

# Originalidad, funciones y virtualidades poéticas en los recursos manieristas de Marcial (XI, 8)

Vicente PICÓN GARCÍA

Universidad Autónoma de Madrid

Voy a estudiar el epigrama XI, 8 de Marcial con una metodología similar a la empleada en otro trabajo anterior mío sobre el III, 65<sup>1</sup>, pero aportando nuevos datos a los allí ofrecidos y utilizando nuevos enfoques a fin de desentrañar la estructura del poema y descubrir las funciones de los distintos recursos empleados en su composición. Tal vez así podamos acercarnos a los principios genéticos que al poeta le sirvieron de base.

Respecto al manierismo de Marcial al que aludía allí<sup>2</sup>, lo entiendo, dejando a un lado polémicas o distinciones de detalle, como un fenómeno o una actitud literaria por la que se tiende a distorsionar el empleo racional de la retórica característico de las épocas clásicas, pudiendo afectar tal distorsión tanto al nivel formal como al nivel conceptual.

En el primer caso, se multiplican los artificios con que se dispone la forma (letras, palabras, frases, verbos, etc.) para conseguir efectos especiales. En el segundo caso, se va a la caza de agudezas e ingeniosidades para sorprender de cualquier modo a la mente del lector. Ahora bien, ambos manierismos pueden hermanarse, y eso es lo que ocurre precisamente en el poema que nos ocupa. Y no es de extrañar, pues, como dice Curtius, «ninguna forma poética favorece tanto el juego con ideas ingeniosas como el epigrama»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> V. Picón, «Originalidad poética y recursos manieristas en Marcial (III, 65)», en *Estudios Clásicos*, 85, 1989, pp. 101-125 y 125, n. 5.

<sup>2</sup> Para este concepto, cf. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad media latina*, II, Buenos Aires, 1976, pp. 384 ss., y R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria*, Madrid, 1974, pp. 157 ss. Para la posición de Marcial en este sentido, cf. H. Bardon, «Le goût à l'époque des Flaviens», en *Latomus*, 21, 1962, pp. 732-748, especialmente de la 741-746; E. Paratore, «La letteratura latina dell'età imperiale, Florencia-Milán, 1969, p. 161, y C. Salemme, *Marziale e la poetica «degli oggetti»*, Nápoles, 1976, p. 9.

<sup>3</sup> E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 140.

Esto supuesto, veamos el epigrama que nos ocupa:

- Lassa quod hesterni spirant opobalsama drauci,  
 ultima quod curuo quae cadit aura croco;  
 poma quod hiberna maturescentia capsa,  
 arbore quod uerna luxuriosus ager;  
 5 de Palatinis dominae quod Serica prelis,  
 sucina uirginea quod regelata manu;  
 amphora quod nigri, sed longe, fracta Falerni,  
 quod qui Sicanias detinet hortus apes,  
 quod Cosmi redolent alabastra focique deorum,  
 10 quod modo diuitibus lapsa corona comis:  
 singula quid dicam? non sunt satis; omnia misce:  
 hoc fragrant pueri basia mane mei.  
 Scire cupis nomen? si propter basia, dicam.  
 Iurasti. Nimium scire, Sabine, cupis.

### 1. Sinestesia y «cumulatio»

Marcial describe aquí el beso, como en III, 65, trasladando sus efectos al sentido del olfato y haciendo intervenir otros sentidos distintos de los del gusto y del tacto que serían los más apropiados para su descripción.

Nos encontramos así ante un fenómeno de sinestesia por el que el poeta vincula percepciones de uno o más sentidos a otro, recurso netamente poético y cuyo uso se hace habitual entre los manieristas. «Como rasgo psicológico», dice Wellek<sup>4</sup>, «parece, como el daltonismo, una supervivencia de un sensorio primitivo relativamente indiferenciado. Pero, más frecuentemente, se trata de una técnica literaria, de una forma de transposición metafórica. Históricamente esta actitud y este estilo son característicos de las épocas barrocas y románticas y, por lo mismo, enfadosos para épocas racionalistas que buscan “lo claro” y “lo neto” más que correspondencias analógicas y unificadoras.»

Con estas palabras Wellek constata claramente la originalidad del procedimiento, al tiempo que le sitúa en el marco de las corrientes literarias en que se produce. Además, esta alusión de Wellek a las correspondencias analógicas y unificaciones apunta hacia otros rasgos de la originalidad de Marcial que vamos a detectar también en este epigrama. Precisamente el problema de la originalidad de Marcial ha hecho correr mucha tinta, dando lugar a posiciones a veces encontradas. Prinz<sup>5</sup> piensa en un

<sup>4</sup> R. Wellek, *ob. cit.*, p. 100. Para la justificación del fenómeno, cf. A. G. Engström, «In defense of synaesthesia in literature», en *PhC*, 25, 1946, pp. 1-19. Considerada la sinestesia tanto desde el punto de vista psicológico, como desde el punto de vista literario, cf. R. Castagnino, *El análisis literario*, Buenos Aires, 1961, pp. 149-159, y W. Kaiser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, 1951, pp. 159-207.

<sup>5</sup> K. Prinz, *Martial und die griechische Epigrammatik*, Wien, 1911.

servilismo absoluto del poeta respecto a los modelos griegos. Autore<sup>6</sup> señala más bien la gran afinidad en la temática entre éstos y aquél. Laurens<sup>7</sup> habla de una «influencia vital» de lo griego, y Kruuse<sup>8</sup>, partiendo de la comparación con los griegos, deducía como rasgos más característicos de Marcial la preparación de la *pointe* final valiéndose de dos tipos de humor, «perceptionnel» e «intellectuel», y la mejor elaboración de la estructura en comparación con la epigramática griega. Finalmente, Salemmé reconoce, en efecto, que la temática de Marcial depende de la epigramática griega que le precedía: «L'influenza del codice su Marziale», dice, «è stata imponente. Nell'epigramma del poeta latino non facilmente s'intravedono tematiche nuove rispetto alla precedente greca. Insomma, a volte Marziale sembra essere stato in pieno condizionato da un mondo precostruito»<sup>9</sup> y señala a continuación cómo la temática de los defectos corporales, de los diversos tipos de categorías de personas, de la *caena* y sus circunstancias precedía a Marcial. Sin embargo, piensa que existe una novedad importante en Marcial. Tras comparar el epigrama de Lucilio (*AP*, XI, 153) con el de Marcial (IV, 53) sobre los cínicos, dice que éste tiene varias estratificaciones que se revelan al tratar de desmontarlo a base de análisis:

- a) Existe un núcleo fundamental (la genérica sátira contra los filósofos) y también un tipo común de escritura: el equívoco fundado sobre una burla mental que está ya presente en el epigrama de Lucilio, donde se ve el juego de palabras *Cynicus/canis*. La «novedad» de Marcial no está pues en la inspiración central del epigrama (que proviene claramente de Lucilio), ni en la *Aufschluss*.
- b) Existe una segunda estratificación en la que se introducen elementos que recuerdan a otros poetas latinos (Horacio, *Ep.*, II, 2, 114 a propósito del verso 1, y Ovidio, *Met.*, III, 338 y III, 216 para el verso 7), tratándose a veces de reminiscencias más laterales y menos determinantes.
- c) Hay además una tercera estratificación, y en ella reside la escritura propia del poeta, que consiste, sobre todo, en una atención muy acentuada «per l'enucleazione, per l'elenco degli oggeti, delle cose, che nell' originale greco manca»<sup>10</sup>.

Otros ejemplos confirman esta misma idea. Así, Marcial (III, 39) y Nicearco (*AP*, XI, 71) desarrollan el mismo tema, pero éste en cuatro versos, mientras Marcial yuxtapone una tirada de veintisiete versos. En suma,

<sup>6</sup> O. Autore, *Martiale e l'epigramma greco*, Parlemo, 1939.

<sup>7</sup> P. Laurens, «Martial et l'epigramme grecque du 1<sup>er</sup> siècle après J.C.», en *REL*, 43, 1965, pp. 315-341.

<sup>8</sup> J. Kruuse, «L'originalité artistique du Martial», en *C et M*, 1941, 28-300, p. 283.

<sup>9</sup> C. Salemmé, *ob. cit.*, p. 75.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 78.

Marcial amplía una serie de particulares, enumera y describe los objetos, repite imágenes, acumula, en definitiva, los objetos. Estas *cumulationes* serán, según Salemmé, uno de los elementos más originales en la epigramática. El que aquéllas se ciernan sobre objetos más o menos bellos o consten de imágenes más o menos preciosas, graciosas o pulidas es indistinto. Precisamente las variaciones más finas y más brillantes del poeta se dan, según el autor italiano, en XI, 8 y III, 65, en que se desarrolla el tema catuliano de los besos. Otro tanto ocurre en XII, 59 sólo que aquí acopia términos y objetos más vulgares <sup>11</sup>.

## 2. Elementos oracionales

### a) Verbos

Si en III, 65 Marcial usa cuatro verbos propios de la semántica del olor (*spirare, redolere, olere* y *fragrare*), en este epigrama los reduce a tres, eliminando el simple *olere*. Dos de ellos le bastan para estructurar la *Erwartung*, mientras que reserva el más poético y significativo *fragrare* para la *Aufschluss*, como en III, 65. Véase en el siguiente cuadro, que contrasta los dos epigramas, cómo se distribuyen los verbos y los distintos objetos que afectan a cada uno de ellos:

XI, 8		III, 65
v. 1 <i>opobalsama</i>	}	}
v. 2 <i>AURA</i>		
v. 3 <i>poma</i>		
v. 4 <i>ager</i>		
v. 5 <i>serica</i>		
v. 6 <i>SUCINA</i>		
v. 7 <i>amphora</i>		
v. 8 <i>hortus</i>		
v. 9 <i>alabastra focique</i>	}	}
v. 10 <i>CORONA</i>		
	<i>SPIRARE</i>	v. 1 <i>malum</i>
		v. 2 <i>AURA</i>
		v. 3 <i>uinea</i>
	<i>REDOLERE</i>	v. 4 <i>gramina</i>
		v. 5 <i>myrtus</i>
		v. 5 <i>messor</i>
		v. 6 <i>SUCINA</i>
	<i>OLERE</i>	v. 6 <i>ignis</i>
		v. 7 <i>gleba</i>
		v. 8 <i>CORONA</i>
v. 12 <i>BASIA</i>	<i>FRAGARE</i>	v. 9 <i>basia</i>

Los objetos aromáticos acumulados en ambos epigramas son casi los mismos numéricamente: once en el primero y diez en el segundo, prescindiendo de el principal común a ambos, *basia*; sin embargo, la *cumu-*

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 79-80 y notas.

*latio* difiere numéricamente en cuanto a los versos, diez en el primero y ocho en el segundo, pues en éste se yuxtaponen en el verso 5 tres objetos: *myrtus*, *messor* y *sucina*. El verbo *spirare* afecta a once objetos aromáticos, el verbo *redolere* a siete, el simple *olere* a tres y *fragrare* únicamente a *basia* que se supone que contiene virtualmente todos los aromas del conjunto de los objetos. Hay que notar, además, que se repiten en ambos epigramas tres objetos (destacados en el cuadro con mayúscula): *aura* que afecta en ambos casos a *spirare*, *sucina* que se aplica respectivamente a *spirare* y *redolere* y *corona* que afecta, a su vez, a *redolere* y *olere*. Como veremos, en la explicación de este fenómeno reiterativo anda involucrada la memoria de Marcial.

