

## CARMEN CODOÑER

### Epigramas dobles en Pseudo-Séneca

Los epigramas atribuidos a Séneca presentes en la *AL* plantean problemas desde numerosos puntos de vista. Transmisión complicada, atribuciones varias, autoría dudosa y no única... A todo lo cual se suma en ocasiones cuestiones de interpretación. En definitiva, podríamos decir que es fuente inagotable de posibles estudios desde múltiples perspectivas.

De hecho el interés especial que han suscitado no ha cesado desde mediados del siglo XIX, renovado de manera notable en las últimas décadas. Artículos y libros se suceden, estudios de transmisión, de fuentes, de epigramas aislados aparecen anualmente. En resumen, hablar de los *epigrammata* senecanos constituye actualmente una osadía por una razón evidente: la dificultad de aportar algo que sirva para arrojar luz sobre alguno de los problemas antes mencionados<sup>1</sup>.

La situación en estos momentos es la siguiente. Por lo que concierne a la transmisión manuscrita, repetidamente estudiada, contamos con la edición de Prato<sup>2</sup> y la reciente de Zurli (2001)<sup>3</sup>; sobre la atribución a un autor concreto, existe una especie de consenso no explícito: salvo raras excepciones, nadie se pronuncia con claridad<sup>4</sup>. En cuanto a la datación, la opinión generalmente aceptada es que se trata de un autor que vive entre los finales del siglo I y finales del siglo II d.C.<sup>5</sup>

Como se sabe, los *epigrammata* atribuidos a Séneca en las ediciones tienen una transmisión un tanto irregular<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Una bibliografía exhaustiva hasta el año de publicación: Holzberg 2009.

<sup>2</sup> Prato 1964<sup>2</sup> (1951<sup>1</sup>); Degl'Innocenti Pierini 1995, 161-186 y 193-227 (revisados en Ead. 1999, 109-176).

<sup>3</sup> Zurli 2001.

<sup>4</sup> Sobre los partidarios de la mezcla de epigramas, unos de Séneca y otros 'escolares', puede verse Degl'Innocenti Pierini 1999, n. 4. Sobre la autoría en general el artículo entero. Romano 1988 es partidario de la autoría senecana, esp. App. I, pp. 59-63; por su parte, Holzberg 2004, 423-444 [= 2003], concibe el conjunto de los epigramas como un *liber carminum* de autoría única.

<sup>5</sup> Cf. Mattiacci 2008, 131-165, después de un estudio de la línea que separa epigrama de elegía en pseudos-Seneca, se inclina por una datación próxima a Marcial. Ya Rita Degl'Innocenti Pierini 1999, 104 y en Ead. 1995, 152ss. se pronuncia favorablemente sobre la idea del carácter elegíaco de algunas composiciones. Lo considera anterior a Marcial por el evidente influjo de la poética de época augustea.

<sup>6</sup> Para un estudio detallado de la transmisión, v. Zurli 2000, 185-221. De manera algo más reducida está tratada la cuestión en la introducción a su edición citada en nota anterior. Tomo en cuenta los tres manuscritos más importantes.

Sólo los epigramas 1 (232R), 2 (236R) y 3 (237R) aparecen atribuidos a Séneca, si bien sólo en los manuscritos A (París, BN lat. 10318, *Salmasianus*) y B (París BN lat. 8071, *Thuaneus*)<sup>7</sup>: mientras, V es el único que ha conservado los poemas 6 (396R) al 52a (463R) ausentes de AB<sup>8</sup>. Como se ve por la numeración, los 5 primeros epigramas, en el Salmasiano, quedan aislados, ya que van seguidos hasta el final de manuscrito por una serie distinta de temas y autores diversos<sup>9</sup>. A partir del 6 (396R) hasta 52a (463R) el único códice que conserva la serie completa es V (Leiden, Voss. L Q 86).

La tendencia a extender a toda la serie la autoría senecana o, al menos, aceptar una unidad de autoría, se debe a la innegable afinidad de estilo existente entre algunos epigramas y la vinculación a las vicisitudes vitales de Séneca.

Ya Baehrens intentó agrupar en secciones el contenido ciertamente dispar de la pequeña colección. A un conjunto inicial de carácter 'autobiográfico', poemas del exilio, seguiría otro integrado por poemas de carácter amoroso, epicúreo, etc.<sup>10</sup>

Es evidente la dificultad para abstraer una disposición lógica que explique el lugar ocupado por los distintos tipos de epigramas. Aun dentro de las conclusiones más amplias, siempre existe algún tipo de alteración en las secuencias. En opinión de Baehrens<sup>11</sup>, pueden discernirse dos partes: a la primera pertenecerían 1 (232R), 2-3 (236-237R), 5 (239R) hasta 21 (426R) inclusive, grupo cuyos temas giran en torno al exilio; el segundo iría desde 22 (427R) hasta el 52a(463R) y estaría constituido por poemas dedicados a la amistad, el amor, y la vida serena.

Es cierto que en las dos series diseñadas por Baehrens existe una mayoría temáticamente coincidente, pero los epigramas que la constituyen, están separados muchas veces entre sí por otros que son ajenos a esos contenidos. Los epigramas dedicados a Jerjes, a Pompeyo, a Catón se insertan entre poemas de tema semejante, especialmente en la primera serie, rompiendo el tono semielegíaco de un conjunto teñido de sentimientos que se presentan como personales<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> El 2 (236R), aunque anónimo, lleva por título *De Corsica*.

<sup>8</sup> Sigo la numeración de la edición de L.Zurli, si bien entre paréntesis incluyo la tradicional de Riese para facilitar la búsqueda. Me limito a la serie que termina en el poema 52a (463R), que precede al epitafio de Séneca, que los estudiosos excluyen del conjunto pseudosenecano. Los epigramas que siguen, hasta el 70 (479R) suelen ser atribuidos a Petronio.

<sup>9</sup> V 392-393 listas de nombres; 394-395 los nombres de los meses en dísticos y tetrásticos.

<sup>10</sup> Por su parte A.Herfurth distingue dos partes coincidentes con las apreciadas por Baehrens, aunque les da impone una etiqueta distinta: *carmina seuera/carmina non seuera*. La misma distribución acepta H.Bardon, si bien dándoles el nombre mixto entre Baehrens y Herfurth: «poèmes sérieux/poèmes élégiaques et badins» y añadiendo un tercer grupo: «En marge; poèmes descriptifs». La referencia a Herfurth esta tomada de Bardon 1939, 63-90.

<sup>11</sup> Cf. Breitenbach 2009, 3-11.

<sup>12</sup> Cuando utilizo la expresión 'tono semielegíaco' no pienso en la atribución de los poemas

Por mi parte creo que los poemas siguen una triple vía y la disposición de cada una de ellas dentro del conjunto resulta a primera vista arbitraria. Un pequeño esquema de la distribución de los distintos tipos se hace necesario<sup>13</sup>.

- 1 *De qualitate temporis*
- 2 *De Corsica*
- 3 <*De Corsica*>
- 4 <*de solis ortu*>
- 5 *Laus Xerxis*
- 6 *Parcendum misero*
- 7- 7a- 7b *Mors Catonis*
- 8- 8a-8b *Epitaphium Pompei*
- 9 *Ad amicum optimum*
- 10 *De sacris euocantis animas Magnorum*
- 11-11a *De uita humiliori*
- 12 *De se ad patriam*
- 13 *De custodia sepulchri*
- 14 *De Athenis*
- 15-15a *In eum qui maligne iocatur*
- 16 *De insepultis claris*
- 17-17a <Pompeyo sepulcro>
- 18 *De spe queritur per exempla*
- 19 *Ad maliuolum.*
- 20-20a *Memoria litteras permanere.*
- 21-21a-21b-21c-21d-21e-21f *Laus Caesaris*
- 22 *De uoluptate adsidua per noctem*
- 23 *De tribus bonis amicis*
- 24 *Quod non seuera carmina scribat*
- 25 <Epigr. amoroso>
- 26 *Excusatio leuioris materiae*
- 23 *De sepulchro Catonis*
- 28 *De bono uitae humilioris*
- 29 *Excusat quod amoribus seruiat*
- 30 *De cretata facie*
- 31 *Morte omnes aequari*
- 32 *De puero amato*

a uno u otro género literario: epigrama o elegía. Por ello, a lo largo de la exposición el uso de 'epigrama' será el equivalente de 'poema', sin más connotaciones. Sobre el carácter de elegía de algunos de los poemas, véase n. 5.

<sup>13</sup> De menor a mayor sangrado: 1. poemas relacionados (o posiblemente relacionados) con Séneca; 2. poemas cuyo motivo es de naturaleza filosófica; 3. poemas del *genus leue*; 4. poemas dedicados a personajes o lugares históricos.



Contamos con estudios que ponen a disposición de los investigadores cualquier información concreta sobre cada uno de los versos constitutivos de cada uno de los poemas, lo cual facilita cualquier trabajo que pueda realizarse a partir de ahora<sup>15</sup>, estudios de epigramas aislados y de conjuntos que comparten un mismo motivo, etc.... Sin embargo, no he encontrado tratado uno de los aspectos que me parece de sumo interés.

### 1. *¿Poemas dobles o dos poemas?*

En la primera agrupación temática, siguiendo a Baehrens, desde su inicio es frecuente encontrar dos poemas que tratan un mismo motivo<sup>16</sup>. Por lo general, son consecutivos, pero no siempre. No me refiero a los dedicados a Catón, Pompeyo, Jerjes y los elogios a Claudio, sino a poemas de cierta extensión que toman como objeto un mismo tema. La numeración dada por Zurli a los epigramas lo pone de manifiesto en ocasiones, cuando los poemas están juntos.

Es bien conocido el caso de Córcega, al que hay que añadir: 6 y 13 (contra un enemigo), 11 y 11a (problemas derivados de amistades falsas), 15 y 15a (poemas envenenados de un enemigo), 20 y 20a (la literatura es lo único que concede la inmortalidad). Podríamos decir que en esta primera parte, si a los anteriores sumamos los ya varias veces mencionados de Catón, Pompeyo, etc., quedan solamente cuatro poemas 'independientes': 1 *de qualitate temporis*, 12 dedicado a Córdoba, 18 *de Spe* y 19 *ad maliuolum*.

Me ha parecido interesante aproximarme a esos poemas que cuentan con dos versiones, por ver si de su análisis puede extraerse algún dato que ayude a comprender el sentido del conjunto.

#### 1.1. *Poemas dedicados a Córcega: 2 y 3*

Con respecto al poema consagrado a Córcega, la composición de los dos epigramas dedicados a esta isla ofrecen semejanzas muy marcadas entre sí, a la vez que diferencias notables que los separan del dedicado a Córdoba. No existen interferencias personales y el lenguaje utilizado muestra rasgos ausentes del poema 12 (409R). Son descripciones de una isla inhóspita, y solamente los versos finales permiten pensar en una función alusiva al tema del exilio.

<sup>15</sup> A. Breitenbach 2009 n. 11.

<sup>16</sup> Algunos han sido estudiados por Mattiacci 2008 n. 5.

2

*Corsica, Phocaico tellus habitata colono,*  
*Corsica, quae Graio nomine Cyrnos eras,*  
*Corsica, Sardinia breuior, porrectior Ilua,*  
*Corsica, piscosis peruia fluminibus,*  
*Corsica, terribilis, cum primum incanduit aestas,*  
*Saeuior, ostendit cum ferus ora canis,*  
*Parce relegatis\*, hoc est iam parce sepultis:*  
*Viuorum cineri sit tua terra leuis.*

3

*Barbara praeruptis inclusa est Corsica saxis,*  
*Horrida, desertis undique uasta locis.*  
*Non poma autumnus, segetes non educat estas*  
*Canaque Palladio munere bruma caret.*  
*Imbriferum nullo uer est laetabile fetu*  
*Nullaque in infausto nascitur herba solo*  
*Non panis, non haustus aquae, non ultimus*  
*ignis;*  
 Hic sola haec duo sunt: exul et exilium.

\* Si atendemos a *diff.* 434 (200) de Isidoro de Sevilla (ed. Codoñer), existen dos tipos de exilio: al *relegatus* no se le despoja de los bienes y el lugar al que se le exilia es menos duro; es el *deportatus* quien sufre peor trato.

