

Trabajo Fin de Grado

Pervivencia de Marco Valerio Marcial en cinco autores del Siglo de Oro: Baltasar del Alcázar, Bartolomé Juan Leonardo de Argensola, el conde de Rebolledo, Esteban Manuel de Villegas y Juan de Guzmán.

Survival of Marco Valerio Marcial in five writers of the Spanish Golden Age: Baltasar del Alcázar, Bartolomé Juan Leonardo de Argensola, el conde de Rebolledo, Esteban Manuel Villegas y Juan de Guzmán.

Autor/es

Paloma Ortega Ortega.

Director/es

Dr. Alberto Montaner Frutos.

Grado en Filología Hispánica.

Facultad de Filosofía y Letras.

21 de Junio de 2016

ÍNDICE.

RESUMEN.....	4
1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. EVOLUCIÓN GENERAL DEL INFLUJO DE MARCIAL.....	6
3. EL INFLUJO DE MARCIAL EN ALGUNOS AUTORES ESPAÑOLES DE LOS SIGLOS DE ORO	
3.1. BALTASAR DEL ALCÁZAR.....	13
3.2. BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA.....	17
3.3. EL CONDE DE REBOLLEDO.....	20
3.4. ESTEBAN MANUEL DE VILLEGAS.....	21
3.5. JUAN DE GUZMÁN.....	23
4. EPIGRAMAS DE MARCIAL QUE HAN SERVIDO DE MODELO PARA DIFERENTES AUTORES.....	29
5. CONCLUSIONES.....	49
6. BIBLIOGRAFÍA.....	50

RESUMEN

Marco Valerio Marcial fue un poeta latino que cultivó el género epigramático y que se convirtió, por su origen español y a la vez latino, en el modelo a seguir por excelencia en el Siglo de Oro por parte de aquellos autores que querían componer una poesía de carácter satírico y burlesco. El poeta bilbilitano estuvo presente en la obra de estos escritores principalmente a través de la imitación, traducción o como base y modelo para la creación de nuevas composiciones.

Además, la inclinación de los poetas hacia Marcial en la segunda mitad del siglo XVI se produjo por cuestiones morales, puesto que se veía en el poeta latino y en su actitud a un censor de los males sociales. Esta labor la llevó a cabo mediante la sátira, algo que para los moralistas y pedagogos lo convierte en una figura fundamental.

ABSTRACT

Marco Valerio Marcial was a latin poet that he worked the epigrammatic genre and that he became, for his spanish origin and latin, in a role model in Spanish Golden Age for all the writers than they want to compose a satirical and mocking poetry. The bilbilitano poet was present in the work of these writers mainly through the imitation, translation or as a model for the creation to the new compositions.

Furthermore, the inclination of poets towards Marcial in the second half of the sixteenth century took place for moral issues, because the latin poet was considered for him and for his attitude, a censor of the social problems. He carried out this work with satirical speech, and this, for moralistic people and educator become him in a essential author.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se centra en la pervivencia de uno de los poetas latinos más importantes en la tradición hispánica, Marco Valerio Marcial. En concreto, en este trabajo se analiza la presencia de Marcial en cinco autores españoles que han sido seleccionados por dos motivos: el primero porque son los menos trabajados o estudiados por la crítica y el segundo por guardar algún tipo de relación con el poeta latino, como por ejemplo, la procedencia aragonesa, en el caso de Bartolomé Leonardo de Argensola.

Además, estos cinco autores pertenecen a una etapa concreta de la historia literaria española, el Siglo de Oro, momento en el que se produce un auge sin precedentes en la atención a los autores clásicos, entre ellos, el poeta bilbilitano que se convierte en el modelo por excelencia a seguir en la elaboración de la poesía satírico-burlesca y en el género epigramático.

Así pues, a continuación se ofrece una pequeña introducción sobre el influjo general de Marcial a lo largo de la historia literaria, poniendo especial hincapié en la de nuestro país (es un apartado genérico en relación con los apartados que vendrán después), para después observar la presencia de Marcial en algunos poemas particulares de los autores en los que se centra el trabajo. A continuación, se ofrecen, por un lado, diferentes versiones hispánicas que se han elaborado sobre un mismo epigrama del poeta latino (los más famosos) y, finalmente, unas conclusiones.

En cuanto al objetivo primordial que se pretende alcanzar con este estudio es la adquisición de un mayor conocimiento sobre la presencia de un poeta latino de origen aragonés en la tradición española de los siglos XVI y XVII.

El motivo principal que me ha impulsado a escoger este tema y no otro como materia para mi trabajo de fin de grado ha sido, en primer lugar, mi formación previa en el grado de Estudios Clásicos, que me permitía ofrecer mis propias traducciones y analizar en detalle las transformaciones lingüísticas a la que la traducción da lugar. A este respecto, quiero señalar que las traducciones personales que se han ofrecido han tratado de ser lo más literales posibles, respetando en lo máximo el orden sintáctico de los epigramas latinos y manteniendo de este modo los fuertes casos de hipébaton que se pueden apreciar en muchos de ellos. También he llevado a cabo esta actividad guardando fidelidad a la semántica propia del texto latino, escogiendo los términos más respetuosos y fieles con el original.

En segundo lugar, la elección de este motivo se debe a que, debido a la planificación de los estudios del grado en Filología Hispánica, la asignatura de Temas y géneros de la poesía hispánica es optativa, por lo que probablemente, un grupo importante de alumnos que no la hayan escogido, no posean nociones concretas de métrica, técnicas poéticas o incluso desconozcan a los autores

citados y sus obras, buscando ser de utilidad para tales estudiantes.

Por otra parte, Marcial, por su importancia en la historia de la poesía española, me pareció que era un autor idóneo para aplicar las enseñanzas filológicas recibidas a lo largo de la carrera, porque en un trabajo como este se pueden poner en práctica los conocimientos literarios, culturales y lingüísticos que a lo largo de estos cuatro años se han adquirido.

2. EVOLUCIÓN GENERAL DEL INFLUJO DE MARCIAL¹

Marco Valerio Marcial (Marcus Valerius Martialis) nació el 1 de marzo del año 40 d. C. en Bilbilis, cerca de la actual Calatayud. Como el resto de los escritores, buscó por encima de todo la fama y perduración en el tiempo, y esta idea la plasma perfectamente en el verso 12 del epigrama LXI del libro I de sus epigramas: *nec me tacebit Bilbilis* = «A mí no me callará Bilbilis». Lo cierto es que acertó al pensar que su propio lugar de nacimiento recordaría su nombre. Pero, además, consiguió algo que muchos no lograron: alcanzar la fama en vida, dado que sus epigramas merecieron el reconocimiento por parte de sus contemporáneos, al convertirse en el germen de la transformación del género.

No obstante, su influencia no llegó sólo hasta aquí, sino que sus epigramas ejercieron atracción sobre las generaciones posteriores de hombres letrados, tales como Ausonio o Sidonio Apolinar, que escribieron sus *Epigramas* tomándolo como modelo.

Después de la antigüedad clásica, Marcial siguió siendo escogido como nombre de referencia en determinados ámbitos literarios, aunque su influencia no fue la misma en todas las épocas. Así, en la Edad Media, dentro del ámbito hispánico, encontramos que san Isidoro lo nombra en sus *Etimologías*.

Ya en el siglo VIII, después de que los árabes conquistaron la península, Teodulfo, que también tenía origen hispánico, toma a Marcial en ocasiones como modelo para elaborar su panegírico de Carlomagno.

Entre los siglos IV y XIV, Marcial fue imitado y citado en la obra de autores cuyo origen era sobre todo europeo, como Juan de Salisbury o Vicente de Beauvais, aunque también había algunos de origen hispánico, como Álvaro de Córdoba. No obstante, la Edad Media es un período poco importante en lo que se refiere a la pervivencia del autor latino. Quizá se pueda señalar en último término al Marqués de Santillana, ya en el siglo XV.

Es a partir de la edición de Ferrara de 1471, a la que tradicionalmente se la ha considerado la *editio princeps* de Marcial pero teniendo en cuenta que existen otros dos incunables cuya fecha de publicación es muy cercana a la de Ferrara aunque aún incierta que serían la primera edición publicada en Roma, que salió de la imprenta de Sweynheyn y Pannartz, y la primera edición publicada en Venecia cuyo impresor fue Vindelino de Spira, y cuyo editor fue Giorgio Merula, y en las que aparece ya el *Liber Spectaculorum* que faltaba en la edición de Ferrara cuando prolifera el

¹ Para realizar esta introducción se ha seguido la obra de dos autores: Vicente Cristóbal (1987: 149-153) y Rosario Moreno Soldevila (2004-2005: 9-66). Con ella se pretende repasar sucintamente la importancia que ha tenido el poeta bilbilitano a lo largo de la historia en lo que respecta sobre todo a las letras hispánicas. Su función es la de preliminar al cuerpo de trabajo que se centrará en la influencia del autor latino sobre algunos de los autores de los Siglos de Oro español cuya obra es menos conocida, dejando a un lado así a otros como Garcilaso o Quevedo.

cultivo del género epigramático con dicho autor como modelo, situación que perdurará a lo largo de los siglos modernos. Su importancia a partir de esta fecha se puede advertir en el hecho de que antes de 1600 se imprimieron más de cuarenta ediciones, lo que revela su enorme popularidad.

Centrándonos ahora en la fortuna de Marcial en España, puede decirse que desde el Renacimiento español hasta el Romanticismo, el poeta bilbilitano ha estado presente a través de la imitación, traducción o como base y modelo en la obra de los escritores españoles más importantes. El estudio de dicha presencia puede ser abordado desde diferentes puntos de vista. En esta introducción se opta por tratar el tema según el tipo de influencia que ejerce el poeta latino, de tal manera que aparecen ordenados los textos de acuerdo con el mayor o menor grado de cercanía que presentan con respecto al texto original del autor. Según esta perspectiva, la presencia del bilbilitano en la Península Ibérica podría concretarse en tres grandes apartados:

1. *Traducciones completas*, espacio donde destacó Juan de Guzmán.
2. *Citas en textos en prosa* que fueron utilizadas sobre todo en el Renacimiento y en el Barroco. En este apartado, el autor que más destaca es Baltasar Gracián y su obra *Agudeza y arte de ingenio* (1648), aunque hubo algunos nombres importantes previos como Juan de Mal Lara, el cual traduce e imita a Marcial en su *Filosofía Vulgar* (1568), o Juan Pineda en sus *Diálogos familiares de agricultura cristiana* (1589). Más tarde, encontraremos en otras obras, nuevas citas del poeta bilbilitano, como en *El Fénix y su historia natural* (1630) de José Pellicer de Salas; en las *Cartas Filológicas* (1634), de Francisco Cascales, o en la *República Literaria* (1655) de Saavedra Fajardo.
3. El tercer apartado estaría reservado a la *imitatio*, entendida, de forma general, como el uso de un autor, en este caso Marcial, como modelo para la creación de nuevas composiciones, ya sea por traducción, paráfrasis o mera inspiración en sus poemas. Es la mayor influencia que encontramos del poeta latino en España. El origen hispano del autor bilbilitano provocó que se convirtiera en el modelo a seguir para el género epigramático en la Península Ibérica hasta nuestros días, dejando huellas fácilmente rastreables en los dos sentidos más habituales: las recreaciones satíricas de temas epigramáticos y las adaptaciones concretas de epigramas de Marcial, ambas supeditadas a una característica común: la *amplificatio*, si bien es cierto que dicho recurso no siempre se emplea, pues precisamente el epigrama se caracteriza por su brevedad, también en español.

Otro punto de vista que se puede adoptar a la hora de examinar la pervivencia de Marcial es el histórico. De acuerdo con él cabe decir que es a partir del Renacimiento cuando su influjo se hace más patente en España, aunque el autor latino era ya conocido en la Edad Media, como por ejemplo, en el taller alfonsí. No obstante, su influencia no se vislumbra tanto en la creación de epigramas propiamente dichos como en la temática, al servir de base para las reelaboraciones del mito de Hero y Leandro que encontramos en los epigramas XXV y XXV b, del *Libro de los Espectáculos I*:

XXV

*Quod nocturna tibi, Leandre, pepercerit unda
desine mirari: Caesaris unda fuit.*

No² te sorprendas, Leandro, de que la ola nocturna te respetara: Fue una ola de César.³

XXV b.

*Cum peteret dulces audax Leandrus amores
et fessus tumidis iam premeretur aquis,
sic miser instantes adfatus dicitur undas:
'Parcite dum propero, mergite cum redeo.'*

Después de que el audaz Leandro buscó a sus dulces amores y estando cansado era ya apurado por las desbordadas aguas, se dice que el pobre le habló a las olas amenazantes de este modo: 'Perdonádme mientras me doy prisa, sumérgidme cuando regrese'.

El soneto XXIX de Garcilaso de la Vega, tal y como aparece en Bienvenido Morros (2007: 126), recrea manteniendo la misma estructura y amplificándolo este epigrama de Marcial:

2 Salvo indicación de lo contrario, todas las traducciones de Marcial son mías propias.

3 Este mito trataba del amor trágico entre los dos amantes, Leandro y Hero, cuyo amor fue prohibido por sus padres. A pesar de todos los intentos por separarlos y de la distancia que establecieron entre ambos, Leandro cada noche, ayudado por una luz que encendía Hero desde lo alto de la torre en donde vivía, cruzaba nadando el Helesponto. Pero una noche, una gran tormenta apagó la luz de la torre y provocó que Leandro se perdiera y finalmente muriera ahogado. Ante esta fatalidad, Hero decidió suicidarse, arrojándose desde la torre. Teniendo en cuenta el mito, en este caso al hablar de la ola del César y de que ésta era respetuosa por lo que no había motivo para la preocupación, se ofrece una visión positiva del emperador, un elogio encubierto sobre la figura del mismo.

Pasando el mar Leandro el animoso,
en amoroso fuego todo ardiendo,
esforzó el viento, y fuese embraveciendo
el agua con un ímpetu furioso.

