

Venus armata (I): *Ausonio traduce AP 16.174*

Rafael HERRERA MONTERO
Universidad Complutense

RESUMEN

Estudio estilístico del epigrama 64 de Ausonio en relación con su modelo, *AP* 16.174, y posterior comparación con la versión de *Epigr. Bob.* 14, para constatar el arte de la traducción en el poeta latino.

SUMMARY

A stylistic study on Ausonius' Epigramm 64 related to its model *AP* 16.174, in comparison to the late version among *Epigr. Bob.* 14, in order to establish the art of translation by the Latin poet.

La traducción perfecta es otra obra
(YORGOS SEFERIS)

Se sabe ya del papel tan importante que la traducción cumple para cualquier literatura, como una ventana por la que entran aires nuevos, que llevan músicas distintas en la imitación de formas métricas, ecos lejanos de leyendas y mitologías remotas, risas y llantos antes nunca oídos... No en vano, la literatura latina comienza con una traducción de Homero, en la que al mismo tiempo Livio Andronico pone todo su genio romano para componer la primera pieza de su poesía nacional. Y muchas de las mejores obras latinas son a su vez traducción genial de modelos precedentes: baste recordar el insuperable poema 51 de Catulo, traducción tan fiel y tan creativa a la vez

del célebre fragmento 31 de Safo, o el novedoso empuje que da Horacio a la lírica latina al adaptar los esquemas métricos de la griega.

Entre todos los traductores-creadores latinos, nos llama la atención el ya tardío Décimo Magno Ausonio, que en sus *Epigramas* perpetúa y supera el viejo género helenístico, incluyendo junto a sus creaciones exclusivas numerosas traducciones, más o menos literales, de originales griegos de la *Antología Palatina*¹. Baste, para ilustrar su empeño, la siguiente lista de sus adaptaciones, con el número de epigrama de Ausonio seguido del de su modelo en *AP*²: *Epitafios* 8-7.144; 14-7.139; 28-7.64; 29-16.33; 30-9.145; *Églogas* 2-9.359; 19-9.357; *Epigramas* 9-9.145, 149, 151; 11-16.317; 12-16.318; 14-9.44; 16-10.30; 18-11.254 (vv. 1-4); 34-5.21; 35-9.18; 42-16-263; 43-7.229; 51-9.506, 571 (vv. 7 ss.); 56-12.200; 59-11.225; 61-9.489; 73-16.129; 64-16.174; 65-6.1; 67-16.163; 68-9.713, 726, 730; 90-5.68; 91-5.88; 95-11.163; 96-5.158; 102-9.783.

Para ilustrar su forma de traducir y recrear escogemos el *ep.* 64³, por ser uno de los que sigue más literalmente a su modelo y por tanto más cercano al concepto actual de «traducción»; pero en su fidelidad, al mismo tiempo, nos permitirá constatar el cuidadoso proceder literario de Ausonio que, con desviaciones mínimas, logra hacer verdaderamente *latino* el poema, acorde no sólo con su propia lengua, sino con un estilo literario que contaba ya con una larga tradición y que no puede sacrificarse en virtud de la vana literalidad que, por no crear *bellas infieles*, no logra ni siquiera *fieles feas*. En un detallado análisis estilístico⁴ de la traducción veremos su percepción de los valores del original y su adecuación al propio estilo ausoniano. Un cotejo posterior con la versión del mismo epigrama entre los *Epigrammata Bobien-*

¹ Sus versiones han sido abordadas en general por F. Stahl, *De Ausonianis studiis poetarum Graecorum*, Diss., Kiel 1886; F. Munari, «Ausonio e gli epigrammi greci», *SIFC* 27-28 (1956) 308-14 y «Die spätlateinische Epigrammatik», *Philologus* 102 (1958) 127-131; F. Bendetti, *La tecnica del «vertere» negli epigrammi di Ausonio*, Florencia 1980.

² Citando por la ed. de H.G. Evelyn White, *Ausonius*, 2 vols., Cambridge, Loeb, 1919-21 (reimpr. 1988-85).

³ Aunque estudiado en los trabajos citados en nota 1, especialmente en el libro de Bendetti, pp. 84 ss., con el que coinciden muchas de las apreciaciones hechas aquí, creemos que merece una atención más detenida además de darnos pie a otros trabajos como decimos más adelante.

