

EL “SEMICENTÓN” VIRGILIANO DE *ANTHOLOGIA LATINA* (RIESE)  
686: LA TÉCNICA DE SU COMPOSICIÓN.

JOSÉ LUIS VIDAL  
Universidad de Barcelona

This paper studies some of the extrinsic aspects (manuscript tradition, chronology, origin) of the *Anthol. Lat.* (Riese) *carmen* 686, whose text is here translated – by V. Cristóbal – and commented. Analyzing the composition technique, author thinks that the poem is a rather original *carmen* – a compound of strictly Vergilian *iuncturae*, Vergilian reminiscences, allusions to Vergil and poem author’s own creations –, and not a *cento*, as Crusius said. Author gives to this type of literary composition the name of “Vergilian *semicento*”.

1. *Introducción. Texto y traducción.*

El *carmen* nº 686 de la *Anthologia Latina* de Riese apenas ha merecido la atención de los estudiosos quienes, en todo caso, han dejado sin tratar un par de entre los problemas que presenta: su precisa tipificación dentro de los poemas de tema o imitación virgilianos de la *Anthologia Latina* – en especial por lo que hace a su forma y a la técnica con que ha sido compuesto – y su mismo sentido, concretamente si estamos o no ante un poema alegórico y, en el primer caso, cuál es la posible interpretación de esa alegoría. Ambas cuestiones pueden ser abordadas de forma conjunta y así nos proponemos hacerlo aquí. Dada la poca difusión y relativa rareza del texto empezaremos por reproducirlo a continuación para comodidad del lector<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Nos atenemos sustancialmente al texto de F. Riese, *Anthologia Latina* I 2, Leipzig,

Vrbs quae tantum alias inter caput extulit urbes  
 quantum lenta solent inter uiburna cupressi,  
 Mantua nostra aliis tantum concedit honoris  
 puniceis humilis quantum saliunca rosetis  
 5 aut oleae spinus, caris aut uitibus alnus,  
 elleborus nardo, piperi faba, tofus et auro.  
 Qua nullus princeps, nullus quoque uerna moratur:  
 aequales; totum retinent nam cuncta tyranni.  
 Pax abiit tristis, ciuilia bella geruntur.  
 10 Friget amoris honos, odiorum semina pollent;  
 frumentum premitur, lolium sine nomine surgit.  
 Moerorum lapides et propugnacula uendunt  
 excubias qui sorte gerunt. cultura deorum  
 uirtutumque cadit; fingit sibi quisque colendum  
 15 mens uaga quod suadet. magnae uicina ruinae  
 Mantua, uae miserae, quam barbarus incola replet,  
 quam sermone secant, uenter quos protulit unus,  
 frater et ad fratrem uerbis non haeret eisdem!  
 Tityrus admonuit ciues quam saepe cauere  
 20 ne lupus in stabulis ouium misceret aceruos!  
 Dissona sed cunctam uetuit discordia plebem  
 ne saltim excubiis uel saepe ambronibus obstet.  
 Stertit enim upilio. casus heu cerno propinquos,  
 ei mihi, iamque nefas (heu, pro dolor!) et mihi tandem:  
 25 si qua tuae nunc matris habet te cura, faueto!

Damos a continuación una traducción en hexámetros rítmicos del poema, que el profesor Vicente Cristóbal ha tenido la gentileza de componer y de cedernos para este trabajo<sup>2</sup>:

1906<sup>2</sup>, pp. 159-160. Las pocas variantes introducidas en la puntuación no necesitan ser explicadas, excepto las siguientes: en el v. 7 hemos sustituido la coma tras *moratur* por dos puntos y en el v. 8 hemos introducido punto y coma tras *aequales*, que así queda referido a lo anterior (como había propuesto Baehrens), lo que nos permite eliminar la *crux desperationis* antepuesta por Riese a *aequales*. Por otra parte, en el v. 24 hemos corregido el segundo *ei mihi* de los códices en *et mihi* (siguiendo también a Baehrens, luego retomado por Shackleton Bailey; en cambio no hemos aceptado corregir de la misma manera el primer *ei mihi*, como propone Shackleton Bailey). Véase sobre esto *infra*, n. 32.

<sup>2</sup> El Prof. Cristóbal aceptó cordialmente la invitación a traducir el poema en el curso de unos días en los que coincidimos en la Fundación Hardt de Vandoeuvres (Ginebra). También por nuestra parte aportamos algunas sugerencias a la traducción y a ellas probablemente se deben los errores de la misma. Naturalmente me complace mucho agradecer aquí el generoso

Una ciudad que su testa entre todas las otras alzaba  
 tanto cuan suele el ciprés superar flexibles viburnos,  
 Mantua, mi patria, en honor atrás queda ante otras ciudades  
 tanto cuan cede a purpúreo rosal el espliego rastrero  
 o ante el olivo el espino, o aliso ante vides preciadas,  
 o ante los nardos, pimienta y el oro, el eléboro, el haba y la toba.  
 Príncipe en ella no queda ninguno ni esclavo tampoco:  
 ya son iguales; que en todo dominan, en todo, tiranos.  
 Triste, la paz se marchó y campean las guerras civiles.  
 Frío está el culto al amor, las semillas del odio germinan;  
 hóllase el trigo, cizaña sin precio en los campos se cría.  
 Venden sillares sacados del muro y fortificaciones  
 quienes, salidos a suerte, hacen guardia. Y el culto a los dioses  
 y a las virtudes cesó; cada cual para culto se inventa  
 lo que su mente errabunda le dicta. Cercana a gran ruina,  
 Mantua, ¡ay de ti desdichada!, ¡cuán bárbara gente te habita,  
 cómo te parte con charlas quien sólo a su vientre obedece!  
 ¡y a la palabra que ha dado a su hermano no es fiel ni el hermano!  
 Tí tiro – ¡cuán a menudo! – mandó al ciudadano cuidarse  
 no hiciera estrago de ovejas el lobo en los hatos.  
 Mas división y discordia impidieron que, al menos, la plebe  
 junta pudiera enfrentarse a los guardias – o más bien ladrones –.  
 Ronca, en efecto, el pastor. ¡Ay, que veo el desastre cercano!  
 ¡Ay! finalmente me alcanza ¡oh dolor! también ya la desgracia.  
 Si algo te importa tu madre ahora mismo, concede tu ayuda.

Por lo que hace a los aspectos formales y a la técnica de composición del poema, Crusius lo cita como un ejemplo de centón virgiliano<sup>3</sup>, pero no viene recogido como tal en ninguno de los catálogos de centones latinos más importantes, por ejemplo en los de Delepierre<sup>4</sup>, Schenkl<sup>5</sup>, Ermini<sup>6</sup> o Salanitro<sup>7</sup>. Los

esfuerzo de mi colega y amigo.

<sup>3</sup> Crusius, *s.u. cento*, RE III 6 (1899), coll. 1929-1932.

<sup>4</sup> [O. Delepierre] *Revue analytique des ouvrages écrites en centons depuis les temps anciens jusqu'au XIX siècle*, par un bibliophile belge, Londres, 1868; O. Delepierre, *Tableau de la littérature du centon chez les anciens et les modernes*, Londres, I-II, 1874-75. No hemos podido acceder a una tercera obra del mismo autor, «Centoniana. Encyclopédie du Centon», *Miscell. of the Philobiblical Society* (Londres), 10-11, 1866-1868, pp. 9-190 y 317-505.

<sup>5</sup> C. Schenkl, *Poetae Christiani Minores I ... Probae cento, Tityrus siue Versus ad gratiam Domini, De uerbi incarnatione, De ecclesia*, Viena (CSEL 16, 1), 1888, pp. 533-554.

<sup>6</sup> F. Ermini, *Il centone di Proba e la poesia centonaria latina*, Roma, 1909, pp. 42-55.