Vencido del trabajo presuroso,
contrastar a las ondas no pudiendo,
y mas del bien, que allí perdía muriendo
que de su propia vida congojoso,

como puedo, ‘sforzó su voz cansada,
y a las ondas habló d’ esta manera,
mas nunca fue su voz dellas oída:

«Ondas, pues no se escusa que yo muera,
dejadme allá llegar, y a la tornada
vuestro furor ejecutá en mi vida».

Este soneto a su vez será imitado por otros autores como Gutierre de Cetina o Sa de Miranda.

Con respecto al soneto y su relación con el epigrama antiguo debe señalarse que según A. Prieto (1984: 45-49), el soneto, que será el vehículo poético más usado de nuestra literatura culta, fue inventado alrededor de 1235, en Italia por Giacomo da Lentini, el cual, formando una serie de imágenes amorosas, toma la iniciativa de incorporar los módulos de la lírica provenzal. Nació así la conocida como «lírica d’ arte italiana». Junto con Giacomo aparecen a la vez Pier della Vigna y Jacopo Mostacci, y los tres crearan entonces lo que se conoce como «tenzone dí amore», un diálogo sobre el amor utilizando para ello sonetos que seguía las mismas normas. El origen del soneto es por lo tanto popular pues descendía del estrambote de amor italiano. Pronto esta estrofa adquirió una estructura bipartita formada por una anécdota previa y una aplicación a lo subjetivo, sentencia o comentario. Estas dos partes fueron denominadas en italiano como *fronte* y *sirima*. Dicha estructura encuentra una correspondencia clara con la del epigrama antiguo, sobre todo con la del poeta bilbilitano, cuya parte final estaba compuesto por una sátira de una situación o anécdota previamente presentada. Los autores del Renacimiento ya percibieron esta similitud entre ambos tipos poéticos.

Todo esto provocó que pronto el soneto se convirtiera en una forma adecuada para recrear el epigrama antiguo, aunque en la tradición española tendrá también mucho éxito la décima o espinela. Pero lo que motivó la conexión final entre epigrama y soneto fue la traducción e imitación del primero mediante la métrica del segundo.

Es un comienzo por lo tanto poco marcialesco, ya que no es epigramático, sino que se muestra a través de este soneto, el gusto del Renacimiento por los mitos clásicos. De este modo, en este caso aislado, se toma a Marcial como un autor que posee obras con contenido clásico mítico más que como autor de epigramas satíricos.

Lo cierto es que el siglo XVI no fue muy proclive a los epigramas. No obstante, es precisamente en este siglo cuando aparece el iniciador del género en España, Baltasar del Alcázar. También destacan en este momento los hermanos Leonardo Argensola, Lupercio y Bartolomé, que elaboraron algunas recreaciones en forma de soneto y varias traducciones.

Pero Marcial no fue imitado sólo en el ámbito hispánico. Su influencia alcanzó diversos países europeos, como por ejemplo, Italia, en donde tuvo un papel decisivo en el humanismo. Esta influencia se deja ver ya en el siglo XIII en autores como Montagnone o Mussato.

Por su parte, en el siglo XIV, Giovanni Boccaccio descubrió un manuscrito que contenía el *Liber de Spectaculis* y los diez primeros libros de epigramas. A partir de este momento y gracias al hallazgo, todos los humanistas italianos tuvieron un buen conocimiento de la obra de Marcial.

Ya en el siglo XV, Lorenzo Valla lo cita constantemente en los *Elegantiarum Latinae Linguae Libri VI*. Sin embargo, es en este momento en el que empiezan a surgir también detractores de la obra del bilbilitano al que comenzarán a tildar de *pernitiosus* tales como Piccolomini, Andrea Navagero o Ludovico de Ponte, lo que desembocó en que finalmente Marcial acabará incluido en el *Index auctorum et librorum prohibitorum* de 1559 por el papa Paulo IV.

No obstante, el gran número de manuscritos conservados del siglo XV, así como las abundantes ediciones y comentarios de la obra de Marcial, reflejan su importancia en el humanismo desarrollado en la Península itálica. No en vano, el honor de la *editio princeps*, como previamente se ha señalado, fue disputada por Roma, Venecia y Ferrara.

Es ya en el siglo XVII cuando surgen un gran número de poetas claramente satíricos, encabezados por Quevedo, el cual recrea los temas típicos del epigrama y adapta el modelo del bilbilitano, convirtiéndose en el representante por excelencia del espíritu de Marcial en la literatura española.

También fue epigramático Góngora, al cual se llegó a conocer como el «Marcial cordobés». Otros autores y obras en los que puede encontrarse la huella de Marcial son Lope de Vega o Juan de Jáuregui.

El siglo XVIII, por su parte, ha sido definido como «el siglo español del epigrama». El gusto de la época corría por los derroteros de las composiciones breves, no sólo en poesía, sino en toda la literatura en general; y de este modo encontramos este mismo gusto en el teatro, en el que surge y triunfa una forma dramática breve conocida como sainete. A pesar de que el teatro breve había tenido mucho éxito ya desde la segunda mitad del siglo XVI con Lope de Rueda y sus entremeses, la presencia concreta de Marcial y de sus epigramas en este contexto se fue difuminando, si bien su espíritu perduró en autores como Fernández de Moratín, Juan de Iriarte⁴ o Samaniego. Así pues, nos encontramos ante la paradoja siguiente: mientras se produce el auge del género epigramático, al mismo tiempo la presencia de Marcial como modelo a seguir comienza a desaparecer. En el siglo XIX español, a pesar de la reacción romántica contra lo clásico, todavía hay autores que buscaban en el poeta bilbilitano su inspiración para sus composiciones epigramáticas. Sin embargo, estamos ya lejos de su exuberante herencia en lo época áurea. Finalmente, en el siglo XX, la herencia de Marcial se pierde en la Península Ibérica y hemos de recurrir a Hispanoamérica para encontrar su influencia en autores como Ernesto Cardenal o Gil Blas.

Otro punto de vista que se puede aplicar en el estudio de Marcial es el temático. El tema principal, como ya se ha señalado previamente, es el mítico y legendario, pero hay otros tres temas también muy tratados por los autores españoles: la crítica misógina, los defectos físicos como objeto de burla y la sátira literaria. Entre estos tres, es el de la misoginia el más importante de todos ellos como señala Jorge Sáenz Herrero (2008: 2845-2853). El vituperio a las mujeres es un tema muy recurrido desde la sátira y los epigramas latinos, que hicieron de él un recurso básico, pasando por la clara tendencia misógina de la Edad Media hasta llegar a los Siglos de Oro donde este tema alcanza su mayor desarrollo en España. Así pues, el ataque mordaz a la figura femenina ha sido una fuente constante de la que han bebido autores de todas las épocas.

Dentro del grupo de los defectos físicos se puede señalar el famoso soneto de Quevedo, *A un hombre de gran nariz*, dado que los narigudos constituyen el principal tipo dentro de este grupo.

El otro gran grupo, el de los epigramas literarios, está formado por poemas donde se agrade verbalmente a los poetas enemigos, a los que plagian, etc. Un ejemplo de este tipo lo constituiría el epigrama III, 9 de Marcial en el que criticaba a Cinna:

4 Juan de Iriarte ofreció su propia definición de epigrama: «A la abeja semejante,/ para que cause placer,/ el epigrama ha de ser/ pequeño, dulce y punzante». Esta cita aparece recogida por primera vez en Cueto (1917-1922: III, 493). Después también la incluirá en su obra Giulian (1930: 9), que se convierte en la gran referencia para observar la pervivencia de Marcial en el Siglo de Oro español.

Versiculos in me narratur scribere Cinna:

Non scribit, cuius carmina nemo legit.

Se dice que Cinna escribe versillos contra mí:

No escribe aquel cuyos poemas nadie lee.

Este epigrama lo usará después Francisco de Quevedo tal y como aparece en la obra *Imitaciones de Marcial*, poema número 18,⁵ para atacar a su gran enemigo, Góngora:

Dice don Luis que me ha escrito

un soneto, y digo yo

que si don Luis lo escribió,

será un soneto maldito.

A pesar de todo esto, las escabrosidades, las palabras malsonantes y la acritud en la crítica han sido un freno para el reconocimiento de los méritos de Marcial. En este sentido, Bartolomé L. Argensola decía así en el siglo XVI: «De Marcial no trato aquí por la opinión de truhán en que le tienen algunos, no sé con cuanta razón. Es cierto que en muchos epigramas mezcla entre las burlas tanta gravedad que se excede a sí mismo» (*Sátiras menipeas*, p. 17).

5 Se trata de una obra anónima pero que la tradición ha atribuido de manera general a Francisco de Quevedo. Por la imposibilidad del acceso a la misma, el fragmento se ha extraído de Candelas Colodrón (1999: 69).

3. EL INFLUJO DE MARCIAL EN ALGUNOS AUTORES ESPAÑOLES DE LOS *SIGLOS DE ORO*

3. 1. Baltasar del Alcázar.

Baltasar del Alcázar fue un poeta que nació en Sevilla en 1530. Aunque son escasos los datos conocidos sobre su biografía, se puede señalar que, tras una intensa vida, murió el 16 de enero de 1606, tal y como señala Núñez Rivera (2012: 11-16).

La poesía sevillana en la segunda mitad del siglo XVI, a pesar de mostrar una gran variedad de temas, se interesó de manera especial por la práctica o, al menos, por la recopilación y el estudio de la poesía burlesca y es que es en este momento cuando las composiciones de Marcial se convierten en el modelo de epigrama más seguido por los poetas, dado que el poeta latino que fue un gran censor satírico de los vicios sociales, se muestra como un sabio epigramático.

Así, coexistiendo con la poética elevada y trascendente y junto a la poesía horaciana y neoestoica, las sesiones poéticas del grupo sevillano se caracterizaban por la broma y el chiste para su divertimento. Pero, sin duda, lo más importante es que ambas facetas se presentaran en una misma persona y es esto lo que encontramos en Baltasar del Alcázar, el cual encarnó en su propia figura el modelo renacentista del *vir doctus et facetus*. Cultivó, por lo tanto, varios registros poéticos, que van desde la poesía religiosa, pasando por la amorosa hasta llegar al otro extremo: la poesía satírico-burlesca, tomando como modelo entre otros, como ya se ha señalado previamente, al poeta bilbilitano. Lo cierto es que los versos epigramáticos de Alcázar son claros ejemplos de las tendencias satíricas y burlescas de la literatura de la época. Tanto es así, que al ser considerado el pionero del epigrama español llegó a recibir el apodo de «el Marcial Andaluz». Se trata de burlas centradas sobre todo en la mujer y en el amor.

La influencia de Marcial en el caso que nos ocupa se aprecia sobre todo en la construcción de dos sus poemas tal y como señala Giulian, (1930: 40-42), que son traducciones a su vez de dos epigramas latinos, utilizando la técnica de la *amplificatio*. Se trata del epigrama 157, titulado «Epigrama de Marcial», y el poema titulado «A una dama que pedía mucho y con desprecio de lo que pedía», aunque toda la obra satírico-burlesca del poeta sevillano demuestra que conocía muy bien la producción y los tonos empleados por parte del poeta bilbilitano, lo que lleva en varias ocasiones a entablar con algunos de sus poemas complejas relaciones de intertextualidad que le sirven a su vez para configurar y definir su propia identidad como poeta satírico y lírico.

El primer epigrama que vamos a analizar y a comparar con la traducción de Baltasar del Alcázar es el siguiente (Libro IV, 65):

*Oculo Philaenis semper altero plorat.
Quo fiat istud quaeritis modo? Lusca est.*

Filénis siempre llora con uno de los dos ojos.
¿Queréis saber de qué modo sucede esto? Es tuerta.

[157, p. 282]

EPIGRAMA DE MARCIAL.

Llora su pena y enojo
tiernamente Catalina
y llóralo la mezquina
siempre con solo el uno ojo.

Si quiere saber alguno
que la causa dello inora
por qué con un ojo llora:
porque no tiene más que uno.

Lo primero que puede decirse es que el poeta sevillano, a pesar de la dificultad de encontrar correlatos para el epigrama antiguo, dado que se trata de una forma breve que no se relaciona con ningún molde métrico concreto, construye su epigrama a partir del engarce de dos redondillas (abbacddc) que da lugar a una copla, adoptando una estructura bipartita para adaptar la estructura del dístico elegíaco, que era el metro más empleado en la tradición epigramática latina. En la primera estrofa se plantea la situación, mientras que en la segunda se suele concluir la burla con ingenio y brevedad, tal y cómo señala Cristóbal (1987: 152). Este esquema en dos partes, característico del género epigramático desde su tipificación por Marcial, en manos de Baltasar del Alcázar alcanza su primera y mayor perfección en castellano.

La siguiente transformación que debe señalarse es el cambio del nombre propio Filenis por

Catalina. Además mientras en el epigrama latino aparece al inicio del verso en el poema castellano aparece al final. Por lo tanto, ha habido un cambio relevante en la posición del sustantivo.

La tercera transformación afecta a la interrogativa directa del epigrama latino [...] *quaeritis* [...]?, que pasa a una oración subordinada condicional en el texto castellano, «si quiere saber alguno que la causa dello inora [...]» (vv. 5-6). Se mantiene, sin embargo, la interrogativa indirecta del texto latino, *quo fiat istud* [...] modo, en la versión castellana, «por qué con un ojo llora» (v.7). También se produce la sustitución del término latino *lusca* ‘tuerta’, por una perífrasis: «porque no tiene más que uno» (v.8).

Asimismo, se ha producido la amplificación del epigrama mediante la adición de adjetivos tales como «mezquina» y adverbios como «tiernamente».

En la introducción general sobre la influencia de Marcial hemos clasificado los temas tratados por el poeta latino que más repercusión tuvieron en la tradición hispánica y el primero y más importante de ellos es el tema de los defectos físicos que posee una mujer. En este caso (en Marcial, Filenis, en Baltasar, Catalina) su defecto es ser tuerta.

Lo cierto es que el epigrama de tipo burlesco muestra en el poeta sevillano dos bloques temáticos que tienen como base la sátira misógina, tal y como señala Sáenz Herrero, el cual se centra en la misoginia como elemento principal que Alcázar hereda del epigrama de Marcial. Así pues, su estudio es el que fundamenta lo que se afirma a continuación: la sátira misógina consiste en, por un lado, los defectos físicos femeninos y, por otro, la lascivia de la mujer. La crítica a las mujeres oscilará siempre entre estas dos líneas. La primera de ellas, la que trata el tema de los defectos físicos de la mujer es una vertiente muy tratada en los epigramas y este poema 157 es un ejemplo de ello: tanto Marcial como Baltasar del Alcázar se burlan de las tuertas y los tuertos recurrentemente⁶.