⁴ No es este el lugar para disquisiciones teóricas en torno al análisis de traducciones, pero al menos queremos dejar constancia en esta nota de nuestra propuesta de análisis desde un punto de vista estilístico del original, de manera que se pueda luego comprobar cómo esos valores se reflejan o no, y por medio de qué procedimientos, en el texto traducido. En cuanto al método estilístico, que no es un programa rígido, sino la apreciación *sensible* de todos los recursos de que un autor se vale, podemos brevemente remitir a un magnífico ejemplo de su aplicación, recién reeditado, como es el de Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, (Buenos Aires 1940) Madrid 1997, y a su interesante introducción por J.C. Gómez Alonso, en las págs. 9-48.

sia (14), por largo tiempo editada junto a la de Ausonio y tenida por versión alternativa de propio poeta, demostrará como un apego excesivo al original deshace las gracias *latinas* de la primera versión; efectivamente, la versión bobiense sigue muy de cerca la de Ausonio, corrigiendo sólo ciertos pasos para hacerlos más cercanos a la sintaxis del griego, y su resultado nos llevará, como veremos, a apreciar aún más los méritos de Ausonio. Entronca esto también con la valoración más bien negativa de la obra de Ausonio por parte de la crítica⁵, y queremos reivindicar, al menos, su faceta de excelente traductor y su papel básico en el desarrollo del género epigramático⁶.

En un trabajo posterior nos acercaremos a las muchas versiones, neolatinas y vernáculos, y sobre todo españolas, que la Tradición clásica ha elaborado de este epigrama *palatino-ausoniano*, en la línea de otros trabajos presentados en esta misma revista⁷, pero ahora nos interesa detenernos un poco en este estadio fundamental y tantas veces fundador de *tradiciones clásicas* que es la Literatura latina antigua, y en el apasionante campo de los estudios de traducción.

Damos, pues, a continuación, el texto del original griego (AP 16.174)⁸ y de su traducción por Ausonio⁹:

Παλλὰς τὰν Κυθήρειαν ἔνοπλον ἔειπεν ἰδοῦσα·
 «Κύπρι, θέλεις οὕτως ἐς κρίσιν ἐρχόμεθα;»
 ἢ δ' ἀπαλὸν γελᾶσασα, «τί μοι σάκος ἀντίον ἄρειν;
 εἰ γυμνὴ νικῶ, πῶς ἔταν ἔπλα λάβω;»

Armatam uidit Venerem Lacedaemone Pallas.
 «Nunc certemus,» ait, «iudice uel Paride.»
 cui Venus: «Armatam tu me, temeraria, temnis,
 quae, quo te uici tempore, nuda fui?».

⁵ Baste recordar el juicio de Gibbon, «The poetical fame of Ausonius condemns the taste of his age», citado por Evelyn White, *ed. cit.*, p. vii.

⁶ A. Alvar, en su ed. *Décimo Magno Ausonio. Obras*, (2 vols.), Madrid 1990, se refiere al error de «valorar el arte de un escritor, y más si de siglos lejanos, con los gustos literarios de nuestro momento» (t. I, p. 112).

⁷ «Epigramas neolatinos en torno al reloj de arena y sus versiones castellanas», *CFC-Lat* 9 (1995) 187-195; «*Alma Venus praegnans*: un epigrama de Falcó y sus versiones castellanas», *CFC-Lat* 10 (1996) 205-215; «Las traducciones latinas de Agustín de Salazar y Torres», *CFC-Lat* 11 (1996) 255-292; «La Tumba de Orfeo (AP 7.617, Marulo y Barahona de Soto)», *CFC-Lat* 12 (1997) 123-133; «Los ojos del cielo: de AP 7.669 y sus versiones latinas a Fernando de Herrera y Barahona de Soto», *CFC-Lat* 13 (1997). En el tercero de estos trabajos anunciábamos un estudio, que comenzamos ahora a cumplir, sobre la tradición del epigrama que nos ocupa.

⁸ Según la edición de A.S.F. Gow, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, Cambridge 1965, pp.

⁹ Según la ed. de Green, *The Works of Ausonius*, Edited with Introduction and Commentary by R.P.H. Green, Oxford 1991, p. 81.

