

MARCIAL EN INGLATERRA

M^a Teresa MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE
Universidad del País Vasco

Desde sus orígenes hasta nuestros días la literatura inglesa bebe abundantemente de la tradición clásica. Uno de los autores que más temas y modelos ofrece es Marcial, cuyos epigramas son fuente inagotable de muy diversas composiciones.¹

En Inglaterra el periodo más fructífero es el isabelino (1537-1592): todo hombre cultivado maneja la obra de Marcial. En efecto, es del gusto de la época un género descrito a la manera breve de los epigramas por W. Cudem, «*short and sweete poems, framed to praise or dispraise*». Cuantos escribieron epigramas —la mayor parte de los poetas—, mezclaron preferentemente los de elogio y crítica, siempre de acuerdo con el temperamento, el humor propio y la época.

El mismo Marcial describe el epigrama —como Juvenal la sátira— como un comentario formativo y auténtico acerca de la vida y la moralidad; por ello, hay en él más realismo social y crítica que en la épica mitológica de Estacio o en obras tan abstrusas como la de Calímaco.² Samuel Johnson (s. XVIII) resumió este mérito de forma diáfana: «*We strive to paint the manners and the mind*».

Las dificultades y exigencias que acarrea la publicación de un libro de epigramas son a menudo mencionadas por Marcial. Así, en un dístico (I, 16) reconoce la diversidad de lo que se lee. La traducción de J. A. Pott lleva el positivo título *Olla Podrida*:

Good work you'll find, some poor, and much that's worse,
It takes all sorts to make a book of verse.³

¹ Una amplia antología de traducciones y adaptaciones de Marcial hasta nuestros días: J. P. SULLIVAN y A. J. BOYLE, *Martial in English*, Harmondsworth, Penguin, 1996, con bibliografía sucinta anterior, de la que sobresale el estudio de J. P. SULLIVAN, *Martial: The Unexpected Classic. A Literary and Historical Study*, Cambridge, CUP, 1991.

² Así, el principal valor del epigrama consiste en su estrecha relación con la vida. Cf. 10, 4, 8, *hoc lege, quod possit dicere vita «meum est»*; 10-12 *hominem pagina nostra sapit. / Sed non vis, Mamurra, tuos cognoscere mores / nec te scire: legas Ætia Callimachi*.

³ «Encontrarás buen trabajo, alguno pobre, y mucho que es peor. Lleva todo tipo de cosas hacer un libro de versos».

Ben Jonson —uno de sus más brillantes seguidores— advirtió que muchos epigramas fallaban «*because they expressed in the end what should have been understood by what said*». Y es la opinión sostenida recientemente por T. S. Eliot, quien (a propósito de Kipling) afirmaba que eran muy pocos los buenos epigramas escritos en inglés.

PERVIVENCIA DESDE LA ANTIGÜEDAD HASTA EL RENACIMIENTO

Aunque Plinio dudaba de su posibilidad de pervivencia, son siempre valoradas las mismas cualidades con que él mismo encabeza su elogio a la muerte de Marcial: ingenio, agudeza, viveza, sal, hiel, encanto y sarcasmo.⁴

Muy popular en la Antigüedad tardía, Marcial sobrevivió tanto al Cristianismo como a la drástica y a veces arbitraria desaparición de muchos autores grecolatinos en la Edad Media, de modo que está presente en la biblioteca de Carlomagno y es citado por los principales intelectuales del renacimiento carolingio.

El primero y mejor de los escritores neolatinos anglonormandos que escribe epigramas a la manera de Marcial es Godfrey de Winchester, quien —quizá por el hecho de vivir en el siglo XI— es más moralista y trata de asuntos históricos y religiosos más variados.

Los principales humanistas, de Petrarca a Poggio, conocieron y preservaron la obra de Marcial hasta la llegada de la imprenta, pues esta se halla entre las primeras en ser impresa. La *editio princeps* está fechada en Roma en 1471; y pronto fue seguida por ediciones en Ferrara, Venecia y Francia. En Inglaterra —donde las ediciones continentales eran bien conocidas— la primera, a cargo de Thomas Farnaby, es de 1615. La recopilación de André Frusius fue la más popular (Roma 1558, con numerosas reimpresiones hasta 1702, encargada por Ignacio de Loyola para la enseñanza de la retórica en las escuelas de los jesuitas). Hay algunas curiosas, como la de Vincent Colleson (1680, conocida como la del Delfín), en la que, para regocijo de Byron, todos los epigramas obscenos aparecían juntos al final del volumen (los que no habían sufrido expurgación previa, en especial entre los siglos IX y XIII).

MARCIAL EN EL RENACIMIENTO INGLÉS

Los comienzos de la influencia de Marcial en el Renacimiento inglés se remontan a la obra latina de Desiderio Erasmo y, aún más, a la de Tomás Moro (que suma la tradición del epigrama griego) y John Parkhurst, obispo de Norwich.

