

El *Cento Vergilianus* de Faltonia Betitia Proba y la poesía centonaria latina¹

Gisela Carrera Fernández

UBA

giselacarrerafernandez@yahoo.com.ar

Resumen

El *Cento Vergilianus*,² atribuido a Faltonia Betitia Proba (322-370 d. C.), consta de 694 hexámetros tomados de la obra de Virgilio que narran episodios del Viejo y del Nuevo Testamento y proponen una nueva lectura, en clave cristiana, de la herencia cultural clásica. El presente proyecto de adscripción lo ha estudiado en relación con la aparición de nuevas prácticas retóricas orientadas a la recreación de los modelos literarios de la antigüedad, la proyección de la poesía virgiliana en la literatura latina del Tardoantiguo, el avance del cristianismo en la sociedad romana hasta su definitiva entronización como religión oficial del Imperio, el surgimiento de nuevos actores sociales dentro de la estructura de la sociedad romana como, por ejemplo, la mujer letrada de las clases dominantes y la difusión, el impacto y la influencia del poema en la cultura europea hasta el Renacimiento.

Para ello, se ha elaborado en una primera instancia una traducción de trabajo o primer borrador de *Cento Vergilianus* en castellano, que se ha cotejado con la traducción publicada por La Fico Guzzo³. Asimismo, para la presentación de ponencias, la mejor comprensión de ciertos pasajes y alusiones contenidas en la obra, se ha realizado una traducción más cuidadosa de determinados extractos, pero apegada en forma casi literal al texto latino; en tal sentido, se ha tomado la decisión de no agregar al texto contenidos de carácter religioso, no obstante ellos pudieron haber estado presentes en la interpretación de la obra por parte del público receptor de su época.

Finalmente, a partir de las lecturas realizadas se han establecido ciertas conclusiones con respecto al problema de la autoría, la identidad de *vatis* Proba y su toma de posición como mujer en el proceso de escritura,⁴ así como relativas al centón, la poesía

1 Gisella Fernández Carrera realizó una adscripción a la cátedra de Lengua y Cultura Latina a cargo de las Profesoras Elizabeth Caballero de del Sastre y Liliana Pégolo, bajo la dirección de esta última.

2 Se adopta la denominación *Cento Vergilianus* para la obra, común a varios manuscritos de la tradición textual, sin referencias a la autora. Para las distintas denominaciones presentes en los códices, cf., ERMINI, F. (1909: 5-9) y GREEN, R. P. H. (1995).

3 LA FICO GUZZO, M.L.; CARMIGNANI, M. (2012).

4 Presentadas en la ponencia *Vatis Proba: la construcción de la figura del autor, los significados ocultos y la finalidad encubierta del Cento Vergilianus* en las VI Jornadas sobre el Mundo Clásico, 12 y 13 de octubre de 2012, Facultad de Filosofía, Cs. de la Educación y Humanidades, UM.

centonaria latina y la práctica de la escritura centonaria y sobre la utilización de la herencia cultural clásica con fines cristianos atendiendo a las técnicas compositivas y al concepto del factor de preferencia aplicado a la selección de pasajes realizada sobre el texto centonado. Estos últimos avances son lo que se desarrollarán a continuación.

El centón, la poesía centonaria latina y la práctica de la escritura centonaria

*Centonem vocant, qui primi hac concinnatione luserunt. solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata, ... [...] Et si pateris, ut doceam docendus ipse, cento quid sit, absolvam. variis de locis sensibusque diversis quaedam carminis structura solidatur, in unum versum ut coeant aut caesi duo aut unus et sequens medius cum medio. nam duos iunctim locare ineptum est, tres una serie merae nugae.*⁵

Traducción:

Centón lo llaman, los primeros que se divertieron con esta forma de compilación. Un trabajo para la sola memoria, reunir lo esparcido e integrar lo cortado, ... [...] Y si toleras que yo, yo mismo que debo ser enseñado, te enseñe, expondré qué es un centón. Se consolida la estructura del poema con una variedad de pasajes y sentidos diversos, en forma tal que, o dos medios se unan en un único verso, o uno y el siguiente medio con medio. Pues colocar dos juntos es inepto, y tres en una serie, meras tonterías.