Esta crítica misógina vuelve a aparecer en el otro epigrama adaptado por Baltasar del Alcázar, quien tomándolo una vez más como modelo, elabora el poema «A una dama que pedía mucho, y con desprecio de lo que pedía», en donde cambia el personaje masculino por uno femenino, de tal manera que las críticas que Marcial había realizado contra los hombres en su epigrama, Alcázar las hace contra las mujeres ampliando además el número de defectos, algo que resulta muy clarificador a este respecto. No obstante, siendo Cina un nombre que termina en -a cabe la posibilidad de que Alcázar creyese que era nombre de mujer, ya que en

⁶ Esto se debe probablemente a la mala fama que tenían al igual que los bizcos, porque se les atribuía producir el mal de ojo. De acuerdo con el trabajo de Luis Miravalles (2007), en los pueblos de Castilla y León, una de las supersticiones que más arraigo han encontrado desde la Antigüedad perviviendo hoy en día es aquella que considera de mala suerte el hecho que te mire un tuerto/a. Por esta razón, son objetos de burla de muchos escritores a lo largo de la historia, entre ellos de Marcial y Alcázar.

el texto latino realmente el sexo no queda claro, por lo que el cambio no sería voluntario.

El epigrama en cuestión es el siguiente, (Libro III, 61):

*Esse nihil dicis quidquid petis, improbe Cinna:
si nil, Cinna, petis, nil tibi, Cinna, nego.*

Todo lo que me pides dices que no es nada, perverso Cina.
Si nada, Cina, pides, nada a ti, Cina, te niego.

El poema castellano del poeta sevillano es el siguiente, Jorge Sáenz Herrero:⁷

Dice Inés que nada es
cuanto me pide, y yo luego
digo que nada le niego
de cuanto me pide Inés.
Inés tanto se comide,
que cuanto me pide es nada;
y yo, a quien tanto esto agrada,
le doy la nada que pide.
Y tan liberal he andado,
que, por no pecar de necio,
cuanto pide con desprecio,
tanto le doy con agrado.

Todo el poema castellano es una amplificación de la idea que transmite el epigrama latino, lo que hace que el mayor cambio sea la propia adición de oraciones completas. Así, el segundo y tercer párrafo son de la propia cosecha de Baltasar del Alcázar e intensifican la idea del primero, donde se recoge en realidad la totalidad de lo aportado en el modelo latino.

Otras dos transformaciones importantes que se pueden apreciar son, por un lado, la métrica, pasando del dístico elegíaco a tres redondillas (abba, cddc, effe), y por otro lado, el nombre propio, que pasa de Cina a Inés. Este último nombre es frecuente en el Siglo de Oro, lo que implica no solo

⁷ Dado que este poema no ha sido recogido por Núñez Rivera, editor de la obra de Alcázar que se ha tomado como modelo para este apartado, se ha obtenido el susodicho a través de Sáenz Herrero (2008: 2849).

un cambio de sexo, sino una actualización del referente.

Para concluir este apartado sobre la influencia de Marcial en el poeta sevillano puede abordarse de nuevo la cuestión de la misoginia que, como ya se ha indicado, trató especialmente Sáenz Herrero el cual señala que este asunto propio del epigrama alcanza un gran desarrollo en el Siglo de Oro español, que además aflora en Sevilla y que tiene como máxima expresión a Baltasar del Alcázar. De este modo, mediante una visión crítica y ofensiva, retrata a una mujer caracterizada por la lascivia y el interés, que eran dos de los puntos constantes de la sátira antifemenina desde el período medieval. También es una figura importante en tanto en cuanto introduce este género de poesía menor en la tradición castellana con diferentes grados de proximidad con respecto al poeta bilbilitano al que toma como modelo.

Alcázar, que recurre al poeta latino en numerosas ocasiones, presenta en sus versos representativos de la poesía de la época, la presencia de un modalidad genérica, el epigrama, de su autor más representativo de la Antigüedad, Marcial, y de una de las líneas temáticas más habituales, el de la crítica a las mujeres.

3.2. Bartolomé Juan Leonardo de Argensola.

Bartolomé Juan Leonardo de Argensola, tal y como señala Montaner (2010: 679-680), nació en la localidad oscense de Barbastro el 26 de agosto de 1562. Tras una intensa vida itinerante, se estableció definitivamente en Zaragoza, hasta el día de su muerte, acaecida el 4 de febrero de 1631.

En lo que se refiere a su faceta como poeta, es reseñable el hecho de que guardó y retocó continuamente su poesía, algo que no impidió que circulase en numerosas copias manuscritas en la época y con gran regularidad unidas a las de su hermano, Lupericio Leonardo Bartolomé de Argensola (1559-1613). Tras su muerte dejó sus escritos a su sobrino Gabriel Leonardo de Albión, encargándole que se los guardara para sí y que ante todo no circularan, pero, pese a esta advertencia, Gabriel publicó conjuntamente la obra de los dos hermanos en un libro titulado *Rimas* en 1634. No obstante, estamos ante uno de los libros del Siglo de Oro español que más problemas ha generado con respecto a su proceso de impresión. Para abordar este tema se parte de la obra de Dadson (2010) el cual estudia la posibilidad más que elevada de que existieran un par de ediciones previas a la de 1634, que fue impresa en Zaragoza por la imprenta del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, desplazando así esta edición al tercer lugar y evitando, de este modo, el considerarla la *editio*

princeps.

Lo cierto es que, como muchas obras poéticas de la época, el libro salió de manera póstuma, sin la intervención ni la revisión de ninguno de los dos hermanos. Ambos representaban al paradigma del poeta amateur, es decir, el que consideraba a sus obras como *delicta iuventutis* ‘errores de juventud’, y por lo tanto, prohibían su impresión, permitiendo únicamente la transmisión manuscrita. Por ello, ni Lupercio, ni Bartolomé vieron impresa su obra completa en vida, e incluso Lupercio parece ser, según lo que nos transmite su propio hermano, que quemó sus escritos. Por el contrario, a pesar de considerar sus obras dignas del olvido, Bartolomé se las dejó a su sobrino, como ya se ha indicado previamente. Gabriel Leonardo comenzó entonces la tarea de ordenar las obras de su tío y de buscar entre los amigos los poemas que faltaban. El hecho de que no fue una tarea fácil se aprecia ya en el frontispicio de la obra donde dice: «Las Rimas que se han podido recoger de Lupercio, y del Doctor Bartolomé Leonardo de Argensola». Por lo tanto, se deja claro desde un principio que no se trata de una obra completa.

Por otra parte, Gabriel Leonardo se vio impulsado por algunas figuras como el padre Gabriel Álvarez, de la Compañía de Jesús, a publicar también las obras de su padre además de las de su tío. Una vez recogidos todos los papeles posibles, comenzó la tarea de elaborar la *editio princeps*, que según Dadson, habría sido impresa en 1633 en Zaragoza, la cual seguramente no llegó a ponerse a la venta o bien Gabriel Leonardo la retiró antes de que se vendieran muchos ejemplares y por este motivo no habría llegado hasta nuestros días. Después se habría realizado una edición castellana a finales de septiembre de 1634, de la cual no tenemos tampoco ningún ejemplar. Finalmente, antes de terminar este mismo año el libro de *Rimas* de los hermanos Argensola sale por fin a la venta.

Dentro de su labor poética y de acuerdo con el tema que nos ocupa en este trabajo, nos centraremos en la influencia de Marcial sobre su obra, algo que no era de extrañar si recordamos que Marco Valerio Marcial ha sido un poeta muy traducido e imitado en España a partir del Renacimiento, ya que siempre ha sido valorado por su condición de español. No obstante, el aprecio del menor de los Argensola por Marcial se debería en primer lugar, a su condición de «aragonés» (bilbilitano), y en segundo lugar, a la veta satírica que ambos hermanos cultivan y que oscila entre el modelo de la sátira grave horaciana y la sátira burlesca, con especial influencia de Marco Valerio Marcial.

En sus *Rimas*, como señala Marina Sáez (2002: 1712) resulta frecuente encontrar la huella del bilbilitano, ya sea a través de pequeñas alusiones, de la imitación consciente o de la traducción directa de algunos de sus epigramas. De estas tres vías, exploraremos con mayor detenimiento la última.

Sin duda, la presencia del poeta bilbilitano en el propio Bartolomé Leonardo de Argensola

puede apreciarse mejor en una cita extraída de su obra *Sátira del Incógnito* (\pm 1604) (IX, 58-63), en la que afirma que Marcial, junto a otros poetas clásicos, era una de sus lecturas favoritas:

Y cuando siento fatigado el genio
de estudios serios, a esparcirme salgo
por los jardines de Virgilio y Enio;
y veces hay que con ingenio hidalgo,
por divertirme más y entretenerme,
de Ovidio, Horacio y de Marcial me valgo.

Con respecto a las traducciones, puede señalarse que en la actualidad se conocen cuatro ejemplos, que ya habían sido recogidos por Giuliani (1930: 45-47) y que pueden hallarse en la edición de las *Rimas* de José Manuel Blecua (1974). Tres de estos cuatro epigramas se trataran en el apartado quinto, dedicado a aquellos epigramas de Marcial que han sido trabajados y traducidos por diferentes autores, pudiendo establecer así relaciones entre ellos. El único epigrama que fue tratado por el poeta aragonés de manera casi exclusiva es el siguiente (Libro II, 9):

*Scripsi. Rescripsit nil Naeuia: non dabit ergo.
Sed, puto, quod scripsi legerat: ergo dabit.*

He escrito. Nada me ha respondido Nevia: Por lo tanto no se entregará.

Pero creo que ha leído lo que he escrito: así pues, se entregará.

El poema de Argensola, *Rimas*, p. 199, es el siguiente:

[XXXII]

EPIGRAMA.

Escribí y no ha respondido
Nevia; luego indicio es malo
que no hará lo que le pido;

pero pienso que ha leído
mi billete; luego harálo.

La primera diferencia que se puede señalar con respecto a la traducción es la métrica, de tal manera que el dístico elegíaco es adaptado al castellano mediante una quintilla (con rima abaab) donde los tres primeros versos traducen el hexámetro y los otros dos, el pentámetro.

El inicio del epigrama es traducido literalmente, aunque cambia el tipo de relación entre *scripsit* y *rescripsit*, puesto que en el texto latino aparecen en yuxtaposición, mientras que en el poema castellano aparecen en coordinación mediante la conjunción copulativa y.

La siguiente diferencia afecta al término *ergo*, pues no se traduce tal cual sino que en su lugar aparece una oración completa: «luego indicio es malo» (v.2). Sin duda, se trata de un caso de gran adición. Ésta continua en lo que resta del verso, de tal manera que *non dabit* es traducido mediante una doble subordinada: «que no hará lo que le pido» (v.3). Estamos, por lo tanto, ante una *amplificatio* interpretativa. Dado que no se sabe cuál es el objeto directo de *dabit*, Argensola hace su propia interpretación del verso, para dejarlo más claro.

En cuanto a la adaptación del pentámetro, se observa que, en general, se traduce sin grandes modificaciones, salvo la traducción de la forma perifrástica *quod scripsi* por una oración directa, muy acorde con el contexto, «billete»⁸ y el uso, de nuevo, del verbo «hacer» para traducir el verbo latino *do* (así ocurre también en el v. 3).

Se aprecia, por lo tanto, un gran conocimiento de la lengua latina por parte del poeta aragonés, además de un dominio de la técnica epigramática, creando así poemas donde se conserva la frescura del original. En la obra de don Bartolomé nos encontramos ante una serie de versiones bastante fieles, pero a la vez innovadoras, que se adaptan al gusto estético de la época, lo que permite ponerlas en relación con otros poemas, como se verá más adelante.

3.3. El conde de Rebolledo.

D. Bernardino de Rebolledo y Villamizar nació en León en 1597. Aunque fue un poeta de segunda línea, gozó de una gran estima y fue difundido de una manera considerable sobre todo en el siglo XVIII. En 1650 apareció su obra *Ocios del conde de Rebolledo* en donde se encuentran las cuatro versiones que realizó de cuatro epigramas de Marcial. Éstas son: I, 73; V, 74; VII, 3 y XI, 92.

La segunda edición de los *Ocios* se data en 1660 y fue una edición más completa,

⁸ El billete, tal y como se indica en el *Manual epistolar* (1857: 126), se diferenciaba de la carta, en que se dirigía a personas iguales o inferiores. Con personas a las que se tenía un respeto suponía un acto de grosería. A través de ellos, normalmente, se convidaba a personas de confianza, y es esta situación la que nos encontramos en el poema castellano en el cual se reproduce fielmente el epigrama latino pero, eso sí, adaptando la forma al método que se empleaba entonces para comunicarse epistolarmente con los amigos.

constituyendo de este modo, el primer volumen de sus *Obras poéticas*. En esta última edición se pueden encontrar dos poemas más que también toman como modelo dos epigramas del poeta bilbilitano: V, 17 y V, 29. No obstante, de todas estas versiones áureas, el conde de Rebolledo sólo se mantiene cerca del texto latino en dos de ellas, mientras que en las demás, toma el epigrama como punto de partida o como motivo de inspiración para componer nuevos poemas que se separan del modelo de manera notable. Por lo tanto, utiliza los temas y la estructura de los textos latinos para escribir nuevos poemas inequívocamente suyos.

Los dos epigramas que traduce el poeta leonés son el XI, 92 y el VIII, 3. Ambos son traducidos también por otros poetas, motivo por el cual he decidido ocuparme de este autor por completo en el apartado dedicado a los epigramas traducidos por varios autores, en donde se verán tanto las traducciones de estos dos epigramas como su versión del V, 29, mucho más libre, por lo que no llega a convertirse en una traducción como tal, sino que toma el original latino como fuente de inspiración para componerla. Serán estos tres poemas del conde de Rebolledo los que encontraremos en el apartado siguiente. Las demás versiones basadas en otros epigramas de Marcial se han descartado por estar demasiado alejadas del original latino, convirtiéndose casi en piezas completamente independientes.