<sup>7</sup> G. Salanitro, *Osidio Geta. Medea. Introduzione, testo critico, traduzione ed indici ...*

editores<sup>8</sup> del texto no hacen referencia a su presunto carácter centonario, ni tampoco los escasos estudiosos<sup>9</sup> que se han ocupado de él. A lo sumo unos y otros se limitan a señalar las reminiscencias virgilianas que abundan en el poema, pero sólo las más evidentes, especialmente cuando es todo un verso de Virgilio lo que se ha insertado en el texto o cuando un lugar del mismo recuerda indudablemente a otro de Virgilio<sup>10</sup>. Por nuestra parte intentaremos someter el *carmen* a un análisis más ceñido con objeto de clarificar su utilización del préstamo de Virgilio y de dilucidar hasta qué punto coincide ese uso con la técnica centonaria propiamente dicha.

Una lectura poco exigente de los veinticinco correctos hexámetros que integran el poema no ofrece problemas de importancia. Se abre con un apóstrofe a la ciudad – Mantua – en otro tiempo orgullosa (vv. 1-2) y ahora venida a mucho menos que las otras (vv. 3-6), sometida a tiranos y librada a la guerra intestina y a sus secuelas (vv. 7-18): las labores abandonadas (v. 11), desmanteladas las murallas por quienes estaban encargados de vigilarlas (vv. 12-13), la religión y las virtudes olvidadas y las gentes abandonadas a cultos extraños (vv. 13-15). La desdichada Mantua es hollada por el bárbaro insaciable y ya nadie en ella se atiene a su palabra (vv. 16-18). Títiro había advertido del peligro (vv. 19-20), pero la discordia no dejó a los ciudadanos ocuparse de ninguna precaución y aquél les pilló desprevenidos (vv. 21-23). El poeta ve acercarse el desastre, se lamenta amargamente y acaba el poema con una exhortación (¿dirigida a sí mismo?, ¿al destinatario del *carmen*?) a tener cuidado de la suerte *tuae ...matris* (¿de la madre de sí mismo, del poeta?, ¿de la patria común del destinatario y del escritor?<sup>11</sup>). En definitiva, estamos ante un dramático lamento (un “Stoßseufzer”, un

---

*Con un profilo della poesia centonaria greco-latina*, Roma, 1981, pp. 33-60.

<sup>8</sup> H. Usener en «Stoßseufzer eines Mantuaners», *RhM*, 22, 1867, pp. 628-629; E. Baehrens en *Poetae Latini Minores* IV, Leipzig, 1882, p. 442 (nº 458); F. Riese, *cit. supr.* n. 1.

<sup>9</sup> P. Courcelle, *Histoire littéraire des grandes invasions germaniques*, París, 1964<sup>3</sup>, pp. 45-46; D. R. Shackleton Bailey, «Notes on Riese's *Anthologia Latina* (vol. 2)», *CPh* 77, 1982, pp. 113-132, esp. 122-123.

<sup>10</sup> Courcelle, además, ha señalado lugares paralelos de Próspero de Aquitania, Agustín y el *Carmen de Providentia*. Sobre ellos volveremos más adelante.

<sup>11</sup> Shackleton Bailey supone que «*matris* refers to the writer of the letter» (art. cit., p. 122). En ese caso el poeta se exhorta a sí mismo. Si entendiéramos, lo que es muy posible, *tuae ... matris* como “tu propia patria”, la exhortación iría dirigida al destinatario del *carmen*.

“profundo suspiro”, tituló Usener, el primer editor del texto) de un mantuano ante su ciudad abandonada a la calamidad e invadida por gentes extrañas o por (los) bárbaros (15-16: ... *magnae uicina ruinae / Mantua uae miserae, quam barbarus incola replet*). Los elementos descritos apenas dan para una interpretación más concreta, relacionada con un momento histórico. Sin embargo tal interpretación se ha intentado y a veces con características sorprendentes. Usener afirma ocuparse del poema «no tanto por sus reminiscencias virgilianas, como porque nos introduce, a través de un testimonio inmediato, en la época de la fusión de los elementos germano y romano en la Italia del Norte»<sup>12</sup>. A su juicio el autor es romano y con toda seguridad cristiano, pero católico: la fe de los germanos arrianos estaría reflejada en la expresión: *fingit sibi quisque colendum, / mens uaga quod suadet* (14-15). Más cautamente Riese intenta también relacionar los versos 13-16 con las vicisitudes de la Italia sometida a las invasiones germánicas del siglo V<sup>13</sup>. Courcelle, en fin, se aparta expresamente de la interpretación de Usener y ve más bien en los citados versos la queja de un pagano «que lamenta que sus conciudadanos cambien los cultos nacionales por supersticiones»<sup>14</sup>, pero es el más optimista de todos a la hora de fijar una cronología: el poema haría alusión a los acontecimientos de fin del año 408, cuando Alarico, pasando por Aquilea, Padua y Cremona, marcha sobre Roma<sup>15</sup>. Este tipo de pesquisas parten,

<sup>12</sup> Usener, p. 629.

<sup>13</sup> Riese, p. 160, *ad uu.* 13-16: «An potius ad Germanorum tempora saeculi V uel IX spectat?», pero en los *Addenda et corrigenda* de su edición (p. 388) elimina la segunda parte de la disyuntiva.

<sup>14</sup> Courcelle, p. 46 (pero v. n. 3 de la p. 45). Este autor señala un paralelismo muy interesante entre los vv. 13-14 de nuestro poema (...*cultura deorum / ... cadit*) y un pasaje de Agustín en donde éste se hace eco de las recriminaciones que los paganos hacían a los cristianos, acusándoles de ser causa de la calamidad de los tiempos: Aug., *Cons. Euang.* I 32, 51, *nisi forte hinc sunt tempora mala, quia per omnes pene ciuitates cadunt theatra ...cadunt et fora uel moenia, in quibus daemonia colebantur*. Este paralelismo – al que quizá quepa añadir el que se da entre el *moenia* del texto agustiniano y el *moerorum lapides* del v. 12 de nuestro poema –, junto con otros que establece además Courcelle con respecto a otros autores del principio del siglo IV, como Próspero y el *Carmen de Prouidentia* (cf. *infra* notas 28 y 33), apoyan indudablemente la cronología y la interpretación que propone aquél (no obstante, véase *infra* n. 35).

<sup>15</sup> Cremona podría efectivamente estar “latente” en un pasaje de los vv. 15-16 del

como se ve, de un *a priori* más o menos sobreentendido, a saber, la consideración del poemita como un documento que se refiere por vía de alegoría a unos acontecimientos históricos, cualesquiera que estos fuesen. Lo cierto es que el testimonio de los códices puede ser apurado aun en otra dirección. En el ms. *G* (*Sangallensis* 878, s. IX-X) los versos aparecen precedidos del siguiente título: MARO MECENATI (*sic*) SALVTEM; Riese ya apostilló convincentemente: «ergo a. 42 a. Chr. n. scripta fingitur». Y, en efecto, con independencia de la circunstancia histórica que motivara el poema – si es que hubo tal motivación –, lo que es evidente es que el autor se decidió por darle una apariencia de “asunto virgiliano”, si se nos permite la expresión; el “asunto” sería concretamente una peripecia más dentro del episodio, tan celebrado por la exégesis virgiliana antigua, de la *distributio agrorum* que estuvo a punto de afectar o afectó a Virgilio y a la que éste habría aludido en *E. I* y *IX*<sup>16</sup>. Así lo vió ya Comparetti<sup>17</sup>, quien relacionó estos versos con la enraizada tradición escolar y retórica de los ejercicios de versificación sobre tema virgiliano, desechando expresamente los intentos explicativos de Usener y Riese. Es, en fin, Baehrens quien, atendida la advertencia de Comparetti, lleva la cuestión al punto donde queremos tomarla: «uix autem dubito quin carmen Vergilio adtributum ... et flosculos Vergilianos prae se ferens olim in nostrae syllogae capite Vergiliano locum habuerit»<sup>18</sup>. Ese capítulo a que se refiere es uno de los que integran su edición de la *Anthologia Latina*<sup>19</sup> y en él se agrupan bajo el título genérico de *carmina Vergiliana* un conjunto de composiciones relacionadas de diverso modo con el poeta de Mantua. En primer lugar, una serie de versos atribuidos a

---

poema: *magnae uicina ruinae / Mantua uae miserae*, que está construido sobre Verg., *E. IX* 28: *Mantua uae miserae, nimium uicina Cremonae*.