Si exceptuamos el último verso de los dos poemas, 5 y 6 de 2 y 7 de 3, el resto tiene una estructura repetitiva y similar. Dos sustantivos se corresponden en el mismo verso con dos adjetivos; lo único que cambia es la posición de los sintagmas, en quiasmo o en secuencia lineal.

Los dos primeros dísticos del epigrama 2 se presentan como una descripción objetiva de la isla: origen de sus habitantes, antiguo nombre, forma de la isla tomando como referente otras dos islas próximas: Cerdeña y Elba, y carácter torrencial de los ríos, cada uno de los datos precedidos de *Corsica*, palabra clave del poema. La anáfora insistente de este término, 4 veces, ante cada uno de los rasgos de la isla, sugiere una interpretación que se mueve entre dos polos: la simple descripción y la loa. Nada induce a pensar en *Corsica* como vocativo, aunque sí en una loa de la isla.

Aunque el tercer dístico comienza nuevamente con *Corsica*, la hábil introducción del adjetivo *terribilis* rompe parcialmente el tono mantenido hasta ese punto del poema. Un adjetivo de carácter negativo ve corroborada su significación en el pentámetro (v. 6) con otro adjetivo del mismo tono: *saeuior*. Las dos últimas adjetivaciones (v. 7), al sustituir inesperadamente a un nuevo *Corsica*, hacen recaer sobre la isla una impresión radicalmente negativa, aunque reciban una precisión inmediata que limita la idea al clima de la isla en verano, expresado en dos subordinadas temporales en quiasmo: *cum primum incanduit* y *ostendit cum*.

De modo paulatino el autor ha intentado introducir al lector en el terreno de la valoración, de la subjetividad, que asimismo sirve de justificación al dístico final que aclara finalmente el tipo de poema: *parce... parce* y define con precisión el carácter del poema haciendo de *Corsica* la destinataria del poema. Es decir, hasta el último dístico el lector/oyente no sabe, aunque la repetición le lleve inconscientemente a pensar en ello, que estamos ante una súplica dirigida a la personificación de la isla y la razón

que motiva la súplica: el poeta es un *relegatus*<sup>17</sup>. De acuerdo con la naturaleza de un epigrama, es el dístico final el que da sentido al conjunto del poema, lo orienta en la dirección correcta: no es una *laus*, como cabría esperar de los primeros dísticos; tampoco una simple descripción, es una plegaria<sup>18</sup>.

Distinta es la aproximación del poema 3 al mismo tema. El primer dístico indica ya la tónica dominante. Siguiendo la línea introducida por el tercer dístico del epigrama anterior, en el poema 3 son los adjetivos con que se designa a la isla los que están en cabeza de verso: *barbara, horrida*, de modo que es la apreciación negativa de las cualidades que se atribuyen a la isla lo que se coloca en primer plano. Además, cada adjetivo va acompañado de otro determinante, un participio (*inclusa*) o un adjetivo con valor participial (*uasta*) que, referidos a datos concretos del lugar, redondean y precisan la imagen desoladora de Córcega: *Barbara praeruptis inclusa... saxis / horrida desertis... uasta locis*.

El procedimiento lingüístico utilizado a partir del segundo hemistiquio varía, aunque la intencionalidad siga siendo la misma: dobles sustantivos acompañados, casi siempre, de sus correspondientes adjetivos y una relación complementaria entre ambos: poma *autumnus, segetes... aestas* (3), *canaque* Palladio munere... *bruma* (4), *Imbriferum... uer... laetabile fetu*. Es la versión del poeta de un año completo<sup>19</sup> en la isla. Esta visión de la isla, que enumera todo aquello de lo que la isla carece, se combina con la repetición de partículas y adjetivos de negación: 3 *non... non*; 5 *nullo... fetu / 6 nullaque... herba / 7 non... non... non...* El verso 4, central, junto al 8 final, rompen la secuencia de frases negativas, aunque se ve compensada con el uso de términos o expresiones que indican carencia o ausencia: 4... *caret / 9 hic sola duo sunt*.

El enfoque no pretende ser descriptivo; el poema se inicia y finaliza con valoraciones. A la dureza geográfica se suma el clima visto a través de sus consecuencias sobre el hombre, no en sí mismo como en 2,5-6. Ninguna de las estaciones del año produce los frutos que en lugares del mundo civilizado son los habituales: fruta, mieses, oliva, productos vegetales y, como resumen: ni siquiera hierba (*6 nullaque in infausto nascitur herba solo*).

<sup>17</sup> Prefiero la lectura de los códices teniendo en cuenta dos cosas: la frecuencia del término en los epigramas y la idea de que los ríos de montaña son abundantes en determinado tipo de peces. Actualmente la propaganda de Córcega incluye entre uno de sus atractivos precisamente la pesca de montaña.

<sup>18</sup> Degl' Innocenti Pierini 2010, 119 asimila Córcega a una divinidad maligna e interpreta el poema como un himno-plegaria.

<sup>19</sup> La presencia de series de este tipo: estaciones del año, elementos constitutivos del universo: tierra, agua y fuego, gradaciones de mayor a menor en la edad del hombre, etc. es frecuente en este tipo de poemas. Igual que lo es en la composición de dísticos de la *AL* dedicados a cada mes o a cada estación del año

Con el v. 3,9 la dureza del clima es sustituida por la serie de los tres elementos muy frecuente en estos epigramas: tampoco hay pan (simbolizando la tierra), ni agua, ni fuego, (referido a la hoguera donde se incinera el cadáver: *ultimus*)<sup>20</sup>.

Estamos aquí ante una descripción de Córcega personal, subjetiva, lo cual implica una selección. Se puede decir que, en cierto modo, es prolongación de la anterior: el primer dístico es un complemento a la neutralidad de la descripción geográfica de 2,3-4 y una continuación que amplía y orienta la consciente ambigüedad de los adjetivos *terribilis* y *saeuior* de 2. 5-6 aplicados al clima.

La visión de Córcega en el epigrama 3 podría considerarse complementaria del epigrama anterior: dos versiones coincidentes en lo que Córcega supone de negativo, pero presentadas bajo enfoques diferentes. En la primera se consigue el efecto partiendo de lo que podríamos considerar una descripción objetiva: origen, habitantes, forma geográficamente montañosa. El carácter negativo, insinuado en el clima abrasador del verano sólo queda al descubierto en el *parce* final, que hace ver la parte anterior del poema bajo otra luz. Un epigrama perfecto.

En la segunda, Córcega desde el principio se perfila como un lugar vacío de todo aliciente, desolado en parte y en parte inaccesible por montuoso, no poseedor de ninguna de las cosas más necesarias. En resumen: un lugar inhabitable. El último verso, reafirma la idea desgranada en los versos anteriores añadiendo a 'inhabitable' un 'inhabitada': *hic sola haec duo sunt: exul et exilium*.

Cada epigrama ha optado por un foco de atención. En el 2 una pretendida objetividad, impuesta por el hecho de dirigirse a Córcega en busca de amparo, hace recaer el acento sobre la suerte del exiliado. El epigrama 3 ha adoptado un punto de vista diferente; el motivo es las condiciones adversas en que se desarrolla la vida del exiliado. Dos versiones sobre el exilio que parecen responder a prácticas literarias. Cómo un tema puede recibir distintos tratamientos en función del punto de vista del que se parte, pero con una peculiaridad: el primero adquiere significado pleno solamente si es concebido como una primera parte a la que sigue el segundo epigrama.

### 1.2. Epigramas contra un poeta maligno: 6 y 13

6	13
<i>Occisum iugulum quisquis</i> scrutaris unusamici†,	<i>Quisquis</i> es (et nomen dicam? dolor omnia cogit),
<i>Tu miserum necdum me</i> satis esse putas?	Qui nostrum <i>cinerem nunc</i> , inimice, <i>premis</i>
	Et <b>non</b> contentus tantis subitisque ruinis
	<i>Stringis</i> in <i>extinctum</i> tela cruenta <i>caput</i> ,
	<b>Crede</b> mihi, uires aliquas natura <i>sepulchris</i> 5
	Attribuit: <i>tumulos</i> uindicat <i>umbra</i> suos.
	Ipsos <b>crede</b> deos hoc <b>nunc</b> tibi dicere, Liuor,
	Hoc tibi <b>nunc</b> Manes dicere <b>crede</b> meos:
<b>Desere</b> confossum! <i>Victori uulnus iniquo</i>	Res est atra <i>miser</i> ; noli mea tangere fata: 10
<i>Mortiferum</i> impressit <i>mortua</i> saepe <i>manus</i> .	Sacrilegae <i>bustis</i> abstinuere manus.

<sup>20</sup> Cf. Degl'Innocenti Pierini 1999, 133-147.



Aunque separados por varios epigramas de distinta naturaleza, entre ellos varios dedicados a las muertes de Catón y Pompeyo, estos dos poemas desarrollan un mismo motivo y la afinidad entre los dos es evidente: un enemigo personal (*inimice*), el que lo ha aniquilado y provocado su destierro, es el destinatario explícito. La diferencia de extensión es mucha, pero las coincidencias son numerosas. A pesar de ello, es posible vislumbrar algunos elementos que permiten concluir que el punto de partida ha sido diverso.

Si partimos de la coincidencias, *iugulum occisum* (6,1) tendría su paralelo en *extinctum caput* (13,4); *miserum me* (6,2), para designar a la víctima, tendría su correlato en *Manes meos* (13,9) y *mea fata* (13,10).

Si bien es cierto que, desde un punto de vista léxico, *impressit* de 6.4 nos lleva a *premis* de 13,2, en realidad el significado de *cinerem premis* de 13,2 es paralelo a *iugulum scrutaris*<sup>21</sup>; las dos acciones definen la actitud adoptada por el personaje a quien van dirigidos los poemas, actitud que en el epigrama 6 se concentra en dos versos frente a los cuatro del poema 13. Esto nos permite ahora apreciar analogías y diferencias en esta parte.

*Iugulum* está determinado por *occisum* y su dependencia de *scrutaris* nos pone ante la imagen de un cadáver, traspasado por la espada y examinado atentamente (*scrutaris*) por el vencedor: un cadáver reciente<sup>22</sup>. *Scrutaris* añade a la idea de muerte la del vencedor que analiza el cadáver, bien porque todavía sigue insatisfecho con la muerte (*necdum*) o bien para confirmar que su víctima ha muerto.

En el epigr. 16 la idea se repite, pero lo que ahora centra la atención son la cenizas depositadas ya en el sepulcro: *cinerem premis*; el momento cambia, el epigrama supone un momento de redacción posterior al del poema 6. El enemigo ha pasado a la acción, es decir ha transgredido la advertencia de la víctima (*miser*). Su ‘muerte’ le es insuficiente, continúa ensañándose con el cadáver; al *necdum* interrogativo de 6, corresponde el afirmativo *nunc*. La pregunta retórica que la víctima enuncia en 6,2: *tu miserum me necdum me satis esse putas?*, ya tiene su respuesta: *stringis in extinctum tela cruenta caput*.

Si tomamos en consideración un pasaje de *Tristia* de Ovidio (V 7b,7)<sup>23</sup> esos *tela cruenta* que el enemigo lanza contra el poeta pueden interpretarse en el sentido de *carmina* o simplemente escritos. En el poema ovidiano los *tela* son los versos del poeta, en el epigrama 13 parecen ser los del adversario del poeta. Han sido los escritos del vencedor los que le han condenado a la muerte, es decir a la muerte civil: el exilio y, aún después de

<sup>21</sup> Esta aparente correlación establece una conexión léxica entre el final del epigrama 6 y el inicio del epigrama 13, que refuerza el vínculo temático con el léxico.

<sup>22</sup> *Declam. min.* 351,1 *Exulem illum qui occisus sit dicemus, antequam damnaretur, fuisse civem seditiosum, omnibus sceleribus confossum; sed in illis quoque diu non fiducia innocentiae uerum audacia nescio qua omnia fingendi atque dissimulandi latuisse, et, quemadmodum multos similes sui amicos habuerit, sic non pauciores habuisse inimicos.*

<sup>23</sup> *quamuis interdum, quae me laesisse recordor, / carmina deuoueo Pieridasque meas, / cum bene deuoui, nequeo tamen esse sine illis, / uulneribusque meis tela cruenta sequor.*

su condena, persiste en seguir escribiendo contra él.