De esta manera define Ausonio, en la carta que oficia de prólogo al *Cento Nuptialis*, la práctica de la escritura centonaria consistente, de acuerdo con los orígenes del término centón –primitivamente, designaba una vestimenta vulgar, cobertor o manta para caballos realizada con paños de diferentes colores a la manera de un moderno *patchwork*⁶–, en disponer versos o medios versos de una determinada composición poética en función de lograr una nueva producción, dotada de unidad y de sentido propio, pero de contenido completamente diferente al de la primera. Se trata, por lo tanto, de una actividad intertextual de máxima identidad de forma, pero de mínima identidad de significado con el texto base, en la que se encuentran presentes, por un lado el culto del pasado y el valor casi sagrado atribuido a los grandes testimonios literarios propios de la cultura latina clásica, y por otro la voluntad de *imitatio* y *aemulatio* característica de la estética tardoantigua y del clima intelectual propio del siglo IV.⁷

Según Comparetti, es un pasatiempo –*giuoco ridicolo*– que “comenzó temprano y terminó tarde” –las épocas de florecimiento de la práctica de la escritura centonaria latina se dan a finales del siglo II, durante el siglo IV y a principios del siglo V–,⁸ producto de la familiaridad que se tenía con los textos a partir de

5 AUSONIO (1951).

6 ERMINI, F. (1909: 19 y ss.)

7 POLARA, G. (1990: 245- 247).

8 ERMINI, F. (1909: 19 y ss.).

la memorización como técnica de estudio en las escuelas.⁹ Wiesen ha destacado, asimismo, su doble carácter: el centón “serio”, utilizado para apoyar una determinada opinión religiosa –del cual puede ser un ejemplo el *Cento Vergilianus* de Proba- y el centón “formal y secular”, entendido como un ejercicio de ingenio orientado solamente a divertir –del cual puede ser un ejemplo el *Cento Nuptialis* de Ausonio-.¹⁰ Polara, por su parte, considera el centón como exponente de un tipo de memoria poética que puede ser definida “por atanaclasis” –una figura retórica que consiste en que una de las dos partes en diálogo dé al mismo cuerpo de palabra un significado diferente—¹¹ y lo asimila a una forma de *bricoleur* intelectual, similar a las operaciones realizadas por los primeros cristianos relativas a la reutilización de sarcófagos paganos, cambiando el significado de su simbolismo.¹² Coviello, a su vez, partiendo de un concepto del centón como fenómeno literario basado en la *imitatio*, toma en préstamo los términos de Lammacchia para referirse al mismo como “poesía di scuola” a diferencia de la “scuola di poesía” en la que funda sus textos,¹³ y lo relaciona con las categorías de la alusión, el plagio y la cita como procedimientos de intertextualidad; sus conclusiones reivindican la imitación como base del sistema literario latino y, así, postula al centón dentro del sistema como un procedimiento de exacerbación de las posibilidades citativas del mismo y como un ejemplo paradójico de que en la misma reiteración existe novedad.¹⁴ Ahora bien, de todo ello puede deducirse que la práctica de la escritura centonaria requiere de determinados requisitos de contexto de producción para desarrollarse: en primer lugar, necesita de la existencia de un canon literario firmemente establecido; en segundo término, de un sistema educativo, de apropiación de los textos o de acercamiento a la literatura que privilegie –por llamarlo de alguna manera- un enfoque “enciclopédico”, fuertemente apoyado en ejercicios memorísticos, que otorgue un elevado puesto al *ingenium* y, por sobre todo, el culto a los modelos del pasado; y, finalmente, de un público competente que pueda apreciar y valorar esa producción. Es, por sobre todo, un ejercicio erudito de raigambre escolástica que, tanto en su variante secular como religiosa, en su tono serio o jocoso, remite a lo que en términos modernos puede denominarse “literatura del agotamiento” –el *Cento Nuptialis* de Ausonio puede ser encuadrado en esta categoría- o, por el contrario, a “programas literarios

9 COMPARETTI, D. (1943: 63-66).

10 WIESEN, D. S. (1971: 88).

11 POLARA, G. (1990: 268).

12 Id., p. 273.

13 COVIELLO, A. L. (2002: 321).

14 Id., p. 333.

emergentes” –el *Cento Vergilianus* y las producciones centonarias del Renacimiento Europeo encuentran aquí su lugar—: en el primer caso, se trataría de la *auctoritas* del canon cuestionada a partir del proceso de desgaste que empieza a operar inmediatamente sobre él una vez establecido; en el segundo, por el contrario, de esa misma *auctoritas* pero respetada y utilizada como un medio para legitimar, paradójicamente, un cambio. A todo ello debe sumarse, a veces, un objetivo propagandístico o doctrinario y, frecuentemente, la intencionalidad laudatoria. Hasta aquí es, básicamente, una práctica de escritura proveniente de la lectura.

