La quinta biblioteca es la Biblioteca Apostolica Vaticana, donde se conservan varios ejemplares, bajo las signaturas «Dramm.Allacci.281(int.1)»; «Stamp.Barb.K.XI.2(int.1)»; «Stamp.Cappon.VI.170(int.)» y «Stamp.Ferr.VI.1165(2)».

⁹ Su signatura es «XIV a.60 1» y, como indica el catálogo de la Biblioteca Alessandrina, procede de la biblioteca de los duques de Urbino, núcleo fundamental de la moderna biblioteca romana.

¹⁰ Su signatura es «RARI 55 2». Aparte de los sellos de la Biblioteca Alessandrina, aparece otro con «BIBLIOTECA LVCINI PASSALAQVA» (el conde Gian Lucini Passalacqua tuvo una importante biblioteca, subastada a finales del siglo XIX por el librero anticuario romano Ildebrando Rossi).

DOTTE / DA VARI AVTORI») la comedia *Verginia* de Bernardo Accolti e incluso unos folios manuscritos en el que alguien ha copiado versos y fragmentos de otros autores, de los que se indica que también habían sido publicados por Zoppino. En la biblioteca de la Casanatense conservan un volumen¹¹, con tres de las versiones publicadas por Zoppino (*Casina*, *Amphitruo* y *Poenulus*), cuyo lomo anuncia en letras doradas en un cuadro rojo «BERRARDO / COMM. DI PLAUTO», donde Berrardo hace referencia a Girolamo Berardo, traductor de la *Casina*, la comedia que ocupa el primer lugar en el libro¹². En la biblioteca Corsiniana guardan un volumen¹³ que contiene los *Menaechmi*, la *Mostellaria*, la *Casina*, el *Amphitruo* y, en último lugar, una traducción plautina mucho más tardía, del 1753: «*Il vecchio avaro / commedia di Plauto / tradotta in versi toscani / da Lisimbo Oristoniano / pastore arcade*». Para terminar, recordaré los dos volúmenes conservados en la biblioteca teatral del Burcardo, en los que están encuadernados, en este caso cada uno por separado, el *Amphitruo*¹⁴ y los *Menaechmi*.

Esta evidente tendencia al reagrupamiento puede no deberse exclusivamente a la evidente homogeneidad de contenido, al tratarse de traducciones de obras de un mismo autor, sino que además puede ser la respuesta natural al planteamiento editorial de Zoppino, puesto que en las ediciones de textos teatrales de este último se nota, como acertadamente señala Luigi Severi,

una forte compattezza materiale, in vero e proprio presagio di collana. Le edizioni di opere teatrali zoppiniane presentano quasi tutte un frontespizio che punta alla semplicità e al facile richiamo (uso della capitale e del corsivo; frequente ricorso all'inchiostro rosso; assenza di cornice; sotto il titolo, disposto a triangolo, la data e una silografia con ritratto dell'autore), cui si aggiunge il corsivo nell'interno, la mancanza di paratesti [...] e la numerazione progressiva delle pagine (2009: 351).

En las bibliotecas españolas no se conservan otros incunables o post-incunables con traducciones al italiano de Plauto, pero sin embargo abundan los libros que, al igual que las comedias del volumen estudiado, fueron publicados por Niccolò Zoppino, una figura clave en el mundo editorial

¹¹ Su signatura es «RARI 415 2».

¹² En este trabajo, las enumeraciones de textos contenidos en un volumen siguen siempre el orden de aparición de los mismos. Resulta curioso ver cómo en estos volúmenes no se respeta la posición inicial del *Amphitruo* con respecto a las demás comedias según el orden típico de la tradición manuscrita de las obras de Plauto. Todos los ejemplares examinados exhiben una pequeña errata en la numeración de los cuadernos: en el cuaderno G, en lugar del número progresivo de 1 a 4 después de la letra, se encuentra la serie siguiente: G 1, G2, G (en lugar de G3) y G4

¹³ Su signatura es «63 B 16».

¹⁴ Su signatura es «ED.CINQ 177» y pertenece al fondo Rasi, núcleo inicial de esta importante biblioteca teatral.

y de la distribución de libros en las primeras décadas del siglo XVI en Italia¹⁵. En la producción de este editor tuvieron un lugar destacado las versiones al italiano (los *volgarizzamenti*¹⁶) de clásicos grecolatinos. De hecho, el CCPBE recoge 49 ediciones publicadas por Zoppino y conservadas en distintos lugares de España, entre las que se cuentan varias traducciones de autores clásicos, desde Julio César¹⁷ a Virgilio¹⁸ pasando por Plutarco¹⁹, Ovidio²⁰ o Luciano²¹.

Las versiones plautinas publicadas por Niccolò D'Aristotile responden por un lado a esa voluntad de acercar los clásicos grecolatinos al público lector, pero por otro hay que subrayar que se adscriben también a la otra «línea editorial» de Zoppino, marcada por un gran interés por publicar obras teatrales: aparte de Plauto, Niccolò d'Aristotele publica también las

¹⁵ Según Baldacchini, Zoppino se encuentra «al centro di una delle più importante reti di produzione-distribuzione del libro italiano della prima metà del Cinquecento» (BALDACCHINI, 2004: 233). En el *Índice* de Francisco de Rioja no aparece ningún otro título publicado por Zoppino, pero hay que considerar que la actividad de este editor se interrumpió en 1544, mientras que Felipe IV atesoró en su biblioteca sobre todo obras impresas a partir de la segunda mitad del siglo XVI (cf. BOUZA, 2005: 62), así que el editor italiano más representado en su biblioteca es Gabriele Giolito Ferrari, que trabajó en Venecia entre 1538 y 1578 y fue famoso por la elegancia y el esmero de sus libros (ASCARELLI y MENATO, 1989: 373-375). En cambio, en la biblioteca de Hernando Colón en Sevilla, que encierra libros acumulados sobre todo en las primeras décadas del siglo XVI, quedan todavía diez libros publicados por el editor ferrarés, a pesar de que se hayan perdido más del sesenta por ciento de los volúmenes recogidos por el segundo hijo del descubridor de América (cf. WAGNER y CARRERA, 1991).

¹⁶ En los siglos XV y XVI, en italiano, este término indicaba el hecho de volcar a la lengua vernácula una obra en latín. Hablar de *volgarizzamenti* refleja una praxis muy distinta a la de un traductor moderno, una libertad que incluía la posibilidad de añadir materiales y amplificar la materia con distintos procedimientos; por lo tanto creo que en el caso que nos ocupa es mejor utilizar el original italiano o recurrir a equivalencias genéricas como «versión» o «traslación», en lugar de «traducción». RUBIO TOVAR (2011: 14) indica que, en algún prólogo de obras castellanas medievales, se encuentra el verbo «vulgarizar», con la acepción de trasladar un texto de un idioma a otro, sin embargo no tengo constancia de que se utilizara también el sustantivo derivado. Sobre el enorme número de términos que se utilizaron en la Europa del siglo XV para indicar el hecho de verter un texto de un idioma a otro, cf. Peter BURKE (2010a).

¹⁷ *Commentarii di Caio Iulio Cesare tradotti in volgare per Agostino Ortica della Porta genovese*, de 1530 (CCPB000408511-6, ejemplar conservado en Madrid, en el Museo Arqueológico Nacional; y CCPB000005066-0, ejemplares conservados en León, en la Biblioteca Pública del Estado, y en Madrid, en la Biblioteca del Palacio Real).

¹⁸ *I Sei primi libri del Eneide l di Virgilio*, de 1544 (CCPB000564669-3, ejemplar conservado en Barcelona, en la Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona).

¹⁹ *Vite di Plutarcho tradotte di latino in vogare in Aquila al magnifico Lodovico Torto per Battista Alessandro Iaconello di Riete*, de 1525 (CCPB000578849-8, ejemplar conservado en Huesca, en la Biblioteca Pública del Estado).

²⁰ *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos l tradutti dal litteral in verso vulgar*, de 1522 (CCPB000363284-9, ejemplar conservado en Sevilla, en la Biblioteca Capitular y Colombina).

²¹ *Diletteuoli dialogi, le vere narrationi, le facete epistole di Luciano philosopho l di greco in volgare nuouamente tradotte et historiate* de 1525 (CCPB000016113-6, ejemplares conservados en la BNM y en la Biblioteca de la Universidad en Barcelona).

comedias de Ariosto²², de Machiavelli²³, del cardenal Bibbiena²⁴ y de otros autores italianos actualmente ignorados, pero que en ese momento gozaban del favor del público²⁵.

Como ya he adelantado, en este artículo voy a centrarme solo en uno de los textos contenidos en el volumen del que me estoy ocupando, para utilizarlo como ilustración de características comunes a los demás *volgarizzamenti*, pero estudiando también algunos aspectos suyos propios. La obra elegida es el *Amphitruo* y no hace falta decir que, en la elección de esta comedia frente a las otras tres, ha tenido su peso la idea de que se trata de la obra de Plauto que mayor eco ha tenido en la cultura occidental en distintos momentos históricos²⁶.

2. EL TRADUCTOR EN SU CONTEXTO TEATRAL Y TRADUCTORIO

2.1. Los volgarizzamenti plautinos en Ferrara

Si es verdad que, en el fondo, «la invisibilidad de Plauto recorre toda la historia del teatro occidental» (LÓPEZ GREGORIS, 2006: 112), hay que reconocer que el Sarsinate tuvo más de un momento de gloria: aparte del éxito del que gozó en vida, su obra fue la protagonista de una extensa y exitosa fase teatral gracias al duque Ercole I d'Este y a sus *festivales plautinos*, que se desarrollaron entre 1486, año en el que se representaron los *Menaechmi*²⁷, y 1505, fecha de la muerte del duque. También en Roma, en esos mismos años, gracias a la actividad de la *accademia* de Pomponio

²² Zoppino publica la *Cassaria* (en 1525 y 1538); *I Suppositi* (en 1525 y 1538); *Orlando Furioso* (en 1527, 1530 y 1533); *La Lena* (en 1535, 1537 y 1538); e *Il Negromante* (en 1535 y 1538).