## b) Sujetos

En III, 65 Marcial presenta algún objeto aromático sólo (cf. el v. 5). En el epigrama que comentamos ninguno de los objetos (sujetos gramaticales) que va introduciendo el poeta le considera con olor tan definido como para privarle de distintas circunstancias que identifiquen mejor su aroma o lo aumenten, de ahí que, a nivel formal, el objeto aparece acompañado de una serie muy variada de determinaciones.

v. 1 *Opobalsama*. El perfume de esta resina aromática<sup>12</sup> se determina aquí mediante dos circunstancias: se trata de algo residual (cf. *lasa*) y que procede del contacto con un joven sodomita o pederasta acicalado la víspera anterior (cf. *hesterni drauci*). Housman corrige *drauci* por *dracti*, corrección que a Isaac le parece Plausible<sup>13</sup>. Sin embargo, nos parece innecesaria porque con ella difícilmente se entendería el sentido de *hesterni*; pero, sobre todo, porque el *opobalsamum* es un perfume de hombres y cuadra muy bien al pederasta al que alude Marcial. En efecto, *Opobalsamum* es el título de una *apophoreta* de Marcial en la que distingue estos perfumes maculinos frente a los de las mujeres: «Me seducen los bálsamos», dice, «porque éstos son los perfumes de los hombres. Matronas, vosotras exaltad los olores deliciosos de Cosmo»<sup>14</sup>.

v. 2 *Aura*. Se trata de una variante respecto al verso 2 de III, 65. Aquí es también un aroma residual (*ultima*) de la brisa que ha soplado en los chorros del azafrán con que solía rociarse el teatro y el anfiteatro<sup>15</sup>.

v. 3 *Poma*. El aroma de los frutos depende en parte de su sazón. Marcial alude a los sazonados gracias a su conservación en cajas o en lugares cerrados durante el invierno.

<sup>12</sup> Plinio, *H.N.*, XIII, 18, Juv. II, 41. Para el compuesto, cf. M. Niedermann, «Vegetianum», en *MH*, I, 1941, p. 231.

<sup>13</sup> H. I. Isasac, *Martial. Epigrammes*, París, 1972, II, p. 283.

<sup>14</sup> Martial, XIV, 59: *Balsama me capiunt, haec sunt unguenta uirorum / Delicias Cosmi uos redolete, nurus.*

<sup>15</sup> Para esta costumbre, cf. Mart., V, 25, 8; VIII, 33, 4; *Spect.*, 3, 8.

v. 4 *Ager*. De suyo el campo no tiene aroma especial, de ahí que Marcial apunta un dato concreto, la primavera, estación en que aquél despidе más variados olores, y tanto más cuanto mayor es la vegetación que la engalana; de ahí la expresión *luxuriosus arbore uerna*.

v. *Serica*. Aunque la seda es inodora, Marcial la atribuye cierto olor, anotando dos circunstancias especiales en el verso. Al aroma con que solían perfumarse las emperatrices o matronas romanas, se añadiría el que podían conferirla las maderas nobles (sandro, cedro, etc.) con que se fabricaban los armarios para guardarla (cf. *de Palatinis prelis*).

v. 6 *Sucina*. En III, 65 Marcial pone el participio *trita* para indicar que el ámbar despidе más olor si está desmenuzado en granos. Aquí hay una nueva observación: el aroma propio del ámbar se une al que despidе la mano virginal de una doncella al calentarlo (cf. *uirginea manu regelata*).

v. 7 *Amphora*. El ánfora poco importa. Es el vino tinto de Falerno el que confiere el aroma si se dan dos condiciones: que aquélla esté cuarteada o quebrada (*fracta*), pues bien cerrada o sin fisuras no dejaría escapar el aroma; y que se perciba a distancia (*sed longe*) porque, como dice Isaac, de cerca «l'odeur serait trop forte pour être vraiment agreable»<sup>16</sup>.

v. 8 *Hortus*. Se trata de uno de los *loci amoeni* usados como tópicos en la literatura. Marcial anota un detalle que por sí sólo revela su aroma, la floración, momento en que el huerto constituye las delicias de las abejas sicilianas.

v. 9 *Alabastra (Cosmi) focique (deorum)*. En el primer verso hay una clara metonimia. Marcial alude a los perfumes de los vasos de alabastro de Cosmo, un célebre perfumador de su época<sup>17</sup>. Naturalmente, la gama de aromas que contenían estos vasos no lo podemos saber con certeza, aunque sí se puede presumir en cierto sentido por algunos pasajes de Marcial: Cosmo preparaba aromas para perfumarse los hombres (cf. XIV, 59), pastillas y polvos aromáticos (cf. *pastillas Cosmi / diapasma*: I, 87, 2 y 5) para evitar los malos olores de los borrachos; perfumaba también vinos, como se ve por el vaso de una *apophoreta* que lleva su nombre (XIV, 110), y sus perfumes se ofrecían como regalos a los amantes (XI, 49, 6 y XII, 65, 4). Sus preparados debían de ser tan fuertes y específicos que el poeta para mofarse de una tal Gelia que se perfumaba en exceso, lo compara hiperbólicamente con Cosmo diciendo que cuando ella se movía parecía que Cosmo se mudaba de casa con todos sus perfumes: *quod, quacumque uentis, Cosmum migrasse putamus* (III, 55, 1). Todos estos detalles indican las variadas connotaciones que desde el punto de vista aromático resume el objeto mencionado *alabastra*. Respecto al segundo, *focique deorum*, basta recordar que éstos solían perfumarse con incienso, mirra y otros aromas.

v. 10 *Corona*. Naturalmente, el aroma de la corona depende de las flores o hierbas con que se entrelaza. Nada dice Marcial en este sentido;

<sup>16</sup> H. I. Isaac, loc. cit., II, 2.ª parte, p. 283, n. 121.

<sup>17</sup> Martial, I, 87, 2; III, 55, 1; IX, 89; 49, 6; XII, 65, 4; XIV, 59, 2; 110, 1; 114, 1.

pero sí alude al aroma residual (*lapsa*) procedente de los cabellos de los hombres cuya cabeza había ceñido aquélla (contrástese con III, 65, 8)<sup>18</sup>.

Se deduce fácilmente de este análisis la capacidad de Marcial para distinguir no sólo la variedad de los aromas, sino también los distintos matices que éstos adquieren al contacto con otros objetos y ante las distintas circunstancias que los rodean, como la distancia respecto al que los percibe (cf. *sed longe*), el tiempo (cf. *hesterni*), el estado del propio objeto (cf. *fracta*), etc. Son muy elocuentes en este sentido los cuatro epigramas siguientes, todos ellos relacionados con el campo semántico del olor, que no podemos dejar de transcribir y comentar brevemente:

Ne grauis hesterno fragres, Fescennia, uino,  
pastillos Cosmi luxuriosa uoras.  
Ista linunt dentes iantacula, sed nihil obstant,  
extremo ructus cum redit a barathro.  
Quid quod olet grauius mixtum diapasmate uirus  
atque duplex animae longius exit odor? (*Mart.*, I, 87)

Marcial hace ver a Fescenia que el olor nauseabundo provocado por su borrachera del día anterior (*herterno uino*) no es posible eliminarlo tomando las pastillas aromáticas preparadas por Cosmo, y cómo la mezcla de los dos aromas produce un olor más fétido, duplicando (*duplex odor*) el olor del aliento, si además sale de lejos (*longe*).

Quod, quacumque uenis, Cosmum migrare putamus  
et fluere excusso cinnama fusa uitro,  
nolo peregrinis placeas tibi, Gellia, nugis.  
Scis, puto, posse meum sic bene olere canem (*Mart.*, III, 55).

En esta mordaz sátira el poeta compara el aura del perfume de Gelia cuando anda al que acompaña a Cosmo (sus preparados le impregnarían de un fuerte olor) y al perfume que se desprende de un vaso de cínamo, cuando es agitado (cf. *excusso... uitro*). En el último verso, de una agudeza extrema, Marcial parece reconocer satíricamente que también él podría anular el mal olor de su perro a base de otros fuertes aromas.

Tingue caput Cosmi folio, ceruiual olebit:  
perdidit unguentum cum coma, pluma tenet (*Mart.*, XIV, 146).

La *apophoreta* sugiere que, si alguien se embadurna la cabeza con el perfume de Cosmo, la almohada al contacto con aquélla tomará dicho olor (*ceruiual olebit*) y que, aunque los cabellos pierdan el perfume, la pluma lo seguirá conservando como algo residual (*pluma tenet*).

Tam male Thais olet quam non fullonis auari  
testa uetus media, sed modo fracta uia,  
Non ab amore recens hircus, non ora leonis,  
non detracta cani transtiberina cutis,

<sup>18</sup> Las flores con que se adornaban las coronas eran muy variadas, cf. Horacio, *Od.*, II, 7, 6-8 y 24-25; II, 11, 13-17.

*pullus abortiuo nec cum putrescit in ouo,  
 amphora corrupto nec uitata garo.  
 Virus ut hoc alio fallax permutet odore,  
 deposita quotiens balnea ueste petit,  
 psilothro uiret aut acida latet oblita creta  
 aut tegitur pingui terque quaterque faba.  
 Cum bene se tutam per fraudes mille putauit,  
 omnia cum fecit, Thaida Thais olet (Mart., VI, 93).*

Describe primero Marcial, con un modo de composición similar al del epigrama que nos ocupa, el mal olor de Tais comparándolo con diversos objetos de la mayor fetidez (*testa, hircus, ora leonis, cutis, pullus, amphora*), bien por sí mismos (cf. *ora leonis*), bien por las circunstancias que les afectan (cf. *testa uetus...*, *! canis transtiberina...*), bien por ambas cosas a la vez (cf. *hircus* —es conocido su mal olor. A él se añade el que se produce en la circunstancia concreta de la copulación, *ab amore recens*: «cuando acaba de copular»). A continuación el poeta señala el deseo de Tais de sustituir su mal olor por otro que sea más atractivo (*Virus ut hoc... permutet odore*), para lo que no perdona recursos: baños embadurnándose de pomada depilatoria, de pasta embebida en vinagre o de harina de habas. Pero el poeta concluye afirmando que sus recursos son inútiles, la sustitución imposible; de ahí el *aculeus*: «Tais olerá siempre a Tais.»

En suma, Marcial haciendo gala de unas dotes extraordinarias de observación, ha descrito los objetos aromáticos sugiriendo al lector sus distintos matices a base de apuntes de gran calidad poética y de una penetración sorprendente, que supone otro rasgo de originalidad ante el código y la temática recibidas de la tradición anterior. Aquí radica el desarrollo de esa tendencia del poeta, anotada por Salemme, a destacar el mundo de los objetos que, aunque se repiten en algunas ocasiones, nunca poseen idénticas connotaciones, como ya hemos constatado. Restringiéndonos sólo a los epigramas comentados, obsérvense las siguientes variaciones:

<i>Amphora:</i>	XI, 8	AMPHORA fracta nigri Falerni, sed longe.
	VI, 93	AMPHORA uitata corrupto garo.
<i>Aura:</i>	XI, 8	AURA ultima quae cadit curuo croco.
	III, 65	AURA quae uenit de Corycio croco.
<i>Sucina:</i>	XI, 8	SUCINA uirginea regelata manu
	III, 65	SUCINA trita.
<i>Corona:</i>	XI, 8	CORONA modo diuitibus comis lapsa.
	III, 65	CORONA nardo madidas comas passa.