Comenzamos, pues, con una análisis de la métrica¹⁰, al traducir como es lógico con la misma versificación su modelo, siendo ya como era la forma tradicional del epigrama latino el dístico elegíaco. Ni qué decir tiene que las diferencias se explican por las peculiaridades propias de la versificación en una y otra lengua, determinadas por una larga tradición; pero nos interesa destacar ciertas similitudes que nos parecen estilísticamente intencionadas por parte de Ausonio. Se ciñe bien, en primer lugar, a su volumen métrico, con igual número de versos, aunque los esquemas sean diferentes; para mostrarlos gráficamente, los ponemos en dos líneas donde se muestra la distribución de dactilos y espondeos seguidos del tipo de cláusula (en los hexámetros) o de la sílaba que cierra cada hemistiquio de los pentámetros:

AP: EDDD 2+3 / DE- DD_U // DDDD 3+2 / EE- DD-.
Ausonio: EEDD 3+2 / ED- DD_U // DEED 3+2 / EE- DD-.

La coincidencia en los esquemas no es exacta, pero hay que recordar que el dístico experimenta una notable evolución desde sus primeras experiencias en la poesía latina, y que Ausonio se encuentra en una fase ya notablemente avanzada, siglos después de su más rígida normalización por Ovidio. Aún así, se observa la coincidencia en los lugares más destacados del dístico, los finales de cada uno de sus tres segmentos, y así sólo la cláusula del v. 1 es disímil, siendo idénticas la larga final del primer hemistiquio, y la breve del segundo, la cláusula de 3 y la construcción entera del último pentámetro. No coinciden, sin embargo, como es habitual en latín según las «leyes de Hultgren»¹¹, los comienzos respectivos de hexámetro y pentámetro, aunque sí los de 1 y 4, como una estructura cerrada por la brevedad de la composición.

Conviene tener también en cuenta las cesuras (trihémímeros, penthémímeros y hepthémímeros o sus correspondientes trocaicas) de los hexámetros:

-verso 1. <i>AP</i> :	trihem.	troc. 3ª.	troc. 4ª
Aus.:	trihem.	penthem.	hepthem.
-verso 3. <i>AP</i> :	trihem.	troc. 3ª	hepthem.
Aus.:	-	penthem.	hepthem.

donde las trocaicas, más corrientes en griego, son sustituidas por las habituales en latín; en cuanto a las diéresis, apenas se producen: una bucóli-

¹⁰ Tendremos en cuenta para el análisis las directrices marcadas por J. Luque Moreno, *El dístico elegíaco*, Madrid, 1997.

¹¹ Cf. F.C. Hultgren, «Observationes metricae in poetas elegiacos Graecos et Latinos», *Programm des Nicolaigymnasiums in Leipzig*, Leipzig 1871, pp. 12-16.

ca (frecuente en griego) en 3 de AP y también en 3 hay en Ausonio tras el 1º pie. Pero las que sí se reproducen son las del segundo hemistiquio del pentámetro, tras su primer pie, que en griego aparecen en las dos ocasiones y en latín en el último verso.

Son éstas coincidencias o discoincidencias no buscadas, pero lo que importa es la regularidad de la construcción latina, que hace la *misma* métrica del griego pero con las características *propias* de esa métrica en latín que, no se olvide, no vienen dadas por la lengua, sino por el *arte*, fruto de una larga tradición de adaptación y regularización. Fruto de esas reglas son, por ejemplo, el uso de bisílabo al final de los hemistiquios del pentámetro, como aquí en *ait, uici, fui*, aunque no en *Paride* por la dificultad que imponen los nombres propios¹² y, curiosamente, respondiendo (incluso con la conjunción precedente, *uel Paride*) a un lugar métrico donde el fenómeno no se da en griego, el cuatrísílabo ἐρχόμεθα; curiosamente, también los otros tres lugares llevan bisílabo en AP, οὐτως, νικῶ y λάβω, a pesar de no ser norma en griego. Pero recordemos que en latín es un hecho relacionado con el acento¹³, para buscar la discoincidencia con el tiempo fuerte en el cierre del dístico en contraste con la homodinia del final del hexámetro (como hace Ausonio aquí, *Lacedaemone Pállas, temerária témnis*). También respecto a los finales del pentámetro hay que resaltar la «rima» producida por la misma forma de los verbos *uici/fui* en 4, un fenómeno frecuente sobre todo a partir de Ovidio¹⁴. Nos llama también la atención la ausencia de elisión, tan frecuente en la versificación latina y profusamente empleado por Ausonio¹⁵; sin embargo, en los epigramas en dísticos imitados de AP hemos contado, en total, sólo 24 elisiones, siendo la mayor parte de ellas casos de aféresis con *est*. En nuestro epigrama en cuestión, la pulcritud versificativa de Ausonio no necesita echar mano de este recurso.

