

UCLA

Carte Italiane

Title

Appunti sulle più antiche traduzioni della *Divina Commedia* in castigliano

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/8202r8sc>

Journal

Carte Italiane, 1(11)

ISSN

0737-9412

Author

Zecchi, Barbara

Publication Date

1990

Peer reviewed

Appunti sulle due più antiche traduzioni della *Divina Commedia* in castigliano

Il manoscritto 10186 della Biblioteca Nazionale di Madrid ed il manoscritto S II 13 dell'Escorial contengono le due più antiche traduzioni in spagnolo della *Commedia* dantesca, a noi pervenute: il primo vanta una traduzione completa del poema, di incerta attribuzione, mentre il secondo contiene una versione anonima del primo canto dell'*Inferno*. Nonostante la mancanza di un autore certo, questi due manoscritti sono stati accomunati da un nome magicamente illustre: quello di Don Enrique de Aragón, Marqués de Villena.¹ Tra le glosse della *Traduzione dell'Eneide* che egli eseguì per incarico dell'amico Santillana, Villena infatti scrisse di aver impiegato più di un anno nel volgarizzamento del poema virgiliano per aver tradotto, nel frattempo, altre opere, tra cui la *Commedia* di Dante, lavoro che gli parve «solazoso, non tan grave commo la eneyda començada» (ms.17975, BNM, f18v., glossa A). Ovviamente questa dichiarazione spinse molti studiosi a cercare d'identificare la traduzione del poema dantesco eseguita da Villena.

Prima che il manoscritto di Madrid pervenisse alla luce, il dibattito si concentrò sull'unica traduzione della *Commedia* del secolo XV allora esistente: quella del manoscritto dell'Escorial, che, peraltro, si limitava solo al primo canto dell'*Inferno*, quando invece Villena sosteneva d'aver tradotto l'intera *Commedia*. Felipe Navarro risolse facilmente questa

contraddizione scrivendo, nella sua edizione dell'*Arte Cisoria* di Villena —in risposta ad Amador de los Ríos— che il Marchese poteva aver detto che aveva finito ciò che non lo era ancora, dato che sembrava poco verosimile che in un solo anno si potesse tradurre sia tutta l'*Eneide* che tutta la *Commedia*. Inoltre, il fatto che il Marchese avesse glossato solamente i tre primi libri del poema latino poteva costituire la prova di un comportamento analogo per quanto riguardava la *Commedia*.

Amador de los Ríos, Menéndez y Pelayo, Carlos Pellicer ed Emilio Cotarelo, invece, respinsero l'ipotesi di Navarro reputando che se la traduzione dell'*Eneide* era completa, così doveva essere quella della *Commedia* dantesca.

Verso la fine del secolo scorso, Mario Schiff, studiando dei manoscritti appartenuti alla Biblioteca dei Duchi d'Osuna che erano stati incorporati alla Biblioteca Nazionale di Madrid nel 1884, trovò un codice dantesco che conteneva, oltre ad una trascrizione probabilmente «genovese» della *Commedia*, anche una traduzione castigliana —questa volta completa— apposta nei margini.² Il fatto che il codice fosse stato di proprietà del Marchese di Santillana, convinse Schiff che si dovesse trattare senza dubbio dell'opera di Villena.³ D'altra parte, come sosteneva Mario Penna, non si poteva scartare la possibilità che Santillana avesse commissionato più di una traduzione e che il codice in esame non contenesse precisamente quella eseguita da Villena.

Lo studio fino ad ora più completo del manoscritto di Madrid si deve a José A. Pascual, che trascrisse ed analizzò la traduzione dell'*Inferno*. Nel suo meticoloso lavoro, comunque, Pascual non si soffermò sul problema dell'attribuzione, in quanto in un primo momento pensò si trattasse dell'opera di più autori. Successivamente si concentrò su questo tema, analizzando, assieme a Santiago Lacuesta, una serie di citazioni del poema dantesco in italiano, con la rispettiva traduzione castigliana, che Villena inserì nelle glosse alla sua *Eneide*. Il confronto di questi versi con quelli del manoscritto di Madrid ha messo in luce molte coincidenze, ma, soprattutto, un atteggiamento comune, «una actitud filológica y un buen conocimiento del poema italiano» (402).