El último dístico se corresponde con el segundo y final del epigr. 6 (392R):

**Desere confossum!** *V*ictori uulnus *iniquo*                      Res est atra *miser*; noli mea tangere fata:    10  
**Mortiferum** impressit mortua saepe manus.                      Sacrilegae **bustis** abstinuere *manus*.

Del mismo modo que *impressit* de 6,4 establecía un enlace con el *premis* de 13,2, *me miserum* de 6,2 permite conectar con el cierre de 13,0: *miser*. En ambos cambia el referente: el poeta es el centro del enunciado en el poema 6, mientras que en el 13 lo es el enemigo. Es la mano del poeta muerto la que provoca la herida en el vencedor (6,4 *uulnus impressit*); y es el enemigo el que pisotea las cenizas del poeta (13,2 ... *nostrum cinerem nunc... premis*). El término *miser* aplicado al poeta en el verso 6,2 tiene su contrapartida en el *miser* de 13,9, penúltimo verso, referido al enemigo. El foco pasa del perseguido al perseguidor. Pero, enunciado desde un ángulo u otro, la idea que domina los poemas es la misma: la capacidad de infligir daño no acaba con la muerte, muerte que vemos puede equipararse a la pérdida de poder. Los muertos mantienen su capacidad de venganza ante la injusticia (6,3 *uictori iniquo*). De ahí las advertencias, presentes en ambos epigramas al final: 6,3 *desere confossum* / 13,10 *noli mea tangere fata*.

La extensión del segundo poema llena de contenido la escueta advertencia del primero y trasciende el ámbito humano. Los dísticos 3 y 4, mediante la metáfora del sepulcro (*sepulchris, tumulos*) para significar el destierro – sepulcro de la vida civil –, del término *umbra* para referirse al desterrado, el poeta recurre a los dioses, a los *manes* para pasar al terreno de lo divino. El uso de *mea fata* en 13,10, llena de contenido la expresión de 6,3: *desere confossum* y desarrolla el significado de 6,4 cuando dice que la mano del muerto puede infligir una herida mortal al vencedor si ha cometido una injusticia. La ambigüedad que imprime el uso plural de *fatum* permite relacionarlo por un lado con el destino individual del desterrado y con el destino que le ha sido impuesto por los dioses. En manos de ellos (vv. 8-9 *ipsos deos /manes meos*) queda la venganza ya anunciada en el epigrama 6. Esto le facilita el paso al verso final que invierte la función de *manus*; en efecto, que pasa de ir referida a la mano del poeta, a significar la mano del enemigo: *sacrilegae manus*; la mano de quien sufre el destierro, a la que presta fuerza el hecho de ser movida por los dioses, pasa ahora a designar la mano del agresor que puede incurrir en sacrilegio si prosigue ensañándose con el desterrado.

Es esa continuidad de la imagen de la víctima de una injusticia como una amenaza para quien se considera vencedor, la que me hace preferir *atra* a *sacra*; la cuestión está relacionada con la muerte y la víctima puede ser peligrosa<sup>24</sup>, tal como se dice en 6,4. El

<sup>24</sup> Rozelaar 1989, 109-110, se inclina por *sacra*. Sobre este punto también se pronuncia, en este caso a favor de *atra*, Degli Innocenti Pierini 1999, 133-147. La repetición *sacra/sacrilegae* en los versos finales sería, en mi opinión, banal. En mi opinión, *atra* establece un fuerte vínculo con

*desere confossum*, advertencia en 6,3, se transforma en un *noli mea tangere fata*, prohibición más rotunda. Y esta vez *manus* cambia de dueño y pasa del *miser* al vencedor cuyas manos califica de *sacrilegae*, calificativo que adquiere sentido gracias a los dos dísticos intermedios sin paralelo en el epigrama 6.

En efecto, estos dos dísticos sirven para cambiar el centro de interés: la naturaleza alienta al vencido a sacar fuerzas de donde no las hay, lo que resta del vencido (*umbra*) reivindica su espacio (*suos tumulos*); este es un derecho del hombre instituido por la divinidad (*deos*), un derecho del individuo (*manes meos*). Todo aquel que traspasa esos límites puede ser calificado de *sacrilegus*.

La comprensión del epigrama 6 aislado carece de los matices que sobre él imprime el poema 13. En cierto modo podríamos hablar de complementareidad.

### 1.3. Los peligros del contacto con los poderosos: 11 y 11a

11 (403R) teoría (*monere*)

“**Viue** et amicitias regum **fuge**”. Pauca monebas:  
*Maximus hic scopulus, non tamen unus, erat.*

**Viue** et amicitias nimio splendore uidentes  
Et quicquid colitur perspicuum, **fugito**.

Ingentes dominos et famae nomina clarae  
Inlustrique graues nobilitate domos

**Deuita** et longe uiuus cole; **contrahe** uela  
Et **te** litoribus cymba propinqua uehat.

In plano semper **tua sit** fortuna paresque  
Noueris: ex alto magna ruina uenit.

Non bene cum paruis iunguntur grandia rebus:

Stantia namque premunt, praecipitata ruunt.

11a (404R) (realidad)

“**Viue** et amicitias omnes **fuge**”: uerius hoc est  
Quam ‘regum’ solas ‘**effuge** amicitias’.

Et mea mors testis: maior me afflixit amicus  
Deseruitque minor, turba cauenda simul:

5 Nam quicumque pares fuerant, **fugere** fragorem  
Necdum conlapsam deseruere domum.

**I** nunc et reges tantum **fuge**! Viuere doctus  
Vni **uiu**e **tibi**; nam *moriere tibi*.

10

El paralelo entre ambos poemas es evidente, si bien las diferencias quedan al descubierto tras un análisis detenido.

Prescindimos del primer dístico puesto que se corresponden, salvo en la mayor contundencia dada al consejo en 11a<sup>25</sup>.

El enfoque del 11 es claro: el poeta pone en boca de un personaje anónimo una serie de consejos sobre el peligro que supone la *amicitia* de los poderosos (*regum*) para la vida un hombre. Podría decirse que aquí la *amicitia*, al estar en plural, no representa el concepto de amistad presente en el resto de la obra de Séneca y que constituye para este autor uno de los valores humanos más destacados, sino el contacto asiduo y

los ataques del adversario al poeta. En 412, 14 R *deque tuis manant atra uenena iocis; ater dens* en Hor. *epist.* I 18,7; *epod.* 6,15; Mart. VII 72,13 *atro carmina quae madent ueneno*. Son los poemas los que están cargados de *atrum uenernum*; estaríamos ante una transferencia del poema a res.

<sup>25</sup> El cambio de *fuge* a *effuge* confiere una mayor intensidad al rechazo.

familiar con las personas<sup>26</sup>.

El tenor de los consejos es siempre negativo (vv. 1-8): *fugito, deuita, contrahe*... Los dos únicos términos que indican una actitud positiva se ven anulados por las restricciones que imponen los imperativos que acabo de citar: 6-7 *Viue*, pero a condición de 'huir' *fugito* y, a continuación, en quiasmo *deuita* las casas ilustres y mantente vivo, pero a condición de cultivar de lejos esas amistades (*longe uiuus cole*). No te internes demasiado en ese mundo: *uela* contrahe, *te litoribus cymba* propinqua *uehat*. El cuarto dístico aconseja sobre la situación ideal: *in plano sit fortuna*, relaciónate con tus iguales (*pare-sque*), porque cuanto mas se asciende, más dura es la caída. Normas de vida encaminadas a no frecuentar la amistad de los poderosos. No se habla de amigos, sino de *amicitiae*. El dístico final resume en forma de *sententia*, muy en la línea senecana, sus peligros: en primer lugar la dificultad de que se produzca una amistad verdadera: *paruis/grandia*; en segundo lugar la peligrosidad inherente al poder: *stantia premunt / praecipitata ruunt*, muy en el estilo senecano.

Si pasamos al 11a las diferencias se establecen desde el principio. En esta ocasión es el poeta quien habla. Los consejos que la voz anónima daba se encuadran en el terreno de la teoría y desarrollan un tema: los peligros de aproximarse al poder. Aquí, por el contrario, el poeta habla desde su experiencia personal, de su realidad. Los *amici* sustituyen a las *amicitiae*.

El posesivo y pronombre de segunda persona (*te uehat, tua fortuna*), así como los exhortativos (*uiue, fuge, uiue, augito, debita, cole, contrahe, sit fortuna*) en 11 eran utilizados como impersonales. Cuando pasamos a 11a, los exhortativos se concentran en el primer y último dístico, recogiendo el consejo de 11 y matizándolo, para llegar a elaborar su consejo personal derivado de lo que le ha sucedido, y que expone en los dísticos 2 y 3 usando perfectos para expresar sucesos concretos.

La del epigrama 11a es una composición cerrada, que gira en torno a la primera persona que encarna al poeta. Teoría frente a una realidad mucho más dura. El enfoque del poema es contrario al asumido en 11. Un aspecto doctrinal que muestra deficiencias en su enunciado. No sólo es peligroso el poder por las consecuencias sobre el individuo, sino por el cambio que produce en el entorno del desplazado y que muestra que la verdadera amistad no existe. El hombre está solo, son los demás quienes lo abandonan, quienes huyen (4 *deseruit*, 5 *fugere*, 6 *deseruere*), y esta reflexión se concreta en el pentámetro final: *Vni uiue tibi, nam moriere tibi*, frase sentenciosa paralela a la del epigrama 11,12.

<sup>26</sup> Se conservan fragmentos de un tratado suyo *de amicitia*, muestra del interés que el tema tenía para Séneca. Quizá en el epigrama, *amicitia* se aproxime al uso plural del término, en el sentido de las que eran llamadas por la gente 'amistades transitorias' (*ep. 9,9*): *hae sunt amicitiae, quas temporarias populus appellat: qui utilitatis causa adsumpta sunt, tamdiu placebit, quamdiu utilis fuerit*.

El enunciado prohibitivo de 11 iba referido a los peligros que deben evitarse para lograr seguir viviendo sin riesgos. El 11a cambia el punto de mira, completa negativamente la visión de esos peligros añadiendo al enunciado teórico las consecuencias en la práctica.

No necesariamente habría que pensar en dos poemas, sino en un poema dividido en dos partes. A favor de la unidad está la presencia del poeta en los versos 1-2 anunciando una segunda parte (*pauca*) y advirtiendo indirectamente cuál va a ser el motivo:

*Pauca monebas  
Maximus hic scopulus, non tamen unus, erat.*

De los escritos en prosa de Séneca emana siempre la sensación de que las circunstancias exteriores modifican los supuestos doctrinales y obligan a su adaptación. De ahí las gradaciones en una escala de ascenso a la sabiduría, de ahí las contradicciones entre la doctrina predicada y el comportamiento personal, de ahí la ‘heterodoxia’ senecana respecto al estoicismo tradicional y la imposibilidad para muchos especialistas de encontrar en él un verdadero estoico. La realidad es cambiante y el hombre está obligado a adaptar sus comportamientos al cambio; por consiguiente, también deben hacerlo los supuestos que deben regir ese comportamiento.

A favor de dos epigramas tenemos el carácter de colofón que tiene el último dístico de 11 y la repetición del enunciado del verso 11,1 en 11a,1 con vistas a una nueva perspectiva del problema. Hasta ahora, los epigramas coincidentes temáticamente, complementarios en cierto sentido, se nos han presentado en composiciones separadas, incluso una vez alejadas una de otra dentro de la transmisión manuscrita. Esto favorece la idea de una doble aproximación a un mismo motivo en dos poemas diferentes.