⁴ PLINIO. *Epist.* 3, 21, 1: *Erat homo ingeniosus, acutus, acer, et qui plurimum in scribendo et salis haberet et fellis nec candoris minus.*

Marcial atrajo no solo a traductores sino también a imitadores y emuladores que lo abordaron en composiciones tanto en latín como en inglés. En estos primeros tiempos sobresale la obra latina de quien se ganó el título de *Martialis redivivus*, John Owen, que publicó en 1607 tres libros de epigramas.

Las primeras traducciones al verso inglés son las de Timothe Kendall publicadas en la colección *Flowers of Epigrammes* en 1577. Como muestra de su estilo de adaptar actual y fresco véase su versión del conocido epigrama 8, 35:

Sith that you both are like in life,
(a naughty man, a wicked wife:)
I muse ye liue not voyd of strife.⁵

No dista demasiado esta traducción de la publicada en 1973 por James Michie:

Since you're alike and lead a similar life,
Horrible husband and ill-natured wife,
Why all the discord and domestic strife?⁶

El eterno tema de las desavenencias conyugales aparece notablemente ampliado en la versión de Francis Davison (*A Poetical Rapsody*, 1602). Alarga su modelo con elementos que justifican la discordia en el matrimonio: peleas, bebida, suciedad, maldiciones y deudas, y finaliza a la manera del soneto con una moraleja:

Why doe your wife and you so ill agree,
Since you in manners so well matched be?
Thou brazen-fac'd, she impudently bould,
Thou still dost brawle, she evermore doth scould.
Thou seldome sober art, she often drunk,
Thou a whore hunting knaue, she a knowne Punct.
Both of you filch, both sweare, and damme, and lie,
And both take pawnes, and *lewish* vsurie.
Not manners like make man and wife agree,
Their manners must both like and vertuous be.⁷

Aún más prolija es la versión de Ben Jonson, quien ya da nombre al poco virtuoso matrimonio. La pregunta del primer verso se responde en el último, y todas las afirmaciones referidas al comportamiento o al pensamiento del esposo se repiten para la mujer de forma concisa. El resultado es un vívido y doloroso retrato de una peculiar vida familiar:

⁵ «Ya que vosotros dos os parecéis en vuestra vida (un hombre indecente, una malísima mujer), pienso que no podéis vivir libres de peleas».

⁶ «Ya que vosotros sois parecidos y lleváis una vida similar, horrible marido y esposa mala por naturaleza, ¿por qué todas estas disputas y peleas domésticas?»

⁷ «¿Por qué tú y tu esposa estáis tan mal avenidos, si vosotros en maneras coincidís tanto? Tú descarado, ella impudicamente sinvergüenza, tú aún te peleas, ella todavía chilla más. Tú rara vez sobrio, ella a menudo bebida. Tú un bribón putero, ella, una conocida buscapeleas. Ambos sois guarros, ambos echáis juramentos, y maldecís, y mentís. Y los dos acudís al prestamista, y a la usura judía. Esta forma de ser no pone de acuerdo al hombre y a la mujer. Sus costumbres deben, en los dos, coincidir y ser virtuosas».

On Giles and Ione

Who says that GILES and IONE at discord be?
 Th'observing neighbours no such mood can see.
 Indeed, poore GILES repents he married ever.
 But that his IONE doth too. And GILES would never,
 By his free will, be in IONES company.
 No more would IONE he should. GILES riseth early,
 And having got him out of doores is glad.
 The like is IONE. But turning home, is sad.
 And so is IONE. Oft-times, when GILES doth find
 Harsh sights at home, GILES wisheth he were blind.
 All this doth IONE. Or that his long yearn'd life
 Were quite out-spun. The like wish hath his wife.
 The children, that he keepes, GILES swears are none
 Of his begetting. And so swears his IONE.
 In all affections she concurrerth still.
 If, now, with man and wife, to will, and nill
 The selfe-same things, a note of concord be:
 I know no couple better can agree!⁸

Por el contrario, otro de los grandes autores del Renacimiento inglés, Robert Herrick, se acomoda a los tres versos del original y solo les aplica a los protagonistas un adjetivo común —*wicked*, también en Kendall para la mujer—, pero mantiene el recurso a nombres propios (breves y ligeros, con un cierto efecto de aliteración) que acercan el texto al lector contemporáneo:

Jack and Jill

Since *Jack* and *Jill* both wicked be;
 It seems a wonder unto me,
 That they no better do agree.⁹

Y, por último, veamos la versión, menos interesante, de Sir Edward Sherburne (*Poems and Translations*, 1651):