Según Wiesen¹⁵ el *locus classicus* sobre el origen y el desarrollo del centón se encuentra en Tertuliano –*De praescriptione haereticorum* 38-39— donde se dan noticias de la tragedia *Medea*, compuesta por Hosidio Geta a partir de versos virgilianos –*Denique Hosidius Geta Medeam tragoediam ex Virgilio plenissime exsussit*—. Ermini, por su parte, hace referencia a la poesía centonaria latina de la Antigüedad Tardía listando un total de dieciseis centones, doce de ellos conservados en el anteriormente llamado Códice Salmasiano (actualmente, Parisino 10318) –*De panificio; De Alea; Narcissus; Iudicium Paridis; Hippodamia; Hercules et Anteus; Progne et Philomela; Europa; Alcesta; De ecclesia; Medea; Epithalamion Fridi*— a los que se agregan el *Cento Nuptialis* de Ausonio, *Versus ad gratiam Domini* de Pomponio, *De verbi incarnatione* atribuido a Sedulio, y el *Cento Vergilianus* de Proba.¹⁶ Parra García, a su vez, llama la atención sobre la pervivencia del centón en el Renacimiento, destaca la ausencia de un estudio global sobre “la génesis y desarrollo del centón desde la Antigüedad Clásica hasta el Renacimiento, pasando por toda la tradición medieval, trabajo que todavía nadie ha llevado a cabo hasta la fecha”,¹⁷ y menciona la obra de Delepierre que, aun considerada por parte de la crítica como escrita a partir de aportaciones de segunda mano y llena de imprecisiones, reuniría la lista de todos los centones escritos en latín hasta el momento.¹⁸ Asimismo, dentro del *corpus* de la literatura española, hay noticias de la producción centonaria de Lope de Vega, Góngora y Quevedo. En el ámbito de las letras novohispanas, Cortijo Ocaña

15 WIESEN, D. (1971: 87-88).

16 ERMINI, F. (1909: 19 y ss).

17 PARRA GARGÍA, L. (1999: 363-364).

18 DELEPIERRE, O. (1868). En esta obra se ofrecen datos acerca de la práctica de la escritura centonaria que merecerían, por sí mismos, el desarrollo de una investigación profunda; entre otras obras, se menciona la existencia de un centón del siglo XIII –en latín— sobre los profetas del Antiguo y Nuevo Testamento compuesto por una tal Anne Musnier, la obra de Albertino Mussato en los albores del Renacimiento –realizada con versos de Ovidio-, la producción de los hermanos Capilupi y la de Dousa, así como una producción de Claude Le Pelletier de 112 versos tomados de Horacio, Virgilio, Tibulo, Claudiano y Ausonio de 1695, un centón de autor anónimo del siglo XIX en honor de Lord Nelson, y una composición de más de 500 versos tomados de Claudiano efectuada en 1917 con motivo de la restauración de los Borbones en Francia por cierto L. A. Decampe.

realiza un estudio sobre la presencia de Virgilio en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, especialmente en sus *Villancicos*.¹⁹ Finalmente, La Fico Guzzo y Carmignani destacan que las últimas grandes épocas de esplendor del centón son el Humanismo italiano y francés, así como el Barroco en España y Alemania durante los siglos XVII y XVIII; en ese sentido afirman que, posteriormente, el centón desaparece del sistema de géneros aunque se incorpora su técnica como figura retórica y procedimiento estilístico: la práctica centonaria se convierte en una curiosidad o, en el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, en objeto de estudio de los filólogos como fuente para el estudio de obras clásicas originales. No obstante ello, señalan que a partir de la segunda mitad del siglo XX son revalorizados los textos “marginales”, y que desde de los años 70’ y 80’ aumentó el interés por su estudio literario, citando los trabajos de Vidal, Herzog, Polara, McGill y Bazil al respecto.²⁰

Últimamente, se puede percibir de manera incipiente y, por el momento, informal, una especie de “retorno” del centón al que fuera su ámbito primigenio: la escuela. No es ahora una práctica de escritura derivada de la lectura, sino una práctica de escritura conducente a la lectura. La experiencia de producir nuevos textos a partir de “retazos” de textos de un determinado autor puede servir como desencadenante del interés en la apropiación literaria del mismo. En esa forma, el carácter lúdico de la técnica revierte sus términos y, más que un medio para demostrar el *ingenium*, se convierte en un medio para adquirirlo.²¹ Ello requiere, por cierto, de una completa revisión de la normativa de “ensamblaje”: la sólida estructura del hexámetro dactílico se encuentra ausente de todo aquello que suponga una práctica centonaria en lenguas vernáculas y, también, necesita ser reformulada para la apropiación de autores latinos que utilizan en su producción poética otros esquemas rítmicos. Una posibilidad sería, por ejemplo, limitar el *corpus* del autor o autores en cuestión a obras que compartan el mismo metro; también, en el caso de trabajar con métricas diversas, establecer un determinado patrón de alternancias. En todo caso, es solamente a partir de la puesta en práctica y de la puesta en común de la experiencia que se revelarán los límites y alcances del centón no solo como una estrategia de producción de literatura sino también como una forma de acercamiento a la misma.

