El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo

Manuel Ángel Candelas Colodrón
Universidad de Vigo

Que Quevedo conocía la obra de Marcial queda fuera de toda duda: sus epístolas (la carta enviada a Tomás Tamayo de Vargas en donde traduce el famosísimo verso «*lasciva est nobis pagina, vita probis*», la dirigida a don Antonio de Mendoza donde traduce y comenta el mismo epigrama constituyen ejemplos notables, o la más interesante, desde el punto de vista literario, la enviada al Conde-Duque de Olivares a propósito de la edición de las poesías de fray Luis de León, en que, a manera de prohemio, reproduce íntegro el célebre y programático epigrama X, 21 de Marcial, cuyo último dístico resulta apropiado para denigrar a la facción cultista que encabeza Góngora: «*Sic tua laudentur: sane mea carmina, Sexte / Grammaticis placeant, et sine grammaticis*»); su obra político-moral en prosa (en cuyas páginas las citas proliferan[1]); o las notas que un editor como González de Salas hizo acompañar al texto sobre la fuente concreta de Marcial subrayan la aseveración. Las citas de Marcial son tan variadas y de tan distinta naturaleza, a lo largo de

[1] Destaca el uso del epigrama III, 61 para ilustrar el asunto religioso defendido en el *Memorial por el patronato de Santiago*, con una interesada revisión: «"Esse nihil dicis, quicquid petis. / Si nil, Cinna, petis; nil tibi, Cinna, nego". Respuesta que, quitando el *improbe* como le quito yo, es ajustada. Así llamaban a los que con codicia hipócrita disfrazaban con la voz nada en la petición lo que en el recibo era despojo». En *La constancia y paciencia del Santo Job*, escrita en 1641, traduce literalmente el epigrama IV, 21: *Nullos esse deos, inane coelum: / affirmat Selius, probatque, quod se / factum, dum negat hoc, videt beatum,* «Afirma Selio que no hay dioses, que el cielo está vacío y lo prueba con que es bienaventurado mientras niega esto». Y en 1643, en el prólogo a la *Vida de San Pablo Apóstol,* Quevedo incluye el epigrama 66 del libro VI a modo inverso de *captatio benevolentiae*: «Seráme consuelo, contra los que no aprobaren mis escritos, Marcial en el libro 6, con el epigrama 66; habla de Geliano, pregonero sucio [...]. ¡Ay de estas horas, que cuantas más caricias hacen por aprobar una cosa, con su asco, no sólo desacreditan, sino que, si tenía algún valor, la dejan sin precio alguno!».

toda su trayectoria literaria, que confirman por sí solas el intenso contacto de Quevedo con el poeta latino. Los estudiosos de su obra han rastreado esa influencia, advertible aun en los menores rasgos. Por tanto, no pretendo en esta exposición ser original ni mostrar descubrimientos sensacionales, sino formular y exponer de una forma ordenada y clara la impronta del epigramatista latino en la poesía de Quevedo.

Creo conveniente para ello describir en primer lugar la consideración genérica del epigrama como subgénero poético, colindante o subordinado al de la sátira. La gramática latina aporta datos de interés: Quintiliano distingue, tras hablar de la épica y de la elegía, la sátira, de la que afirma que *tota nostra est* (*Inst. Orat.*, X, I, 93): es decir, romana, a diferencia de las otras que parecen tener un origen griego. Diomedes, en su *Ars Grammatica*, añade una definición a este planteamiento de Quintiliano, definición que, como se verá, va a conseguir una fortuna extraordinaria:

> Satura dicitur carmen apud Romanos quidem maledicum et ad carpenda hominum vitia archaeae comoediae charactere compositum, quale scripserunt Lucilius et Horatius et Persius[2].

Diomedes establece dos rasgos característicos: uno, de contenido, la admonición de las costumbres de los hombres; y otro, formal, el estilo compositivo de la comedia arcaica, tal vez griega. A esta caracterización el gramático latino aduce una breve nómina de autores que marcan el género. Michael Coffey, preocupado por conceder a la sátira condición de género definido, establece dos fundamentos: «the recognition of an archetypal master in each genre to whom his sucessors looked back» («el reconocimiento de un modelo arquetípico en el que sus sucesores deben mirarse») y «the acceptance of the notion of a *lex operis*, the rules of stylistical behaviour within the genre» («la aceptación de la noción de una *lex operis*, de unas reglas de comportamiento estilístico propio del género»[3]). El primer elemento está marcado por un Lucilio, cuya obra se conoce de forma muy precaria y de oídas, y sobre todo por Horacio, que marca la pauta. El segundo rasgo aparece formulado y expuesto con claridad por Juvenal en su sátira sexta:

> Fingimus haec altum satura coturnum
> scilicet et finem egressi legemque
> priorum grande Sophocleo carmen bacchamur
> hiatu, montibus ignotum Rutulis caeloque
> Latino? Nos utinam vani (634-38).

Ramage, reafirmando la opinión de Coffey, defiende la concepción de la sátira entre los romanos como un «specific genre of lite-

[2] Keil, 1961, tomo I, p. 485.
[3] Coffey, 1976, p. 5.

rature which took its place beside epic, lyric, drama, and the like as a separate, identifiable form of poetic literary expression». Al tiempo propone la conjunción de cuatro rasgos en su intento de caracterización de la sátira romana: «the personality of the poet, the miscellaneous element, criticism and the informal hexameter»[4]. Estos rasgos suponen una confirmación de la definición del gramático Diomedes al respecto.

Tras una Edad Media que tal vez confundiera o fundiera los dos sentidos de la sátira[5] (la romana y la griega, de origen dramático, tal y como instituyera de forma involuntaria Luciano al hacer derivar su sátira del híbrido entre dialéctica y comedia), la poética renacentista recuperó la definición de Quintiliano y de Diomedes: Cascales, en paráfrasis de Minturno, ofrece en sus *Tablas poéticas* la misma idea. Después de que Pierio, uno de los interlocutores, separara la sátira de la elegía, Castalio define aquélla con palabras precisas: «la nueva sátira es imitación de una viciosa y vituperable acción, con versos puros y desnudos, para enmendar la vida»[6]. Pero es tal vez Pinciano quien parece recrear la definición de Diomedes, en expresión que se antoja traducción del texto latino: «será, pues, la sátira un razonamiento malédico y mordaz hecho para reprehender los vicios de los hombres. Fueron Lucilio, Horacio y Persio los más diestros en esta parte»[7]. En cualquier caso, la sátira se presenta como un género literario definido, cuyo propósito es la enmienda de vicios, a través de *exempla ex contrariis* que promueven el vituperio, y cuyos autores modélicos parecen repetirse con un mismo orden cronológico: Lucilio, Horacio y Persio.

En todo este contexto, ¿qué papel ejerce el epigrama? El epigrama, frente a la sátira, presenta algunas diferencias y no pocas semejanzas. Como la sátira, el epigrama propende al mismo fin: la amonestación de los vicios, y eso a pesar de que el epigrama puede comprender otras materias, como el elogio interesado o el lamento fúnebre e íntimo por la muerte de una persona querida. Difiere, no obstante, de la sátira en el tono de su estilo. El propio Marcial reconoce el escaso valor de sus composiciones e incluso traza, en uno de los varios poemas dedicados a la reflexión sobre la poesía, lo que Michael Coffey denomina «a self-depreciating descent to the pathos of his own epigramatic miniatures»[8]. En el epigrama XII, 94 el poeta latino va descartando géneros para descender definitivamente al más bajo, al suyo.

[4] Ramage *et alii*, 1974, p. 1.

[5] Van Rooy, 1966, estudia la evolución del término y observa con asombro que San Isidoro concibiera a los satíricos «as writers of a kind of new comedy» (p. 197), tal vez influido como digo por la definición de la *satura* lucianesca.

[6] Francisco de Cascales, *Tablas poéticas*, ed. Brancaforte, 1975, p. 180.

[7] Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, ed. Carballo Picazo, 1953, tomo II, p. 234.

[8] Coffey, 1976, p. 6.

Scribebamus epos; coepisti scribere: cessi,
aemula ne starent carmina nostra tuis.
Transtulit ad tragicos se nostra Tahlia cothurnos:
aptasti longum tu quoque syrma tibi.
Fila lyrae movi Calabris exculta Camenis:
plectra rapis nobis, ambitiose, nova.
Audemus saturas: Lucilius esse labora.
Ludo levis elegos: tu quoque ludis idem.
Quid minus esse potest? Epigrammata finger copei:
hinc etiam petitus iam mea palma tibi.
Elige quid nolis (quis enim pudor omnia velle?)
et si quid non vis, Tucca, relinque mihi.

Michael Coffey establece las diferencias entre sátira y epigrama en el nivel léxico: en su opinión, «an excess of vulgarity of expression was avoided» en la sátira, pero no así en el epigrama, donde la obscenidad del lenguaje parece admitida. El epigrama –concluye Coffey– «belonged to a different literary tradition and Martial himself distinguised between satire and epigram»[9]. González de Salas reduce la distinción a una cuestión de medida: «que no son otra cosa las sátiras, sino epigramas largos; como ni los epigramas, sino sátiras breves»; «pide este poema suma brevedad y agudeza suma [...], que el concepto, si es largo, cansa, y si boto, hiere como mazo», recuerda Pinciano.

¿Qué papel ejerce Marcial en la constitución del género? A pesar del desprecio hacia su propia obra, Marcial, como señala Fabio Cupaiuolo, tuvo el mérito «di aver dato nobiltà letteraria all'epigramma: anzi di eseere l'introduttore, da un certo punto di vista, del genere epigrammatico nella letteratura latina, con una grandissima varietà di aspetti»[10]. De esta paradoja surge la identificación automática entre género y autor, que sólo las sucesivas versiones y ampliaciones de la *Antología Griega* o *Palatina* lograron extender.

Tras su muerte y con el paso de los años, Marcial, famoso y estimado en vida, fue parcialmente olvidado y sus epigramas –demasiado circunstanciales la mayoría– apartados de los cánones clásicos que comenzaban a imponer los estudios de la Baja latinidad y de la Edad Media. Algunos escritores lo citaban de forma eventual y otros, como es el caso de San Isidoro, demostraban conocerlo con exactitud[11]. Curtius informa que a fines del siglo XVI Marcial figura en un elenco canónico, al lado de Petro-

[9] Coffey, 1976, p. 7.
[10] Cupaiuolo, 1973.
[11] Véase, a propósito del sincretismo pagano-religioso de San Isidoro en materia literaria, su afición a componer epigramas a la manera de «su compatriota Marcial», Curtius, 1979, p. 644.

nio, con aviso: «ambos contienen mucho de útil, aunque también mucho que no debe oírse»[12].

Antes de Boccaccio algunos estudiosos de la Antigüedad clásica habían recuperado levemente la poesía de Marcial, pero fue precisamente el autor del *Decamerón* quien descubrió para el mundo moderno la literatura del epigramatista latino. A partir de Boccaccio los hallazgos de manuscritos que contienen la obra de Marcial se suceden con creciente frecuencia, hasta que en el año 1471 aparece la *editio princeps* de los *Epigrammaton Libri* y con ella el reconocimiento del autor y la canonización efectiva de su obra. Las ediciones se multiplican, tanto en Italia (en Venecia, sobre todo), donde originalmente se redescubre a Marcial, como en Francia. Las diversas y numerosas impresiones de la obra de Marcial en el siglo XVI son buena prueba de la alta consideración que el autor latino había obtenido tras el relativo olvido en que lo sumió la cultura medieval.