²³ Zoppino publica la *Mandragola* en 1531.

²⁴ El cardenal Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470-1520) es autor de la comedia *La Calandra*, que fue impresa por primera vez en 1521; la edición de Zoppino es de 1530.

²⁵ En las bibliotecas españolas, se conservan las ediciones zoppinianas de *La Lena* o *I Suppositi* de Ariosto así como títulos del estilo de *Comedia nuova del magnifico et celeberrimo poeta Signor Galeotto Marchese dal Carretto intitulata Tempio de amore* (publicada por Zoppino en 1524) o *Formicone, comedia di Publio Philippo mantouano* (texto publicado en 1530, como las versiones plautinas).

²⁶ Cf. la larga enumeración recordada por Ettore PARATORE (2003: 31-32), que llega hasta adaptaciones de teatro de variedades como *Giove in doppiopetto* (de 1954), de Pietro Garinei y Sandro Giovannini, y que obviamente no recoge contribuciones más recientes como *Los dioses y los cuernos* (de 1995), de Alfonso Sastre. En una óptica más amplia, que se centra en cuestiones relacionadas con la identidad y con el nacimiento de un héroe, cf. BETTINI (1998). Más indicaciones bibliográficas, en POCIÑA y LÓPEZ (2005).

²⁷ Seguramente, los *Menechini* publicados por Zoppino y encuadrados en el volumen de la BNM son el texto revisado de la traducción que se utilizó para la representación de 1486 y que se sospecha que hay que atribuir a la pluma de Battista Guarino. Cf. UBERTI (1985; especialmente pp. 13-22 y 53-70).

Leto se representaron comedias de Plauto²⁸, pero la innovación de Ercole I fue la de encargar a los intelectuales de su entorno que tradujeran las obras del autor latino para que se representaran en lengua vernácula²⁹. La importancia de este hecho reside en que, a finales del siglo XV, Ferrara no era solo una atractiva ciudad italiana sino que, probablemente, representaba el centro teatral más importante de Italia, lo cual, en esa época, significaba destacar en toda la escena europea. De esta forma, Plauto no solo contribuyó a los orígenes de la literatura latina, sino que participó en el nacimiento del teatro moderno occidental.

Puesto que Zoppino publicó no solo la *Amphitruo* de Collenuccio, sino también otras cinco versiones de Plauto realizadas en el entorno cultural de la corte estense y que, como hemos visto, varias de estas aparecen después reunidas en volúmenes misceláneos, creo que es lícito afirmar que la traslación del *Amphitruo* de Pandolfo Collenuccio participa de unos criterios que más que ser propios del autor responden a un *modus operandi* colectivo. Así, Collenuccio adapta el verso plautino a la *terza rima*³⁰ no por decisión personal, sino porque ese era el gusto de la época; de hecho, en Ferrara los textos destinados a la representación se escribían o traducían siempre en verso, puesto que el sistema recitativo de la corte estense se basaba en el canto³¹, mientras que las traducciones de textos teatrales clásicos que estaban destinadas a la lectura eran en prosa. En realidad, los tercetos encadenados propios de la tradición italiana de ese momento histórico resultan actualmente poco teatrales con respecto a la ductilidad y variedad de la métrica y versificación plautina³², pero hay que pensar que «i testi teatrali sono sempre tradotti per un dato pubblico» (MOUNIN, 1965: 157) y que, en un contexto en el que los humanistas italianos iban redescubriendo e inventando trabajosamente la idea y la práctica del teatro, el canto y el metro poético se habían consolidado como «elementi propri dell'idea e della pratica della recitazione di commedie classiche» (GUARINO, 2000: 118), así como lo eran también de las *Sacre rappresentazioni* de la misma

²⁸ Pomponio Leto (1428-1498), humanista y erudito, alumno de Lorenzo Valla, fue un personaje complejo y controvertido que, bajo el mecenazgo del cardenal P. Riario, intentó resucitar el teatro antiguo; gracias a la actividad de su *accademia* de estudios de la Antigüedad, en 1486 se representaron en Roma el *Epidicus* plautino y el *Hipólito* de Séneca. Sobre el panorama teatral romano en la segunda mitad del siglo XV, cf. CRUCIANI (1983).

²⁹ Una carta de Battista Guarino de 1479 testimonia que Ercole I ya estaba encargando en aquel momento *volgarizzamenti* de textos de autores cómicos latinos a varios intelectuales de la corte (el mismo Guarino, Niccolò Cosmico, Girolamo Berardo, Ludovico Ariosto, Antonio Cornazzaro, Pandolfo Collenuccio, etc.). Cf. VILLORESI, 1994: 121.

³⁰ La *terza rima* (o tercetos encadenados) utilizada por Dante en su *Commedia* fue uno de los esquemas métricos preferidos por la poesía italiana. Como afirmaba W. T. Elwert, «a partire dal sec. XV la terza rima farà da equivalente del distico elegiaco della letteratura classica e della poesia stichica in esametri» (1981: 144).

³¹ Cf. CRUCIANI, FALETTI y RUFFINI (1994: 144).

³² Sobre la métrica plautina, cf. QUESTA (2007).

época. En la *Cronaca ferrarese* del notario Ugo Caleffini³³, se recuerda que en ocasión de la representación de los *Menechini* en 1486 los actores «jn rima vulgariter in canto disseno tutti li versi de la dicta comedia» (*apud Coppo*, 1968: 44).

En cuanto a la realidad de las traducciones, lejos de ser versiones filológicamente cuidadosas como sería de esperar de humanistas del siglo XV cercanos al prestigioso *studium* ferrarés, los *volgarizzamenti* plautinos impulsados por Ercole I se realizaban en plazos muy cortos, pensando más en la representación escénica que en la fidelidad académica, como demuestran varios documentos en los que se habla de traducir una comedia en una semana o incluso menos³⁴. Las versiones de Girolamo Berardo, Niccolò Cosmico o los mismos Guarino y Collenuccio tienen en común la tendencia a «rendere ogni singolo elemento lessicale» (STEFANI, 1979: 70) con una coincidencia literal que choca con una gran libertad a la hora de integrar o eliminar amplios fragmentos³⁵; por ejemplo, Collenuccio no tiene ningún reparo en insertar en su *Amphitriona* un centenar de versos³⁶ sobre los trabajos de Hércules que no existían en el original y que constituyen un claro homenaje a Ercole I.

2.2. Pandolfo Collenuccio, el traductor

En los *volgarizzamenti* publicados por Zoppino aparecen frecuentemente, como autores de los mismos, hombres vinculados a Ferrara y al duque Ercole I, como Matteo Maria Boiardo (del que Zoppino publica en 1518 la traducción del *Asno de oro*) o Niccolò Leonicensi, traductor de los diálogos de Luciano (que salen en 1525 por los tipos de nuestro editor). Entre estos cortesanos estenses, Zoppino «provvede a restituire rilievo a [una] voce autorevole della letteratura delle corti di fine Quattrocento» (SEVERI, 2009: 258), la de Pandolfo Collenuccio (Pesaro, 1444-1504)³⁷, humanista, poeta, hombre político, cortesano y hombre de confianza de Ercole I. Una figura menor en el panorama cultural de la Italia de la segunda mitad del siglo XIV, pero también un personaje de interés por distintos motivos que lo caracterizan plenamente como hombre de su época: su cercanía a hombres destacados

³³ Conservada en la Biblioteca Comunale Ariostea de Ferrara, la crónica fue publicada parcialmente por G. PARDI (1904), mientras que recientemente ha aparecido una edición completa a cargo de F. CAZZOLA (2006).

³⁴ Cf. STEFANI (1979: 66), CRUCIANI (1982: 388) o RUFFINI (1983: 83-84).

³⁵ Battista Guarino, en una carta del 18 de febrero de 1479, teoriza literalmente que para traducir bien hay que «adiungere et minuere et ridure» (VILLORESI, 1994: 122).

³⁶ Se trata de 104 versos que aparecen en el acto V, en un parlamento de Júpiter dirigido a Anfitríon.

³⁷ Para noticias sobre la vida y las obras de Collenuccio, cf., entre otros, Giulio PERTICARI (1864); Alfredo SAVIOTTI (1888); Claudio VARESE (1957); Eduardo MELFI (1982); Nicola TANDA (1988); Giorgio MASI (1998); Gianluca MONTINARO (2005) y Anna FALCIONI (2005).

de ese momento histórico (aparte de Ercole I, Angelo Poliziano, Lorenzo de' Medici, Cesare Borgia, etc.); la amplitud de sus intereses culturales, que abarcaban no solo la literatura y el teatro, sino también la civilización etrusca o las ciencias naturales, o los altibajos de su fortuna en la vida pública, que se interrumpieron abruptamente con su condena a muerte en Pésaro, en 1504, acusado de traición por Giovanni Sforza³⁸.

Aparte de la versión del *Amphitruo*, nuestro autor escribió versos en latín y en *volgare*, que se inscriben dentro de la corriente petrarquista del siglo XV y entre los que destaca una *Canzone alla morte*³⁹. En 1497, compuso el diálogo de tipo lucianesco *Philotimo* (o *Dialogo de la berretta e la testa*), en el que los interlocutores son una cabeza, una gorra y Hércules, personaje escogido en honor al duque de Ferrara, sin que esta sea, como ya hemos visto, la única ocasión en la que Collenuccio utiliza esta estratagema⁴⁰, por otra parte bastante típica y tópica en la corte estense⁴¹; en 1498, en cambio, el autor empezó a redactar una obra de carácter histórico, el *Compendio de le istorie del regno di Napoli*, que se editará en 1548, en Venecia⁴².

