

EL ANFITRIÓN DE FRANCISCO LÓPEZ DE VILLALOBOS

Plauto comienza por ser en el ambiente de la España humanística autor renombrado pero virtualmente desconocido. Se le menciona poco a lo largo del siglo xv, emparejado a veces con Terencio, como representante de la casi ignota comedia latina¹. En el siglo xvi, Plauto se difunde, en cambio, no tanto en latín como en lengua vulgar. Su primera comedia, *Amphitruo*, ofrece una versión libidinosa del nacimiento de Hércules, en la cual figuran los vecinos del Olimpo, Júpiter y Mercurio, en respectivos papeles de adúltero y tercero, y el gran capitán tebano, Amphytrio, como solemne cornudo². Esta obra maestra de lo burlesco suscita gran interés, y fue publicada en castellano por cuatro autores distintos³.

La oleada de este interés peninsular se debe en gran parte a la fortuna de Plauto en Italia, donde aparece en Venecia, en 1472, la *editio princeps* de sus veinte comedias⁴. Poco des-

¹ Al parecer, Terencio, siempre mejor conocido que Plauto, se estudiaba en Salamanca durante el siglo xv; sus obras se leían, no como comedias, sino como dechado de gramática latina. Véase EDWIN J. WEBBER, "Manuscripts and Early Printed Editions of Plautus and Terence in Spain", *RPh*, XI (1957-1958), pp. 29-39, y "The Literary Reputation of Terence and Plautus in Medieval and Pre-Renaissance Spain", *HR*, XXIV (1956), pp. 191-206.

² El trato burlesco de los grandes mitos —incluso el nacimiento de Hércules, foco de nuestro estudio— se remonta a los griegos. Entre los ejemplos preservados consta una imagen de Zeus en flagrante, visitando a Alcmena. Véase MATTHEW HODGART, *Satire*, London, 1969, p. 27.

³ *Anfitrión* de VILLALOBOS, 1517; *Muestra de la lengua castellana* de FERNÁN PÉREZ DE OLIVA, 1525; hay otra traducción anónima de 1554, que combina las versiones anteriores; *Amphitruo* de JUAN DE TIMONEDA, 1559. Véase THEODORE BEARDSLEY, *Hispano-Classical Translations Printed Between 1482 and 1699*, Duquesne University Press, 1970, y "La traduction des auteurs classiques en Espagne de 1488 à 1586, dans le domaine des belles-lettres", pp. 51-64, en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, Paris, 1979.

⁴ WEBBER, "Manuscripts", pp. 33-35. Se conocen solamente las ocho primeras comedias hasta 1425, año en que se redescubren en Colonia las doce

pués de 1490, se lleva a cabo una edición completa, que reúne las aportaciones de cuatro humanistas italianos —Angelo Poliziano, Ermolao Barbaro, Filippo Beroaldo y Giorgio Merula— quienes corrigen y glosan a fondo las comedias; es esta edición la fuente, en 1515, de la primera traducción plautina al castellano —el *Anfitrión* del doctor Francisco López de Villalobos⁵.

El estudio de este hispano estreno de Plauto debe empezar por el propio historial del traductor. Médico converso entre muchos en la corte del Rey Católico y luego de Carlos V, Villalobos no oculta sus aspiraciones como humanista y claramente aspira a formar parte de la *élite* intelectual de su época. Sus pretensiones son aquí legítimas; para 1515, se ha graduado en Salamanca, tiene a su cargo un tratado sobre la sífilis (forma parte de su *Sumario de medicina* de 1498) y es ya autor de un epistolario en latín⁶.

A pesar de tan intachables credenciales, Villalobos habría de ser un humanista en gran parte frustrado, ya que su labor literaria se ve restringida por la indiferencia de un público áulico, que no solamente no sabe apreciar su humanismo latino, sino que se niega a estimarlo como sabio, imponiéndole el papel del doctor dicharachero. La cuestión de si Villalobos busca dicho papel o simplemente se ve obligado a aceptarlo implica graves problemas de orden sociocultural que no cabe plantear aquí ahora. Lo que sí podemos afirmar es que su *Anfitrión*

restantes. Las veinte comedias gozan de diez y siete ediciones completas antes de 1520.

⁵ WEBBER, "Manuscripts", p. 36. La traducción parte de las *Comoediae ex recensione Georgii Merulae cum correctione et interpretatione Hermolai, Merulai, Politiani, & Beroaldi*, Milano, Ulrich Ascincenzeler. Aunque el manuscrito carece de fecha, Houghton Library lo fecha entre 1490 y 1500. El *Anfitrión*, terminado en 1515, se publica en 1517 por Brócar en Alcalá de Henares. Citamos según la edición de 1544 de J. Coci, Zaragoza, reproducida en tomo XXXVI de la *BAE, Curiosidades bibliográficas*, Madrid, 1885. La acentuación de la *BAE* se ha modernizado.