Mientras las ediciones latinas crecen de forma considerable, las traducciones parecen demorarse. Higuet ofrece una razón convincente: «Clément Marot (1496-1544) tradujo los epigramas de Marcial al francés, pero son tan fáciles de leer que las traducciones casi no fueron necesarias durante el Renacimiento»[13]. Se detectan las primeras huellas de Marcial en España[14] alrededor de la ilustrada Corte de Aragón de Alfonso V: en una solicitud de libros del propio rey figuran sus epigramas. La anécdota pone de relieve la fortuna de Marcial, tal vez promovida por su procedencia hispana. Curtius señala, a propósito del canon literario en España, la tendencia a elegir autores de origen hispano: Lucano, los dos Sénecas, Marcial... Es posible, pero la imprenta española no fue especialmente favorable a su difusión, habida cuenta de que la primera edición de Marcial –de gran renombre, por cierto, ulteriormente– preparada por un comentarista español fue la del humanista Ramírez de Prado en 1607, impresa en París.

La publicación tardía en España de sus epigramas –que tiene siempre una importancia muy relativa– no impide que parte de su obra sea traducida al español, aunque de modo muy esporádico. Se recuerdan ahora las traducciones de Juan Mal Lara en su *Philosophía vulgar* de 1568; la de Fernando de Herrera sobre una naumaquia a partir del epigrama 28 del libro *De spectaculis*; las liras de Juan de Jáuregui trasladando el libro primero de epigramas o las de un constante admirador como Baltasar del Alcázar dispersas a lo largo de su propia obra poética. El siglo XVII fue tal vez más prolijo en traducciones y a la de Cascales del epigrama contra médicos II, 16 habría que añadir por fuerza las de Manuel de Sa-

[12] Curtius, 1979, p. 81.
[13] Higuet, 1978, tomo I, p. 201.
[14] Proporciona los datos Rubio, 1934.

linas en las páginas de *Agudeza y arte de ingenio* de su amigo Gracián, las traducciones castellanas de Jiménez Patón en 1628 o los manuscritos de González de Salas –«Marcial redivivo»– y de Juan de Robles. No debo olvidar en esta relación el nombre de Bartolomé Argensola, cuya obra poética está salpicada de traducciones, imitaciones y motivos del escritor latino.

Al tiempo que crece el interés por el poeta latino aumenta el gusto por el epigrama como género especialmente adecuado a los presupuestos estéticos de la época: las palabras de Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* a propósito del soneto y el epigrama son muy significativas. A través de la fórmula más habitual de la redondilla son numerosos los poetas que cultivan el modelo epigramatario, como Miguel Moreno, Polo de Medina, Antonio de Solís y Rivadeneyra, el Conde de Rebolledo o Salas Barbadillo. El auge además de la literatura en emblemas, de jeroglíficos, de triunfos, blasones, lemas, avala el éxito del epigrama como pieza fundamental en todos estos géneros híbridos de poesía y pintura. El aprecio por la elocución breve que contenga el mayor número de conceptos se considera explicación suficiente para el reconocimiento del epigrama.

A pesar de ello, no se puede olvidar que Marcial está siempre considerado en las poéticas (salvo en Gracián, donde cobra valor central en la ejemplificación conceptista) como un poeta menor. La jerarquía de géneros y de autores se mantiene en los siglos renacentistas: no sólo la epopeya, la sátira o la elegía eran considerados géneros de primera categoría, sino que los escritores que aparecen mediando el siglo, cuando el Imperio Romano va consolidando su estructura, son ubicados en una Edad de Plata que los posterga a un segundo término: tal es el caso de Juvenal dentro de la sátira o de Marcial en esta nueva modalidad del epigrama que él estaba inaugurando. Con toda esta consideración baja y parafraseando el epigrama IV, 49 de Marcial, «illa tamen laudant omnes, mirantur, adorant: confiteor: laudant illa sed ista legunt»: los autores (y la ortodoxia literaria) de los siglos XVI y XVII alaban y admiran a otros autores clásicos, pero leen a Marcial sin ningún género de dudas.

Con el fin de determinar la huella de Marcial en Quevedo voy a proceder al análisis de tres aspectos que me parecen fundamentales y, al tiempo, complementarios: a) recreación e imitación de ideas y textos de Marcial; b) apropiación de algunos motivos como complemento de una idea y desarrollo por analogía de otros motivos, a partir de las indicaciones del poeta latino; y c) huellas de tipo formal sobre la base del conceptismo.

I. RECREACIÓN E IMITACIÓN DE IDEAS O TEXTOS DE MARCIAL

1.1. Las «Imitaciones de Marcial» de Quevedo

Con el nombre de *Imitaciones de Marcial*[15] se conoce una colección de 51 epigramas traducidos de Marcial que figura en el manuscrito 108 de la Biblioteca Menéndez Pelayo, atribuida a Quevedo. El conjunto comprende 36 composiciones en décimas (algunas irregulares, de 12 versos), 10 en redondillas, 3 en quintillas y 2 estrofas con pareados. Parece, pues, seguir Quevedo el criterio métrico apuntado por los tratadistas de la época (Cascales, Pinciano) de sustituir el epigrama por estos modelos menores de la lírica. Astrana Marín, en su edición de las obras en verso de Quevedo de 1932, publicó estos epigramas siguiendo, según noticia que él mismo proporciona, una copia no muy fiel de don Luis de Valdés. José Manuel Blecua, al recoger esta colección, advierte los problemas sobre su atribución, sobre la edición latina manejada por Quevedo y sobre la fecha posible de su creación.

Al tratarse de una obra incluida en el manuscrito 108 de la BMP caben no pocas dudas acerca de su autenticidad: no todo lo que allí se asigna como original de Quevedo puede reputarse fiable. A la ya dudosa atribución del manuscrito a Quevedo se le suma en este caso el hecho de que el título de la colección vaya sin indicación del autor: acompañar a otras obras suyas –de más probada filiación, como la versión de *Virtud militante*– pudo inducir a tal simplificación.

González de Salas, gran conocedor de la obra de Quevedo, no menciona este conjunto de poemas; pudo desconocer su existencia o, aun conociéndola, ignorarla por razones oscuras entre las que no debe descartarse un cierto pudor o recelo ante el contenido abiertamente obsceno de algunas de las traducciones. En los preliminares de la musa Talía –que «canta poesías jocoserias, que llamó burlescas el autor»– González de Salas afirma actuar de salvaguarda del decoro aun por encima de la decisión del propio Quevedo: «Introducir quiso, pues, Don Francisco esta licencia en nuestras orejas con resguardo tan fuerte, deslizándose en los donaires a libres locuciones que exprimían atrevidos conceptos. Pero yo nunca a eso me convine ni asentí a su dictamen [...]. Y ansí hoy, para comunicar estas poesías a los nuestros, todo aquello hube de expungir con estilo riguroso, si corregido y mitigado (como bastó en algunos lugares) aún no quedaba decente»[16]. Salas, que tradujo y comentó los epigramas de Marcial, no señala ni alu-

[15] Sigo para los textos quevedianos la edición de José Manuel Blecua, Francisco de Quevedo, *Obra poética*, 1981. Las *Imitaciones de Marcial* se encuentran en el tomo IV, pp. 441-70.

[16] De la edición citada de Blecua, 1981, tomo I, p. 136.

de a la existencia de tal colección con lo que aumenta la incertidumbre sobre la fiable autoría de las traducciones.

Otros argumentos, sin embargo, refuerzan la tesis contraria. Los principales se vinculan a la anécdota probablemente tratada en algunos poemas: así, el epigrama 18 de la colección, dedicado en tono burlesco a Góngora, habla de un soneto que éste le escribió. Conocida es la polémica desatada entre ambos poetas y, aunque Góngora mantuvo diatribas con otros escritores de la época, todo parece indicar que el «yo poético» disimulado tras esta décima pertenece al propio Quevedo. Compárense las composiciones «Ya que coplas componéis» y «En lo sucio que has cantado», ambas en décimas, que van dirigidas en tono de chanza hacia Góngora.

Más relevantes y decisivos, en este afán por asignar a Quevedo la autoría de las *Imitaciones de Marcial*, son los epigramas 34 y 42. El primero, también en el modelo de la décima, traduce el epigrama XII, 102, considerado espurio actualmente, pero autorizado en las ediciones que manejó probablemente Quevedo. Los cinco últimos versos de este epigrama,

que es mejor mercaduría
la mujer, pues cada día,
sin guardar medida y tasa,
se vende y se queda en casa
y el mercader se desvía,

repiten con idénticas palabras los versos 55-58 de la sátira en tercetos «¿Por qué mi musa descompuesta y bronca», contra los peligros del matrimonio:

Dicen que es la mejor mercadería,
porque la venden, y se queda en casa;
y lo demás, vendido, se desvía.

Aunque es idea extendida en la época –Cervantes la emplea en un parlamento de don Quijote (II, 19): «la de la propia mujer no es mercaduría que una vez comprada se vuelve, o se trueca o cambia; porque es accidente inseparable, que dura lo que dura la vida»–, la similitud extrema de los vocablos induce a considerar la traducción como propia de Quevedo.

El segundo poema interesante, el epigrama 42, reproduce literal y exactamente otro epigrama, el II, 80, ya traducido y citado en el libro sobre la biografía de Séneca, con la única variante del nombre, pues donde dijo *Fannio* dice ahora *Testa*:

Matóse Testa al huir
de un enemigo el rigor.
Pregunto yo: ¿no es furor
matarse por no morir?

A mayor abundamiento, José Manuel Blecua, en nota a pie de página, advierte que en el manuscrito LXIII de la Hispanic Society de Nueva York figura este epigrama con el nombre propio Fenio y con la supresión del *yo* en el tercer verso, tal y como aparece en la versión de la biografía senequiana. Aunque estas pruebas no obstan para que alguna de estas traducciones pertenezca a otro autor diferente de Quevedo, parece juicioso atribuir a Quevedo no sólo estos dos epigramas sino, por extensión, todo el conjunto de poemas.[17]

Podría aducirse, como contrapeso a estos argumentos, el distinto estilo observado en estos poemas con respecto al resto de su obra poética y el empleo acentuado de la décima como modelo métrico. El estilo, agudo y breve, aparece como correlato de la estructura epigramática, así como la introducción de la décima y, en algunos casos, de la redondilla concuerda y sustituye bien, según la teoría métrica de la época, al epigrama. La aparente diferencia observada entre estas traducciones y el resto de la producción poética de Quevedo se puede explicar por la sumisión que aquéllas presentan al original latino del que proceden. Aunque conviene sostener aún el atisbo de la duda, parece razonable pensar, por el momento, que estas *Imitaciones de Marcial* son obra de Quevedo y, por tanto, han de ser analizadas en su relación evidente con el epigrama primigenio que las sustenta.

La mayor parte de las traducciones es fiel al original: en ocasiones, como señala Amedée Mas, «la traduction est moins fidéle, mais les differences son peu significatives»[18]. Cambia casi siempre los nombres propios de los interlocutores; altera alguna circunstancia histórica por otra más cercana (el mimo Panniculum se convierte en los comediantes Ríos, Vergara y Heredia del epigrama 20); y, sobre todo, intenta eliminar de forma pudorosa los vocablos más procaces del texto latino. Estas últimas modificaciones se operan a través de diversos mecanismos: elipsis muy significativas (19, 40), sugerentes cambios en el sentido de ciertos verbos (el verbo *cavar* en el epigrama 33) o el empleo de claros eufemismos léxicos bajo el recurso retórico del *emphasis*: *holgar*, *gozar*, *enderezar* o *ciruelo*. No obsta el pudor para que en ciertos poemas —escasos— la traslación mantenga la epidermis escabrosa del original:

[17] El epigrama 30 de la colección de Quevedo imita el epigrama IX, 38 de Marcial, el mismo que Quevedo recreará en su soneto, «Si no duerme su cara con Filena», comentado más adelante. Las concomitancias léxicas entre la traducción y la versión más libre del poema de Marcial son notables.