<sup>16</sup> Sobre la cuestión de las vicisitudes por las que pasaron las tierras de Virgilio con ocasión de la *distributio agrorum* nos permitimos remitir a J. L. Vidal, «Introducción general», en *P. Virgilio Marón, Bucólicas - Geórgicas - Apéndice Virgiliano*, Madrid, 1990, pp. 52-58.

<sup>17</sup> D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, nuova ed. a cura di G. Pasquali, Florencia, 1941, I p. 184.

<sup>18</sup> Baehrens, ob. cit., p. 442 (en el aparato crítico).

<sup>19</sup> En el vol. IV de los citados *Poetae Latini Minores*. Los *carmina Vergiliana* ocupan las páginas 156-243 del volumen. Véase la distribución que de esos *carmina* da el mismo Baehrens en pp. 42-46.

Virgilio mismo; a continuación varios *argumenta* de las obras mayores de Virgilio, escritos en versos dactílicos agrupados en diversas combinaciones; siguen luego una sucesión de *carmina* en donde se yuxtaponen juicios sobre los poemas virgilianos con ejercicios poéticos sobre *themata Vergiliana* o *loci Vergiliani*; finalmente vienen los centones virgilianos<sup>20</sup>. ¿Qué lugar podría ocupar nuestro poema en este hasta cierto punto abigarrado conjunto? Por su contenido no hay duda, como acabamos de ver, de que puede considerarse como la versificación de un acontecimiento unánimemente recogido por la tradición biográfica de Virgilio; al mismo tiempo podría pasar perfectamente por el desarrollo de un lema tomado del propio Virgilio (al estilo de los *themata* o *loci* antes mencionados), por ejemplo de *E. I* 70-71: *impius haec tam culta noualia miles habebit / barbarus has segetes...*, lugar no casualmente aludido en el poema (v. 16). La dificultad se presenta en el momento de buscar una calificación para la forma del *carmen*. ¿Se trata de un centón, de un poema entreverado de plagios, de un fragmento salpicado de reminiscencias, de un *carmen* alusivo? Pues todas esas formas y otras más – sería, ciertamente, una cuestión de nombres – se dan dentro del amplio panorama de la imitación y reminiscencia de Virgilio<sup>21</sup>.

## 2. Análisis y comentario del poema. Los préstamos de Virgilio.

Para hacer patente la técnica de composición del *carmen* conviene analizar cómo se dan en cada verso – cuando se dan – los préstamos virgilianos. Nos proponemos como modelo de este tipo de análisis el que realizó Suringar en su edición del centón *De ecclesia*<sup>22</sup>. No obstante, la diversidad del objeto de estudio aconseja algunos retoques. Suringar editaba un poema de indudable carácter centonario y su comentario tendía sobre todo a analizar algunos procedimientos de la técnica del género o a señalar las incorrecciones o “licencias” que en la construcción del centón había cometido o se había permitido el autor. El comentario que sigue se propone, en

<sup>20</sup> Sobre los *carmina Vergiliana* de la *Anthologia Latina* véase ahora V. Tandoi, «Antología Latina» en *Enciclopedia Vergiliana* I, Roma, 1984, pp. 198-205.

<sup>21</sup> Véase R. Lamacchia, «Dall'arte allusiva al centone. (A proposito di scuola di poesia e poesia di scuola)», *A&R* 3, 1958, pp. 193-216.

<sup>22</sup> W. H. D. Suringar, *De Ecclesia. Anonymi cento Vergilianus ineditus*, Utrecht, 1867.

cambio, dilucidar hasta qué punto el autor de nuestro *carmen* ha utilizado la técnica centonaria u otros recursos dentro de la escalonada gama de la alusión, reminiscencia e imitación de Virgilio. Para que esto pueda verse incluso gráficamente proponemos el siguiente procedimiento: reproducimos primero por separado cada verso del poema, que va seguido inmediatamente de uno o varios versos de Virgilio; cuando éstos no llevan indicación alguna queremos significar que con seguridad son esos lugares los que han proporcionado los versos o los fragmentos de verso con cuya sutura el autor ha compuesto “su” verso; esa seguridad a que nos referimos, o bien nace de la evidencia (por ejemplo, un verso del *carmen* compuesto por dos hemistiquios virgilianos, hasta la cesura pentemímera y desde ella, tomados sin el más mínimo cambio), o bien pretendemos demostrarla en el comentario; cuando un verso virgiliano va precedido de un signo de interrogación, éste señala que dudamos, en términos y grado que luego se especifican en el comentario, que tal verso haya sido tenido en cuenta por el autor del nuestro poema o que haya sido precisamente ése y no otro el tomado en préstamo; finalmente, cuando el verso de Virgilio está precedido por la abreviatura vg. (= *uerbi gratia*), es que el lugar está aducido sólo como ejemplo: nuestro autor *podría* haber obtenido su préstamo de ese lugar ciñéndose a las leyes del centón<sup>23</sup>. Los sujetos de préstamo o fundamentos virgilianos que en principio suponemos para cada verso del *carmen* son ratificados o rectificandos en el comentario que sigue. Esto es así porque tal suposición inicial la hacemos como si atribuyéramos al autor la intención de ajustarse lo más posible a los usos centonarios y, posteriormente, el análisis puede poner de manifiesto que es otro el lugar virgiliano del que ha desgajado sus palabras, aunque al hacerlo así haya incurrido en licencias o incluso en franca violencia con respecto a la técnica centonaria<sup>24</sup>. Este sistema de autocorrección,

---

<sup>23</sup> Van en VERSALITA los fragmentos virgilianos reproducidos exactamente en nuestro poema y en *cursiva* aquellos que han proporcionado una base sobre la cual se han construido, en mayor o menor grado, versos o fragmentos de verso de aquél. El texto de Virgilio (y el del aparato crítico que ocasionalmente lo ilustra en las notas) es el de R. A. B. Mynors, *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford, 1969, salvo en dos ocasiones en que nos separamos de Mynors, advirtiéndolo en nota (nn. 25 y 29).

<sup>24</sup> La técnica (o “leyes”) del centón viene expuesta en un lugar clásico el prefacio de Ausonio a su *Cento nuptialis* (puede verse en *D. M. Ausonii ... opera* ed. S. Prete, Leipzig, 1978, pp. 159-169, esp. 160-161). Ni siquiera el mismo Ausonio se atuvo a sus reglas, ni

con un punto de partida mecánica y asépticamente válido, por así decir, que puede o no ser ratificado, es el que utiliza Suringar y ofrece al lector la posibilidad de contrastar la hipótesis teóricamente más ajustada a la técnica centonaria con lo que a nuestro juicio es el proceder real del autor del poema.

v. 1	VRBS QVAE TANTVM ALIAS INTER CAPVT EXTVLIT VRBES
vg. <i>Aen.</i> I 12	VRBS antiqua fuit Tyrri tenuere coloni
vg. <i>E.</i> IX 44	quid QVAE te pura solum sub nocte canentem
<i>E.</i> I 24	uerum haec TANTVM ALIAS INTER CAPVT EXTVLIT VRBES
v. 2	QVANTVM LENTA SOLENT INTER VIBVRNA CVPRESSI
<i>E.</i> I 25	QVANTVM LENTA SOLENT INTER VIBVRNA CVPRESSI

