

CONSIDERACIONES POÉTICAS Y ESTÉTICAS SOBRE LOS CENTONES VIRGILIANOS

*POETIC AND AESTHETICS CONSIDERATIONS
ON THE VERGILIAN CENTOS*

Marcos Carmignani
CONICET
Universidad Nacional de Córdoba
marcoscarmignani@unc.edu.ar

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Centones virgilianos
Poética tardoantigua
Intertextualidad

Este artículo se propone ensayar algunas consideraciones sobre una forma poética característica de la Antigüedad Tardía: los centones virgilianos. Esas consideraciones implican un breve recorrido por la historia de los centones, por dos precursores que han sido determinantes para entender esta tipología literaria y por el ars poetica centonaria de Ausonio, el análisis de un pasaje sobresaliente de uno de los centones mitológicos y, por último, una reflexión final sobre qué contribuciones puede ofrecernos para comprender la estética centonaria un texto moderno y argentino.

∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Virgilian centos
Late Antique poetic
Intertextuality

This article adduces some considerations on a characteristic late antique poetic form: the Virgilian centos. These reflections imply a brief description of the history of the centos, of two precursors that have been determining in understanding this literary typology and of Ausonius' ars poetica centonaria, the analysis of an outstanding passage from one of the mythological centos and, lastly, a final consideration on what contributions a modern and Argentinian text can offer to understand the centonist aesthetics.

Recibido: 27/07/2020
Aceptado: 13/09/2020



A la memoria de Diego Maradona, *il miglior fabbro*

El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos,
pero el segundo es casi infinitamente más rico
(Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)
J. L. Borges, “Pierre Menard, autor del *Quijote*”

¿Se pueden entender los centones virgilianos sin haber leído a Virgilio? ¿Cómo leeríamos los centones virgilianos si Rufo y Tuca hubieran quemado la *Eneida*? Este artículo tiene que ver con estas preguntas y sus posibles respuestas. Para eso, haremos un breve recorrido por la historia de los centones, con la mención de dos precursores que han sido determinantes para entender esta tipología literaria, revisaremos someramente el *ars poetica centonaria* de Ausonio –tratando de valorarla y comprenderla a la luz de las diferentes prácticas centonarias–, analizaremos un pasaje sobresaliente de uno de los centones mitológicos –en donde el genio *literario* es evidente– y, finalmente, introduciremos como reflexión final qué aportes puede ofrecernos para comprender la estética centonaria un texto moderno, el deslumbrante relato borgiano “Pierre Menard, autor del *Quijote*”.

Un poco de historia

Antes de comenzar, será necesario definir brevemente qué es un centón. Su nombre proviene del griego *kéntron* (“aguja”, por lo tanto, “pieza de costura”) y del latín *cento* (“edredón o sábana hecha con pedazos viejos cosidos”), y describe una obra hecha de la unión de retazos de material previamente usado y, en un sentido figurado, el uso de versos o partes de versos de poetas reconocidos que forman un texto original con un significado nuevo. El origen del género se remite al mundo griego, pero hay evidencia de este tipo de composición también en el mundo romano a partir del siglo II, siempre teniendo por modelo principal a Virgilio.

Nos han llegado 16 centones virgilianos, desde *circa* 200 d.C. hasta el siglo VI. De ellos, doce son de tipo mitológico o de argumento secular y cuatro contienen material cristiano. Los centones paganos, en su mayoría breves epilios, salvo dos epitalamios y una tragedia, son los siguientes: *Medea* (atribuido a Hosidio Geta, s. II), *Iudicium Paridis* (atribuido a Mavorcio, s. VI), *Narcissus*, *Hercules et Antaeus*, *Progne et Philomela*, *Europa*, *Alcesta*, *Hippodamia*, *De Panificio*, *De alea*, *Epithalamium Fridi* (de Luxorio, s. VI) y *Cento nuptialis* (de Ausonio, s. IV). Por su parte, el *corpus* de centones virgilianos de argumento cristiano está compuesto por el *Cento Probae* (de Faltonia Betitia Proba, s. IV), *Versus ad Gratiam Domini* o *Tityrus* (atribuido a Pomponio), *De Verbi Incarnatione* (atribuido inciertamente a Sedulio) y *De Ecclesia* (atribuido a Mavorcio). Como puede verse, se ignoran los autores de la mayor parte de los centones anteriores al siglo VIII. El mayor número de centones virgilianos se conserva en la llamada *Anthologia Latina*, cuyo códice más autorizado –muchas veces el único– es el *codex Par. Lat. 10318*, llamado *Salmasianus*.¹

¹ El *Salmasianus* encuentra su origen en el ámbito romano del siglo VIII-IX y su antígrafo era un libro tardoantiguo, casi seguramente un solo códice de *scriptio continua*. En cuanto a la *Anthologia latina*, se conjetura que fue compuesta entre el fin del siglo V y comienzos del VI, en Cartago, por un grupo de gramáticos. Más información en Spallone (1982).

Como precursores de los poetas centonarios, la crítica menciona a los rapsodas homéricos, por su uso del lenguaje oral caracterizado por fórmulas fijas (como los epítetos) y versos repetidos, que pasaron a ser un rasgo propio de la estética del género épico. Poemas posteriores se caracterizaron por la concentración de citas y alusiones a los poemas homéricos, por ejemplo, el *Himno a Afrodita*, que Bazil (2009: 49-50) considera un “pseudo-centón”, por la intensidad de esta característica en su estilo. Otra práctica vinculada al origen de los centones es la parodia, que imita el estilo de una obra, pero establece con su modelo una relación de transformación semántica. Ejemplos canónicos son la *Batrachomyomachia*, las obras de Aristófanes (especialmente *La paz* y *Las ranas*), que “juegan” con citas de las epopeyas homéricas y de la tragedia, y, en el ámbito latino, el *Satyricon* de Petronio, que toma citas de Virgilio y las descontextualiza originando así la parodia. Finalmente, los homeristas, ya conocidos en Grecia e introducidos luego en territorio romano, recitaban y representaban dramáticamente partes de las epopeyas de Homero. En el mundo latino, desde el origen de su literatura, numerosos escritores acostumbraban traducir libremente famosos episodios homéricos o imitarlos en sus poemas latinos. Los homeristas, entonces, también pueden ser considerados los precursores de los poetas centonarios.