⁶ Cartas latinas redactadas entre 1498 y 1510 aparecen en las *Congressiones*, Salamanca, 1514. Las obras latinas posteriores se hallan destinadas al fracaso. Las glosas a los dos primeros libros de la *Historia natural*, 1524, le ganan el rencor del Comendador Griego, Hernán Núñez, quien lo juzga indigno de interpretar a Plinio. Para el enconado intercambio epistolar, véase *Algunas obras del doctor Francisco López de Villalobos*, Madrid, 1886, pp. 179-183 y 95-103. Las *Potentia vitali* quedan inéditas a falta de alguien que costee la publicación. Véase *Los problemas*, p. 439, en *Curiosidades bibliográficas*.

atestigua un humanismo muy consciente, aunque se canalice para fines de neto entretenimiento.

En un momento histórico en que el traductor tiende a subordinar el texto original a sus fines expresivos —los clásicos pasan al romance de diversas maneras, que incluyen la traducción, imitación, y emulación— Villalobos exhibe un criterio humanístico precoz, basado claramente en la fidelidad textual⁷. En las versiones plautinas del siglo xvi posteriores a la suya, por el contrario, Plauto es un mero punto de partida; una breve descripción de estas obras basta para poner de relieve la singularidad del *Anfitrión* de aquél.

Fernán Pérez de Oliva es el autor de la *Muestra de la lengua castellana en el nascimiento de Hercules* de 1525. El título mismo señala una meta pedagógica: instruir a su sobrino, a quien dedica la obra, para “usar bien de la lengua” y regir su vida según el núcleo moral allí engastado⁸. El estilo plautino sufre aquí un cambio radical; Pérez de Oliva expurga el *Amphytrio*, eliminando de la obra la “vileza”, que, según él, no debe formar parte del estilo cómico. El pasaje siguiente apunta probablemente, por lo menos en parte, a una censura implícita de Villalobos, cuyo *Anfitrión* es desde luego un tesoro de “vilezas”:

... es cosa muy dañosa y digna de gran reprehensión engerir vileza enello (el estilo cómico). Vileza llamo representacion de alguna cosa que en pensalla con plazer se corrompa la pura limpieza del animo. Aquesto digo contra algunos que no piensen deleytar sino dizen suziedades (pp. 10-11).

Pero es inevitable pensar cuánto más habría disfrutado el sobrino de la obra, si Pérez de Oliva hubiera admitido las “vilezas”.

⁷ En J. RICHARD ANDREWS, *Juan del Encina, Prometheus in Search of Prestige*, 1959, pp. 33-34, con el ejemplo de Juan del Encina y su traducción de las *Bucólicas* virgilianas, donde se aplican los poemas a la España contemporánea, se ilustra el motivo vital que hace inconcebible en esta época la traducción desinteresada. Para las formas posibles en el paso de un texto de una lengua a otra, véase GILBERT HIGHET, *The Classical Tradition*, 1957, p. 104.

⁸ FERNÁN PÉREZ DE OLIVA, *Der Spanische Amphytrion des Fernán Pérez de Oliva von Karl von Reihardstoettner*, Munich, 1886, p. 9. Para un estudio de esta obra como “antología del uso decoroso del lenguaje...”, véase C. GEORGE PEALE, “La estructura didáctica del *Anfitrión* de Fernán Pérez de Oliva”, *Annali Istituto Orientale*, Napoli, Sezione Romanza, XIX (1977), pp. 203-212.

La misma traducción de Villalobos sirve también de modelo para el *Amphitryon* de Juan de Timoneda, de 1559⁹. Depura éste la trama de acuerdo con su fin de hacerla representable, y pone diestramente la obra al día con referencias cómicas ocasionales a Toledo, la Madre Berecinta, de inefables credenciales guevarianas, Regañaldos de Montalván, y Amargis de Jaula para mejor congraciarse con un público contemporáneo¹⁰. Sosia es más descarado, goloso y entrometido que nunca, gracias a la licencia bufonesca que le otorga su "locura"; porque, como dicen en su Valencia nativa: "*l'infant y l'orat dihuen la veritat*"¹¹. De acuerdo con este papel ampliado, Sosia tiene la última palabra en la obra. Para él nada es sagrado; por eso grita: "Señor Juper (*sic*), embianos d'allá algunas diosas para nosotros en pago del empenñamiento de nuestrama" (p. 52).

A diferencia de Pérez de Oliva y Timoneda, Villalobos no sacrifica, sin embargo, la letra de Plauto a sus propios fines creadores. Al hacer suya la comedia, no la adultera, pero sí suprime y añade en la misma. Por ejemplo, aunque afirma que el último capítulo o "complimiento de la comedia", en el que se trazan las consecuencias del adulterio divino, se ha "sacado de otro original", es sin duda un producto de su ingenio travieso¹². Este corto y bullicioso capítulo, que rebosa de golpes ("nalgadas"), mofas, y alusiones salaces, constituye, sin duda, parte de las "vilezas" censuradas por Pérez de Oliva.

Libre de atenerse a la locución plautina, Villalobos luce en el "complimiento" la misma técnica dialógica que otorga a la traducción un castellano vigoroso y nada arqueológico. Por el hecho de captar los matices del castellano hablado y por lograr que los hablantes se comuniquen, el diálogo se asemeja notablemente a su antecedente contemporáneo: *La Celestina*.