19 CORTIJO OCAÑA, A. (2012).

20 LA FICO GUZZO, M. L. – CARMIGNANI, M. (2012: 11-12).

21 Por supuesto, a partir del *studium*: la experiencia centonaria en el aula en la actualidad no se basa en la previa memorización de textos sino que se realiza **en presencia** de los textos; los alumnos “espigan” no en la memoria sino en la letra escrita, y el centón resultante o producto final deriva de una experiencia de lectura que, aunque fragmentaria en sí misma, muchas veces es una primera –y única— aproximación a la obra de un determinado autor.

La utilización de la herencia cultural clásica con fines cristianos: las técnicas compositivas y el concepto del factor de preferencia

En la introducción de su traducción del *Cento Probae*, La Fico Guzzo menciona las conclusiones de Bazil acerca de la técnica compositiva de la autora. En tal sentido, este afirma que los procedimientos utilizados por Proba – cambios gramaticales, lexicales y fonéticos; encabalgamiento de versos por medio de una *vox communis*, condensación, uso de fórmulas recurrentes y búsqueda de polisemia— están guiados por tres principios fundamentales: priorización del contenido sobre la forma, aporte de señales pertenecientes al género épico, interés orientado al nivel semántico y al de las relaciones polisémicas.²² También, reconoce el empleo de las dos formas de imitación propuestas por Herzog como técnicas compositivas: la “imitación contrastada”, que relaciona una imagen tradicional virgiliana con una cristiana produciendo una nueva lectura del modelo pagano al incorporarlo en un nuevo modelo ideológico -la vinculación del *Sermón de la montaña* con el descenso a los Infiernos de *Eneida VI*, por ejemplo-, y la “imitación analógica”, que le permite condensar una escena bíblica mediante fragmentos virgilianos de contenido similar –la marcha de Jesús sobre las aguas con los episodios de tempestades del poema virgiliano, por ejemplo—. ²³

Por su parte, Vidal sostiene que el centonario frecuentemente utiliza determinados pasajes de los poemas virgilianos no solamente por lo que dicen sino por lo que les puede hacer decir, porque desarrollan un tema grato a oídos cristianos y, sobre todo, porque tiradas largas de versos, convenientemente manipuladas, pueden transformarse en expresiones aceptables desde el punto de vista de la nueva doctrina religiosa. Por todo ello, en un centón menudean las referencias a versos dispersos dentro de esos pasajes “cristianizables”, o el autor entresaca grupos de versos seguidos que desmiembra y dispersa por el centón, manteniéndolos unidos en la medida en que lo permitan las “leyes” que rigen el ensamblado de esta particular forma literaria.²⁴ En tal sentido, para determinar la inclinación del centonario por una u otra de las obras de Virgilio, desecha la distribución en términos absolutos de los versos de los poemas utilizados en favor del concepto del **factor de preferencia**, que relaciona el número de referencias verso-a-verso que se ha tomado de una composición determinada con el número de versos de que ella consta; el resultado de esa comparación, expresado en porcentajes indica la mayor o menor preferencia relativa del centonario por la obra correspondiente.²⁵ A partir de allí, puede determinarse la

22 Id., pp. 35-36.

23 Id., pp. 35-36.

24 VIDAL, J. L. (1973: 61-62).

25 Id., p. 59.

forma de *imitatio* utilizada – analógica o contrastada— y, entonces, la polisemia que se establece entre lo que dicen los versos del centón y lo que dicen en su contexto de aparición en el texto centonado, por ejemplo.

Por todo ello, pueden establecerse ciertas conclusiones acerca de la frecuencia de aparición de determinados versos y pasajes en función no solamente de su contenido sino también de su importancia dentro del canon literario de la cultura clásica: el Libro I de un poema épico gozaba de un nivel de reconocimiento superior al resto, o los pasajes del Libro VI de *Eneida*, por ejemplo.

Los episodios de la serpiente en el *Cento Vergilianus*

Pars Secunda:

De Novo Testamento.

En el *Cento Vergilianus*,²⁶ la serpiente aparece por primera vez en la *Pars Prima* de la obra (172-251)- connotada como un *inimicus atrox* cuya terrorífica apariencia y lo seductor de su discurso incitan a la mujer a violar la interdicción que pesa sobre los frutos del árbol del conocimiento y a persuadir a su compañero de hacer lo mismo. Por el contrario, la aparición de la serpiente en la *Pars Secunda* del centón (429-455) la muestra como un *furiale malum* cuya presencia es necesario recordar –*meminisse necesse est* (430)—, pero que fracasa en sus intentos de arrastrar al hombre hacia el error, planteando un desafío que supone una prueba para verificar el linaje divino del *vir*. Éste se dirige a su encuentro y las características viperinas se hacen evidentes no tanto en la desmesura del aspecto –*ferox* (435)— sino en lo soberbio –*adfatur voce superba* (435)— e insidioso de los dichos: *non equidem invideo, miror magis* (441); el hombre se revela inmune al engaño, completamente dueño de sí –*sedato pectore* (446)— y, como el héroe épico que según la concepción clásica se construye como tal venciendo a un temible oponente, investido completamente de la *auctoritas* necesaria para derrotar a su enemigo e imponerle un castigo: la “*perfide serpens*” es condenada al destierro. Pero, en un sorprendente pasaje de la obra de Proba, esa condena parece dejarle al animal abierto el camino para decidir entre *ardua pinnis/ astra sequi clausumque cava te condere terra* (449-450), algo que pone de manifiesto la dualidad de su naturaleza, y que en el imaginario cristiano se resuelve en la búsqueda de las sombras: *ille admirans venerabile donum/ fronte premit terram et spumas agit ore cruentas/ contentusque fuga caecis se inmiscuit umbris* (453-455). En esa forma, se resemantiza la figura de lo viperino que queda, para siempre, condenada a reptar.