En III, 65 y en el epigrama que comentamos, el poeta parte de un acto humano, el beso (o, si se quiere, mejor, de una cualidad de ese acto humano impropia de él, pero apropiada poéticamente mediante la sinestesia, el aroma) para describirle mediante múltiples objetos, todos ellos atraídos al campo semántico del olor por muy alejados que de él estén y por muy dispares que ellos sean. Estos objetos pueden pertenecer al mundo de la naturaleza o bien artificiales o seres vivos. No importa. A todos

ellos, destacándolos de un modo u otro, Marcial los ha capacitado para sugerir el aroma del beso. Otro tanto ocurre con los que sugieren el mal olor de Tais en VI, 93. Véase el siguiente cuadro resumen:

Mundo de la naturaleza .....	{	Aire .....	<i>Aura</i>
		Tierra .....	<i>Ager/Gleba</i>
		Fuego .....	<i>Ignis/Focus</i>
		Plantas .....	<i>Vinea/Hortus/Gramina/Myrtus</i>
		Frutas .....	<i>Poma/Malum</i>
		Resinas .....	<i>Sucina/Opobalsama</i>
Mundo animal .....	{	Hombre .....	<i>Messor/Arabs</i>
		Animales .....	<i>Hircus/Pullus/Canis/Leo</i>
Objetos artificiales .....	{		<i>Serica/Corona</i>
			<i>Amphora/Testa/Alabastra</i>

### c) Complementos

En el epigrama que comentamos Marcial concentra la aromática del beso en dos complementos directos, el relativo *quod* repetido en este caso nueve veces y el demostrativo *hoc*. El poeta, como apuntábamos en el artículo citado, acude a la univocidad de los términos generales *quod* y *hoc* amontonando sobre ellos particularidades, características ambas señaladas por Díaz Plaja. Pero ¿a qué se debe este sistema de composición?

La respuesta, creemos, reside en la técnica que Marcial emplea para organizar el entramado sintáctico. Utiliza un procedimiento similar al de la ecuación<sup>19</sup>, o al de la comparación que, como señala muy bien Mignolo, «articula una arborescencia semántica complementaria, dispersando el tema en diferentes campos semánticos»<sup>20</sup>.

En efecto, así como en los epigramas XI, 8 y III, 65 el poeta utiliza la secuencia *quod... hoc*, en otros casos recurre a la secuencia *tam... quam*, como en los epigramas XI, 21 y VI, 93: en el primero, al *tam* comparativo sigue una responsión de *quam* repetido nueve veces (cf. más adelante la p. 13), y en el segundo, al *tam (male)* inicial responden seis *quam* acompañada de negación (cf. *ut supra* la p. 9).

En todos los casos, el tema principal se diversifica atrayendo hacia sí distintos campos semánticos que lo van completando. Así, en el epigrama que comentamos, igual que en III, 65, el tema (el aroma del beso) se dispersa en nueve y diez campos semánticos distintos, respectivamente (en el verso 9 del XI, 8 el *quod* recoge dos objetos aromáticos: *alabastra*

<sup>19</sup> L. Rubio habla de correlación anafórica-relativa (el anafórico puede sustituirse por el demostrativo), en la que un término apunta a otro como si se tratara de una flecha. Dado que el término *hoc* no se completa con un solo *quod* al que apunta, sino con todos los demás, el procedimiento lingüístico es similar al de la comparación, o a todos aquellos procedimientos en los que un término epexeagético desarrolla a otro, cf. L. Rubio, *Introducción a la sintaxis estructural del latín*, Barcelona, 1976, II, pp 88-89; para *tam... quam*, *ibid.*, pp. 86-87 y 140; para las consecutivas, *ibid.*, p. 124.

*focique*): el aroma que exhala la manzana (*malum*), el viento (*ventus*), la viña (*uinea*), etc. En XI, 21 el tema de la anchura de Lidia se dispersa también en diez campos semánticos distintos: la grupa de un caballo (*culus equitis*), un aro (*trochus*), un disco (*rota*), etc.; y en VI, 93 la fetidez de Tais (cf. *Thais tam male olet*), en seis campos distintos: su olor es tan nauseabundo como el de una jarra vieja (*testa*), el de un macho cabrío (*hircus*), etcétera.

El procedimiento evidentemente no es exclusivo de la poesía. Cicerón y otros autores se sirven de él con frecuencia <sup>21</sup>, y en la literatura moderna a veces se llega a un manierismo extremo, debido evidentemente a un deseo de renovación estilística. Tal es el caso de Martín Santos, quien en un pasaje de *Tiempo de silencio* amontona con la consecutiva *tan... que* nada menos que veintiocho campos semánticos enormemente diferenciados <sup>22</sup>.

Véase en esquema este tipo de arborescencias.

	MART., III, 65		MART., XI, 8
	<i>quod malum</i>		<i>quod opobalsama</i>
	<i>quod aura</i>		<i>quod aura</i>
<i>Basia fragrant.....</i>	<i>quod uinea</i>	<i>Basia fragrant.....</i>	<i>quod poma</i>
<i>hoc.....</i>	<i>quod gramina</i>	<i>hoc.....</i>	<i>quod ager</i>
	<i>quod myrtus</i>		<i>quod serica</i>
	<i>quod messor</i>		<i>quod amphora</i>
	<i>quod sucina</i>		<i>quod hortus</i>
	<i>quod ignis</i>		<i>quod alabastra</i>
	<i>quod corona</i>		<i>quod corona</i>
		MART., XI, 21	
		<i>quam culus</i>	
		<i>quam trochus</i>	
		<i>quam rota</i>	
		<i>quam calceus</i>	
		<i>quam retia</i>	
<i>Lydia tam lassa est .....</i>		<i>quam uela</i>	
		<i>quam armilla</i>	
		<i>quam calcita</i>	
		<i>quam braciae</i>	
		<i>quam guttur</i>	

<sup>20</sup> W. Mignolo, *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, 1978, p. 201.

<sup>21</sup> Cicerón, *Ros. Am.*, VIII, 22; *Verr.*, 21 (*De signis*).

<sup>22</sup> L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona, 1973, pp. 13-15.

Martin Santos, *Tiempo de silencio*, pp 13-15

Hay ciudades	{ TAN descabaladas TAN faltas de sustancia TAN traídas y llevadas TAN caprichosamente edificadas TAN pariamente pobladas TAN lejanas TAN ostentosas (asi hasta veintiocho ejemplos)	QUE no tiene catedral
--------------	---	-----------------------

Es claro que este sistema de composición lleva como consecuencia un proceso de yuxtaposición y de paralelismo poético<sup>23</sup> de las diversas partes del discurso que, como ha observado Lotman, se revela en dos aspectos contrapuestos «como aproximación-comparación y como repulsa-oposición de significados»

Efectivamente, cada *quod* o cada *quam* repetidos conllevan, de una parte, una aproximación al *hoc* o al *tam*, pero, de otra y simultáneamente, una oposición a cada uno de los *quod* y *quam* restantes. Consiguientemente, añade Lotman, son estos elementos iguales los que «ponen al descubierto las diferencias entre las partes del texto poético y los que la hacen más evidente, de modo que el aumento de repeticiones conduce a un aumento de variedad semántica y no a una uniformidad del texto»<sup>24</sup> De este modo, la repetición de partes iguales o idénticas, como en este caso, permiten descubrir la estructura del poema, mostrando al mismo tiempo su función unificadora y diferenciadora

Resulta así un método extraordinariamente eficaz para conseguir esa cualidad que Salemme ha detectado en Marcial, «poner de relieve los objetos» Ahora bien, esa cualidad no se justifica solo desde la «perspectiva métrica», como ha querido probar el autor italiano<sup>25</sup>, ya que estas yuxtaposiciones pueden estar integradas en poesía y en prosa como hemos visto

Además, el procedimiento lingüístico de Marcial hay que conjugarlo con los otros dos factores que ha señalado el propio Salemme. El primero sería la *memoria* del poeta, gracias a la cual Marcial saca un partido extraordinario del *De spectaculis*, «col manierismo per lo più che caratterizza al libro», en el que habría que situar el origen de su poesía. El segundo es «l'osservazione minuta del reale»<sup>26</sup>, esa capacidad observadora que hemos puesto de relieve hace un momento, que explica la repetición de objetos pero variando sus determinaciones

<sup>23</sup> A Sebeok, *Estilo del lenguaje*, Madrid, 1974, p. 155

<sup>24</sup> Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, 1978, p. 168

<sup>25</sup> C. Salemme, *ob. cit.*, p. 112

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 110-113. Gracias a estos dos factores, el autor italiano ha mostrado como a Marcial le basta un objeto que puede hallarse en el *De spectaculis*, en los *Xenia* o en los *Aphophoreta* para ejercitar sobre el su fantasía o montar así un nuevo epigrama. Cf. la comparación del XI, 21 y del XIV, 169

La memoria, la observación y una técnica especial de composición en otros casos permiten así a Marcial destacar el objeto. A nosotros nos ayudan a comprender por qué a veces parece que se repite el poeta y nos ofrecen la posibilidad de sorprender al poeta en el momento de su inspiración o de sentar la base de la que parte, pudiendo percibir las irradiaciones sucesivas hasta la consecuencia del poema.

### 3 La trabazón sintáctica

Hay que tener en cuenta las dos partes del epigrama, *Erwartung* y *Aufschluss*. La primera consta de una oración enunciativa principal retrasada hasta el verso 12, *Hoc fragrant* precedida por una secuencia de diez oraciones de relativo introducidas por *quod* que desarrollan el *hoc* del verso 12 y por el verso 11 que prepara el sentido del *hoc* mediante tres oraciones yuxtapuestas: interrogativa, enunciativa negativa y exhortativa, dirigidas a Sabino. Las dos primeras responden a las reflexiones de Marcial sobre la imposibilidad de que ninguno de los aromas enunciados basten por sí solos para reflejar el de los besos del esclavo: *singula quid dicam? non sunt satis*, la tercera constituye una invitación a Sabino para que piense en el conjunto de todos los aromas descritos: *omnia musce*.