Collenuccio dejó escrito que prefería escribir en latín antes que en *volgare*⁴³; sin embargo, para complacer a nobles de la época, sobre todo a Ercole I, buena parte de su producción literaria está expresada en el segundo idioma. Según Masi, la predilección lingüística de Pandolfo tiene «effetti vistosi sulla veste linguistica dei dialoghi volgari: non solo per l'abbondanza di latinismi, ma anche per la costruzione della frase, e per certi vezzi stilistici come le enumerazioni di vocaboli» (MASI, 1998: 23). Sin embargo, entre 1517 y 1530, Zoppino publicó varias obras de Collenuccio en lengua vulgar y consiguió seguramente un buen éxito editorial, por lo menos gracias al *Philotimo*, del que preparó cinco ediciones⁴⁴.

³⁸ La azarosa vida de Collenuccio ha inspirado una novela histórica (ROCCHI, 2004).

³⁹ Compuesta seguramente en 1488, mientras que Collenuccio se encontraba en prisión por orden de Giovanni Sforza, acusado de no saldar una deuda económica; cf. MELFI (1982: 3).

⁴⁰ Los cuatro diálogos en latín y el *Filotimo* están dedicados explícitamente al duque de Ferrara y el personaje de Hércules aparece también en el apólogo *Specchio d'Esopo* (donde dialoga, entre otros, con el mismo Plauto).

⁴¹ Cf. Franco RUFFINI (1983: 118-120) y Marco DORIGATTI (2009).

⁴² Esta obra se tradujo al latín, al francés y dos veces al español (en 1563 en Valencia, siendo el traductor Nicola Spinosa y en 1584 en Sevilla: *Historias del reyno de Nápoles*, traducida «de la lengua toscana» por Juan Vázquez del Mármol. Cf. SAVIOTTI, 1929: 329), siguiendo la moda por la que, en el siglo XVI, se tradujeron a otras lenguas europeas muchos textos de historiadores italianos, tanto que estos llegaron a representar casi una tercera parte de los textos de este tipo traducidos en esa época (cf. BURKE, 2010b). Existe una edición moderna de la obra, gracias a la labor editorial de Alfredo Saviotti (Pandolfo Collenuccio, *Compendio de le istorie del regno di Napoli*, Bari: Laterza, 1929). Este estudioso publicó también el resto de las obras de Collenuccio en un segundo volumen (*Operette morali. Poesie latine e volgari*, Bari: Laterza, 1929). Ambos volúmenes pueden consultarse en la web *Scrittori d'Italia Laterza*.

⁴³ Cf. Giorgio MASÌ (1998: 19).

⁴⁴ Las obras de Pandolfo Collenuccio publicadas por Zoppino son, en orden cronológico de edición, el *Philotimo* (dos ediciones en 1517, una en la imprenta de Giorgio Rusconi y otra en la

Por lo que atañe específicamente al teatro, aparte de la versión del *Amphitruo*, Collenuccio es autor de la *Comedia de Jacob y de Josep*, de tema bíblico, que se representó en 1504 en Ferrara y fue publicada en 1523 por dos editores distintos, Zoppino y Bindoni⁴⁵. Según Nicola Tanda (2005: 24), para la construcción de esta comedia⁴⁶, Pandolfo aprovechó las técnicas dramáticas y narrativas que había asimilado traduciendo el *Amphitruo* y las conjugó con la habilidad para construir diálogos que, en cambio, había desarrollado gracias a la redacción de sus apólogos lucianescos. En ella aparece Dios bajando del cielo, en la clásica escena de *deus ex machina*, un detalle que impulsó a Alessandro D'Ancona a afirmar que no podía tratarse de una obra de Collenuccio, como reseña Adolf Gaspary (1889: 309). Este último ve en el descenso divino la influencia ejercida sobre la pluma del humanista por el drama religioso, pero seguramente la influencia fue doble, puesto que Collenuccio no podía haber olvidado tampoco la escena plautina en la que Júpiter baja del cielo en el *Amphitruo*.

2.3. Las puestas en escena de la traducción de Collenuccio

La versión de Collenuccio del *Anfitruo* fue el segundo *volgarizzamento* plautino representado en la corte estense después de la experiencia de los

de Giacomo Penzio; otras dos ediciones en 1518, una en la imprenta de Girolamo Cartolari y otra en la del propio Zoppino; una última en la imprenta de Zoppino en 1525); la *Comedia de Jacob e de Joseph* (publicada dos veces en la imprenta del propio Zoppino en 1523 y en 1525); y, por último, en 1530 la versión del *Amphitruo*. El éxito del *Philotimo* no queda manifiesto solo por las repetidas ediciones que le dedica Zoppino, sino que en ámbito hispánico se refleja también en el «Diálogo de la cabeza y la gorra» del poeta sevillano Gutierre de Cetina, que hace un siglo Eugenio Mele (1911) calificó de mera traducción casi palabra por palabra del diálogo de Collenuccio, mientras que recientemente se ha considerado, de forma un poco superficial, como una *imitatio* que desarrolla un estilo propio dotado de mayor riqueza expresiva con respecto al diálogo italiano (cf. GONZÁLEZ SORIANO, 2000). En Internet, el diálogo aparece en el ejemplar digitalizado en el *Opal libri antichi* de la Universidad de Turín, que reproduce la edición del *Anfitrión* traducido por Collenuccio realizada por la editorial milanesa Daelli en 1864, con el *Philotimo* (indicado como *Dialogo tra la berretta e la testa*) añadido al final (pp. 165-205): <<http://www.opal.unito.it/psixsite/default.aspx?xbox=1100&resultspath=/psixshared/temporary/ftmp2121183407.xml>>.

⁴⁵ Para noticias sobre esta comedia, cf. Fabrizio CRUCIANI, Clelia FALETTI y Franco RUFFINI (1994). Se ha conservado una carta del 4 de abril de 1504, de Bernardino Prosperi a Isabella d'Este, en la que se describe la representación afirmando que «fo bello acto da vedere» (GASPARY, 1889: 309). Seguramente tomó parte en la representación de 1504 Francesco De' Nobili, más conocido con el apodo terenciano de *Cherea*, que más tarde representó la obra en Venecia en 1523. Este hombre de teatro, precursor de los actores profesionales de la segunda mitad del siglo XVI, se llevó a Venecia algunos *volgarizzamenti* plautinos de ámbito ferrarés y a partir de 1507 empezó a representarlos en los teatros venecianos, aparte de que en 1508 solicitó al Senado veneciano y consiguió el privilegio de imprenta para varios de estos textos, incluido el *Amphitruo*. Sobre *Cherea* y su importancia en el desarrollo de nuevas modalidades espectaculares y técnicas actorales a principios del siglo XVI, cf. Giorgio PADOAN (1982: 35-46) y Luigi ALLEGRI (2005: 72).

⁴⁶ Cuyo argumento religioso, sugiere Padoan, pudo deberse al luto de Lucrezia por la muerte de Alessandro VI (cf. PADOAN, 1996: 10-11).

Menechini de 1486⁴⁷ y las noticias que tenemos sobre sus puestas en escena atañen a niveles distintos⁴⁸. Sabemos que las representaciones fueron varias: la primera el 25 de enero de 1487 con ocasión de la boda de Lucrezia d'Este y Annibale Bentivoglio, la segunda el 5 de febrero del mismo año (esta repetición tan seguida se debió a que hubo que interrumpir la representación anterior a causa de una intensa lluvia, puesto que en esos años, en la corte estense, se montaba el escenario teatral en el patio del palacio ducal⁴⁹) y la tercera el 15 de febrero de 1491, para cerrar los festejos para la boda de Anna Sforza con Alfonso d'Este. Según Giorgio Padoan (1996: 11), se representó también en Bolonia, en el mismo 1487, mientras que, en un libro de Apollonio, se encuentra un fragmento del diario de Marino Sanuto, en el que se recuerda que en Venecia, en febrero de 1517, se representaron la *Aulularia* y «l'*Amphitruo*, prima Comedia di Plauto, zoè volgar in versi» (*apud* Apollonio, 1940: 16), que es muy posible que sea la versión de Collenuccio que llegó a Venecia gracias a Cherea.

En el diario del notario ferrarés Bernardino Zambotti se describen de la forma siguiente las dos representaciones ferraresas de enero y febrero de 1487:

[el día 25] se recitò la prima comedia de Plauto de Amphitruone e Alchmena in lo cortile novo de la Corte [...] e durò da la prima hora de nocte fino ad hore 6, con sexenta lumere imprexe e altri dupieri; ma non fu finita, perché il venne una grande piova, la quale cazò le persone avenga ch'el cortile fosse quasi tutto coperto de tele. E fra li acti forno facte alchune feste; e maxime che l'hera construito uno celo alto a uno cantone verso la torre de l'arlogio con lampade che ardevano a li lochi debiti de drio de tele negre subtile e radiaveno in modo de stelle; e ge herano fanzuli piccoli vestiti de bianco in forma de li pianeti, che era una cosa mirabile da vedere per la grandissima spexa, il quale celo operò a tempo per quello hera necesario per la commedia, con commendatione de tutti li homini intelligenti⁵⁰ (1937: 179).

⁴⁷ Cf. nota 27.