3.4. Esteban Manuel de Villegas.

Nació en 1589 y murió en 1689. Fue un escritor que destacó dentro del panorama literario español del Siglo de Oro por méritos propios tal y como señalan Fernández López y Sáenz Herrero (2008: 56), ya que como *poeta doctus* desarrolló una gran actividad humanística y filológica. Esta labor puede apreciarse entre otras cosas en sus *Dissertationes criticae*, que son doscientas treinta y una piezas en las que Villegas propone correcciones y anotaciones críticas a diversos pasajes de autores clásicos grecolatinos tales como Virgilio o Marcial. Pero su obra fundamental fue *Eróticas o Amatorias*, que publicó en 1618 y que consta de dos partes, cada una de las cuales está dividida en cuatro libros donde el autor usa como modelos, varios poemas de la antigüedad clásica que reelabora o refunde acercándose o alejándose, según la versión que realiza con respecto a los originales. Es en esta obra, en concreto en el segundo de los libros y dentro de él, en el libro tercero titulado *Sonetos y Epigramas*, en donde encontramos la versión que Villegas hizo de uno de los epigramas de Marcial que más ha sido tratado por la tradición hispánica y que por ello se va a comentar en el apartado dedicado a los epigramas de Marcial que han servido de modelo para diferentes autores. En este caso hablamos, de nuevo, del Epigr. V, 29 (que ya se ha mencionado a propósito del conde de Rebolledo), que en la obra de Villegas aparece en séptimo lugar entre

los nueve que componen sus *Sonetos y Epigramas*.

Pero, aunque el análisis de la adaptación de Manuel de Villegas se realice más adelante como el de Rebolledo, se pueden señalar algunos datos más sobre la relación que se establece entre este escritor erudito y el género epigramático. Lo cierto es que la breve producción de epigramas de Villegas (tan sólo nueve) debe entenderse dentro de un contexto de creciente interés por esta particular forma poética que se despertó en las distintas literaturas europeas durante el Renacimiento.

Por otro lado, se puede señalar también que la práctica de traducir, adaptar o recrear epigramas se vinculó con la inclinación personal por un modelo específico. Es precisamente este modelo escogido el que determina la manera en la que se conceptualizan los rasgos definatorios del género. Así, durante la primera mitad del siglo XVI predominó la inclinación por Catulo como modelo a seguir, mientras que a lo largo de la segunda mitad se impuso Marcial. Continuó, de este modo, una transmisión ininterrumpida del poeta bilbilitano, convirtiéndolo en el epigramista mejor conocido y sus epigramas de carácter mordaz, en el modelo más imitado. Parece ser, de acuerdo con lo aportado por José L. Capón (2004: 323), que la inclinación definitiva de los poetas hacia Marcial se produjo por cuestiones morales, puesto que se veía en el poeta latino y en su actitud a un censor de los males sociales. Esta labor la llevaba a cabo Marcial mediante la sátira, lo cual, para los moralistas, lo convierte en una figura fundamental.

Para concluir este apartado sobre Manuel de Villegas, debe señalarse que de los nueve epigramas que realiza el autor, los cuatro primeros están dedicados al Monasterio de El Escorial, los cuales conectan con la obra de Marcial, dado que el libro que encabeza la colección de epigramas del autor latino es el *De spectaculis*, dedicado a celebrar la inauguración del anfiteatro flavio en el año 79 d. C. Así pues, la primera de las composiciones de Villegas, al igual que la de Marcial, está dedicada a elogiar la belleza del nuevo edificio y a compararlo con otras maravillas arquitectónicas, comenzando en ambos casos por las pirámides de Egipto, pudiéndose establecer, de este modo, un paralelismo mayor entre ambas composiciones y llegando a considerarse como más que probable el hecho de que Villegas se inspirara en Marcial a la hora de elaborar su poema:

[I]

*Barbara pyramidum sileat miracula Memphis,
Assyrius iactet nec Babylona labor,
nec Triuiaie templo molles laudentur Iones,
dissimulet Delon cornibus ara frequens,
aëre nec uacuo pendentia Mausolea*

*laudibus inmodicis Cares in astra ferant:
omnis Caesareo cedit labor Ampitheatro:
unum pro cunctis fama loquetur opus.*

Que la barbara Menfis silencie la maravilla de las pirámides,
que la laboriosa Asiria no se ría de Babilonia,
ni que por el templo de Trivia los blandos jonios sean alabados,
que el altar con muchos cuervos esconda a Delos,
ni que el Mausoleo que cuelga en el vacío inerte
los carios pongan por las estrellas con sus cantos desmesurados:
todos estos edificios ceden ante el anfiteatro de César:
la fama sólo hablará de esta obra en lugar de las demás.

El poema de Villegas es el siguiente, *Eróticas*, p. 82:

AL ESCORIAL.

EPIGRAMA 1.

Pirámides, muros, templo,
huertos, túmulos, colosos,
y el que por grande contemplo
anfiteatro famoso,
todas callen con mi ejemplo.
Soy lo que siempre seré;
fueron, lo que ya no son,
y no es mucho, pues se ve
en ellos la poca fe;
y en mi la gran religión.

3.5. Juan de Guzmán.

Son pocos los datos que se conocen sobre la biografía de Juan de Guzmán, tal y como señala Periñan (1993: 7-9). A partir de las afirmaciones de algunos eruditos, como don Gregorio Mayans, se acepta comúnmente su origen andaluz y su formación en la Universidad de Salamanca. Pero dejando a un lado esto, lo cierto es que Guzmán es conocido

principalmente por su traducción virgiliana. No obstante, también tradujo varios epigramas de Marcial y será en algunos de ellos en los que trabajaremos a continuación. En total tradujo diez epigramas del poeta latino, que incluyó dentro de su traducción de las *Geórgicas* de Virgilio que rezaba el título de *Las Geórgicas de Virgilio y su décima égloga, traducidas en verso castellano por Juan de Guzmán, Catedrático de Retórica de la Villa de Pontevedra. A las que se añaden algunas obras sueltas del mismo, sacadas de su Retórica*. Aunque la primera edición de esta obra se fecha en 1586 en Salamanca, la que se toma como modelo es la de 1768, la primera reimpresión que se realizó en Madrid en la Imprenta de Francisco Javier García.

Estos diez epigramas son: I, 13, 16, 25, 38, 49, 52, 91, 98 y IV, 32. De todos ellos sólo se analizarán cuatro (I, 16, 28, 91 y 98), por ser los más interesantes y también los más breves, dado que si se trabajaran los restantes poemas, este autor ocuparía un lugar descompensado en el conjunto global del trabajo con respeto a los demás autores.

Comenzaremos por el primero (Libro I, 16):

*Sunt bona, sunt quaedam mediocria, sunt mala plura
quae legis hic: aliter non fit, Avite, liber.*

Unas son buenas, algunas son mediocres, la mayoría son malas
de las cosas que lees aquí: de otro modo no se hace, Avito, un libro.

La versión de Juan de Guzmán es la siguiente, *Geórgicas*, p. 299:

EPIGR. XVII. LIB. I.

Cosas hay buenas en lo que has leído,
medianas otras, y otras bien ruines.
Sabrás, Avito, todo libro ha sido
compuesto así, aunque pese a los malsines.

Una vez más, abordaremos el análisis de la traducción española a partir de la comparación con el epigrama latino que le sirve de modelo. Lo primero que se puede señalar es el cambio que experimenta la métrica, pasando del dístico elegíaco a un serventesio (ABAB), estrofa menos usada que otras a la hora de adaptar los epigramas latinos, pero que es muy del gusto de Juan de Guzmán tal y como se apreciará en las demás traducciones. Se puede establecer una correspondencia entre el

hexámetro y los dos primeros versos y entre el pentámetro y los dos últimos.

En general, se trata de una traducción bastante fiel al original latino empleando de nuevo la técnica de la *amplificatio* que permite pasar así de un poema de dos versos a uno de cuatro. Esta técnica que responde al deseo del autor, puede observarse de manera clara en la oración subordinada concesiva con la que Guzmán decide cerrar su poema y que no encuentra ningún correlato en el original latino: «aunque pese a los malsines» (v. 4).

En cuanto a las desapariciones que se producen en la versión castellana, cabe destacar el adverbio de lugar *hic* latino, que no aparece en el poema de Guzmán.

El siguiente epigrama traducido por el poeta hispánico y que vamos a analizar es (Libro I, 38):

*Quem recitas meus est, o Fidentine, libellus:
sed mala cum recitas, incipit esse tuus.*

El librito que recitas es mío, oh Fidentino.
Pero cuando lo recitas de mala manera, empieza a ser tuyo.

La traducción de Guzmán es la siguiente, *Geórgicas*, p. 400:

EPIGR. XXXIX, LIB. I.

El libro, o Fidentino, recitado
Por tí, mio es, y no le busques cuyo,
mas mientras que tu así lo has declarado,
yo digo no ser mio, sino tuyo.

Comenzando por la métrica, vemos como una vez más, Juan de Guzmán opta por adaptar el dístico elegíaco mediante un serventesio.

Además, vuelve a usar la técnica de la *amplificatio* que se puede observar de manera clara en la oración «y no le busques cuyo» (v. 2), que no tiene ningún correlato en el texto latino y cuya única misión consiste en ampliar el hexámetro para que de lugar a dos versos en la versión castellana, siempre respetando la temática del epigrama. En el pentámetro, semejante a lo empleado en la adaptación del epigrama anterior que se ha comentado de Guzmán, la *amplificatio* se basa en una oración nueva, «yo digo no ser mío» (v. 4), que

supone entre otras cosas, la inclusión del pronombre personal de primera persona del singular «yo», acompañada de la forma verbal «digo», marcando así un mayor carácter de subjetividad en el texto castellano con respecto al latino.

Así pues, en esta versión nos encontramos con la situación contraria a la de la primera traducción comentada de Guzmán: la *amplificatio* aparece sobre todo en la adaptación del hexámetro, concretamente en el segundo verso, mientras que en la versión del epigrama I, 38, aparecía en la adaptación del pentámetro, también, eso sí, cerrando el segundo verso.

A pesar de todo lo comentado, estamos de nuevo ante una traducción muy fiel al original latino, sin cambios de nombres propios o de otro tipo que permitieran hablar de una versión «adaptada a la época» más que de una traducción, convirtiendo a Juan de Guzmán en el autor que de forma más fiel trató los epigramas del poeta latino y también el que trabajó un mayor número de ellos en este período.

Para reforzar esta opinión, se analizarán dos traducciones más de él. La primera de ellas se basa en el siguiente epigrama, (Libro I, 91):

*Cum tua non edas, carpis mea carmina Laeli.
Carpere uel noli nostra vel ede tua.*

Como no publicas los tuyos, criticas mis poemas, Lelio.
O no quieras criticar los míos, o publica los tuyos.

La versión de Guzmán es la siguiente, *Geórgicas*, p. 406:

EPIGR. XCII. LIB. 5.

Lelio, mis versos has reprehendido,
sin haver tu los tuyos divulgado:
o no quieras mi verso haver mordido,
o haz, que el tuyo sea a luz sacado.

Siguiendo con la tónica habitual trabajada por Guzmán en sus traducciones de los epigramas breves del poeta latino, emplea el serventesio para adaptar, una vez más, el dístico elegíaco.

Así mismo, de nuevo emplea la técnica de la *amplificatio* que en esta ocasión no aparece en forma de una oración nueva ampliando alguno de los dos versos que forman el epigrama latino, sino

que se observa en términos aislados pero que guardan relación con el contenido semántico y que constituyen en último término una paráfrasis del epigrama latino. Por lo tanto, en esta ocasión más que ante una *amplificatio* propiamente dicha estamos ante una paráfrasis que emplea, de manera puntual y de forma armónica, la amplificación. Por esto, en lugar de traducir el verbo *ede* por ‘editar o divulgar’, como había hecho en la adaptación del hexámetro, opta por una perífrasis en el pentámetro, «sea a luz sacado» (v. 4), que le permite a Guzmán cerrar de manera satisfactoria el serventesio.

El último epigrama de Marcial que se va a analizar en este caso y que fue traducido por Guzmán es el siguiente, (Libro I, 98):

*Litigat et podagra Diodorus, Flacce, laborat.
Sed nil patrono porrigit: haec cheragra est.*

Diodoro litiga y padece de gota en los pies, Flaco.
Pero nada le dice a su defensor: esta es la gota de las manos⁹.

La traducción de Guzmán que recoge en sus *Geórgicas*, p. 406, es la siguiente:

EPIGR. XCIX. LIB I.

Pleitos trae Diodoro, y trabajado.
O Flaco mio, de gota anda y sin tiento;
más en no darle cosa a su letrado,
es la gota peor que yo le siento.

Como era de esperar según lo que se ha venido comentando, Guzmán adapta el dístico elegíaco mediante el uso del serventesio.

También cabía esperar, que esta adaptación la realizará mediante el empleo de la *amplificatio*, que en esta ocasión se observa tanto en el final del segundo verso que se corresponde con el hexámetro latino como en el final del cuarto verso que se corresponde con

⁹ Hay un juego de palabras entre *podagra* y *cheragra*, que son compuestos latinos formados por un sustantivo específico en cada caso, más el sufijo *-agra*. *Podagra* se crea a partir del sustantivo griego πούς, πουδός ‘pie’ > *podos*, mientras que *cheragra* se forma a partir del sustantivo griego χείρ, χείρός ‘mano’ > *cheros*. Asimismo el sufijo *-agra* que también es de origen griego se añade a raíces aportando el siguiente significado: ‘dolor intenso, especialmente gotoso’, Guzmán Lemus *et alii* (2004: 149). Por otra parte, el juego de palabras se produce gracias a la sustitución de *podos* por *cheros*.

el pentámetro latino. No obstante, entre las dos ampliificaciones, la más importante es la del cuarto verso, que se constituye como una oración subordinada con la que cierra el poema Guzmán, técnica de broche final que ya había empleado en la traducción del I, 16, y en la que incluye el pronombre personal de primera persona del singular, «yo», y el verbo «siento», introduciendo así el carácter subjetivo en su traducción, algo que ya se ha comentado a propósito del I, 38. Por lo tanto, se puede observar que el poeta hispánico recurre constantemente a unas pocas técnicas que le permiten adaptar el epigrama latino y que son por un lado, la *amplificatio*, que pone en funcionamiento mediante oraciones subordinadas (aunque también hay algún ejemplo de oración principal) con las que finaliza normalmente sus poemas o la primera parte del mismo (esto es, el segundo verso), y por otro lado, el empleo del serventesio como estrofa preferida.