[18] Mas, 1957, p. 205.

AD PAPILUM

Mentula tam magna est tantus tibi, Papile, nasus,
ut possis, quotiens arrigis, olfacere.

Tan grande tu miembro sueles
empinar, ¡oh buen Muñiz!,
y es tan grande tu nariz,
que enderezando lo hueles (36).

La elección temática de la obra extensa y miscelánea de Marcial muestra el gusto de Quevedo por los motivos de notorio contenido erótico. La traducción que realiza Quevedo de los epigramas de Marcial tiende a destacar los aspectos de más evidente tono escabroso, en los que la mujer se convierte en el blanco predilecto de su diatriba burlesca: la mujer ridiculizada desde su perenne condición maléfica; la mujer que intenta resistir el avance inexorable del tiempo con afectados artificios (poemas 7, 8 y 17) o la mujer que ofende la edad dedicando su vejez a actividades extemporáneas; la mujer que se inclina a la lujuria y al adulterio (poemas 4, 6, 11); la mujer, ya adúltera, que sirve de excusa para la burla del marido consentidor y engañado (poema 1); la mujer, en fin, entregada a los vicios capitales de la soberbia y de la lascivia.

No sólo el vejamen *contra mulieris* es motivo central de la chanza jocosa: tal es el caso de los relativos al placer homosexual (poema 22) o los que describen los atributos sexuales de algún personaje (poemas 31, 36). En ambos casos, la fidelidad al original parece mayor y, por supuesto, no ahorra términos explícitos en su traslación.

Ocupa un lugar destacado en las *Imitaciones de Marcial* el tema del dinero y las consecuencias execrables que su deseo o acumulación genera. En especial, el centro de las pullas satíricas es el avaro que, por definición, se priva de su propia felicidad (poemas 4, 5) o el que, poseyendo riquezas, aún pide prestado (poema 32). La avidez de algunos personajes llega a deteriorar la propia amistad: no prestan dinero a sus amigos porque no se fían sin aval (poema 25) o bien porque ante la petición hacen siempre oídos sordos (poema 15). La generosidad interesada por la cercana perspectiva de una herencia constituye, dentro de este apartado, otro motivo notable, sobre todo, por ser éste tema predilecto de Marcial. La elección de esta faceta de la posesión de riquezas puede verse perfectamente ejemplificada en el epigrama 10 de la colección:

El nieto que te presenta
los regalos por momentos,
sabiendo que cuatro cuentos
tienes, Pinelo, de renta,
y que pasas de noventa

años, si sentido tienes,
y como sabio previenes
sus astucias y quimeras,
ése dice que te mueras
y que le dejes sus bienes.

Otro de los motivos que curiosamente destaca en esta selección de epigramas es el de la rivalidad poética: tres son los poemas que aduce Quevedo y los tres distribuidos de forma consecutiva en la colección. Quevedo no desaprovecha en uno de ellos –los otros dos (16 y 17) presentan similar perfil burlesco– la ocasión brindada por Marcial para arremeter contra su acre rival, Góngora:

Dice don Luis que me ha escrito
un soneto, y digo yo
que, si don Luis lo escribió,
será un soneto maldito (18).

En lo que se refiere a la estructura, Fritz Schalk aduce cuatro ejemplos de cómo se traslada el epigrama latino a la décima de Quevedo[19]. Las variaciones visibles parecen supeditadas al trasvase métrico; el dístico empleado en los epigramas más breves se diluye en la estrofa de diez versos con la aportación de otros elementos. Así, según Shalk, la composición 14, «Estando Jácome preso», se diferencia del poema de Marcial en la breve presentación narrativa que precede a la mera traducción:

Sexte, nihil debes, nil debes, Sexte, fatemur.
Debet enim, si quis solvere, Sexte, potest.

Estando Jácome preso
porque quebró, quiso un día
saber qué deudas tenía
sin tener un real con eso.
Mortero, yo lo confieso,
nada debes, sin dudar;
que nada debes, probar
podemos, Mortero, bien:
porque sólo debe quien
puede sus deudas pagar.

En otros epigramas –como el 3 o el 47– Quevedo desarrolla el dístico entre los primeros y últimos versos de la décima, dejando para los versos intermedios la amplificación personal. El epigrama dedicado a Góngora presenta parecida y paradigmática correspondencia con la fuente de imitación: el primer verso del dístico –«*Versiculos in me narratur scribere Cinna*»– es traducido en los dos primeros versos del poema de Quevedo –«Dice don Luis que me ha escrito / un soneto...»– y el segundo –«*non scribit, cuius car-*

[19] Schalk, 1959, pp. 202-12.

mina nemo legit»– en los dos últimos de la imitación: «porque no escribe el que escribe / versos que no hay quien los lea»; los versos intermedios amplifican, sin añadir denotación ulterior, la idea del epigrama traducido.

Todos estos ejemplos refrendan lo apuntado: la escasa originalidad de Quevedo en su intento por trasladar al castellano los epigramas de Marcial. Parece responder más a un propósito cuasifilológico que a un ejercicio de creatividad literaria. El interés de este conjunto de poemas –al margen del derivado de comprobar su autenticidad– reside en demostrar la lectura, la influencia que esto comporta y, en fin, la atención dedicada por Quevedo hacia el epigramatario latino.

1.2. Seis sonetos de Quevedo

1. «Si lo que ofrece el pobre al poderoso»

Si lo que ofrece el pobre al poderoso,
Licas, a logro es don interesado,
pues da por recibir, menos cuidado
pedigüeño dará que dadivoso.

Yo, que mendigo soy, mas no ambicioso,
apenas de mi sombra acompañado,
con lo que no te doy he disculpado
en mi necesidad lo cauteloso.

Pues que tu hacienda a mi caudal excede,
deja que el ruego tu socorro cobre,
por quien mi desnudez sola intercede.

No aguardes que mañosa ofrenda obre,
pues sólo con no dar al rico puede
ser con el rico liberal el pobre.

(Blecua, núm. 63)

Con el juego de palabras *El pobre, cuando da, pide más que cuando pide,* Quevedo o con mayor probabilidad González de Salas pone título a este soneto, al mismo tiempo que, en epígrafe marginal, subraya que se trata de «un argumento repetido de epigramatarios latinos y griegos». El poema figura incluido en la musa segunda de la edición *El Parnaso español, Polymnia,* que canta poesías morales y en él Quevedo reflexiona y advierte sobre los pobres que, dando lo poco que poseen al rico, esperan con la dádiva ser recompensados por el acaudalado.

La composición, según Sánchez Alonso, está inspirada «especialmente» en el epigrama V, 18 de Marcial, «del que toma la idea general y traduce libremente los dos últimos versos»[20]. El propio

[20] Sánchez Alonso, 1924, p. 55.

Sánchez Alonso considera que este motivo de la adulación interesada en Quevedo emana casi siempre de Marcial. Obsérvense al respecto los epigramas VI, 48 o IX, 19 y el poema 93 de Quevedo.

La forma de la imitación ha sido señalada también por Sánchez Alonso. En efecto, Quevedo toma los dos versos finales del epigrama citado, «*quotiens amico diviti nihil donat / o Quintiliane, liberalis est pauper*» para reelaborar un soneto cuyo fundamento reside en la coda final, a modo de moraleja: «pues sólo con no dar al rico puede / ser con el rico liberal el pobre». Quizá convenga añadir a ello la intromisión de otros ecos de Marcial, especialmente del epigrama IV, 46, donde, como en el propio epigrama V,18, el poeta latino establece el concepto que identifica regalo con trampa, con cautela o anzuelo para los peces, desarrollado en los cuartetos: «si lo que ofrece el pobre al poderoso, / Licas, a logro es don interesado» o «con lo que no te doy, he disculpado en mi necesidad lo cauteloso». Del epigrama V, 59 se desprenden reminiscencias de la misma especie:

quod non argentum, quod non tibi mittimus aurum
hoc facimus causa, Stella diserte, tua:
quisquis magna dedit, voulit sibi magna remitti:
ficitilibus nostris exoneratus eris,

donde el *exoneratus* de Marcial parece traducirse en el *he disculpado* del verso 7 y donde el verso tercero se evoca en el 12 de Quevedo.

«Argumento repetido de epigramatarios latinos y griegos», en efecto, constituye la invención de este poema, que muestra con claridad el procedimiento de la imitación quevediana. Aunque imita el aguijón del poema de Marcial para introducirlo en su soneto, el desarrollo del resto del poema contempla varios epigramas de Marcial de semejante naturaleza. Opera Quevedo con Marcial con idéntico mecanismo en otros sonetos: se trata de una imitación compuesta, bien singular, como si Quevedo en un único poema quisiera compendiar la materia que Marcial formula en varios epigramas.

2. «Sola en ti, Lesbia, vemos ha perdido»

Sola en ti, Lesbia, vemos ha perdido
el adulterio la vergüenza al cielo;
pues, licenciosa, libre y tan sin velo,
ofendes la paciencia del sufrido.

Por Dios, por ti, por mí, por tu marido,
no sirvas a su ausencia de libelo;
cierra la puerta, vive con recelo:
que el pecado se precia de escondido.

No digo yo que dejes tus amigos;
mas digo que no es bien estén notados
de los pocos que son tus enemigos.

Mira que tus vecinos, afrentados,
dicen que te deleitan los testigos
de tus pecados más que tus pecados.

(Blecua, núm. 78)

Si González de Salas en el soneto anteriormente analizado se limitaba a señalar imprecisamente su fuente, en este caso obra con exactitud: el poema «es una imitación muy expresa de Marcial, lib. I, ep. 35», convertida en las ediciones modernas en la número 34 del mismo libro.

En ambas composiciones se recrimina a la adúltera no tanto su pecado –que parecen aprobar si se concibe a escondidas– como la circunstancia del mismo. Ambos poetas reprenden en Lesbia a quienes gozan más con ser vistas en su pecaminosa actitud que con el propio hecho de su adulterio. En Marcial la observación principal se manifiesta en el verso «*et plus spectator quam te delectat adulter*», que, sin duda, se ve recreado como epifonema en el soneto de Quevedo, incluso con el mantenimiento de la fórmula comparativa y del propio verbo latino:

Mira que tus vecinos afrentados
dicen que te deleitan los testigos
de tus pecados más que tus pecados.

Lo mismo sucede con el primero de los tercetos, en el que el poeta no desaprueba el pecado, pero sí que se muestre tan evidente y notorio al público:

No digo que dejes tus amigos;
mas digo que no es bien estén notados
de los pocos que son tus enemigos.

En este caso Quevedo suaviza el verso procaz con que concluye el epigrama: «*deprendi ueto te, Lesbia, non futui*»: se aprecia, pues, la voluntad de Quevedo de superar el estilo bajo del epigrama mediante la restricción léxica de ciertos vocablos. Es curioso comprobar cómo Quevedo traspone el orden del poema marcialesco, para conferir mayor importancia al hecho de que a Lesbia le gusten más los testigos y espectadores del adulterio que el propio adulterio y no tanta a lo que para Marcial era sin duda el aguijón deseado: la indulgencia con el adulterio, siempre que éste sea secreto y escondido.