En relación con la métrica está la disposición del discurso a través del esquema métrico. Es normal en los dísticos que cada uno constituya una unidad de sentido, y así se articula aquí el griego y se refleja también en la traducción. Pero la estructura interna de cada uno es diferente: podemos decir que el texto griego está formado por tres períodos interrogativos que

¹² Se justifica también así el final de pentámetro en sílaba breve abierta, que suele ser rechazado tanto en griego como en latín, cf. L. Havet, *Cours élémentaire de métrique grecque et latine*, redigé par L. Duvau, París 1830⁷, pp. 71 ss.

¹³ Cf. Luque, *op. cit.*, pp. 42-52.

¹⁴ Sea por identidad de formas verbales, nominales o adverbiales, pero siempre en pareja, conscientemente colocadas al final de cada uno de los hemistiquios del pentámetro. Cf. Luque, *ibid.* 42-46.

¹⁵ Cf. V. Crisi, *De re metrica et prosodiaca D. Magni Ausonii, I: De hexametris et pentametris*, Udine 1938, pp. 104 ss.; A. Alvar, «Precisiones sobre la versificación de los Epigramas de Ausonio», *CFC* 17 (1981-82) 141-172.

comprenden respectivamente a los versos 1-2, 3 y 4, con una ulterior división entre 1 y 2 al contener el pentámetro la interrogativa en estilo directo que complementa al *ἔειπεν* de 1, lo mismo que dentro de 3, tras la cesura principal, está en estilo directo la respuesta. El latín, sin embargo, guarda como hemos dicho la división entre los dísticos, con la misma estructura de pregunta y respuesta del original, y así hay dos períodos, 1-2 y 3-4, que a su vez se dividen en dos subgrupos coincidentes cada uno con un verso, siendo 1 y 2 oraciones coordinadas asindéticamente, mientras 4 es una subordinada de relativo de 3. Sí se observa, en general, un seguimiento muy cercano de la distribución de los elementos de la frase por los versos, teniendo en 1 la situación, en 2 la interrogativa directa (incluyendo el latín el verbo de lengua, *ait*, en este verso), en la primera parte de 3 la introducción de la respuesta de Venus (más condensada en latín) y de ahí al final la respuesta, incluyendo ambas en el último verso la referencia a la lucha anterior (el juicio de Paris), por más que en latín se construya con relativo lo que en griego es condicional.

Ya que nos referimos a la sintaxis, conviene constatar cómo los usos de Ausonio son los equivalentes latinos de su original, sin forzarse en una excesiva imitación que llevaría a construcciones «extranjerizantes»; así, la construcción con participio *ἔειπεν ἰδοῦσα* se deshace en latín en la más natural yuxtaposición, poniendo los dos verbos en forma personal y en pretérito perfecto como corresponde al aoristo poético *ἔειπεν*, yuxtapuestos asindéticamente, *uidit... ait*. La interrogativa que complementa a *ἔειπεν/ait* se construye en griego con un vocativo, *Κύπρι*, que queda eliminado en la traducción, y una perífrasis, *θέλεις... ἐρχόμεθα* que en latín queda reducida al subjuntivo de valor imperativo *certemus*. El segundo dístico, que en griego introduce la interrogativa respuesta de Afrodita simplemente con el pronombre y la partícula *ἦ δέ* (complementado, eso sí con otra construcción de participio), sin necesitar más elementos (ni siquiera un verbo de lengua), se construye de manera similar en latín, sin verbo, pero especificando el nombre implícito en el pronombre (*Venus*) y comenzando con el complemento indirecto a quien se dirige la respuesta, por medio del relativo *cui* (antecedente: *Pallas*, el sujeto de la oración anterior). La respuesta de Venus, se vierte también no sólo con diferente sintaxis, sino con diferente contenido; aunque en ambos textos esté implícita la misma idea, la expresión es ciertamente diversa. Mientras el griego trae una referencia más directa a las armas, con la especificación del escudo, *σάκος*, el latín se centra más en la parte psicológica del desafío, en el «desprecio» (*temnis*) de Palas; la segunda parte, que cambia de la condicional *εἰ γυμνῆ νικῶ*, con referencia velada al juicio de Paris, insiste en su apódosis en la actual situación «armada». El latín, en cambio, usa un relativo *quae* que se refiere sólo a la anterior situa-

ción, con uso del pretérito perfecto y una subordinada temporal con la fórmula *quo tempore* sobreentendiendo la superioridad actual.