La práctica centonaria en la Antigüedad Tardía se encontraba inexorablemente ligada a la memorización de textos canónicos instituida por la *paideia* romana. En esa forma, un lector competente –y esa clase de público era el que requería, precisamente, un centón—, dado su conocimiento de los textos clásicos que componían su herencia cultural podía, fácilmente, establecer relaciones entre la nueva producción que representaba el centón y su texto de base o texto

26 Para las citas a las referencias virgilianas del *Cento Probae*, cf. LA FIGO GUZZO, M. L. (2012).

“centonado”.²⁷ Dicha relación, por sobre todo, remitía a los pasajes de las obras virgilianas de donde fueran tomados los hexámetros o medios hexámetros para la nueva composición y, en esa forma, ésta última era fuertemente resemantizada mediante la alusión a la producción de base que, frecuentemente, complementaba su significado.

En el episodio de la serpiente del Nuevo Testamento –su segunda aparición como agente transgresor en la obra—, resulta de interés destacar el hecho de que el hexámetro 455 del centón, que define su destino final luego del enfrentamiento con el *vir*, corresponde en *Eneida* al pasaje donde el rey Latino, abrumado por el *furor* bélico que se ha desencadenado en su ciudad, se encierra en su palacio resignando en Turno la conducción de los asuntos de la guerra (*En.* VII, 619). Por su parte, la alusión a éste como enemigo a punto de ser derrotado se hace evidente en las palabras que le dirige Cristo a la serpiente en el verso 450 del centón, y que no son otras que las que le dirige Eneas al príncipe rútilo en los momentos previos al duelo heroico que terminará con su muerte (*En.* XII, 893). La asimilación de la derrota del reptil como encarnación del mal con la derrota del oponente épico es, en esta forma, completa, poniendo así en evidencia una característica de la primitiva producción literaria cristiana que tendía a construir el combate contra el pecado en términos heroicos.

Como un detalle singular aparece, también, en el hexámetro 444 del centón, entre las palabras que la serpiente le dirige al *vir* para tentarlo, una clara referencia a Dédalo, ya que el medio hexámetro que las contiene se encuentra tomado de *En.* VI, 15 –*ausus te credere caelo*— donde se relata el singular viaje del *artifex* desde Creta hasta Cumas, así como la pérdida que sufrió a consecuencia de la falla intrínseca o *error* de las alas por él diseñadas para tal fin. ¿Tienta el demonio a Cristo para que, al volar, asuma características híbridas? ¿Es la soberbia del artista una manifestación de la *hýbris* clásica? ¿Es el destino del hombre, como el de la serpiente –que, por otra parte, ella ha elegido, puesto que se le dio la opción de remontarse a los cielos—, quedar sujeto a la tierra? En tal sentido, puede aventurarse que, no sólo desde el punto de la doctrina cristiana, es muy débil la línea que separa al ángel del demonio.

El pasaje de la tentación de Cristo (429-455) y el concepto del factor de preferencia

En el pasaje de la tentación de Cristo del *Cento Vergilianus* se encuentran 44 referencias totales a versos de las obras virgilianas.

El siguiente cuadro ofrece un esquema de su distribución en forma absoluta:
Cuadro 1.

Obras	Referencias	Porcentaje
Églogas	1	2,27
Geórgicas	5	11,36

27 POLARA, G. (1990).

<i>Eneida</i>	38	86,36
---------------	----	-------

El siguiente cuadro muestra el factor de preferencia de cada una de las obras:
Cuadro 2

Obras	Nº de versos	Referencias	Preferencia (%)
<i>Églogas</i>	830	1	12,04
<i>Geórgicas</i>	2389	5	20,92
<i>Eneida</i>	9896	38	38,39.

Puede observarse que si bien, en este caso, a un mayor porcentaje de participación absoluta en el pasaje le corresponde el mayor factor de preferencia del centonista, la diferencia entre los factores de preferencia es menor que la de la distribución absoluta.