Otros paralelismos entre los poemas de Marcial y Quevedo son de menor importancia, pero aumentan la fidelidad de la imitación: el *adulter* latino que se transforma en el *adulterio* castellano; el verbo *peccas*, traducido en *ofendes*; el *velo* que llevan las meretrices

en el poema de Marcial para que se entienda el impudor de Lesbia y que no lleva Lesbia en el soneto de Quevedo; y, sobre todo, ese nombre de la adúltera, Lesbia, el mismo en ambos casos, en forma de apelación en el primer verso de las dos composiciones.

Quevedo, en este caso, utiliza el motivo principal del epigramatista latino en amonestaciones de mayor alcance. La elección de vocablos más elevados (o menos humildes) distancia la imitación del modelo original. Con este soneto ha de comprobarse una de las características más notables de la comprensión quevediana del epigrama de Marcial: la depuración, por elevación, del estilo más que *humilis* y bajo que emplea el epigramatario latino. En cualquier caso, la presencia de este poema en la musa *Polimnia* de poesía moral, de notable estilo severo, corrobora la intención de Quevedo de someter sus fuentes de inspiración a una homogeneidad temática, como si pretendiera asumir el amplio marco de la sátira con la incorporación de aquellos motivos que le resulten útiles.

3. «Llueven calladas aguas en vellones»

Llueven calladas aguas en vellones
blancos las nubes mudas; pasa el día,
mas no sin majestad, en sombra fría,
y mira el sol que esconde en los balcones.

No admiten el invierno corazones
asistidos de ardiente valentía,
que influye la española monarquía
fuerza igualmente en toros y rejones.

El blasón de Jarama, humedecida
y ardiendo la ancha frente en torva saña,
en sangre vierte la purpúrea vida.

Y lisonjera al grande rey de España
la tempestad en nieve obscurecida
aplaudió al brazo, al fresno y a la caña.

(Blecua, núm. 216)

De este soneto, que figura bajo el título de «A la fiesta de toros y cañas del Buen Retiro en día de grande nieve», José Manuel Blecua en nota a pie de página afirma que tan sólo los dos primeros versos guardan algún parecido con el epigrama IV, 3 de Marcial, al mismo tiempo que rechaza la anotación de González de Salas, según la cual el soneto es –todo él– una imitación de la composición citada[21]. Los versos de Marcial, «*Adspice quam densum tacitarum vellus aquarum, / defluat in vultus Caesaris, inque sinus*», aparecen en los versos también iniciales del soneto quevediano:

[21] Son muy interesantes estos comentarios de Salas para estudiar qué es lo que significaba en el siglo XVII la palabra *imitación*.

«Llueven calladas aguas en vellones / blancos las nubes mudas»: se mantiene, incluso amplificada en la versión de Quevedo, la imagen de las aguas silenciosas así como el término *vellón*, calco literal del latino *vellus*.

La originalidad de Quevedo estriba en la personalización y simultánea transitivación del verbo *llover* como traslado del «*defluat*» original. El resto del poema parece darle la razón a José Manuel Blecua, aunque las circunstancias descritas en los poemas son muy similares.

En ambos casos se refiere una parecida anécdota, la presencia de la nieve en un espectáculo de diversión pública al que asisten las máximas autoridades imperiales: el César, en el caso de Marcial; en el de Quevedo, el rey de España. Marcial aprovecha la circunstancia para evocar, con amable nostalgia, la muerte prematura del hijo de Domiciano. El epigrama de Marcial se transforma hacia el final en una interpretación sutilmente lírica de la risa del César ante la nieve, como si ésta fuese una travesura de su hijo, recientemente muerto, desde los cielos. El poema de Quevedo es más narrativo y trata de contraponer la atmósfera invernal y oscura a la valentía de los intervinientes en la fiesta, influidos por el calor y arrojo del propio monarca asistente.

Las palabras de Salas, dada la semejanza de las circunstancias relatadas, bien pueden resultar válidas, si juzgamos probable la adaptación del hecho narrado por Marcial a una experiencia similar de Quevedo. El poeta español recoge la indulgencia y en cierto modo el desprecio del emperador romano con la tormenta, acostumbrado a la rudeza de las campañas guerreras, destacada por Marcial, para aplicarla al monarca español: «No admiten el invierno corazones / asistidos de ardiente valentía». No pretende esto desdecir la opinión de Blecua de restringir al primer verso de ambas composiciones el único vínculo formal. El desarrollo del soneto difiere del del epigrama en la misma medida en que se separa el fenómeno al que hacen referencia, a pesar de su relativo parecido y de la transcripción literal del primer verso.

A diferencia de los poemas anteriores, este soneto pertenece al conjunto de poesías encomiásticas, destinadas a elogiar personas o sucesos históricos; ese otro gran ámbito de la poesía epigramática: el de la poesía de circunstancias, cotidiana, de hechos o anécdotas personales. En este caso, también a diferencia de las composiciones anteriores, el estilo empleado mantiene el tono del original, ya que no se ve obligado a restringir o limar la textura formal del epigrama. No obstante, para mayor gloria de las tesis que recortan el poder del biografismo, ha de notarse cómo Quevedo cuando ha de contar un episodio que probablemente conoció o del que incluso pudo ser testigo recurre a un epigrama de Marcial o, por mejor decir, al comienzo de un poema de Marcial como preám-

bulo de su breve relación. No sólo eso: este tipo de operaciones es elocuente muestra del conocimiento de Quevedo de la poesía de Marcial.

4. «Tú que, hasta en las desgracias invidiado»

Tú, que hasta en las desgracias invidiado,
con brazo, Mucio, en ascuas encendido,
más miedo diste a Júpiter temido
que el osado Jayán con ciento armado;

tú, cuya diestra con imperio ha estado
reinando entre las llamas; tú, que has sido
el que con sólo un brazo que has perdido
las alas de la fama has conquistado:

tú, cuya diestra fuerte, si no errara
hiciera menos, porque no venciera
un ejército solo cara a cara,

de esas cenizas, fénix nueva espera,
y de ese fuego, luz de gloria clara,
y de esa luz, un sol que nunca muerta.

(Blecua, núm. 218, procedente del ms. 83-4-39
de la Biblioteca Colombina)

Tú solo en los errores acertado,
con brazo, Mucio, en llamas encendido,
más miedo diste a Jove que atrevido
el gigante con ciento rebelado.

Tu diestra, con imperio fortunado,
reinando entre las brasas ha vencido
con ceniza y con humo esclarecido
de Pórsena el ejército admirado.

Tú, cuya diestra fuerte, si no errara
hiciera menos, porque no venciera
sino que a Roma invicta sujetara,

pudiste ver tu proprio brazo hoguera:
no pudo verle Pórsena y ampara
deshecho a quien armado no pudiera.

(*Parnaso*)

Este epitafio que en molde de soneto escribió Quevedo debe su motivo al epigrama I, 22 (I, 21 en la edición manejada) de Marcial, según noticia de González de Salas: «Mucio, teniendo Pórsena, rey de los etruscos, sitiada a Roma, entró solo en su real a darle muerte. Sucedió que, por no conocer al rey, se la diese a uno de su cámara; pero habiendo entendido su error, en su presencia se quemó la mano, y admirando su valor el rey, levantó el sitio». La anécdota referida es historia muy celebrada. Sin embargo, la explícita nota de Salas sobre el origen epigramatario del soneto y

el paralelismo literal observado entre ambos poemas obligan a pensar en una posible huella de Marcial en la elaboración del soneto.

El poema de Quevedo presenta dos versiones tan dispares que es posible hablar de dos poemas diferentes sobre la misma materia. La versión del *Parnaso* parece más fiel al epigrama de Marcial, aunque en ambos testimonios se mantenga la principal concomitancia con el texto del poeta latino, el primero de los tercetos:

> tú, cuya diestra fuerte, si no errara
> hiciera menos, porque no venciera
> un ejército solo cara a cara,

que traduce el dístico final del epigrama citado y cuyas palabras ofrecen un parecido evidente: «*maior deceptae fama est et gloria dextrae / si non errasset, fecerat illa minus*». Es evidente que, a pesar de las dos redacciones del poema, Quevedo centró el poema de forma invariable sobre el dístico de Marcial.

Otros poemas dedicó Marcial, como también lo hizo Séneca en su epístola XXIV a Lucilio donde habla del menosprecio de la muerte, a la famosa hazaña de Mucio Escévola. En particular el epigrama VIII, 30, con la descripción de una representación teatral del suceso. De este poema Quevedo pudo tomar probablemente las sugerencias para el comienzo del segundo cuarteto de ambas versiones. Los versos «tú, cuya diestra con imperio ha estado / reinando entre las llamas» o «Tu diestra, con imperio fortunado, / reinando entre las brasas ha vencido» proceden con toda seguridad del dístico «*aspicis ut teneat flammas poenaque fruatur / fortis et attonito regnet in igne manus!*», donde *flammas* y el verbo *regnet* permanecen sin variación en los sonetos quevedianos. Un elemento marginal, pero igualmente interesante, es el calificativo *fortis* que Quevedo adjunta a *diestra* en el terceto antes citado.

La versión del *Parnaso* presenta una mayor cercanía a la fuente del epigrama I, 21: en el último terceto se imitan los versos de Marcial: «*urere quam potuit contempto Mucius igne, / hanc spectare manum Porsena non potuit*», eliminados o no contemplados en la otra versión que Blecua publica procedente del manuscrito de la Colombina.

Esta imitación quevediana admite, como en casos ya citados, dos epigramas sobre idéntico motivo, manipulándolos en un mismo soneto. Aunque la enunciación del discurso difiere –Marcial es más narrativo, mientras Quevedo se atiene al modo apostrófico y elogioso del epitafio–, tanto el tratamiento de un mismo motivo como el uso de pasajes literales convierten este soneto en prueba indiscutible de la influencia manifiesta de Marcial en el poeta español. Es posible, además, dada la diferencia entre los testimonios,

trazar una cronología en función de la mayor o menor huella de Marcial en los textos.

5. «Si no duerme su cara con Filena»

Si no duerme su cara con Filena,
ni con sus dientes come, y su vestido
las tres partes le hurta a su marido,
y la cuarta el afeite le cercena;

si entera con él come y con él cena,
mas debajo del lecho mal cumplido,
todo su bulto esconde, reducido
a chapinzanco y moño por almena,

¿por qué te espantas, Fabio, que, abrazado
a su mujer, la busque y la pregone,
si, desnuda, se halla descasado?

Si cuentas por mujer lo que compone
a la mujer, no acuestes a tu lado
la mujer, sino el fardo que se pone.

(Blecua, núm. 522)

La sátira contra las mujeres que emplean con profusión los cosméticos y los maquillajes es tal vez una de las más tópicas de la literatura. Ni Marcial ni Quevedo podían faltar a tal ejercicio satírico sin aportar sus propias creaciones. De todas las composiciones que ambos escritores dedicaron a tal *topos* —casi de manera obsesiva— éstas son con toda probabilidad las únicas que permiten asegurar que Quevedo utilizó a Marcial como modelo más inmediato. La gran tradición de este motivo literario impide en muchas ocasiones determinar con fiabilidad la deuda que el sonetista español pudo haber contraído con Marcial. Este poema, sin embargo, es recreación directa del epigrama IX, 37 del autor latino[22].