Si los recursos técnicos comunes no fueran prueba suficiente de una influencia celestinesca —y se espera demostrar en seguida

⁹ RONALD E. SURTZ, *The Birth of a Theater*, 1979, p. 156. Citamos de las *Obras Completas de Juan de Timoneda*, Tomo I, *Teatro Profano*, Valencia, 1911. Véase ALBERT A. BACA, "A Study and Comparison of the Amphitryon Theme in Francisco López de Villalobos and Juan de Timoneda", *Hispanófila*, XXXV (1969), pp. 1-17.

¹⁰ *Obras completas*, pp. 21, 25, 26, 36, 37, 45, 46, 50, 52.

¹¹ *Obras completas*, p. 52.

¹² J. P. W. CRAWFORD ("Notes on the *Amphytrion* and *Los Menemnos* of Juan de Timoneda", *Modern Language Review*, LX [1914], p. 250) opina lo mismo.

que lo son— las circunstancias vitales vienen a reforzar la hipótesis. Tanto Villalobos como Fernando de Rojas, ambos conversos, rondaban la Universidad de Salamanca a finales del siglo xv, y es muy posible que aquél se familiarizara de estudiante con *La Celestina*¹³.

En primer lugar, la risa constituye un legado superficial, pero significativo, de *La Celestina*, donde los hablantes se ríen a menudo, y de una manera especial. Su risa tripartita es la misma de Anfitrión y Alcumena —“ah, ah, ah” e “ih, ih, ih”— respectivamente¹⁴.

Se comprueba, además, que el intercambio verbal se caracteriza por una “trayectoria vital”¹⁵. Es la misma fórmula del diálogo apoyado en un “tú” y un “yo”, que es piedra angular de la interlocución celestinesca. A fin de recalcar el punto de partida y el destinatario de cada parlamento, Villalobos emplea un caudal de pronombres de primera y segunda persona:

ANFITRION. Alcumena, perdóname; yo conozco que erré en acusarte tan impacientemente, hasta que con mas acuerdo y menos pasión se pesquisara la verdad.

ALCUMENA. Yo te perdono, mi marido, porque el mucho amor que me tienes te turbó el juicio y te hizo perder la paciencia; que bueno estaba de conocer si yo te hiciera maldad, que te encubriera lo tú sabías, pues que no me lo preguntabas (p. 485).

También vemos funcionar la “lógica argumental” tan característica de *La Celestina*, según la cual un personaje persuade a otro mediante el uso diestro de silogismos. Aquí Alcumena extrae a su marido un contrato verbal de apoteosis perenne,

¹³ Justo García Soriano opina que el *Anfitrión* fue compuesto mientras Villalobos estudiaba en Salamanca. Véase su estudio, *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático*, Toledo, 1945 p. 8.

¹⁴ Documentamos la risa de *La Celestina*: Auto I, p. 50, Sempronio “Ha, ha, ha”; p. 57, Sempronio “Hi, hi, hi”; Auto II, p. 73, Pármeno “Hi, hi, hi”; Auto IV, p. 89, Alisa “Hi, hi, hi”; p. 92; Lucrecia “Hi, hi, hi”; Auto IX, p. 146, Sempronio “He, he, he”; Auto XI, p. 167, Pármeno “Hi, hi, hi”. Se cita según la edición de Severin, Alianza, 1979.

¹⁵ Para un estudio de los recursos citados, véase STEPHEN GILMAN, *La Celestina: arte y estructura*, Taurus, 1972, sobre todo el capítulo “El arte del estilo”.

valiéndose de la palabra de Júpiter, quien la ha absuelto de toda infidelidad:

ALCUMENA. No me contento con que solamente me relieves de la opinión pasada, mas quiero también que tengas de mí gran confianza para adelante.

ANFITRION. Sí tengo en verdad, y siempre la tuve antes de agora.

ALCUMENA. *Agora le debes tener mayor que nunca; porque si Júpiter no conociera en mí gran castidad y lealtad conyugal, no hubiera menester tomar tu forma para que yo le recibiese en mi casa, antes viniera el en la propia suya, pues que es dios y lo manda todo y lo puede; mas el conoció que era mayor mi castidad que su poder, y que si no fuera engañandome contigo, de otra manera no pudiera conseguir en mí lo que deseaba.*

ANFITRION. Por malo que yo fuese, no podría negarte lo que dices; yo tengo bien conocida la mujer que tengo, y de aquí adelante, no como a mujer y compañera mía, sino como a diosa y gobernadora de mi vida, maestra de toda virtud y ejemplo della, entiendo honrarte y estimarte en cuanto yo viviere (p. 485).

Como en *La Celestina*, el movimiento se nos comunica por medio de la palabra hablada. Aquí la gimnasia verbal de los tres criados nos hace "ver" sus travesuras a un nivel de *slapstick*:

TESALA. Dale tú, Bromia, que yo he asco.

SOSIA. Anfitrion, socórreme, que me matan estas malas mujeres.