*Comentario* (vv. 1-2). En la construcción del v. 1 hay un auténtico procedimiento centonario, a nivel formal, doblado de alusión, a nivel de fondo, a *E.* I 19-25, el parlamento de Tíro que refiere a Melibeo su asombro y admiración ante la *Vrbs* por excelencia. Esta coincidencia de niveles en el texto se hace más palmaria si, en lugar de la “construcción” con los fragmentos virgilianos que hemos propuesto – aséptica, por así decir, y encaminada a verificar la posibilidad de “zurcir” el verso de acuerdo con la técnica del centón – admitimos, lo que es mucho más probable, que el versificador prefirió operar con unidades mayores que se articularan por las cesuras principales y que en el original estuvieran cercanas; y que, puesto a proceder así, no dudó en aceptar ciertas “licencias” que le permitían un verso más compacto y con mucho mayor poder alusivo que el que hubiera obtenido con una fabricación como la que mecánicamente – asépticamente, hemos dicho – hemos propuesto inicialmente. En definitiva proponemos la siguiente fabricación, con licencias, por lo demás frecuentes en toda la poesía centonaria: *E.* I 19 + *E.* I 24. Nuestra sugerencia se afirma si consideramos que el siguiente verso del poema (v. 2) es precisamente también el que sigue en Virgilio, o sea *E.* I 25, lo que está de acuerdo con las leyes del centón, que permiten expresamente la combinación de fragmento de verso con el siguiente verso. Por todo ello podemos formular: vv. 1-2 = (*E.* I 19 + *E.* I 24) + *E.* I 25:

*urbem quam dicunt Romam, Meliboeae, putauit*  
uerum haec TANTVM ALIAS INTER CAPVT EXTVLIT VRBES

---

mucho menos los demás autores de centones. Sobre la técnica centonaria y las desviaciones en la práctica del centón de las “leyes” puede verse todavía L. Müller, *De re metrica poetarum Latinorum praeter Plautum et Terentium*, Leipzig, 1894<sup>2</sup>, p. 586; R. Herzog, *Bibelepik* I, Munich, 1975, 4-13; E. Montero Cartelle, «Transformaciones semántico-literarias en el *cento nuptialis* de Ausonio», *Actas del V Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1978, pp. 599-602; F. E. Consolino, «Da Osidio Geta ad Ausonio e Proba: le molte possibilità del centone», *A&R* 28, 1983, pp. 133-151; D. F. Bright, «Theory and Practice in the Vergilian Cento», *ICS* 9, 1984, pp. 79-90. Un elenco muy completo de las “licencias” que encontramos en los centones de la *Anthologia Latina* puede verse en Schenkl, pp. 533-554.

## QVANTVM LENTA SOLENT INTER VIBVRNA CVPRESSI.

v. 3	MANTVA NOSTRA ALIIS TANTVM CONCEDIT HONORIS
vg. <i>E.</i> IX 28	MANTVA uae miserae nimium uicina Cremonae
vg. <i>Aen.</i> V 417	sed si NOSTRA Dares haec Troius arma recusat
vg. <i>E.</i> II 49	tum casia atque ALIIS intexens suauibus herbis
<i>Aen.</i> VI 74	alma uiros foLIIS TANTVM ne carmina manda
<i>Aen.</i> III 484	et Phrygiam Ascanio chlamydem nec CEDIT HONORI <sup>25</sup>

*Comentario* (v. 3): Es posible que el fragmento de verso virgiliano que va desde la triemímera hasta la heptemímera en *Aen.* VI 74, o sea, *foLIIS TANTVM*, haya sido la base para la construcción del fragmento del v. 3 del poema, que ocuparía la misma posición métrica si la sinalefa no borrara la triemímera: *ALIIS TANTVM*. Por lo que hace al resto del v. 3 (desde la heptemímera), *concedit honoris*, *concedit* no aparece nunca en ese lugar en Virgilio y la forma *honoris* no aparece en Virgilio en absoluto. Eso hace más plausible que el fragmento esté evocado por el que hemos propuesto arriba, es decir el final, desde la cesura heptemímera, de *Aen.* III 484, *nec CEDIT HONORI*. Esta hipótesis nos permitiría, además, prescindir del verso *E.* I 49. Realmente sólo desde el tercer pie del verso 3 se puede mantener con verosimilitud la hipótesis arriba propuesta.

v. 4	PVNICEIS HVMILIS QVANTVM SALIVNCA ROSETIS
<i>E.</i> V 17	PVNICEIS HVMILIS QVANTVM SALIVNCA ROSETIS
v. 5	AVT OLEAE SPINVS CARIS AVT VITIBVS ALNVS
vg. <i>E.</i> III 12	AVT hic ad ueteres fagos cum Daphnidis arcum
<i>E.</i> V 32	uitis ut arboribus decori est VT VITIBVS uuae
vg. <i>E.</i> VIII 53	mala ferant quercus narcisso floreat ALNVS
? <i>G.</i> II 221	illa tibi laetis intexet VITIBVS <i>ulmos</i>
? <i>G.</i> II 233	si deerunt rarum pecorique et VITIBVS <i>almis</i>

*Comentario* (v. 5): Antes de la cesura heptemímera no es posible rastrear técnica centonaria: *oleae* nunca aparece en Virgilio en esa posición, la forma *spinus* no está en Virgilio, que sólo presenta – y es *hapax* – el acs. pl. *spinus* en *G.* IV 145; *caris* tampoco aparece en esa posición en los hexámetros virgilianos y, finalmente, *aut* es tan frecuente en principio de verso que no es posible afirmar que su aparición aquí sea un préstamo virgiliano. En la construcción del verso desde la cesura heptemímera cabe, sin embargo, que sí haya habido intención de componerlo *more centonario*: *VT VITIBVS* aparece una sola vez en Virgilio, precisamente en la misma posición que *AVT VITIBVS* de nuestro verso y *ALNVS* sólo en dos ocasiones está en final de verso (la citada y *G.* II 451), lo cual podría haber estado presente en la memoria del poeta. Pero de nuevo creemos que, aunque un poco más alejados verbalmente, los finales de uno de los dos o de los dos versos geórgicos citados pueden ser la base del final del verso 5.

<sup>25</sup> honoris *GM, Seru., Tib.*, honore *Ph, Scaurus ap. Seru.* (cf. *Sil. Ital. XII 412*). Mynors escoge *honore*.

v. 6	ELLEBORVS NARDO PIPERI FABVA TOFVS ET AVRO
? <i>Aen.</i> V 87	caerulae cui terga notae maculosus ET AVRO

*Comentario (v.6):* No hay posibilidad de descomposición en fragmentos virgilianos: *nardus* y *piper* son desconocidos en Virgilio; también las formas *elleborus* y *faba* están ausentes de los hexámetros virgilianos, que sólo presentan como hápax su acusativo plural y dativo plural en *G.* III 451 y I 215, respectivamente. No sería relevante por sí sola la única coincidencia que hemos encontrado, es decir, las tres sílabas finales de verso, pero en los dos primeros elementos del quinto pie se produce una secuencia semejante: *o* + fricativa + *us*. Este tipo de reminiscencia fónica puede ser relevante y ha sido estudiado en un imitador a veces casi “centonario” de Virgilio, como es Juvenco, por E. Borrell<sup>26</sup>

v. 7	QVA NVLLVS PRINCEPS NVLLVS QVOQVE VERNA MORATVR
vg. <i>Aen.</i> X 291	QVA uada non sperat nec fracta remurmurat unda
<i>Aen.</i> XI 620	Troes agunt PRINCEPS turmas inducit Asilas
<i>E.</i> IX 51	omnia fert aetas, animum QVOQVE saepe ego longos
vg. <i>Aen.</i> I 670	nunc Phoenissa tenet Dido blandisque MORATVR

*Comentario (v.7):* *uerna* no existe en Virgilio, *nullus* jamás ocupa en él ninguna de las posiciones en que aparece en este verso; *qua*, por el contrario, es de una frecuencia en primer lugar de verso que hace la coincidencia irrelevante y también *moratur* aparece varias veces en Virgilio en la misma posición que en este verso. Ahora bien, es posible que, por lo que respecta a PRINCEPS y QVOQVE se hayan tenido en cuenta precisamente los versos virgilianos que hemos propuesto, pues estas palabras ocupan la misma posición en Virgilio que en el verso 7 sólo en esos lugares citados y en ningún otro más. Podría darse pues que el v. 7 de nuestro poema se hubiera construido sobre un esqueleto virgiliano: ... PRINCEPS ... QVOQVE ... MORATVR, pero no podemos resolver si este cañamazo es fruto de la coincidencia o ha sido elaborado con intención centonaria.

v. 8	AEQVALES TOTVM RETINENT VEL CVNCTA TYRANNI
vg. <i>Aen.</i> VIII 676	cernere erat TOTVMque instructo Marte uideres
<i>Aen.</i> X 308	nec Turnum segnis <i>retinet</i> mora sed rapit acer
<i>Aen.</i> X 603	Dardanius torrentis aquae VEL turbinis atri
<i>G.</i> IV 492	effusus labor atque immitis <i>rupta</i> TYRANNI

<sup>26</sup> E. Borrell, *Las palabras de Virgilio en Juvenco*, Barcelona, 1991, p. 41. Es la Dra. Borrell quien nos ha llamado amablemente la atención sobre la presencia de este recurso en el autor de nuestro carmen. A ella también debemos, además de una atenta revisión de este trabajo, una serie de observaciones que han contribuido a limar muchos de sus defectos. Permítasenos señalar aquí nuestro agradecimiento por ello.