Dos precursores centonarios latinos

Desde nuestra perspectiva, en la literatura latina hay al menos dos autores para tener en cuenta como precursores cabales de la técnica centonaria: 1) Virgilio y 2) Petronio. En el primer caso, el propio poeta mantuvo se encarga de reutilizar sus propios versos a lo largo de sus obras: solo en la *Eneida* hay 95 repeticiones de tres pies o más.² Se trata de un porcentaje mucho menor con relación a los poemas homéricos, donde, según los cálculos de Bowra (1930: 88), de un total de 27.853 versos (*Iliada* y *Odisea* juntas), cerca de un tercio, 9.253, “are repeated or contain repeated phrases”. Si la *Eneida* tiene 9.896 versos, las repeticiones comprenden apenas el 1% de la obra, lo que marca una diferencia compositiva evidente con Homero: el peso de lo formular en Virgilio se ha reducido drásticamente. Sin embargo, 95 repeticiones de ningún modo es un número menor, sobre todo si consideramos que estamos hablando de Virgilio, quizá el poeta más meticuloso (estilísticamente hablando) de la literatura occidental. No es este el lugar para hacer un estudio sobre la función de estas repeticiones, basta con mencionar lo que concluye el estudio canónico sobre el tema:

The important fact revealed by an examination of Virgil’s deliberate use of repetition (apart from refrain) is that the repetition is never without its counterpart in the reality which Virgil describes. One character repeats the words of another in scorn, in anger, in answer to a question, in argument, or in delivering a message, and occasionally makes effective use of the words in which Virgil has described a scene or event. [...] The repetition is never ornamental or mechanical, never (as is the case with Homer) part of the poet’s stock-in-trade (Sparrow 1931: 70).

Este uso deliberado de versos propios puede leerse también como una suerte de venia para los poetas centonarios: si el mismísimo Virgilio fue capaz de reutilizar sus versos en su propia

² El número aumenta considerablemente si tomamos en cuenta las repeticiones que hay en las tres obras.

obra,³ ¿qué impedimento habría para que estos llamados *poetae minores* llevaran esta práctica a un estadio hiperbólico?

El segundo caso ya fue mencionado como precursor paródico *supra*. Si bien es discutible, según nuestra opinión, Petronio es el autor del primer centón virgiliano latino. Y decimos “discutible” porque es cierto que son solo tres versos (cuando los centones más destacados tienen más de 100), pero la poética centonaria ya aparece en acto, en todo su esplendor, en el *Satyricon*: es un rasgo distintivo más, para nada menor, de la genialidad petroniana. En la tercera parte conservada de la novela, su protagonista Encolpio –convertido, por el avanzado bovarismo que sufre, en un epíteto de Odiseo, Polieno– entabla una relación epistolar con una mujer de nombre también odiseico, Circe. Encolpio acuerda lugar y momento de encuentro con Circe, pero poco acostumbrado a las relaciones heterosexuales, sufre una *défaillance* que lo atormenta. Impotente, recita un brevísimo poema, preso de la ira en contra de su *mentula* (*Sat.* 132.11):

Illa solo fixos oculos auersa tenebat, (*Aen.* 6.469)
nec magis incepto vultum sermone movetur (*Aen.* 6.470)
quam lentae salices | lassove papavera collo. (*Ecl.* 5.16, 3.83 | *Aen.* 9.436)

Ella, con la cabeza dada vuelta, tenía fijos los ojos en el suelo, y su rostro no se conmueve con mis palabras más que los flexibles sauces o las amapolas de cuello agotado.

El lector antiguo (y tardoantiguo) reconocía inmediatamente el origen virgiliano de estos versos, después de haberlos leído una y cien veces en su paso por el mundo escolar.⁴ Los dos primeros tratan del encuentro entre Dido y Eneas en el Hades, pasaje de profundo *pathos* en el que la reina ni siquiera mira al héroe y se refugia en la sombra de Siqueo. El tercer verso, formado por un hemistiquio de las *Églogas* y otro, notable, del libro 9 de la *Eneida* –donde se compara el cuello de una amapola, agotado por el peso de la lluvia, con un Euríalo caído en combate, también impregnado de un *pathos* que el lector difícilmente podría olvidar– cierra este maravilloso ejemplo protocentonario petroniano. La intención es la de parodiar irreverentemente la personalidad ridícula de Encolpio, que asimila su *mentula* a pasajes increíblemente patéticos de la *Eneida*, como un modo de intelectualizar la realidad baja y prosaica en la que vive. Basta pensar que, en su mitomanía, su miembro difunto es análogo a la reina cartaginesa.

Pero el detalle genial que le da sentido a este (mini)centón y que, en buena medida, lo vuelve el precursor esencial de los centones paródicos, como el de Ausonio, es la sustitución del verso 471 del libro 6 por la combinación ya señalada de *Bucólicas* y *Eneida* 9. El genio de Petronio se adelantó al menos un siglo a un *modus operandi* fundamental de los poetas centonarios, es decir, la

³ Paolucci (2015: xciv-xcix) se detiene en el testimonio del comienzo del libro VI de las *Saturnalia* de Macrobio, quien, en boca de Rufio Albino, teoriza acerca de las modalidades con las que Virgilio toma prestados versos de los autores romanos, sobre todo, las dos que se asemejan al proceder del poeta centonario: tomar una parte de un verso o un verso completo. Este testimonio macrobiano corrobora que la técnica centonaria ya era utilizada *in nuce* por el propio Virgilio.

⁴ La importancia del mundo de la escuela para la poética centonaria ya ha sido analizada por una de las precursoras italianas de los grandes estudios sobre los centones: Lamacchia (1958). La escuela italiana siguió produciendo enormes talentos interpretativos: imprescindibles, según nuestro parecer, son las ediciones de Lamacchia (1981), Salanitro (1981) y las dos ediciones con comentario de Paolucci (2006) y (2015). Asimismo, son importantes los estudios generales de McGill (2005) y Bažil (2009).

utilización silente del contexto original, que debe funcionar en la memoria poética del lector: en este caso, ese verso silente, el 471, introducía el segundo término del símil, *quam si dura silex aut stet Marpesia cautes* (“que si fuera duro sílex o roca marpesia”). Petronio aprovecha la comparación con estos dos elementos, símbolos de la rigidez, para enfatizar aún más el contraste con la *mentula languida* de Encolpio y la reemplaza por dos elementos *molles*, el sauce y la amapola, cuyo cuello cae bajo el peso de la lluvia.

Finalmente, un breve comentario sobre la técnica centonaria utilizada en este pasaje del *Satyricon*, que se adecua a la perfección a la praxis de los poetas centonarios: los dos primeros versos están formados por dos versos completos virgilianos consecutivos, mientras que el segundo está constituido por dos pasajes diferentes de Virgilio (*Buc.+Aen.*), unidos, como prescribe Ausonio, en uno de los lugares donde caen las cesuras virgilianas (en este caso, la pentemímera).

El *ars poetica centonaria* según Ausonio⁵

El *Cento nuptialis* de Ausonio, uno de los centones virgilianos más celebrados por la crítica, tiene un prefacio en forma de carta (la “Carta a Paulo”) casi con seguridad escrito después de la composición del centón. Se trata de la única descripción detallada del centón que nos ha llegado de la Antigüedad y acuerda notablemente con la práctica centonaria que conocemos. Por lo tanto, para introducirnos en la poética del centón, bien vale un resumen de este *ars poetica centonaria*, que define de qué se trata un centón y cuáles son sus reglas compositivas. Sus puntos salientes son los siguientes:

1) La composición de un centón depende en gran medida de la memoria: *solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata*, “una tarea solo de la memoria reunir las partes dispersas y mutiladas”.⁶ Si sobreentendemos el término *membra*, se comprende perfectamente que se trata de una vivisección de Virgilio, lo que se define como *divisio*, es decir, el acto de memorizar el texto en partes, que era la técnica habitual de memorización.⁷ Sin embargo, los *centonarii* llevaron a cabo una reformulación de la práctica de la *divisio*: una vez aprendido todo Virgilio de memoria, hexámetro por hexámetro, dividieron nuevamente las unidades de la poesía virgiliana en unidades aisladas que les venían a la mente en determinados momentos y según lo requiriera el nuevo contexto del centón. De esta manera, un *membrum* del corpus virgiliano era utilizado en el momento apropiado.