Of an Ill Husband and Wife

Since both of you so like in Manners be,
 Thou the worst Husband, and the worst Wife she,
 I wonder, you no better should agree.¹⁰

8 «¿Quién dice que Giles y Jone están peleados? Los vecinos curiosos no pueden ver tanto malhumor. Y el pobre Giles se arrepiente de haberse casado. Pero es que Jone también lo piensa. Y Giles no debía haber estado nunca en compañía de Jone, por su libre albedrío. Tampoco lo debiera haber estado Jone. Giles se levanta temprano, y una vez de que sale por la puerta es feliz. Semejante es Jone. Pero, al volver a casa está triste. Y también Jone. A menudo, cuando Giles encuentra un espectáculo desabrido en casa, Giles desearía estar ciego. Y lo mismo Jone. O que su bien ganada y larga vida estuviera ya suficientemente dada de sí. El mismo deseo lo tiene su esposa. Los hijos, que él cuida, Giles jura que no son ninguno de su procedencia. Y se lo jura Jone. Con todos sus sentimientos ella aún está de acuerdo. Si, ahora, con un hombre y su mujer, quieren y no quieren las mismas cosas, es señal de concordia. ¡Y no conozco pareja que pueda estar más de acuerdo!»

9 «Ya que Jack y Jill, los dos, son malísimos, me parece a mí una maravilla que no se arreglen mejor».

10 «Ya que vosotros dos os parecéis en maneras, tú el peor de los maridos, ella la peor de las mujeres, pienso que vosotros no podríais coincidir mejor».

Es indudable que estas traducciones y adaptaciones favorecieron enormemente la popularidad del poeta, aumentada por el constante cultivo de ejercicios de epigrama latino en escuelas públicas como Eton y Winchester. Son los siglos XVI y XVII, en que los que se anhela el título de «Marcial inglés», coincidentes con un momento en que proliferan los poetas aficionados, a los que resultaban muy atrayentes los poemas breves, especialmente los más ingeniosos y sentenciosos, los de tema amoroso y los que expresaban toda una galería de odios exacerbados.

Sir John Harington (quien basó unos 80 de sus 430 epigramas directamente en Marcial) manifiesta abiertamente esta admiración generalizada por Marcial y el epigrama: «*It is certain, that of all poems, the Epigram is the pleasantest, and of all that writes epigrams, Martial is counted the wittiest*».

En este periodo prima la traducción creativa, reclamada por admiradores seguidores de Marcial como Ben Jonson, que pretenden, según la expresión de Ezra Pound, «hacerlo nuevo».

Un motivo más para la proliferación de traducciones y adaptaciones es la tentación de trasladar la vívida pintura de la sociedad romana de época flavia a la sociedad inglesa de un periodo tan particular como el isabelino, con retratos de patronos y clientes, de ladrones, políticos, abogados, vividores, prostitutas, envenenadores, ninfómanas, pseudointelectuales, etc. Como ejemplo de esta tendencia, señalemos la obra de Sir Charles Sedley *Epigrams; or, Court Characters* y su adaptación del epigrama 2, 64, ataque contra tres poderes que se enriquecen con suma facilidad, a saber, abogados, médicos y curas:

One Month a Lawyer, thou the next wilt be
 A grave Physician, and the third a Priest;
 Chuse quickly one Profession of the three;
 Marry'd to her, thou yet may'st court the rest.
 Whil'st thou stand'st doubting, *Bradbury* has got
 Five Thousand Pound, and *Conquest* as much more;
 W- is made B-, from a drunken Sot:
 Leap in, and stand not shiv'ring on the Shore;
 On any one amiss thou can'st not fall,
 Thou'lt end in nothing, if thou grasp'st at all.¹¹

Este gusto por la invectiva pretende ser compensado en la misma época por una serie de intelectuales que rechazan la cada vez más clara inclinación por la faceta más licenciosa del poeta romano. El reverendo Thomas Bastard publicó en 1598 *Chestoleros: Seven Bookes of Epigrames*, en cuya epístola dedicatoria ofrece un claro testimonio de esta tendencia: «*I have taught Epigrams to speak chastly ... barring them of their olde libertie*». Bastard no desdeña los textos que le sirven para atacar males de

¹¹ «Un mes querrás ser abogado, al siguiente un serio médico, y al tercero un sacerdote. Elige rápido una profesión de las tres; casado con ella, puedes cortejar al resto. Mientras que estás tú dudando Bradbury ha ganado 5000 libras, y Conquest muchas más. W. se ha convertido en B. de ser un borracho bebido: no dejes escapar la oportunidad, y permanece sin temblar en la Tierra; no puedes caer sobre algo malo, que acabarás en nada, si no lo aprovechas en absoluto».

su época como la hipocresía, la vanidad, la adulación a los poderosos, etc. Algo similar defiende 2, 16, dirigido *Ad Lectorem*:

Reader, there is no biting in my verse;
No gall, no wormewood, no cause of offence.
And yet there is a biting I confesse
And sharpnesse tempered to a wholesome sense.
Such are my Epigrams well understood,
As salt which bites the wound, but doth it good.¹²

Por encima de posibles desavenencias morales, en cualquier caso, en la literatura inglesa va a prevalecer el gusto, entre otros, por el tratamiento y desarrollo de temas comunes como la vida y la muerte, la felicidad y los placeres de la vida en el campo frente al ajeteo de la ciudad.