⁴⁸ En realidad, las crónicas no indican el nombre del traductor de la versión del *Amphitruo* puesta en escena en 1487, pero Stefano Pittaluga (1983) ha demostrado definitivamente que hay que identificar el traductor anónimo con P. Collenuccio.

⁴⁹ Cf. ZORZI (1977) y CRUCIANI (1994).

⁵⁰ Traducción: «[el día 25] se recitó la primera comedia de Plauto de Amphitruone y Alchmena en el patio nuevo de la Corte [...] y duró desde la primera hora de la noche hasta la hora 6, con sesenta lámparas de aceite y otros candelabros de dos brazos; pero no se pudo acabar, porque llegó una gran lluvia que echó a las personas a pesar de que el patio estuviera casi completamente tapado con telas. Y entre los actos se hicieron algunas fiestas [es decir, entremeses]; y arriba habían construido un cielo alto en una esquina hacia la torre del reloj con lámparas que ardían en lugares adecuados detrás de telas negras finas y brillaban como si fueran estrellas; y había chicos pequeños vestidos de blanco que imitaban los planetas, y era algo admirable de ver por el grandísimo gasto, y este cielo estuvo todo el tiempo necesario para la representación de la comedia, con muchos halagos de todos los hombres inteligentes». Véase también el testimonio de G. M.

Poco más adelante el cronista relata la segunda representación del 25 de febrero, explicando que esta acabó con un desfile mitológico sobre el tema de los trabajos de Hércules, al que daban pie los 104 versos del acto V y que tenía un evidente valor político y encomiástico, puesto que en esos años en Ferrara cualquier referencia al héroe mitológico era un homenaje al duque:

La comedia di Plauto, la quale non fu finita el dì de San Paulo, [...] hozi lo illustrissimo duca nostro la fece representar in lo dicto cortile novo: la quale durò da l'hore 21 insino ad hore 3 de nocte, e fu aperto il celo, constructo come fu notato de sopra. El quale se sentí cantare e sonare suavemente da cantori perfectissimi, e feceno venire Jove da celo. E finita la comedia, veneno tute le forteze de Hercule per suxo il tribunale predicto, zoè Anteo, le Colonne de Hercule, el Tauro, le Amazone, Centauro, lo Apro, Idra, Cacho con le vache tirate a retro per la coda, e altre molte. [...] La spesa fu extimata essere de ducati 1000⁵¹ (1937: 180).

Hay que destacar la descripción del cielo con sus estrellas y planetas, un *ingegno* teatral en principio más propio del teatro religioso medieval que del teatro humanístico y que demuestra que, en la Ferrara de Ercole I, no existía una oposición entre teatro sagrado y festivales plautinos, sino una copresencia en la que artistas y técnicas eran intercambiables, siempre al servicio del Príncipe y la Corte⁵².

Como especifica Zambotti, las representaciones de la comedia duraron respectivamente «da la 1ª hora de nocte fino ad hore 6» el 25 de enero de

Ferrarini: «apresso lo tecto de la torre haveno facto fere uno cielo con rode, andastuano (¿) in torno, con puti li era per mezo et anche li era lampade piene de olio impiate et quelli puti faceva andare intorno intorno quelle rode, che certo era cosa bella da vedere, cantando; tutavia per raxon de canto li cantori del duca li anerino et esendo nocte lucendo quelle lampade, che erano asai, era per cero degna cosa che pareva il cielo stellato; le qual lampade erano ut aliter (¿) mille doxento impiate et è certo et vero di tanto numero di lampade 1200 et li erano oltre li canti et sonadieri anchora in modo che non poteria descrivere quanto fusse degnamente ogni cosa facta et per ordine et con bon modo» (*apud* COPPO, 1968: 48).

⁵¹ Traducción: «La comedia de Plauto, que no se acabó el día de San Pablo, [...] hoy nuestro ilustrísimo duque la hizo representar en el susodicho patio nuevo: esta duró desde las 21 horas hasta las 3 horas de noche, y se abrió el cielo, construido como apunté más arriba. Desde ahí se oyó cantar y sonar suavemente a cantores perfectísimos, y desde el cielo hicieron llegar a Júpiter. Y cuando acabó la comedia, vinieron todas las hazañas de Hércules pasando debajo de la tribuna arriba citada, es decir Anteo, las Columnas de Hércules, el Tauro, las Amazonas, Centauro, *lo Apro* [el jabalí de Erimanto], Idra, Cacho con las vacas arrastradas desde atrás por la cola, y otras muchas. [...] Se estimó que el gasto había sido de 1000 ducados». Véase también el testimonio de G. M. Ferrarini: «Et dopo fu recitato, fu mostrate tute le cose fece al tempo suo Hercule, videlicet Cerbaro, Nesso, Antheo et tuti li altri monstri et homini mortali che se jugó» (*apud* COPPO, 1968: 48).

⁵² Cf. CRUCIANI (1982: 456).

1487⁵³ y «da l'hore 21 insino ad hore 3 de nocte» el 5 de febrero⁵⁴, mientras que en 1491, según la crónica de Ugo Caleffini:

a le 24 hore e meza fu principiato a fare la festa de Amphitrione ove stete tuti li Signori Ambasaturi, et fugli estima' da sei in sete milia persone, la quale festa durò jnsino a le 6 hore, et facta ogni homo andò a cena a casa sua⁵⁵ (*apud* COPPO, 1968: 52).

Es decir, tampoco esa vez la duración del evento teatral en su conjunto fue inferior a las cinco o seis horas. Como pone de manifiesto la cita de Caleffini, estas larguísimas representaciones convocaban a miles de espectadores⁵⁶, de los que seguramente solo una minoría podía llegar a oír sin esfuerzo las palabras pronunciadas por los actores, pero es importante entender que esta recepción teatral incompleta, en el panorama prototeatral de esta época, no constituía un problema, puesto que el texto representado «rimaneva in subordine agli elementi visivo-spaziali» (PADOAN, 1996: 2) y a entremeses, música, danzas, pirotecnias, desfiles⁵⁷, etc.

La importancia del elemento visual se pone de manifiesto también en el tempranísimo cuidado por la escenografía⁵⁸, esa *ciudad ferraresa* que todavía no era prospéctica pero que estaba ya lejos de los *loci deputati* medievales⁵⁹ y en la que los actores contaban con puertas y ventanas por las que entrar, salir y asomarse, según las recomendaciones de Pellegrino

⁵³ Concuera con los testimonios de otros cronistas: en la *Cronaca ferrarese* de U. Caleffini el horario se indica de la siguiente forma «da le 24 hore insino a le hore sei de nocte, et non se poté fornire per la pioza grande», mientras que G. M. Ferrarini especifica «comenzono a recitare e darli principio dopo la prima hora di nocte et per la piova grande non poteno fornirla di recitarla [...] et credo durasse forsi circha hore cinque, non di meno non si pol dire precisse, per non haver olduto le hore sonare» (COPPO, 1968: 47).

⁵⁴ Según Caleffini «da le XX hore apresso le tre hore de nocte» (COPPO, 1968: 47) y según Ferrarini «nanti li hore 21 et doppo hore doe di nocte fu fornita recitare» (COPPO, 1968: 48).

⁵⁵ Traducción: «a las 24 horas y media se empezó a representar la fiesta de *Amphitrione* donde estuvieron todos los señores Embajadores y se estima entre seis y siete mil personas, esta fiesta duró hasta las 6 horas y cuando acabó cada uno fue a cenar a su casa».

⁵⁶ Giuseppe Pardi comenta que la representación de los *Menaechmi* de 1486 convocó a diez mil espectadores (1904: 9), mientras que, en una carta dirigida a Isabella d'Este en 1499, se dice que otra comedia plautina fue puesta en escena delante de ocho o nueve mil personas (PARDI, 1904: 17). A veces la platea estaba tan abarrotada que los cronistas recuerdan robos y desmayos entre el público (cf. COPPO, 1968: 52 y 55).

⁵⁷ Sobre la temática, la importancia y la relación con la obra representada de los «intermezzi ferraresi», cf. TICHY (2003).

⁵⁸ Aparte del complicado cielo, el *Anfitrione* de Collenuccio contaba en 1487 con un decorado escénico pintado por Giovanni Trullo *Il bianchino*, mientras que para su representación en 1491 Fino Marsigli pintó dos serpientes (PARDI, 1904: 11 y 14). La «invención teatral» de Ercole I implica una red compleja en la que trabajan codo con codo intelectuales, latinistas, escritores, técnicos, carpinteros, pintores, artesanos, sastres, *mascherai*, cantantes, bailarines, etc.

⁵⁹ Sobre la ciudad ferraresa, cf. ZORZI (1977).

Prisciani en su tratado *Spectacula*⁶⁰. Se trataba por supuesto de un decorado adecuado para representar las comedias plautinas, que prevén dos o tres casas y una calle o una plaza (cf. POCINA y POCINA, 1998), y Colleenuccio no solo reflejó en su versión la existencia de este tipo de decorado traduciendo un simple *noui aedis nostras*⁶¹ (v. 448) con «reconozco / la casa, le fenestre e gli usci suoi» (17 recto, líneas 8-9), sino que se preocupó de que se pudiera sacar partido a todos los detalles de la escenografía en la puesta en escena de su versión del *Amphitruo*, por lo que, al final de la escena IV del tercer acto, en correspondencia con el v.1007 de la comedia de Plauto, donde Mercurio afirmaba *Dein susum escendam in tectum, ut illum hinc prohibeam*, encontramos que la traslación de Pandolfo es la siguiente «Dapoi per discacciarmelo di qua / Montara a la finestra a far l'ufficio» (p. 42 verso, líneas 13-14), es decir, seguramente el humanista inventó una ventana, en lugar del tejado del original, para que el público pudiera apreciar la existencia de postigos móviles.