La otra ampliificación que se observa en el segundo verso es la del sintagma «y sin tiento», con la que el autor español enfatiza más el carácter del hombre sobre el que trata el epigrama, es decir, Diodoro.

Para finalizar este análisis sobre Juan de Guzmán y asimismo este apartado, se puede recapitular lo comentado sobre él y sus traducciones: se trata de las adaptaciones más respetuosas con respecto al modelo original del que parten de entre todas las analizadas en el trabajo, convirtiendo así a este autor, muchas veces olvidado o apenas comentado en los estudios que tratan sobre la influencia de Marcial en autores españoles del Siglo de Oro, en uno de los mayores traductores de los epigramas del poeta latino, no sólo por el número de piezas que trabaja, sino también por la fidelidad de las traducciones que realiza en castellano.

4. EPIGRAMAS DE MARCIAL QUE HAN SERVIDO DE MODELO PARA DIFERENTES AUTORES

En este apartado se van a ofrecer algunos epigramas de Marcial que han sido reelaborados por diferentes autores, mediante la traducción o la adaptación, pudiendo establecer relaciones de semejanza y diferencia entre las diferentes versiones castellanas del mismo epigrama. El orden de aparición responde únicamente el criterio cronológico.

El primero de ellos es el epigrama IX, 15:

*Inscripsit tumulis septem scelerata uirorum
'se fecisse' Chloe. Quid pote simplicius?*

La malvada Chloe escribió en las tumbas de sus siete esposos
'Lo hice.'¹⁰ ¿Qué puede ser¹¹ más simple?

La primera versión poética de este epigrama responde a la pluma de Juan de Mal Lara, uno de los grandes escritores hispanos interesados en la figura del bilbilitano. Esta versión puede encontrarse en *La Philosophía vulgar*, pp. 842-843:¹²

LA QUE CON MUCHOS SE CASA, A TODOS ENFADA. 59.

Donde sus siete maridos
Cloe tiene sepultados,
para mostrar cuán amados
le fueron y cuán queridos,
ha mandado allí escrevir
que ella les dio sepultura,
y escribió la verdad pura,
que ella los hizo morir.

Para comenzar el comentario, se puede hablar de la métrica. Juan de Mal Lara emplea la redondilla para adaptar el dístico elegíaco, algo habitual entre los escritores españoles del Siglo de Oro.

10 La traducción literal es 'hacerse'.

11 Es necesario considerar la omisión del infinitivo *esse* en el epigrama latino.

12 Sobre la importante presencia de Marcial en la obra de Mal de Lara ya dio cuenta Giulian, pp. 36-41.

No obstante, al tratarse de un trabajo que se centra en la figura de cinco autores concretos, y Juan de Mal Lara no es uno de ellos, el análisis va a ser mucho más breve y relacionado con la versión que después realizará Bartolomé Leonardo de Argensola, que sí que es uno de los cinco escritores seleccionados. Por ello, lo primero que cabe decir es que, tras observar la versión de don Bartolomé que se ofrece a continuación, se aprecian algunos rasgos en común, como los tres últimos versos, que son casi idénticos, dado que sólo es sustituido el verbo «dijo» por «escribió», y la estructura introductoria de la subordinada formada por el relativo más el pronombre personal femenino «que ella», por la conjunción causal explicativa «porque».

Por la evidencia cronológica, fue el poeta de Barbastro el que conocía la versión de Juan de Mal Lara y el que la tomó como modelo, aunque con ciertos cambios que se señalarán y analizarán a continuación, tratando de algún modo, de hacer una versión original. No obstante, si tenemos en cuenta el hecho de que de don Bartolomé no se habían publicado más que once poemas y de don Lupercio cuarenta, mientras que en la primera edición conocida de *Rimas* se le atribuyen 190 al primero y 94 al segundo, este hecho nos advierte de que a pesar del esfuerzo realizado por el sobrino de don Bartolomé, algunos de estos poemas podrían no ser suyos. Es importante que se tenga en cuenta este problema de las atribuciones textuales en lo referente a los hermanos Argensola y en este sentido encontramos una sección final en los dos volúmenes de *Rimas* editados por José Manuel Blecua titulada «Poemas de dudosa atribución». A pesar de todo, este poema de don Bartolomé que traduce el epigrama de Marcial se considera de pleno derecho dentro de la producción del poeta aragonés. Así pues, podemos encontrar otra traducción de este epigrama en Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas*, p. 134, n.º 197:

TRADUCCIÓN DEL EPIGRAMA DIEZ Y SEIS DEL LIBRO NONO DE MARCIAL: *Inscripsit tumulo*, etc.

Cloe la séptima vez
 las exequias celebró.
 Siete maridos lloró:
 no hay tan honrada viudez.
 ¿Pudo con más sencillez
 toda la verdad decir?
 Mandó en la piedra escribir
 que ella les dio sepultura,
 y dijo la verdad pura,
 porque los hizo morir.

A la luz de la traducción del poeta aragonés, pueden apreciarse una serie de diferencias entre el epigrama latino y el poema 197 de Argensola. La primera de ellas es la métrica: el dístico elegíaco es sustituido por una décima espinela, que es una estrofa formada por dos redondillas (abbaaccddc) entrelazadas mediante dos versos, uno de los cuales repite la última rima de la redondilla inicial, y el otro adelanta la primera rima de la final; «¿Pudo con más sencillez / toda la verdad decir?» (v.5). La estructura del poema argensolista se corresponde con la que suele ser habitual para la décima, con la presentación del tema en la primera estrofa y su conclusión en la segunda, mientras que los dos versos de enlace sirven de transición entre uno y otro párrafo. Por lo tanto, Argensola aumenta de manera considerable el epigrama latino.

Lo cierto es que, como señala Juan Gil (2008: 274-275), en la imitación de los antiguos, el metro impone sus propias reglas. Así, un poeta como Bartolomé Leonardo de Argensola emplea los tercetos como medio para expresar sus pensamientos y sentimientos, como ocurre en sus epístolas morales, tras las cuales se hallan las figuras de Horacio y Juvenal, mientras que el epigrama, con Marcial como modelo, se vierte de manera general en el soneto como se aprecia en la rima 69, basada en el epigrama V, 29 o en la rima 56, que se inspira en el epigrama II, 41 del poeta bilbilitano. En cambio don Bartolomé, al igual que Baltasar del Alcázar, como ya se señaló previamente, y que Manuel de Salinas, se sirvió de estrofas menos solemnes como la octava, la décima, la redondilla y la quintilla.

La segunda diferencia que puede apreciarse es ya de carácter formal. Así, mientras el sustantivo *Cloe*, aparece en el segundo verso del epigrama latino, en el caso del poema argensolista aparece en el primero de ellos. No obstante, en ambos casos, el nombre propio ocupa un lugar relevante, ya que en el caso latino aparece como colofón de la oración inicial que comienza en el hexámetro y acaba en el pentámetro tras *Chloe* y también adquiriría importancia al encontrarse en una posición métrica relevante: justo detrás de ella se situaría la pausa (la diéresis central)¹³.

Siguiendo con el carácter formal, otra diferencia que puede apreciarse es la sustitución de la expresión *septem virorum* ‘siete esposos’ por dos expresiones que enfatizan este hecho: «la séptima vez» (v. 1) y «siete maridos» (v. 3). Esta diferencia deja entrever a su vez otra de mayor calado: el hecho de que, a diferencia del epigrama latino, donde desde el principio aparece claramente la mujer como culpable de la muerte de sus esposos, en el poema de Argensola, el suspense se mantiene durante más tiempo, de tal manera que en la primera

13 *Diéresis*: ‘En métrica clásica, la coincidencia de un fin de pie en una pausa del verso’. (Fernando Lázaro Carreter, 2008: 141).

redondilla de las dos no se afirma que sea Cloe la asesina, y este mismo se sustenta a su vez, por otro motivo, y es que se puede observar la sustitución del término *scelerata* ('malvada, criminal') por *celebrata* ('celebrada'). Parece ser, según señala Marina Sáez (2002: 1714-1715), que esta diferencia clave se explicaría porque en algunos de los manuscritos más recientes, aunque no suelen ser tenidos en cuenta por la gran mayoría de los editores, aparecería la forma *celebrata* en lugar de *scelerata*, y que uno de estos textos que presentaría estas variantes sería el que habría utilizado el poeta barbastrense como modelo para su traducción. Al margen de este problema de fuentes, la sustitución de 'celebrada' por «celebró» (v. 2) es, sin duda, una elección acertada por parte de don Bartolomé para mantener ese clima de suspense durante más tiempo, como previamente se ha señalado.

Aunque no se trata de una diferencia propiamente dicha, lo siguiente que se debe señalar es que el verso 4 («no hay tan honrada viudez») es un añadido que no encuentra ningún referente en el epigrama latino. Esto se debe en parte a la cuestión métrica puesto que al pasar de dos redondillas a una décima, como se ha comentado anteriormente, es necesario más texto. Por otro lado, este verso permite crear una distracción sobre el papel de Cloe en el asunto, lo que contribuye a mantener el suspense ya señalado. Para finalizar este pequeño comentario del verso cuarto se puede destacar que al conocerse el desenlace, aumenta la carga irónica de la composición.

Los versos 5 y 6, que hemos considerado en este análisis como versos que sirven de transición, en realidad son una traducción ampliada y modificada de la pregunta directa que aparece al final del pentámetro como conclusión del epigrama: *Quid pote simplicius?*. Lo primero que se aprecia es la sustitución de la locución verbal *quid pote* que era una frase hecha, formada por el nominativo singular neutro del pronombre interrogativo *quid*, más el nominativo singular neutro del adjetivo *pote*, por *quid pote est* '¿qué es posible?', vertida *ad sensum* por «¿qué puede ser?» y más concretamente en este caso «pudo». Asimismo, se puede observar cómo la forma *simplicius* es traducida mediante el método de la paráfrasis por un sintagma: «con más sencillez». Estamos ante un caso de paráfrasis y no de *amplificatio*, porque técnicamente no se dan más datos, sino que se expresan de manera más sintética. Para finalizar, también se puede señalar cómo el pronombre interrogativo *quid* es sustituido por la expresión «toda la verdad decir», donde se ha producido tanto un cambio léxico como uno sintáctico, ya que deja de introducir una conclusión para, precisamente, ser una introducción. Este hecho se apoya en la situación central de este quinto verso y en el cambio de tono que adopta el poema: hasta este momento no se aprecia prácticamente el tono humorístico, que empieza a ser claro a partir del inicio de esta coletilla final.

La segunda redondilla, es pues, una clara conclusión del tema y en ella encontramos elementos que en el epigrama latino podemos hallar tanto en el hexámetro como en el pentámetro,

pero que son ampliados para dejar claro de una vez que la causante de la muerte de los hombres es la propia Cloe.

Otro epigrama de Marcial que fue muy tratado en la tradición hispánica y que entre otros fue retomado por Juan de Mal Lara, Quevedo y Bartolomé Leonardo de Argensola (una de las cuatro traducciones a las que ya se ha aludido en varias ocasiones en este trabajo) es el siguiente (Libro I, 19):

*Si memini, fuerant tibi quattuor, Aelia, dentes:
Expulit una duos tussis et una duos.
Iam secura potes totis tussire diebus:
nil istic quod agat tertia tussis habet.*

Si me acuerdo bien, tenías¹⁴ cuatro dientes Elia.
Una tos te quitó¹⁵ dos y otra otros,¹⁶ dos.
Ya puedes toser tranquila todos los días:
nada en esto tiene que hacer una tercera tos.

La primera versión hispánica que vamos a comentar de este epigrama responde, una vez más, a Juan de Mal Lara, *La Philosophia vulgar*, p. 802:

MI ESPOSA, TRES DIENTES TIENE LA DONOSA: DOS DE MASSA Y UNO DE TORTA. 12.

Quatro dientes, no más, Elia, tenías,
si me acuerdo, y los dos de una tos fueron,
y otros dos caminaron en porfías,
de otra segunda tos, que se cayeron.
Tosser puedes sin miedo noches, días,
desque los quatro dientes se huyeron;
tosse y tosse, que ya en tu boca entera
no tiene qué hacer la tos tercera.

14 Construcción del verbo *sum* más dativo conocida como dativo posesivo. Consiste en traducir el verbo *sum*, que significa 'ser', por 'tener', ya que el dativo que aparece en estas construcciones presentaba al destinatario de la acción. Así en lugar de traducir «eran para ti» se traduce por «tenías».

15 Literalmente 'lanzó, expulsó'.

16 Está sobreentendido en el texto latino.

Se trata de una versión mucho menos fiel al original que la del epigrama de Cloe. En ella se introducen muchos cambios y términos nuevos. El primero de ellos es, como siempre, la métrica. En esta ocasión, Juan de Mal Lara emplea una octava real (ABABABCC) para adaptar el epigrama latino. Esta, sin duda, es una gran diferencia con respecto al poema argensolista, el cual opta por una estrofa de arte menor, la redondilla, frente al poema de Juan de Mal Lara que opta por una de arte mayor.

Dentro de los cambios realizados se deben destacar, por un lado, las adiciones como las siguientes expresiones: «no más» (v.1.), «caminaron en porfias» (v.2.), «que se cayeron» (v.4.), «desque los cuatro dientes se huyeron» (v.6.) y «tosse y tosse, que ya en tu boca entera» (v.7.). Se observa pues, que los versos 6 y 7 son enteramente nuevos, aunque respetan el sentido temático del original. Por otro lado, se pueden señalar las transformaciones o sustituciones, como por ejemplo, la transformación léxica de *expulit* por «fueron», hecho que lo relaciona con el poema de Argensola. Otra transformación léxica es la experimentada por *totis diebus* que es sustituido por «noche, días». Asimismo, se sustituye el término *secura*, que es positivo, por una expresión de carácter negativo, «sin miedo».