⁵ Este punto depende, con algunos cambios, de La Fico Guzzo y Carmignani (2012: 150-60).

⁶ La edición del texto latino corresponde a Green (1999). Las traducciones son nuestras.

⁷ Carruthers y Ziolkowski (2002), en un libro dedicado a la importancia de la memoria para la creación artística en la Edad Media, explican que “those who practiced the crafts of memory used them – as all crafts are used – to make new things: prayers, meditations, sermons, pictures, hymns, stories, and poems” (3). Dentro de estas prácticas, los objetivos más importantes para preparar el material a memorizar son “flexibility, security, and ease of recombining matters into new patterns and forms. Basic to these aims are the paired tasks of *division and composition*” (4). Estas ideas recorrieron la Antigüedad y la Tardoantigüedad, tal como lo testimonia un gramático contemporáneo de Ausonio (s. IV), Julio Victor, que fue influido especialmente por Quintiliano. Lamentablemente, en estos últimos 25 años se ha llevado adelante en el mundo escolar una campaña feroz en contra de la memoria, caracterizada como un conde Ugolino que no para de roer la imaginación del niño y del adolescente. Si bien los penosos resultados educativos que estamos sufriendo se deben a causas más delicadas desde el punto de vista social, la demonización de la memoria no ha aportado nada positivo.

2) Reglas técnicas: Ausonio describe los diferentes modos en que puede realizarse el montaje de versos y hemistiquios de Virgilio que tendrán, en otro contexto, un nuevo sentido: el encabalgamiento, la inclusión de hemistiquios finales que continúan en el verso siguiente o la unión de dos hemistiquios que tengan en común una palabra.⁸ La clave de este *lusus* radica en la capacidad de “zurcir” los versos virgilianos, de modo tal que los puntos de sutura sean lo menos evidentes posible y que el sentido nuevo sea claro. Ausonio nos da un panorama del centón como un “juego serio”, que no todos pueden practicar: depende del ingenio y de la habilidad de cada poeta que el centón sea un éxito o algo ridículo. El elemento determinante para juzgar la calidad de un centón no es ni el argumento ni la materia, sino el propio poeta. Ausonio explicita cómo deben zurcirse los versos virgilianos en la nueva composición, específicamente, la cantidad de versos que deben citarse y el lugar del “zurcido”. Las reglas pueden resumirse de la siguiente manera:

- a) La unión en el nuevo poema centonario de dos pasajes diferentes de Virgilio solo puede darse en los lugares donde cae la cesura virgiliana.
- b) En el centón pueden usarse en un mismo verso solo dos hemistiquios provenientes de versos diferentes virgilianos.
- c) La cita continua virgiliana solo puede extenderse un verso y medio (hasta la cesura), es decir, en un centón puede haber un verso completo virgiliano acompañado por el primer hemistiquio del verso siguiente y otro hemistiquio de un verso diferente.
- d) Colocar dos versos completos virgilianos seguidos en el centón es marca de ineptitud.
- e) El nuevo verso debe retomar el verso virgiliano intacto, aunque su significado puede variar por el nuevo contexto.

Ausonio no menciona la posibilidad más usada, es decir, la inclusión de todo un verso virgiliano completo, que representa la cuarta o la tercera parte de los versos centonarios. Además, esta opción hace que se incremente la posibilidad de citar dos versos consecutivos de Virgilio, algo que Ausonio veía como un exceso y una falla, pero es una práctica a la cual él mismo sucumbe (y que está presente en el ejemplo citado de Petronio).

Es importante remarcar que las reglas de Ausonio fueron demasiado rígidas para ser cumplidas a rajatabla (si es que la “Carta” efectivamente funcionó para otros poetas como un texto prescriptivo), por lo que en los centones encontramos una serie de licencias, como, por ejemplo, la repetición de versos, el uso de secciones menores que un hemistiquio, las anomalías métricas y prosódicas,⁹ las imprecisiones sintácticas, la oscuridad de sentido y las modificaciones del texto virgiliano, que van desde un pequeño retoque a una desinencia a la sustitución de una palabra. Como se dijo, los centones mejor logrados son aquellos en los que estas licencias o, para decirlo mejor, el zurcido de los versos virgilianos es menos perceptible.

⁸ Lamacchia (1958: 212) define este fenómeno como *vox communis*, la unión de “due emistichi che hanno la parola d’attacco in comune: quasi che questo gli desse maggior garanzia per l’unione delle due formule fra loro”. Paolucci (2006: lxxii) afirma que se debe hablar de *vox communis* “ogni volta che la parola finale del primo emistichio coincide con la parola iniziale del secondo o, in altri termini, ogni volta che la clausola e l’incipit di due emistichi cuciti insieme si sovrappongono anziché affiancarsi”. En ese mismo estudio, Paolucci (2006: lxxiii) define otro fenómeno de “zurcido” de hemistiquios, la *vox propinqua*: “riguarda emistichi che condividono non tanto la parola coinvolta dalla sutura bensì una parola vicina ad essa”.

⁹ Un caso particular de anomalías métricas y prosódicas es el centón de *Medea*, el primer centón completo virgiliano conservado dentro de la tradición, fechado a fines el siglo II d.C., obra de Hosidio Geta. Este centón es realmente interesante no solo por su datación tan temprana sino también porque se trata del único centón que tiene forma de tragedia.

3) Comparación con el *stomachion*: para ilustrar cómo funciona la técnica literaria centonaria, Ausonio introduce la comparación con un juego de ingenio que se puede suponer bastante difundido en la época, el *stomachion*, cuyos principios geométricos aparecen en un texto de Arquímedes. Se trata de una variante más compleja del *tangram* chino, los “siete tableros de la astucia”, que consiste en formar siluetas de figuras, sin superponerlas, con las siete piezas dadas en un cuadrado. El *stomachion*, en lugar de siete piezas, tiene catorce de diversas formas geométricas, lo que posibilita una infinidad de combinaciones. El poeta centonario, entonces, se comporta como un jugador de *stomachion*, combinando las piezas (los versos virgilianos) para construir una nueva figura poética.