Por otro lado, tenemos también noticia del elenco de actores de las representaciones de 1487, puesto que en la crónica de Girolamo Ferrarini quedó registrado lo siguiente:

Quilli recitono dicta comedia furno quisti, videlicet: Hieronymo del Brutura che era Sosia. Et lo secondo Sosia era Zoanne Pencharo cortesano del Duca, il quale era Mercurio simile a Sosia el qual staseva a la guardia di la casa quando Jupiter haveva piacere con Alchemena: Jupiter era uno fiolo de Libanoro de Bonamelli che se delecta dire in suneti vulgari; Amphitritone era messer Antonio Thebaldeo; Alchemena era messer Nicolò Tosicho; pochi più ge intervene⁶² (Coppo, 1968: 48)⁶³.

⁶⁰ Se trata de otro intelectual de la corte de Ercole I, que entre el siglo XIV y el XV escribió este tratado en el que desarrolla una idea de teatro basada sobre todo en el eje ver/ser visto. Cf. CRUCIANI (1982)

⁶¹ Cito por la edición publicada por la editorial Rizzoli con prefacio de Cesare Questa e introducción de Guido Paduano (PLAUTO, 2010).

⁶² Traducción: «Los que actuaron en esta comedia fueron estos, a saber: Hieronymo del Brutura que era Sosia. Después el segundo Sosia era Zoanne Pencharo cortesano del Duque, que era Mercurio parecido a Sosia y estaba de guardia en la casa cuando Júpiter gozaba con Alchemena: Júpiter era un hijo de Libanoro de Bonamelli que se deleita en decir sonetos en lengua vulgar; Amphitritone era mícer Antonio Thebaldeo; Alchemena era mícer Nicolò Tosicho; pocos otros intervinieron en ella».

⁶³ Girolamo Ferrarini escribió un «Memorial estense» sobre la vida política, social y cultural en Ferrara entre 1476 y 1489. El manuscrito que recoge esta crónica ha sido publicado recientemente (FERRARINI, 2006); sin embargo la cita recogida arriba procede del estudio de Coppo por haber resultado imposible consultar la edición de 2006.

2.4. El texto de la versión de Collenuccio

2.4.1. Consideraciones preliminares

Antes de adentrarnos en la traducción de nuestro autor, conviene recordar brevemente que la traducción teatral es, en cierto modo, la cenicienta de los estudios traductológicos. Como han puesto de manifiesto varios estudios de las últimas décadas⁶⁴, con demasiada frecuencia se piensa que se trata de una simple variante de la traducción literaria, mientras que en realidad es preciso enfrentarse a su complejidad con criterios distintos a los literarios, ya que hay que tener en cuenta que el texto es solo uno de los elementos que componen el discurso teatral, que el lenguaje es un signo que se inserta en la compleja red de los signos de la representación teatral y que hay que traducirlo teniendo en cuenta la dimensión performativa de su realidad textual.

Como afirmó Georges Mounin, en la traducción de obras teatrales, «bisogna tradurre il valore teatrale prima di preoccuparsi di rendere i valori letterari o poetici, e se fra quello e questi si crea un conflitto, bisognerà scegliere il primo contro i secondi» (1965: 155); es decir, habrá que juzgar la versión de Collenuccio recordando cuáles eran los valores teatrales en la Ferrara de finales del siglo XV. Como ya se ha sugerido, se trataba de un contexto teatral muy diferente al nuestro: anterior a la reinención moderna del teatro occidental, con una complejidad que, según Cruciani, no se puede reducir a la fácil etiqueta de momento de transición entre teatro medieval y teatro moderno (1982: 452) y que otorgaba menos importancia al texto con respecto a los códigos visuales y sonoros (recordemos el *recitar cantando*) de la representación.

Para Susan Bassnett, un traductor teatral tiene que elaborar su traducción pensando que la representación del texto y su relación con el público son los elementos principales frente a otros factores que en cambio hay que tener en cuenta cuando la función de la traducción es de lectura (2009: 162); Collenuccio sabía que estaba traduciendo para la representación y no para la lectura, pero los códigos de la primera, en la corte de Ercole I, se encontraban en una fase de desarrollo y fluctuación que no permitían que este humanista se apoyase en ninguna tradición escénica preexistente. Por un lado, los intelectuales del entorno ferrarés, como Collenuccio y los demás *volgarizzatori*, habían entendido que había que prestar «attenzione all'articolazione dello spazio scenico e al rapporto reciproco tra gli attori, [alla] codificazione della gestualità e della mímica» (ALLEGRI, 2005: 70),

⁶⁴ Para un breve y completo panorama de las teorías sobre traducción teatral, empezando por los estudiosos de la escuela de Praga, véase DELLI CASTELLI (2006). Cf. también el capítulo que Susan BASSNETT dedicó a las características propias de este tipo de traducción (2009: 148-163).

pero se veían abocados, mientras traducían, a desarrollar procedimientos formales y técnicos propios de un lenguaje teatral, en lugar de contar previamente con ellos, así como tampoco podían contar con hábitos de recepción consolidados por parte de su público.

Volviendo a los problemas genéricos de cualquier traducción teatral, conviene recordar también que en ella es fundamental el nivel fónico y que este es especialmente complejo en las obras de Plauto⁶⁵, complicando todavía más la tarea de encontrar una equivalencia de traducción satisfactoria. Aparte de esta dificultad que Collenuccio compartió con los demás *volgarizzatori* de la corte de Ferrara, nuestro traductor se encontró seguramente con problemas añadidos, porque, como ha puesto de manifiesto Jacqueline Dangel, al traducir el *Amphitruo* el traductor se enfrenta a lo que esta estudiosa define como la escritura metamórfica de una obra «où toute chose, toute parole e tout être ont leur double» (DANGEL, 1998: 115).

2.4.2. Recepción crítica

El *Amphitruo* era una de las ocho comedias plautinas conocidas en la Edad Media, así que mientras Guarino no tuvo antecedentes en los que inspirarse para su traducción de los *Menaecmi* de 1486, Collenuccio conocía versiones y recreaciones como la posible traducción de Matteo Maria Boiardo (cf. PADOAN, 1996: 12) y, sobre todo, la novela *Le fatiche de Hercule* de Pietro Andrea de' Bassi, un funcionario de la corte estense que escribió esta última en la primera mitad del siglo XV basándose en las *Genealogiae* de Boccaccio y en el *Amphitruo* (es más, probablemente se trata de la primera versión al vulgar de la comedia plautina⁶⁶); no hay duda de que nuestro traductor la conocía, puesto que, en 1475, Ercole I mandó imprimirla, aparte de encargar lujosos manuscritos de la obra para regalarla a otros soberanos (BATTINI, 1997: 301).

La versión collenucciana ha sido juzgada muy duramente por quienes la han leído desde una perspectiva moderna y, sobre todo, como texto literario que se puede desligar de su puesta en escena. Valgan como muestra los ejemplos siguientes: en un libro enteramente dedicado a la obra de Pandolfo, escribe Claudio Varese que «La versione di [Collenuccio] è in complesso faticosa, stentata, impersonale» (1957: 119) y que en ella

⁶⁵ Como mantiene Renato Oniga, hablando justamente del *canticum* de Sosia en el *Amphitruo*, «il registro fonico è particolarmente importante per capire la poesia plautina» y «la 'magia dei suoni' è [...] usata da Plauto con particolare efficacia e sistematicità come principio costitutivo del testo poetico» (1986: 149 y 163. Cf. también ONIGA, 1998: 38).

⁶⁶ Cf. VILLORESI (1994: 49-53), que analiza cómo Bassi utiliza y transforma la comedia plautina.

Incontriamo un vocabolario povero, una sintassi slegata, dove si annegano movenze o frasi dantesche, non aiutate, ma anzi stemperate dalla terzina. La rima e il verso sono posticci, senza nessuna ragione interna (1957: 121).

En la «Avvertenza degli editori» en una edición de 1864 podemos leer que Collenuccio tradujo el *Anfitruo* «un po' mestamente» y además con «lo squallore di un dialetto inferiore»⁶⁷ (1864: VII).

En 1979, Luigina Stefani, en un documentadísimo artículo sobre los *volgarizzamenti* plautini, afirma tajantemente que

Il Collenuccio raggela il dialogo entro movenze paludate, dove gli echi danteschi sono così frequenti da rendere l'*Amphitruo* interessante per la storia della fortuna dantesca più che per quella del nostro teatro. [En la versión de C.] poco o nulla resta del dinamismo plautino (1979: 68).

Una de las críticas más reiterada es la que condena el haber seguido el criterio de que ningún terceto podía dividirse entre intervenciones de dos o más personajes, por lo que el texto del cómico latino se alargó de forma injustificada, aburrida y monótona. Sin embargo, como recuerda José Romera en su introducción a las versiones plautinas de Alonso de Santos, Torrente Ballester escribió que para adaptar una obra teatral clásica a los gustos y pensamiento modernos, hay que manipular el texto y, dentro de esta manipulación, uno de los recursos más típicos consiste en «abreviar un espectáculo cuya duración original excedería el tiempo hoy acostumbrado»⁶⁸. Collenuccio, al igual que los demás intelectuales de la corte estense, tuvo también que amoldarse al tiempo entonces acostumbrado para la representaciones teatrales y, en lugar de abreviar, se vio abocado a estirar las comedias de Plauto para que su duración cubriera las necesidades de la fiestas cortesananas. Por lo tanto, Collenuccio amplifica, ralentiza, expande y estira la obra plautina no por capricho sino porque el contexto teatral ferrarés requiere obras que puedan durar horas, como quedó reflejado en las crónicas de la época.