*Comentario (v.8):* Hasta la cesura pentemímera no puede decirse nada relevante: *aequales* en esa posición no se da en Virgilio (cf., no obstante, en ella *aequalem* de *Aen.* X 703) y *totum* en la suya se da con una frecuencia que no permite obtener conclusiones. A partir de la cesura mencionada sí pueden suponerse rasgos de procedimiento centonario: no hay *retinent* en ningún lugar de Virgilio, pero sí *retinet*, colocado por única vez, como en el v. 8 *retinent*, en la clave del hexámetro, entre la cesura pentemímera y la heptemímera, en *Aen.* X 308 (la ligera mutación de la desinencia personal todavía puede minimizarse más si se tiene en cuenta la escasa incidencia fónica de la nasal [Borrell] y es procedimiento que se da, y con mucha mayor libertad que en este caso, en los centones virgilianos que conocemos); que el monosílabo *uel* haya sido proporcionado por el verso virgiliano que proponemos y precisamente por él es muy probable porque es el único lugar de Virgilio donde ocupa esa posición. Finalmente el modelo que proponemos para los dos últimos pies del v. 8 tiene en cuenta la frecuencia con que en los centones se procede a mudar las consonantes del segmento-modelo virgiliano, manteniendo las vocales y su cantidad<sup>27</sup>.

v. 9	PAX ABIIT TRISTIS CIVILIA BELLA GERVENTVR <sup>28</sup>
<i>Aen.</i> IX 432	<i>transABIIT</i> <sup>29</sup> costas et candida pectora rumpit
vg. <i>G.</i> IV 531	nate licet TRISTIS animo deponere curas
<i>Aen.</i> VI 772	atque umbrata gerunt <i>ciuili</i> tempora quercu
<i>Aen.</i> VII 444	bella uiri pacemque gerunt quis BELLA GERenda
<i>Aen.</i> VII 540	atque ea per campos aequo dum Marte GERVENTVR

*Comentario (v. 9):* No conoce Virgilio la forma *pax*. Mantenemos que *pax ABIIT* está construido sobre *transABIIT* por las razones explicadas para el final del v. 8. El verso propuesto para *tristis* desde luego lo está a guisa de ejemplo, porque la palabra en esa posición es de una frecuencia irrelevante en Virgilio. La única forma del adjetivo *ciuilis* que conoce Virgilio es el abl. *ciuili* que aparece como hapax precisamente en la misma posición que el *ciuilia* de nuestro verso, lo que apunta a algo más que una coincidencia. Con mayor seguridad detectamos rasgos de técnica centonaria en la construcción que hemos propuesto para el fragmento que comprende desde la llamada diéresis bucólica hasta el final del hexámetro.

<sup>27</sup> Damos algunos ejemplos de este procedimiento. En el centón *De ecclesia* (ed. Schenkl, cit. en n. 5, 621-627) encontramos: v. 27 ...VATVM *quae dicta* PRIORVM (final de verso), sobre *Aen.* IV 64 ...VATVM *praedicta* PRIORVM (ibid.); v. 30 SVSTVLIT *ablutas lymphis* AD SIDERA PALMAS, sobre *Aen.* II 153 SVSTVLIT *exutas uinclis* AD SIDERA PALMAS. En el centón *Europa* (ed. Riese, *Anth. Lat.* I, Leipzig, 1893, n° 14, pp. 49-50): v. 2 ... DESCENDIT AD *undas* (final de verso), sobre *Aen.* VI 404 ... DESCENDIT AD *umbras* (ibid.).

<sup>28</sup> Cf. Prosp., *Ad coniugem*, CSEL 30.2, pp. 344-348, vv. 29-30, *impia confuso saeuit discordia mundo*, / *pax abiit terris; ultima quaeque uides* (el lugar paralelo es aducido por Courcelle).

<sup>29</sup> *transabiit* (*ut uulgo Statius Theb. II 9*) *Raesu*: *transadiit bcfhv*: *transadigit* (*Aen. XII 276, 508*) *M*<sup>2</sup> (-bit *M*<sup>1</sup>) *Pdrt, Non. 243, 31, Tib.* Mynors escoge *transadigit*.

Efectivamente, R. Lamacchia ha puesto de relieve, estudiando la *Medea* de Hosidio Geta, un procedimiento centonario que consiste en unir dos fragmentos de Virgilio aprovechando una palabra de engarce común a los dos, como si ello diese al autor «mayor garantía para la unión de las fórmulas entre sí»<sup>30</sup>. Pues bien, en el verso que comentamos se trataría, si no de una palabra, sí de una sílaba de engarce, -GE-, que se repite al final y al principio de los *kôla* virgilianos: BELLA GERendo + GERVNTVR. Por otra parte la inversión que suponen en nuestro verso *pax ... bella* respecto a *bella .. pacem* refuerza la idea de que *Aen.* VII 444 es ciertamente el modelo tenido en cuenta. Se da en la trabajosa construcción de este verso un ejemplo indudable de lo que Borrell ha estudiado en Juvenco como «recreación completa de un verso» a partir de los modelos virgilianos<sup>31</sup>.

v. 10	FRIGET AMORIS HONOS ODIORVM SEMINA POLLENT
? <i>Ciris</i> 496	ORIS HONOS primum et multis optata bella
? <i>G.</i> II 324	uere tument terrae et genitalia SEMINA <i>poscunt</i>

*Comentario* (v. 10): No aparece nunca la forma *friget* en Virgilio (lo más cercano es *frigent* en posición distinta en *Aen.* V 396); *amoris* y *honos* nunca ocupan esa posición en Virgilio, ni aparece tampoco la forma *odiorum*. Ninguna forma de *polleo* aparece en el Virgilio canónico y sólo en la *Appendix* aparece en dos casos el participio *pollens* (*Ci.* 411 y 483). Sólo como posibilidad hemos apostillado el verso de la *Ciris* y el de las *Geórgicas*.

v. 11	FRVMENTVM PREMITVR LOLIVM SINE NOMINE SVRGIT
<i>G.</i> I 241	consurgit PREMITVR Lybiae deuexus in Austros
vg. <i>Aen.</i> VI 776	haec tum nomina erunt nunc sunt SINE NOMINE terrae
vg. <i>Aen.</i> VIII 415	mollibus e stratis opera ad fabrilia SVRGIT

*Comentario* (v. 11): Como en el anterior, no hay rastro de procedimiento centonario. La forma *frumentum* no aparece en Virgilio, ni ninguna otra de ese paradigma aparece en primer lugar de verso; *lolium* no ocupa en Virgilio esa oposición (la forma aparece dos veces). La frecuencia con que *sine nomine* y *surgit* aparecen en igual posición en los hexámetros virgilianos era algo que creaba un color virgiliano especialmente sensible para el lector antiguo. Señalemos además que PREMITVR aparece en esa única ocasión que hemos citado en Virgilio y, precisamente, en igual posición que en nuestro verso. Es lo único que podría desbordar los límites de la coincidencia fortuita y ser préstamo consciente.