#### 1.4. Caducidad de las obras materiales: 20 y 20a

20 (415R)

*Haec urbem circa stulti monumenta laboris  
Quasque uides moles, Appia, marmoreas,  
Pyramidasque ausas uicinum attingere caelum,  
Pyramidas, medio quas fugit umbra die,  
Et Mausoleum, miserae solacia mortis, 5  
Intulit externum quo Cleopatra uirum,  
Concutiet sternetque dies, quoque altius extat  
Quodque opus, hoc illud carpet edetque magis  
Carmina sola carent fato mortemque repellunt;  
Carminibus uiues semper, Homere, tuis.*

20a (416R)

*Nullum opus exurgit quod non annosa uetustas  
Expugnet, quod non uertat iniqua dies,  
Tu licet extollas magnos ad sidera montes  
Et calidas aeques marmore Pyramidas.  
Ingenio mors nulla iacet, uacat undique tutum;  
Inlaesum semper carmina nomen habent.*  
4 ualidas *Pithou*, solidas *Pierson*; Pharias *Heinsius*;  
canas *Bae* more suo; celsas *emend. Schneider*

Hay una evidente coincidencia temática, incluso de léxico con el pasaje 18,2 de la

*Consolatio ad Polybium*<sup>27</sup>. La idea de *monumentum* frente a *scripta* es tónica, pero no lo es tanto el desarrollo ejemplificador que Séneca hace, tanto en *ad Polybium*, como aquí.

Sin embargo, existen diferencias entre el discurso en prosa de la *Consolatio* y los poemas. Hay en el epigrama 20 una intención explícita de concreción, frente al tono generalizador de la prosa (18,2): *Cetera quae per constructionem lapidum et marmoreas moles aut terrenos tumulos in magnam altitudinem constant...* Cabe aquí cualquier tipo de construcción lujosa que se eleve en altura sobre el resto.

Por el contrario, en el epigrama 20 se especifica, bajo el genérico *monumenta* cuáles son éstos: los sepulcros de la Via Apia, las Pirámides y el Mausoleo, destinados los dos últimos a ser la tumba de grandes personalidades. Hay una intencionalidad en la selección: todos los monumentos citados albergan cadáveres y están a su vez condenados a la extinción.

Por otro lado, la expresión de la idea se invierte con respecto a la adoptada por Horacio en III 30,1ss:

Exegi monumentum aere perennius  
regalique situ pyramidum altius,  
quod non imber edax, non aquilo impotens  
posset diruere aut innumerabilis  
annorum series et fuga temporum.

Horacio comienza con lo que constituye el motivo central: su poesía; los demás elementos – similares a los del epigr. 20 – le sirven como término de comparación. Y así lo hace Séneca en *ad Polybium*: lo que escriba Polibio en recuerdo de su hermano será más duradero que cualquier construcción monumental.

Como se exige al epigrama, el objeto central no se manifiesta al comienzo. Los primeros versos de 20 suponen una inversión del discurso. Hay un desprecio manifiesto hacia esas construcciones monumentales, desprecio que falta en Horacio. No hay posible comparación entre *carmina* y *monumenta*; estos últimos son el resultado de un trabajo sin sentido, estúpido (20,1 *stulti*); las pirámides osan alcanzar el cielo y el Mausoleo abriga una muerte desdichada y el cadáver de Antonio. Ellos que albergan la muerte también morirán. Esta última idea es destacada de modo incluso excesivo: 10,7 *concutiet sternetque dies*, en principio de verso y 10,8 ... *carpetque edetque magis*, en final de verso.

Hasta ahora, nada hace prever el dístico final, el destinado a exponer el punto que interesa: el carácter eterno de la poesía. El poeta lo hace colocando *carmina* y *carmi-*

<sup>27</sup> *Ad Pol.* 18,2 *Fratris quoque tui produc memoriam aliquo scriptorum monumento tuorum: hoc enim num est e rebus humanis opus cui nulla tempestas noceat, quod nulla consumat uetustas.* Degl'Innocenti Pierini 1981, 229-232, piensa que pudieran ser de Séneca; cf. *Ou. Pont.* III 5,35 y IV 14,25.

*nibus* a comienzo de verso; en el hexámetro presenta la inmortalidad como exclusiva de la poesía: *carmina sola carent fato moremque repellunt*, y en el pentámetro final muestra un modelo que ratifica lo dicho: Homero vivirá siempre a través de su poesía (*carminibus*).

Como es de esperar, el epigrama 20a introduce cambios respecto al 20. Frente al *quasque uides moles*, que abarca todo un espectáculo definido a continuación, 20a comienza con un *nullum opus*, justamente la perspectiva contraria. La segunda persona, inexistente en 20 hasta el último verso y empleada para dirigirse a un interlocutor tópico, es presentada como sujeto activo, colaborador en la construcción de monumentos. Es un *tu* antitético al representado por Homero.

El dístico final 20a ofrece la visión opuesta al 20. Frente al *uiues* de 20,10, el poema 20a,5 prefiere *nulla mors*: es el *ingenium* quien se salva de la muerte y queda libre de ella, seguro. En todo momento *ingenium* o *carmina* del verso siguiente se ven favorecidos: no mueren y son receptores de la fama: 20a,6 *inlaesum semper carmina nomen habent*. El tratamiento dado al dístico final se opone en ese sentido al dado al mismo dístico en 20: los poemas rechazan la muerte (*mortem repellunt*), Homero vivirá siempre en sus poemas (*Carminibus uiues semper, Homere, tuis*)

No me parece arriesgado decir que de nuevo estamos ante un ejercicio literario que exige un ingenio privilegiado: partir de la idea de Horacio y lograr darle un enfoque original, utilizando los mismos elementos que el modelo del que parte.

### 1.5. *Contra un poeta malévolo: 15 y 15a*

15 (408R)

*Carmina mortifero tua sunt suffusa veneno*

Et sunt *carminibus* pectora *nigra* magis.

**Nemo tuos** fugiet, **non** uir **non** femina, *dentes*,

Aut puer aut aetas *undique tuta* senis.

Vtque **furens** totas *inmittit saxa* per urbes,

In **populum**, sic *tu uerba maligna* iacis.

Sed solet **insanos** **populus** conpescere **sanus**

Et repetunt *notum saxa remissa* caput.

In **te** nunc *stringit nullus non* carmina *uates*

Inque tuam rabiem **publica** Musa **furit**. 10

Dum *sua* **compositus** **nondum bene** concutit *arma*

*Miles*, it e *nostra* **lancea** **torta** manu.

15a (409R)

*Bellus homo?* et ualide: **capitalia crimina** **ludis**

Deque **tuis** manant *atra uenena* **iocis!**

Sed tu *perque iocum* dicis *uinumque*: quid ad rem,

*Si plorem, risus si tuus* ista facit?

5 Quare **tolle iocos**: **non** est **iocus** esse *malignum*:

*Numquam* sunt **grati**, qui nocuere, **sales**.

Estos dos epigramas, transmitidos como uno solo por el *Vossianus* y mantenido como tal por Baehrens y Riese, han sido desglosados en dos por Shakleton-Bailey y Zurli en sus recientes ediciones. Di Giovine cifra la diferencia entre ambos poemas en la distinta *persona*

contra la que van dirigidos los epigramas<sup>28</sup>. En 15 se trata de un *malignus* «che tutti attacca e a cui tutti rispondo»<sup>29</sup>; destaca el léxico propio de un enfrentamiento: *inmittit, iacis, stringit*, que pasa a ser bélico abiertamente en el último dístico<sup>29</sup>. Sin embargo, el epigrama 15a trata de un *malignus* cuyo objetivo parece ser «il solo poeta, che si lamenta di *ioci* velenosi ai suoi danni», que intenta ser gracioso, pero que en realidad «schizza' nero veleno».

La argumentación me parece consecuencia de una idea que planea sobre la colección, y más en concreto sobre esta primera parte de la colección: la de una autobiografía real o simulada. Al dar esta interpretación, al atribuir a cada poema una finalidad concreta, el doblete deja de serlo para pasar a ser considerado como dos poemas independientes, cada uno de ellos con entidad propia.

Aun coincidiendo en que se trate de dos poemas diferentes, creo que la relación entre ambos poemas puede ser contemplada desde un ángulo distinto, si consideramos que la diferencia entre ambos es el resultado de una búsqueda de *uariatio* en el tratamiento.

El poeta en cada epigrama escoge un núcleo focal diferente. En el 15 es él poeta. El poeta es quien impregna de veneno sus poemas (*carmina tua sunt suffusa*), el es quien con sus críticas acerbas (tus *dentes*) persigue a todos: hombres y mujeres, niños y ancianos (15,3-4), él es quien llevado de la locura (*furens*) lanza contra la gente su inquina (*uerba maligna iacis*), quien es bien conocido (*notum caput*). Pero su comportamiento está destinado a consecuencias que lamentará: los que han recibido sus ataques, calificados de *populus sanus* frente a *insanos* (15,7-8), a través de todos sus poetas (15, 9 in te *nullus non carmina uates*) le atacarán con sus poemas (*stringit carmina*) y contra él se alzarán, enfurecida a su vez, la voz de la musa popular (in te *publica Musa furit*).

Por el contrario, en el 15a el foco ilumina el tipo de actividad epigramática resultante. El poeta, al que se dirige como *bellus homo*, introduce la distinta impostación del poema que va a seguir.

*Bellus homo* es un tipo de hombre bien definido. En Plauto *bellus* tiene un sentido todavía equívoco, su unión a *lepidus* y su contraposición a *bonus* orientan el significado hacia el de un hombre ingenioso, atractivo socialmente, que puede llegar a subyugar utilizando esas cualidades<sup>30</sup>. Cicerón parece darle un matiz positivo, siempre en las epístolas<sup>31</sup>. Cuando *bellus* va unido a *urbanus* está usado para referirse a las personas ingeniosas, educadas y sabedoras de que poseen esas cualidades, puesto que las utilizan en provecho propio<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Di Giovine 2000, 596-607 defiende la validez de esta propuesta y considera que el paso de un poema a otro está marcado por una laguna al final del poema 15.

<sup>29</sup> in te, in tuam.

<sup>30</sup> *Bacch.* 344; *Capt.* 956; *Men.* 626; *Poen.* 1335 y 1384.

<sup>31</sup> *Att.* IV 3,1 *bellus enim esse dicitur architectus.*; *fam.* VII 16,2 *sed mehercules, extra iocum, homo bellus est*; *ibid.* XVI 18,1 *fac bellus reuertare, <ut> non modo te sed etiam Tusculanum nostrum plus amem.* Esta última está dirigido a Tirón enfermo, recomendándole que se cuide.

<sup>32</sup> Marcada la connotación irónica en Catulo 22,8 *Haec cum legas tu, bellus ille et urbanus /*



La progresiva connotación negativa está marcada por su presencia casi exclusiva de *bellus* en autores de sátira o poemas pertenecientes al *genus leue*: Plauto, Catulo, Varrón (menipeas), Petronio, Marcial, Apuleyo<sup>33</sup>. Esta marca se torna peyorativa decididamente en Marcial que, en III 63 nos da una descripción completa de un *bellus homo*<sup>34</sup>. La actividad de ese tipo de poeta deviene un juego que afecta a cuestiones muy serias (*capitalia crimina ludis*), un juego que desprende veneno (de que iocis *manant*); el discurso del poeta es jocoso (*per iocum dicitis*), pero lo que para él es un divertimento (*risus tuus facit*) suscita lágrimas en los demás (*plorem*). Debe abandonar ese tipo de poemas (*tolle iocos*) porque las gracias que hacen daño nunca son agradables (*nunquam grati qui nocuere sales*). Únicamente en el penúltimo verso se identifica *iocus* con la cualidad representativa de tal poeta: *malignus*.

El motivo es el mismo: un poeta *malignus*, que se divierte escribiendo poemas que molestan, hieren a sus conciudadanos. El primer epigrama gira en torno a la figura de tal poeta, en el segundo es la actividad del poeta, cómo concibe su poesía y el rechazo a esa clase de poesía. La poesía, podríamos concluir, no debe ser vehículo de ataques personales.

#### 1.6. *El suicidio de Mevio: 52 y 52a*

Dentro del bloque transmitido por V me parece que revisten un especial interés los dos últimos poemas, versiones distintas de un solo motivo: el suicidio de Maeuius.

52  
 Venerat *Eoum* quatiens Antonius orbem  
 Et coniuncta suis Parthica signa gerens,  
 Dotalemque petens *Romam* Cleopatra Canopo.  
 Hinc *Capitolino* sinistra minata *Ioui*,  
 Hinc *inuicta deo* fidebat Caesare Roma, 5  
*Quae* tunc paene suo pondere lapsa ruit.  
*Deserta* est tellus, classis contexerat *aequor*,  
*Omnia permixti plena furoris* erant.  
*Fratribus* heu fratres, *patribus* concurrere atos  
*Impia sors belli fataque saeua* i u b e n t . 10

*Suffenus unus caprimulgus aut fossor / rursus uidetur: tantum abhorret ac mutat.*

<sup>33</sup> Muy raro en Cicerón y siempre en epístolas.