Además, como subrayó Franco Rositi, Collenuccio aprovecha el terceto para volver explícito «tutto ciò che in Plauto è spesso solo accennato e lasciato all'abilità interpretativa dell'attore» (1968: 25). Esto cobra un valor específico si pensamos que:

⁶⁷ Sin adentrarme en la espinosa questione della lingua (sobre la cual véase, en español, la reciente síntesis de NAVARRO SALAZAR, 2012: XXVII-XXXII), que está detrás de la afirmación de los editores, Collenuccio utilizó para su versión un volgare con «marcata coloritura dialettale» (TANDA, 2005:22).

⁶⁸ Cf. Gonzalo Torrente Ballester, «Introducción», en *La Celestina*, de Fernando de Rojas, traducción de G. Torrente Ballester, Madrid, Ministerio de Cultura, 1998 (*apud* ROMERA CASTILLO, 2002: 19).

El teatro latino desconoció el uso de la acotación. [...] el texto literario de las comedias latinas resulta siempre ambivalente, pues reúne en sí el texto literario y el texto escénico, y esta es una realidad fundamental que hay que tener siempre presente en su lectura e interpretación (POCIÑA y POCIÑA, 1998: 139).

Las indicaciones escénicas por lo tanto estaban inscritas en el texto latino y, en un contexto de experimentación y reinención teatral como la de los festivales plautinos, los actores necesitaban, en cambio, indicaciones claras, explícitas y detalladas, algo que en efecto aparece en la versión de Collenuccio.

Veamos, como ejemplo, la traslación que hace Pandolfo del final de la tercera escena del tercer acto de la obra, un momento en el que es de vital importancia que los actores entiendan, por un lado, las rápidas entradas y salidas que requiere la acción y, por el otro, el hecho de que la divinidad de Mercurio tiene que quedar subrayada mostrando cómo puede oír mensajes a él dirigidos a pesar de no estar presente. En el original, en los versos 976-77, Júpiter se dirige a Mercurio para que se ocupe de alejar a Anfitrión de su casa diciendo: *Nunc tu divine huc fac adsis Sosia / audis quae dico, tam etsi praesens non ades*. La versión de Collenuccio es la siguiente:

E tu Sosia divino hor uien qui in terra
e fa presto che qua tu t'appresenti
a ben che absente sii da questa guerra
Quello ch'io parlo fa che 'ntendi e senti
che quando Amphitriton uenir uedrai
Sý pronto a far li mei commandamenti (p. 41 recto, líneas 12-17).

De esta forma queda absolutamente claro que el Sosia «humano» tenía que haber salido de escena pocos versos antes, mientras que el parlamento de Júpiter estaba dando pie a la aparición del Sosia «divino».

Análogamente, en el principio del segundo acto, en el original plautino un solo verso, dividido entre Anfitrión y Sosias, daba cuenta de la aparición de los dos personajes y de cómo el primero tenía que andar por delante del segundo: AM. *Age i tu secundum*. SO. *Sequor, subsequor te* (v. 551). En la versión de Collenuccio, el verso único se transforma en dos tercetos:

Am.: Sosia mouete hormai su presto andiamo
Procedi avanti non te retenero
Io seguitando ne uerro pian piano
So.: Anzi uoglio pur drieto a te uenire
Che licito non è ch'el seruo humile
Debba nanti al patrón per camin gire (p. 21 recto, líneas 1-6).

El vocativo inicial, la información detallada y gradual de cómo los dos se están desplazando por el escenario y el debate sobre quien tiene que ir delante indican con claridad cuál debe ser el movimiento escénico de los actores y sirven por lo tanto para que estos realicen con soltura los desplazamientos necesarios.

Por otra parte, si Collenuccio abunda en indicaciones escénicas útiles para guiar y coordinar los movimientos de dos o más actores, el pesarés puede llegar a eliminar acotaciones plautinas implícitas, cuando la función de estas últimas se agota en la fase previa a la representación. Es el caso del verso 149: en el original latino, Mercurio anuncia la llegada de Sosias, que está acercándose a la casa de Alcmene y Amphitrión, afirmando *A portu / illic nunc cum lanterna aduenit* (v. 149); en la versión de Collenuccio en cambio el hijo de Júpiter se limita a decir «hora mi resta / Che a Sosia che uerra l'intrata vieta» (p. 1 verso, líneas 28-29). Se trataba de la primera entrada escénica del actor que desempeñaba el papel de Sosias y Collenuccio no tenía que preocuparse de recordar al intérprete por qué lado tenía que acercarse a la casa ni que tenía que llevar un farol en la mano⁶⁹. Es probable, en cambio, que nuestro traductor se planteara la posibilidad de que la *lanterna* interfiriera con el juego de objetos caracterizadores que Mercurio enuncia justo en los versos anteriores (vv. 142-147⁷⁰) y por esto se decantara por eliminarla. Más adelante, en dos puntos (v. 341 y v. 406) en los que en cambio la referencia al farol no entraba en conflicto con otros elementos, Collenuccio conservó las alusiones y, es más, se preocupó de volver fácilmente comprensible una metáfora mitológica que podía resultar oscura para el público ferrarés y en lugar de *Vulcanum in cornu conclusum geris*⁷¹ (v. 406), tradujo «tu che porti il foco dentro al corno» (p. 11, recto, línea 22).

Para cerrar este análisis, voy a comentar brevemente otros dos ejemplos que ponen de manifiesto el tipo de preocupaciones que tuvo Colle-

⁶⁹ Es más, si en el teatro latino el farol era «la convención dramática que indicaba que durante la acción era de noche» (nota 14 de la edición del *Amphitruo* de Antonio López Fonseca; PLAUTO, 2011: 39), el público ferrarés no conocía ni necesitaba esa sugerencia convencional, puesto que, como ya se ha recordado, tenía a la vista un hermoso cielo nocturno de tela negra en el que se divisaban estrellas y planetas.

⁷⁰ *Nunc internosse ut nos possitis facilius. / Ego has habeo / usque in petaso pinnulas; / tum meo patri autem torulus inerat aureus / sub petaso; id signum Amphitruoni non erit. / Ea signa nemo horum familiarium / Videre poterit, uerum uso uidebitis.* La traducción de Collenuccio se alarga en la explicación insistiendo en los detalles más que el original: «Ma perché ciascadun di uui sia accorto / E il uer dal falso conoscer posciate / Un segno solo vo che habbiate scorto / Hauera Giove in su il capel notati / Un bel frisetto d'oro, Amphitrione / Nulla ge portara, attenti siati / Et io anchor per non far confusione / Haverò fitta una gran penna in testa / Che meglio me discernan le persone / Sosia non l'hauera, uedrete questa / Differentia fra nui qual è secreta / A tutti quei di casa» (p. 1, verso, líneas 17-28).

⁷¹ Era probable que algunos espectadores del siglo XV no recordaran que Vulcano era el dios del fuego y, sobre todo, ignoraran que en la Roma antigua los faroles se confeccionaban con láminas de cuerno (cf. nota 26 de la traducción del *Amphitruo* de José Román Bravo (Plauto, 1989: 128).

nuccio al traducir. En la primera escena del primer acto, cuando Sosias, después de su largo monólogo inicial, decide por fin acercarse a la casa y transmitir a Alcmena lo que le ha dicho Anfitrión, divisa a Mercurio y se pregunta *Sed quis hic est homo, quem ante aedis uideo hoc noctis? Non placet* (v. 292); en este caso, la versión de Collenuccio elimina el *non placet* disminuyendo así la preocupación explícita de Sosias: «Ma chi è quello che si manifesto / Qua davanti a la casa et a le mura / In su tal hora uigilante e desto» (p. 8 verso, líneas 5-7), mientras que subraya la actitud corporal y la posición en el escenario del actor que encarna a Mercurio. Por otra parte, un poco más adelante, al final de la escena segunda del acto primero, Mercurio exclama *Orationem comprimam; crepuit foris. / Amphitruo subdituuus eccum exit foras / Cum Alcumena uxore usuraria* (vv. 496-98), mientras que en la versión romanceada leemos «Ma ecco quivi el finto Amphitruone / Con la sua Alcmena che moglie la chiama / Così spesso s'inganna le persone» (p. 18 recto, líneas 11-13). Collenuccio renuncia al sonido de la puerta, seguramente difícil de reproducir en el patio del palacio de los duques de Ferrara, pero mantiene el hecho de dar pie a la entrada de los actores encargados de representar a Júpiter y Alcmena, recalcando muy explícitamente que se trata de Júpiter disfrazado de Anfitrión para no llevar a engaño al público.

3. CONCLUSIONES

La versión de Pandolfo Collenuccio se inscribe perfectamente en los principios teóricos y la praxis de la traducción en la Italia del siglo XV. Se trata de una «traducción teatral» y no de una «traducción filológica», según la división propuesta por Andrés Pociña⁷², que además aprovecha la libertad ofrecida por la doctrina platónica que «riconosceva la possibilità di ricreare lo spirito e il tono del testo originale in un altro contesto culturale» (BERTAZZOLI, 2006: 48). A pesar de que en esos años el teatro en Ferrara, al igual que en toda Italia y en Europa, era una realidad cambiante, un taller de experimentación, parece que Collenuccio tenía claro que, como escribió Luigi Squarzina⁷³, «tradurre per il teatro è un fatto teatrale»

⁷² Aplicando al ámbito específico de las traducciones de teatro clásico las teorías sobre traducción teatral en general, el estudioso afirma que existen estos dos tipos de traducciones que no funcionan de un modo igual si se consideran desde el punto de vista de la puesta en escena. La mayoría de las traducciones filológicas «no pueden considerarse precisamente adecuadas para su representación en los escenarios» (1996: 47). Pociña subraya que en la traducción filológica el receptor natural de una obra teatral, es decir el espectador, es desplazado por otro receptor, de índole muy distinta, el lector. «Y este cambio [...] produce a su vez una alteración total en el resultado literario» (1996: 48).