Por otra parte, encontramos la versión de Bartolomé Leonardo de Argensola que es una de las más conocidas, *Rimas*, p. 446. n.º 198:

TRADUCCIÓN DEL EPIGRAMA SETENTA Y SEIS DEL LIBRO PRIMERO DE MARCIAL: *Si memini fuerunt tibi quattuor, Aelia, dentes.*

Cuatro dientes te quedaron,
bien me acuerdo; mas dos,
Elia, de una tos volaron,
los otros dos de otra tos.
Seguramente toser
puedes ya todos los días,
pues no tiene en tus encías
la tercera tos qué hazer.

Para comenzar el comentario, aludiremos como hasta ahora hemos venido haciendo, a la métrica, de tal manera que en este caso nos encontramos con dos dísticos elegíacos, cada uno de los cuales es sustituido por una redondilla, una con rima cruzada (abab) y la otra con rima abrazada

(cddc), formando ambas redondillas una copla. Esta misma relación que se puede establecer en la métrica entre los dísticos y las redondillas puede realizarse en la estructura, de tal manera que el primer dístico se corresponde en su totalidad con la primera redondilla y el segundo con la segunda redondilla. Además, también se puede establecer una relación entre las medias redondillas y los versos de cada dístico.

En lo que respecta a la primera redondilla se debe señalar, como primera diferencia, que el nombre propio Elia aparece en el tercer verso, mientras que en el modelo latino aparece en el primero. También hay una inversión del orden inicial, de tal manera que la oración subordinada condicional introducida por la conjunción *si* en el epigrama latino aparece al inicio del primer verso, mientras que en el caso del poema argensolista aparece al inicio del segundo, dándole mayor relevancia a la oración principal, que en el caso del modelo latino se sitúa tras la condicional. Esta inversión, sin duda, no es casual, sino que de esta manera don Bartolomé destaca desde el inicio, el tema del poema: la pérdida de dientes. Sí que se respeta, sin embargo, la posición del término latino *duos* que en ambos casos aparece al final del segundo verso, lo que facilita la rima con «tos» en el caso del poema castellano y que aparece en encabalgamiento en esta versión hispánica, quedando a caballo entre el verso segundo y el tercero.

Otra diferencia que se debe destacar en esta redondilla con respecto a su original latino es la sustitución del verbo *expulit* por un verbo de distinta semántica y combinatoria, «volaron», que al ser intransitivo, provoca una serie de cambios, como el hecho de que el sustantivo *tussis* sea sustituido por un sintagma preposicional «de una (otra) tos» (v.3).

La segunda redondilla traduce el segundo dístico, aunque de nuevo encontramos ciertas diferencias, si bien es cierto que estas se sitúan en los dos últimos versos de la estrofa castellana, que se corresponden con el pentámetro latino, ya que los dos primeros versos traducen el hexámetro sin prácticamente cambios: sólo se produce el adelantamiento de posición de la forma *tussire* que aparece al final del hexámetro latino y que en el poema argensolista se sitúa al inicio de la segunda redondilla, «toser», y la transformación del adjetivo *secura* por un adverbio de modo, «seguramente». El primero de estos cambios tiene que ver con la ampliación semántica que sufre el término *istic*, que es sustituido por la expresión «en tus encías» (v.7). También destaca la desaparición en la traducción del sustantivo latino *nil*, y el cambio de posición de la interrogativa indirecta introducida por *quod* en latín, que aparece intercalada en el último verso del epigrama latino y que en el poema argensolista aparece al final y aislado. Este cambio del orden de las palabras se debe, sin lugar a dudas, al proceso de castellanización que ha sufrido el poema latino, adaptándose

de este modo a la estructura sintáctica propia del español y a la necesidad de acomodarse a la rima.

La tercera versión de este epigrama que se va a tratar aquí es la de Francisco de Quevedo, otro de los grandes escritores hispanos que tomaron a Marcial como uno de sus modelos grecolatinos fundamentales. Así el poema quevediano que se basa en el epigrama del bilbilitano I, 19, y que se puede encontrar en su *Obra poética*, vol. 4, pp. 467-468, es el siguiente:

[44]

Ex lib. 1, epig. 48 [19]

[A LUISA]

Si bien me acuerdo, una tos,
de cuatro dientes que halló
en ti, los dos se llevó,
y otra se llevó otros dos.
Tose ya con pena poca:
bien puedes, Luisa, toser,
que ya no tiene qué hacer
tercera tos en tu boca.

Se trata de un poema que guarda mucha más relación con la versión argensolista que el de Juan de Mal Lara, empezando en primer lugar por la métrica, ya que ambos emplean la redondilla (abbacddc, que da lugar a la copla) para adaptar el dístico elegíaco. La estructura también es la misma, de tal manera que el primer dístico se corresponde con la primera redondilla, y el segundo con la segunda (algo que en realidad parece que sucede en todas las adaptaciones). Además el poema de Quevedo, en general, respeta más en la redondilla el texto latino, de tal modo que la condicional vuelve a la posición inicial del poema, como en el epigrama latino (a diferencia de las otras dos versiones). Tan sólo encontramos la adición de algunas formas verbales como «halló» (v. 2) y «llevó» (v. 4), además de la consabida sustitución de *expulit*, en este caso por «llevó» (v. 3), que semántica y sintácticamente se encuentra más cercano a *expulit* que los verbos *ir* y *volar* usados, respectivamente, por Mal de Lara y por Argensola.

La segunda redondilla y, en concreto, los dos primeros versos, por el contrario, son menos fieles al original que las dos versiones anteriores ya comentadas, lo que hace del poema de Quevedo una pieza a medio camino entre el original y otros poemas como el argensolista. De este modo,

podemos distinguir una vez más entre transformaciones o sustituciones y adiciones.

En lo que respecta a las transformaciones, la primera de ellas se produce al sustituir de nuevo *totis diebus* por la expresión «con poca pena» (v. 5). La segunda es la sustitución del nombre propio Elia por Luisa¹⁷. De nuevo estamos ante un caso de modernización tal y como se observó antes a propósito del nombre de Inés. La última supone la sustitución del *nihil* latino por el adverbio negativo «no» (v. 7).

En cuanto a las adiciones, se debe señalar la forma «tose» (v. 5), el adverbio «ya» (v. 7) y el sustantivo «boca» (v. 8), que en realidad puede ser considerada como una sustitución del término *istic*.

En resumen, la forma métrica y el estilo acercan el poema de Quevedo al de Argensola.

Existen otras versiones de este epigrama, pero no se van a tratar aquí por las limitaciones de espacio que caracterizan a los trabajos de esta índole. Una de ellas sería, por ejemplo, la de Fray Antonio Oliver Feliu, *Epigramas de Marcial puesto en verso castellano*.

Otro epigrama que se va a tratar y cuyas diferentes versiones hispánicas se van a analizar es (Libro V, 29):

*Si quando leporem mittis mihi, Gellia, dicis:
'Formosus septem, Marce, diebus eris'.
Si non derides, si uerum, lux mea, narras,
edisti numquam, Gellia, tu leporem.*

Si alguna vez me envías una libre, dices Gelia:
“Bello serás, Marco, durante siete días.”
Si no te burlas de mi, si dices la verdad, luz mía,
tú, Gelia, nunca has consumido una liebre.

La primera versión que se va a comentar de este epigrama es la que Manuel de Villegas incluyó en la segunda parte de sus *Eróticas*, p. 83:

17 El nombre de Luisa supone una innovación onomástica del período puesto que era un nombre desconocido en la Edad Media y raro en el Siglo de Oro. Sí que es habitual encontrar en textos medievales el nombre de Luesia pero lo cierto es que según el estudio de Montaner (1997: 6), no se puede establecer ninguna relación entre ambos nombres. Así, mientras Luesia aparece ya en el período medieval, habrá que esperar hasta el Siglo de Oro para que se empiece a usar por primera vez el sustantivo propio Luisa y varios siglos para que se convierta en un nombre recurrente.

Cuando una liebre me envías
 afirmas con grande fe,
 que, si la como, seré,
 hermoso por siete días.
 Si desto esperiencia viste,
 aunque es para mí tan nuevo,
 a jurar, Celia, me atrevo,
 que tu jamás la comiste.

Para comenzar el análisis se atenderá, en primer lugar, a la métrica. Así, Manuel de Villegas opta por dos redondillas que componen una copla (abbacddc). Cada una de las cuales es el resultado de la adaptación de uno de los dísticos elegíacos que componen el epigrama latino. El motivo por el cual Villegas opta por esta estrofa de arte menor quizá radique en el hecho de que, con escasa amplificación, puede abarcar, sin problemas, el contenido de un dístico elegíaco.

En lo que respecta a los cambios introducidos en la propia traducción del epigrama latino, lo primero que se pueden señalar son las transformaciones. Así, el cambio más importante que se puede apreciar en la versión castellana es la sustitución del estilo directo que aparece en el pentámetro del primer dístico elegíaco por el estilo indirecto, como se aprecia en los v. 3 y v. 4. Esto comporta a su vez la desaparición de los dos nombres propios que aparecen en el primer dístico: *Marcus* y *Gellia*. El otro cambio importante consiste en la sustitución de la oración negativa con la que se introduce el segundo dístico, *si non derides*, por una positiva con la que se abre la segunda redondilla, «si desto esperiencia viste» (v. 5).

Aunque no se trata en realidad, de un cambio como tal, apreciamos como se produce una modernización del nombre de *Gellia* por el de «Celia» (v. 7), técnica habitual entre los autores del Siglo de Oro a la hora de adaptar textos clásicos, como ya se ha visto en los ejemplos anteriores.

Otros cambios suponen, una vez más, estructuras o términos añadidos para amplificar el poema. De este modo, la *amplificatio* se observa, en primer lugar, en el sintagma preposicional, «con grande fe» (v. 2), que no existía en el original latino, y que aparece como fórmula que refuerza al verbo «afirmas». En segundo lugar, en la oración subordinada concesiva, «aunque es para mí tan nuevo» (v. 6), donde se introduce el sujeto lírico en su poema. Por último se puede observar en las dos formas verbales «a jurar» y «me atrevo» (v. 7) que aumentan la intensidad y proporcionan el momento de mayor clímax del poema.

Por último, se pueden señalar los términos que han desaparecido en la versión castellana: los primeros, como ya se ha comentado, son los nombres propios que no aparecen en la primera

redondilla. En la segunda, desaparece tanto el vocativo, *lux mea*, como el término *leporem*, que ya había aparecido al inicio del poema y que probablemente Villegas eliminara para no sonar redundante, puesto que ya había quedado claro sobre qué trataba el poema.

Por todo ello, la versión de Villegas parece ajustarse bastante bien al epigrama original de Marcial.

La siguiente versión que encontramos de este epigrama es la de Bartolomé Leonardo de Argensola, con la que se cierra el grupo de las cuatro traducciones realizadas por el barbastrense de la obra latina. (*Rimas*, p. 514):

[XXXI]

EPIGRAMA.

Cuando una liebre me envías,
 Gelia, me sueles decir:
 “Mi Marcial, has de salir
 hermoso estos siete días”.
 Si no te burlas, si das
 crédito a tales antojos,
 Gelia, liebre tú a mis ojos
 no la comiste jamás.

Una vez más, comenzamos hablando de la métrica y afirmando que de nuevo estamos ante dos dísticos elegíacos que son traducidos por una estrofa compuesta por ocho octosílabos, que es una copla castellana o redondilla doble (abbacddc). Además, nos volvemos a encontrar una correspondencia clara entre el primer dístico y la primera redondilla y el segundo dístico con la segunda, de tal modo que por cada verso largo latino encontramos dos cortos en castellano. De hecho, en principio, hay casi una correspondencia entre hemistiquio latino y verso castellano.

En lo que respecta a las demás particularidades, se puede decir que el hexámetro latino se traduce sin apenas cambios en los dos primeros versos de la redondilla. Tan sólo encontramos la adición de la forma verbal «sueles», que, aunque es una forma auxiliar, presenta la información morfológica verbal, mientras que el verbo principal «decir» aparece acompañándolo en infinitivo, de tal manera que se pasa de una forma verbal única en latín, *dicis*, a una perífrasis verbal, «sueles decir». El otro cambio es la supresión de la conjunción «si», lo que provoca la alteración en la interpretación de la forma *quando*, puesto que, al

mostrarse acompañado de *si*, en el original latino significa «si alguna vez». Una vez desaparecida la conjunción, al aparecer sólo, su significado cambia (también lo habría hecho en latín), encontrando así la conjunción «cuando».

En cuanto a la traducción del pentámetro, puede señalarse que los cambios son mayores; El primero de ellos y de gran importancia es la sustitución del *praenomen* *Marco*, por el *cognomen* *Marcial*, que se sitúa al inicio del verso y no en la mitad, alterando de este modo el orden. Además, en el caso castellano va acompañado del pronombre posesivo «mi», que no aparece en el epigrama latino y que añade una marca de afectividad. Esto tiene implicaciones literarias, en el sentido de que el posesivo aumenta la intensidad del poema, mientras que el empleo de *Marcial* en lugar de *Marcus* sitúa el poema en un momento posterior a la vida del poeta latino, ya que el uso del nombre de alguien y no de su apellido sólo se produce en el intercambio de palabras entre coetáneos. Por lo tanto, por un lado, se moderniza el poema y por otro, se intensifica la implicación del receptor del mismo en el poema. Además se sustituye una vez más una forma verbal latina simple, *eris*, por una perífrasis, «has de salir». Finalmente, se añade en la traducción el término «estos», que sirve para especificar aún más el marco temporal: «estos siete días» (v. 4).