Una caratteristica comune alla traduzione di Madrid e a quella dell'*Eneide*, sempre segnalata da Pascual, è la reiterazione o dittologia sinonimica. Il volgarizzatore frequentemente traduce un termine italiano con una serie sinonimica castigliana. Analizzando lo stesso

fenomeno in un mio precedente lavoro, ho segnalato che la dittologia non si trova solo in queste due traduzioni, bensì si tratta di una peculiarità stilistica pressoché costante nell'opera di Villena. Comunque l'esempio più significativo, che forse può costituire una prova dell'attribuzione della traduzione di Madrid, si trova ne *Los doze trabajos de Hércules*, che, come lo stesso Villena dichiara nel « prohemio, » sono traduzione castigliana d'una sua anteriore stesura in « romance catalán. » Nel secondo capitolo il Marchese scrive: « El segundo trabajo fue quando Hércules mató el león ne *la selva o montaña espesa de arboles* nonbrada por los de aquel tienpo nemea » (22, mia sottolineatura). Nella prima stesura catalana⁴ Villena non usava la dittologia: « Lo segon treball fon quant Hércules matà lo leó en la selva Nemea » (fol. sign. a5, v). Più avanti, nella « Istoria nuda, » Villena continua: « Es en Greçia una grant *silva o espesura de arboles* antigua o espantable, esquiva e non abitada, aspera de peñas e foyada de cuevas, *sombrosa e oscura*, dicha nemea, acompañada de fieras e salvajes bestias » (22, mie sottolineature), che traduce il catalano « Es en Grècia una gran selva antiga y spantable silvestre y inhabitada de feres bèsties. » Interessante è notare che, dovendo tradurre, Villena tende a preferire la dittologia, ad essere più prolisso, forse per cercare la sfumatura che gli permetta di approssimarsi maggiormente al significato espresso nell'altra lingua. Comunque, se fino ad ora si è parlato di un atteggiamento comune, in questo caso c'è molto di più: si tratta esattamente dell'utilizzazione di *identiche* serie lessicali. Nel manoscritto di Madrid, infatti, l'anonimo traduttore, per rendere in castigliano la famosa « selva oscura » in cui si trovò Dante all'inizio del poema, scrive: « *silva o espesura de arboles oscura* » (mia sottolineatura), usando le stesse dittologie di Villena, viste sopra ne *Los doze trabajos de Hércules*.

Un altro aspetto interessante della versione del manoscritto di Madrid è la presenza di sviste apparenti, di traduzioni a prima vista inspiegabili che avevano fatto pensare a Schiff ad un lavoro affrettato. Fu Joaquín Arce il primo a capirne la ragione:

señalo una cuestión que puede tener un interés en el estudio futuro de esta traducción. En el original italiano a cuyo lado se añade la versión, en vez de *merda dice puça*. Este, y algún otro caso semejante hacen pensar que Villena tenía a la vista, por lo menos, algún otro original. (31)

Quindi, secondo Arce, Villena non traduceva direttamente dal testo italiano che si trovava nello stesso manoscritto, bensì si serviva come base per la sua traduzione di altri codici danteschi. Effettivamente questo potrebbe spiegare molte dittologie: ad esempio nel v.4 del primo canto del *Paradiso*, *prende* viene tradotto con la sequenza lessicale *prende o riende*, dove *riende* traduce la lezione *rende* del codice urbinato palatino; oppure nel v.119 del sesto canto del *Paradiso*, Villena traduce *letizia* con *giustizia*, lezione presente nel codice cortonese. Per quale ragione dunque si attinse ad un altro (o ad altri) manoscritti, quando sarebbe stato ovviamente molto più comodo tradurre direttamente dal testo italiano del codice di Madrid? Pascual dedica al problema un capitolo intero del suo libro, sostenendo che si usò come base per la traduzione un manoscritto diverso (che chiama ms. X) ricorrendo al manoscritto di Madrid solo di tanto in tanto. Secondo Pascual si usò il ms.X perché la versione venne eseguita sotto dettatura: Villena, che aveva tra le mani il ms.X, lo traduceva oralmente, mentre uno o più copisti scrivevano la traduzione nei margini del nostro manoscritto.⁵ Analizzando poi le lezioni della versione dei primi cinque canti dell'*Inferno* in comune con altri codici danteschi e diverse dal testo italiano di Mad (Mad ≠ traduzione = X),⁶ Pascual cercò di identificare il ms.X, giungendo alla conclusione che si deve trattare di un manoscritto imparentato con il codice 88 della Biblioteca Comunale di Cortona.⁷