En la segunda parte, el pensamiento del poeta está sabiamente concentrado en cinco oraciones sucesivas muy breves: interrogativas, protasis y apódosis de un brevísimo período condicional, causal y adversativa. Marcial juega aquí con una *repetitio*, la de las palabras-clave *scire cupis* mediante las que va a lanzar el *aculeus*. Con ellas enmarca los dos versos, encabezando el primero en conjunción (*scire cupis*) y cerrando el segundo en disyunción, con el fin de destacar el nombre de la persona a quien quiere satirizar (*scire, Sabine, cupis*). Pero hay que hacer notar que además de esta *repetitio* expresa de *scire cupis* existe otra latente en las dos oraciones intermedias. Y no se diga que introducimos arbitrariamente elementos gramaticales inexistentes en el poema. Levin ha probado científicamente la legitimidad de este procedimiento, mediante el cual se introducen o suponen nuevos elementos o se repiten los ya existentes en el poema al hacer su análisis para lograr su normalización.<sup>27</sup> Entonces tendríamos esta secuencia:

*SCIRE CUPIS nomen?*

*Si (SCIRE CUPIS nomen) propter basta, (nomen) dicam*  
*(quia SCIRE [CUPIS=cupere] nomen) iurasti*  
*(sed) nimium SCIRE, Sabine, CUPIS*

<sup>27</sup> «En la lectura de una pieza», afirma Levin, «entran diversos ingredientes, entre ellos el conocimiento de esa parte de la gramática que es común al poeta y al lector. Es legítimo introducir en el análisis del poema todo lo que podemos saber acerca de una construcción y sus antecedentes de derivación transformacional», cf. J. R. Levin, *Estructuras lingüísticas en poesía*, Madrid, 1977, pp. 81-82. Para la justificación del método, cf. p. 58, n. 7.

En definitiva, aunque la forma sintáctica aparece muy concentrada y variada, sigue siendo reiterativa, de modo que la triple *repetitio* del sintagma *scire cupis nomen* prepara el *aculeus* en otra repetición de dicho sintagma *scire cupis*, pero sustituyendo el complemento *nomen* de aquéllas por el complemento *nimum* de ésta

Quedan por ver únicamente las determinaciones que afectan a cada uno de los objetos aromáticos que son sujetos de cada una de las oraciones mencionadas de *quod* y *hoc*. Naturalmente, es mayor o más complejo el número de determinaciones cuanto menos aromático es el objeto de que se trata de modo que contenido y forma se corresponden exactamente. Por ejemplo, *alabastra* y *foci* van sólo con genitivo determinativo frente a *opobalsama*, *serica* y *amphora*, que añaden al genitivo otras determinaciones, y al resto de los sujetos especificados por otras circunstancias. A nivel formal aparecen así

<i>Quod spirant</i>	<i>opobalsama</i>	<i>DRAVCI externi/LASSA</i>	Gen /Part conj
»	»	<i>QVAE cadit ultima</i>	Or rel
»	»	<i>MATVRESCENTIA capsae</i>	Part conj
»	»	<i>LVXVRIOSVS uerna arbore</i>	Adj /Inst
»	»	<i>DOMINAE de prehis</i>	Gen /Ablat
»	»	<i>REGELATA uirginea manu</i>	Part conj
»	»	<i>FALERNI/FRACTA</i>	Gen /Part conj
»	»	<i>QVI detinet apes</i>	Or rel
»	<i>redolent</i>	<i>COSMI/DEORVM</i>	Gen /Gen
»	»	<i>LAPSA comis</i>	Part conj
<i>Hoc fragrant</i>	<i>basia</i>	<i>PVERI mei mane</i>	Gen /Adv

Hay unas determinaciones básicas y otras que podríamos llamar secundarias, bien porque afectan secundariamente a los sujetos, bien porque afectan a las determinaciones primarias de éstos. Las que nos interesan preferentemente son aquéllas: los genitivos *drauci*, *dominae*, *Faler-ni*, *Cosmi*, *deorum*, *pueri*, las oraciones de relativo *quae cadit*, *qui detinet apes*, los participios conjuntos *maturescentia*, *regelata*, *lapsa* y los adjetivos, como *luxuriosus*. Todas ellas se pueden reducir a la misma función si se tiene en cuenta la teoría de las transformaciones lingüísticas<sup>28</sup>, gracias a las cuales, como dice Rubio, «se pueden satisfacer todas las necesidades de la comunicación»<sup>29</sup>. En este caso, podrían reducirse todas a la función adjetiva. En efecto, no ofrecen ninguna duda los genitivos y las oraciones de relativo pues, como dice el mismo autor, son los dos grandes recursos del latín para cubrir la función adjetiva, sin adjetivo morfológico<sup>30</sup>.

Respecto a los participios, su misma denominación recuerda la fun-

<sup>28</sup> Confróntese N. Chomsky, *Syntactic structures*, La Haya, 1964, L. Tesnier, *Elementes de syntaxe structurale*, Paris, 1965, y L. Rubio, loc. cit., p. 56.

<sup>29</sup> L. Rubio, loc. cit., p. 57.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 133.

ción nominal y adjetiva en parte —de ahí la adjetivación frecuente del participio— Respecto a las otras determinaciones que se yuxtaponen o acumulan sobre éstas, cabría decir algo similar<sup>31</sup> Incluso la serie adverbial podría expresarse por otras categorías léxicas no adverbiales Así, *basia pueri mei MANE* se puede considerar equivalente de *basia pueri mei MATUTINA*, o de *basia pueri mei PRIMA HORA DATA*, etc Todo ello confirma lo que apuntamos en nuestro artículo anterior respecto al carácter pedagógico del análisis (p 108, n 15) y respecto a la habilidad de Marcial para variar la forma expresiva dentro de la sencillez sintáctica acumulando determinaciones concordantes con las distintas circunstancias que delimitan el aroma, con lo que adecua perfectamente forma y contenido

#### 4 Observaciones métricas

Catulo en sus poemas tiende a unir pensamiento y verso Ovidio y Tibulo reagrupan de dos a cinco dísticos para completar un pensamiento y Propertio prefiere uniones más complejas

Marcial se alinea con Propertio en este sentido, articulando con distintas técnicas, acumulaciones, yuxtaposiciones de ideas similares, graduaciones en el desarrollo de un pensamiento, etc , llegando a componer epigramas amplios en una unidad métrica y de pensamiento Esto ocurre en el epigrama que comentamos Sin embargo, cada uno de los versos forma una unidad aromática aislada de modo que en ellos no existen rupturas, ni encabalgamientos de ideas, hasta el punto de que pueden considerarse como piezas unitarias en el plano léxico, sintáctico y rítmico

Predomina la cesura penthemímera (lo normal en versos de estas características) Pero hay ciertas particularidades métricas a tener en cuenta

El verso 7 tiene, además, puntuación bucólica que aísla del resto del verso, gracias a sus pies métricos equivalentes a un adónico, el sintagma *fracta Falerni*<sup>32</sup> Con ello este sintagma y su curva melódica originada por la bucólica forma como un eco de lo que precede, *amphora quod nigri*, y de la curva melódica iniciada por el comienzo del verso y cerrada por la penthemímera a la que el poeta marca con una pausa A su vez, entre estos dos sintagma y sus curvas respectivas cerradas por la penthemímera y abiertas por la diéresis bucólica, queda destacada y en relieve una circunstancia importante a tener en cuenta para percibir el aroma del Falerno *sed longe*

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp 57-59 y 99-100

<sup>32</sup> El valor opositivo de la puntuación bucólica ha sido puesto de relieve por J Helle-gouarc'h, *La ponctuation bucolique dans les satires de Juvenal Etude metrique et stylistique* (mélanges Fohalle), Gembloux, 1969, pp 182 y 186 Insiste en el mismo sentido y en la fuerza expresiva que confiere dicha puntuación, al dislocar la frase del resto del verso, Dante Nardo, «Sponderizantes in Giovenale», en *L et S*, 10, 1975, 439-468, pp 443 y 445

Así, la cesura penthemímera, pausada, y la diéresis, junto con el comienzo y el final del verso dan pie a tres cimas melódicas que destacan, cada una a su modo, los elementos mas importantes del verso

*Āmphórā / quōd nīlgrī //*  
*sēd / lōngē //*  
*frāctā Fā / lērnī*

Si estas particularidades métricas dan un aspecto peculiar a este verso frente a los otros, todavía hay otras dos mas que conviene destacar. Se trata de dos licencias métricas cuyas connotaciones expresivas reconoce también Salemme como premisa en el apartado que dedica a estudiar las licencias métricas y la búsqueda de expresividad de Marcial<sup>33</sup>

Desde Calímaco se ha intentado evitar que a la diéresis bucólica le preceda un espondeo, dándose una clara progresión en esta preocupación hasta Virgilio y Ovidio. Cupaiuolo da razón de ello: «El elemento cuasi esencial para la bucólica es que el cuarto pie sea dáctilo y consienta, por su terminación en consonante, una "haison" con la palabra sucesiva: esta "haison" silábica consigue evitar que el hexámetro, a causa precisamente de la pausa, dé la apariencia de estar compuesto de dos miembros métricos desiguales separados»<sup>34</sup>

La transgresión de Marcial es clara: no sólo no precede un dáctilo con final en consonante, sino que el poeta pone un espondeo, *lōngē*, que no acaba en consonante eliminando toda posibilidad de «haison». Así se independiza mejor la expresión *sēd/lōngē*, formando una especie de paréntesis para señalar la circunstancia. Sin embargo, Marcial evita mediante otro procedimiento que esta transgresión provoque la escisión del verso en dos miembros desiguales. Nótese que la penthemímera está bien marcada con pausa, pero en ella hay dos elementos en el sintagma que forma *amphora nigri*, los cuales, gracias a las concordancias sintácticas, se están atrayendo mutuamente con los otros dos del sintagma que parece aislar la bucólica *fracta Falerni*. Con ello se debilita la sensación de ruptura que puede dar en principio la aparición de la cesura bucólica y, por consiguiente, la sensación de desigualdad de los miembros que origina.

Un procedimiento similar emplea el poeta para aislar las tres oraciones del verso 11, resaltando la pregunta y la respuesta doble, la primera negando y la segunda rectificando la postura a adoptar.

*Singulā / quīd dīcām? //*  
*Nōn / sūnt sātīs //*  
*Ōmnīā / mīscē*

<sup>33</sup> C. Salemme, *ob cit.*, pp. 61-64.

<sup>34</sup> F. Cupaiuolo, «A proposito di alcuni recenti studi di metrica classica», en *RFIC*, 95, 1967, p. 233. J. Perret, «Ponctuation bucolique et structure verbale du quatrieme pied», en *REL*, 34, 1956, pp. 156-158.

Observese, en cambio, que en este caso Marcial hace preceder a la diéresis bucólica un dáctilo acabado en consonante, *sūnt sātis*. Con ello facilita la «liaison» *sati-s omnia* uniendo como en un todo, como en una única respuesta, las dos partes de que ésta consta, la negativa *non sunt satis* y la imperativa explicativa *omnia misce*. Así impide la sensación de división anormal del verso en dos partes desiguales, oponiendo a la pregunta que cierra la penthemímera la otra parte equivalente del verso, la respuesta que se resuelve en dos oraciones: negativa e imperativa.

Las motivaciones estéticas y la búsqueda de expresividad son evidentes, y la impronta del estado anímico del poeta es clara, sobre todo en el verso 11.

Los versos 13 y 14 tienen ciertas particularidades especiales respecto a los anteriores en cuanto a cesuras y pausas.

En el 13, Marcial mediante la penthemímera (cerrando su cima con el sustantivo *nomen*) aísla la pregunta de la respuesta del segundo hemistiquio que va precedido por una pausa después de *dicam*, tras condicionar la causa.