Todos estos cambios en la sintaxis ocasionan como hemos dicho la supresión de algunos elementos, y por otra parte, la métrica y el propio albedrío creativo del traductor ocasionan añadidos que compensan las omisiones: así en el primer verso el complemento directo τῶν Κυθήρειων se sustituye por el más explícito *Venerem*, en ambos casos con el predicativo ἔνοπλον/*armatam*. Pero Ausonio añade un locativo, *Lacedaemone*, que informa al lector romano de algo implícito en el contexto sociocultural del epigramatista recogido en *AP*, al referirse el epigrama a la estatua de Venus armada que, efectivamente, había en Esparta, según testimonio de Pausanias (3.15.10) y Plutarco (*Mor.* 371F)¹⁶; M. Galdi recuerda que un ejercicio retórico mencionado por Quintiliano (2.4.26) era explicar *cur armata apud Lacedaemonios Venus*, y apunta que nuestro epigrama sea tal vez resultado de uno de estos ensayos, cosa que Green, sin explicar por qué, encuentra «hardly likely»; pero en cualquier caso, en ese contexto de trabajo lúdico-erudito hay que situar las versiones ausonianas y desde luego lo que importa es su buen conocimiento de tradiciones griegas y la consciencia de dar una referencia al lector que lo oriente hacia esa estatua, sin renunciar por ello a su literaria «oscuridad»¹⁷. En el segundo verso, las supresiones y añadidos son aún más relevantes: como se ha señalado, la perífrasis que expresa el desafío de Palas, θέλεις... ἐς κρίσιν ἐρχόμεθα, queda resumida en el subjuntivo *certemus*, mucho más directo e «ineducado», en consonancia con el «desprecio» de que hablará Venus en 3 (*temnis*). οὕτως, referido a la situación, se convierte en el temporal *nunc* y, con el verbo de lengua *ait*, retrasado, constituyen el primer hemistiquio del pentámetro (*nunc certemus ait*) quedando todo el segundo libre para otro añadido, *iuduce uel Paride*; con éste, hace referencia al juicio de Paris que en el griego sólo puede suponerse en el εἰ γομνῆ νικῶ del último verso. En el verso 3 ya hemos dicho cómo la introducción de la respuesta se reduce mientras crece la primera interrogativa, que sustituye la expresión bélica por una interrogativa ya no parcial con τί, sino total y retórica, cargada de intención y de rechazo, y complemento (μου/*me*), pero con esa idea de desprecio en consonancia con la brusquedad de la propuesta de Palas y ampliado con el predicativo *temeraria*, de efecto retórico, como diremos. La última oración, construida como se dijo de forma diversa, también anula todo el segundo hemistiquio del griego, desarrollando la idea del primero con la subordinada temporal que se refiere algo más directamente (sin llegar a ser explícito) al juicio de Paris.

¹⁶ Cf. O. Brower, *The Armed Aphrodite*, Berkeley 1930.

¹⁷ Su *affecteda obscuritas* que discute A. Alvar en su *ed. cit.*, t. I, pp. 124 ss.

Pero es en la retórica, especialidad de Ausonio, donde vemos el cuidado con que el poeta ha compuesto su epigrama, superando a su modelo y «traduciendo» en *agudeza* lingüística la conceptual del original. Así, la disposición de palabras tiene valores muy determinados, como los cambios de lugar del primer verso:

Παλλὰς τὸν Κυθήρειον ἔνοπλον ἔειπεν ἰδοῦσα

Armatam uidit Venerem Lacedaemone Pallas

El griego comienza directamente con el sujeto, pero Ausonio ha preferido presentar primero a la verdadera protagonista del epigrama, a la vencedora, por su ingenio como antes por la belleza, en la disputa, pero además no directamente con su nombre sino con el predicativo que a ella se refiere y que define perfectamente la situación fundamental del epigrama y su inspiración, la estatua de Venus *en armas*. Aún retrasa más el nombre propio interponiendo el verbo en segundo lugar, entre predicativo y complemento directo, dejando además a Venus en el lugar central del hexámetro y coincidiendo cada una de las palabras del grupo con una cesura; un grupo dominado además por el sonido *-m-* que lo cierra (*armatam... Venerem*). Esta disposición deja además en posición consecutiva a dos palabras que comienzan con la misma semiconsonante *uidit Venerem*, recurso que al repetirse más adelante demuestra no ser aleatorio; ocurre además, nótese bien, en el mismo verso griego que se traduce, aunque en diferentes palabras, *ἔνοπλον ἔειπεν*. Sigue luego el locativo para dejar en último lugar el sujeto, en su forma helenizante en lugar del latino *Minerua*, invirtiendo completamente el orden del griego, y situándolo así más próximo al verbo de la siguiente oración por el desdoblamiento en yuxtapuestas que hemos comentado.

En el segundo verso, se introduce directamente el discurso directo, con la brusquedad no sólo de la expresión, por el valor imperativo del verbo, sino refrendada por la ausencia de verbo introductivo (que se retrasa hasta el final del hemistiquio), y en el plano fónico por el choque de las dos fuertes oclusivas en *nunc certemus*. El añadido del segundo hemistiquio resulta también llamativo por su equilibrada contrucción 3+1+3, *iudice uel Paride*, que aprovecha la fijación del esquema del segundo hemistiquio para jugar con los acentos y la asonancia idénticos de *iúdice* y *Páride* que alternan con las arsis correspondientes. Reproduce así también el juego del segundo hemistiquio en griego, donde se da la secuencia de los dos dáctilos coincidentes con dos palabras (sintagmáticas), con la misma distribución del acento, y comenzando ambas por la misma vocal, *ἐς κρῖσιν ἐρχόμε-*.

En el tercer verso, el comienzo con el relativo *cui* establece la anáfora del sonido *c-* que se repite en el verso siguiente y tiene allí, como diremos,

especial importancia. Sigue luego el sujeto *Venus* y, sin verbo de lengua, el estilo directo, que comienza con *armatam* que responde al participio inicial y que aquí se dispone alternamente a como allí lo hacía con *Venus*, en un quiasmo: *Armatam Venerem/Venus armatam*. Respondiendo también al grupo inicial es la reiterativa aliteración de *-m-* que se observa en este verso: *armatam tu me temeraria temnis*, donde además se refuerza por la secuencia *t-m*: *-tam tu me tem... tem*; así resulta llamativo que la cláusula que juega con la secuencia *tem-tem* coincida también con un juego similar al que vemos para el griego en el primer verso, *ἀντίον ἄρειν*.

Con un juego similar comienza el último verso, retomando el sonido *c-* inicial de 3, que aquí se repite en dos relativos consecutivos, *quae quo*, reiterado luego por *uici*; el juego está también presente en griego en este verso, con *ὄταν ὄπλα*; y aún se insiste en la aliteración en *t-* y *m-* que venimos viendo desde el principio con *te* y *tempore*. La disposición de este último pentámetro contrasta con la del primero, claramente separado en sus dos hemistiquios por grupos sintácticos independientes, mientras aquí los elementos se equilibran entre ambos segmentos, según el siguiente esquema:

quae, quo te uici tempore, nuda fui.



Una estructura, pues, perfectamente concéntrica, matizada luego por la posición al final de cada uno de los hemistiquios de los dos verbos, en consonancia con lo que se ha dicho.

A título ilustrativo vamos a ver ahora cómo resuelve este mismo epigrama la mencionada versión de *Epigr. Bob.*¹⁸; colada de rondón, como otras de versiones espúreas por el humanista G. Merula¹⁹, a partir de la cuarta edición de las obras de Ausonio (Milán 1490)²⁰, pasó por largo tiempo como original²¹, y así por ejemplo se cita en otros libros como los *Epigrammata graeca* de Soter²² como obra suya. Dice su versión:

¹⁸ Ed. teubneriana de W. Speyer, *Epigrammata Bobiensia*, Leipzig 1963.

¹⁹ De quien cf. J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Nueva York 1935, pp. 102-105; cf. A. Alvar, *ed. cit.*, t. I, pp. 181-85 de la introducción («Los epigramas de Merula»).

²⁰ Para una historia de las ediciones de Ausonio cf. L. Desgraves, «Repertoire des éditions imprimées des oeuvres d'Ausone (1472-1785)», en *Ausone, humaniste aquitaine*, Burdeos 1986, pp. 153-243.