Estendendo la stessa analisi al *Paradiso* sono arrivate a delle conclusioni pressoché analoghe. Il codice che più si avvicina al ms. X è il ms. 40.22 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (Laur), seguito dal ms. 203 della collezione Hamilton di Berlino (Ham) e dal Palatino (codice 313, della Biblioteca Centrale di Firenze, Po). Quindi il ms. X deve dipendere da 'b';⁸ d'altra parte, numerose lezioni che sembrano derivare dalla famiglia che discende da 'c' (La, Pr) fanno pensare ad un manoscritto tardo e contaminato. L'ultima parola sull'identità del ms.X si potrebbe dire solamente completando lo studio dell'intera traduzione; senza dubbio, per chiarire ulteriormente molti dei problemi nati dallo studio di Mad, sarebbe estremamente utile una trascrizione completa del manoscritto, che comprendesse anche le numerosissime glosse, di mani diverse, che accompagnano la traduzione. Per quanto riguarda l'attribuzione del manoscritto, si potrebbe collazionare quanto già detto con uno studio paleografico. Ora che siamo in possesso di un

documento autografo di Enrique de Villena, si potrebbe definire se una delle numerose grafie presenti nel manoscritto in esame fosse quella del Marchese.

Non meno feconda di problemi da risolvere è l'altra traduzione della *Commedia*, che, privata di un così illustre autore, ha smesso di interessare gran parte degli studiosi. Solo Mario Penna ne ha segnalato l'importanza in un articolo del 1965, nel quale trascrive l'introduzione alla traduzione. Indubbiamente il ms. S Il 13 presenta una traduzione inferiore a quella del manoscritto di Madrid, per il semplice fatto di limitarsi solo al primo canto dell'*Inferno*. Tuttavia l'introduzione ed il commento che l'accompagnano costituiscono un vero esempio di studio filologico, un esteso dialogo con il lettore, completamente assente nell'altra, più ambiziosa, traduzione.

Come la traduzione di Madrid, anche quella dell'Escorial venne eseguita probabilmente con lo scopo di permettere ad un lettore con scarsa conoscenza dell'italiano di leggere il testo originale, aiutato dalla versione spagnola. Il traduttore dell'Escorial dichiara infatti esplicitamente la funzione del suo lavoro e spiega le ragioni per le quali l'ha limitato ad un solo canto. Alla fine dell'introduzione si legge:

Agora vengamos a la declaración de los metros, de los cuales non se declararán más de dos cánticos, porque por allí juzgarán en lo de adelante; y aún lo dexaré por la prisa del portador. (fol.41r)

Si propone quindi di tradurre « *dos cánticos*, » per poter dare al lettore un'idea del resto dell'opera dantesca; ma, probabilmente a causa della fretta di chi lo incaricò del lavoro, per « la prisa del portador, » l'anonimo si limitò al primo, scrivendo, alla fine della traduzione, « pensé, como avía dicho arriba, declarar *tres cánticos*. Porque lo pasado va más prolixo de lo que creya, y non será poco sy aquello se leyere, syn estudio, non curo más glosar » (fol.53v, mia sottolineatura). La contraddizione insita in queste affermazioni si potrebbe ricondurre al fatto che prima d'iniziare il suo lavoro l'intenzione fosse effettivamente quella di tradurre tre canti; ma già alla fine del lungo proemio il suo progetto si arrestò a due canti a causa della fretta del « portador; » infine il progetto si ridusse ulteriormente al volgarizzamento di un solo canto.

Tuttavia, quasi per ammonire un eventuale lettore che si volesse addentrare nella lettura di Dante, senza nessun tipo d'aiuto, l'anonimo trascrive e traduce una complessa terzina del canto ventottesimo dell'*Inferno*, quasi per mettere alla prova l'interlocutore: « y aún me paresçe que con éste se podría uno provar sy entiende bien la lengua toscana » (fol. 53v).