ANFITRION. Tú lo has merecido en hablar fieros con ellas, que se les entiende cualquiera ruindad.

SOSIA. Dejadme, en reverencia de Apolo, que estoy quebrantado por mil partes.

TESALA. Ten buen corazón, que ahí do te da Bromia no estás quebrantado.

ALCUMENA. Bromia, ¿tú no has asco en dar nalgadas a tan gran bellaco? Avisote que no me des de comer esta semana (pp. 486-487).

Las dotes, en suma, de Villalobos como traductor y su sentido del diálogo son, hasta cierto punto, un arte aprendido de *La Celestina*. Como Rojas, Villalobos otorga a la palabra un poder comunicativo y vigor insólitos en la época, hasta tal

punto que aun cuando los hablantes proyectan sus voces hacia nosotros, no dejan de oírse el uno al otro.

El chiste sobre la potencia sexual de Júpiter, por ejemplo, aunque aspira claramente al entretenimiento del lector u oyente, no deja de revelar el carácter de los hablantes. Subraya, en primer lugar, la astucia sexual de Alcumena al hacerla captar inmediatamente la burda alusión de Sosia. En segundo lugar, al hacer necesario que alguien se lo explique todo a Anfitrión, se refuerza su carácter de cornudo inocentón:

SOSIA. Señor, si tú has de cumplir con mi ama por la medida de Júpiter, gran trabajo tienes.

ANFITRIÓN. ¿Por qué?

ALCUMENA. Cállate, malvado, no digas más.

ANFITRIÓN. Déjale decir, mujer, porque no lo vaya a decir en la calle. —Di por qué, Sosia.

SOSIA. Porque los dioses tienen recios los lomos, y nunca cansan los inmortales (p. 486).

La comicidad irreverente de Sosia atestigua la maestría de Villalobos en el arte de poner en ridículo a los grandes¹⁶. En efecto, por su desvergüenza y falta de dignidad —es apaleado, cobarde, borrachín— Sosia muestra por este lado algún parentesco con el bufón de corte. Su retrato incluye, además, una comicidad sacrílega que brota del desajuste histórico, al emplear terminología cristiana en un contexto tan decididamente pagano. Bromia se refiere a los cardenales de Sosia como resultado de su "consecración": "En las quijadas y en el pescuezo, que lo tienes todo consagrado con las puñadas y bofetones de Mercurio" (p. 486). Llama al vino sangre, refiriéndose a la cobardía de Sosia (que no virtió sangre en la batalla, sino que bebió grandes cantidades de vino) y aludiendo a la metáfora litúrgica del vino transubstanciado en la sangre de Cristo: "Si, en verdad, que él mismo me contó cómo en la batalla hizo un gran vertimiento de sangre" (p. 486).

Resulta desconcertante este "complimiento" impúdico al tener en cuenta que su autor es el mismo que con cuidado y tino traduce a Plauto. No será menos desconcertante la exégesis

¹⁶ El "complimiento" bufonesco de Villalobos continúa en la misma vena cómica de Plauto. Para un estudio de la obra plautina en cuanto "reign of misrule", véase ERICH SEGAL, *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*, 1970.

a la comedia, donde Villalobos se contradice a menudo, de modo que se hace imposible atribuirle a ciencia cierta ninguna de las opiniones allí sostenidas.

Para enfocar en sus verdaderos términos la ambigüedad irrevocable del material exegético, habrá que hacer referencia al *Encomium moriae* erasmiano. Aunque no hay manera de comprobarlo, parece probable que Villalobos conociera directamente esta obra, compuesta en 1509 y publicada en 1511.

El *Encomium moriae* estriba en el concepto de paradoja, la cual "contradiendo la opinión recibida, actúa como un arma destructora de actitudes, normas y prejuicios, así como antídoto contra la rigidez dogmática"¹⁷. Esta paradoja se labra a base de una modalidad de ironía que no pide rechazar un sentido aparente a favor de su contrario, sino que consiste en la convivencia ambigua de ambos¹⁸. Walter Kaiser define así la ironía erasmiana: "Whether the opposites are jest and earnest, praise and censure, or wisdom and folly, it is the coincidentia—the synthesis, the equipoise, the concord—which produce the quality of irony"¹⁹. No será por pura casualidad que la ambigüedad que caracteriza al *Encomium*—la matización de burlas y veras, elogio y censura, locura y razón— sea también el elemento constitutivo de la aportación exegética de Villalobos.

Teniendo en cuenta su afán de ganar renombre como humanista, no es de extrañar que Villalobos cultive con tanto ahínco la ironía, considerada en ese momento "...un raffinement intellectuel extrême dont seuls les gens très cultivés étaient capables"²⁰. El tenor ambiguo de esta ironía, "such a powerful weapon so much enjoyed", adquiere sentido, además, en fun-

17 FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, "Literatura bufonesca o del loco", *NRFH*, 34 (1985-1986), p. 511.