²¹ La impostura fue denunciada por R. Peiper, «Die handschriftliche Ueberlieferung des Ausonius», *Jahrb. f. Class. Philol.*, suppl. 11 (1880) 226-56, y en el prefacio a su edición de Ausonio (1886).

²² *Epigrammata Graeca Veterum elegantissima, eademque Latina ab utriusque linguae uiris doctissimis uersa, atque nuper in rem studiosorum in diuersis auctoribus per Ioannem Soterem collecta, nunquam denuo edita*, Colonia 1528, p.273, donde está el texto griego como *Αδέσποτον*, la versión de nuestro poeta como *AVSONIVS* y la *bobienise* como *IDEM*.

*Armatam Pallas Venerem Lacedaemone uisens,
 Visne iudicium sic ineamus? ait.
 Cui Venus arridens quid me galeata lacessis?
 Vincere si possum nuda, quid arma gerens.*

Como se puede observar a simple vista, sigue muy de cerca la versión ausoniana, y sus pocos cambios se basan en el original griego: así en el verso 1 cambia los lugares de *uidit* y *Pallas*, dejando este último más cerca del comienzo que ocupa en griego y colocando, como allí ocurría, el verbo al final; además la construcción sintáctica es la misma que en *AP*, con el participio *uisens* idéntico a ἰδοῦσα; así, éste depende luego de *ait* como en griego de εἶπεν, lo que delata una versión humanista que conoce los recursos del latín aunque no su naturalidad, que prefiere siempre la coordinación o yuxtaposición que Ausonio usa frente a la construcción con participio, helenizante. De igual modo opera al reestablecer la perífrasis del original con exactamente los mismos elementos:

θέλεις οὕτως ἐς κρίσιν ἐρχόμεθα

uisne iudicium sic ineamus.

Sí sigue al texto de Ausonio en retrasar el verbo *ait* al pentámetro, pero tanto que lo lleva al final de 2 con lo que los finales bislabos de los hemistiquios son también tres frente a uno «anómalo», como en Ausonio (y casualmente en su original griego), pero con distinta distribución, que no corresponde a la del original.

En 3 copia el comienzo *cui Venus* de Ausonio, pero luego recupera el participio del griego (παλὸν γέλασσα) en *arridens* y reproduce la primera pregunta de Venus también con una interrogativa de causa τί/*quid* que recoge, aunque con diferente construcción sintáctica, todos los elementos de la expresión bélica del original, haciendo del infinitivo griego σάκος ὀντίον ἄρειν una construcción personal y con participio, *galeata lacessis*.

En el último verso, de nuevo, se apega más al griego para dividir los dos períodos aunque no coincide totalmente con cada hemistiquio, pero sí respeta la condicional y en la apódosis repite *quid* que en este caso quiere traducir a πῶς, y que hace de la temporal con ὅταν un participio con *gerens*.

Pero para conseguir este apego al original griego ha tenido que renunciar no sólo a las construcciones más naturales del latín que usa Ausonio como hemos señalado, sino también prescindir de los muchos artificios retóricos que habíamos comentado, añadiendo sólo algún juego entre los *Visne/Venus/Vincere* de 2, 3 y 4, de poca consistencia.

Debemos, pues, concluir que la versión de Ausonio es una verdadera traducción artística, fruto de un poeta que es el único capacitado para traducir a

otro poeta, para captar los valores de un original y reproducirlos con otros equivalentes (no remedos serviles) en su propia lengua; que ha hecho de los valores intelectuales (de juego y alusión mitológica) propios de los epigramas de la *antología*, un epigrama eminentemente retórico, de esmerada composición formal, como corresponde a la poética de su época²³, a la propia poética de un profesor de retórica.

Ha puesto, pues, su empeño en recrear y suscribir con la firma de su estilo la tesis de este breve epigrama, la supremacía de la belleza sobre la violencia, del cuerpo desnudo sobre los accesorios; las luchas del amor son siempre más sabrosas, como lo ha seguido siempre cantando la poesía; como lo ha hecho muy recientemente J.A. González Iglesias²⁴:

*...adoro tu hermosura
porque sé que es el único modo de vulnerarte.*

²³ Cf. E. Castorina, («I poetae neoterici del IV secolo», *GIF* 2 [1949]), recogido en *Questioni neoteriche*, Florencia 1968, pp. 206-228.

²⁴ En su libro *Esto es mi cuerpo*, Madrid 1997, p. 56.