<sup>34</sup> *Cotile, bellus homo es: dicunt hoc, Cotile, multi. / audio: sed quid sit dic mihi bellus homo. / bellus homo est, flexus qui digerit ordine crines, / balsama qui semper, cinnama semper olet; / cantica qui Nili, qui Gaditana susurra, / qui mouet in uarios brachia uulsa modos; / inter femineas tota qui luce cathedras/desidet atque aliqua semper in aure sonat, / quilegit hinc illinc missas scribitque tabellas; / pallia uicini qui refugit cubiti;/qui scit quam quis amet, qui per conuiuia currit, / Hirpini ueteres qui bene nouit auos? / quid narras? Hoc est, hoc est, homo, Cotile, bellus? / res perticrosa est, Cotile, homo bellus.*

Hic *generum, socerum* ille petit, minimeque cruentus  
 Qui fuit, is sparsus sanguine ciuis erat.  
*Maeuius, a castris miles melioribus, a u s u s*  
**Hostilem** in saltu p r a e c i p i t a r e r a t e m ,  
 In damnum felix et *uictor* ut impius esset, 15  
*Nescius occiso fratre superbus* erat.  
 Dum *legit exuuias hostiliaque arma reuellit,*  
*Fraternos uultus oraque maesta* uidet.  
*Quod fuerat uirtus, factum est scelus.* H a e r e t in arte  
 M i l e s e t a manibus mittere tela t i m e t . 20  
 Ille ferox: 'quid lenta, manus? nunc denique cessem?  
 Iustius hoste tibi qui moriatur adest.  
*Fraternam res nulla* potest **defendere caedem;**  
*Mors tua* sola potest: morte luenda tua est.  
 Scilicet ad **patrios** referes spolia ampla *penates:* 25  
*Ad patrem uictor n o n p o t e s i r e t u u m ,*  
 S e d p o t e s *ad fratrem:* nunc fortiter utere telo!  
*Impius* hoc telo es, hoc potes esse *pius.*  
*Viueri* si poteris, potuisti *occidere* fratrem.  
*Nescisti; sed scis:* haec mora **culpa** tua est. 30  
*Viximus aduersis, iaceamus partibus* isdem?  
 Dixit, et in dubio est utrius ense cadat.  
 'Ense meo *moriar?* iaculatus *morte* nefanda,  
 Cui *moreris,* ferrum quo *moriare* dabit.'  
 Dixit et in *fratrem fraterno* concidit ense. 35  
**Victorem** et **uictum** condidit una manus.

52a

Sicine componis populos, Fortuna, furentis  
 Vt *uinci* leuius, *uincere* sit grauius?  
 Occisum credens gaudebat *Maeuius hostem;*  
 Infelix fratris uulnere laetus erat. 5  
 Nec licuit non nosse **nefas:** dum membra cruenti  
 Nudat, in exuuias incidit ipse suas.  
 Et **scelus** et *fratrem* pariter cognouit et amens  
 Hoc age', ait, 'maius nunc tibi restat opus:  
**Vincere uictorem** debes, **defendere fratrem.** 10  
 Cessas? ad facinus quam modo fortis eras!  
 Terram, iura, deos, bellum iam polluis ipsum:  
 Quod ciuile fuit, sic quoque **culpa** grauis.  
 His manibus *patriae* tu tam pia signa requiris  
 Miles, in **Antoni** dignior ire **rates?** 15  
 Eripuit *uirtus* pietatem, reddere *uirtus*

Debet: qua rapuit, hac reparanda uia est.  
 Quid moror absolui?' Dixit, gladioque cruento  
 Incubuit, iungens fratris ad ora sua.  
 Sic, Fortuna, regas semper ciuilia bella, 20  
 Vt *uictor uicto* non superesse uelit.

Las coincidencias visibles entre ambos epigramas empiezan en el v. 13. En los versos anteriores, el 52 lo que más destaca es el interés por especificar a qué guerra civil va a referirse: la enablada entre Augusto y Marco Antonio. Dentro de ese marco la figura de Augusto no aparece mencionada directamente, sino por medio de la perífrasis *deo Caesare*. El lugar destacado lo ocupa Marco Antonio, que recibe el apoyo de un pueblo extranjero (*Parthica signa*) y está unido a Cleopatra que exige Roma como dote y pretende desplazar a Júpiter Capitolino por su propia religión simbolizada en el sistro (*sistra*). Estamos lejos de la *Pharsalia* de Lucano, en la que es difícil pronunciarse a favor de uno y otro bando. En resumen, una guerra civil presentada como una guerra contra el invasor (*bellum iustum*), lo cual justifica la guerra como reacción ante un ataque externo.

Esta presentación determina el enfoque del resto del poema, proyectado hacia las consecuencias de una guerra civil injusta. Los cuatro primeros versos, con los que se da comienzo a la anécdota central, están destinados a destacar esta condición. Lo que en Lucano se expresa de modo indirecto: *cognatas acies* (2), *in commune nefas* (6), *pares aquilas et pila minantia pilis* (7), es expuesto aquí con una indicación directa: *fratribus/fratres* (9); *patribus/natos* (9); *generum/socerum* (10) y, en último término, *ciuis* (11). El rasgo seleccionado para definir la guerra coincide, difiere la calidad del lenguaje: poético y alusivo en Lucano, directo en el epigrama 52.

Así ambientado, comienza el episodio de Mevio que, siguiendo la tónica de la presentación, el poeta sitúa en los *castra meliora*, es decir el partido de Augusto. La nave que aborda Mevio es calificada de *hostilem ratem* (14), y las armas del muerto *hostilia arma* (17). La identificación del muerto como hermano se da en 16: *occiso fratre* y 18: *fraternos uultus*. A pesar del reconocimiento del cadáver como el de su hermano sigue considerando *hostis* al adversario: 22 *Iustius hoste tibi qui moriatur adest*, refiriéndose a sí mismo. La exposición se mueve entre dos planos coincidentes: la condición de hermano y de enemigo.

El contraste entre *hostis* y *frater* vuelve a plantearse: 23 *fraternam caedem*, 24 *mors tua luenda* y *patrios penates* enfrentado a *patrem* expresan la imposibilidad de conjugar los lazos familiares con los cívicos. El juego del verso 31 entre *aduersis... partibus* sirve para subrayar el absurdo de hermanos militando en bandos opuestos.

Los versos finales se mueven en un terreno exclusivamente retórico, utilizando la muerte y el hecho de ser hermanos como recurso estilístico. Sólo el último verso recurre a una figura muy frecuente en estos epigramas: la contraposición entre *uictus/uictor* referido a una misma persona, que aunque vencedora puede considerarse un vencido, utilizando un equívoco expresivo.

La presentación del poema 52a es mucho más breve. Únicamente *populos furentis* nos podría llevar al terreno de la guerra, como reminiscencia del v. 1 de la *Pharsalia*. Lo que parece interesar al autor es la paradoja implícita en el v. 1: *Sicine componis populos... furentis/ut uinci leuius, uincere sit grauius*. La guerra civil como escenario no es determinante, lo es solamente en cuanto que es necesaria para sustentar ese principio del que se parte. Al contrario de lo que sucedía en 52, las circunstancias concretas en que se produce la muerte de un hermano a manos del otro en 52a no se acumulan al principio, sino que se van desgranando paulatinamente a lo largo del poema y sirven para apoyar el motivo del ‘vencedor vencido’: 1 *populos furentis*, 3 *hostem*, y ya en 12 de manera explícita *quod ciuile* (sc. *bellum*) *fuit*; 14 *Antoni*; 19 *ciuilia bella*. Lo que ha empezado con un ambiguo *populos furentis* y *hostem* se manifiesta claramente como guerra civil en el v. 12 y se concreta en la batalla de Accio en el v. 14. Se ha seguido el proceso inverso al seguido en el poema 52, hasta el punto de trasladar al plano general el problema de las guerras civiles en el v. 120 (*Sic fortuna, regas semper ciuilia bella*). La necesidad de variación dentro de un mismo tema queda de manifiesto.

De la lectura de 52a se desprende la sensación de la superioridad de los lazos familiares sobre los que derivan del hecho de ser ciudadano romano. La muerte del hermano es *nefas* (3), un grado de culpabilidad superior al *scelus* de 52,19, el vencedor ha mancillado (*polluis*) *terra, iura, deos*, incluso la guerra (*bellum*). En contraste con la aceptación que va a tener en 52 por parte de los *penates patrios* al presentarles los *spolia*, los vv. 12-13 de 52a este mismo hecho le hace indigno de ser considerado ciudadano romano, aunque digno del bando de Antonio. La *pietas* ha caído víctima de la *uirtus* y esa misma *uirtus* debe restituida siguiendo una suerte similar, cosa que sólo el suicidio puede lograr.

La paradoja tan apreciada en muchos de estos epigramas del ‘vencedor vencido’, de la sutil línea que separa la victoria de la derrota moral, cobra especial relieve.

El poema 52a recoge el final del 52 en su primer dístico, y el dístico final, coincidente con el primero, repite la misma idea, que también encontramos en el hexámetro del dístico central del poema:

52,36  
*Victorem et uictum* condidit una manus

52a,1  
Sicine componis populos, Fortuna, furentis  
Vt uinci leuius, uincere sit grauius?

9  
*Vincere uictorem* debes, defendere fratrem

19  
Sic, Fortuna, regas semper ciuilia bella  
Vt uictor uicto non superesse uelit.

Es una evidente *uariatio* sobre el mismo tema: lo mismo que hemos visto en los epigramas anteriormente estudiados, todo apunta a ejercicios literarios. Que en parte aludan a eso los textos que atribuyen a Séneca las composiciones *leuiores* es una cuestión que, por el momento, sigue pendiente.

### 1.7. Epigramas a Basilissa: 49 y 50

Hay dos epigramas temáticamente coincidentes y que difieren en el metro empleado: son el 49 en hexámetros y el 50 en endecasílabos falecios<sup>35</sup>. Nos parece conveniente hablar de ambos.

<p>49 Ante dies multos <i>nisi</i> te, Basilissa, <u>rogau</u>i, Et <i>nisi</i> praemonui, te dare posse <u>negas</u>. Vt subito creuere, solent ex tempore † multe Quam scriptae melius cedere deliciae.</p>	<p>50 Cur differs, mea lux, rogata semper? Cur <u>longam</u> petis <u>aduocationem</u>? <u>Primum</u> hoc artificis <u>scelus</u> puellae est, Deinde est <u>difficile</u> et <u>laboriosum</u> In tentigine tam diu morari. Nil est praeterea, puella, nil est Deprensa melius fututione.</p>
---	--

Comenzamos por el 49 constituido por dos dísticos.

La destinataria es la misma, Basilissa – nombre que no se encuentra en otro texto literario hasta Venancio Fortunato (s. VI)<sup>36</sup>. En el epigrama 50 no figura el nombre, pero el contenido del poema deja claro que se trata de la misma persona, que es también la destinataria del epigrama 35 encabezado con *mea lux* al igual que el 50<sup>37</sup>. Su identificación con la palabra griega que significa ‘reina’, se desvela como jocosa a medida que el texto avanza.

El tono informal y poco elevado propio del epigrama lo da desde el principio la expresión *ante dies multos*, construcción sintáctica que se encuentra en prosa técnica (Vitruvio, Columela) e historiadores. En poesía únicamente lo utiliza Marcial y Tibulo una sola vez<sup>38</sup>; en una epístola Plinio, y Séneca en el *de tranq.* 1,5<sup>39</sup>. Los dos verbos en primera y segunda persona: *rogau*i y *negas*, colocados en final de los versos del primer

<sup>35</sup> Sólo dos poemas más en falecios.

<sup>36</sup> Degl’ Innocenti Pierini 2011, 65-88.

<sup>37</sup> Mattiacci 2008, 151-153 establece una comparación entre 35 y 50 con una finalidad distinta: analizar las posibles diferencias entre epigrama y elegía.