<sup>30</sup> Lamacchia, cit. en n. 21, p. 212. Veamos cómo funciona el procedimiento en el mismo ejemplo que da Lamacchia: *Medea*, ed. R. Lamacchia, Leipzig, 1981, v. 165 DEEST IAM TERRA FVGAE, RERVVM PARS ALTERA ADEMPTE EST, que está formado de *Aen.* X 378 (hasta la pentémímera) DEEST IAM TERRA FVGAE... y IX 131 (desde la cesura en el segundo troqueo) ... FVGAE RERVVM PARS ALTERA ADEMPTE EST, con FVGAE (entre la cesura en el segundo troqueo y la pentémímera como palabra de engarce común a los dos *kôla*).

<sup>31</sup> E. Borrell, ob. cit., pp. 64-66.

v. 12	MOERORVM LAPIDES ET PROPVGNACVLA VENDVNT
<i>Aen.</i> IV 89	<i>murorum</i> ingentes aequataque machina caelo
<i>Aen.</i> IX 170	explorant pontisque ET PROPVGNACVLA <i>iungunt</i>

*Comentario* (v. 12): En *Aen.* IV 89 es la única vez en que la forma de genitivo plural *murorum* ocupa el primer lugar de verso en Virgilio; no puede extrañar que el autor del poema haya preferido la grafía arcaizante, porque la vacilación es frecuente en los mss. y en las ediciones de Virgilio en la mayor parte de los casos en que aparece esta forma (vg. *Aen.* X 24; X 144; XI 130; XI 382; etc.). Es legítimo considerar que no hay entre el poema y Virgilio casual coincidencia, sino que la forma que encabeza el v. 12 ha sido precisamente desgajada del lugar virgiliano citado. También es seguro el procedimiento centonario por lo que se refiere al segundo hemistiquio del verso, es decir, a partir de la cesura pentemímera; esto queda patente si se tiene en cuenta que la forma *uendunt* no aparece en Virgilio y que *iungunt* podría estar perfectamente en su base, según lo expuesto en el comentario al v. 8. Con todo esto nos quedaría una estructura entresacada de Virgilio con una laguna entre la cesura triemímera y la pentemímera: *murorum* // ... // ET PROPVGNACVLA *iungunt*. — Es precisamente el hueco que corresponde a *lapides* que, ciertamente, nunca ocupa ese lugar en Virgilio. Ahora bien, *lapides* aparece sólo tres veces en la obra virgiliana, en una de ellas (*G.* I 62) con la siguiente situación: *Deucalion uacuum LAPIDES iactauit in orbem*, que importa comparar con nuestro v. 12, *moerorum LAPIDES et propugnacula uendunt*. La posición de LAPIDES en Virgilio y en nuestro poema es rigurosamente paralela, ya que no la misma: entre triemímera y pentemímera en éste, entre pentemímera y heptemímera en aquél. Ahora bien desplazamientos de este tipo – y mucho menos pulcros – son típicos en la composición de algunos centones y son frecuentes, además, en autores tardíos, tanto prosistas como poetas, especialmente cristianos, que así incorporan *iuncturae* procedentes de la tradición clásica pagana<sup>32</sup>. Nos encontramos, en definitiva, ante un procedimiento técnico que ya de por sí merece el ajetivo de centonario. Pero es que en esta misma juntura se da cita otro artificio estudiado con más detalle en el comentario al verso 9: la presencia de un elemento que hace de clave o punto de sutura – la expresión es de Lamacchia – entre dos junturas virgilianas aprovechando su presencia en ambos: (*Aen.* IV 89) *MVRORVM ingentes ...* + (*G.* I 62) *Deucalion uacuum LAPIDES...* No hay duda, en definitiva del carácter centonario del v. 12 ni de que la fabricación en principio propuesta debe ser rectificada en *Aen.* IV 89 + *G.* I 62 + *Aen.* IX 170.

v. 13	EXCVBIAS QUI SORTE GERUNT CVLTVRA DEORVM
<i>Aen.</i> IV 201	EXCVBIAS diuum aeternas pecudumque cruore

<sup>32</sup> Cf. centón *De ecclesia*, 69, *fama uolat ILLVM EXPIRANTEM sedibus imis*, en donde el colon comprendido entre la triemímera y la llamada diéresis bucólica) está obtenido de Virgilio, *Aen.* I 44, *ILLVM EXPIRANTEM transfixo pectore flammis*, en donde abarca desde el inicio hasta la pentemímera. Parecidamente ocurre en el centón *De alea* (*Anthol. Lat.* Riese I, nº 8, pp. 34-38), 43, *nec mora MISSVS ADEST fati sortique futurae*, donde el fragmento que va desde el segundo pie a la pentemímera está traspuesto del inicio de Virgilio, *Aen.* III 688 (hasta la triemímera): *MISSVS ADEST uiuo praeterueho ostia saxo*.

vg. <i>E.</i> III 8	nouimus et QVI te transuersa tuentibus hircis
vg. <i>Aen.</i> V 190	Hectorei socii Troiae quos SORTE suprema
<i>Aen.</i> VI 431	nec uero haec sine SORTE datae sine iudice sedes
<i>Aen.</i> V 132	tum loca SORTE legunt ipsique in puppibus auro
<i>Aen.</i> VII 664	pila manu saeuosque GERVNT in bella dolones
<i>G.</i> II 420	contra non ulla est oleis CVLTVRA neque illae
<i>G.</i> I 24	tuque adeo quem mox quae sint habiTVRA DEORVM

*Comentario* (v. 13): Los hexámetros apostillados a este verso puede que no sean más que un elenco de hipotéticas posibilidades que el texto virgiliano ofrece para construirlo. Ahora bien, pueden apreciarse algunas circunstancias que disminuyen la posibilidad de casualidad y permiten afirmar la hipótesis de que han sido esos versos virgilianos precisamente, o algunos de ellos, los que realmente ha utilizado nuestro autor para construir los suyos; en definitiva, circunstancias que hablan en favor del procedimiento centonario *lato sensu*. En primer lugar EXCVBIAS, presente sólo en dos ocasiones en Virgilio, en el verso propuesto ocupa por única vez la misma posición que en el nuestro. Aunque en *Aen.* VI 431 SORTE ocupa por única vez en Virgilio el mismo lugar que en el verso comentado y en *Aen.* VII 664 ocurre lo mismo con GERVNT, es más que probable que no sean ésas las fuentes donde ha bebido el centonario para el préstamo SORTE GERVNT o, al menos, que no sean ésas solas, sino “contaminadas” por *Aen.* V 132, donde la juntura SORTE legunt presenta respecto a nuestro SORTE GERVNT una serie de correspondencias fónicas y métricas del tipo de las que ya han sido comentadas anteriormente que hacen muy posible que sea la fuente del préstamo. También son muy grandes las posibilidades de que el autor del poema haya tenido presente para CVLTVRA precisamente *G.* II 420, como hemos propuesto, porque CVLTVRA es *hápax* en Virgilio y en su solitaria aparición ocupa el mismo lugar en el hexámetro. Finalmente, la frecuencia de DEORVM en último lugar del verso en Virgilio haría irrelevante nuestra cita de *G.* I 24, si no fuera porque, teniendo en cuenta lo que hemos dicho acerca de la utilización de “claves” o “puntos de sutura”, aparece como muy probable la combinación propuesta para dar razón del verso 13 desde la cesura heptemímera: nuestro CVLTVRA DEORVM está probablemente construido sobre *G.* II 420 CVLTVRA + *G.* I 24 (*habi*)TVRA DEORVM. Nuestro verso 13 es, en conclusión, un buen ejemplo de la técnica mixta, entre la reminiscencia o cita y la técnica centonaria propiamente dicha, que en gran medida utiliza el autor del poema en su composición.