Los cuadros siguientes muestran la misma operación pero, en este caso, referida a cada uno de los libros de los tres poemas de Virgilio.

Cuadro 3: *Églogas*.

<i>Églogas</i>	Referencias	Porcentaje	Nº de versos	Preferencia (%)
I	1	100	83	1,20

Cuadro 4: *Geórgicas*.

<i>Geórgicas</i>	Referencias	Porcentaje	Nº de versos	Preferencia (%)
III	2	40	566	0,353
IV	3	60	566	0,53

Cuadro 5: *Eneida*.

<i>Eneida</i>	Referencias	Porcentaje	Nº de versos	Preferencia (%)
I	2	5,26	756	0,26
II	2	5,26	804	0,24
III	2	5,26	718	0,278
IV	3	7,89	705	0,425
V	1	2,63	871	0,114
VI	8	21,05	901	0,8879
VII	5	13,10	817	0,61
VIII	2	5,26	731	0,273
IX	3	7,89	818	0,366
X	6	15,78	908	0,66
XI	2	5,26	915	0,218
XII	2	5,26	952	0,20

Dentro de la obra que registra no sólo la más alta participación absoluta, sino también el mayor factor de preferencia —*Eneida*— vemos que, en relación al número de versos de cada uno, los libros más utilizados son el VI, el X, el VII y el IV; los libros VI, X y VII son también los tres más utilizados en términos absolutos.

Los versos del libro VI son, en su mayoría, pertenecientes al pasaje del encuentro entre Eneas y Anquises, las palabras de Caronte a Eneas, Caronte admirando la Rama Dorada y, por supuesto, el verso 15 con su clara referencia a Dédalo. Se puede encontrar allí un ejemplo de imitación analógica y contrastada a la vez, cuando, en el verso 433 del centón que narra cómo se aproxima Cristo a la serpiente, se utiliza el verso de *Eneida* que muestra cómo Eneas se acerca a Anquises: Cristo se asimila a la figura de Eneas, pero la serpiente asume un significado opuesto al de la figura de Anquises.

La utilización de los versos de libro X relacionarían la tentación de Cristo con el combate heroico, puesto que en él se trata, principalmente, de batallas; en tal sentido, vale destacar que varios de los hexámetros o medio hexámetros utilizados hacen referencia, para describir a la serpiente, a pasajes donde se caracterizan a Mezencio y a Lauso.

A su vez, el libro VII abunda en referencias a las divinidades viperinas del inframundo, a sus efectos sobre la mujer —Amata y las *matres* latinas— y el hombre —Latino, que se refugia en las profundidades de palacio— sin encontrar acá una inversión del significado del texto base en el centón sino, por el contrario, la confirmación del mismo.

Por último, en cuanto al libro IV, una de las referencias que se encuentra tomada en un hexámetro casi completo —el 305—, pone en el verso 448 del centón, en boca de Cristo dirigiéndose a la serpiente, las palabras que Dido le dirige a Eneas cuando descubre sus planes de abandonar Cartago; claramente se advierte aquí, por tanto, una priorización del contenido deseado más que la alusión a un determinado *locus* clásico.

Puede decirse, entonces, que Proba pone la *Eneida* por sobre todo al servicio de la difusión de una nueva doctrina religiosa; en ocasiones, se sirve del impacto que determinados versos virgilianos podían desencadenar en el receptor de su obra en función de la similitud que muestra entre las deidades cristianas y los héroes paganos. Pero también, frecuentemente, deja esa identificación de lado y permite que su obra —en la medida en que puede hacerlo una producción centonaria— discurra libremente.

El *Cento Vergilianus*: traducción de una selección de pasajes²⁸

Pars Secunda:

De Novo Testamento.

Tentatur Christus.

²⁸ El texto latino del *Cento Vergilianus* que aquí se ofrece es el de *CSEL XVI, Poetae Christianae minores*, pp. 569-609, ed. Carolus Schenkl, Vindobonae: Tempsky 1887. Tituli ex editione *MPL* 19.

Tempore non alio | – magnum et memorabile nomen –
430*serpentis furiale malum | meminisse necesse est.*
ausus quin etiam | – fama est obscurior annis –
compellare virum et | veniendi poscere causas.
hunc ubi tendentem adversum per gramina vidit,
substitit infremuitque ferox | dominumque potentem
435*saucius ac serpens | adfatur voce superba:*
«verane te facies, verus mihi nuntius adfers?
qui genus? unde domo, | qui nostra ad limina tendis?
fare age, quid venias; | nam te dare iura loquuntur.
aut quis te, iuvenum confidentissime, nostras
440*iussit adire domus | pacique inponere morem?*
non equidem invideo, miror magis: | accipe porro,
quid dubitem et quae nunc animo sententia surgat.
est domus alta: | voca zephyros et labere pinnis
ardua tecta petens, | ausus te credere caelo,
445*si modo quem memoras pater est, | cui sidera parent».*
Christus diabolum alloquitur.
Olli subridens sedato pectore | fatur
haut vatum ignarus venturique inscius aevi:
«dissimulare etiam sperasti, perfide | serpens?
ne dubita; nam vera vides. | opta ardua pinnis
450*astra sequi clausumque cava te condere terra.*
quo periture ruis maioraque viribus audes?
cede deo, | toto proiectus corpore terrae».
nec plura his: ille admirans venerabile donum
fronte premit terram | et spumas agit ore cruentas
455*contentusque fuga | caecis se inmiscuit umbris.*