En el verso 14 aísla con una trihemímera pausada el verbo oración *urasti*. De esta cesura a la penthemímera tiende una nueva melodía autónoma que enmarca claramente el «aculeus» *nimum* en responsion melódica y posicional con su *cupling* del verso 11, *nomen Nomen* y *nimum* son complementos y están en curva descendente ante cesura. En el segundo hemistiquio el sintagma *scire cupis* apenas tiene relevancia, pues casi basta con el adverbio *nimum* como contestación a la pregunta inicial en él y formando parte del quinto pie intercala Marcial el nombre del destinatario del epigrama en vocativo, *Sabine*, con las dos pausas típicas de la sintaxis expresiva.

En definitiva, se deduce fácilmente que todos estos recursos que rompen la norma métrica general son fruto, en gran parte, de la posición del espíritu que suscita la intención satírica del poeta, empleándolos para llamar la atención sobre distintos elementos del poema de indudable importancia, de modo que forma y contenido quedan adecuados en el epigrama. Y en este sentido, se pueden aducir estos versos (7, 11, 13 y 14) como comprobación de la idea lanzada por Mariner en defensa del concepto de cesura, no como pausa, sino como un hecho de métrica verbal, cuando dice: «Pondérese el gran alcance que esta concepción de la cesura como hecho sistemático, por encima de una realización espiratoria, puede revestir para la estilística métrica. En efecto, precisamente en cuanto no se exige para la regularidad de un verso que la cesura comporte pausa espiratoria, queda mucho más en manos del poeta mismo el hacer que la comporte coincidiendo con las de sentido, o de provocar la anulación de la pausa, evitando dicha coincidencia. Lo que dentro de la opinión impugnada podía tenerse por algo mecánico, más o menos impuesto por el verso, se revela como cosa potestativa, administrable por el poeta según su auténtico gusto personal y, por consiguiente, computable a efectos es-

tilísticos entra de lleno en el campo de las relaciones entre elementos métricos significativos»<sup>36</sup>

5 Orden y colocación de palabras

I RELACIONES SINTAGMATICAS

a) Adjetivo-sustantivo

En ocho versos encontramos la siguiente distribución adjetivo ante cesura con su correspondiente sustantivo al final del verso. Solo en el 10 se rompe esta disposición normal, al preceder el sustantivo tras la penthemímera al adjetivo posesivo correspondiente colocado cerrando verso

1	<i>hesterni</i>	<i>drauci</i>
2	<i>curuo</i>	<i>croco</i>
3	<i>hiberna</i>	<i>capsa</i>
5	<i>Palatini</i>	<i>preli</i>
6	<i>uirginea</i>	<i>manu</i>
7	<i>nigri</i>	<i>Falerni</i>
8	<i>Sicanias</i>	<i>apes</i>
10	<i>diuitibus</i>	<i>comis</i>
11	<i>pueri</i>	<i>mei</i>

Indudablemente, la distribución no se puede deber al azar, sino que está buscada conscientemente, como consciente es también la rima interna que con esa distribución consigue el poeta (nótese en este sentido que seis de los nueve versos son leoninos). Un solo hecho podría probar estas dos afirmaciones, el que Marcial disponía de la posibilidad de componer algunos versos del epigrama de distinta manera que los compuso. Esto ocurre con el verso 11, para el que proponemos hipotéticamente la siguiente escansión

*Bāsía / frāgrānt / hōc // māné mé / ī púer / ī*

Así compuesto el verso, ni se da rima en él, ni responsión adjetivo-sustantivo. Su disposición verbal habría originado, además, la desaparición de la responsión en el epigrama de los elementos iniciales *quod-hoc*.

Y no sería óbice a la perfección del verso el monosílabo de fin de hemistiquio y la coincidencia de pie-palabra en él, pues en el epigramatorio de Marcial hay ejemplos de los dos fenómenos (final monosílabo, cf VIII, 11, 8, 18, 4, 22, 2, 51, 2, XI, 82, 6, y otros, coincidencia pie-palabra, cf IV, 20, 2, VII, 71, 2), y, si bien en la poesía latina se evita en general el monosílabo tanto en inicial como en final del primer hemistiquio ante penthemímera, es precisamente en la métrica satírica donde se descuida

<sup>35</sup> S. Mariner Bigorra, «Hacia una métrica estructural», en *RSEL*, 1, 1971, 299-333, p. 234

más esta tendencia <sup>36</sup> Además, la transgresión a la norma general en esa escansión hipotética podría ser susceptible de interpretarse como un recurso estilístico para buscar efectos especiales <sup>37</sup>

Pero hay además otros dos versos que el poeta podía haber compuesto también con distinto orden de palabras sin que, creemos, se pueda poner objeción alguna desde el punto de vista métrico. Se trata de los versos 6 y 10, cuyo orden de palabras y cuya métrica podría ser la siguiente

*Quōd régélāta málnū // sūcíná / uīrgíné / ā  
Lāpsá cólróná cólmīs // quōd módó / diūtībūs*

Ahora bien, en este supuesto, el poeta habría cedido a la tendencia a anticipar el adjetivo ante la penthemímera <sup>38</sup> y, en conjunto, si se añade a estos dos versos el 11 tal como lo hemos escandido, la proporción de ocho adjetivos más un sustantivo colocados ante cesura en el epigrama hubiera descendido a seis adjetivos, subiendo en cambio el número de sustantivos a tres. Además, la colocación de palabras también habría sufrido una dislocación especial (imposible como más adelante veremos, conocida la actitud del poeta en este sentido), sobre todo, en cuanto respecta al *quod*. Se rompería la disposición arquitectónica que con el ha buscado el poeta.

Por otra parte, Marcial introduce en siete versos dos grupos de adjetivo-sustantivo, entrecruzando sus elementos de variadas formas

v 1	a') <i>lassa</i>	b') <i>hesterni</i>	a) <i>opobalsama</i>	b) <i>drauci</i>
v 2	a') <i>ultima</i>	b') <i>curuo</i>	a) <i>aura</i>	b) <i>croco</i>
v 10	b') <i>dimitibus</i>	a') <i>lapsa</i>	a) <i>corona</i>	b) <i>comis</i>
v 3	a) <i>poma</i>	b') <i>hiberna</i>	a') <i>maturescentia</i>	b) <i>capsa</i>
v 4	a) <i>arbore</i>	a') <i>uerna</i>	b') <i>luxuriosus</i>	b) <i>ager</i>
v 6	a) <i>sucina</i>	b') <i>uirginea</i>	a') <i>regelata</i>	b) <i>manu</i>
v 6	a) <i>amphora</i>	b') <i>nigri</i>	a') <i>fracta</i>	b) <i>Falerni</i>

<sup>36</sup> Para comprender la problemática que plantea el monosílabo, véase J. Hellegouarch'h, *Le monosyllabe dans l'hexamètre latin*, Paris, 1964. Sobre el monosílabo en el primer tiempo del tercer pie ante cesura principal del hexámetro, véase el porcentaje en los distintos autores en la p. 115 y el cuadro estadístico relativo a la naturaleza de las palabras que preceden al monosílabo. Hay una proporción de palabras espondeicas o dactílicas (p. 121) que causan problema, porque hacen coincidir pie-palabra oscureciendo el ritmo del verso. El autor indica que este fenómeno se da en los poetas más antiguos, como Cicerón, Lucrecio, Catulo, y en los satíricos más recientes y como se justifican en cierta medida los casos que se dan en otros autores, por ejemplo, respecto a Virgilio, *Georg.*, II, 61. *Scilicet / omnibus / est // labor / impen / dendus et / omnes*, dice «Il y possède un relief indiscutable que souligne une anaphore entre lui et le mot final du vers» (p. 122, n. 4). Para la interpretación estética del fenómeno, cf. p. 141-149.

<sup>37</sup> Sobre el monosílabo en final de verso y su valor estético, cf. también J. Hellegouarch'h, loc. cit., pp. 50-68, y J. Marouzeau, *Traité de stylistique latine*, Paris, 1962, p. 313 ss.

<sup>38</sup> Sobre esta tendencia, más fuerte que la contraria, a colocar el sustantivo ante la penthemímera y el adjetivo al final del hexámetro, cf. a J. Marouzeau, loc. cit., p. 319. A. W. Hodgmann, «Word-grouping in Vergil», en *CW*, 14, 1920, pp. 193-195. La misma tendencia se da en el pentámetro. Son conocidos los versos de Ovidio en los *Fastos* (II, 533 ss.) donde, en nueve disticos, hay ocho pentámetros leónicos.

## b) El par objeto-sujeto

Importante es también el juego del par objeto-sujeto, por su artificiosidad y por las connotaciones que ella supone. Se da

## 1) Orden invertido (anticipando el objeto)

v 3	<i>pompa quod</i>	(unidos)
v 7	<i>amphora quod</i>	»
v 6	<i>sucina quod</i>	(en disyunción)

## 2) Orden normal (anticipando el objeto)

v 5	<i>quod serica</i>	(unidos)
v 4	<i>quod ager</i>	»
v 8	<i>quod hortus</i>	(en disyunción)
v 9	<i>quod alabastra focique</i>	»
v 10	<i>quod corona</i>	»
v 11	<i>hoc basia</i>	»

La pregunta parece obligada ¿está determinada la colocación del sujeto por la del *quod* que, como veremos más adelante, es totalmente intencionada, responde a puras necesidades métricas o se debe al azar? Nos ahorramos la respuesta remitiendo al comentario que hicimos en el artículo sobre el III, 65, donde probamos que ninguna de estas razones justificaban dicha colocación. Otro tanto ocurre aquí.

Prescindiendo de las necesidades métricas que pueden haber influido en el poeta a la hora de elegir tanto la palabra que había de hacer de sujeto como su colocación, es indudable que aquel está deliberadamente reservado para ocupar lugares destacados del verso.

Así, en los versos 1, 2, 3, 8, 9 y 10, los objetos aromáticos *opobalsama*, *aura*, *sucina*, *hortus*, *focique* coordinado con *alabastra* y *corona* ocupan íntegramente, o en parte, el quinto pie, lugar sumamente cuidado por su valor expresivo.

Los otros sujetos *poma*, *ager*, *sucina*, *amphora* y *alabastra*, si bien ocupan lugares distintos del quinto pie, se hallan destacados con otros procedimientos. Tres de ellos aparecen en posición inicial al comienzo del verso, donde coincide el comienzo de la frase y el impulso melódico, en dos casos están íntimamente unidos al objeto (v 3 *poma quod*, v 7 *amphora quod*), en otro, en disyunción con él (v 6 *sucina quod*). Otro sujeto, *ager* del verso 5, cierra el final del pentámetro y de su curva melódica. El último, *alabastra* del verso 9, aparte de iniciar la curva melódica por estar tras la penthemímera y de hallarse destacado por su alejamiento respecto al régimen *quod* que inicia el verso, participa de la relevancia que posee *focique* al que está unido por la enclítica. En definitiva, se destaca el sujeto bien haciéndolo coincidir con el inicio o el final de las curvas melódicas, bien apareándole o alejándole del objeto, bien invirtiendo el orden normal de palabras.