v. 14	VIRTVVMQVE CADIT FINGIT SIBI QVISQVE COLENDVM
? <i>Aen.</i> I 566	<i>uirtutesque</i> uirosque aut tanta incendia belli
<i>Aen.</i> IX 711	saxea pila CADIT magnis quam molibus ante
<i>Aen.</i> II 130	adsensere omnes et quae SIBI QVISQVE timebat
? <i>G.</i> I 121	officiunt aut umbra nocet pater <i>ipse colendi</i>

*Comentario* (v. 14): La forma de gen.pl. *uirtutum* no se lee nunca en Virgilio (lo más cercano es el propuesto *uirtutes[que]* en la misma posición del hexámetro). Tampoco exhibe nunca el texto virgiliano *fingit* en la misma posición que en el v. 14. El verso geórgico I 121 está aducido con reservas, considerando que *ipse* podría ser – con las mismas vocales que el

QVISQVE del hexámetro virgiliano aducido inmediatamente antes – la clave de la soldadura con la junutura anterior. Todo ello nos daría para el fragmento posterior a la cesura heptemímera, SIBI QVISQVE COLENDVM, una construcción que reposaría sobre *Aen.* I 130 SIBI QVISQVE + *G* I 120 *ipse* COLENDi.

v. 15	MENS VAGA QVOD SVADET MAGNAE VICINA RVINAE <sup>33</sup>
vg. <i>Aen.</i> IV 449	MENS immota manet lacrimae uoluuntur inanes
vg. <i>Aen.</i> II 180	et nunc QVOD patrias uento petiere Mycenae
vg. <i>Aen.</i> XI 254	sollicitat SVADETque ignota lacessere bella
<i>Aen.</i> XII 168	et iuxta Ascanius MAGNAE spes altera Romae
<i>E.</i> IX 28	Mantua uae miserae nimium VICINA <i>Cremonae</i>
v. 16	MANTVA VAE MISERAE QVAM BARBARVS INCOLA REPLET
<i>E.</i> IX 28	MANTVA VAE MISERAE nimium uicina <i>Cremonae</i>
vg. <i>Aen.</i> III 381	principio Italiam QVAM tu iam rere propinquam
<i>Aen.</i> IX 140	Euandrum Euandrique domos et moenia REPLET

*Comentario* (vv. 15-16): El adjetivo *uagus* no aparece en el léxico de las obras canónicas de Virgilio, ni tampoco la forma *ruinae*. En el segundo hemistiquio del verso 15, sin embargo, es apreciable el procedimiento centonario a partir de la cesura pentemímera o, cuando menos, de la heptemímera. El poeta, en efecto, ha desgajado el verso virgiliano *E.* IX 28 por la cesura pentemímera y ha conseguido dos hemistiquios; el primero, sin ningún cambio lo ha utilizado como primer hemistiquio del verso 16, y el segundo, con la supresión de 'nimium' (que cae entre la pentemímera y la heptemímera) lo ha aprovechado para construir la parte final del verso 15, desde la heptemímera (téngase en cuenta que RVINAE no está en Virgilio, como se ha dicho, de ahí que puede defenderse plausiblemente que su base está en el CREMONAE virgiliano): esta técnica de composición es la designada por Borrell, en el caso de Juvenco, como de “*iuncturae* encabalgadas”<sup>34</sup>. Para el segundo hemistiquio del v. 16 no se puede hablar de procedimiento centonario – *barbarus* aparece una vez en Virgilio y en posición distinta, *incola* no está en Virgilio –, pero sí de reminiscencia: Virgilio introduce ese único

<sup>33</sup> Courcelle señala un lugar paralelo a este verso en el *Carmen de Prouidentia*, Migne, *PL*, 51, 615-638, vv. 8-9, pero debe tratarse de un error, pues el paralelismo se da, en todo caso, con los versos 10 y 14 del *De Prouidentia*, como puede verse: *Ac si te fracti pestrungunt uulnera mundi, / turbatumque una si rate fert pelagus; / inuictum deceat studiis seruare uigorem. / Cur mansura pauent, si ruitura cadunt?* (10) / *O felix cui tanta Deo tribuente facultas / contigit, ut tali tempore liber agat! / Quem non concutiat uicina strage ruina, / intrepidum flammis inter et inter aquas?* — Éstas y algunas otras coincidencias verbales y de sentido (por ejemplo v. 5 de nuestro poema y v. 30 del *De Prouidentia*; así como la descripción de la desolación en aquél y en los vv. 25 ss. de éste) aconsejan un posterior estudio que dilucide las posibles relaciones entre ambos textos.

<sup>34</sup> E. Borrell, ob. cit., pp. 47-48.

*barbarus* en E. I 71, *barbarus has segetes! en quo discordia ciues*, o sea, en el lamento de Melibeo por las tierras arrebatadas y en posesión del feroz extranjero, es decir, en un contexto exactamente igual al de nuestro *carmen*, donde el autor lamenta asimismo la suerte de Mantua en manos del *barbarus incola*. No hay, por tanto, casualidad ninguna: es el *barbarus* de la primera égloga el modelo de éste de nuestro poema, de la misma forma que, como veíamos al principio, es la peripecia de la *distributio agrorum* – correlato real, según la tradición virgiliana, de las églogas primera y novena – la situación que se “re-crea” en nuestro poema.

v. 17	QVAM SERMONE SECANT VENTER QVOS PROTULIT VNVS <sup>35</sup>
? G. IV 473	QVAM multa in foliis auium se milia condunt
? Aen. I 212	pars in frustra SECANT ueribusque trementia figunt
vg. Aen. V 190	Hectorei socii Troiae QVOS sorte suprema
vg. Aen. III 716	sic pater Aeneas intentis omnibus VNVS

*Comentario* (v. 17): *sermone* nunca aparece en esa posición en los hexámetros virgilianos, ni tampoco *protuli*; la forma *uenter* no está en Virgilio. Probablemente hay reminiscencia virgiliana en QVAM ... SECANT, que hay que comparar con Aen. X 107 QVAM quisque secat spem. No obstante, la distinta posición de las palabras en el hexámetro no favorece el recuerdo del lugar virgiliano y por esa razón no lo hemos aducido entre los versos propuestos en la reconstrucción virgiliana del verso.

v. 18	FRATER ET AD FRATREM VERBIS NON HAERET EISDEM
Aen. I 667	FRATER <i>ut</i> Aeneas pelago tuus omnia circum
vg. G. II 455	Bacchus ET AD culpam causas dedit ille furentis
vg. Aen. XII 157	accelera et FRATREM si quis modus eripe morti
vg. Aen. XI 107	prosequitur uenia et VERBIS haec insuper addit
vg. Aen. I 460	quae regio in terris nostri NON plena laboris
Aen. II 564	abnegat inceptoque et sedibus HAERET <i>in isdem</i>

*Comentario* (v. 18): Sólo en los extremos puede rastrearse presencia, probablemente consciente, de Virgilio. En efecto, el primer lugar virgiliano citado es el único que ofrece FRATER en cabeza de verso. Por lo que hace a los dos últimos pies del verso, obsérvese que están contruidos, con la licencia frecuente en la técnica centonaria que ya conocemos, sobre los dos últimos pies de Aen. II 654.