<sup>38</sup> Tib. III 18,2 (=IV 12) *Ne tibi sim, mea lux, aequae iam feruida cura / ac uideor paucos ante fuisse dies.*

<sup>39</sup> Mart. 72, 2 Saturni *septem* uenerat *ante dies*. Plinio lo emplea en la *epist.* IX 23,4 y a Cicerón se le ha restituido en *Att.* IX 8,1.

dístico, dentro de una condicional cuya prótasis es doble: *nisi...nisi*, dan cuenta del objeto del epigrama. El pronombre *te* se repite: el *te* del v. 1 colocado ante la heptemímeris, el segundo tras el primer hemistiquio del v. 2; el primero está integrado en la prótasis, el segundo en la apódosis y cada uno con función sintáctica diferente: objeto directo del ruego *1 nisi te rogavi* y *nisi praemonui... te dare posse negas* actuando de sujeto de *dare*. El cambio de función sintáctica de *te* se percibe al final del pentámetro. La frase, inocua en sus componentes, adquiere sentido sexual en un contexto en el que *dare* tiene valor absoluto<sup>40</sup>.

El segundo dístico supone un corte respecto al anterior. La alocución directa desaparece y, siempre dentro del modelo epigramático, la atención se fija en un motivo distinto. El verbo, *crescere* en su forma de perfecto: *creuere*, ocupa un lugar central dentro del verso 3 y el lector debe esperar hasta la última palabra del epigrama (*deliciae*) para completar el sentido. El significado de *crescere*, sin un sujeto explícito hasta llegar al final del epigrama, puede adaptarse a varios sujetos, uno de ellos, perfectamente adecuado al registro escogido por el autor a partir de la inclusión de *te dare*. El lector, instintivamente espera que el tono priapeo continúe y tiende a suplir el sujeto dentro del campo semántico introducido por *dare*. La consecuencia es que cuando el poema llega al sujeto real, *deliciae*, la palabra está ya cargada de antemano de connotaciones sexuales.

Es cierto que el término *deliciae* admite una amplia gradación en sus acepciones; aplicado por Cicerón a su hija<sup>41</sup>, y por Catulo al pájaro de Lesbia<sup>42</sup>, en aposición a un ser animado, puede ser objeto directo de *legere* o *uidere*<sup>43</sup> y en general a todo aquello que no es imprescindible para el hombre y es origen de placer: desde un mueble a un paisaje o un ser vivo<sup>44</sup>.

La frecuente unión a palabras como *amores*, *libidines*, *uoluptas* hacen que su uso para designar el amante, se generalice, aunque sin perder los otros significados<sup>45</sup>: el placer

<sup>40</sup> Cf. *Priap.* 50,3.

<sup>41</sup> Cic. *Att.* I 5,8.

<sup>42</sup> Catull. 2,1 *passer deliciae meae puellae...*

<sup>43</sup> Ou. *trist.* I 2,7 *non ut Alexandra claram delatus ad urbem / delicias uideam*, Nile iocose, tuas, /... ; II 77 *a! ferus et notis crudelior hostibus hostis, / delicias legit qui tibi cumque meas, / carmina ne nostris te cum uenerantia fastos / iudicio possent candidiore legi!* (ed. J.B.Hall).

<sup>44</sup> Un pasaje del *Pro Caelio* (44) parece tener este significado de vocablos: *amores autem aut hae deliciae quae uocantur, quae firmiore animo praeditos diutius molestae non solent esse... nunquam hunc occupatum impeditumque tenuerunt*. Cf. *diu.* I 78; *Vitr.* X 7,5 *reliqua, quae non sunt ad necessitatem sed ad deliciarum uoluptates... ex ipsius Ctesibi commentariis poterunt inuenire*.

<sup>45</sup> Cic. *dom.* 62 *domus ardebat in Palatio...; consules epulabantur et in coniuratorum gratulatione uersabantur, cum alter se Catilinae delicias, alter Cethegi consobrinum fuisse diceret*. Mart. VII 14 *Accidit infandum nostrae scelus, Aule, puellae; / amisit lusus deliciasque suas... / 22 bis senos puerum numerantem perdidit annos, mentula cui nondum sesquipedalis erat*.

provocado por cualquier objeto o ser vivo. En este epigrama el poeta parece ir un paso más allá, transformando el ‘placer’ en ‘ansiedad de placer’ que el lector puede llegar a concretar en sus manifestaciones concretas<sup>46</sup>. El exquisito juego de palabras iniciado en *te dare* no deja dudas de que aquí nos encontramos ante una metáfora sexual.

Especialmente logrado es el otro juego de palabras, que transforma el acto de palabra en metáfora sexual. La expresión *ex tempore*, seguido de *scriptae* lo lleva al campo de la composición. En efecto, *ex tempore* es expresión habitual en retórica, combinada a veces con *subito* y referida a las manifestaciones orales ‘improvisadas’, sin preparar, confrontadas con su opuesto: la palabra escrita, previamente pensada y perfeccionada. El paso de este significado propio al sexual está propiciado por su relación directa con *deliciae*: *ex tempore* y *scriptae*, este último ambivalente, lo cual presta un carácter humorístico al dístico final: placer que no se ha previsto, y placer ‘fijado por cita previa’ o leído literalmente ‘escrito’ no real<sup>47</sup>.

En cuanto al 50 (458R) es el único epigrama de la colección que tiene un regusto priápico y enlaza con el 49: mismo tema, distinto tratamiento, quizá impuesto por el metro: endecasílabos falecios. Se pone también en relación con el 22, que tiene el común con el 49 el uso de *mea lux*, aunque este vocativo sea relativamente frecuente en los poemas amorosos.

El verso inicial marca la identidad temática: *rogau/rogata*. La diferente orientación respecto a 49 la proporciona el uso de léxico técnico perteneciente al ámbito jurídico: v. 1 *differs*<sup>48</sup>, v. 2 *longam petis aduocationem... 3 artificis scelus*<sup>49</sup>. Con esta expresión está trazando la imagen de una mujer que trata de manipular la situación. La combinación de estos tres factores hace de estos primeros versos una presentación muy propia del epigrama.

La *puella* se presenta como implicada en una cuestión legal, como indica la petición de aplazamiento (*longam... aduocationem*), acción legal en la que ella es la culpable (*scelus*). Este es el primer punto de la premisa (*primum*). En segundo lugar

<sup>46</sup> Podría incluso interpretarse referido al pene, tal y como en Juvenal 6,46 podría referirse a los genitales masculinos: *o medici, nimiam pertundite uenam/delicias hominis!*, si consideramos que *delicias hominis* está en aposición a *uenam*, designación del pene en los *Priapea*. Del mismo modo en 6,259 *deliciae* significaría los genitales femeninos: *ha sunt quae tenui sudant in cyclade, quarum delicias et panniculus bombycinus urit*.

<sup>47</sup> El *multe* de V es respetado como *locus corruptus* por Zurli y Breitenbach. La discusión se centra en la necesidad de contar con un sustantivo al que referir *scriptae*, sustantivo que yo creo ver en *deliciae*. De ser así la lectura del pasaje que me parece más sencilla es *multo... melius quam*.

<sup>48</sup> Adquiere valor jurídico por la proximidad a términos que inequívocamente pertenecen a ese campo: *petere aduocationem*.

<sup>49</sup> Debemos destacar el uso de un sintagma exclusivo de Virgilio para referirse a Ulises (*artificis scelus*): Verg. *Aen.* II 125 y XI 407. No es comparable al mucho más frecuente: *sceleris artifex*.

(*deinde*), la situación de la parte inocente no puede esperar (*difficile et laboriosum*) y es en el v. 5, cuando se especifica cuál es la situación del locutor, cuando el epigrama adquiere su sentido completo: encabezado por *in tentigine*, término inequívocamente sexual, el motivo del litigio queda en evidencia<sup>50</sup>. En el último verso, discutible en su reconstrucción<sup>51</sup>, si aceptamos la conjetura más favorecida recientemente: *deprensa... fututione*, encontramos unidos los dos elementos que han empezado caracterizando el poema: el jurídico (*deprensa*) y el erótico (*fututione*).

Ahora bien, el participio de *deprehendere* se repite en los *Priapea* siempre para referirse al hecho de ser sorprendido en un hurto, lo que conduce a la reacción esperable de Priapo (*pedicare, irrumare*)<sup>52</sup>. En esta ocasión, *deprensa* referido a *fututione*, una adjetivación insólita para *fututio*, nos llevaría a un acto sexual ejercido sobre una persona culpable de un delito, como castigo adecuado al delito cometido<sup>53</sup>.

Si volvemos al 49 observamos una afinidad evidente puesto que el motivo es exactamente el mismo. La diferencia es de registros: rodeado de ambigüedad en 49, es trasladado en el poema 50 a un terreno donde la metáfora impregna el poema entero y sirve de marco a los dos únicos versos en que la expresión es directa: vv. 5 y 7. Disfrutar desde el principio del juego metafórico exige haber leído antes el epigrama anterior a manera de introducción o presentación. Como sucedía en los dos poemas con los que hemos empezado, estamos ante un ejercicio literario, pero de una sutileza especial. No se trata de simples variantes, sino de variantes cuya conjunción permite comprender de manera mucho más completa cada uno de los epigramas que forman el doblote.

## 2. Poemas 'biográficos'

La inclusión de estos poemas, aunque ajeno a los dobles, objeto del presente trabajo, no tiene otra finalidad que aportar datos y observaciones que puedan contribuir a ir completando la percepción de este conjunto de epigramas bajo una perspectiva unitaria. Si bien, no tienen un segundo poema como correlato, su análisis revela una estudiada disposición.

<sup>50</sup> Cf. Hor. *sat.* I 2,118; Mart. VII 67,2; *Priap.* 23,4, 33,5; Iuu. 6,14

<sup>51</sup> *Tentigine* Müller, Tandoi, Prato; *potes potiri* Scaliger, *iuuat/datur potiri* Burman.

<sup>52</sup> En el epigrama 39 se repite por dos veces *deprensa* para hablar de la relación sexual de una mujer con su hermano (vv. 3 y 6), con una ambivalencia evidente del término en v. 6: *et cum deprensa quis nisi frater erat?*, por un lado 'descubierta en la comisión del acto', por otro 'follada'.

<sup>53</sup> El verbo *deprehendere* tiene un contenido claramente jurídico, se utiliza para el hecho de sorprender a cualquier persona cometiendo un acto ilegal, entre ellos el adulterio.



2.1. *La 'patria'* (12)

Ningún otro epigrama como el de Córdoba, 12 (405R), está tan cercano a la biografía de Séneca. Está separado de los anteriores por varios poemas: *Laus Xerxis* 5 (232R), *Parcendum misero* 6 (392R), *Cato* 7 (393-395), *Pompeius* 8 (396-400R), *ad amicum optimum* 9 (401R), *de sacris euocantis animas magnorum* 10 (402R), *de uita humiliori* 11 (403-404R).

Es perceptible su carácter semi-elegíaco, subrayado por la abundante presencia de pronombres y adjetivos de primera y segunda persona que contribuyen a enfatizar la estrecha relación existente entre el poeta y su lugar de origen.

*Corduba*, solue comas et tristes indue uultus,  
 Inlacrimans cineri munera mitte *meo*.  
 Nunc longinqua *tuum* deplora, *Corduba*, uatem,  
*Corduba non* alio *tempore* maesta magis:  
*Tempore non* illo, quo uersis uiribus orbis  
 Incubuit *belli tota ruina tibi*,  
 Cum geminis oppressa malis utrimque *peribas*  
 Et *tibi* Pompeius, Caesar et hostis erat;  
*Tempore non* illo, quo *ter tibi* funera *centum*,  
 Heu, nox *una* dedit, quae *tibi* summa fuit;  
 Non Lusitanus quateret cum moenia latro  
 Figeret et portas lancea torta *tuas*.  
 Ille *tuus* quondam magnus, *tua* gloria, ciuis  
 Infigor scopulo! *Corduba*, solue comas  
 Et gratare *tibi*, quod *te* natura supremo  
 Adluit Oceano: tardius ista doles.