Veamos ahora a que elementos léxicos ha cedido su lugar el sujeto al quedar desplazado del quinto pie

Para esta posición tan cuidada en el ritmo dactílico, Marcial reserva otras palabras fuertemente significativas desde el punto de vista aromático: adjetivos, participios o adverbios que señalan la acción, cualidad o circunstancias gracias a las cuales el objeto adquiere mayor olor o un olor más definido. Así, en el verso 3 donde el sujeto *poma* se ha desplazado al comienzo, parte del quinto pie lo cubre el participio *maturescentia* que señala una circunstancia gracias a la cual adquieren más aroma los frutos en general, en el verso 4, donde *ager* se ha retrasado para cerrar el ritmo, ocupa parte del quinto pie el adjetivo *luxoriosus*, que apunta hacia la exuberancia del campo con la floración primaveral, en los versos 6 y 7, donde los sujetos se han desplazado al comienzo del verso, cubren el quinto pie *regelata* y *fracta* que sugieren los momentos precisos en que los dos sujetos *sucina* y *amphora* adquieren mayor fragancia, finalmente, hay que notar que *basia* del verso 12, desplazado del quinto pie pero en comienzo de cumbre melódica, cede su lugar a *mane*, adverbio que señala una circunstancia exacta y concreta, el momento en que el aroma del beso se supone que es más puro. Y no se diga que el poeta aquí ha adoptado esta distribución simplemente por necesidades métricas. Nada le obligaba a poner el adverbio *mane* en el quinto pie, ni *basia* en el cuarto junto al adverbio, pues con una sencilla permuta de palabras podía haber compuesto el verso 12. Otro tanto cabría decir para la distribución verbal en los versos 6 y 10, como hemos visto anteriormente. En cuanto al verso 6, supuesta la composición que hemos propuesto antes, el sujeto *sucina* desplazaría al participio *regelata* para el quinto pie, ahora bien, el *quod* quedaría adelantado al comienzo del verso deshaciendo el triángulo que la disposición de la repetición del *quod* forma en el epigrama.

Aparte de estos efectos conseguidos por el poeta con la consciente disposición de los diversos elementos del verso, búsqueda de rima, aprovechamiento de pies métricos relevantes para destacar en ellos los términos más expresivos (quinto pie, comienzo o fin de verso, cierre o apertura de curva melódica ante cesura o tras ella, etc.), hay otro, solamente apuntado hasta el momento al hacer el esquema de la disposición adjetivo-sustantivo, que conviene desarrollar.

Al constituir la cesura penthemímera un corte verbal, que se da sistemáticamente en los catorce versos del epigrama, e ir acompañada en tres de ellos por una fuerte pausa espiratoria y al estar rimada en nueve versos con el final, podría dar la impresión de que, como consecuencia de todo ello, la cesura divide en dos partes dichos versos dotando de cierta independencia a cada hemistiquio.

Pues bien, la disposición adjetivo-sustantivo, solos o por parejas, origina en cada caso un entramado de relaciones horizontales sintagmáticas en el que la fuerte dependencia de sus elementos tiene la virtualidad de

conferir gran unidad conceptual al verso, neutralizando así los efectos aparentes reseñados que podría originar la cesura

Dichas relaciones podrían tipificarse y esquematizarse como sigue

1° Atracción de dos adjetivos del primer hemistiquio por dos sustantivos del segundo Esquema // <sup>39</sup>

v 1 *lassa hesterni*      ~~#~~ *opobalsama drauci*  
v 2 *ultima curuo*      // *aura croco*

2° Atracción respectiva del sustantivo y adjetivo del primer hemistiquio al adjetivo y sustantivo del segundo Esquema ~~#~~

v 3 *poma hiberna*      // *maturescentia capsa*  
v 6 *sucina uirginea*      // *regelata manu*  
v 7 *amphora nigri*      // *fracta Falerni*

3° Atracción del sustantivo del primer hemistiquio al adjetivo del segundo Esquema ~~#~~

v 11 *pueri*      // *mei*

4° Atracción del sustantivo del segundo hemistiquio al adjetivo del primero Esquema ~~#~~

v 5 *Palatinis*      // *prelis*  
v 8 *Sicanias*      // *apes*  
v 10 *diuitibus*      // *(lapsa corona) comis*  
v 9 *Cosmi*      // *alabastra focique* <sup>40</sup>

5° Mutua atracción de indefinidos La negación de *singula* supone *omnia* y éste, a su vez, supone la negación de aquél Esquema ~~#~~

v 11 *singula*      // *(non satis) Omnia*

Así pues, prescindiendo de otras relaciones sintagmáticas que unen los distintos elementos del verso, como pueden ser la concordancia sujeto-verbo, la relación de complemento hacia su verbo, etc <sup>41</sup>, este entramado horizontal que provoca la colocación del sustantivo y del adjetivo (o genitivo, su equivalente) confiere una gran unidad al verso gracias a las relaciones sintagmáticas de concordancia que hace surgir, unidad que se consigue bajo las variantes reseñadas *mediante dos lazos unitivos* (llamada de dos palabras de un miembro a otro, atracción mutua de cada hemistiquio por una palabra del otro o mutua responsión de indefinidos) o *mediante uno sólo* (bien del adjetivo del segundo miembro al sustantivo

<sup>39</sup> Estas esquematizaciones son posibles y válidas, cf V. M. de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, 1976. El doble trazo inclinado indica la cesura y las líneas curvas con flecha, la dirección de la dependencia o atracción de un sintagma a otro. Nótese, en efecto, como en la mayoría de los casos la cesura se halla tras uno o más elementos del primer hemistiquio que llaman a otro u otros del segundo, o viceversa, diluyendo los posibles efectos de la cesura.

<sup>40</sup> Para este verso, basta recordar la teoría de las transposiciones. Equivaldría a *Cosmea alabastra*.

<sup>41</sup> Por ejemplo, la coordinación en el caso de *alabastra focique*, la de complementación circunstancial de procedencia (*corona lapsa comis*) o instrumental *arbore luxuriosus*, cf *arbore (uerna) // luxuriosus (ager)*.

del primero, bien del adjetivo del primero al sustantivo del segundo)

En definitiva, en los versos de la primera parte del epigrama que comentamos, basta observar la colocación de las palabras de la clase nominal para deducir que el poeta ha unido conscientemente, mediante los puentes que aquéllas establecen, las dos partes del verso que podrían dar la impresión de ser elementos autónomos por efectos de la cesura.

Respecto a los versos 13 y 14 que se oponen a los anteriores como otra unidad de forma y contenido, son otras relaciones las que logran su unidad en el verso 13 la pregunta del primer hemistiquio que cierra la penthemímera exige la respuesta del segundo hemistiquio, ya que ésta forma como un eco del primero, algo similar a lo que ocurre en el verso 11, en el verso 14, el complemento *nimum* aislado por la cesura pide su verbo *scire cupis*, aunque este sintagma no fuera necesario para la estructura profunda, pues el complemento bastaría para dar respuesta a la pregunta *scire cupis nomen?*

## II RELACIONES PARADIGMATICAS

El estudio de las relaciones verticales es de capital importancia para el análisis estilístico en poesía, porque permite un análisis supraoracional y, a veces, de todo el poema en conjunto, de modo que, gracias a dicho análisis se puede poner al descubierto la estructura del poema. Precisamente aquí radica parte de la teoría del apareamiento de Levín<sup>42</sup>. Los análisis prácticos de tales relaciones revelan, en efecto, su impotancia. Así, Dámaso Alonso ha señalado cómo en algunos sonetos de Petrarca se dan repeticiones anafóricas, que no hacen sino subrayar los distintos miembros de la pluralidad, y cómo también Góngora —entre otros ejemplos, en el famoso soneto «Cordoba»— establece relaciones entre las palabras repetidas, que se representan gráficamente de un modo vertical y que vivifican y realzan la comunidad genérica de los distintos miembros del soneto<sup>43</sup>, por ejemplo

Primera estrofa	v 1	¡Oh	muro' / ¡Oh torres
	v 2		
	v 3	¡Oh	río
	v 4		
Segunda estrofa	v 1	¡Oh	llano', / ¡Oh sierras
	v 2		
	v 3	¡Oh	patria
	v 4		

En él se dan correspondencias y paralelismo en número de sílabas, función gramatical, posición, agrupamiento, etcétera

<sup>42</sup> J. R. Levin, *ob. cit.*, pp. 49 ss.

<sup>43</sup> D. Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1960, pp. 187-199.

Prescindiendo de las relaciones verticales de otras posiciones que estudiaremos más adelante, nos vamos a fijar ahora solamente en las del *quod*. Así se presenta en el epigrama

- v 1 *Lassa QVOD*
- v 2 *ultima QVOD*
- v 3 *poma QVOD*
- v 4 *arbore QVOD*
- v 5 *de Palatinis prelis QVOD*
- v 6 *sucina uirginea QVOD*
- v 7 *amphora QVOD*
- v 8 *QVOD*
- v 9 *QVOD*
- v 10 *QVOD*
- v 11
- v 12 *HOC fragrant pueri basia mane mei*



Como se advierte inmediatamente, la disposición es sensiblemente similar a la que vimos para el III, 65. Igual que allí, el poeta adelanta aquí también en la parte central del epigrama el *quod* para irlo retrasando hasta la posición inicial del verso, de tal modo que con esta distribución forma una especie de triángulo que nos lleva al *hoc* del verso 12 en el que concentra toda la aromática del poema.<sup>44</sup>

En el artículo citado rechazábamos por parcialidad e insuficiencia la hipótesis de Kruuse, que veía en la *repetitio* de Marcial exclusivamente la búsqueda de equilibrio y paralelismo, aduciendo que las repeticiones de sus epigramas aparecen al principio y al final de verso. Esta última circunstancia no se da siempre y la búsqueda de equilibrio y paralelismo es lógica, pues está en la base de la repetición.<sup>45</sup>

En contraposición, probamos allí que la disposición del *quod* respondía al carácter arquitectónico y pictórico que en muchas ocasiones los poetas quieren conferir a su poesía, aspecto puesto de relieve por Orozco en los análisis de algunos sonetos de Góngora, y concluíamos que la repetición actuaba como un tic expresivo, como una pincelada que llamaba y dirigía nuestra atención a las partes clave del epigrama. Wellek ha insistido también en esta idea. Tras indicar que la literatura ha tratado de conseguir en muchas ocasiones los efectos que se dan en otras artes y precisar que, con todo, no hay que confundir los métodos y los análisis respectivos, añade «No obstante, difícilmente cabe negar el éxito de la fórmula horaciana *ut pictura poesis*. Aunque es posible que se exagere el grado de representación visual en la lectura de la poesía, ha habido épocas y ha habido poetas que han obligado al lector a ver».<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Esta disposición vertical u otras similares se han observado también con palabras distintas, pero rimadas en lugares simétricos, cf. A. W. de Groot, «Le mot phonétique et les formes littéraires du latin», en *REL*, 12, 1934, 117-139, pp. 124 ss.

<sup>45</sup> V. Picon, loc. cit., p. 115, n. 28.

<sup>46</sup> R. Wellek, *ob. cit.*, pp. 150-151.

Pero la reflexión y estudio sobre las repeticiones nos descubre otras funciones que conviene reseñar. Ya hemos anticipado antes una muy importante, la búsqueda de variedad semántica a que a veces avoca la repetición obligando a crear conjuntos semánticos complejos uniéndolos en un todo.