Traducción:

Cristo es tentado.

En no otro tiempo –magno y memorable nombre— es necesario recordar el terrible mal de la serpiente. En verdad se atrevió –la fama es más oscura por causa de los años— a enfrentar al hombre y a preguntarle las causas al que debía venir. Cuando lo vio venir a su encuentro a través de los pastos, se detuvo, bramó feroz, y maltrecha y serpenteante le habló con voz soberbia: “¿Acaso es verdadera tu apariencia, acaso vienes a mí como un verdadero mensajero? ¿Cuál es tu linaje? ¿De qué casa (vienes tú) que avanzas hacia nuestras fronteras? ¡Vamos, d.C. di(me) para qué vienes! Pues dicen que tú impartes leyes. ¿Quién te ordeno a ti, el más seguro de los jóvenes, venir a nuestra casa e imponer la costumbre de la paz? No, en verdad, te miro mal; más bien te admiro: escucha ahora lo que medito y la idea que surge en mi ánimo. Hay una casa alta: llama a los céfiros y deslízate con (tus) alas buscando los ásperos tejados, atreviéndote a confiarte al cielo, si en verdad afirmas que tu padre es a quien obedecen los astros”.

Cristo le contesta al diablo.

Aquel, sonriendo con el pecho tranquilo, dice, no ignorante de los vates ni desconocedor de los tiempos por venir: “¿Acaso esperaste engañarme, pérfida

serpiente? No (lo) dudes, pues ves la verdad. Elige seguir con alas las arduas estrellas o hundirte a ti misma, encerrada, en la profunda tierra. ¿Hacia dónde te precipitas, (tú) que vas a morir y te atreves a cosas mayores que tus fuerzas? Retrocede ante un dios, humillada con todo tu cuerpo en tierra”.

Y no más allá de estas (palabras): (la serpiente), admirando el venerable don, con la frente oprime la tierra y arroja cruentas espumas por la boca, y contenta con la fuga se introduce a sí misma en las oscuras sombras.

Ediciones

- AUSONIUS (1951). With an English translation by Hugh G. Evelyn-White, 2 vol. London-Cambridge, Massachusetts: William Heinemann Ltd- Harvard University Press.
- BOCCACCIO, G. (1965). “De mulieribus claris”. *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*. Vol. 9. Milano-Napilo: Riccardo Ricciardo editore.
- Saint Jérôme Lettres* (1953). Tome III, Texte établi et traduit par Jérôme Labourt. París: Les Belles Lettres.
- “Valeriae Faltoniae Probae, centones virgiliani”, *PL.*, Migne, Vol XIX, col., 803-817.
- “Cento Probae”, *CSEL XVI*, Poetae Christianae minores, pp., 569-609, ed. K. Schenkl, Leipzig, 1888, p. 523.
- P. VERGILIUS MARO (1969). *P. Vergili Maronis Opera*, Recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. A. B. Mynors. Oxford.

Bibliografía específica

- AMATUCCI, A. G. (1955). *Storia della Letteratura Latina Cristiana*. Turín: **Editorial**.
- BARNES, T. D. (2006). “An urban prefect and his wife”. En: *CQ* 56. 1, 249-256.
- BAZIL, M. (2009). *Centones Christiani. Metamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité Tardive*. Paris: Institut d'Etudes Augustiniennes.
- BLÁZQUEZ, J. M. (1991). “Aspectos de la sociedad romana del Bajo Imperio en las Cartas de San Jerónimo”. En *Gerión*. Vol. 9, 263-288.
- BLOCH, H. (1989). “El renacimiento del paganismo en occidente a fines del siglo IV”. En Momigliano A. (ed.), *El conflicto entre el paganismo y el cristianismo en el siglo IV*, Madrid: Alianza, pp. 207-232.
- BROWN, P. (1961). “Aspects of the Christianization of the Roman Aristocracy”. En *The Journal of Roman Studies*. Vol. 51, Nº 1-2, pp. 1 - 11.
- (2001). “La Antigüedad Tardía”. En *Historia de la Vida Privada*, T. 1. Madrid: Taurus, pp. 218-299.
- COMPARETTI, D. (1943). *Virgilio nel Medio Evo*. Volume primo. Firenze: La Nuova Italia.