Nonostante sia stata giudicata come una traduzione di poco valore, piena di sviste e di errori grossolani,¹⁰ credo al contrario che si debba considerarla non inferiore a quella di Villena, anch'essa molto letterale, probabilmente per permettere al destinatario di seguire il testo italiano parola per parola. Manca invece di quella provvisorietà così caratteristica della versione del Marchese, e vanta molte soluzioni che dimostrano una buona conoscenza del toscano. Per esempio, al v. 3 *che la diritta via era smarrita* traduce *smarrita* con *errata*, distinguendo così, come Benvenuto da Imola gli suggerisce, tra *smarrita* e *perduta* « dize 'errada,' non dize 'perdida' del todo; » o si consideri il v. 19, *la paura un poco queta*, tradotto con *el miedo un poco amansado*, dove Villena era rimasto nella più stretta letterarietà: *queta*—*quieto*. Molti degli « errori, » come segnala lo stesso Schiff e più tardi Mario Penna, si devono unicamente al copista, che evidentemente non conosceva l'italiano ed aveva seri problemi nel trascriverlo; la traduzione spagnola invece risulta corretta.

La trascrizione italiana potrebbe indicare quale fu il manoscritto che il traduttore usò come base. Le varianti che presenta questo testo coincidono prevalentemente con i codici della famiglia di 'e' (si veda lo stemma di Petrocchi), ma con una forte contaminazione di 'b'. Questo codice base non deve essere lo stesso che utilizzò Villena, che presentava —come si è visto sopra— quasi esclusivamente lezioni di 'b.' Ma si potrebbe supporre che probabilmente il codice base per la traduzione dell'Escorial debba derivare in qualche modo da quello base di Villena, in quanto entrambi presentano numerose lezioni di Ham e di Pa.¹¹

Questo manoscritto base sarebbe di facile identificazione, per il fatto che il traduttore stesso segnalò il margine al lato dei vv. 22-24 del canto XXVIII dell'*Inferno* con quattro punti, come egli stesso dichiara: « Este tersete hallarás en el Canto XXVIII, con esta señal : : » (fol. 53r). Ciò fa supporre che la traduzione venisse accompagnata dallo stesso codice dantesco (base) italiano.

La parte più interessante dell'opera del nostro anonimo è comunque senza dubbio il proemio,¹² che oltre ad una traduzione quasi letterale di brani del commento alla *Commedia* di Benvenuto da Imola, fornisce al lettore alcune informazioni su Dante e sviluppa un piccolo trattato sulla lingua italiana: « pondré aquí para castellanos algund poquillo del modo de escrivir ytaliano y del pronunciar » (fol. 37r). La sua preoccupazione consiste nel dimostrare la superiorità del castigliano rispetto all'italiano, sostenendo, con l'appoggio di una lista d'esempi, che il primo si avvicina maggiormente al latino. Queste considerazioni introduttive sono di estrema importanza per determinare la datazione della traduzione.

Tutti i critici che hanno analizzato o semplicemente nominato questa parziale versione si sono trovati d'accordo nel situare cronologicamente l'opera del nostro anonimo, tra la traduzione di Villena (1428) e quella di Villegas (stampata a Valladolid nel 1516). Mario Penna stabilisce un *terminus post quem* abbastanza sicuro, basandosi su una citazione dell'anonimo traduttore che presuppone la conoscenza di un codice dell'Escorial del 1456, *Strabonis de situ orbis - Libri XVII*.¹³

L'analisi di alcune affermazioni dell'anonimo traduttore, mi fanno propendere a posticipare il *post quem* di alcuni decenni. Nel proemio, infatti, l'anonimo introduce delle considerazioni sul castigliano, sperando di non annoiare il suo pubblico castigliano: « digo aquellos que non lo saben, porque non sea muy alta materia, pero porque non se curaron, o non miraron en ello. Nin me acuerdo averlo leído nin oído que en el libro de nuestro vulgar estoviese » (fol. 36 v, mia sottolineatura). A quale « libro de nuestro vulgar » si riferisce? Con tutta probabilità si deve trattare della *Grammatica* di Nebrija, pertanto il *terminus post quem* verrebbe posticipato al 1492: la traduzione, o per lo meno il proemio, sarebbero stati scritti quindi negli ultimi anni del quindicesimo secolo o agli inizi del sedicesimo. Non sposterei il *terminus post quem* più in là, date le caratteristiche paleografiche del manoscritto. Se effettivamente si sta riferendo a Nebrija, non credo che il traduttore avesse sotto mano la *Grammatica*, in quanto non fornisce nessuna informazione che ne appaia di ovvia derivazione; d'altra parte le parole stesse « nin me acuerdo averlo leído nin oído » fanno piuttosto pensare ad una conoscenza indiretta o lontana dell'opera di Nebrija. Se invece non si riferisse a Nebrija ed il *terminus post quem* fosse