El impacto de la obra de Marcial sobre la conciencia literaria de la Inglaterra isabelina fue clave para el progreso de la poesía inglesa, y no solo para sus temas. Los escritos del primer periodo, simples y directos, fueron siendo sustituidos por otros más extensos y más complejos estilísticamente. Uno de los principales atractivos del epigrama latino consistía en los rápidos y divertidos guiños de pensamiento, lo que se refleja, por ejemplo, en John Donne y su «metaphysical wit». Ben Jonson refinará esta tendencia, aunque con una mayor libertad que Marcial en la extensión de sus poemas, y retomará la tradición de los epigramas eulogísticos escritos por Marcial para sus potenciales patronos. Así el epigrama logra desarrollarse en todos sus aspectos, y no exclusivamente en el satírico. Con todo, la restauración de la alabanza no evita la indiscutible preferencia a que aludíamos antes por los poemas más punzantes y satíricos (del 60 al 65% en el mismo Jonson), dirigidos como los de Marcial contra objetivos más del mundo de la sociedad —avaros, glotones y afectados de lujuria— que del de la política, preferencia que alimentó epigramas harto ofensivos de Jonson y de Robert Herrick, cuyo volumen *Hesperides* (1648) contiene un notable número de traducciones de Marcial y de la *Antología Griega*, así como unos 150 poemas de escarnio de un total de 1100, adelanto de los gustos de los más modernos seguidores de Marcial.

MARCIAL DESDE LA RESTAURACIÓN AL NEOCLASICISMO (c. 1666-1800).

El periodo conocido como Restauración se distinguió por una mayor permisividad que facilitó que el epigrama se librase de cualquier traba o censura que hubiera podido sufrir con anterioridad. Ejemplo representativo es el de John Wilmot, duque de Rochester. Conocido disoluto cortesano, mantiene el espíritu del modelo latino, pero va más lejos de la libertad del periodo flavio en Roma o del isabelino en Inglaterra al, por ejemplo, dedicar el siguiente epigrama a Carlos II:

¹² «Lector, no hay mordacidad en mi verso, ni bilis, ni hiel, ni causa de ofensa. Y aun así, lo confieso, hay mordacidad y agudeza temperada en un sentido saludable. Así se entienden bien mis epigramas, como sal que hace escocer la herida pero que le hace bien».

God bless our Good and Gracious King,
Whose *Promise* none relies on;
Who never said a Foolish Thing,
Nor ever did a Wise One.¹³

En el periodo neoclásico de la literatura inglesa Marcial mantiene los atractivos que animaron a Dryden y Pope, con lo que sus adaptaciones, imitaciones y traducciones siguieron proliferando y siendo populares. Prueba de ello son numerosos testimonios en publicaciones periódicas y revistas como *The Spectator*, *The Rambler* y *The Gentleman's Magazine*. Es sumamente llamativo el intento (similar a los que sufre Ovidio) de hacer de Marcial un moralista. Esta efímera tendencia vigente desde finales del XVIII a principios del XIX tiene como primer resultado la traducción de John Elphiston, publicada en 1782 en 12 libros de enorme influencia hasta finales del XIX. Reorganiza el material de acuerdo con criterios temáticos y elimina los más obscenos. He aquí su traducción de uno de los más célebres, 1, 32:

SABBY, I love thee not, nor can say why.
One thing I can say, SAB: thee love not I.¹⁴

Elphiston opta por dos diminutivos del nombre del atacado para que el efecto sea más redondo. Tenemos la impresión de que tiene en mente la versión de Thomas Brown, aún hoy un clásico popular de la literatura inglesa por sí sola, y a su vez origen de sucesivas variantes, obra maestra de la concisión y mordacidad, donde el nombre del individuo a quien se odia es conocido para los lectores contemporáneos de Brown:

I do not love thee, Doctor Fell;
The reason why I cannot tell.
But this I'm sure I know full well,
I do not love thee, Doctor Fell.¹⁵

El efecto del poema fue inmediato para el joven y díscolo Brown, incluida la expulsión del Christ College, de donde el Doctor John Fell, obispo de Oxford muerto en 1686, era profesor de lenguas clásicas y decano. Anteriores versiones eran más conservadoras. Así, la de James Wright:

I love thee not, Sabidius; Ask you why?
I do not love thee, let that satisfie!¹⁶

Y en los últimos años, del poeta americano J. V. Cunningham, en *Collected Poems and Epigrams* (Londres, 1971) «casi» mantiene el nombre latino, que cambia de Sabidio a Sabino:

¹³ «Dios bendiga a nuestro buen y gracioso rey [Carlos II], en cuya promesa nadie confía, quien nunca dijo una tontería ni nunca hizo nada sensato».