- CONTE, G. B. y BARCHIESI, A. (1993). "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell' intertestualità". En *Lo spazio letterario di Roma Antica*, I. Roma, pp. 81-114.
- COTIJO OCAÑA, A. (2012). "Sor Juana y Proba. Un modelo de translatio". *Mirabilia*. Vol. 15, 202-226.
- COVIELLO, A. L. (2002). "El Centón: Opusculum... De alieno nostrum". *Emérita*. Vol. LXX, Nº 2, 321-333.
- DELEPIERRE, O. (1868). *Revue analytique des ouvrages écrits en centons, depuis les temps anciens, jusqu' XIX siècle, par un bibliophile belge*. Londres: Trübner.
- ERMINI, F. (1909). *Il centone di proba e la poesia centonaria Latina*. Roma.
- GREEN, R. P. H (1995). "Proba's cento: its date, purpose and receptiosn". *CQ*. Vol. 45 Nº ii, 551-553.
- (1997). "Proba's introduction to her cento". *CQ*. Vol. 47 Nº ii, 549-559.
- (2008). "Which Proba wrote the cento?. *CQ*. Vol. 58 Nº 1, 264-276.
- HEESAKKERS, C. L. (2001). "Juegos con Lucilio: Centones Luciliani de Ianus Dousa, Primicias de la Filología Clásica en Leiden". *Revista de Estudios Latinos*. Vol. I, 137-154.
- HERZOG, R. (1975). *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, t. I. München.
- KING, M. I. (1993). "La mujer en el Renacimiento". En GARÍN E. (ed.), *El hombre del Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- LA FICCO GUZZO, M. L. Y CARMIGNANI, M. (2012). *Proba. Cento Vergilianus de laudibus Christi. Ausonio, Cento Nuptialis*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- LAMACCHIA, (1958). "Tecnica centonaria e critica del testo". *RAL*. Vol. XIII, 258-80.
- LAWRENCE, P. (2002). "Proba, Juliana et Démetriás". *Revue des Études Augustiniennes*. Vol. 48, 131-163.
- MALONEY, L. M. (2003). "Women in ministriy in the early church". *New Theology Review*, 6-12.
- MCGILL, S. (2005). *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in*

Antiquity. Oxford.

MÜLLER, L. (1894.). *De re metrica poetarum Latinorum*. Petropoli-Lipsiae: Rickerus.

OKÁCOVÁ, M. (2009). "Ut imago poesis: a pastiche of Virgil and Ovid in the Cento Narcissus". *Graeco-Latina Brunensia*. Vol. 14, 171-189.

PARRA GARCÍA, L. (1991). "Pervivencia del centón en el Renacimiento: Cento ex Virgilio Gallus de Lelio Capilupi". *Cuad. Filol. Clás. Estudios Latinos*. Vol. 16, 363-412.

POLARA, G. (1990). "I Centoni". En *Lo spazio letterario di Roma Antica*, III. Roma, pp. 245- 275.

RABY, F. J. E. (1953). *A history of Christian-Latin Poetry from the beginnings to the close of the Middle Ages*. Oxford: Clarendon Press.

ROCCO TEDESCO, D. (2012). "Iglesia y poder: el rostro oculto de lo femenino". *Theologia Xaverian*. Vol. 62. N° 75, 169-198.

SHANZER, D. (1986). "The anonymous carmen contra paganos and the Date and Identity of the centonist Proba". *Revue des Etudes Augustiniennes*. Vol. 32, 232-248.

SIVAN, H. (1993). "Anician women, the Cento of Proba and Aristocratic conversion in the Fourth Century". *Vigiliae Christianae*. Vol. 47, 140- 157.

TARRANT, R. J. (1997). Aspects of Virgil's reception in antiquity. En *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 56 – 72.

THOMAS, R. (1983). "Callimachus, the Victoria Berenices and Roman Poetry". *The Classical Quaterly*. Vol. 33 N° 1, 9 -113.

VIDAL, J. L. (1973). "Observaciones sobre centones virgilianos de tema cristiano". *BIEH*. Vol. VII, 53-64.

VOGT, J. (1989). "Paganos y cristianos en la familia de Constantino el Grande". En MOMIGLIANO, A. (ed.), *El conflicto entre el paganismo y el cristianismo en el siglo IV*. Madrid: Alianza, pp. 53-70.

WIESEN, D. S. (1971). "Vergil, Minucius Felix and the Bible". *Hermes*. Vol. 99, 70-91.

WILLS, J. (2009). "Divided Allusion: Virgil and the Coma Berenices". *Harvard Studies in Classical Philology*. Vol. 98, 277-305.