4) El problema de la unidad del centón: Ausonio explica las semejanzas entre el *stomachion* y el centón, pero enfatiza la importancia de la unidad en el interior del nuevo poema, aunque esté formado de diferentes partes. El centón debe ser una obra de arte independiente y homogénea tanto en su métrica y sintaxis como en su temática: la armonía y la naturalidad deben regir todo el centón. Con esto, Ausonio quiere remarcar que el original, de alguna manera, debe ser neutralizado. Luego, describe el centón de cuatro maneras diferentes: *opusculum de inconexis continuum, de diversis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum*, “obrita, continua, aunque hecha de elementos inconexos; una sola, aunque de elementos diversos; ligera, aunque de material serio; mía, aunque hecha de partes de otro”. Los *membra* virgilianos deben estar ubicados armónicamente, de modo que la proporción de las partes quede realizada, a pesar del origen disperso (los *disiecta membra* que componen el centón). Es decir, para Ausonio, la simple amalgama de versos virgilianos no constituye un centón: un verdadero centón debe ser un texto nuevo, donde el equilibrio y la unidad de los versos tomados de Virgilio sean un punto fuerte. El hecho de que sea considerado un juego no impide que sea un juego bien hecho.

5) El carácter lúdico: Ausonio enfatiza el carácter lúdico del centón en varias oportunidades. De hecho, la comparación con el *stomachion* no deja dudas acerca de la importancia del juego en su composición. Ausonio lo definía de esta manera:

Centonem vocant, qui primi hac concinnatione luserunt. Solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata: quod ridere magis, quam laudere possis quod ridere magis, quam laudere possis.

centón la llaman quienes primero se divertieron con esta composición. Es una tarea solo de la memoria reunir las partes dispersas y mutiladas, y unir las, algo más digno de risa que de elogio.

En esta definición, no solo se aprecia el valor de la invención de nuevas técnicas poéticas y el gusto por la experimentación cada vez más osada, sino también que la finalidad del centón, para Ausonio, era puramente cómica. Aquí entramos en una discusión verdaderamente interesante acerca ya no solo de la técnica centonaria sino de la poética y aun la estética tardoantiguas. Si tomáramos esta “Carta” de Ausonio como un *ars poetica* normativa, es decir, que no solo describe una práctica poética sino que la prescribe, nos quedaríamos con una visión totalmente sesgada y arbitraria de la finalidad de la literatura tardoantigua en general y de los centones en particular. El concepto de literatura centonaria como algo lúdico es válido para algunas composiciones propias de Ausonio, donde el juego es importante y central (baste citar su *Technopaegnion*, composición donde se utilizan monosílabos al final del verso en unos casos, o al principio y al final en otros), o de Optaciano, autor también del siglo IV que produjo una serie de poemas a la manera de los

caligramas, llamados a veces “poemas-tapices”. Sin embargo, ¿es tan cierto que en estas obras experimentales, “lúdicas”, lo único que importa es la forma? ¿Que el contenido, en la Tardía Antigüedad ha cedido su lugar frente a los aspectos más materiales y exteriores de la poesía? Veamos qué dice la conclusión de Squire en su artículo sobre Optaciano:

For many readers (above all in the nineteenth and twentieth centuries), what has disappointed about Optatian is his seeming reduction of poetry to pure form: meaning, it is said, has become, if not quite arbitrary, at least secondary to the display of surface artistry (played out on the level of the poetic line, word, and letter). Within an edited collection on the poetics of late Latin literature, the important point strikes me as rather different. Working across the bounds of visual and verbal media, the ultimate significance of Optatian’s poetry lies in its playful questioning of *how* we make sense of what we read— no less than of what we see (Squire 2017: 99).

Esta importancia en el *cómo* debe ser tenida en cuenta, porque de eso se trata en buena medida nuestra comprensión de la literatura tardoantigua: la experimentación no debe ser siempre reducida a la pura forma. Los centones no escapan a ese *cómo*, pero tampoco al *qué*: si Ausonio insistía en lo lúdico en su centón —lo que, por otra parte, no tiene por qué quitarle méritos artísticos—, ¿qué lugar queda para el juego en un centón como el de Proba? Está claro, entonces, que lo lúdico tiene dos interpretaciones: por un lado, referida al contenido, al tipo de centones “paródicos”, como el ejemplo de Petronio o el propio *Cento nuptialis* de Ausonio, donde la finalidad es lograr la risa del lector a través del enorme contraste entre los contextos (original virgiliano y centonario); por el otro, referida a la forma, a la observancia de las “reglas compositivas” que, como en todo juego, deben ser respetadas. Los casos de Proba (y de los centones cristianos) pero también de los centones de *Medea*, *Hippodamia* y *Alcesta*, para nombrar centones mitológicos de una factura realmente lograda, prueban que lo lúdico, definido por Ausonio, está más cerca de la segunda interpretación. La relación entre los centones y el juego será motivo de una reflexión ulterior, como veremos *infra*.

Un ejemplo notable de la literatura centonaria: el centón de *Hippodamia* (vv. 126-135)

Alojado en la *Anthologia latina*, el centón de *Hippodamia* es un epilio de 162 versos, de autor anónimo, que narra la historia de la princesa que, con la ayuda del auriga Mirtilo, obtiene la victoria sobre su padre Enómao y se casa con Pélope, el héroe salvador. El centón termina con una nota oscura: Mirtilo, engañado por las promesas de la doncella, se arroja al mar, que tomará su nombre. Si bien hay algunos versos tomados de las *Bucólicas* y las *Geórgicas*, el poeta cuenta este relato principalmente con versos y partes de versos tomados de la *Eneida*, que le ofrece un material más rico para la trama del engaño y la tragedia. La sección que nos interesa en esta ocasión¹⁰ es la escena central del poema, la carrera de carros y la victoria de Pélope, por tres motivos: 1) en nuestra opinión, el poeta logra que toda la escena sea presenciada por el lector a través de los ojos de Hipodamía, en un caso realmente llamativo de focalización interna, 2) el *centonarius* no esquivo el

¹⁰ Recientemente, se publicó un artículo que estudia el uso de los tiempos verbales en otra sección del centón (Carmignani 2020).

desafío que implica narrar un detalle técnico realmente complejo del mito –la licuefacción de los ejes del carro de Enómao–: es más, sale airoso, y 3) hay un doble juego semántico entre el ámbito público del relato, que involucra “lo que se ve” en la carrera, la disputa de los participantes que el pueblo presente puede apreciar, y el ámbito privado, que supone la consideración de un elemento de vital importancia: la relación incestuosa entre Enómao e Hipodamía.¹¹

Antes de los versos que citaremos a continuación, el poema ya había narrado los acontecimientos más importantes: la situación de la princesa, custodiada celosamente por su padre, la muerte de los pretendientes que se acercaban a pedir la mano de Hipodamía (que perdían invariablemente frente al carro invencible de Enómao) y la llegada de un intrépido joven, Pélope, quien se enfrenta con el rey, primero dialécticamente, en una clara demostración de su carácter indomable. La audacia de Pélope enamora a Hipodamía, quien, hasta ese momento, no había demostrado ningún interés por los anteriores pretendientes ni compasión alguna ante sus muertes. Ante la inevitable carrera de carros, la princesa decide jugar su carta ganadora: se acerca al auriga del rey, Mirtilo, y lo convence para que traicione a Enómao (con el reemplazo de los ejes de hierro por otros de cera). En su persuasión, Hipodamía le da un abrazo a Mirtilo, quien, a causa de esto, ya se imagina casado con la princesa. La carrera de carros, entonces, será contemplada por Hipodamía con profunda ansiedad:¹²