¹⁴ «Sabby, no te quiero, y no puedo decir por qué. Una cosa puedo decirte, Sab: a ti no te quiero yo».

¹⁵ «Yo no te quiero, Doctor Fell; la razón no puedo decirte. Pero de esto estoy seguro y lo sé perfectamente bien: yo no te quiero, Doctor Fell».

¹⁶ «No te quiero, Sabidio. ¿Preguntas el porqué? No te quiero, ¡que quede eso claro!»

Sabinus, I don't like you. You know why?
Sabinus, I don't like you. That's why.¹⁷

En el epigrama modelo de estas imitaciones Marcial, por su parte, evidencia la influencia recibida de autores como, por ejemplo, Catulo. Así 1, 32 es una perfecta combinación de dos textos suyos, los famosísimos 85 (*odi et amo*) y 93 (*nil nimium studeo, Cæsar*).

MARCIAL EN EL PERIODO ROMÁNTICO Y VICTORIANO

Con la imparable llegada a Inglaterra del Romanticismo tanto los valores sociales y políticos de Marcial como su actitud ante el sexo perdieron prestigio y ganaron mala fama. Este revolucionario movimiento poético prefirió las odas a los dísticos. Por ejemplo Shelley ya se inspira más en la tragedia griega que en géneros menos elevados como la sátira y el epigrama, y Wordsworth prefiere la hermosura de la naturaleza a las imperfecciones de la ciudad. El ejemplo más evidente de rechazo lo leemos en un pasaje en que Byron, no sin ironía, se refiere a que nadie decente podrá ser parcial ante «all those nauseous epigrams of Martial» (*Don Juan*, I, 43, 343-344, en un momento en que está repasando la educación clásica del protagonista).

La pervivencia de Marcial corre aún más peligro en el período victoriano. Un testimonio del juicio condenatorio a que se somete su obra por parte de los intelectuales victorianos lo encontramos en el siguiente pasaje de una carta de Lord Macaulay, quien curiosamente emplea el mismo calificativo *nauseous* que Byron:

His merit seems to me to lie, not in wit, but in the rapid succession of vivid images. I wish he were less nauseous. [...] He is certainly a very clever, pleasant writer. [...] his indecency, his servility and his mendicancy disgust me. In his position, —for he was a Roman knight—, something more like self-respect would have been becoming.¹⁸

Esta evaluación crítica se ha mantenido con pocas variaciones hasta muy recientemente en la mayoría de las historias de la literatura romana. Sin embargo, a Marcial nunca le han faltado los admiradores. Henry Bohn lo publica con sumo cuidado en 1859, pero evitando los epigramas más indecentes (que a veces se pueden leer sin traducción —para dejarlos en una «*decent obscurity of a learned language*»— o con la traducción italiana de Giuspanio Graglia). Un par de años más tarde George Augustus Sala presenta (junto con otros amigos de Oxford) de un *Index Expurgatorius of Martial, Literally Translated, Comprising All the Epigrams higertho Omitted by English Translators*, del que se imprimieron privadamente 150 copias (Londres 1868), todavía hoy de difícil acceso. Ejemplo de su crudeza es la versión de 2, 45:

¹⁷ «Sabino, no te quiero. ¿Sabes por qué? Sabino, no te quiero. Ése es el porqué».

¹⁸ «Me parece que su mérito consiste no en su ingenio, sino en la rápida sucesión de crudas imágenes. Me gustaría que fuera menos nauseabundo. Es en verdad un escritor muy inteligente, muy agradable [...] pero su indecencia, su servilismo y su miseria me disgustan. En su posición —pues era un caballero romano— debería haberse dado algo más, como el respeto por uno mismo».

What, Glyptus! Cut your cock off! Where's the good?
 Save'twas too short to hand, it never stood.
 Without the knife, you'd be a sexless Priest;
 You never could have woman, man, or beast.¹⁹

En el mismo periodo Robert Louis Stevenson completar una amplia selección de algunos de los mejores epigramas de Marcial, desafiando casi la desaprobación de los gustos mayoritarios. Y Andrew Amos se empeña en reivindicar su figura y obra en *Martial and the Moderns* (Cambridge 1858).