La traducción del segundo dístico resulta más libre, de tal manera que se añaden algunas expresiones con las que se enriquece el poema argensolista. Así, aunque el inicio del hexámetro se traduce fielmente, «si no te burlas», el resto del dístico sufre modificaciones y la primera de ellas es la traducción de *si uerum...narras*, por «si das crédito», alterando en cierto sentido la semántica, ya que se pasa de un significado a otro: en el poema latino el emisor introduce una condicional en la cual se considera al receptor como el ejecutor de la acción, es decir, es él quien dice algo, mientras que en la versión castellana el emisor introduce una condicional en la que no aparece el receptor como la persona que afirma algo, sino como la que da fe a lo dicho por un tercero. Además, a esta expresión se añade una completamente nueva, «a tales antojos» (v. 6), y se elimina el sintagma latino *lux mea*.

Con respecto a la adaptación del último pentámetro, lo primero que debe señalarse es el cambio de posición de los antropónimos *Gellia* y *Marco*, que aparecen en la mitad del verso en el mismo epigrama, situándose de este modo en un lugar muy relevante, para pasar en estos tres casos al inicio de verso en la versión castellana («Gelia», v. 2, «mi Marcial», v. 3, y «Gelia», v. 7).

También es necesario destacar la sustitución del término latino *numquam* ‘nunca’, por «jamás» (v.8), que conlleva, entre otras cosas, la necesidad de añadir el adverbio negativo «no» para comprender bien el significado de la frase.

Finalmente, se puede observar en la traducción la adición de la expresión «a mis ojos», que no tiene ningún correlato en el modelo latino. Pese a las adaptaciones puntuales, se trata de una

traducción bastante fiel al original. Pero la huella de este epigrama de Marcial en el caso de Bartolomé Leonardo de Argensola no se limita a la traducción, sino que puede apreciarse también en la base del poema 69, p. 180:

[A UN VIEJO ENAMORADO QUE DIO EN POETA Y EN REGALOS CON LIEBRES A LA PERSONA
A QUIEN SERVÍA]

Chremes, regala a Lize, i no celebres
su nombre en verso, o quema tu papeles.
Envíale una liebre, como sueles,
aunque, según Marcial, ¿a qué fin liebres?
¿Mucho tiempo ha que pasas esas fiebres,
de que en ellas frenético te dueles?
- Desde que le arrojaron los broqueles
(ya sabes quién y a dónde) a Mos de Gebres. -
Calla, enfadoso padre, assí se halle
docto herbolario que convierta en cobre
la plata hilada que tu barba cría.
Tú, buena Lize, ruégale que calle;
assí una liebre de las que él te envía
en tu figura sus efectos obre.

Aunque no se va a proceder al comentario del mismo, si que cabe señalar la alusión al epigrama latino comentado con anterioridad, al inicio del mismo donde incluso se cita el nombre del poeta bilbilitano y también en los dos versos finales de este soneto que derivan directamente del epigrama de Marcial, de tal manera que don Bartolomé no deja lugar a duda sobre la fuente de la que bebe para la construcción de este poema 69.

La última versión que se va a ofrecer y comentar de este epigrama de Marcial es la del conde de Rebolledo, Madrigal XI, que aparece por primera vez en la edición de 1660 de sus *Ocios*, p. 417:

Que produce hermosura comer liebre
daua la Antigüedad por documento,
con leue fundamento;

por verdadera en éste se celebre
 aquel en las demás precepto vano,
 enviada y muerta por tu hermosa mano.

Para iniciar el comentario, lo primero que se debe señalar es el aspecto métrico una vez más. Así, los dísticos elegíacos son adaptados por el conde de Rebolledo mediante una sexta lira (ABbACC), una estrofa menos empleada que otras en la tradición para traducir los epigramas. No obstante, supone, como en las demás ocasiones, una amplificación del tema ofrecido por el original latino.

Se observa claramente que esta versión de Rebolledo es la más libre de todas y la que sigue menos fielmente el epigrama de Marcial porque en realidad no se trata de una traducción, ni siquiera de una paráfrasis, sino de una respuesta al texto latino. La idea es que las liebres producen efectos embellecedores según nos aseguran los autores de la Antigüedad como explicita Marcial en su epigrama pero Rebolledo responde que esto carece de fundamento, salvo en este caso, pues una liebre sacrificada por la bellísima mano de la amada seguro que causa maravillosos efectos. Para comprender este sentido se debe tener en cuenta el caso de *hysteron proteron* que presenta la versión castellana en el último verso: «enviada y muerta». Este recurso retórico permite llamar la atención sobre la idea más importante colocándola en primer lugar, a pesar de que ésta sucede temporalmente después de la segunda idea expresada.

No aparece ningún nombre propio, aunque la figura del receptor está presente a través de la forma pronominal «tu» (v. 6), conectando así con el texto latino. Además, se incluyen otros nombres como «Antigüedad» (v. 3) o «mano» (v. 6) y adjetivos como «enviada», «muerta» o «hermosa» (v. 6).

El conde de Rebolledo, por lo tanto, se separa mucho más del texto clásico y elabora un poema donde el tono es completamente distinto al que gobernaba en el epigrama de Marcial: se pasa de una burla sobre la fealdad de una mujer, Gelia, a una exaltación de la belleza femenina en el caso del madrigal de Rebolledo. Este es, sin duda, el mayor cambio de todos. Logra esta alabanza a la belleza de la mujer haciendo que en su poema la muerte de la liebre sea hermosa porque se ha producido a través de la mano de la dama.

Otras versiones que se han realizado de este epigrama, pero que no se van a tratar aquí por falta de espacio, son las realizadas por Manuel de Salinas y Lizana, que recogió Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, o por un autor anónimo que se conserva manuscrita en el ms. 2244 de la Biblioteca Nacional de España, aunque según González Cañal puede atribuirse a la pluma de Cristóbal de Monroy y Silva, dado que aparece detrás de una décima suya y además presenta la

misma caligrafía.

Un nuevo epigrama de Marcial, también muy trabajado en la tradición hispánica es el siguiente (Libro IX, 92):

*Mentitur qui te vitiosum,¹⁸ Zoile, dicit.
Non vitiosus homo es, Zoile, sed vitium.*

Miente quien te diga, Zoilo, que eres un vicioso.
No eres un hombre vicioso, Zoilo, sino el vicio.

La primera versión que encontramos de este epigrama pertenece a Bartolomé Jiménez Patón, que la incluyó en su *Elocuencia española* (1604). Después hizo un reimpreso de la misma en su *Mercurius Trimegistus* (1621) pero por la imposibilidad de acceder a la misma, se ha obtenido dicha versión a través de González Cañal (1992: 294-295):

Miente Zoilo quien dice eres vicioso
No eres vicioso, no, Zoilo, ni as sido
Mas por el mismo vicio conocido.

Se trata de una traducción bastante cercana al original latino en donde se respeta completamente el primer verso que se corresponde con el hexámetro. El pentámetro del epigrama latino es traducido, por el contrario, mediante dos endecasílabos, usando de este modo la técnica de la *amplificatio*. Así, se añade el sintagma «no [...] ni as sido» (v. 2), para enfatizar la idea principal del epigrama. También añade el adjetivo «conocido» (v. 3) que acompaña al sustantivo «vicio».

La siguiente versión que vamos a comentar, ahora con mayor profundidad por tratarse de uno de los cinco autores en los que se centra el trabajo, corresponde al conde de Rebolledo, *Ocios*, p. 215, n.º 20:

ES TRADUCCIÓN DEL EPIGRAMA 93 DEL 2.º LIBRO DE MARCIAL
EPIGRAMA I.

De adulator nos da indicio

18 Omisión del infinitivo de presente del verbo *sum*: *esse*.

quien vicioso te llamó,
que siempre te tuve yo,
Zoilo, por el mismo vicio.

El primer cambio significativo es el de la métrica. El conde de Rebolledo emplea la redondilla (abba) para adaptar el epigrama latino, una estrofa que, como se ha ido comprobando a lo largo del trabajo, es de las más solicitadas por los autores hispánicos.

Por otro lado, nos encontramos ante una traducción muy fiel al texto latino. Comenzaremos con los cambios que se observan en la versión española. El más importante, como viene siendo habitual, es la *amplificatio* que presenta el poema. En este caso la observamos en que la forma *mentitur* es sustituida por una paráfrasis, «De adulador nos da indicio» (v. 1), que cambia el sentido del original, aunque conserva el núcleo semántico de *mentior*. Los demás son pequeños cambios, como el uso de «llamó» (v. 2) en lugar de *dicit* ‘diga’. También se produce el cambio de una oración negativa en el caso del pentámetro del dístico elegíaco, tal y como refleja el uso de *non* al inicio del mismo, por una positiva en la versión castellana y la sustitución de una forma verbal en segunda persona del singular, *es*, por una en primera persona del singular, «tuve» (v. 3), introduciéndose de este modo el sujeto lírico en su propio poema.

Como adiciones, destacan la forma adverbial «siempre» (v. 3) y el pronombre personal, «yo». En último lugar, como términos que desaparecen en la versión castellana con respecto al original, destacan *homo* ‘hombre’ y el adjetivo *vitiosus* ‘vicioso’ en el tercer verso. En el poema del conde de Rebolledo solo aparece en una ocasión (v. 2), mientras que en el texto latino aparece en dos ocasiones.

Otra versión de este epigrama, pero que no se va a comentar, una vez más por falta de espacio, corresponde a Enrique Vaca de Alfaro, *Lyra de Melpómene*.

El siguiente epigrama de Marcial del que se va a tratar es (Libro VII, 3):

*Cur non mitto meos tibi, Pontiliane, libellos?
Ne mihi tu mittas, Pontiliane, tuos.*

¿Por qué no te envío, Pontiliano, mis librillos?
Para que tu no me envíes a mi, Pontiliano, los tuyos.

La primera versión y la más importante que se va a tratar de acuerdo con el tema del presente trabajo, es la ofrecida por el conde de Rebolledo, *Ocios*, p. 219, n.º 24:

ES TRADUCCIÓN DEL SEGUNDO EPIGRAMA DEL LIBRO SÉPTIMO DE MARCIAL.

EPIGRAMA III.

No de severo me arguyas,
 por no haberte referido
 mis obras, que sólo ha sido
 por no escucharte las tuyas.

La primera modificación que se observa es la métrica, pasando de nuevo del dístico elegíaco a una redondilla.

No obstante, a diferencia de la versión anterior del conde de Rebolledo sobre el otro epigrama, en esta ocasión el poeta se aleja más del texto latino. En primer lugar, y con respecto al hexámetro, elimina la interrogativa directa que es sustituida por una perífrasis amplificadora: «no de severo me arguyas» (v. 1). En segundo lugar, sustituye el verbo *mitto* ‘envío’ por la forma «referido» (v. 2).

Sin embargo, los grandes cambios aparecen en la traducción del pentámetro; prácticamente cambia la totalidad del léxico, pero manteniendo el significado del original latino: aparece la forma «escucharte» (v. 4) en lugar de *envías*, y se añade el término «solo» (v. 3) para enfatizar el sentido. Con respecto a las desapariciones, destaca en el poema castellano la ausencia del nombre propio *Pontiliano*, a lo largo de todo el poema.

Otra versión de este epigrama es la que Fernando de la Torre Farfán incluye en su *Templo Panegírico*. Por imposibilidad de acceso a la obra, se ha extraído de González Cañal (1992: 295):

¿Dudas por qué, Pontiliano,
 No te doy versos algunos?
 Pontiliano, porque no
 Vuelvas a darme los tuyos.

En cuanto a la métrica, emplea la cuarteta (abab) para adaptar el dístico elegíaco.

Por otra parte, se trata de una traducción más fiel que la de Rebolledo, ya que para empezar, mantiene la interrogativa directa y también el nombre propio. Además, con respecto al original, añade el verbo «dudas» (v. 1) y el indefinido «algunos» (v. 2) en el hexámetro,

mientras que en el pentámetro amplía el verbo *mittas* ‘envías’ mediante la perífrasis «vuelvas a darme» (v. 4).

La última versión de este epigrama que se va a comentar es la realizada por Manuel de Salinas y Lizana, que una vez más y por imposibilidad de acceso a la obra, se toma el estudio de González Cañal (1992: 295):

Te me quexas, Pomiliano [*sic*],
no te embío mis obrillas,
y es la razón que no gusto
las tuyas verlas ni oíllas.

De nuevo, al igual que el conde de Rebolledo, sustituye la interrogativa directa por una indirecta, utilizando para ello la perífrasis, «te me quexas [...]» (vv. 1-2). El pentámetro también se modifica mediante la *amplificatio* que afecta en general a todo el verso, añadiendo los verbos «verlas» y «oíllas» (v. 4), así como «la razón» y «gusto» (v. 3). Además mantiene el diminutivo «obrilas» como traducción del *libellos* latino, cosa que no hacen ni Rebolledo ni Farfán, que usan el término «versos» en su lugar.

5. CONCLUSIONES

Para finalizar este trabajo vamos a recapitular las claves fundamentales que nos permiten acercarnos a la figura de Marco Valerio Marcial a través de los distintos autores españoles que se han tratado.

Marcial fue un poeta latino nacido en Hispania, en concreto en Bilbilis, cerca de la actual Calatayud, que cultivó principalmente el género epigramático y que se convirtió, por su origen español y a la vez latino, en el modelo a seguir por excelencia en el Siglo de Oro por parte de todos aquellos autores que querían componer una poesía de carácter satírico y burlesco. Dado el excesivo número de ejemplos que se pueden encontrar en la tradición hispánica en lo que respecta a autores que traducen o se inspiran en algunos epigramas del poeta bilbilitano, el presente trabajo se ha centrado solamente en cinco de ellos, si bien es cierto que en ocasiones se han introducido otros autores y sus traducciones para demostrar la importancia que han tenido a lo largo de la historia algunos de los epigramas de este poeta.

A modo de recapitulación de los apartados 3 y 4 podemos clasificar las modificaciones introducidas por los poetas españoles en sus versiones más o menos libres de Marcial, de acuerdo con las cuatro categorías modificativas clásicas que forman la *quadripartia ratio* y que encontramos en Heinrich Lausberg, vol. 2, pp. 12-17 y 408-410. Esto permite la sistematización de los procedimientos analizados desde una perspectiva propia de la época. Estos cuatro procedimientos son: la *adiectio* o adición, la *detractio* u omisión, la *transmutatio* o alteración del orden y la *inmutatio* o sustitución en la que se incluirían los casos de *amplificatio* y de paráfrasis.