effettivamente quello segnalato da Penna, si dovrebbe riconoscere il grande interesse e la novità di questo proemio; Navarro infatti, credendolo opera di Villena, ne esalta ampiamente l'importanza, notando riprodotte molte delle osservazioni dell'*Arte de Trovar*. Ma se Villena era stato il primo a tracciare « un esbozo de una fonetica y ortografía castellanas, con certeras observaciones a veces » (Lapesa, 286), il traduttore anonimo va senz'altro oltre, inserendosi, per gli argomenti trattati, in una corrente— caratteristica della seconda metà del XV secolo— di riflessione sul castigliano.

Anche per quanto riguarda questo manoscritto c'è ancora moltissimo da dire. Sono infatti ancora inediti sia la traduzione che il commento, un cui studio attento potrebbe forse restituire, anche a queste interessanti pagine, il nome di un autore.

Barbara Zecchi
 Department of Italian
 U. C. L. A.

Opere Citate:

- Amador de los Ríos, Juan Antonio. *Obras del Marqués de Santillana*. Madrid: Rodriguez, 1852.
- Arce, Joaquín. « La lengua de Dante en la *Divina Commedia* y en sus traductores españoles » *Revista de la Universidad de Madrid* 14 (1965).
- Amezua y Mayo, Agustín G. de. « Frases y carácter de la influencia de Dante en España » *Opúsculos Históricos Literarios* 1 (1951).
- Carr, Derek C. e Cátedra, Pedro-Manuel. « Datos para la biografía de Enrique de Villena » *La corónica* 11, 2 (Spring 1983).
- Cátedra, Pedro M. « Algunas obras perdidas de Enrique de Villena con consideraciones sobre su obra y su biblioteca » *El Crotalón* 2 (1985).
- Cátedra, Pedro M. « Enrique de Villena y algunos Humanistas » *Nebrija y la Introducción del Renacimiento en España*. Salamanca, 1983.
- Ciceri, Marcella « Enrique de Villena, traduttore dell'*Eneide* e della *Commedia* » *Revista Ibérica* 15 (1982).
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Don Enrique de Villena: su vida y obras*. Madrid: Est. tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1896.
- Gascón Vera, Elena. « La quema de los libros de don Enrique de Villena: una maniobra política y antisemítica » *Bulletin of Hispanic Studies*, 56 (1979).
- Lapesa, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid: Escelicer, 1968.

- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos*. Santander: tip. Aldus, 1944-45.
- Pascual, José A. *La traducción de la Divina Commedia atribuída a D. Enrique de Aragón*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1974.
- Pascual, José A. e Ramón Santiago Lacuesta. « La primera traducción castellana de la *Divina Commedia*: argumentos para la identificación de su autor » *Serta Philológica* 2 (1983).
- Penna, Mario. « Traducciones castellanas antiguas de la *Divina Comedia* » *Revista de la Universidad de Madrid* 19 (1965).
- Pellicer y Pilares, Juan Antonio. *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles donde se da noticia de las traducciones que hay en castellano*. Madrid: A. de San-cha, 1778.
- Petrocchi, Giorgio (ed). *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Milano: Mondadori, 1966-67.
- Santiago Lacuesta, Ramón. *La primera versión castellana de « la Eneida » de Virgilio: los libros I-III traducidos y comentados por Enrique de Villena (1384-1434)*. Madrid: Real Academia Española, 1979.
- Schiff, Mario. « La premiere traduction espagnole de la *Divine Comédie* » *Homenaje a Menéndez y Pelayo* 1 (1899).
- _____. *La Bibliothéque du Marquis de Santillana*. Paris: E. Bouillon, 1905.
- Villena, Enrique de. *Los doze trabajos de Hércules*, Margherita Morreale. Madrid: tipografía Aguirre Torre, 1958.
- Zecchi, Barbara. « La traduzione della *Comedia* dantesca attribuita a Enrique de Villena: il *Paradiso* » *Annali di Ca' Foscari* 27 (1988).