Regina e speculis | miro properabat amore |
omnia tuta timens, | quoniam fors omnia versat. |
Audit equos, audit strepitus, | timet omnia secum: |
praescia venturi, | sed spes incerta futuri. |
Et proni dant lora: volat vi fervidus axis; | 130
liquitur, | in medioque ardentem deserit ictu. |
Carpit enim vires et, | haec ut cera liquescit, |
excoquitur vitium, | dum nititur acer et instat. |
Vertitur interea | et scelus expendisse merentem |
matres atque viri | vocesque ad sidera iactant. | 135

(*Hipp.* 126-135)

La reina, desde su atalaya, se impacientaba con admirable amor, temiendo todo lo seguro, porque la suerte invierte todas las cosas. Oye los caballos, oye el estrépito, teme todo en su ánimo: es concededora de lo que va a pasar, pero la esperanza del futuro es incierta. E inclinados aflojan sus riendas: vuela impetuoso el carro con potencia; se derrite, y en el medio del ímpetu abandona al ardiente auriga. En efecto, absorbe las fuerzas, y cuando esta cera se derrite, se funde el defecto [el engranaje defectuoso], mientras el despiadado lucha y resiste. Sin embargo, [el carro] se da vuelta y las madres y los padres alzan sus gritos al cielo que [Enómao] ha pagado merecidamente su crimen.

¹¹ Cf. *Hipp.* 39-40: *et iuxta genitorem adstat lasciva puella, / cui pater et coniunx*, “y está junto al padre la muchacha lasciva, para quien él es padre y esposo” y 139 *vetitosque hymenaeos*, “bodas prohibidas”. Este motivo no solo ya estaba presente en la tradición del mito (cf. las fuentes citadas por Paolucci 2006: xxii) sino que también era uno bastante difundido en los ambientes de producción centonaria, es decir, del norte de África entre los siglos IV y VI d.C. Un claro ejemplo de esto es otro epilio, la *Aegritudo Perdicae*.

¹² El texto latino es de Paolucci (2006). La traducción es nuestra.

Como se dijo, estos versos están narrados a través de la focalización interna de la princesa. Esto puede ser cuestionable, porque el v. 130a *Et proni dant lora* también puede entenderse como un cambio en la focalización, donde el narrador parece retomar el relato en sus manos. Pero en los centones estos cambios bruscos son algo habitual, por lo tanto, no implican necesariamente una focalización cero. Así, entonces, a través de los ojos excitados de la princesa, vemos el desarrollo de la carrera, y todos los matices de la narración están vinculados con su amor y con su ansiedad por un desenlace feliz. De este modo, los vv. 126-129 nos presentan su estado de desasosiego, típico del enamorado, que marca un profundo contraste con su indiferencia anterior. Por otra parte, si es cierta nuestra lectura, muchos términos que se utilizan en el relato (sobre todo, adjetivos y verbos) tienen una doble función, que el poeta centonario vincula cuidadosamente con la mirada de la princesa para referirse al tema privado del incesto. El carro de Enómao es *fervidus*, es decir, “hirviente”, en el sentido que se le da a un bólido lanzado a toda velocidad, lo que genera en las ruedas una enorme fricción que permitirá el derretimiento de los ejes de cera; pero también Enómao mismo puede ser visto por la princesa como *fervidus*, “impetuoso, fogoso, ardiente”: así, el *Centon nuptialis* de Ausonio describe al novio *fervidus* (x2) en la relación sexual: *occupat os faciemque, pedem pede fervidus urget* (104), “le cubre la boca y el rostro, aprieta ardiente el pie con el pie”, y *eripit a femore et trepidanti fervidus instat* (109), “aprieta ardiente [la *mentula*] contra la trémula esposa”. Algo análogo ocurre con *ardentem*, que puede entenderse como “ardiente” por la fricción de la velocidad, pero también “apasionado, vehemente, fogoso”. El hemistiquio 133b *dum nititur acer et instat* recoge también la ambigüedad planteada por la focalización interna: si para el espectador de Pisa *acer* significa “despiadado, terrible, feroz” –porque Enómao asesinaba sin piedad a los jóvenes pretendientes de la princesa y colgaba sus cabezas en la entrada del palacio a modo de advertencia para el siguiente–, para Hipodamía *acer* nuevamente puede significar “ardiente, vigoroso, fogoso” en el ámbito privado. Del mismo modo, *nititur e instat* pueden ser leídos en doble sentido: para el público presente en el circo, *nititur* implica el “resistir, esforzarse, luchar” del rey para no caerse del carro que va perdiendo sus ejes, mientras para la princesa puede significar ese “avanzar, aspirar ardientemente, empujar” algo, que, por suerte para ella, está por terminar. Aún más ambiguo es *instat*, que en el plano público implica la idea de “resistir, insistir” encima del carro por parte de Enómao, pero para la princesa esa misma insistencia también significa “estar encima, asaltar, insistir, amenazar”, tal como se entiende en el pasaje citado del centón ausoniano.

Esta sección se cierra con dos versos que, desde esta perspectiva, son elocuentes. Por un lado, se dice que Enómao tuvo el final que merecía, pero el término que se utiliza es *scelus*: está claro que puede referirse, en esa lectura más “pública”, a los crímenes que cometió en contra de los pretendientes, pero no podemos dejar de pensar que *scelus* alude también, desde la perspectiva privada de la princesa, al incesto. En la tercera novela latina conservada, también un texto tardoantiguo, la *Historia Apollonii regis Tyri*, de autor anónimo, se narra la historia de Apolonio, quien, como Pélope, se entera de que hay una princesa en Antioquía y viaja desde su Tiro natal para conquistarla. Pero el padre de la princesa, el rey Antíoco, también impone una prueba para los pretendientes: un acertijo que nadie podía adivinar. Como Enómao, Antíoco colgaba las cabezas de sus frustrados yernos en picas a la entrada de su palacio. Como Enómao, Antíoco también sometió a su hija al incesto, aunque en la novela la descripción es literalmente una violación:

Famulos longe excedere iussit, quasi cum filia secretum conloquium habiturus, et stimulante furore libidinis diu repugnanti filiae suae nodum uirginitatis eripuit. Perfectoque scelere evasit cubiculum.