18 La ironía—en su origen, la incongruencia verbal que pide invertir un sentido aparente— se entiende a base del elogio paradójico. Este género de la retórica epideictica (*genus demonstrativum*) trata del elogio de lo inesperado o inelogiabile, una categoría que abarca, entre otras muchas cosas, la calvicie, la mosca, la fiebre cuartana, y aun la muerte. El carácter lúdico de este tipo de elogio se debe, precisamente, a la incongruencia irónica entre un propósito laudatorio y un tema absurdo. Para un estudio de este género epideictico, véase THEODORE BURGESS, "Epideictic Literature", *University of Chicago Studies in Classical Philology*, III (1902), pp. 89-248.

19 WALTER KAISER, *Praises of Folly*, Harvard University Press, 1963, p. 24.

20 ROBERT KLEIN, "Un Aspect de l'Hermeneutique à l'Age de l'Humanisme Classique: le Thème du Fou et l'Ironie Humaniste", *Archivio di Filosofia Umanesimo e Ermeneutica*, Padova, 1963, p. 22.

ción del contexto vital de Villalobos, ya que, al igual que el bufón de corte, Villalobos aspira ante todo a congraciarse con su público cortesano²¹. Las no pocas veras que subyacen a las burlas del material agregado son hasta cierto punto anodinas debido a un planteamiento irónico²².

En su papel de exégeta, Villalobos elimina el prólogo de Mercurio y el monólogo de Júpiter (entre los capítulos 5 y 6). Agrega luego un Proemio y un argumento preliminar de su propia minerva, además de otros argumentos subsidiarios al frente de cada capítulo²³. Al igual que los humanistas italianos, dilucida pasajes notables con notas marginales. Y con el pretexto de glosar el "complimiento" ya estudiado, agrega a su pie diez capítulos de *Sentencias*, además de una carta fechada de 1515, la cual constituye una especie de epílogo a la obra.

El Proemio, pórtico del material agregado, ofrece varios ejemplos de ironía ambigua. Deberá tomarse en cuenta, en primer lugar, el elogio de la persona gracias a quien la obra se ha llevado a cabo. El *Anfitrión* ha sido encargado por un miembro de la corte, Garci Fernández Manrique de Lara y Toledo, tercer conde de Osorno, a quien, como es de esperar, Villalobos expresa su agradecimiento²⁴.

²¹ WAYNE C. BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, Chicago University Press, 1974, p. 13. Para el desarrollo de una literatura bufonesca española, y el papel de Villalobos en ella, véase FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, "Jewish Fools of the Fifteenth Century", *HR*, L (1982), pp. 385-409, y "Un aspect de la littérature du «fou» en Espagne", *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, pp. 233-250. En su *Reality through the looking-glass: rationality through an analysis of traditional folly*, Routledge & Kegan Paul, 1982, dice ANTON C. ZIJDERVELD: "Ambiguity is the essence of traditional folly (p. 4)". Dice, además, de los bufones: "Their success as courtiers was their end as fools (p. 6)". Según Zijderveld, la bufonesca es irreverente, pero no subversiva.

²² La matización de burlas y veras, expresada en el poema siguiente de *Algunas obras*, pp. 271-273, es característica de Villalobos: "Escribo burlas de veras,/Padezco veras burlando,/Y cufro dissimulando,/Mil angustias lastimeras, Que me hieren lastimando;/Y con risa simulada,/Dissimulo el llanto cierto...".

²³ En un párrafo breve entre el Proemio y el Argumento, Villalobos atribuye estos cambios a que la obra se dirige a lectores, y no actores (*Anfitrión*, p. 462). *Algunas obras* afirma que Villalobos divide la obra en escenas; en realidad lo que hace es seguir las divisiones textuales de la fuente, a las que llama "capítulos" (*Anfitrión*, p. 478).

²⁴ Confirmamos la identidad del cortesano en ALBERTO GARCÍA CARRAFA, *Diccionario heráldico y genealógico*, Madrid, 1920.

A fin de ensalzar al mecenas, Villalobos hace hincapié en su "excelente genealogía"; señala un parentesco, por el lado paterno, con el "tronco de los reyes de España y de la antigua y noble sangre de los godos", y otro, por el lado materno, con "los emperadores de Constantinopla" (p. 462). Los parientes a los que Villalobos se refiere, a la vez que comprueban la cepa noble del conde, desmienten el mito de la sangre gótica (o sea "cristiana") según el cual los grandes hacen caso omiso del posible engranaje semítico de su sangre.

En este caso, la ironía es externa; o sea, la incongruencia surge, no de las palabras, sino de su confrontación con la realidad a la que pretenden corresponder²⁵. En primer lugar, los Condes de Osorno tenían fama de tener algo de conversos²⁶. Y el mismo abuelo materno del mecenas, el Duque de Alba don Garci-Alvarez de Toledo, también resultaba en esto sospechoso²⁷. Por medio de la *syncrisis*, "a contrast or contest established between the agent of praise and a series of other praiseworthy individuals", Villalobos pone de manifiesto que la sangre que corre por las venas no sólo de grandes, sino también de emperadores, no se diferencia de la suya propia: "no sé yo quién recibe la honra del otro, o ellos en venir de los emperadores, o los Césares por respecto dellos" (p. 462). En fin, al mismo tiempo que profesa concederle crédito al mito nobiliario, Villalobos crea asimismo un elogio equívoco que podría socavarlo.