MARCIAL EN EL SIGLO XX

Si algo caracteriza a las versiones publicadas en el siglo xx es el énfasis (a veces excesivo) en lo grotesco, sexual e irreverente, y la desintelectualización de contenidos. En efecto, es interesante observar ante qué tipo de epigramas se atreven los modernos traductores y adaptadores y ante cuáles no: prefieren los que aluden al sexo o al ataque de prejuicios, mientras que no abordan temas «clásicos» como el suicidio de Arria o los dientes perdidos de Elia.

En cualquier caso, la indudable rehabilitación de Marcial a lo largo del siglo xx viene unida a las de Catulo y Propercio, impulsadas todas ellas por el genio de Ezra Pound, quien de hecho no adaptó directamente más que un epigrama menor de tono humorístico, 5, 43:

Thais has black teeth, Læcacia's are white because
 she bought'em last night.²⁰

La versión de Paul Nixon tiene como título *Darkness Visible* (en *A Roman Wit*, Boston-Nueva York 1911, selección de cerca de doscientos epigramas, aun con eliminación de los obscenos). No le da problemas este epigrama de los dientes, al que imprime su propio toque poético, en el que coincidirá Pound, con el detalle de la noche encubridora del engaño de Tais:

The teeth of Thais look like jet;
 Læcacia's are white.
 The cause, you ask? The pallid set
 Go out at night.²¹

Este tema de las mujeres desdentadas había sido asumido (entre otros) con especial ingenio por Quevedo²². Con una habitual mayor extensión —cuadruplica la del epigrama original— marca la diferencia de la edad de las mujeres precisando los años:

¹⁹ «¿Qué pasa, Glipto? ¿Cortarte tu polla! ¿Dónde está la mejora? Además de ser demasiado corta para agarrarla, nunca se quedó tiesa. Aun sin el cuchillo habrías sido un sacerdote sin sexo; nunca podrías tener mujer, hombre o bestia».

²⁰ «Tais tiene los dientes negros. Los de Lecania son blancos porque los compró la pasada noche».

²¹ «Los dientes de Tais parecen de azabache; los de Lecania son blancos. ¿Preguntas la causa? El pálido postizo sale de noche».

²² Por ejemplo: «Tiene los dientes de nieve / sobre cincuenta años Ana. / Tiénelos muy negros Juana / y aún no ha entrado en diecinueve».

¿Qué razón habrá que pruebe
los efectos evidentes
siendo igualmente tratados?
Ser los de Ana comprados
y los de Juana sus dientes.

Más apegado al texto latino (y cercano en el tiempo a Quevedo) es el epigrama de James Wright (*Sales Epigrammaton*, 1663):

Lecania's teeth why white, Thais black are?
Lecania bought, Thais her own doth wear.²³

Este y otros poemas misóginos de Marcial —como 8, 12— han tenido especial éxito en toda Europa. La versión de Robert Fletcher, autor de la traducción de una antología titulada *Ex Otio Negotium. Or Martiall His Epigrams Translated* (1656), está dirigida a todos los hombres, no solo a Prisco:

Dont ask why I'de not marry a rich wife?
I'lle not be subject in that double strife.
Let matrons to their heads [=spouse] inferior be,
Else man and wife have no equalitie.²⁴

El mismo tono coloquial y despreciativo se mantiene en la reciente versión de James Michie, que asimismo respeta hasta el número de versos, y que para evitar la inferioridad de las mujeres pide obediencia:

Why have I no desire to marry riches?
Because, my friend, I want to wear the breeches.
Wifes should obey their husbands; only then
Can women share equality with men.²⁵

Se pierde bastante, en nuestra opinión, en la reducción a dos versos del mismo epigrama en la libre adaptación del americano Richard O'Connell, *In the Saddle* (1991):

Because I like the superior position,
I won't marry the daughter of a patrician.²⁶

Un texto más que puede ilustrarnos en torno a la peculiar relación de Marcial con las mujeres es 7, 30, retrato demoledor de una xenófila, ejemplo de promiscuidad. He aquí la adaptación, evidentemente muy libre, de J. P. Sullivan, en la que se evidencia la riqueza de vocabulario de la lengua inglesa para caracterizar —vulgarizando— a otros pueblos:

23 «¿Por qué los dientes de Lecania son blancos y los de Tais son negros? Lecania los compró, Tais lleva los suyos propios».

24 «¿No me preguntas por qué yo no me casaría con una esposa rica? No estaré sujeto a esa doble pelea. Dejemos que las matronas sean inferiores a sus esposos, que hombre y esposa no tengan igualdad».

25 «¿Por qué no quiero casarme con ricas? Porque, amigo mío, quiero llevar los pantalones. Las esposas deberían obedecer a sus maridos; solo entonces podrán compartir las mujeres igualdad con los hombres».

26 *Llevando las riendas*. «Puesto que me gusta la posición superior, no me casaré con la hija de un patricio».