⁷³ L. Squarzina (1922-2010), director teatral, fue uno de los grandes protagonistas del teatro italiano contemporáneo.

(1980: 6), un postulado teórico que en el fondo no tiene mucha tradición en la historia cultural europea⁷⁴.

En 1530 cuando Zoppino publica l'*Amphitruo*, habían pasado 43 años desde que Collenuccio había traducido el texto de Plauto y ya se había escrito, representado y publicado «quasi tutto il meglio del teatro del Rinascimento» (ALONGE, 2000: 87); sin embargo, es fácil deducir que existe todavía un público que va a disfrutar del texto de Collenuccio, ya que, por lo general, Zoppino no arriesga y suele publicar obras cuya fortuna haya sido ya «ampiamente testata da altri editori e tipografi» (BALDACCHINI, 2004: 233); es decir, si un hombre que conoce tan bien el mercado del libro de la época se anima a editar los seis versiones ferraresas de los textos plautinos es porque sabe que estas van a encontrar una buena recepción, garantía de la existencia de lectores y compradores. Por lo tanto, hay que aceptar que la versión de Collenuccio no resultaba especialmente aburrida para sus contemporáneos, ni para las generaciones inmediatamente posteriores, incluso como texto destinado a la lectura, olvidando ya su función original de texto traducido para la representación.

Por otro lado, ¿cómo llegó a los estantes de la Biblioteca Dorada esta *Amphitruo*? Sin necesidad de pensar en la extensa red comercial internacional con la que contaba Zoppino para la distribución de sus ediciones, ya simplemente las relaciones entre la cultura italiana y la española, en especial en ámbito teatral, en los siglos XVI y XVII, nos indican que quizá lo extraño sea que solo un ejemplar de las ediciones zoppinianas esté en una biblioteca española.

Creo, por otra parte, que no es casual que el nombre de este texto sea el único recordado en el lomo del volumen misceláneo de la biblioteca de la Torre Alta, ahora conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid: Felipe IV poseía también dos ediciones distintas de la traducción al castellano del *Amphitruo* realizada por Francisco López de Villalobos en 1515, lo cual demuestra un interés específico o incluso exclusivo por la tragicomedia plautina. La versión de Collenuccio y la de Villalobos tienen características casi opuestas y nacieron con finalidades muy distintas, pero cabe preguntarse si no solo Villalobos sino también los otros traductores españoles del *Amphitruo* en el siglo XVI⁷⁵ llegaron a conocer esta *Amphitruo* nacida en Ferrara unas décadas antes.

msanfilippo@flog.uned.es

⁷⁴ Cf. Julio César SANTOYO (1995: 13-15).

⁷⁵ Me refiero, aparte de Villalobos, a Fernán Pérez de Oliva, Timoneda y el anónimo traductor de la versión publicada en Toledo en 1554. Sobre estas versiones españolas del siglo XVI, cf. IBÁÑEZ PÉREZ (1990 y 1996); GUARINO ORTEGA (1996); MARQUÉS LÓPEZ (2001; la autora ha dedicado su tesis doctoral a *Recepción e influencia del teatro de Plauto en la literatura española*, leída en 2003 en la Universidad de La Rioja) y BERTINI (2003).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEGRI, LUIGI (2005), *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità a oggi*, Roma.
- ALONGE, ROBERTO (2000), «La riscoperta rinascimentale del teatro», R. Alonge y Guido Davico Bonino (dirs.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, I: La nascita del teatro moderno. Dal Rinascimento all'età elisabettiana*, Torino, pp. 5-118.
- APOLLONIO, MARIO (1940), *Teatro italiano. Il teatro del Rinascimento: commedia, tragedia, melodramma*, Firenze.
- ASCARELLI, FERNANDA y MENATO, MARCO (1989), *La tipografia del Cinquecento in Italia*, Firenze.
- BALDACCHINI, LORENZO (2004), «Un editore 'volgare': Niccolò d'Aristotele de' Rossi detto lo Zoppino (1503-1544)», L. Secchi Tarugi (a cura di), *L'Europa del libro nell'Età dell'Umanesimo*, Firenze, pp. 233-244.
- , (2011), *Alle origini dell'editoria in volgare. Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia*, Manziana.
- BASSNETT, SUSAN (2009), *La traduzione. Teorie e pratica*, a cura di Daniela Portolano, traducción de Genziana Bandini, Milano (ed. or. 1993).
- BATTINI, ANNALISA (1997), «La cultura a corte nei secoli XV e XVI attraverso i libri dedicati», Roberta Iotti (a cura di), *Gli Estensi. La corte di Ferrara*, Modena, pp. 279-345.
- BERTAZZOLI, RAFFAELLA (2006), *La traduzione: teorie e metodi*, Roma.
- BERTINI, FERRUCCIO (a cura di) (2005), *Pandolfo Colenuccio. Atti del congresso tenuto in occasione del V centenario della morte (1504-2004)*. Sassoferrato (Pesaro).
- , (2003), «I rifacimenti spagnoli dell'*Amphitruo* plautino nel XVI secolo», *Studi Umanistici Piceni XXIII*, pp. 221-239.
- BETTINI, MAURIZIO (1998), «*Amphitruo* e altri Anfitrioni», Renato Raffaelli e Alba Tontini (a cura di), *Lecturae plautinae sarsinates I. Amphitruo*, Urbino, pp. 49-69.
- BOUZA, FERNANDO (2005), *El libro y el cetro: la biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Salamanca.
- , (2004), «La Biblioteca de la Torre Alta del Alcázar de Madrid», Elena Santiago Páez (dir. y coord.), *La Real Biblioteca Pública de Felipe V a Fernando VI*, Madrid, pp. 175-195.
- BURKE, PETER (2010a), «Culturas de traducción en la Europa Moderna», P. Burke y R. Po-chia Hsia, *La traducción cultural en la Europa Moderna*, Madrid, pp. 11-43.
- , (2010b), «La traducción de Historias», P. Burke y R. Po-Chia Hsia, *La traducción cultural en la Europa Moderna*, Madrid, pp. 153-193.
- COLLENUCCIO, PANDOLFO (1998), *Apologhi in volgare*, ed. de G. Masi, Roma.
- , (1929a), *Operette morali. Poesie latine e volgari*, a cura di Alfredo Saviotti, Bari.
- , (1929b), *Compendio de le istorie del Regno di Napoli*, a cura di Alfredo Saviotti, Bari.
- , (1530), *Comedia di Plauto intitolata l'Amphitriona*, Venezia.

- COPPO, ANNA MARIA (1968), «Spettacoli alla corte di Ercole I», *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna. Serie Storia del teatro*, vol. I, Milano, pp. 30-59.
- CRUCIANI, FABRIZIO (1983), *Teatro nel Rinascimento, Roma 1450-1550*, Roma.
- , (1982), «Gli attori e l'attore a Ferrara: premessa per un catalogo», Giuseppe Papagno y Amedeo Quondam (a cura di), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, vols. 3, II, Roma, pp. 451-466.
- CRUCIANI, FABRIZIO; FALETTI, CLELIA y RUFFINI, FRANCO (1994), «La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto», *Teatro e Storia* 16, pp. 131-217.
- DANGEL, JACQUELINE (1998), «Traduire Plaute: à propos d'*Amphitryon*», *Revue des études latines* 76, pp. 93-115.
- DELLI CASTELLI, BARBARA (2006), «Traduzione teatrale e codici espressivi», *Traduttologia* 2, pp. 55-70.
- DORIGATTI, MARCO (2009), «La favola e la corte: intrecci narrativi e genealogie estensi dal Boiardo all'Ariosto», Gianni Venturi y Francesca Cappelletti (a cura di), *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, Firenze, pp. 31-54.
- ELWERT, W. Th (1981), *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze.
- FALCIONI, ANNA (2005), «Note d'archivio per la biografia politica e diplomatica di Pandolfo Collenuccio», Ferruccio Bertini (a cura di), *Pandolfo Collenuccio. Atti del Congresso tenuto in occasione del V Centenario della morte (1504-2004)*, Sassoferrato-Pesaro, pp. 41-66.
- FERRARINI, GIROLAMO (2006), *Memoriale estense*, introducción, transcripción y comentario de P. Griguolo, Rovigo.
- GASPARY, ADOLF (1889), «Giuseppe del Collenuccio rappresentato a Ferrara nel 1504», *Giornale storico della letteratura italiana* XIV, pp. 309-310.
- GONZÁLEZ SORIANO, JOSÉ MIGUEL (2000), «El *Dialogo entre la cabeza y la gorra* de Gutierre de Cetina y su precedente italiano *Philotimo*», *Criticón* 80, pp. 117-138.
- GUARINO, RAIMONDO (2000), «Recitare il teatro. Retorica e scena nel primo Rinascimento», P. Andrioli, G. A. Camerino, G. Rizzo y P. Vito (a cura di.), *Teatro, scena, rappresentazione. Dal Quattrocento al Settecento*, Galatina (Lecce), pp. 111-123.
- GUARINO ORTEGA, ROSARIO (1996), «El *Anfitrión* de Timoneda: Un ejemplo de recepción del teatro clásico latino», Ángel-Luis Pujante, Keith Gregor (eds.), *Teatro clásico en traducción: Texto, representación, recepción: actas del Congreso Internacional, Murcia, 9-11 noviembre 1995*, Murcia, pp. 201-208.
- IBÁÑEZ PÉREZ, M.^a JOSÉ (1996), «El *Anfitrión* de Pérez de Oliva», Ana María Aldama (ed.), *De Roma al siglo XX*, Madrid, pp. 827-832.
- , (1990), «La traducción de *Anfitrión* del doctor López de Villalobos», *Minerva. Revista de Filología Clásica* 4, pp. 255-276.
- LÓPEZ GREGORIS, ROSARIO (2006), «Plauto y la originalidad», *Minerva. Revista de Filología Clásica* 19, pp. 111-130.
- MARQUÉS LÓPEZ, EVA (2001), «La presencia de Plauto en España. Primeras traducciones del siglo XVI», Ch. Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster 1999)*, Madrid – Frankfurt am Main, pp. 841-851.
- MASI, GIORGIO (1998), «Introduzione», en P. Collenuccio, *Apologhi en volgare*, Roma, pp. 7-31.