También en el Proemio, al explicar por qué ha emprendido la traducción, Villalobos suelta de nuevo las riendas a la ironía. Aduce, en primer lugar, un motivo netamente pecuniario: "en este nuestro trabajo el dinero es la presa que queremos cazar,

²⁵ Véase BOTH, *A Rhetoric of Irony*, p. 10.

²⁶ FRANCISCO DE MENDOZA y BONILLA, *El Tizón de España*, Madrid, 1871, p. 12. Aunque *El Tizón* no sale a luz hasta 1562, las manchas genealógicas se conocían en el ámbito de la corte, como atestigua el *Libro de Chistes* de Luis de Pinedo. Además, es consabido (y esto da lugar a muchos chistes de la época) que el mismo Fernando el Católico tiene una genealogía no del todo inmaculada. Véase STEPHEN GILMAN, *The Spain of Fernando de Rojas*, Princeton University Press, 1972, pp. 118-119, nota 13, y ENRIQUE MARTÍNEZ LÓPEZ, "Un rival de Garcilaso: esse que de mi s'está reyendo (Egl. I 180)", *BRAE*, LXI (1981), pp. 191-281.

²⁷ MENDOZA y BOBADILLA, *El Tizón*, p. 13.

²⁸ DEBORAH LOSSE, *Rhetoric at Play: Rabelais and Satirical Eulogy*, 1980, pp. 21-22.

y no el bien y provecho de la república" (p. 461)²⁹. Se contradice a continuación, sin embargo, al declarar que su aportación a la obra corresponde a un propósito didáctico-moral:

... todos los que quisieren pasar tiempo en leer la comedia, verán en ella qué dioses eran aquellos que adoraba la gentilidad, y cuán lejos de razón y de humanidad se fundaban sus ritos y religiones, y cuáles eran las doctrinas y los ejemplos que los dioses daban a sus vasallos y servidores... y por eso juzgarán cuánta es la sutileza del demonio para engañar, y cuánta merced nos ha hecho Dios en desengañar... (pp. 461-462, énfasis nuestro).

Al contraponer los motivos más dispares, parece que Villalobos se mofa de la hipocresía tópica de los que fingen valorar más el bien común que el propio provecho. Es de importancia capital recordar, sin embargo, que el arte de Villalobos estriba, precisamente, en dejar pendiente la incongruencia. La afirmación de Colie — "The paradox does not commit itself, nor does the paradoxist" — explica la equivocación sistemática que caracteriza a todo el material agregado³⁰.

El argumento, colocado al pie del Proemio, atestigua el atractivo del *Anfitrión* para un aficionado a la paradoja. La explicación de cómo Júpiter toma la forma de Anfitrión, y su hijo Mercurio la de Sosia, a fin de facilitar la seducción de Alcúmena, no ofrece nada fuera de lo común. Es de notar, sin embargo, que aquí se incorpora la frase con la que Sosia se esfuerza por describir a su amo el encuentro paradójico consigo mismo (o sea, Mercurio):

Yo me hallé a mí mismo a la puerta, que estaba allá antes que yo llegase, y me di a mí el que iba de acá muy grandes bofetones, et yo el que quedó allá estorbé la entrada a mí el que vuelvo acá; et así, no hice cosa de lo que mandaste (p. 462).

La obra de Plauto gira en torno a la confusión acarreada por el desdoblamiento paradójico de amo y criado. El orden se restaura en el desenlace plautino, donde la sirvienta Bromia con-

²⁹ FRANCÉSILLO DE ZÚÑIGA hace lo mismo en la introducción a su *Crónica burlesca*, Diane Pamp (ed.), Barcelona, 1981. Al enjuiciar a Francesillo, comparándolo con Villalobos, Pamp tal vez subestima el talento literario de éste.

³⁰ ROSALIE COLIE, *Paradoxia Epidemica*, Princeton University Press, 1966, p. 38.

vierte en júbilo la rabia y angustia de Anfitrion al revelar que el amante de su esposa no es un mortal cualquiera, sino Júpiter mismo. El cornudo, y ahora contento, declara: "Por Dios, no me pesa de partir con Júpiter los bienes" (pp. 484-485).

El *deus ex machina* plautino hace innecesario explicar cómo el engaño de Alcumena ha sido posible. Basta decir con ella que Júpiter "es dios y lo manda todo y lo puede" (p. 485). Pero, al glosar el desenlace, Villalobos rechaza la resolución de Plauto. Desacredita a Júpiter, negando su divinidad, de modo que el truco del disfraz permanezca enigmático:

Así que, a Anfitrion hiciéronle entender que era Dios del cielo el que se echaba con su mujer, siendo el más bellaco hombre y el más disoluto y adúltero, y el más bestial nigromántico que jamás hubo (p. 485).