Ahora bien, hay que tener en cuenta, antes de nada, que la repetición nunca es idéntica. Lotman, tras hablar de la repetición de elementos semánticos heterogéneos, de sinónimos y de su caso límite, la repetición de la misma palabra, dice: «Hablando estrictamente, la repetición completa e incondicional es imposible en verso. Por regla general, la repetición de la palabra en el texto no supone la repetición mecánica del concepto. Con más frecuencia, prueba la existencia de un contenido semántico más complejo»<sup>47</sup>. En efecto, esto ocurre con el *quod* que, aunque idéntico en la forma, en cada caso que se repite se carga de un contenido semántico distinto, el que le confiere toda su oración. Ello quiere decir que la multiplicación mecánica del relativo no supone una multiplicación mecánica de su concepto.

Esto supuesto, hay que tener en cuenta otro factor en la repetición, la entonación. Esta se convierte, a veces, en el único rasgo diferencial en la cadena de palabras o en la palabra que se repite. Es ilustrativo en este sentido el ejemplo que pone Lotman de un verso de O. Okudzhava:

«Soldado, despídete de ella, despídete de ella.»

Es claro que la repetición puede tener distinto sentido según la entonación que, como en este caso, es la que real y únicamente da sentido a la frase. Así, podría significar «despídete de ella de prisa» o «despídete para siempre» u otras expresiones similares, pero nunca «soldado, despídete de ella, vuelve a despedirte», indicando que debe despedirse dos veces.<sup>48</sup>

Con la repetición del *quod* no ocurre lo mismo, pues ésta no es idéntica desde el punto de vista semántico como acabamos de ver, ahora bien, su repetición, idéntica formalmente, lleva consigo una entonación suplementaria que ayuda a diferenciar cada uno de los relativos de los restantes, de modo que la repetición no resulta mecánica.

Que la entonación del *quod* en cada caso es distinta es claro: no puede ser idéntica la entonación cuando se halla en posición descendente en la tesis del dactilo (cf. *lāssá quód*), por ejemplo, que la del *quod* que ocupa el arsis en el espondeo (cf. *quōd cūr/uō*) o en el dactilo (cf. *quōd módó*). Tampoco puede ser idéntica la entonación cuando el *quod* abre la curva melódica en comienzo de verso (cf. vv. 8, 9 y 10) que cuando lo hace tras la penthemímera (cf. el v. 6 *uirgínēā // quōd*) o abre la pequeña curva de la heptemímera en el verso 5, si se puede considerar aquí realmente ce-

<sup>47</sup> Y. M. Lotman, *ob. cit.*, p. 161.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 162.

sura (cf *dómināe // quōd*) Tampoco creemos que puede ser igual la entonación del *quod* del primero o del segundo verso que la de los últimos versos sobre todo, pues hay que tener en cuenta la entonación que supone la insistencia en un mismo término varias veces. Ella sin duda origina un clímax ascendente en la expresividad y tono hasta el *quod* final que, por lógica, deberá ser más intenso y más cuidado en su pronunciación.

Otra función no menos importante de las repeticiones es sustraer determinados elementos gramaticales del texto del estado de automatización lingüística, de modo que éstos empiecen a llamar la atención con lo cual consiguen, por un parte, conferir gran unidad al texto poético y, por otra, descubrir su estructura, así como la estructura del verso, precisamente porque la repetición constituye el fundamento de éste.<sup>49</sup>

Algunos de estos valores funcionales son detectables en la *repetitio* del *quod* confiere gran unidad a los diez primeros versos haciendo que surjan estructuras gramaticales semejantes y, al mismo tiempo, incorpora en ellas campos semánticos diversos, además, y esto nos parece lo más importante, crea un ritmo secundario a añadir al de la cantidad, rima y eufonía señalados por Lotman, pues sabido es que, aparte de estos fundamentos del ritmo, hay otro a tener en cuenta, a saber, la repetición en lugares no consabidos de diversos elementos lingüísticos. Es decir, el *quod* va originando a lo largo de sus diez repeticiones una secuencia rítmica secundaria singular que los unifica en un todo armónico.

Resumiendo, pues, si se contempla la *repetitio* del *quod* desde distintos ángulos, se advierte que desarrolla funciones múltiples en el poema provocar una gran variedad semántica, unificarla valiéndose de la misma forma expresiva, estructurar múltiples miembros en frases paralelas, originar un ritmo secundario al específico del verso y, si se tiene en cuenta la escritura del poema y la disposición en vertical del *quod* en él, dotar a la estructura del epigrama de una especie de trazos arquitectónicos, pictóricos, o si se quiere, geométricos que provocan en el lector inmediatamente una llamada de atención sobre su originalidad. Son todos ellos, recursos de los que el poeta se vale para conseguir lo que puede ser su intención primordial. Lo diremos con palabras de Salemme: «Predisporre

<sup>49</sup> *Ibidem*, pp. 168 y 200-208. R. Jakobson ha llamado también la atención sobre esta función de las repeticiones gramaticales. «Los recursos poéticos», dice, «que se hallan escondidos en la estructura morfológica y sintáctica del lenguaje, es decir, la poesía de la gramática y su producto literario, la gramática de la poesía, rara vez han sido conocidos por los críticos, y si muy a menudo por los lingüistas, sin embargo, los escritores creativos han hecho un uso magistral de ellos» y pone un ejemplo de Shakespeare, el exordio de Marco Antonio a la oración fúnebre de César, donde según él el poeta consigue la principal fuerza dramática a base de jugar con las categorías y construcciones gramaticales, cf A. Sebeok, *ob. cit.*, p. 168. También H. McNeil Poteat, «The functions of repetition in Latin poetry», en *CW*, 12, 1918, pp. 139-142 y 145-150, donde examina la repetición y su función enfática, así como su utilización retórica y prosódica. Con más detalle, en su estudio titulado *Repetition in Latin poetry, with special reference to the metrical treatment of repeated words*, Nueva York, 1912.

chi legge alla battuta finale, ad accumulare la tensione in attesa del gioco di parole»<sup>50</sup>

En este sentido, Salemme propone dos ejemplos (*Mart*, II, 12 y II, 29) para probar cómo en Marcial la estructura métrica y la catalogación de los objetos provocan la preparación de la solución final, y, tras analizar el II, 12, donde también se da una *repetitio del quod*, aunque menos intensa que en el epigrama que estamos comentando, dice «Per dare un'idea più adeguata dell'importanza della struttura metrica in Marziale potremmo ricorrere ad un caso estremo immaginiamo che il lettore dell'epigramma abbia una conoscenza solo approssimativa della lingua latina, ma sia dotato almeno de uno sviluppato senso musicale ebbene, tale lettore si accorgerebbe già dalla sola lettura metrica di trovarsi di fronte ad un componimento nel quale una attesa iniziale va incontro a vari mutamenti sino alla soluzione finale un ruolo fondamentale giocano pure il disporsi e l'intrecciarsi e il susseguirsi dei vari oggetti elencati che accrescono volta per volta l'attenzione del lettore, con lo stimolarne le più varie attitudini fantastiche»<sup>51</sup>

No es seguro que la lectura de dicho epigrama en un lector desconocedor del latín provoque sorpresa, dada la disposición de los objetos, pues esta no sería fácilmente advertida si no se conoce la lengua, ni que suscite ese efecto concreto y definido que apunta Salemme sobre la solución final. Ahora bien, si que se puede asegurar con certeza que a un lector, aunque no sepa nada de latín, le sorprenderá en seguida, al leer el epigrama, la repetición de la misma palabra e incluso su disposición como algo digno de notar, y, si escucha el recitado, más que de la métrica propiamente o antes que de ella, se sorprenderá, percibiéndolo inmediatamente, del ritmo que origina dicha repetición, advirtiéndole en seguida que en el *quod* reside algo importante, algo en lo que el poeta sin duda quiere insistir. Le bastará, por ejemplo, recordar la intencionalidad que conllevan las repeticiones de los estribillos de las canciones populares. Luego, antes que nada, parece que el poeta con esta *repetitio* obliga al lector a «ver», como decía Welek, o a «escuchar» algo sobre lo que quiere insistir. Que ello suponga una preparación para la solución final es tal vez secundario y, desde luego, solo podría deducir este extremo quien conozca bien el latín.

Si con lo que hemos dicho hasta aquí ha quedado probado que la colocación del *quod* tal como aparece en el texto y su repetición consiguiente es fruto del virtuosismo poético de Marcial para señalar una intención determinada, captar la atención del lector, aún se puede aducir una prueba más: el poeta tenía otras alternativas para la colocación del relativo y, sin embargo, no las ha elegido. Podía haber compuesto los versos 6 y 10 como ya apuntamos, pero de hacerlo así habría roto el triángulo

<sup>50</sup> C. Salemme, *ob. cit.*, p. 57

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 68

formado por la distribución del relativo y la responsión final *quod / hoc*. Compruébese en el esquema antes propuesto (p. 27) el efecto que se seguiría del desplazamiento del *quod* del lugar en que está colocado en los versos 6 y 10 al lugar que ocuparía, de acuerdo con la métrica hipotética que propusimos para dichos versos (p. 21)

## 6 Estructura del conjunto del poema y su unidad

No vamos a repetir aquí las observaciones que hicimos en el artículo citado sobre la teoría lessingiana, ni sobre las de Kruuse, Barwick y Cistroni. Nos interesa insistir, supuesto el bitematismo que se da en el epigrama, en la unidad de la *narratio* por una parte, en la del *acumen* por otra, y en la integración de ambas partes en una unidad superior, el epigrama.

Creemos que hemos puesto de relieve suficientemente la función unificadora del *quod* respecto a los diez primeros versos. Resta ver cómo se unen éstos con los dos siguientes que forman la primera parte. Para ello es preciso tener en cuenta la función conexiva y anafórica del demostrativo *hoc*.

Mignolo, analizando una frase como «lo vieron ayer en el parque», dice que no basta la frase sola para comprender el sentido total, que falta algo o se necesita algo más. «Lo», dice, «remite a un él implícito como paciente del enunciado. La frase necesita para adquirir un sentido cabal un co-texto previo o de un contexto de situación en el cual el agente y el paciente son conocidos por el receptor»<sup>52</sup>. Sólo se puede explicar este fenómeno en español si recordamos las características que al pronombre atribuye la Real Academia: «Hay una propiedad común a todos los pronombres», se dice allí, «que no es morfológica ni propiamente sintáctica, aunque tenga consecuencias de orden sintáctico. Son *nulos o escasos los contenidos semánticos de los pronombres*. No sabemos lo que significa el pronombre *esto*, por ejemplo, pero sí para lo que sirve: para señalar algo que está ante nuestros ojos o algo que acabamos de pronunciar». Es decir, hay que tener en cuenta la función deíctica y anafórica ya señaladas por los gramáticos griegos, o en palabras de Bühler, la *demonstratio ad oculos* y la *deixis in phantasma*<sup>53</sup>.

Lo mismo cabe decir para el latín. Rubio ha puesto de relieve este aspecto en el análisis que hace de la oración de relativo con antecedente demostrativo. Su ejemplificación la basa, como vamos a ver, sobre el anafórico *id*, pero justifica claramente la extensión de su explicación para el demostrativo. He aquí sus palabras: «En la frase *tibi reddo id quod creditisti* se dice que el *id* es el complemento directo del verbo principal,

<sup>52</sup> W. Mignolo, *ob. cit.*, pp. 103-104 y notas bibliográficas.