Puella vero stans dum miratur scelesti patris impietatem, fluentem sanguinem coepit celare; sed guttae sanguinis in pavimento ceciderunt. (HART RA 1.6-7)

[Antíoco] Ordenó a los sirvientes que se retiraran lejos de ahí, como si tuviera la intención de tener una conversación privada con la hija, y aguijoneado por la pasión del deseo arrancó el lazo de virginidad a su hija, a pesar de que se resistió por largo tiempo. Completada la infamia, abandonó el dormitorio. La doncella, asombrándose de la inmoralidad de su infame padre, desea ocultar la sangre que fluía; pero gotas de sangre cayeron al piso.¹³

Como puede verse, el término utilizado por un texto proveniente de la misma época que el centón para la acción infamante del padre, *i.e.* el incesto, es *scelus*: según Panayotakis (2012: 65), *scelus* “strongly suggests criminal violation of moral values, and is aptly used with reference to incest or parricide” ya en Ovidio (*Met.* 10.314-15). Por lo tanto, para Hipodamía su padre merecía la muerte menos por haber matado a sus anteriores pretendientes (quienes, como dijimos, no merecieron mayor interés por parte de la princesa) que por su crimen incestuoso.

El segundo (y último) verso, importante para entender la doble perspectiva, pública y privada, de este centón es *matres atque viri vocesque ad sidera iactant*. La victoria de Pélope, o mejor, la derrota de Enómao es celebrada por el pueblo, que eleva su júbilo al cielo, en señal de agradecimiento. Esa celebración pública está focalizada en las madres y los padres, tanto de aquellos pretendientes ya asesinados por Enómao como de los que iban a serlo en el futuro.¹⁴ Sin embargo, desde el punto de vista de la princesa, la celebración también es privada: las *matres* y los *viri* representan la unión matrimonial legal, permitida y alentada para la procreación, unión que ella, hasta la aparición de Pélope, no había ni siquiera avizorado, por culpa de la opresión incestuosa de su padre. El grito de liberación de los padres y las madres de Pisa se hace propio en Hipodamía, que interpreta esas palabras *matres-viri* como un anuncio de prosperidad futura.

Como cierre de esta sección, solamente quisiéramos agregar que deliberadamente dejamos fuera del análisis el otro punto de referencia habitual en los estudios centonarios: el texto fuente virgiliano. El motivo de esta exclusión no tiene que ver con una postura opuesta a esos estudios: todo lo contrario. Creemos que un análisis completo debe incluir, como se hizo con el centón petroniano, los versos virgilianos tal como aparecen en su contexto original, para poder entender de un modo más cabal la riqueza de la técnica virgiliana. Más bien, en este caso hemos decidido excluir el original virgiliano para responder la pregunta inicial de este artículo: sí es posible entender los centones virgilianos sin haber leído a Virgilio. Tal como ocurre en las literaturas de todas las épocas –pero mucho más en la literatura latina–, el lector que reconoce una alusión cuenta con una herramienta más para darle una mayor profundidad a su interpretación: los centones, al ser un texto intertextualmente hiperbólico, reclaman imperiosamente la colaboración de un lector que tenga en mente el contexto virgiliano (el “lector ideal”, digamos): es un modo de participar del “juego”. Sin embargo, como acabamos de ver, un centón es también un texto nuevo y, sobre todo, original, que implica un talento literario notable y una poética o, más bien, una estética donde la literatura, como arte, sigue produciendo textos admirables.

¹³ El texto latino de la HART es de Panayotakis (2012). Las traducciones son nuestras.

¹⁴ Aunque se nos dice en los vv. 36-37 que *Tempore iam ex illo nil magnae laudis egentes / deponunt animos, scelerata excedere terra*, “Ya desde aquel tiempo, sin necesidad de gran gloria, [los jóvenes pretendientes] deponen su ímpetu, se alejan de esa tierra criminal”.

Borges y los centones: reflexiones intempestivas sobre “Pierre Menard, autor del Quijote”

El punto final de nuestro artículo llega de la mano del extraordinario texto de Borges (y decimos “texto” porque en realidad es un tejido de géneros, un *genus mixtum*) “Pierre Menard, autor del *Quijote*”,¹⁵ que hubiera bastado para poner a su autor dentro de los escritores más originales e influyentes del siglo XX. Borges postula una serie de consideraciones que han despertado innumerables reflexiones y sugerencias, pero nos detendremos solo en aquellos aspectos que pueden ser relacionados con los centones virgilianos y, en un sentido más amplio, con la estética de la literatura tardoantigua.

El texto comienza con la frase “La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración”.¹⁶ No es desconocido por la filología clásica el interés que siempre han despertado en los autores de la Antigüedad las enumeraciones o, tal su nombre técnico, los catálogos. Sin embargo, es en la Tardoantigüedad donde este interés se vuelve una “pasión” irrefrenable.¹⁷ Una de las preocupaciones de la filología siempre ha sido tratar de explicar tanto las presencias como las ausencias en los catálogos. Borges parece ser consciente de esa preocupación: “Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por madame Henri Bachelier en un catálogo falaz [...]”. El catálogo de la obra “visible” de Menard está compuesto por algunos títulos que bien podrían pensarse obra de autores tardoantiguos, por ese afán tan común por la minucia y el detalle, por el comentario metaliterario y la crítica literaria, y por un aspecto no menor: el juego del ajedrez. Repasemos algunos de esos títulos:

“b) Una monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perífrasis de los que informan el lenguaje común, ‘sino objetos ideales creados por una convención y esencialmente destinados a las necesidades poéticas’ (Nîmes, 1901)”;

“e) Un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre. Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación”;

“g) Una traducción con prólogo y notas del *Libro de la invención liberal y arte del juego del axedrez* de Ruy López de Segura (París, 1907)”;

“s) Una lista manuscrita de versos que deben su eficacia a la puntuación”.

Es un lugar común escuchar que la obra de Borges se parece al juego de ajedrez (o que el ajedrez puede funcionar como metáfora de sus textos) en el sentido de que se trata de ficciones abstractas, distantes, meramente especulativas, juegos eruditos sin relación con la realidad. La mención del *stomachion* por parte de Ausonio, la creación poética a partir de un juego, frío y matemático, que fue estudiado y descrito por Arquímedes (de hecho, también se lo conoce como *loculus Archimedi*), vincula el interés de Menard por el ajedrez con ese concepto (ya discutido *supra*) de la literatura como *lusus*, como mero juego intelectual.

¹⁵ Publicado en *Sur*, mayo de 1939.

¹⁶ Todas las citas del relato son de Borges (1974).

¹⁷ Cf. Elsner y Hernández Lobato (2017: 19): “Many of the bold and sometimes even bizarre features of late antique art and literature have striking correlations in our own time. For example, the (often ironic) cataloguing passion of late antique literature – as expressed in Ausonius’s caustic catalogues of fish, monosyllables, or dead Trojans; in Sidonius’s disconcerting catalogue of negations; or in the lively enumerations of single words – has had its twentieth-century counterpart in works like [...] Borges’s famous encyclopaedic list”.

Luego del catálogo, el narrador de la “nota” (ese es el género que Borges elige para este relato) analizará la “otra” obra, definida como “la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También –¡ay de las posibilidades del hombre!– la inconclusa”. Esta cita ya nos introduce de lleno en una de las cuestiones de fondo: la literatura como lectura. Tal como la entiende Borges, la lectura involucra un aspecto constitutivo de los centones, *i.e.* la figura retórica de la antanacsis, que consiste en hacer uso del valor polisémico de algunas palabras donde se repite el significante (o cuerpo fónico de la palabra) pero en cada aparición el significado es diferente. La cita que usamos como epígrafe de este artículo es casi una definición literal de la antanacsis, clave compositiva e interpretativa de los centones.