El poema de Quevedo aprovecha los cinco primeros versos del epigrama y desecha los cinco últimos para evitar las imágenes obscenas que Marcial incluye en la parte final del epigrama. El soneto es imitación hasta el límite permitido por el pudor y deja de serlo cuando el epigrama penetra en aspectos más escabrosos. Con todo, la primera parte del soneto, especialmente el primer cuarteto,

Si no duerme su cara con Filena,
ni con sus dientes come, y su vestido
las tres cuartas partes le hurta a su marido,
y la cuarta el afeite le cercena,

es imitación literal o casi literal de los cinco primeros versos del epigrama ya aludido:

[22] La composición 30 de las *Imitaciones de Marcial* recrea este mismo epigrama.

Cum sis ipsa domi mediaque ornere Subura,
fiant absentes et tibi, Galla, comae,
nec dentes aliter quam serica nocte reponas,
et iaceas centum condita pyxidibus,
nec tecum facies tua dormiat.

Dientes, postizos por las veladas alusiones; vestido, inmenso en ambos casos y opaco para los defectos; y el rostro, afeite todo que usurpa el propio rostro. Estos tres elementos se repiten casi en el mismo orden y con el mismo sentido, para resumirse en el verso «si no duerme su cara con Filena», que inicia la retahíla quevediana, transcripción exacta del verso que en Marcial concluye la *descriptio* ridiculizante: «*nec tecum facies tua dormiat*»[23].

Tal vez influido por el tono observado en el resto del poema –divergente del original por decoro– el editor González de Salas desestimó la oportunidad de una nota aclaratoria: la recreación del modelo epigramático es tan evidente que ni siquiera la visible diferencia en el resto del poema justifica un olvido semejante, a menos que la aclaración resultase demasiado obvia y, en consecuencia, impertinente. Los versos finales del epigrama son ignorados por completo y sustituidos por una amplificación conceptista en parecidos términos a los de la primera parte. Quevedo evita los extremos de su estilo bajo. Aunque en las traducciones de *Imitaciones de Marcial* se aproxima al tono atrevido del epigramatista, en este soneto el escritor español opta por restringir de manera clara todo vocablo especialmente procaz[24].

6. «Pues te nombra Marcial, Félix y Lope»

Pues te nombra Marcial, Félix y Lope
Lope feliz, ¿por qué tanta tristeza
si llenó la Fortuna de riqueza
tu genio y tus escritos hasta el tope?

Néctar escribes; los demás, arrope.
No se mida con otro tu grandeza.
Mal tus alas, tu vuelo y ligereza
siguen en flaco rocín corto galope.

Pues ha de ser de Lope lo que es bueno,
en cualquiera persona, en cualquier trato,
a la invidia tu risa dé veneno;

[23] En *El mundo por de dentro* la descripción ridiculizante de la mujer parece tener en Marcial la consiguiente referencia: «si la acuestas contigo, la mitad dejas debajo de la cama en los chapines» (p. 305).

[24] Véase al respecto Schwartz, 1986, pp. 148-49.

que la Fortuna, atenta a tu recato,
viéndote de tesoros suyos lleno,
de ti se quejará como de ingrato.
(Blecua, núm. 288)

He dejado para el final un poema sobre cuya autoría existen serias dudas; pertenece a un manuscrito de insegura adscripción y, por ello, todo comentario habrá de ser subrayado con la debida cautela. González de Salas no recogió este poema en su edición de *El Parnaso español*, ni tampoco lo hizo su continuador en la labor compilatoria, Pedro Aldrete, el sobrino de Quevedo. Aparece publicado más tarde por Florencio Janer en el volumen correspondiente de la BAE, como procedente de «un legajo de copias, cartas, poesías y otros papeles», todos ellos manuscritos supuestamente por el propio Quevedo, entre los que figuraban –además de este soneto– reproducciones de dos epigramas de Marcial. Estos pormenores, socavados por la incierta atribución[25], ponen de manifiesto una vez más el compromiso de Quevedo con el epigrama de Marcial, al mismo tiempo que corroboran explícitamente el origen de este poema.

Aparte de estos aspectos subsidiarios pero pertinentes, el soneto se configura como una ingeniosa recreación y glosa del dístico que aparece además como epígrafe. Ingeniosa porque no sólo extrae del original su principal sentido, sino que, jugando con él, traslada el adjetivo *foelix* al nombre de Félix del autor elogiado, así como transforma el vocativo *Lupe* del interlocutor del epigrama en el *Lope* a quien va dirigida la alabanza-consejo del soneto. Al mismo tiempo, esta atractiva utilización de los términos latinos le permite jugar a la *maniera* conceptista entre el antropónimo *Félix* y el adjetivo *feliz*, en el primero de los cuartetos:

Pues te nombra Marcial, Félix y Lope
Lope feliz, ¿por qué tanta tristeza
si llenó la Fortuna de riqueza
tu genio y tus escritos hasta el tope?

Con respecto al tema tratado, la glosa del epigrama imitado es perfecta. Por el modo de distribuir el poema diríase que Quevedo guardó la literalidad del dístico de Marcial para usarla como remate del texto, pues a este final parece abocar todo el poema[26]. El primer cuarteto amplifica con el juego ya señalado lo que con tan breves palabras escribía Marcial: «*Tristis es, et Foelix*». La injustificada tristeza ante tan magna fortuna es el tema elegido en ambos

[25] Los rasgos estilísticos son siempre falibles cuando se trata de adscribir un poema a un autor; no obstante, el verso «a la invidia tu risa dé veneno» contiene ecos del estilo quevediano.

[26] Blecua advierte: «antes escribió "si lo sabe, dirá que eres ingrato"», que guarda aun mayor semejanza con el original.

casos. El siguiente cuarteto y el primer terceto alaban la excelencia de Lope como escritor, con el propósito de convencerlo de tan inexplicable actitud melancólica, observación que se verá plasmada en el terceto final donde Quevedo acopia el verso de Marcial:

> que la Fortuna, atenta a tu recato
> viéndote de tesoros suyos lleno
> de ti se quejará como de ingrato.

Este soneto resulta singular en este capítulo por varias razones: la primera, por la inclusión de la cita en forma de epígrafe, fenómeno inusual en la poesía de Quevedo; la segunda, por la doble dimensión de la imitación, como recreación del sentido y como pretexto para florituras formales; y la última, por la mención explícita –exclusiva y quizá única– de Marcial en el interior de un poema quevediano.

De estas seis recreaciones que Quevedo realizó sobre los epigramas de Marcial deben extraerse ciertas conclusiones. Sobresale la heterogeneidad de los motivos apropiados por Quevedo para la imitación. Todas las composiciones obedecen a propósitos diversos, entrelazados muy levemente por su pertenencia al ámbito de lo satírico, siempre tan extenso y tan poco definido.

Los dos primeros sonetos comentados son de corte moral, severos, dirigidos a la advertencia del pecado y configurado con un léxico básicamente abstracto; su adscripción, ya en la edición de González de Salas, a la musa *Polimnia* de poesías morales, conforma de un modo determinante su talante poético y estilístico. El tercero evoca un espectáculo bajo la nieve, con la presencia de la autoridad imperial, y el cuarto recoge la célebre y admirable hazaña de Mucio Escévola; ambos son poemas de circunstancias que figuran dentro de la musa I, de poesías heroicas, «esto es, elogios, y memorias de Príncipes, y varones ilustres»: en el primer caso el poeta español gustó del arranque del epigrama de Marcial para describir un hecho que él pudo haber conocido y, en el segundo, Quevedo utiliza la célebre hazaña de Escévola como motivo para el epitafio. El quinto es decididamente burlesco, aunque eluda la palabra obscena y el componente erótico. Es de todos el que quizá más se aproxime al espíritu atrevido de Marcial; aparece en la musa VI, que canta poesías *jocoserias*, a medio camino entre la sátira moral, de tono más elevado, y las poesías burlescas, cuyo léxico admite la procacidad y las jergas vulgares del hampa o de germanías. El sexto poema comentado pertenece a una categoría especial: está dedicado a Lope de Vega y se conforma al mismo tiempo como una amable reconvención al artista y como un elogio del dramaturgo español y diatriba indirecta contra sus detractores. La imitación, como ya se ha dicho, es singular por cuanto no se res-

tringe al uso del motivo literario sino que va más allá en el ejercicio conceptista del poeta español.

¿Qué sostiene tan extraordinaria diversidad temática? Muy probablemente la causa deba hallarse en el carácter misceláneo de la producción poética de Marcial y, por extensión, de toda la tradición epigramataria en la que Marcial está inmerso de forma más que relevante. La variedad de los temas y motivos desarrollados por Marcial impide reconocer en ellos un hilo conductor. No es de extrañar, por tanto, que en la imitación expresa Quevedo no haya buscado conexiones temáticas en Marcial, pues éste carece –he ahí su esencia– de ellas.

A través del universo amplísimo de la sátira, tomado el término como género exclusivamente romano, quizá podamos hallar la pequeña coherencia que abarca a estos sonetos: Quevedo toma los motivos del epigrama pero los dota con el más elevado estilo que predomina en la literatura satírica de Horacio, Persio o Juvenal. Así ocurre en los dos primeros poemas comentados, donde Quevedo huye del estilo excesivamente humilde del epigrama y trata de adecuarse al más severo de la poesía moral que los poetas latinos antes citados componían bajo el título de *Satiras*: en Quevedo opera, desde luego, en estos casos, un evidente proceso de depuración del original.

En los otros casos el apego a la circunstancia precisa como motivo literario procede del epigrama o, en todo caso, de la poesía alejandrina de tonos más frívolos y lúdicos, más preocupada por la anécdota, el detalle bizarro o el caso cotidiano del que se pueda extraer algún comentario tan intrascendente como ingenioso: la imitación de Quevedo en estas composiciones cumple incluso con la entonación y estilo del original epigramatario.

2. EMPLEO DE MOTIVOS PARA EL COMPLEMENTO DE UNA IDEA

Hasta aquí se han visto poemas que deben su contenido principal al epigramatista latino; ahora se analizarán los motivos que contribuyen de forma secundaria a la creación quevediana. Desde un punto de vista temático, conviene aclarar que son cinco los campos donde la ayuda de Marcial se muestra convincente: los defectos físicos, las malas costumbres, la crítica de estados, la defensa del *beatus ille* y la apología del placer en un *carpe diem*.

El escarnio de los defectos físicos aparece de forma preferente en el epigrama griego. Las anomalías físicas sólo eran pretexto para la bufonada en la comedia griega, pero es bien posible que, cobrando autonomía, dieran pie a la habilidad verbal. Este tipo de motivo ridiculizador aparece por primera vez bajo el imperio romano. En concreto, las primeras manifestaciones de esta naturaleza proceden de la antología preparada por Filipo –la famosa *Coron-*

na–, en tiempos del emperador Augusto. En ella aparecen autores como Parmenion, Antifilos de Bizancio o Myrinos, que ejercitan sus diatribas contra las viejas. La burla no se hace sistemática hasta las creaciones de Lucilio y de Nicarco, quienes zahieren deformidades y desmesuras físicas. Estos dos epigramatistas, que escriben en griego (con Nerón, el primero; bajo los Flavios, el segundo), inauguran un subgénero de epigramas, dirigido a la ridiculización de defectos físicos.

Que Quevedo leyó la *Antología Griega* o *Palatina* y que Marcial, coétaneo y aun predecesor de muchos de los autores que figuran en ella, presenta concomitancias con buena parte de estos textos, parece fuera de toda duda. Por ello resulta difícil precisar en qué momento Quevedo tenía delante la *Antología* o al propio Marcial y, por ello mismo, es fundamental considerar ambas fuentes de forma conjunta para ver la fidelidad de Quevedo con el poeta latino.