Paradójicos también son los diez capítulos de *Sentencias*, colocados al pie del "complimiento" de su minerva. Villalobos se apodera en ellas de un tema trillado por los moralistas cristianos: la reprobación del amor humano "vicioso", y la consiguiente exhortación al amor "virtuoso" de Dios³¹. El amor humano se censura "porque no consiste en la razón y entendimiento, que es lo que hace al hombre ser diferente de los brutos" (p. 488). El amor a Dios se recomienda, por el contrario, ya que "no enloquecerás ni perderás el juicio en estos amores, porque consisten en la razón y prudencia, y son propios amores de hombre en cuanto es hombre, y no de hombre en cuanto es bestia..." (p. 491). Estas aseveraciones de tenor escolástico recuerdan la descripción, en el Proemio, del *Anfitrion* en cuanto paradigma de un mundo pagano "lejos de razón y humanidad".

El amor humano, estribado en la pasión, se considera una especie de enfermedad mental; Villalobos afirma: "...ha venido en costumbre de la gente que a los otros desvariados llaman

³¹ La literatura didáctica de la época de Villalobos abunda en sentencias, que son una manifestación del esfuerzo escolástico por exponer sistemáticamente la teología cristiana. Véase PAUL OSKAR KRISTELLER, *Renaissance Thought*, Harper Torchbooks, 1961, pp. 77-78. Al usar el título *Sentencias* y denominarse "maestro", parece que Villalobos quiere traer a la memoria del lector al escolástico Pedro Lombardo, el llamado Maestro de las Sentencias. La obra teológica de Lombardo se estudiaba en la Universidad de Salamanca todavía entrado el siglo xvi. Véase MARCEL BATAILLON, *Erasmus y España*, 1950, p. 16.

locos, et a estos no, sino galanes" (p. 489). De hecho, una descripción nosológica asemeja el enamorado a los alienados, los que sufren tericia, y los que padecen de mirarquía³². Como es ya de esperar, la equiparación de "razón" y "humanidad" se somete, a continuación, a un enfoque equívoco. Es de notar, a título de ejemplo, el retrato risueño que sigue:

Tiene un bien esta locura, que hace sus locos tan mansos y tan bien condicionados, que osarás sin miedo ninguno llegarte a ellos, y aun a las veces holgarás y hallarás pasatiempo en tratar y hablar con ellos, y en ver los gestos y falsos visajes que están haciendo, mayormente si aciertan los amores en un portugués músico muy querelloso y pobre, o en otros hombres sin cualidad graciosos, en verdad que te andas todo el día sin comer tras ellos (p. 489)³³.

El amante es irracional, pero no por eso queda en modo alguno deshumanizado. En efecto, al igual que Erasmo, Villalobos termina por equiparar "locura" y "humanidad". Erasmo había dicho en el *Encomium moriae*: "Ecclesiastes says in his first chapter, 'The number of fools is infinite'; and when he calls it infinite, does he not seem to comprehend all men, unless it be some few whom yet 'tis a question whether any man ever saw?"³⁴. Villalobos acude al mismo versículo del *Ecclesiastés* cuando declara en las *Sentencias*: "cada uno siente de su manera estas cosas; y por eso es infinito el número de los locos" (p. 490).

La equivocación se extiende al elogio del amor "racional". No puede menos de llamar la atención, por ejemplo, la enumeración, incluida en el capítulo nueve de las *Sentencias*, de los premios del amor divino. Al describir la corte celestial en la que florece este amor, Villalobos recurre a la figura retórica lítote, la cual "cométese generalmente negando lo contrario de aquello que se quiere afirmar"³⁵. De ahí que la corte divina

³² Todas estas enfermedades —incluso el amor— se tratan en el *Sumario de Medicina*, de 1498.

³³ Para ERASMO, la locura humana que más se aproxima a la locura inefable del amor divino es la experimentada por los enamorados: "And therefore suppose that Plato dreamed of something like it when he called the madness of lovers the most happy condition of all others". *Praise of Folly*, Michigan University Press, 1982, pp. 149-150.

³⁴ DESIDERIUS ERASMUS, *Praise of Folly*, p. 128.

³⁵ FERNANDO LÁZARO CARRETER, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, 1981.

no se caracteriza por lo siguiente: la competencia por los favores del rey, la obsesión con el linaje, el encarcelamiento, el destierro, y el menosprecio de la igualdad radical humana. Este elogio quizás podría leerse también como una censura oblicua de la corte real contemporánea³⁶.

El último capítulo de las *Sentencias*, la "recomendación de mujeres", otorga a esta obra de Villalobos un lugar en la lista extensa de literatura de debate pro- y antifeminista³⁷. El elogio es netamente paradójico, ya que, en vez de enumerar las infinitas virtudes femeninas o desencadenar un desfile de mujeres castas sacadas de los archivos históricos y mitológicos, Villalobos emprende aquí una defensa de las llamadas "mujeres erradas". Dice:

...si en una gran ciudad hay diez mujeres erradas, de aquéllas se habla por los cantones, de aquéllas se hacen los corros por las plazas... mas de los hombres con quien erraron no dicen nada, siendo en ellos mayor la culpa, así como en cualquier escándalo el agresor y acometedor tiene mayor culpa que el acometido y perseguido; y aun estas mujeres erradas, con toda su infamia, son más honestas y más recogidas que los hombres honestos del pueblo... Así que, a las mujeres entonces las maltratan más cuando menos culpa tienen, y la ponzoña que conciben de una sola derrámanla sobre todas. Qué vileza tan grande ofender a quien no se defiende, y alargar mucho la lengua en injuria a quien no responde por sí (pp. 492-493)³⁸.