El lector (y la lectura) es uno de los temas predilectos en la obra de Borges, algo que no solo puede apreciarse en sus ficciones sino también en sus reseñas: de hecho, existe una particular simbiosis entre la ficción y el género reseña que queda demostrada en “Pierre Menard...”. Por eso, el amor por la lectura, una actividad que no tiene el reconocimiento del que goza la escritura, se condensa en expresiones como “interminablemente heroica” e “inconclusa”. Tanto el adverbio como el último adjetivo aluden evidentemente a la tarea de la lectura y, por lo tanto, de la interpretación como algo inacabado o, en términos de Eco, “abierto”, sin un cierre. Las interpretaciones de una obra son tantas cuantas lecturas haya. Este concepto, hoy en día casi un *leit-motiv* de la crítica literaria, fue expuesto por primera vez en la literatura moderna por Borges en este relato. Luego vendrían las apropiaciones de Genette, Eco, Bloom y Derrida (solo para citar a algunos críticos, aunque los principales), que construirían buena parte de sus teorías a partir de estos postulados.

La inspiración de Menard para escribir “su” *Quijote* viene de “Dos textos de valor desigual”: “Uno es aquel fragmento filológico de Novalis –el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden– que esboza el tema de la *total identificación* con un autor determinado. Otro es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street”. El concepto de la literatura centonaria, para bien y para mal, está concentrado en este párrafo: a) para bien: la idea –nótese que las cursivas son del narrador– de una “identificación total con un autor” nos lleva a pensar en la práctica centonaria, en la utilización material más extrema (después del *Quijote* de Menard) de una obra anterior (el *corpus* virgiliano): no se trata de imitar la dicción poética virgiliana, como podría ser el caso de los autores de la épica posvirgiliana (Lucano, Valerio Flaco, Estacio, Silio Itálico), sino de que la propia lengua que se utiliza para escribir, la *langue* de Saussure, es únicamente virgiliana. Y aún más: no se imitan vocablos sueltos del *corpus* virgiliano sino que se reutilizan versos enteros o hemistiquios tal como aparecen en Virgilio. Por lo tanto, la “lengua centonaria” es una *langue* completamente esquematizada pero que, a su vez, tiene una extrema maleabilidad, otorgada por años de estudio en el mundo escolar. b) Para mal: porque la calificación de “parasitarios” que da el narrador de ciertos libros –y que en la dinámica del relato funciona como una crítica a la lectura y la escritura poco originales– ha sido uno de los epítetos con que la filología clásica ha definido la producción centonaria.¹⁸ Esto, afortunadamente, ha

¹⁸ Comparetti (1896: 70): “l’idea di questi Centoni poteva nascere soltanto fra gente, che avendo meccanicamente appreso Virgilio, non sapeva qual migliore utilità ricavare da tutti quei versi di cui si era ingombrata la mente”; Pasquali (1951: 12): “dei centoni omerici e virgiliani della tarda antichità, esercizi scolastici inferiori, qui vogliamo tacere”. Pero el filólogo más repudiado, mercedamente, por parte de los estudios centonarios es Shackleton Bailey (1982), que excluyó de su edición de la *Anthologia latina* los centones virgilianos: “*Centones Virgiliani (Riese 7-18), opprobria litterarum, neque ope critica multum indigent neque is sum qui vati reverendo denuo haec edendo contumeliam imponere sustineam*”, “Los centones

cambiado en los últimos 40 años, con nuevos estudios que han sabido darle el lugar que se merece dentro de la literatura.

La ambición de Menard era “producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes”, pero sin copiarlas: se trata de las mismas palabras, pero escritas en un nuevo contexto, por lo tanto, con otro sentido, uno nuevo (Menard quería “seguir siendo Pierre Menard y llegar al *Quijote*, a través de las experiencias de Pierre Menard”). Los centones, con esa nueva combinación de las propias palabras de Virgilio, son claramente una obra nueva, como vimos en nuestro ejemplo de *Hippodamia* o como ocurre con el *Cento nuptialis* de Ausonio, con su narración *hardcore* de la noche de bodas, pero también son una relectura abismal de la obra virgiliana: baste pensar en este sentido en el deslumbrante centón de Proba y su reinterpretación cristiana del texto virgiliano.¹⁹ Proba nos lleva a revisar el original virgiliano (con algunas “joyitas”, parafraseando el notable y ya clásico estudio de Roberts de 1989) porque su centón fue escrito “a través de las nuevas experiencias” de su autora, de un nuevo contexto, de una nueva época.

El relato de Borges continúa con una pregunta: “¿Por qué precisamente el *Quijote*? dirá nuestro lector. Esa preferencia, en un español, no hubiera sido inexplicable; pero sin duda lo es en un simbolista de Nîmes”. Menard elige el *Quijote* como objeto de su empresa asombrosa al menos por dos motivos: por un lado, porque Menard es un novelista y, como tal, se propone como desafío escribir “su” *Quijote*, ya que el *Quijote* de Cervantes es la novela más importante de la historia de la literatura, es la literatura. Así, para los autores tardoantiguos (que podían escribir en diferentes géneros), Virgilio es una *summa* literaria: es *toda* la literatura condensada en tres obras. Tanto es así, que hay centones virgilianos en forma de tragedia, de epitalamio, de epilio, de écfrasis, de épica cristiana, etc., es decir, Virgilio *basta para todo*. Por otro lado, Menard (o Borges) descubre en el *Quijote* al inventor del lector: es suficiente recordar que, en la Segunda Parte de la novela, sus personajes se leen a sí mismos,²⁰ por lo que la obra también se convierte en una reflexión sobre la lectura como interpretación. Por esto, el narrador borgiano confiesa que “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura”. Esta frase compendia varios conceptos que hemos ido mencionando en este artículo, sobre todo, la idea de que un centón es un poema original que enriquece mediante su técnica novedosa la lectura del *corpus* más canónico de la literatura clásica.

Esta nueva lectura de Virgilio, desvinculada de su contexto de producción augusteo, permite, entre sus múltiples posibilidades, que algunos personajes virgilianos puedan ser

virgilianos, Riese 7-18, oprobio de las letras, no necesitan mucho esfuerzo crítico ni soy yo quien deba cargar con la responsabilidad de insultar al poeta que debería ser reverenciado, al editar los centones nuevamente”. El problema con Shackleton Bailey es que tomó esa muy desafortunada decisión ecdótica en 1982, cuando, por ejemplo, ya se habían publicado las ediciones de Lamacchia y Salanitro de la *Medea* centonaria. Es decir, ni siquiera cuenta con el beneficio de la época: más bien, le juega en contra. Ningún editor de la *Anthologia latina* se había atrevido a tanto.