Las narices largas es uno de los motivos preferidos. González de Salas señala su origen en los epigramatarios griegos, quienes «tropezaron mucho en las narices grandes; y ansí fatigaron con no poca agudeza los narigudos muchas veces». Efectivamente el capítulo XIII del libro II de la *Antología,* probablemente la preparada por Planudes, como el propio Salas advierte, está dedicada exclusivamente a la deformidad de los hombres feos en donde la nariz cobra un valor extraordinario. María Rosa Lida de Malkiel ahondó en el estudio de qué poemas pudieron servir a Quevedo de referencia inmediata[27]. A estas indagaciones se sumó más tarde James O. Crosby en un trabajo sobre las fuentes concretas del célebre soneto «A una nariz pegado», centradas fundamentalmente en la *Antología griega*[28]. Marcial aparece mencionado de forma secundaria como probable origen de la imagen de la nariz acatarrada y goteante y desechado en lo que se refiere a otras imágenes[29]. No obstante, el epigrama XII, 88, «*Tongilianus habet nasum, scio, non nego. Sed iam / nil praeter nasum Tongilianus habet*», con esa idea de que la nariz es más grande que el cuerpo, bien puede también aducirse. La imagen del «sabañón garrafal, morado y frito», que se halla en una de las versiones del soneto, muestra su conexión con la del epigrama XII, 37 de Marcial: «*Nasutus nimium cupis videri / nasutum volo, nolo polyposum*».

[27] Lida de Malkiel, 1939, pp. 369-75.

[28] Crosby, 1980, pp. 269-86.

[29] Semejantes se presentan los versos de Quevedo que pueden tener ese origen: «Adargué cara frisona / con una nariz de ganchos / que a todos los doce tribus / los dejó romos y bracos; / a cuyas ventanas siempre / hace terrero el catarro» (Blecua, núm. 687, vv. 37-42) o «A tus narices me voy / don Fulano Pañizuelo, / y en figura de catarro / a tus ventanas me acerco» (Blecua, núm. 684, vv. 13-16).

Otra de las probables influencias de Marcial en la burla de las narices deformes presenta perfiles obscenos. A partir del epigrama VI, 36, en el que Marcial exagera el tamaño del miembro viril –«Mentula tam magna est, tantus tibi, Papyle, nasus / ut possis, quotiens arrigis, olfacere»–, Quevedo construye versos en dos romances: en uno de ellos el miembro viril se torna órgano femenino y la nariz, en lugar de ser enorme es roma, al retraerse tanto por el mal olor. En el romance que comienza «Cubriendo con cuatro cuernos» caricaturiza la nariz:

La nariz, casi tan roma
como la del Padre Santo,
que parece que se esconde
del mal olor de tus bajos (vv. 49-52).

La misma caricaturización aparece en la serie de redondillas titulada *Romance de la roma* (Blecua, núm. 803); los términos reproducen semejante imagen:

quien te royó los zancajos
me certificó este día
que tu nariz se escondía
del mal olor de los bajos (vv. 85-88).

En la *Antología griega* no hay poema que siquiera remotamente pudiera parecerse: creo que en esta ocasión Marcial proporciona inspiración a Quevedo.

La falta de cabellos es otro de los motivos preferidos. La huella de Marcial se hace más improbable, sobre todo en lo referido a imágenes concretas. La más clara es la que señala Sánchez Alonso a propósito de la letrilla «Que el viejo que con destreza» (Blecua, núm. 645) que procede del epigrama III, 43 (tal vez, también el VI, 57), cuyo verso «Tam subito corvus, qui modo cygnus eras» imita:

Que el viejo que con destreza
se ilumina, tiñe y pinta,
eche borrones de tinta
al papel de su cabeza;
que enmiende a Naturaleza,
en sus locuras protervo,
que amanezca negro cuervo
durmiendo blanca paloma
con su pan se lo coma (vv. 1-10).

Más clara influencia se nota en la «Sátira a una dama» (Blecua, núm. 640), donde Quevedo sustituye la paloma por el cisne que aparece en el verso original del epigramatario latino:

Pues más me quieres cuervo que no cisne
conviértase en graznido el dulce arrullo
y mi nevada pluma en sucio tizne (vv. 1-3[30]).

El calvo que disimula como puede su alopecia, con la hábil reunión de los cabellos que aún le quedan, aparece en ambos autores; en Marcial figura de forma llamativa en el epigrama 83 del libro décimo:

Raros colligis hinc et hinc capillos
et latum nitidae, Marine, calvae
campum temporibus tegis comatis

y en Quevedo en versos de su romance «Varios linajes de calvas» (Blecua, núm. 703), como ejemplar conspicuo en una taxonomía de calvos:

Hay calvas de mapamundi,
que con mil líneas se cruzan,
con zonas y paralelos
de carreras que las surcan.
Hay aprendices de calvos,
que el cabello se rebujan
y por tapar el melón
representan una furia (vv. 37-44).

El tinte de la cabeza o del propio cabello es otro de los motivos predilectos: Marcial lo desarrolla en dos epigramas, «Mentiris fictos unguento, Phoebe, capillos / et tegitur pictis sordida calva comis» (VII, 57) y «Medio recumbit imus ille qui lecto, / calvam trifilem semitatus unguento» (VI, 74) y Quevedo lo repite con frecuencia en varios versos, como el referido a la vieja del soneto «Vida fiambre, cuerpo de anascote» (Blecua, núm. 549), «pues, siendo ya viviente disparate / untas la calavera de almodrote»[31] o el referido al hombre insensato en «Este que veis leonado de cabeza» (Blecua, núm. 632) que lucha contra el paso del tiempo: «y por no parecer viejo escudero, / quiere que demos crédito al tintero / y que se le neguemos a la pila».

La falta de dientes, o su suplencia por postizos, conforma otro ángulo de la diatriba contra defectos físicos en ambos autores, casi siempre asociado a la caricatura de la vejez. El caso más evidente de contacto entre Marcial y Quevedo es la composición VI, 74,

[30] En el romance «Desmiente a un viejo por la barba» (Blecua, núm. 692) se advierte semejante expresión: «Cabello que dio en canario, / muy mal a cuervo se aplica; / ni es buen Jordán el tintero / al que envejece la pila» (vv. 17-20). Véase sobre ello las observaciones de Schwartz, 1983, p. 51.

[31] Añádase el soneto «La edad, que es lavandera de bigotes» (Blecua, núm. 557), donde el protagonista justifica la tintura: «Yo guiso mi niñez con almodrotes / y mezclo pelos rojos y castaños: / que la nieve que arrojan los antaños / aun no parece bien en los cogotes» (vv. 5-8).

—«fodit tonsis ora laxa lentiscis, / mentitur, Aefulane: non habet dentes»— y los versos «Quéjaste, Sarra, de dolor de muelas / porque juzguemos que las tienes, cuando / te duelen por ausentes...», del soneto «Quéjaste, Sarra, de dolor de muelas». La alusión a un escaso número de dientes también comunica a ambos autores. Marcial dice de Aelia que tiene cuatro dientes:

> 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 tussi habet (I, 19),

y a Maximina le recomienda que no se ría y busque para sus distracciones espectáculos más severos; todo porque sólo tiene tres dientes: «tu puella non es, / et tres sunt tibi, Maximina, dentes» (II, 41). Quevedo así lo comenta en el soneto «Trataron de casar a Dorotea»:

> Ella es verdad que es vieja, pero fea;
> docta en endurecer pelo y sombrero;
> faltó el ajuar, y no sobró dinero,
> mas trújole tres dientes de librea
> (Blecua, núm. 518, vv. 5-8),

en el soneto «Rostro de blanca nieve, fondo en grajo» (Blecua, núm. 551), en cuyo verso 12 el retrato de la vieja presenta «dos colmillos comidos de gorgojo», o en los versos «Vieja de diente ermitaño, / que la triste vida hace / en el desierto de muelas, / tenga su risa por cárcel» (Blecua, núm. 708, vv. 73-76).

Los postizos cierran los motivos de las burlas contra los dientes. De esta incisiva y mordaz diatriba, casi siempre, como digo, introducida en una caricatura de dimensiones más amplias, hay numerosas muestras en los epigramas de Marcial, aunque tal vez el X, 23, el V, 43 y el I, 72 son los más sobresalientes. En Quevedo, de igual modo que en Marcial, el recurso es secundario, como parte de una chanza más completa, con frecuencia incluidos en los retratos caricaturescos de las viejas ya citados, sometidos al propósito esencial de delatar a quienes, cerca ya de la muerte, alardean descompuestamente de su juventud.

Otros defectos físicos, presentados de forma más singular, también pueden unir a ambos autores. La desmesurada estatura de una dama es el tema del epigrama VIII, 60, así como del romance quevediano «Si me llamaran la chica» (Blecua, núm. 688); la delgadez extrema es motivo para la hipérbole en los epigramas 100 y 101 del libro undécimo y en la composición de Quevedo «No os espantéis, señora Notomía»[32]. Los ojos son objeto de burla en

[32] Schwartz, que analiza las relaciones entre estos poemas, advierte muchas afinidades de orden léxico: palabras en Marcial y en Quevedo que comparten el

Marcial por ser tuertos en los epigramas IV, 65, VIII, 59 y XII, 22. Para Quevedo, son *cuévanos, Galeno* o *legañosos* y tan sólo sirven para realzar lo ridículo del caricaturizado[33].

Como compendio de esta caricatura de la deformidad física los dos autores eligen la figura de la vieja. James O. Crosby señala a Marcial como principal fuente de la obsesión quevediana por este tipo de descripción ridiculizante: de modo principal en rasgos como «la técnica de comparar la edad de una mujer a la de ciertas figuras de gran antigüedad»[34]. En el soneto «"Antes que el repelón" eso fue antaño» la edad de la vieja anda «ras con ras de Caín» y en uno de los tercetos de la «Sátira a una dama» (Blecua, núm. 640), la anciana se sitúa en el mismo *Génesis* bíblico: «Rebujada naciste en dos andrajos, / de una hija de Adán por gran ventura, / cuya comadre fueron cuatro grajos». Quevedo imita por analogía el recurso de Marcial: Adán equivale al Prometeo del epigrama X, 39, que modela en barro a la vieja objeto de su diatriba:

> Consule te Bruto quod iuras, Lesbia, natam
> mentiris. Nata es, Lesbia, rege Numa?
> Sic quoque mentiris. Namque, ut uta saecula narrant,
> ficta Prometheo diceris esse luto.

Mientras Quevedo recurre a Caín o al diluvio universal, Marcial halla en la protohistoria o en el mito las figuras proverbiales de la ancianidad: Pirra, la mujer del Deucalión que se salvó del diluvio; Néstor, el viejo guerrero de la *Ilíada*; la Níobe que perdió a sus siete hijos; Laertes, el anciano padre de Odiseo y tantos otros, como en el epigrama 67 del libro décimo[35]:

> Pyrrae filia, Nestori noverca,
> cum vidit Niobe puella canam,
> Laertes aviam senex vocavit,
> nutricem Priamus, socrum Thyeste,
> iam cornicibus omnibus superstes,
> hoc tandem sita prurit in sepulchro
> calvo Poltia cum Melanthione.

sema *filo* y, sobre todo, el adjetivo *sutil* que Quevedo emplea en forma de dilogía ('delgado' y su sentido figurado de 'minucioso') a partir de la expresión de Marcial *amica subtilis*. Asimismo señala Schwartz el romance «Salió trocada en menudos» como otro posible lugar de influjo marcialesco (1986, pp. 139 y ss.). Sobre este particular véase la edición de Fernando Plata de la canción citada en *Ocho poemas satíricos de Quevedo*, 1997, pp. 69-107.