<sup>53</sup> R. Bühler, *Filosofía del lenguaje*, Madrid, 1934, pp. 109-201.

pero en realidad es un complemento directo puramente "formal", sin contenido semántico, el auténtico complemento directo es la expansión *quod credidisti / Tibi reddo id!* es un mensaje incompleto (salvo que el mensaje se emita en un campo mostrativo real) Toda la información que puede proporcionarnos *id*, fuera del campo mostrativo, se reduce a las nociones de género, número y caso, es decir, las notas formales que definen la categoría nominal en abstracto. En *id* hay pues, si se quiere, un sustantivo en acusativo, pero un sustantivo sin contenido real. El *id* no se hace inteligible antes de rellenarse semánticamente con el añadido *quod credidisti* el *id* no tiene más contenido que el de una flecha anafórica que apunta hacia *quod credidisti*»<sup>54</sup>

En el caso que nos ocupa, nos encontramos con la oración principal *Hoc fragrant basia pueri mei*. El *hoc*, según acabamos de ver, no tiene contenido semántico, ahora bien, nos remite necesariamente al *quod* relativo lanzando hacia él una especie de puente con el que se une tan íntimamente, que el uno sin el otro no se pueden entender.

¿Qué valor tiene, pues, el verso 12<sup>o</sup> Marcial podía haber puesto, como en III, 65, en responsión contigua el último *quod* con el *hoc*. Aquí no ha seguido este procedimiento. El poeta nos indica, *ex profeso*, que la llamada del *hoc* no es solo al último *quod*, sino a todos y cada uno de ellos en conjunto. Las palabras del verso 11 no dejan lugar a duda. Es más, da la impresión de que constituyen como una especie de glosa al margen del texto poético para indicar la función unificadora de la *repetitio* y, al mismo tiempo, la función conexiva del demostrativo. De ello resulta que, si bien hay que admitir con Rubio y la Real Academia la falta de contenido semántico en estos pronombres, hay que advertir también que, en cierto modo, y gracias a su función deíctica y mostrativa por la que apelando a la memoria nos colocan *in praesentia* lo que se acaba de decir, se llenan de un contenido semántico muy rico y variado, aunque *indefinido* como en este caso, el adquirido por cada *quod* anterior y el de todos ellos unidos.

El *hoc* equivaldría al signo = de las ecuaciones, cuyo segundo término lo constituyen los aromas de todos los sujetos olorosos. En cualquier caso, y esto es lo que nos interesa sobre todo ahora, queda claro que el simple análisis de la función de *hoc* desde el punto de vista gramatical revela su papel articulario para unir el tejido lingüístico de esta primera parte porque, como dice Mignolo «La propiedad anafórica de los pronombres hace que, en la extensión del discurso, ellos funcionen como los puentes conectivos de una red. El pronombre, por su propiedad anafórica, anuda, teje y entreteje»<sup>55</sup>

Otro aspecto interesante a tener en cuenta, además de la función unificadora de estos pronombres, es el carácter poético que adquiere su repeti-

<sup>54</sup> L. Rubio, *ob cit.*, II, pp. 88-89

<sup>55</sup> W. Mignolo, *ob cit.*, p. 105

ción<sup>56</sup> Se podría pensar, en efecto, que la repetición de *quod* es superflua, monótona y prosaica, pues el poeta podía haberla evitado componiendo y estructurando el epigrama sobre una frase como *basia fragrant quod opobalsama, aura, poma, etc*, es decir, yuxtaponiendo los objetos sin repetir el *quod*, claro está. Las consecuencias que se derivarían de ello se pueden deducir fácilmente de la exposición que hace Rubio sobre la oración de relativo sin antecedente «Esta», dice, «prescinde de la ayuda preparatoria del signo anafórico, prescinde del marco nominal abstracto y expresa tan solo su contenido real, contando con que el oyente sabrá atribuirle la forma y función adecuada con la ayuda del contexto y también con el indicio muy orientador de la melodía que distingue entre */Tibi id, quod credidisti, reddo/* y */Tibi quod credidisti reddo/*. En el primer caso habría pausas más o menos marcadas, pero en todo caso perceptibles, en los lugares en que los editores suelen poner comas. En cambio, en */Tibi quod credidisti reddo/* la ausencia de pausas y la función unificadora del acento hacen innecesaria la señalización anafórica»<sup>57</sup>

Es decir, si Marcial hubiera estructurado el poema como hemos propuesto eliminando el *quod*, no serían tal vez tan claras las pausas, por un lado, al desaparecer el elemento formal idéntico que las anuncia, pero, es que además habrían desaparecido, y esto es lo importante, las variadas inflexiones y tonalidades de la repetición *quod* según su lugar de colocación, quedando ausente al mismo tiempo esa llamada de atención al lector para que «vea» u «oiga» y, en fin, toda esa serie de efectos poéticos que con él consigue Marcial. El mensaje, en suma, no sería tan poético.

Respecto a la unidad de la segunda parte, basta recordar la función unitiva de la anáfora *scire cupis* que late en todo el conjunto y que provoca la sustitución del *nomen* de la primera oración por el *numum* de la última para lanzar así la «pointe» final.

Ahora bien, esta segunda parte no tendría por sí sola sentido completo, ni siquiera como chiste, si el poeta no la uniera a la primera. La condicional *si propter basia* que introduce el tema de dicha parte (nótese la anáfora *basia*) y que supone el *scire nomen cupis* que hay que sobreentender, como vimos (sintagma que introduce el tema de la segunda parte, dada la curiosidad por el nombre del esclavo), es la clave que da la unidad al epigrama integrando así ante él la *Erwartung* y la *Aufschluss*.

Finalmente, hay que señalar que la estructura bipartita del epigrama es fiel reflejo de su bitematismo: la aromática de los besos del esclavo de Marcial y la curiosidad malsana de Sabino. Naturalmente, éste último es el tema principal del epigrama y en torno a él monta Marcial el *aculeus* satírico y, sin embargo, está desplazado hasta los últimos versos, mientras que la aromática del beso que es realmente un tema subsidiario a

<sup>56</sup> Léanse las palabras de G. M. Hopkins en este sentido que cita R. Jakobson, cf R. Sebeok, *ob cit.*, pp. 155-156.

<sup>57</sup> L. Rubio, *ob cit.*, pp. 89-90.

aquél se introduce en primer plano destacándolo el poeta, además, con los múltiples recursos que hemos señalado, tanto en cuanto al fondo como en cuanto a la forma descripción de los aromas estática y dinámicamente, diferenciación de sus matices según las circunstancias, repeticiones y variaciones conscientes y perfectamente organizadas, etcétera

Los indicios de manierismo son pues evidentes, incluso en la disposición de la estructura preterición y desplazamiento del tema principal y gran desarrollo del subtema poético en primer plano

Son las mismas características que señalamos para el III, 65 y para muchos sonetos de Góngora quien, sin duda, ha bebido en Marcial<sup>58</sup> Una prueba indirecta de la sintonía que se da entre los dos poetas se deduce del canon de ideal literario de otro gran poeta hispano, Gracián En él incluyo éste entre los autores antiguos a Marcial, al que llama primogénito de la agudeza, y, entre los modernos a Góngora, al que considera cisne, águila y fénix en lo canoro, en lo agudo y en lo extremado<sup>59</sup> Ha debido influir en su elección, sin duda, la similitud en la agudeza de ingenio y en el uso de los recursos poéticos de ambos poetas

### Conclusión

Salemme, en el capítulo inicial a su ensayo, apoyándose en los estudios de Friedrich sobre el manierismo de Estacio y en los de Bardon sobre Quintiliano, Valerio Flaco, Silio Itálico y Marcial, en el que apunta una cierta contradicción entre realismo y manierismo, considera que sólo se puede hablar de realismo en nuestro poeta en sentido muy lato, mientras que las influencias de la retórica y del virtuosismo en su obra son múltiples, de modo que toda ella sigue la línea de esa «letteratura di maniera» que surgió en la época flavia

Mostrar los recursos manieristas es importante en sí, pues nos puede poner en la pista de ciertas tendencias literarias, determinar ciertas influencias, etc, pero aun es quedarse en lo superficial Por ello nuestro análisis pormenorizado ha intentado ir más lejos hemos tratado de profundizar y descubrir *las funciones y virtualidades poéticas que laten en dichos recursos, así como la originalidad que su uso supone*. Solo ello nos puede acercar a la génesis del poema

La originalidad de Marcial se revela en este epigrama, tanto en el uso de la sinestesia y de las *cumulaciones* como en el modo de utilizar los procedimientos lingüísticos y distribucionales del léxico

De un lado, el poeta ha ido apuntando a lo largo de la composición precisas observaciones sobre la variedad de matices aromáticos para ir así destacando los objetos, de otro, mediante un procedimiento lingüísti-

<sup>58</sup> V Picon, loc cit, p 122

<sup>59</sup> E R Curtius, loc cit, p 413

co especial ha conseguido con eficacia atraer al campo semántico del olor objetos muy dispares y ajenos a dicho campo, acoplando, a base de yuxtaposiciones, aquéllo que se parece junto a lo que los diferencia

Con un juego sencillo de determinaciones ha cubierto la función única de complementación, consiguiendo gran variedad a nivel formal y ha basado su sintaxis —aparentemente dispar en las dos partes del epigrama— en un procedimiento similar en ambos casos, en la *repetitio* (explícita en la primera parte, implícita en la segunda) para llevarnos al *aculeus* satírico final y, mediante la función del demostrativo, ha unido esa estructura bipartita del epigrama, en el que ya la misma dimensión de las partes y de los elementos en ellas distribuidos recuerdan un manierismo exacerbado

Respecto a la métrica, se ha apartado de la norma para sugerir determinados efectos expresivos tendentes a señalar algo anormal o peculiar respecto al resto de las ideas del epigrama, adecuando así forma y contenido

Del análisis de la disposición de las palabras en el epigrama, se deduce que el poeta ha sabido sacar provecho de las funciones que determinan sus relaciones horizontales para conseguir la rima interna, para resaltar los objetos aromáticos u otros elementos que ceden a ellos por su posición en los pies y lugares más expresivos del hexámetro y pentámetro, para lograr la unidad del verso neutralizando los efectos de la cesura y, en fin, para configurar el entramado que presenta el epigrama conjugándolo con las relaciones que originan la posición vertical de las palabras en las que, a su vez, hemos detectado otras funciones: conexas —a nivel supraoracional— los elementos del poema, provocar la atención a nivel visual o auditivo, cargar semánticamente los elementos repetidos y aportar con ellos un ritmo, una entonación suplementaria al ritmo cuantitativo propio del verso

En definitiva, Marcial mediante una sabia utilización de los recursos sintácticos básicos que le ofrecía la lengua latina, de las posibilidades métricas y distribucionales del léxico y de las virtualidades poéticas de la sinestesia ha logrado en este epigrama, de forma similar que en III, 65, un juego preciosista sobre el tema del beso que le distancia netamente de sus modelos

La orientación satírica del epigrama (crítica de la curiosidad de Sabino) la ha engalanado con un ropaje poético admirable (descripción del beso) y una estructura singular en la que nada (así lo hemos demostrado) ha quedado al azar. Nada extraña, pues, que su maestría en el arte de componer (Kruuse, Dolç), así como su ingenio (Echave Sustaeta, Menéndez y Pelayo), hayan atraído a poetas posteriores