You'll fuck a frog, a Kraut, a Jew,
 A Gippo, a Brit, a Pakki too;
 Niggers and Russkis all go in your stew—
 But my prick's a Wop —Cælia, fuck you!²⁷

Es indudable, según vamos advirtiendo, que las versiones de autores de la segunda mitad del siglo xx, como por ejemplo Peter Whigham (también dedicado a Catulo) son casi sin excepción libres en forma y en interpretación. Así, muy espontáneo es el australiano Peter Porter, *After Martial* (1972), en el comienzo de su versión de 11, 99:

Yours is a classic dilemma, Lesbia;
 whenever you get up from your chair
 your clothes treat you most indecently.
 Tuging and talking, with right hand and left
 you try to free the yards of cloth swept
 up your fundament.²⁸

También intenta acercarnos el texto Michie en su adaptación:

Whenever you rise from a chair, Lesbia, your wretched clothes jump,
 Like buggers, right up your rum-
 I've often observed the sight.
 You try twitching them to the left or the right
 And finally wrench them free with a tearful shriek,²⁹

Algunas adaptaciones modernas son francamente ingeniosas. Así, la de Olive Pitt-Kethley, a partir de 3, 43 (publ. 1987):

You were a swan, yo're now a crow.
 Laetinus, why deceive us so,
 With borrowed plumage trying?
 The Queen of Shades will surely know
 When she strips off your mask below-
 In Death there's no more dyeing.³⁰

Proserpina se acerca al lector moderno —desconocedor en demasía de la mitología clásica— y es sustituida en su función por una ahora más sugerente *Queen of Shades*, y la muerte es la que es humanizada y está presente de forma más explícita que en el modelo latino. Olive Pitt bien podría tener en mente la versión (muy

²⁷ «Joderás con un gabacho, con un alemán, con un judío, con un gitano, con un inglés, también con un paquistaní; los negros y los rusos todos van a tu burdel, pero mi polla es italiana. ¡Jódete, Celia!».

²⁸ «El tuyo es un dilema clásico, Lesbia; cada vez que te levantas de tu silla tus ropas te tratan pero que de una forma muy indecente. Tirando de ella, y agarrándola, con la mano derecha y con la izquierda intentas liberar los kilómetros de ropa recogidos en tu trasero».

²⁹ «Cada vez que te levantas de una silla, Lesbia, tus ropas miserables pegan un salto, como sodomitas, directas a tu culo. He observado a menudo la visión. Intentas arreglarlo tirando bruscamente de ellas a izquierda o a derecha, y, finalmente, las arrancas de un tirón con un chillido lastimero».

³⁰ «Eras un cisne, eres ahora un cuervo. Letino, ¿por qué nos engañas tanto intentando llevar un plumaje prestado? La Reina de las Sombras lo sabrá seguramente cuando arroje al suelo tu máscara: en la Muerte no hay más tintes».

lograda) de Thomas May (1629), en la que quien sabe que los cabellos no son negros es la reina de los infiernos, *hels Queene*:

Thou dy'st thy haire to seeme a younger man,
And turn'st a Crow, that lately wert a Swan.
All are not cousen'd; hels queene knows thee grey.
She'll take the vizer from thy head away.³¹

Otra versión del siglo XVII, de Thomas Brown, se dirige a un hombre que es Harry, que ya no es Letino, que se parece a un cuervo concreto, el de las fábulas de Esopo, y a quien el autor debía querer poco:

Thou that not many months ago
Wast white as Swan, or driven Snow,
Now blacker far than Aesop's Crow,
Thanks to thy Wig, set'st up for Beau.
Faith Harry, thou'rt i'the wrong box,
Old Age these vain endeavours mocks,
And time that knows thou'st hoary locks,
Will pluck thy Mask off with a pox.³²

La traducción de Michie está más apegada al texto latino, pero selecciona un vocabulario más cercano, por el que el peluquín podría ser el de un actor:

You've dyed your hair to mimic youth,
Laetinus. Not so long ago
You were a swan; now you're a crow.
You can't fool everyone. One day
Proserpina, who knows the truth,
Will rip that actor's wig away.³³

No dista en ello demasiado de la adaptación de Joseph Addison (siglo XVII), quien ha optado por eliminar cualquier nombre propio:

Why should'st thou try to hide thy self in youth?
Impartial Proserpine beholds the truth,
And laughing at so fond and vain a task,
Will strip thy hoary noddle of its mask.³⁴

Una marcada tendencia en los adaptadores de Marcial —y de los clásicos grecolatinos en general— es la de alterar más profundamente el texto modelo, que así queda vertido con las características peculiares de la lengua moderna. Un defensor

31 «Tiñes tu pelo para parecer un hombre más joven, y has convertido en un cuervo lo que antes era un cisne. Todos no están engañados: la reina de los infiernos sabe que son grises. Y quitará de tu cabeza ese postizo».