¹⁹ Cf. Proba, v. 23: *Vergilium cecinisse loquar pia munera Christi*, “proclamaré que Virgilio profetizó las tareas sagradas de Cristo”.

²⁰ Cf. *El Quijote* 2.2, cuando Sancho cuenta, entre azorado y orgulloso, “[...] que anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida, me dijo que andaba ya en libros la historia de vuesa merced, con nombre de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió”. Todos los parlamentos de Sancho en la novela son “magias parciales” del *Quijote*.

reinterpretados y *revisionados*: así ocurre con Dido en el centón de *Alcesta*, donde la protagonista Alcestis es caracterizada a partir de versos referidos a la reina de Cartago. Esto podría ser obvio y, de hecho, es un *modus operandi* muy común en los centones construir un personaje a partir de otro “parecido”, como ocurre con Medea en el centón de Hosidio.²¹ Sin embargo, no solo importa cómo influye un personaje virgiliano en la caracterización de uno centonario, sino también lo contrario: cómo leemos (críticamente) un personaje de Virgilio a partir de los centones. Así, Alcestis está caracterizada a partir no solo de los rasgos elegíacos de Dido (donde sobresale su amor por Admeto) sino también, y sobre todo, a partir de aspectos que remarcan su castidad y su firmeza viril, en un modo de defender la versión nacionalista y autóctona de Dido en tierras de Cartago (lugar de composición de este centón), lo que marca una clara toma de posición en torno a la figura de Dido en la exégesis virgiliana antigua.²²

De este modo, el texto de Borges abre una nueva y genial perspectiva para poder entender un fenómeno literario como los centones virgilianos, que aún tienen mucho para ofrecer en relación con nuestra comprensión de la literatura tardoantigua y con el modo en que esta leía la literatura anterior. Si bien, como ya se dijo, son poemas que pueden ser leídos sin un conocimiento previo de Virgilio, indudablemente una profunda familiaridad con el *corpus* virgiliano, sumada al conocimiento de la época y del contexto de producción (en muchos casos, se trata de textos norafricanos, como los de la *Anthologia latina*), permite que el lector pueda disfrutar en mayor medida la multiplicidad de sentidos que ofrecen. Si tenemos en cuenta que la *Eneida* es un texto ya de por sí extraordinariamente ambiguo, la ambigüedad de los centones es, como la intertextualidad que proponen, hiperbólica. Y, parafraseando a Borges, el centón es más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.

MARCOS CARMIGNANI, Licenciado en Letras Modernas, Licenciado en Letras Clásicas y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, es Profesor Titular de Filología Latina y Profesor Adjunto a cargo de Historia de la Literatura Latina de la Escuela de Letras (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC). Es Investigador del CONICET. Sus áreas de interés son la novela romana, los centones virgilianos, la teoría intertextual y la recepción clásica de la obra de Borges.

Algunos de sus trabajos pueden encontrarse en:

<https://conicet-ar.academia.edu/MarcosCarmignani>.

²¹ El centón de *Medea* tiene 592 unidades (entre versos completos y hemistiquios) que provienen de la *Eneida*: 109 de ellos derivan del libro 4 (16%). Es sabido que este libro es el más trágico de la *Eneida*, incluso cuenta con imitaciones puntuales de los trágicos griegos y latinos. Asimismo, la relación entre Dido y Medea es casi un lugar común en el estudio de la figura de Dido, sobre todo su vínculo con la Medea de Apolonio Rodio: ya Servio (comentando *Aen.* 4.1) y Macrobio en sus *Saturnales* afirman que Virgilio prácticamente “tradujo” del cuarto libro de las *Argonáuticas* la incontinencia amorosa de Medea por Jasón para formar el personaje de Dido.

²² Cf. Paolucci (2015: cxi-cxli).

Bibliografía

- BAŽIL, Martin. 2009. *Centones Christiani. Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*. Paris: Institut d'études augustinienes.
- BORGES, Jorge Luis. 1974. “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. En *Obras completas*. Buenos Aires: EMECE, pp. 444-50.
- BOWRA, Cecil M. 1930. *Tradition and Design in the Iliad*. Oxford: The Clarendon Press.
- CARMIGNANI, Marcos. 2020. “Articulación de los tiempos verbales en un centón virgiliano”. *Circe, de clásicos y modernos*. Vol. 24, 43-57.
- CARRUTHERS, Mary y Jan M. ZIOLKOWSKI (eds.). 2002. *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- COMPARETTI, Domenico. 1896. *Virgilio nel Medio Evo*. Firenze: Bernardo Seeber.
- ELSNER, Jaś y Jesús HERNÁNDEZ LOBATO. 2017. “Notes towards a Poetics of Late Antique Literature”. En Elsner, Jaś; Hernández Lobato, Jesús (eds.), *The Poetics of Late Latin Literature*. Oxford: Oxford University Press, pp. 1-22.
- GREEN, Roger P. H. (ed.). 1999. *Ausonii Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- LA FICO GUZZO, María Luisa y Marcos CARMIGNANI. 2012. *Proba. Cento Vergilianus de laudibus Christi. Ausonio. Cento Nuptialis*. Bahía Blanca: EDIUNS.
- LAMACCHIA, Rosa (ed.). 1981. *Hosidius Geta. Medea. Cento Vergilianus*. Leipzig: Teubner.
- _____. 1958. “Dall'arte allusiva al centone. (A proposito di scuola di poesia e poesia di scuola)”. *Atene e Roma*. Vol. 3, 193-216.
- MCGILL, Scott. 2005. *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*. Oxford: Oxford University Press.
- PANAYOTAKIS, Stelios (ed.). 2012. *The Story of Apollonius, King of Tyre: A Commentary*. Berlin-Boston: De Gruyter.
- PAOLUCCI, Paola (ed.). 2006. *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina*. Hildesheim: Georg Olms.
- _____. 2015. *Il centone virgiliano Alcesta dell'Anthologia Latina*. Hildesheim: Weidmann.
- PASQUALI, Giorgio. 1951. *Stravaganze quarte e supreme*. Venezia: Neri Pozza.
- ROBERTS, Michael. 1989. *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- SALANITRO, Giovanni (ed.). 1981. *Osidio Geta, Medea. Introduzione, testo critico, traduzione ed indici*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- SHACKLETON BAILEY, David R. (ed.). 1982. *Anthologia Latina I fasc. 1: Libri Salmasiani aliorumque carmina*. Stuttgart: Teubner.
- SPALLONE, Maddalena. 1982. “Il *Par. Lat. 10318* (Salmasiano): Dal manoscritto alto-medievale ad una raccolta enciclopedia tardo-antica”. *Italia medioevale e umanistica*. Vol. 25, 1-71.
- SPARROW, John. 1931. *Half-Lines and Repetitions in Vergil*. Oxford: The Clarendon Press.
- SQUIRE, Michael. 2017. “POP Art. The Optical Poetics of Publilius Optatianus Porfyrius”. En Elsner, Jaś; Hernández Lobato, Jesús (eds.), *The Poetics of Late Latin literature*. Oxford: Oxford University, pp. 25-99.