Notes:

1. Su Don Enrique de Villena scrisse già Pérez de Guzmán che gli dedicò spazio nelle sue *Generaciones y Semblanzas*. Si veda anche la monografia di Emilio Cotarelo y Mori ed in epoca più recente gli studi di Derek Carr, Pedro Catedra, Marcella Ciceri ed Alan Deyermond. Per quanto riguarda il rogo della sua biblioteca, in particolare si vedano Elena Gascón Vera e Pedro Cátedra.

2. Si tratta appunto del ms. 10186 della Nazionale di Madrid.

3. Infatti Villena diceva d'aver tradotto il poema dantesco « a preçes de Iñigo López de Mendoza », marchese di Santillana. Per quanto riguarda il fatto che il manoscritto fosse appartenuto a Santillana, Schiff lo dimostrò riconoscendo un segno particolare presente anche in altri codici che erano stati di proprietà del Marchese: una « C » maiuscola, iniziale del nome di sua moglie, Catalina Suárez de Figueroa; inoltre, molte delle note marginali sono scritte, secondo Schiff, con la stessa grafia delle varie firme che possediamo in fac-simile del Marchese.

4. Ringrazio Pedro Cátedra, per avermi gentilmente trascritto queste righe dal manoscritto, ancora inedito, di sua proprietà.

5. Pascual prova questa ipotesi segnalando una serie numerosa di errori imputabili ad una cattiva comprensione acustica. Per esempio nel secondo canto dell'*Inferno* si riscontra l'unico caso in cui *l'alto effetto* viene tradotto con *gran defecto*. Accanto ad alcuni errori acustici, ho riscontrato nel *Paradiso* la presenza di errori di trascrizione, assenti, secondo Pascual, nell'*Inferno*. Ne ho dedotto quindi che, per lo meno per quel che riguarda la terza Cantica, la traduzione fu dettata e scritta in una « malacopia », quindi trascritta nei margini di Mad.

6. Si useranno per questo studio le abbreviazioni che utilizza Petrocchi per la sua edizione de *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Mad è appunto quella del nostro codice di Madrid.

7. Uno studio analogo fu portato a termine da Marcella Ciceri che esaminò i cinque primi canti dell'*Inferno* segnalando le divergenze *Commedia* (ed. Petrocchi) ≠ *traduzione* = mss. che appartengono all'area di dipendenza del cortonese. Il risultato fu che il ms. X deve essere « legato in particolare al cortonese e al parigino, o forse con Pa contaminato, almeno per l'*Inferno* (Pa non conserva il *Purgatorio*); comunque . . . un codice più tardo di Pa (e di Mad), date le varianti accolte, direi posteriore al 1350 » (8).

8. Si veda a questo proposito lo stemma tracciato da Petrocchi.

9. Si veda lo stemma tracciato da Petrocchi.

10. Secondo Amezua y Mayo, la traduzione dell'Escorial « más servil aún que la de Villena, con groseros errores que donotan un mayor desconocimiento de la lengua toscana [es una] pieza, en suma, de muy escaso valor » (101). Non saprei a che « groseros errores » Amezua si stia riferendo. Forse scambiò per errori le trascrizioni equivocate del copista, che non doveva conoscere l'italiano. O forse mal parafrasò Mario Schiff, che si riferiva al testo italiano, e non alla traduzione castigliana: « Le texte italien est fort mauvais, plein de fautes grossieres et d'erreurs qui montrent á quel point le scribe confondait les deux langues » (1898, 311, mia enfasi).

11. Ham: Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, Hamilton 203; Pa: Paris, Biblioteque Nationale, fonds italien 538.

12. Si veda a questo proposito la trascrizione nell'articolo citato di Mario Penna.

13. Il traduttore sostiene che secondo Strabone, Cordoba fu edificata da Marçello.