32 «Tú que hace no muchos meses eras blanco como un cisne, o como nieve que azota, ahora eres con mucho más negro que el cuervo de Esopo, gracias a tu peluca, que te has puesto para estar *Beau*. Querido Harry, estás en difícil postura, la edad de la vejez se ríe de esos vanos empeños, y el tiempo que sabe que tú tienes mechones canos te arrancará tu máscara con una sífilis».

33 «Has teñido tu cabello para imitar a la juventud, Letino. No hace mucho tiempo eras un cisne; ahora eres un cuervo. No puedes tomar el pelo a todos. Un día Proserpina, que sabe la verdad, te arrancará esa peluca de actor».

34 «¿Por qué deberías intentar esconderte a ti mismo en la juventud? La imparcial Proserpina posee la verdad, y riéndose ante una tarea tan inocente y vana arrancará su máscara a tu melón».

señalado de esta postura es el prestigioso traductor americano Dudley Fitts, quien considera —manteniendo los postulados de Ezra Pound— que es lícito modificar el texto de las lenguas clásicas y usar el inglés. Sirva como ejemplo uno propuesto por él, adaptación del dístico 2, 15:

You let no one drink from your personal cup, Hormus,
when the toasts go round the table.
Haughtiness?
Hell, no.
Humanity.³⁵

Fitts entiende el poema de Marcial como una broma sobre la dudosa higiene de Hormo y considera que su gracia depende mucho de la compostura de su forma, del aparente *decorum* de sus palabras, y en particular el uso de *humane*.

Más conservadora —incluso mantiene el nombre propio— es la versión de James Michie, más arriesgado en otras ocasiones:

Hormus, it's thoughtful of you, not stuck-up,
Not to drink healths. Who'd risk sharing your cup?³⁶

Una vez más, comparemos estas versiones «modernas» con la del autor isabelino Francis Davison (*A Poetical Rapsody*, 1602):

À Monsieur Naso, Verolé
NASO let none drinke in his glasse but he,
Think you tis curious pride? tis curtesie.³⁷

Otra sugerente traducción de Fitts, en esta ocasión del epigrama 2, 87. La segunda persona declara pronto ser en realidad la primera, el propio autor, con lo que el efecto cómico gana vigor. El vocabulario es, además, deliberadamente coloquial:

You claim that all the pretties are panting for you:
for you, Fitts,
face of a drowned clown floating under water.³⁸

Compárese esta adaptación con la de James Michie, quien también opta otra vez por vocabulario más coloquial que el del modelo latino:

You claim that lots of pretty women
Are mad for you. I wonder,
With that puffed face —like a man swimming
And slowly going under?³⁹

35 «No dejas beber de tu propia copa, Hormo, cuando los brindis giran por la mesa. ¿Arrogancia? ¡No, demonios! Humanidad».

36 «Hormo, es muy considerado de tu parte, no de engreído, que no brindes. ¿Quién se querría arriesgar a compartir tu copa?»

37 «Naso no deja que nadie beba en su copa, pero, ¿crees que él hace esto por extraño orgullo? Es cortesía».

38 «Pretendes que todas las guapas andan jadeando por ti; por ti, Fitts, cara de payaso ahogado flotando bajo el agua».

39 «Pretendes que montones de chicas guapas están locas por ti. Me pregunto, ¿y con esa cara hinchada? (como la de un hombre que está nadando y que poco a poco se va hundiendo)».

FINAL

La variedad de perspectivas a la hora de abordar la obra de Marcial nos permite, por un lado, reconsiderar y reflexionar en torno a sus frutos y, por otro, confirmar la complejidad del arte y oficio de la traducción, incluidas las diferencias de lenguaje a la hora de esa traducción (desde la sensibilidad de los escritores del xvii a la entrega más cruda de nuestros contemporáneos). Asimismo comprobamos cómo las traducciones literarias suelen ser respetuosas en contenido y en forma, pese a sus mayores dificultades: los contextos varían y algunos conceptos deben modificarse. Es el caso de los nombres propios, donde la actualidad que podían tener en el original de Marcial se pierde en la traducción, por lo que en ocasiones se renuevan (a veces con fortuna), tanto cuando son ficticios como cuando son reales. Las versiones inglesas suelen ofrecer términos coincidentes en connotación y denotación con los originales, a cambio de tender a ser más extensas que las originales, en parte por cambios léxicos fundamentales para la *amplificatio* o exageración de un recurso retórico o poético presente en el original latino.

En fin, hemos pretendido esbozar los modos en que la obra de Marcial es adoptada y ampliamente difundida por poetas de diversa condición y procedencia (incluidos norteamericanos y australianos) que evidencian la universalidad y pervivencia de la poesía epigramática.