Córdoba, invocada por el poeta, se presenta con los detalles propios de una mujer que llora la muerte de alguien: *solue comas et tristes indue uultus, inlacrimans, cineri... meo, deplora, maesta, doles*. Una personificación que no me parece comparable a la de Roma en Propercio o Lucano, ya que la ruina de Roma es consecuencia de los malos ciudadanos, mientras que aquí, lo que se lamenta es la desgracia de Séneca, ciudadano ejemplar<sup>54</sup>. Propercio y Lucano lamentan una situación de la que ellos no se sienten responsables, el poeta aquí pide a Córdoba compasión por lo que le ocurre, él es la víctima; Córdoba lo es como consecuencia de la desgracia del poeta.

Los recursos expresivos están muy bien utilizados, muy de acuerdo con el latín post-augusteo. El poema consta de ocho dísticos, y los motivos (2) se distribuyen simétricamente: dos dísticos iniciales y dos finales, cuatro dísticos centrales. Se menciona el nom-

<sup>54</sup> Cf. Degl'Innocenti Pierini, 2010.

bre de *Corduba* tres veces, dos en los dos primeros dísticos –antes del hemistiquio– y en el penúltimo, en posición distinta, tras el hemistiquio, repitiendo la apertura del poema: *Corduba, solue comas*.

Los posesivos y pronombres de primera y, especialmente, de segunda persona son numerosos: *meus, tuus, te, tibi*. Su distribución está perfectamente pensada.

El dativo *tibi* se concentra en los cuatro dísticos centrales, salvo el *tibi* del v. 15 sobre el que volveremos más adelante. Sobre el *tibi* central, referido a la ciudad, han recaído en el pasado todo tipo de desgracias: víctima de la guerra civil, la muerte de los ciudadanos, los ataques de Viriato. El retrato del pasado de *Corduba* es desolador. La vinculación al pasado de estas desgracias se apunta de modo reiterativo: una anáfora, La contraposición entre las circunstancias que interesa comparar están marcadas por una anáfora, cuyos elementos varían levemente del primero a los otros dos: *4 non alio tempore / tempore non illo / tempore non illo*.

Por el contrario los posesivos se concentran en los dísticos del principio y del final, si excluimos el *portas tuas* del v. 12, que destaca la condición de las ‘puertas’ como parte de la ciudad, ligado a *moenia*. Humana y materialmente Córdoba ha sufrido los reveses de la guerra.

Los dísticos 1-2 y 7-8 presentan a *Corduba* desde otro ángulo. El primero introduce un motivo cercano a un epitafio: destinatario que está ante una estela funeraria, tal como parece indicar el 2 *cineri munera mitte* meo. El poeta ha muerto y se dirige a quien pasa y se identifica: *tuum uatem*. La identificación se introduce con un *tuus, tuus* que se repite en el penúltimo dístico: *ille tuus quondam magnus, tua gloria, ciuis*, indicando así que es parte de la ciudad. Como la ciudad sufrió en el pasado, debe ahora lamentarse porque ha sufrido una pérdida irreparable. Está pérdida que es evocada como la muerte, se recoge en el penúltimo dístico en una forma verbal de primera persona: *infigor scopulo*, asimilado a la muerte por el *cineri meo* inicial.

Esta construcción en anillo, reafirmada con el *Corduba solue comas* final, que juega con el *Corduba solue comas* con que inicia el poema, queda rota por el dístico final, inesperado. Nuevamente un *tibi... te* nos lleva al centro del poema, en contraste claro: *et gratare tibi*; por una vez *Córdoba* tiene un motivo de satisfacción: la desgracia, el destierro del poeta, queda lejos geográficamente y todavía no lo conoce.

La profusión de indicadores de segunda persona mediante posesivos, que parecen indicar que el foco de interés es Córdoba, es utilizada en sentido distinto. Por cuatro veces se utiliza el adjetivo posesivo *tuus*, en tres de ellas para aludir al poeta que se manifiesta como propiedad afectiva de la ciudad bajo distintos aspectos: *uatis, magnus ciuis, gloria*<sup>55</sup>. Es Séneca quien engrandece a Córdoba, que adquiere así una identidad

<sup>55</sup> Ou. *am.* III 9, elegía a la muerte de Tibulo dice: *Ille tui (sc. Elegiae) uates operis*, tua fama, *Tibullus / ardet in exstructo, corpus inane, rogo*. Es evidente la semejanza entre *tua fama* y *tua gloria*.

pasiva, que se mueve emotivamente de acuerdo con los acontecimientos. A pesar de ser la ciudad la destinataria, el centro de la elegía es Séneca. No añora su 'patria', su patria debe añorarlo a él. Se autodenomina *uatis, magnus ciuis*, se atribuye ser una *gloria* para su ciudad<sup>56</sup>. Ni siquiera lo sufrido por la ciudad durante la guerra civil y con Viriato es comparable a su exilio para el que utiliza una expresión que recuerda a la crucifixión: *infigor scopulo*. Córdoba debe ponerse de luto, llorar, lamentarse: *1 solue comas et tristes indue uultus / 2 inlacrimans... / 3 ... deplora... / 4... maesta...* El egocentrismo que resulta incrementado por el peculiar uso de *tuus* domina el epigrama; y es precisamente uno de esos versos, donde por dos veces se aplica el posesivo de segunda persona para referirse a Séneca, donde se puede vislumbrar un indicio que apunta a la no autoría:

Ille tuus quondam magnus, tua gloria, ciuis.

Al margen del uso de *ciuis* para referirse a la relación de Séneca con Córdoba al que puede darse sentido figurado, llama la atención el *quondam magnus ciuis* que aquí se utiliza para referirse al periodo anterior a la muerte/exilio. Referirse a sí mismo como *magnus ciuis* antes del año 40 parece excesivo, aun dentro de ese egocentrismo que se desprende de la lectura.

Sin negar la posibilidad de una autoría senecana, hay que decir que la actitud de Séneca en las obras que conocemos no es favorable a la idea de sí mismo que aquí revela el autor. La consideración del ser humano como mortal, parte del universo inabarcable, sometido a la *Fortuna* y necesitado de un camino que lo conduzca a la perfección, no casa con el egotismo que destila el poema. Aunque también es cierto que la contradicción entre la teoría expuesta en sus escritos y su comportamiento personal siempre ha sido objeto de debate.

Cierta importancia tiene en el problema de la autoría, la ubicación geográfica que da a *Corduba: te natura supremo adluit Oceano*. Aun aceptando la posibilidad de una imagen poética, es notorio el carácter interior de Córdoba, que dista de la costa más de 150 kilómetros y el mar que le es más cercano es el Mediterráneo y no el Océano.

Tomando un motivo doble: la figura de Séneca y su ciudad natal, el poema que inicialmente debiera ser una simple *laus* de Córdoba se transforma simultáneamente en una loa a Séneca.

---

<sup>56</sup> Degl'Innocenti Pierini 2010, 118 no se extraña de que Séneca se autodenomine *magnus* y cita como paralelo el pasaje de *ad Heluiam* 13,8 hablando de la repercusión del exilio sobre un hombre: ... si magnus uir cecidit, magnus iacuit... Con independencia de lo habitual de usar una autoreferencia de este tipo, me parece que el carácter de *sententia* de la expresión senecana en la *consolatio* difiere del que tenemos en este poema.

## 2.2. *La familia*

Ningún otro epigrama como el que acabamos de ver está tan cercano a la biografía de Séneca durante el exilio. Sin embargo, el que tiene como tema a sus hermanos, debido a la mención de Marco, Lucano sin duda, hijo de uno de ellos trasladaría a la misma época de exilio (*ep.* 34)<sup>57</sup>

*Sic mihi sit frater maiorque minorque superstes*  
 Et de *me* doleant nil nisi *morte mea*;  
*Sic illos uincam, sic uincar rursus amando,*  
*Mutuus inter nos sic bene certet amor;*  
*Sic dulci Marcus qui nunc sermone fritinnit,*  
*Facundo patruos prouocet ore duos.*

Dada la precocidad de Lucano, es posible que antes de volver Séneca del exilio en el año 59 (con Lucano de 9 o 10 años) pudiera haber destacado ya por su capacidad literaria. El uso de *fritinnit*, tan discutido, del mismo modo que se aplica a los polluelos, a la aves y pájaros que comienzan a gorjear o piar, puede haber servido para cualificar los primeros balbuceos poéticos de Lucano<sup>58</sup>. El modo de referirse al presente: nunc *dulci sermone* y *facundo ore* indica el proceso evolutivo que lleva de una expresión incipiente, moderada, a la plenitud implícita en *facundo ore*.<sup>59</sup>

Encontramos en este poema rasgos comunes a los ya detectados en los poemas anteriores. Una marcada tendencia a la anáfora, jugando con el lugar escogido en el verso (1 *sic...* / 3 *sic... sic* / 4 ... *sic...* / 5 *sic...*), a la aliteración (1 *mih...**maiorque minorque* / 2 ... *me... morte mea*; ... *nil nisi...*), al contraste basado en la morfología (3 *uincam... uincar*) o en sintagmas formados por términos aparentemente opuestos (4 *bene certet*). Por otro lado, en los dos últimos versos mantiene el doble sustantivo-adjetivo en quiasmo y en alternancia: 5 *dulce Marcus qui... sermone...* / 6 *facundo patruos... ore duos*. Y algo similar encontramos en v. 3 *et de me... morte mea* (inicio y final de verso); 3. ...*uincam, sic uincar...* (centro de verso), 4 *mutuus... Amor*. Incluso el v. 1, concentra las referencias al poeta en la primera parte, dejando la construcción en la ambigüedad hasta llegar al final del verso: *superstes*, con el se descarta el posible valor posesivo de *mih sit frater*. Siempre reafirmado por la penteméris.

<sup>57</sup> Lucano nace a finales del año 39 y Séneca es exiliado en el año 41 hasta el año 49. El poema pudo haber sido compuesto en ese lapso de tiempo; es decir desde los dos años de Lucano hasta los 10.

<sup>58</sup> Breitenbach ad loc.

<sup>59</sup> *Facundo ore* se dice de los dioses (Ou. *Fast.* V 698; *Pont.* IV 4,37) o de los grandes poetas. De los Sénecas lo predica Marcial aplicando el epíteto a Córdoba (I 67-68) y a Séneca filósofo (VII 45), así como a Catulo, Virgilio, Propercio.

Un registro de lenguaje intimista, tierno, pero sometido a la misma cuidadosa elaboración de los anteriores.

### 2.3. *El amigo*

Ese mismo intimismo rezuma el falecio dedicado a la muerte de Crispo<sup>60</sup>, que se corresponde con el 9 dedicado al mismo personaje y con tratamiento de loa. Estamos aquí ante un llanto por la muerte del amigo.

38  
Ablatus *mibi* Crispus est, amici,  
 Pro quo, si pretium dari liceret,  
Nostris diuiderem libenter annos.  
 Nunc pars optima *me mei* reliquit,  
 Crispus, praesidium *meum*, uoluptas, 5  
 Pectus, deliciae: nihil sine illo  
 Laetum *mens mea* iam putabit esse.  
Consumptus male debilisque uiuam:  
 Plus quam dimidium *mei* recessit.

Se habla casi siempre de la proximidad a Catulo de esta composición, en especial a los poemas 2 y 3, dedicados a la muerte del *passer* de Lesbia. Por un lado la métrica, por otro la intensa sensación de lamento que emana aproximan nuestro poema a Catulo. Sin embargo, un análisis detallado del poema nos lleva en otra dirección.

Dos son los sintagmas inspirados en Horacio: *praesidium meum*, que tiene su paralelo en el *praesidium... meum* horaciano referido a Mecenas<sup>61</sup> y *dimidium mei* que nos lleva directamente a la oda I 3 del poeta de Venusia, dicho esta vez de Virgilio (v. 8): *animae dimidium meae*. No tan visible es la correspondencia entre *pectus*, en función de aposición a *Crispus*, que tiene su correlato en la *Elegía a Mecenas* del *Appendix Vergiliana* (2,26): *pectus eram uere pectoris ipse tui*, aplicado a Mecenas<sup>62</sup>. En los tres casos, los tres acompañados del posesivo, la metáfora se aplica a Mecenas y Virgilio, los dos amigos de Horacio más destacados.

Observamos la misma frecuencia de posesivos de primera persona que en los poemas iniciales: 1 *mibi*, 3 *nostris*, 4 *mei*, 5 *meum*, 7 *mea*, 9 *mei*. Los sentimientos del autor respecto a su amigo Crispo están colocados en los versos centrales: 4 *pars optima mei*, 5 *praesidium meum*, *uoluptas*, 6 *pectus, deliciae* y la declaración final: *plus quam dimidium mei*.