La *adiectio* aparece en las siguientes versiones hispánicas de los epigramas que se señalarán a continuación, por orden de aparición en el trabajo:

IV, 65: versión de Alcázar en la cual se añade un adjetivo y un adverbio.

III, 61: versión de Alcázar, el segundo y tercer párrafo son completamente nuevos.

II, 9: versión de Argensola, se añade una conjunción.

I, 16: versión de Guzmán, se añade una oración subordinada concesiva.

I, 38: versión de Guzmán, se añaden dos oraciones principales.

I, 98: versión de Guzmán, se añade una oración subordinada y varios sintagmas.

IX, 15: versión de Argensola, el tercer verso es completamente nuevo.

I, 19: versión de Mal de Lara, los versos sexto y séptimo son completamente nuevos.

versión de Quevedo, se añaden varias formas verbales, un adverbio y un sustantivo.

V, 29: versión de Villegas, se añaden una expresión, una oración subordinada concesiva y varias formas verbales.

versión de Argensola, se añaden un pronombre posesivo, varias expresiones y un adverbio.

versión de Rebolledo, se añaden varios nombres y adjetivos.

IX, 92: versión de Patón, se añaden expresiones, adjetivos y sustantivos.

versión de Rebolledo, se añaden un adverbio y un pronombre personal.

VII, 3: versión de Rebolledo, se añade un adverbio.

versión de Farfán, se añaden verbos y un indefinido.

versión de Salinas, se añaden verbos y sustantivos.

Con respecto a la *detractio*, ésta aparece en las siguientes versiones hispánicas de los epigramas que se señalarán a continuación por orden de aparición en el trabajo:

I, 16: versión de Guzmán, se omite la forma *hic*.

I, 19: versión de Argensola, se omite la forma *nil*.

V, 29: versión de Villegas, se omiten los nombres propios, el sintagma *lux mea* y el sustantivo *leporem*.

versión de Argensola, se omiten la conjunción condicional *si* y el sintagma *lux mea*.

IX, 92: versión de Rebolledo, se omiten los términos *homo* y *vitiosus*.

VII, 3: versión de Rebolledo, se omite el nombre propio *Pontiliano*.

Con respecto a la *transmutatio*, lo cierto es que es un elemento básico de la traducción. Por ello, solo se señalarán los casos en los que, en principio, el orden podría haberse conservado:

IV, 65: versión de Alcázar, donde se invierte el orden de aparición de los sustantivos *Filenis* y *Catalina*.

IX, 15: versión de Argensola, donde *Cloe* pasa del segundo verso al primero.

I, 19: versión de Argensola, donde se cambia el orden de *Elia* del tercer al primer verso. También se altera el orden del primer y el segundo verso, así como la forma *tussire* y la posición de la interrogativa indirecta.

V, 29: versión de Argensola, donde se produce un cambio de orden en los nombres propios.

Con respecto a la *inmutatio*, ésta aparece en las siguientes versiones hispánicas de los epigramas que se señalarán a continuación por orden de aparición en el trabajo:

IV, 65: versión de Alcázar, se sustituye la interrogativa directa por una oración subordinada condicional. También un adjetivo es sustituido por una perifrasis.

III, 61: versión de Alcázar, se sustituye el nombre de Cina por el de Inés.

II, 9: versión de Argensola, donde se sustituyen dos términos por dos perífrasis. También una expresión por una doble subordinada, otra por un sustantivo y un verbo por otro verbo.

I, 91: versión de Guzmán, donde se sustituyen algunos verbos por perífrasis verbales.

versión de Mal de Lara, donde se sustituyen formas simples por otras compuestas.

IX, 15: versión de Argensola, donde de nuevo se sustituyen estructuras sencillas por otras más complejas como perífrasis verbales o sintagmas.

I, 19: versión de Mal Lara, donde se sustituyen un verbo por otro, una expresión por otra diferente y una oración positiva por una negativa.

versión de Argensola, donde se sustituyen un verbo por otro, un sustantivo por otro distinto, y adjetivos por adverbios y otras expresiones.

versión de Quevedo, donde se sustituyen un verbo por otro, el nombre de Elia por Lucía y una forma negativa por otra de la misma índole.

V, 29: versión de Villegas, donde se sustituyen el estilo directo por el indirecto y la oración negativa por la positiva.

versión de Argensola, donde se sustituyen verbos por perífrasis, el nombre propio por el apellido, unas expresiones por otras, y algunos adverbios por otros distintos.

IX, 92: versión de Rebolledo, donde se sustituyen algunos verbos por perífrasis, ciertas expresiones por otras y la oración negativa por una positiva.

VII, 3: versión de Rebolledo donde se sustituyen unos verbos por otros y algunas expresiones por otras diferentes.

versión de Farfán, donde se sustituye un verbo por otro.

versión de Salinas, donde se sustituye una oración por otra.

Además y dado que aparece en todos los análisis de las versiones comentadas podemos resumir también lo expuesto sobre la métrica. La búsqueda de correlatos romances para adaptar el epigrama latino es complicada, puesto que se trata de una forma breve que no se relaciona con ningún modelo métrico o estrófico existente en español. En el caso de la poesía española se opta en la mayoría de las ocasiones por el madrigal, la redondilla o la copla castellana. Será esta última la que termine triunfando, llegándose a establecer una relación de equivalencia entre los dos versos del dístico elegíaco y cada una de las dos redondillas que la integran, incluso se podría establecer en muchos casos, una equivalencia entre cada hemistiquio del dístico con cada uno de los versos que componen una redondilla, o con cada dos versos que forman parte de una copla. Pero el dístico estaba compuesto por dos versos,

mientras que la copla está compuesta por cuatro lo que implica una serie de ampliaciones necesarias para ajustar el texto latino a una mayor cantidad de sílabas: como un hexámetro tiene trece sílabas si es hoespondaico y diecisiete si es holodactílico y un pentámetro tiene entre diez y catorce sílabas, en consecuencia, la adaptación más ajustada sería la traducción del dístico por una sola redondilla (8 + 8 / 8 + 8), que proporciona un desfase mínimo. En cambio, la traducción de una copla implica que hacen falta más de treinta y dos sílabas complementarias. Esto es lo que se ha tratado de observar en cada una de las adaptaciones hispánicas analizadas.

A la luz de los resultados, se puede afirmar que la técnica habitual de adaptación o traducción de un epigrama de la forma más fiel posible en los siglos XVI y XVII pasa por el uso de la redondilla o la copla de manera habitual en cuanto a la métrica así como de la técnica de la *adiectio* y de la *inmutatio* en lo que respecta a la retórica. Por otro lado se encontrarían aquellos casos que se alejan más del original latino del que parten, en los que ya se emplean otros moldes métricos como la sextilla o la octava real y aparecen las restantes técnicas retóricas, la *transmutatio* y la *detractio*.

El último apartado de recapitulación que se puede realizar atiende a la semántica y a la mayor o menor fidelidad que muestran las versiones españolas analizadas con respecto a los originales latinos de los que parten:

IV, 65: epigrama traducido y adaptado por Alcázar. Desde el punto de vista semántico, se mantiene bastante fiel al original.

III, 61: epigrama traducido y adaptado de nuevo por Alcázar. Desde el punto de vista semántico, se mantiene bastante fiel al original pero muestra una mayor ampliación.

II, 9: epigrama traducido y adaptado por Argensola. Desde el punto de vista semántico, se mantiene muy fiel al original mostrando poca ampliación.

I, 16: epigrama traducido y adaptado por Guzmán. Desde el punto de vista semántico, se mantiene muy fiel al original mostrando poca ampliación.

I, 38: epigrama traducido y adaptado por Guzmán. Desde el punto de vista semántico, se mantiene muy fiel al original mostrando poca ampliación.

I, 91: epigrama traducido y adaptado por Guzmán. Desde el punto de vista semántico, se mantiene muy fiel al original mostrando poca ampliación.

I, 98: epigrama traducido y adaptado por Guzmán. Desde el punto de vista semántico, se mantiene muy fiel al original mostrando poca ampliación.

IX, 15: epigrama traducido y adaptado por Mal Lara y Argensola. Desde el punto de vista semántico, ambos se mantienen bastante fiel al original mostrando ampliación.

I, 19: epigrama traducido y adaptado por Mal Lara, Argensola y Quevedo. Desde el punto de vista

semántico, los tres se mantienen muy fieles con respecto al original mostrando poca amplificación.

V, 29: epigrama traducido y adaptado por Villegas, Argensola y Rebolledo. Desde el punto de vista semántico, la versión que se mantiene más fiel con respecto al original es la de Argensola. Después se situaría la versión de Villegas y en último lugar la de Rebolledo, que es la menos fiel de todas.

IX, 92: epigrama traducido y adaptado por Patón y Rebolledo. Desde el punto de vista semántico, aunque las dos versiones son muy fieles con respecto al original, la de Patón lo es un poco más.

VII, 3: epigrama traducido y adaptado por Rebolledo, Farfán y Salinas y Lizana. Desde el punto de vista semántico, la versión que se mantiene más fiel con respecto al original es la de Farfán. Después se situaría la de Salinas y Lizana y en último lugar la de Rebolledo, que es la menos fiel de todas.

Así pues, a través de los poetas castellanos, ha llegado hasta nuestros días la figura de uno de los autores latinos de origen hispánico más antigua, pero a la vez más importante de nuestra historia literaria.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁZAR, Baltasar del, *Poesía*, ed. Valentín Núñez Rivera, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2012.
- BELTRÁN, José A. *et alii*, *Marco Valerio Marcial: actualización científica y bibliográfica. Tres décadas de estudios sobre Marcial (1971-2000)*, Zaragoza, Universidad, Departamento de Ciencias de la Antigüedad, 2005.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, «El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, vol.º 3 (1999), pp. 59-96.
- CAPÓN, José L., «El epigrama en el siglo XVI» en *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, eds. M.ª J. Vega Ramos y C. Esteve, Barcelona, Mirabel, 2004.
- CRISTÓBAL, Vicente, «Marcial en la literatura española», en *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial, poeta de Bilbilis y de Roma, Calatayud, IX-X-XI Mayo MCMLXXXVI*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1987, pp. 149-209.
- CUETO, Leopoldo Augusto de (ed.), *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Sucesores de Hernando (Biblioteca Autores Españoles, 61, 63 y 67), 1917-1922, 3 vols.
- DADSON, Trevor J., *Historia de la impresión de las Rimas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2010.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge, y Jorge SÁENZ HERRERO, «La retórica del epigrama de E. M. Villegas», en *Berceo*, n.º 155 (2008), pp. 55-76.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2007.
- GIL, Juan, «Marcial en España», *Humanitas*, vol. 56 (2008), pp. 274-275.
- GIULIAN, Anthony A., *Martial and the epigram in Spain in the sixteenth and seventeenth centuries*, Philadelphia, Universidad de Navarra, Servicio de Bibliotecas, 1930.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Marcial y el conde de Rebolledo: versiones áureas de seis epigramas latinos» *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, vol. 2 (1992), pp. 289-305.
- GUZMÁN, Juan de, *Las Geórgicas de Virgilio y su décima égloga, traducidas en verso castellano*

- por Juan de Guzmán, *Catedrático de Retórica de la Villa de Pontevedra. A los que se añaden algunas obras sueltas del mismo, sacadas de su Retórica*, Madrid, Imprenta de Francisco Javier García, 1768.
- GUZMÁN MAURO, Lemus *et alii* (eds.), *Prefijos, sufijos y términos médicos*, Barcelona, Plaza y Valdés editores, 2004, p. 149.
- ISO ECHEGOYEN, José Javier [dir.], *Hominem pagina nostra sapit. Marcial, 1.900 años después*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Dept. de Educación, Cultura y Deporte; Institución Fernando el Católico; Área de Filología Latina, Universidad de Zaragoza, 2004.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1994, 3 vols.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*. Madrid, Editorial Gredos, 2008.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Bartolomé, *Sátiras menipeas*, eds. Lía Schwartz e Isabel Pérez Cuenca, Larumbe, 2011.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Bartolomé, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1950-1951, 2 vols.
- MAL LARA, Juan de, *La Philosophía vulgar*, eds. Inoria Pepe Sarno y José-María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2013.
- MARINA SÁEZ, Rosa M.^a, «Las traducciones de Marcial de Bartolomé Leonardo de Argensola», en *Simposio sobre Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico (2000. Alcañiz). Humanismo y pervivencia del mundo clásico III.4: homenaje al profesor Antonio Fontán*, eds. José María Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea, Alcañiz, Ayuntamiento de Alcañiz, 2002, pp. 1711-1722.
- MIRAVALLS, Luis, «Supersticiones y remedios supersticiosos en Castilla y León», *Revista de Folklore*, vol. 324 (2007), pp. 203-210.
- MONTANER FRUTOS, Alberto, «Leonardo de Argensola, Bartolomé Juan», en *Diccionario filológico de literatura española: (siglo XVII)*, dir. Pablo Jauralde, coords. Delia

Gavela y Pedro C. Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2010, pp. 679-703.

—, *La historia de Luesia y las nuevas armas de la villa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997.

MORROS, Bienvenido (ed.), Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 2007.

Nuevo manual epistolar o arte de escribir todo jenero de cartas según el gusto del día, Bogotá, Imprenta de Nicolás Gómez, 1857.

PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI. Vol. 1, Andais tras mis escritos*, Madrid, Cátedra, 1984.

QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

SÁENZ HERRERO, Jorge, «La misoginia en el género epigramático: influencias de Marcial en Baltasar del Alcázar», en *Simposio sobre Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico (2005. Alcañiz). Humanismo y pervivencia del mundo clásico IV. 5: homenaje al profesor Antonio Prieto*, eds. José María Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea, Alcañiz, Ayuntamiento de Alcañiz, 2008, pp. 2845-2854.

VALERIO MARCIAL, Marco, *Epigramas*, eds. Rosario Moreno Soldevila, Juan Fernández Valverde y A. Ramírez, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004-2005, 2 vols.

—, *Epigramas*, eds. Rosario Moreno Soldevila *et alii*, Madrid, Gredos, 1997, 2 vols.

VILLEGAS, Manuel de, *Eróticas, Segunda parte*, Nájera, Imprenta de Juan de Mongastón, 1617.