[33] Véanse los poemas 748, 618 y 641 de la edición de Blecua para la imagen de los *cuévanos*; los 586 y 706 para la de *galenos;* y el 712 para los asediados de *legañas*.

[34] Crosby, 1980, p. 281.

[35] Dámaso Alonso, 1986, p. 532, nota 62, creyó encontrar en los epigramas de la *Antología griega* los precedentes de este recurso. Apunta concretamente a Nicarco, un autor posterior a Marcial y susceptible de verse atraído por el procedimiento hipérbolico empleado por el epigramatista latino.

En Marcial la sola mención de la vejez configura la burla en forma de insulto. En Quevedo la figura de la vieja es un pretexto para ahondar en el retrato caricaturesco[36], planteado como *summa* distorsionada de todos los defectos posibles. Los sonetos «Vida fiambre, cuerpo de anascote», «Rostro de blanca nieve, fondo en grajo», «¿Para qué nos persuades eres niña», «Ya salió, Lamia, del jardín tu rostro» o «En cuévanos, sin cejas y pestañas» recogen todas las características del retrato. En Marcial sólo el epigrama III, 93, extenso y detallado, ridiculiza en conjunto a la vieja, con algunas precisiones que Quevedo a buen seguro recogió en imitación para el último soneto citado: en especial la comparación del pecho con una tela de araña, las alusiones obscenas, el empleo del término *abuela* (*aviam*) y la proximidad de la muerte –la cercanía de la tumba– como advertencia a las pretensiones vanas de la vieja:

Cum tibi trecenti consules, Vetustilla,
et tres capilli quattuorumque sint dentes,
pectus cicadae, crus colorque formicae;
rugusiorem cum geras stola frontem
et araenorum cassibus pares mammas [...]
quis coniugem te, quis vocabit uxorem,
Philomeuls aviam quam vocaverta nuper?
quod si cadaver exiges tuum scalpi,
sternatur Orci de triclinio lectus,
thalassionem qui tuum decet solus,
ustorque taedas praeferat novae nuptae:
intrare in istum sola fax potest cunnum.

En cuévanos, sin cejas y pestañas,
ojos de vendimiar tenéis, agüela;
cuero de Fregenal, muslos de suela;
piernas y coño son toros y cañas.

Las nalgas son dos porras de espadañas;
afeitáis la caraza de chinela
con diaquilón y humo de la vela
y luego dais la teta a las arañas.

No es tiempo de guardar a niños, tía;
guardad los mandamientos, noramala;
no os dé San Jorge una lanzada un día.

Tumba os está mejor que estrado y sala;
cecina sois en hábito en arpía
y toda gala en vos es martingala.

[36] Repárese en la ampliación de los retratos (especialmente de las viejas) en las versiones ulteriores de los *Sueños* o del propio *Buscón*: a Quevedo parece interesarle más la intensidad de la pintura grotesca que la mera indicación de la edad.

Habrá que pensar en este texto quevediano como procedente, sin duda alguna, de ese epigrama de Marcial.

Al lado de los defectos físicos, la crítica o sátira de estados también puede considerarse punto de coincidencia entre Marcial y Quevedo. Para Nolting-Hauff, la pintura sarcástica de oficios o empleos posee un origen popular que obtiene «una forma literaria sobre todo en las danzas de la muerte y en los misterios»[37]. Esta tradición, que sin duda se añade a los casos anteriormente tratados, carnavalesca, popular, de transmisión predominantemente oral y expandida durante el renacimiento a través de los autores de raigambre erasmista, no impide indagar si en el fondo el tronco de esta vía satírica resulta ser el mismo. La difusión de Marcial o de la *Antología griega* en el siglo XVI se puede contemplar incluso a la luz de una estética erasmiana que, sin duda, pretende la síntesis de la tradición popular –esa afición a las facecias o a los *adagia* de raíz oral– y de la tradición culta, el gusto por las brevedades latinas o las anécdotas que se hallan en Plutarco o en Plinio. Tampoco se puede desligar esta sátira del mundo conflictivo de los siglos XVI y XVII, en el que se observa con preocupación –desde un ángulo aristocrático– el auge de oficios liberales (médicos y jueces, fundamentalmente) que, al cobrar una importancia social notable, tratan, con ello, de superar el antiguo régimen de privilegios. Lleva lejos este análisis, pero es probable que a la mera influencia literaria o estética se le añadan consideraciones político-sociales que en el caso de Quevedo deben ser tomadas en cuenta.

De todo este marco satírico, los médicos constituyen el principal objeto de diatriba: en el *Libro de todas las cosas*, Quevedo presenta la fórmula del médico satirizable: «Si quieres ser famoso médico, lo primero linda mula, sortijón de esmeralda en el pulgar, guantes doblados, ropilla larga y, en verano, sombrero de tafetán; y, en teniendo esto, aunque no hayas visto libro, curas y eres dotor»[38]. Esta descripción, casi prescrita por el código satírico, se complementa con una idea que se repite: la «de que la actividad de los médicos tiene sólo como finalidad el enviar a los pacientes al otro mundo, impunemente y sin rodeos», como señala no sin humor Nolting-Hauff[39]. Marcial para ello recurre a conceptos, si se permite el anacronismo avalado por Gracián, como el de identificar enterrador y cirujano: «Chirurgus fuerat, nunc est vispillo Diaulus. / Coepit quo poterat clinicus esse modo» (I, 30) o «Nuper erat medicus, nunc est vispillo Diaulus: / quod vispillus facit, fecerat et medicus» (I, 47). Esta macabra impericia se observa en otros epigramas, como el VI, 53, en el que el paciente muere con haber visto sólo en sueños a su médico:

[37] Nolting-Hauff, 1974, p. 115.
[38] Francisco de Quevedo, *Obras festivas*, ed. P. Jauralde, 1981, p. 122.
[39] Nolting-Hauff, 1974, pp. 123-24.

Lotus nobiscum est, hilaris cenavit, et idem
inventus mane est mortuus Andragoras.
tam subitae mortis causam, Faustine, requiris?
in somnis medicum viderat Hermocraten.

Para Quevedo, el médico es un hombre inicuo y temible, que conduce sin remisión a la muerte: en el romance «Tres mulas de tres doctores» (Blecua, núm. 735) una de las bestias dice: «El oficio de mi amo, / por más que cura, recelo / que es oficio de difuntos / y que está fuera del rezo» (vv. 17-20), y en el romance «Pues me hacéis casamiento» (Blecua, núm. 783), compuesto a base de dilogías sobre el verbo *matar*:

No se le ha muerto ninguno
de los que cura hasta hoy,
porque antes que se mueran
los mata sin confesión.
De envidia de los verdugos
maldice al corregidor,
que sobre los ahorcados
no le quiere dar pensión.
Piensan que es la Muerte algunos;
otros, viendo su rigor,
le llaman el día del Juicio,
pues es total perdición.
No come por engordar
ni por el dulce sabor,
sino por matar el hambre,
que es matar su inclinación.
Por matar, mata las luces,
y si no le alumbra el sol,
como murciégalo vive
a la sombra de un rincón (vv. 37-56);

o el famoso soneto «La losa en sortijón pronosticada» (Blecua, núm. 544) donde el paciente le reprocha a su médico su condición de verdugo: «Haz la cuenta conmigo, dotorcillo: / para quitarme un mal, ¿me das mil males? / ¿Estudias medicina o Peralvillo?» (vv. 9-11).

Fuera de esta profesión, tal vez la del tabernero pueda presentar concomitancias entre ambos autores, sobre todo por su tendencia a aguar en demasía el vino. En el epigrama I, 56, el tabernero no tendrá que echar agua al vino porque las tormentas ya lo han hecho; en el epigrama III, 57, parece insólito que el dueño de la taberna venda vino sin mezcla de agua, y en el IX, 98, el vinatero aparece contento porque la lluvia le permitirá introducir en sus tinajas vino impuro y fraudulento. Quevedo en la letrilla satírica «Yo que nunca sé callar» (Blecua, núm. 651) habla de esa afición por la adición excesiva de agua al vino:

Mandádose ha pregonar
que digan, midiendo cueros,
«¡Agua va!» los taberneros,
como mozas de fregar;
que dejen el bautizar
a los curas de Madrí.
Mas no ha de salir de aquí (vv. 16-22),

o en las décimas que compuso sobre el festejo taurino al que singularmente acudió el Príncipe de Gales:

Floris la fiesta pasada,
tan rica de caballeros,
si la hicieran taberneros,
no saliera tan aguada.

Al lado de estos temas que presentan notables puntos de contacto, no se pueden olvidar aquellos otros, cuyo desarrollo difiere, pero conforman en ambos casos buena parte de la preocupación satírica. Me estoy refiriendo a la omnipresencia del tema del dinero en ambos autores, con figuras zaheribles como la del avaro, del nuevo rico, del adulador interesado o del heredero o captador de herencias, de tanta tradición en la sátira romana; el tema del *beatus ille*, en clave semiburlesca, de un *menosprecio de Corte*, que como señala Vaíllo no se corresponde, por su calculada ambigüedad, «con una inequívoca *alabanza de aldea*» en ninguno de los dos casos[40]; el tema del *carpe diem*, que en Marcial es alegato epicúreo y en Quevedo, como demostró García Berrio, reprensión estoica[41]; el tema inagotable del *contra mulieris* que conduce a la tradición misógina de tantos planos; y, en fin, tantos otros que se engarzan por medio de la tradición de la sátira que Quevedo asumió como propia.

3. Algunos aspectos de carácter formal

La presencia de Marcial en Quevedo no sólo se ciñe al parecido temático: también en el aspecto formal se produce una interesante concomitancia, fraguada en el crisol de un conceptismo entendido al margen de límites históricos. Curtius lo advirtió: «los juegos acústicos, los juegos de palabras en el sentido más estricto (figuras de sonido) y sobre todo la *annominatio* o paronomasia [...] pueden entrar, como productos intelectuales que son, en la técnica conceptista»[42]. Gracián impuso a Marcial como modelo —«primogénito de la agudeza», le llamó—[43], proponiendo, pues, un

[40] Vaíllo, 1982, p. 391.
[41] García Berrio, 1978, pp. 243-93.
[42] Curtius, 1979, p. 421.
[43] Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, 1967, discurso V, tomo I, p. 85.

modo conceptista de escritura, común a todas las épocas, brillante y singular durante el XVII. Todos los tratadistas del *conceto*, con Gracián y Tesauro a la cabeza, vuelven la mirada a Marcial para hallar en él la materia y la fórmula de sus procedimientos. Ciertos recursos expresivos, tutelados por el ingenio y la agudeza, aproximan a Marcial y Quevedo: la multiplicación de las dilogías o equívocos, el empleo abundante de la paronomasia o de fórmulas similares de las *figurae dictionis*, la creación ocasional pero singular de neologismos o el uso burlesco de los antropónimos en una versión paródica del *locus a nomine* conforman el repertorio elocutivo común a ambos poetas.