<sup>60</sup> Gaius Sallustius Crispus Passienus. De él habla Séneca en *nat. IV praef.* 6.

<sup>61</sup> Hor. *carm.* I 1,2 *O et praesidium et dulce decus meum!*

<sup>62</sup> Este paralelo debiera servir para afianzar la corrección de la lectura de los manuscritos.

Hay otro elemento que nos remite a recursos de tipo popular: la acumulación de epítetos cariñosos, sean metáforas o no. Estos recursos recuerdan, sobre todo, a las comedias plautinas en algunos aspectos y a la elegía amorosa en otros.

Plaut. *Asin.* 664

PH. Da, meus ocellus, mea rosa, mi anime, *mea uoluptas*,  
Leonida, argentum mihi: ne nos diiunge amanti.

*Poen.* 364

ecquid ais, Milphio?  
ML. *Mea uoluptas, mea delicia*, mea uita, mea amoenitas,  
Meus ocellus, meum labellum, mea salus, meum sauium,  
Meum mel, *meum cor*, mea colustra, meus molliculus caseus<sup>63</sup>.

El más habitual es *uoluptas mea*, que encontramos también en Petronio y que suele aplicarse a las amantes (139,4 4):

nondum querellam finieram, cum Chrysis interuenit amplexuque effusissimo me  
inuasit et 'teneo te' inquit 'qualem speraueram: *tu desiderium meum, tu uoluptas  
mea*, numquam finies hunc ignem, nisi sanguine extinxeris'.

Menos frecuente es el uso de *pectus*, que, sin embargo, se da en tres autores; dos que utilizan la misma expresión, determinada además por el mismo genitivo: *amicitiae*, lo cual hace pensar en un cliché:

Plaut. *Bacch.* 136 o praeligatum pectus!  
Stat. *silu.* 4.4. nec enim Tiryntius, almae / pectus amicitiae - cedit tibi gloria fidi /  
Theseos, et lacerum qui circa moenia Troiae / Priamiden caeso solacia traxit amico.  
Mart. IX 14 Hunc quem mensa tibi, quem cena parauit amicum / esse putas *fidae  
pectus amicitiae*.

En cuanto a *pars optima mei*, algo muy cercano es su presencia en un pasaje de Lucrecio, con determinante diferente:

Cic. *rep.* 1.60 animi *pars optima*.  
Iuu. 15. 133 nostri *pars optima* sensus.  
Lucan. V 756 «... si numina nostras / impulerint acies, maneat *pars optima Magni*, / sitque mihi, si fata prement uictorque cruentus, / quo fugisse uelim».

---

<sup>63</sup> *Cas.* 134, 451; *Men.* 189, etc.

Es infrecuente en latín el uso de alguna de las expresiones. Por ejemplo *dare pretium* en poesía adquiere un sentido peyorativo: pagar por gozar de una persona; además la sintaxis de esos versos (2 y 3) es forzada: *pro quo... diuiderem* (en lugar de *cum quo*) y el uso de un imperfecto de subjuntivo marcando una irreal de pasado.

Los tres últimos versos están dedicados a describir su propia situación; las expresiones utilizadas se mantienen en la misma tónica, especialmente el v. 8: *Consumptus male debilisque uiuam*. El participio *consumptus* las escasas veces que se dice de un ser humano está directamente ligado a la idea de la muerte<sup>64</sup>, en este pasaje unido a *debilis*, que aplica a los que sufren algún tipo de discapacidad sea cual sea la causa. En Seneca se habla en un pasaje de la *debilitas* provocada por las *deliciae*<sup>65</sup>.

Resumiendo. Si dejamos al margen la impresión derivada de una lectura emotiva inicial, observamos que las afinidades se producen en otros terrenos: las composiciones cuyo motivo central es la amistad, a lo que se suma la tendencia a construcciones de connotación popular. La abundancia de posesivos de primera persona: 1 *mibi*, 3 *nostros*, 4 *mei*, 5 *meum*, 7 *mea*, 9 *mei* nos conducen a ese mismo terreno.

### 3. Un dístico filosófico

He dejado para el final el primer epigrama, una breve descripción del mundo devorado por las llamas. El motivo pertenece al acervo estoico: la conflagración del universo que dejará paso a un mundo renovado, mejor.

Omnia tempus edax depascitur, omnia carpit,  
Omnia sede mouet, nil sinit esse diu.  
Flumina deficiunt, profugum mare litora siccat,  
Subsidunt montes et iuga celsa ruunt.  
 Quid tam parua loquor? moles pulcherrima caeli                    5  
Ardebit flammis tota repente suis.  
Omnia mors poscit. Lex est, non poena, perire;  
 Hic aliquo mundus tempore nullus erit.

Los recursos utilizados, semejantes a los que hasta ahora hemos visto, se acumulan:

<sup>64</sup> En el sentido de ‘quitar la vida’, solamente en este pasaje de Séneca: *De breuitate uitae* 17,2 *Cum per magna camporum spatia porrigeret exercitum nec numerum eius sed mensuram conprehenderet persarum rex insolentissimus, lacrimas profudit, quod intra centum annos nemo ex tanta iuuentute superfuturus esset: at illis admoturus erat fatum ipse qui flebat perditurusque alios in mari, alios in terra, alios proelio, alios fuga et intra exiguum tempus consumpturus illos, quibus centesimum annum timebat*. En el resto de los usos del término lo utiliza para referirse a objetos o seres inanimados. En *Medea* 137 se habla de *consumptus tabe* para referirse a Hércules en el Oeta.

<sup>65</sup> *epist.* 55,1 *Debilitatem nobis indixere deliciae, et quod diu nolimus, posse desiimus*.

anáfora de *omnia*: 1 *omnia... omnia*, 2 *omnia*, 7 *omnia*; 1-2 alternancia *omnia* / verbos, colocados en final de oración en v. 1, en centro de verso en 2 que combina la construcción afirmativa (*mouet*) con la negativa (*nil sinit*); sustantivos laterales y sustantivo verbo central (*Profugum mare*) en 3; quiasmo verbos /sustantivos en v. 4; 8 quiasmo sumado a alternancia en v. 8. Aliteración: 1 *tempus, depascitur, carpit*; 2 *sede, sinit*; 3 *flumina, deficiunt, profugum*; 7 *poscit, poena, perire*. En resumen: acumulación, podríamos decir que abusivo, de todas las figuras posibles. Sin embargo, de su combinación surge una sensación de espontaneidad inesperada, que tal vez deriva de la sencillez de las frases: breves y sin complicaciones sintácticas.

Enunciado general del poder devastador del tiempo en el dístico inicial, seguido de la especificación de la serie de los tres elementos implícitos en el *omnia* anafórico: agua (v. 3), tierra (v. 4), fuego (vv. 5 y 6) con especial énfasis sobre el último como responsable de la conflagración del mundo. Se corresponde con el pentámetro final que, por contraste se refiere a un momento concreto en el tiempo, tiempo que deja de tener significado agente (*aliquo tempore*) como en el v. 1 y *mundus*, que abarca los tres elementos<sup>66</sup>.

Tanto en este caso, como en los dobles estudiados anteriormente, se percibe un afán por ir más allá de lo habitual, por sobrepasar la ingeniosidad, la habilidad en el tratamiento de cualquier motivo. El uso de frases breves, la constante preocupación por recursos como la anáfora, el quiasmo, la aliteración es común a todos ellos. Cada poema tiene ecos de los grandes poetas de época augustea y: Catulo, Tibulo, Propertio, Horacio, Marcial... Pero el resultado de esa emulación subyacente no es producto de la suma, sino de una combinación creativa. Es nueva poesía, cargada de intimismo las más de las veces, de un erotismo ingenioso y suave si comparamos con los epigramas de Marcial o los Priapea. Los epigramas estudiados revelan la capacidad de crear algo nuevo partiendo de una tradición profundamente asimilada. La elegancia resultante es el lazo que une a todos los integrantes del conjunto. Concebirlos como el resultado de un juego literario, un juego de emulación entre eruditos constituye una posibilidad no descartable.

Ahora bien, los rasgos comunes son muchos; es posible que deban atribuirse a una cronología común, a una generación de poetas que comparte presupuestos literarios similares, pero la lectura conjunta de los poemas que integran la selección – salvo excepciones contadas – deja un regusto a unidad difícilmente superable. Una sensación que lleva a pensar en un intento de superación de sí mismo comprensible en un ambiente en que el reto de ir más allá de lo ya experimentado es una constante.

<sup>66</sup> Cf. con *alio tempore, non illo tempore, non illo tempore* de ep. 12



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bardon 1939

H.Bardon, *Les épigrammes de la Anthologie attribuées a Sénèque le philosophe*, «REL» XVII (1939), 63-90.

Breitenbach 2009

A.Breitenbach, *Kommentar zu den Pseudos-Seneca-Epigrammen der Antologia Vossiana*, Hildesheim 2009.

Degl'Innocenti Pierini 1995

R.Degl'Innocenti Pierini, *Studi sugli epigrammi attribuiti a Seneca*, «Prometheus» XXI (1995), 161-186 y 193-227 [= en *Tra filosofia e poesia. Studi su Seneca e dintorni*, Bologna 1999, 109-176].

Degl'Innocenti Pierini

R.Degl'Innocenti Pierini, *In angulo defixus. Seneca e la emarginazione dell'esilio*, «SIFC» LIII (1981), 229-232.

Degl'Innocenti Pierini 1999

R.Degl'Innocenti Pierini, *'La cenere dei vivi'. Topoi epigrafici e motivi sepolcrali applicati all'esule (da Ovidio agli epigrammi 'senecani')*, «Invigilata Lucernis» XXI (1999), 133-147.

Degl'Innocenti Pierini 2010

R.Degl'Innocenti Pierini, *Quando s'invoca una città. Cordova in AL 409R (=12 Zurlì) e alcune variazioni elegiaco-epigrammatiche dell'inno alla patria*, «Paideia» LXV (2010), 117-135.

Degl'Innocenti Pierini

R.Degl'Innocenti Pierini, *Per amore di Basilissa: il linguaggio erotico negli epigrammi attribuiti a Seneca*, in P.Mantovanelli – F.R.Berno (ed.), *Le parole della passione. Studi sul lessico poetico latino*, Bologna 2011, 65-88.

Di Giovine

C.Di Giovine, *Due epigrammi contro i malevoli. Per il testo e l'esegesi di Anth. Lat. 412 e 416 Riese*, «Latomus» LIX (2000), 596-607.

Holzberg 2004

N.Holzberg, *Impersonating the banished philosopher. Pseudos-Seneca's Liber Epigrammaton*, «HStCPh» XII (2004), 423-444 [= *Ovid exul in Corsica. Il Liber epigrammaton dello Pseudo-Seneca*, in R.Ganzich (ed.), *Fecunda licentia. Tradizione e innovazione in Ovidio elegiaco*, Milano, 2003, 151-172].

Holzberg 2009

N.Holzberg, *Das griechische und römische Epigrama. Eine bibliographie*, München, 2009.

Mattiacci 2008

Silvia Mattiacci, *Gli epigrammi lunghi attribuiti a Seneca, ovvero gli incerti confini tra epigramma ed elegia*, in A.M.Morelli (ed.), *Epigramma longum. Da Marziale a la tarda antichità*, Cassino 2008, 131-165.

Prato 1964<sup>2</sup>

C.Prato, *Gli epigrammi attribuiti a Lucio Anneo Seneca*, Roma 1964<sup>2</sup> [Bari, 1951<sup>1</sup>].

Romano 1988

D.Romano, *Seneca, La speranza (De spe)*, Palermo 1988.

Rozelar 1989

M.Rozelaar, *Atra or sacra? À propos of an epigram attributed to Seneca (Anth. Lat. 1.410)*, «Mnemosyne» XLII (1989), 109-110.

Zurli 2000

L.Zurli, *Gli epigrammi attribuiti a Seneca. I. La tradizione manoscritta*, «GIFC» LII (2000), 185-221.

Zurli 2001

L.Zurli, *Anthologia Vossiana*, Roma 2001.