- MELE, EUGENIO (1911), «Gutierre de Cetina traduttore di un dialogo di Pandolfo Collenuccio», *Bulletin Hispanique* 13/3, pp. 348-351, disponibile en <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1911_num_13_3_1723>.
- MELFI, EDUARDO (1982), «Collenuccio», en *Dizionario Biografico degli Italiani* vol. 27, Roma 1982, pp. 1-5.
- MONTINARO, GIANLUCA (2005), «Pandolfo Collenuccio e la corte di Pesaro», Ferruccio Bertini (a cura di), *Pandolfo Collenuccio. Atti del Congresso tenuto in occasione del V Centenario della morte (1504-2004)*, Sassoferato-Pesaro, pp. 35-40.
- MORENO HERNÁNDEZ, ANTONIO y AYUSO GARCÍA, MANUEL (2013), «La evolución de la concepción editorial de los primeros impresos incunables y postincunables de la obra de Marciano Capella (1499-1599)», *Dialogues d'histoire ancienne*, 39, pp. 121-174.
- MOUNIN, GEORGES (1965), *Teoria e storia della traduzione*, Torino.
- NAVARRO SALAZAR, M^a TERESA (2012), «Estudio preliminar», Nicolás Maquiavelo, *Diálogo en torno a nuestra lengua*, ed. y trad. de M^a T. Navarro Salazar, Madrid, pp. IX-LI.
- ONIGA, RENATO (2002), «I modelli dell'Anfitrione di Plauto», Cesare Questa y Renato Raffaelli (a cura di), *Due seminari plautini. La tradizione del testo. I modelli*, Urbino, pp. 199-225.
- , (1998), «Struttura e funzione dei *cantica* nell'*Amphitruo*», Renato Raffaelli e Alba Tontini (a cura di), *Lecturae plautinae sarsinates I. Amphitruo*, Urbino, pp. 31-47.
- , (1986), «Il *canticum* di Sosia: forme stilistiche e modelli culturali», Maurizio Bettini y Cesare Questa (a cura di), *Nuovi studi su Plauto. Grammatica poetica e fortuna letteraria di un testo esemplare*, Pisa, pp. 113-208.
- PADOAN, GIORGIO (1996), *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova.
- , (1982), *La commedia rinascimentale veneta (1433-1565)*, Vicenza.
- PARATORE, ETTORE (2003), *Anatomie plautine*, R. M. Danese y C. Questa (a cura di), Urbino.
- PARDI, GIUSEPPE (1904), *Il teatro classico a Ferrara (il teatro ferrarese al tempo di Ercole I)*, Ferrara.
- PERTICARI, GIULIO (1864), «Discorso intorno a Pandolfo Collenuccio», *Anfitrione, commedia di Plauto voltata in terza rima da Pandolfo Collenuccio aggiuntovi il Dialogo di lui tra la berretta e la testa, premesso il discorso di Giulio Peticari intorno alla vita e alle opere dell'autore*, Milano, pp. 1-29.
- PITTALUGA, STEFANO (1983), «Pandolfo Collenuccio e la sua traduzione dell'*Amphitruo* di Plauto», *Studi Umanistici Piceni* 3, pp. 275-290.
- PLAUTO (2011), *Anfitrión*, introducción, traducción y notas de Antonio López Fonseca, Madrid.
- , (2010), *Anfitrione*, prefazione di Cesare Questa, introduzione di Guido Paduano, traduzione di Mario Scandola, testo latino a fronte, Milano.
- , (1989), *Comedias I*, edición de José Román Bravo, Madrid.
- POCIÑA, ANDRÉS (1996), «Traducciones filológicas y teatrales de la comedia greco-latina», Ángel-Luis Pujante, Keith Gregor (eds.), *Teatro clásico en traducción: Texto, representación, recepción: actas del Congreso Internacional, Murcia, 9-11 noviembre 1995*, Murcia, pp. 39-55.

- POCIÑA, ANDRÉS y LÓPEZ, AURORA (2005), «Sobre la pervivencia de Plauto en los teatros europeos», *Fortunatae* 16, pp. 225-235.
- POCIÑA, ANDRÉS y POCIÑA, CÉSAR A. (1998), «Texto literario y texto escénico en la comedia plautina», Andrés Pociña y Beatriz Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid, pp. 133-162.
- QUESTA, CESARE (2007), *La metrica di Plauto e Terenzio*, Urbino.
- , (1985). *Parerga Plautina. Struttura e tradizione manoscritta delle commedie*, Urbino.
- QUESTA, CESARE y RAFFAELLI, RENATO (2008), «Plauto di Sarsina: un profilo», Angela Donati (a cura di), *La storia di Sarsina. L'età antica*, Cesena, pp. 221-272.
- ROCCHI, MARCO (2004), *1504 Notte all'Hostaria La Guercia*, Urbino.
- , (2005), «Pandolfo Collenuccio precursore», Ferruccio Bertini (a cura di), *Pandolfo Collenuccio. Atti del Congresso tenuto in occasione del V Centenario della morte (1504-2004)*, Sassoferrato-Pesaro, pp. 79-86.
- ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2002), «El teatro de José Luis Alonso de Santos y sus versiones de Plauto», J. L. Alonso de Santos, *Mis versiones de Plauto. Anfitrión, La dulce Cásina y Miles gloriosus*, Madrid, pp. 11-20.
- ROSITI, FRANCO (1968), «La commedia rinascimentale e le traduzioni di Plauto», *Contributi dell'Istituto di Filologia moderna. Serie Storia del teatro*, vol. I, Milano, pp. 1-29.
- RUBIO TOVAR, JOAQUÍN (2011), *El vocabulario de la traducción en la Edad Media*, Alcalá de Henares.
- RUFFINI, FRANCO (1983), *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma.
- SANTIAGO PÁEZ, ELENA (1996), «*Animi Medicamentum*. La biblioteca de Felipe IV», María Luisa López-Vidriero Abello y Pedro M. Cátedra García (coords.), *El libro antiguo español. El libro en palacio y otros estudios bibliográficos*, Salamanca, pp. 285-314.
- SANTOYO, JULIO CÉSAR (1995), «Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español», Lafarga, Francisco y Dengler, Roberto (eds.), *Teatro y traducción*, Barcelona, pp. 13-23.
- SAVIOTTI, ALFREDO (1929), «Nota», Pandolfo Collenuccio, *Istorie del regno di Napoli*, Bari, pp. 327-338.
- SEVERI, LUIGI (2009), *Sitibondo nel stampar libri. Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Manziana.
- SQUARZINA, LUIGI (1980), «Shakespeare e Molière sulle scene italiane», *Atti del settimo convegno sui problemi della traduzione letteraria. Aspetti della traduzione teatrale*, Monselice, pp. 1-7.
- STEFANI, LUIGINA (1979), «Sui volgarizzamenti plautini a Ferrara e a Mantova nel tardo Quattrocento», *Paragone* 358, pp. 61-75.
- TANDA, NICOLA (1988), *Pandolfo Collenuccio. Il dramma della «saviezza»*, Roma.
- , (2005), «Pandolfo 2004», Ferruccio Bertini (a cura di), *Pandolfo Collenuccio. Atti del Congresso tenuto in occasione del V Centenario della morte (1504-2004)*, Sassoferrato-Pesaro, pp. 13-44.
- TICHY, SUSANNE (2003), «Cultura teatrale e rappresentazione del potere. Milano e Ferrara alla fine del XV secolo», Barbara Marx, Tina Matarrese, Paolo Trovato (a cura di), *Corti rinascimentali a confronto. Letteratura, musica, istituzioni*, Firenze, pp. 27-56.

- TONTINI, ALBA (2002), «La tradizione manoscritta umanistica di Plauto. Novità e problema», Cesare Questa y Renato Raffaelli (a cura di), *Due seminari plautini. La tradizione del testo. I modelli*, Urbino, pp. 57-88.
- UBERTI, MARIA LUISA (a cura di) (1985), *I Menechini di Plauto. Volgarizzamenti rinascimentali*, Ravenna.
- VARESE, CLAUDIO (1957), *Pandolfo Colenuccio umanista*, Pesaro.
- VILLORESI, MARCO (1994), *Da Guarino a Boiardo. La cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*, Roma.
- WAGNER, KLAUS y CARRERA, MANUEL (1991), *Catalogo dei libri a stampa in lingua italiana della Biblioteca Colombina di Siviglia*, Modena.
- ZAMBOTTI, BERNARDINO (1937), *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, ed. de Giuseppe Pardi (en *Rerum Italicarum Scriptores* 24/7; 2ª ed.), Bologna (puede consultarse en la web: <<http://archive.org/stream/p7rerumitalicarum24card#page/n7/mode/2up>>).
- ZORZI, FEDERICO (1977), «Ferrara: il sipario ducale», *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, pp. 3-59.