La dilogía, «una palabra de dos cortes y un significar a dos luces»[44], según expresión de Gracián, es uno de los principales mecanismos. Marcial lo emplea próximo al *emphasis*, proponiendo una ambigüedad amplia en las palabras escasamente denotadas que emplea. Así en el epigrama I, 79 sobre el verbo *agis*; en el IX, 15 sobre *facere*; en el VI, 12 con el posesivo *suos* referidos a los cabellos: «iurat capillos esse, quos emit, suos / fabulla: numquid ergo, Paule, peierat»: ¿suyos por naturaleza o suyos por propiedad, por haberlos comprado? En el epigrama V, 29, con el término *leporis*, una de cuyas significaciones adquiere valores obscenos,

> si quando leporem mittis mihi, Gellia, dicis:
> «Formosum septem, Marce, diebus eris.
> Si non derides, si verum, lux mea, narras,
> edisti numquam, Gellia, tu leporem;

o en el epigrama I, 65, con un equívoco sustentado por el vocablo *ficus*, higo y almorrana, que ambas cosas significa: «Cum dixi ficus, rides quasi barbara verba / et dici ficos, Caeciliane, iubes. / Dicemus ficus, quas scimus in arbore nasci, / dicemus ficos, Caeciliane, tuos». Los ejemplos de Quevedo son igualmente numerosos; tarea inútil parece ofrecerlos; *tragos:* «Pues que vuela la edad, ande la loza; / y si pasare tragos, sean de taza» (Blecua, núm. 572); *roma*: «Por roma os aborrecen las naciones / que siguen a Lutero y a Mahoma» (Blecua, núm. 580). Un análisis somero del soneto «A una nariz» muestra el grado de intensidad del mecanismo dilógico en Quevedo, que se ejecuta con una frecuencia sobresaliente.

Otro de los procedimientos que conecta a Quevedo con Marcial es el de la paronomasia. La paronomasia o *denominatio* es, en palabras de Beda, «quotiens dictio paene similis ponitur in significatione diversa, mutata videlicet littera vel syllaba»[45]. El empleo en Marcial tiende al *poliptoton*, que es una variedad de la paronomasia, consistente en representar juntos diferentes casos de una fle-

[44] Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, 1967, discurso XXXIII, tomo II, p. 53.

[45] Lausberg, 1966, tomo II, p. 115.

xión nominal. En el epigrama I, 100, ya citado a propósito del tema de las viejas, la palabra *mamma* se repite tres veces en un dístico y la palabra *tata* en dos: «mamma atque tatas habet Afra, sed ipsa tatarum / dici et mammarum maxima mamma potest». En el epigrama II, 7, con el objeto de recalcar de forma irónica la excelencia de cuanto hace el personaje Ático, se repite trece veces el adjetivo *bellus* y el adverbio *belle*, para acabar con un lacónico y paradójica insinuación insultante:

> et belle cantas et saltas, Attice, belle;
> bellus es arte lyrae, bellus es arte pilae.
> Nil bene cum facias, facias tamen omnia belle,
> vis dicam quid sis? magnus es ardalio.

En Marcial este recurso se extrema en las composiciones más escabrosas, como certifican otros poemas, entre los que destaca el epigrama I, 92, que aprovecha el parecido fónico entre *oculus* y *culus* para crear el fácil y esperable chiste verbal: «Non culum, neque enim est culus, quin non cacat olim, / sed fodiam digito qui superest oculum». Por el empleo que Quevedo hace de este procedimiento se puede colegir que suele abundar en aquellas composiciones más burlescas, como demuestran en el caso del poeta español poemas como «Puto es el hombre que de putas fía» (Blecua, núm. 600), «Cuando tu madre te parió cornudo» (Blecua, núm. 601) o «A las bodas que hicieron Diego y Juana» (Blecua, núm. 615), en los que palabras especialmente llamativas (*puta* o *cuernos*, con otras expresiones semejantes) se repiten a cada verso[46]. La *annominatio*, que es una forma más sutil y quizá fugaz de la paronomasia, que demuestra probablemente una agudeza más inteligente, se muestra en Quevedo con frecuencia en espacios breves con un interés humorístico. Los casos son numerosos; entresaco los de mayor relieve: «ladró el ladrón, pero calló al amante» (Blecua, núm. 520), «bocados sorbes y los sorbos cuelas» (Blecua, núm. 526), «en las guedejas, vuelto el oro orujo» (Blecua, núm. 551), «son los vizcondes unos condes bizcos» (Blecua, núm. 591), o «la que apenas ternísima ternera» (Blecua, núm. 611). El fin humorístico se completa con la creación de palabras nuevas a partir de este mecanismo, como en el poema «Quéjaste, Sarra, de dolor de muelas», de resonancias epigramáticas: «no llames sacamuelas: ve buscando; / si la puedes hallar, un sacaabuelas»[47].

[46] Llama la atención que estas composiciones figuren en manuscritos y no en la edición impresa de su obra: la notoria procacidad del léxico probablemente fuera motivo de su exclusión tanto del *Parnaso* como de *Las tres musas*.

[47] Esta tendencia quevediana ha sido notada como característica singular: *libropesía* o *marivinos* son ejemplos conocidos. En el extremo de esta inclinación los versos dedicados a Góngora donde inventa términos tan complejos como deliberadamente confusos como parte de la parodia: «farmacoforolando como numia / si estomacabundancia das tan nimia / metamorfoseando el arcadumia» (Blecua,

Uno de los recursos que de seguro parte de Marcial es la utilización de los nombres de las personas, el denominado argumento de *locus a nomine,* en este caso con finalidad burlesca[48]. Según González de Salas, que dedica un excurso extenso a este asunto en los preliminares a la musa *Erato,* su empleo sirve «para que en el oculto artificio de su significación esfuercen y ayuden las agudezas de sus conceptos»[49]. El propio Salas propone varios ejemplos de Marcial: el de Póstumo, en los epigramas 10, 12, 21, 22, 23, del libro segundo, para satirizar el mal aliento; el de Velox, del epigrama I, 110, para burlarse del poeta que hace versos demasiado cortos; el de Hermógenes del epigrama XII, 34, para zaherir a un ladrón, como Hermes lo fue de los dioses. El recurso a los nombres propios adquiere en ocasiones un ingenio notable, como es el caso de la Chione (*nieve,* en griego) que es descrita como fría y negra en el epigrama III, 34[50] o sobre todo el VI, 17 sobre el hipocorístico que origina un chiste sencillo sobre la palabra *fur,* 'ladrón':

> Cinnam, Cinname, te iubes vocavi.
> non est his, rogo, Cinna, barbarismus?
> tu si Furius ante dictus esses,
> Fur ista ratione dicereris.

Sin duda, el *Sarra* del soneto «Quéjaste, Sarra, de dolor de muelas» (Blecua, núm. 526), los *Hurtados* y *Mendoza* del poema «Yo, que en este lugar haciendo Hurtados» (Blecua, núm. 543), los *Corbera* o *Cabrera* de la composición «Cuernos hay para todos, sor Corbera» (Blecua, núm. 593) o la *señora Notomía* de la canción «No os espantéis, señora Notomía» (Blecua, núm. 796) son claros ejemplos de que el recurso fue recogido por Quevedo con insistencia, a los que conviene añadir, sin duda alguna, el *Grandilla* del soneto «¿Para qué nos persuades eres niña?» (Blecua, núm. 569), que, como recuerda Schwartz, imita el *Vetustilla* del epigrama III, 93[51].

De estos vínculos formales se desprende una relación que va más allá de lo que puede considerarse una mera coincidencia de métodos o de procedimientos. Sin duda que en la mayor parte de los casos Quevedo opera por analogía sobre los mecanismos desarrollados por Marcial, pero no es menos cierto que la similitud de

núm. 838, vv. 12-14). Véase sobre este particular Arellano, 1984, pp. 201-207, especialmente p. 204 y p. 207.

[48] Véase también Arellano, 1984, pp. 146-58.

[49] De la edición citada de Blecua, Francisco de Quevedo, *Obra poética,* 1981, tomo I, p. 119.

[50] Gracián en el discurso XXXI de su *Agudeza y arte de ingenio,* que titula «De la agudeza nominal», recurre a este epigrama de Marcial como ejemplificación del concepto.

[51] Schwartz, 1986, pp. 135-36.

propósitos y funciones de los instrumentos elocutivos hace más próxima la enseñanza del epigramatista latino.

La faceta filológica del humanista Quevedo halla en Marcial un extraordinario punto de partida. El empleo recorre distintos planos: traduce con criterio erudito varios epigramas del poeta latino; recrea e imita otros epigramas con propósito vario, siempre con lima de asperezas y notas vulgares; recoge aquí y allá motivos que enriquecen y apuntalan la sátira de defectos físicos o la de estados; y asume, como tantos otros autores del siglo XVII, las estrategias elocutivas del epigrama, con la finalidad indisimulada de conformar un estilo de ingenio y agudeza. López de Sedano llamó a Quevedo «nuestro Marcial castellano»[52]; tal calificativo puede sonar exagerado, pero la vinculación, cierta y estrecha, de ambos autores contribuye a comprender, junto a otras muchísimas influencias, el alcance y las proporciones del arte compositivo y verbal de Quevedo.

[52] Francisco de Quevedo, *Obras completas,* BAE, tomo LXIX, p. 171.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, D., *Poesía española*, 5.ª ed., Madrid, Gredos, 1986.
Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.
Cascales, Francisco de, *Tablas poéticas*, ed. de B. Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe (col. Clásicos Castellanos), 1975.
Coffey, M., *Roman Satire*, London, Methuen and Co., 1976.
Crosby, J. O., «Quevedo, la *Antología griega* y Horacio», en G. Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*, 2.ª ed., Madrid, Taurus, 1980, pp. 269-86.
Cupaiuolo, F., *Itinerario della poesia latina nel I secolo dell'Impero*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1973.
Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, FCE, 1979.
García Berrio, A., «Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el *carpe diem*», *Dispositio*, 3, 1978, pp. 243-93.
Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1967.
Higuet, C., *La tradición clásica*, México, FCE, 1978.
Keil, H., *Grammatici latini*, Hildesheim, Georg Olms Verlagcbuchand, 1961.
Lausberg, H., *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966.
Lida de Malkiel, M. R., «Para las fuentes de Quevedo», *Revista de Filología Hispánica*, 1, 1939, pp. 369-75.
López Pinciano, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, 1953.
Mas, A., *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, Honoré Champion, 1957.
Nolting-Hauff, I., *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974.
Plata, F., *Ocho poemas satíricos de Quevedo*, Pamplona, Eunsa (anejos de *La Perinola*, 1), 1997.
Quevedo, Francisco de, *Obras completas*, BAE, tomo LXIX, Madrid, Rivadeneyra, 1877.
Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1981.
Quevedo, Francisco de, *Obras festivas*, ed. de P. Jauralde, Madrid, Castalia, 1981.
Ramage, E. S., *et alii*, *Roman Satirists and their Satire*, New Jersey, Noyes Classical Studies, 1974.
Rubio, D., *Classical Scholarship in Spain*, Washington D. C, 1934.
Sánchez Alonso, B., «Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo», *Revista de Filología Española*, 11, 1924, pp. 33-62 y 113-53.
Schalk, F., «Quevedo's "Imitaciones de Marcial"», en *Festschrift für H. Tiemann*, Hamburgo, 1959, pp. 202-12.
Schwartz, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983.
Schwartz, L., «De Marcial y Quevedo», en *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Eunsa (anejos de *Rilce*, 1), 1986, pp. 133-57.
Vaíllo, Carlos, «El "mundo al revés" en la poesía satírica de Quevedo», *Cuadernos hispanoamericanos*, 380, 1982, pp. 364-93.

Van Rooy, C. A., *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*, Leiden, E. J. Brill, 1966.