³⁶ Estos son los premios del amor divino: "...ni tienes temor de ser descubierto..."; "...en estos amores no puedes padecer ausencia, que es una de las crueles penas de amor, ni te pueden apartar de quien bien quieres prisiones ni amenazas, ni fuerzas ni destierro ni otra violencia mundana..."; "...no te disminuyes de tu valor natural para que te sometas a otra cosa que sea de menos condición que tú, antes honras y acrecientas tu naturaleza..."; "...aquí los unos no impiden a los otros, antes se ayudan en tanto grado, que después de Dios, no habrá cosa en el mundo que más ames que a tus competidores" (p. 491, los subrayados son nuestros).

³⁷ JACOB ORNSTEIN asigna las obras a un campo u otro en su artículo "La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana", *RFH*, III (1941), pp. 219-232.

³⁸ La *Repetición de amores* de Luis de Lucena, que apareció en Salamanca en 1497, se consideraba hasta hace poco un tratado misógino. En *The Spain of Fernando de Rojas*, en cambio, Gilman la enjuicia como muestra "half-burlesque" de una literatura estudiantil que "never hesitated to treat impertinently the language and literary forms of the curriculum". Véanse las pp. 296 y 329. Si García Soriano tiene razón (véase la nota 13 del presente estudio) al atribuir el *Anfitrión* a los años estudian-

La invectiva anticortesana de la carta de 1515 ofrece, a primera vista, un contraste notable con la ambigüedad que se ha venido viendo en el material agregado. Se impone insistir, sin embargo, en que la carta no deja de ser también algo equívoca. De acuerdo con su postura camaleónica, Villalobos esfuma en la carta la frontera entre burlas y veras. La misma introducción, por ejemplo, es una alusión irónica a Mateo (13:47-48):

Con las liviandades de Júpiter, como con las plumas de gallo, he pescado aquí galanes como truchas, para metellos en la santa doctrina del amor virtuoso; y maguer que ellos se congojarán en salir de sus piélagos, no deja por eso de ser buena la pesca (p. 493)³⁹.

Esta burla pseudomoralizante sirve para paliar la censura zahiriente que la sigue. Se dice de los cortesanos:

...paresce que rien, y no rien, que no les viene la risa del placer que sienten, mas dan aquellas arcadas y singultos mortales para hacer palacio y buena conversación; parécete que hablan, y no hablan, porque en su habla no declaran su concepto, sino la lisonja y lo que al otro ha de agradar, las cautelas, las falacias, los engaños y las hipocresías (p. 493).

En efecto, por mucho que tenga de verosímil esta queja, sería atrevido concluir que corresponde a una indignación auténtica por parte del autor. El arte de Villalobos consiste, precisamente, en frustrar todo esfuerzo para dar con lo que "quiere decir". Tanto hoy como en el siglo xvi, el encanto de su *Anfitrión* reside en la misma ambigüedad. Reducirlo a una sátira convencional sería menoscabarlo en su valor artístico.

El *Anfitrión* es, a fin de cuentas, tanto un documento humano como un hito literario. Atestigua, en primer lugar, un humanismo consciente de la parte de Villalobos en cuanto tra-

tiles de Villalobos, esta obra también se podría considerar bajo la rúbrica de literatura paródica universitaria. No tenemos, por desgracia, ninguna manera de fechar la composición. Es posible, sin embargo, concebir el *Anfitrión* como obra de época estudiantil adaptada luego al gusto cortesano.

³⁹ *La Santa Biblia*, Biblioteca Mexicana del Hogar, 1972: "Asimismo el reino de los cielos es semejante a la red, que echada en la mar, coge de todas suertes de peces: La cual estando llena, la sacaron a la orilla; y sentados, cogieron lo bueno en vasos, y lo malo echaron fuera".

ductor, autor, y también exegeta de la obra. Pero más llamativa todavía es la manera en que, a la vez que preserva este legado clásico, Villalobos lo adapta a una obra maestra de la ironía de ambiguo signo moderno.

Considerando ahora en conjunto los anteriores hechos, se empieza a apreciar cómo este hispano estreno plautino contribuye a echar las bases del humor literario castellano. Como lo explica Robert Klein, el salto desde la comicidad al humor depende de la ironía: "Il y a une possibilité extrême ou l'ironie n'est plus que la présence d'une conscience-présence dont le signe est, comme on sait, le sourire"⁴⁰. En el *Anfitrión* de Villalobos, dicha sonrisa no puede quedar mejor documentada.

BETH TREMALLO

Harvard University.

⁴⁰ ROBERT KLEIN, "Un Aspect", p. 24.