<sup>35</sup> En *uenter quos protulit unus*, lugar “irreductible” a virgiliano, como se dirá en el comentario, parecen en cambio resonar las palabras de Pablo (*Philip.* 3, 18-19), *multi enim ambulat ... inimicos crucis Christi ... quorum deus uenter est* (cf. ya, a propósito de la sujeción al vientre como algo repugnante con la condición humana, el lugar clásico de Salustio, *Cat.* 1, 1, *Omnis homines qui sese student praestare ceteris animalibus summa ope niti decet ne uitam silentio transeant, ueluti pecora quae natura prona atque uentri oboedientia finxit*). Si el lugar de Pablo está presente en el reproche de nuestro autor al *barbarus* devastador de Mantua, aquél sería cristiano, en contra de la corrección de Courcelle a Usener (v. *supra* y n. 14).

v. 19	TITYRVS ADMONVIT CIVES QVAM SAEPE CAVERE
vg. <i>E.</i> I 38	TITYRVS hinc aberat ipsae te Tityre pinus
<i>E.</i> VI 4	uellit et ADMONVIT pastorem, Tityre, pinguis
vg. <i>Aen.</i> VIII 489	at fessi tandem CIVES infanda furentem
<i>Aen.</i> V 860	praecipitem ac socios nequiQVAM SAEPE uocantem
? <i>Aen.</i> XI 293	qua datur ast armis concurrant arma <i>cauete</i>

*Comentario* (v. 19): No se puede dudar de la alusión a *E.* VI 4, con la interesante trasposición de que Títyro, que es en Virgilio el advertido, aquí es el que advierte. La reminiscencia de contenido es precisamente lo que elimina todo rasgo de casualidad en la coincidencia en ADMONVIT. No se da en Virgilio la combinación *quam saepe*, lo que hace más probable que su base sea el propuesto (*nequi*)QVAM SAEPE (obsérvese que la cesura heptemímera caería en *nequi//quam*, lo que proporciona un lugar recomendado por la técnica centonaria para desgajar un fragmento de verso). Lo mismo se puede decir del *cauete* apostillado para el CAVERE de nuestro verso, porque esa última forma no aparece en Virgilio. Puede, por tanto, hablarse de procedimiento centonario en la construcción de este verso (favorecido, además, por las reminiscencias de contenido), con la reserva de que tanto TITYRVS como CIVES pueden haberse obtenido de cualquier lugar virgiliano y no precisamente de los mencionados.

v. 20	NE LVPVS IN STABVLIS OVIVM MISCRET ACERVOS
<i>E.</i> V 60	nec LVPVS INSidias pecori nec retia <i>ceruis</i>
<i>E.</i> III 80	triste LVPVS STABVLIS maturis frugibus imbres
<i>Aen.</i> VII 87	cum tulit et caesarum OVIVM sub nocte silenti.
vg. <i>Aen.</i> XI 38	argue tu Drance quando tot stragis ACERVOS

*Comentario* (v. 20): El primer hemistiquio (hasta la cesura pentemímera) ofrece un curioso ejemplo de lo que hemos llamado “contaminación” dentro de las técnicas del préstamo. Para NE LVPVS IN STABVLIS el autor sin duda ha tenido en cuenta la combinación propuesta, que sale una sola vez en Virgilio, ...LVPVS STABVLIS, “contaminada” con el primer pie y medio *nec LVPVS INS(idias)*. Es cierto que en Virgilio el grupo *in stabulis* se da una vez (en *G.* III 557, *in stabulis turpi dilapsa cadauera tabo*), pero en una posición que lo hace menos apto para el préstamo al verso 20. Por lo que hace al resto del mismo, señalemos que la forma *misceret* no aparece en el Virgilio mayor (sí en *Ci.* 76, pero en posición distinta de la que aquí ocupa). Finalmente hay que señalar la posibilidad de que en *aceruos* haya una reminiscencia fonética del final de *E.* V 60.

v. 21	DISSONA SED CVNCTAM VETVIT DISCORDIA PLEBEM
vg. <i>Aen.</i> VI 315	nauitA SED tristis nunc hos nunc accipit illos
<i>Aen.</i> X 106	haud licitum nec uestra capit DISCORDIA <i>finem</i>
<i>Aen.</i> IX 343	perfurit ac multam in medio sine nomine PLEBEM

*Comentario* (v. 21): La reminiscencia virgiliana es descartable hasta la cesura heptemímera: el adjetivo *dissonus* no aparece en Virgilio y tampoco la forma *cunctam*; contrariamente, la

frecuencia de *sed* al comienzo del segundo pie en los hexámetros virgilianos hace la coincidencia irrelevante. Señalamos *Aen.* X 106 como base para DISCORDIA porque, aunque esta palabra aparece varias veces en Virgilio en esa posición, en ninguna como en ésta el contexto que la flanquea se acerca al que tiene en nuestro verso: téngase en cuenta que *uetuit* aparece una sola vez en Virgilio y en posición lejana de la que ocupa en nuestro poema (*G.* I 270 *religio uetuit segeti praetendere saepem*); por eso puedo ser más bien *capit* quien lo evocara. La reminiscencia es muy probable para para PLEBEM (sin descartar contaminación con el DISCORDIA *finem* de *Aen.* X 106), forma que aparece una sola vez en Virgilio y precisamente en la posición que se da en el verso 21. A pesar de esta reconstrucción que acabamos de proponer, no se puede descartar que en la base de DISCORDIA PLEBEM esté el verso *E.* I 71 *barbarus has segetes in quo DISCORDIA ciuis*, porque puede el *ciuis* virgiliano haber evocado, por razón semántica, el PLEBEM del v. 21, pero sobre todo porque, como ya hemos dicho, este pasaje de las *Églogas* gravita sobre todo el *carmen*. Se da entonces una convergencia entre la similitud formal y los muy relacionados contenidos semánticos, como ya hemos visto otras veces.

v. 22	NE SALTIM EXCVBIIS VEL SAEPE AMBRONIBVS OBSTET
<i>G.</i> I 501	NE prohibete satis iam pridem sanguine nostro
<i>G.</i> I 500	hunc SALT <del>e</del> M euerso iuuenem succurrere saeclo
<i>Aen.</i> IX 159	interea uigilum EXCVBIIS obsidere portas
vg. <i>E.</i> III 50	audiat haec tantum VEL qui uenit ecce Palaemon
vg. <i>Aen.</i> II 110	fecissentque utinam SAEPE illos aspera ponti
<i>G.</i> II 482	hiberni uel quae tardis mora <i>noctibus</i> OBSTET

*Comentario* (v. 22): Las dos primeras palabras del verso ocupan el primer y segundo lugar, respectivamente, de *G.* I 501 y 500, es decir, de dos versos virgilianos consecutivos, pero tomados en orden inverso, lo cual parece rebasar el margen de la casualidad. La forma *excubiis* no aparece en Virgilio más que en *Aen.* IX 159 *interea uigilum EXCVBIIS obsidere portas*. A pesar de que ocupa ahí un lugar distinto al que ocupa en el v. 22, hemos propuesto el verso *Aen.* IX 159 entre los que han servido para construir nuestro v. 22 porque la posición de la palabra en el hexámetro virgiliano es distinta, pero rigurosamente paralela; en Virgilio la palabra acaba antes de la cesura heptemímera, en nuestro verso antes de la pentemímera; en uno y otro autor igual sinalefa impide inmediatamente antes de la palabra la cesura pentemímera – Virgilio – o la triemímera – v. 22 –. Teniendo en cuenta que la palabra aparece en Virgilio sólo en el lugar citado y la frecuencia en otros centones de desplazamientos análogos al que aquí postulamos (vid. vg. comentario al v. 12), podemos concluir que es seguro que nuestro autor ha tomado su EXCVBIIS precisamente del verso *Aen.* IX 159. — Desconoce el léxico virgiliano el término *ambrones*<sup>36</sup> y, sin embargo, estamos en condiciones de afirmar que el colon AMBRONIBVS OBSTET está construido precisamente sobre el final de *G.* II 482

<sup>36</sup> Sobre este término, véase más adelante lo que decimos en el apartado dedicado al vocabulario del *carmen*.

(*mo*)*ra noctIBVS OBSTET*. Y lo sostenemos por las siguientes razones: a) el verso virgiliano propuesto registra la única presencia de la forma *obstet* en Virgilio y tal presencia se da en la misma posición que en nuestro verso; b) en el verso virgiliano la citada forma aparece precedida de las mismas vocales que en el v. 22 (A-O-I-V) y es frecuente en los centones, como hemos visto (cf. comentario al v. 8), que el préstamo se haga mudando las consonantes del fragmento virgiliano; c) la ausencia de la citada forma *ambrosibus* en Virgilio, lo cual nos permite defender que en su base está el material fónico más semejante posible, como es el caso.

v. 23	STERTIT ENIM VPILIO CASVS HEV CERNO PROPINQVOS
<i>E. X 19</i>	<i>uenit et VPILIO tardi uenere subulci</i>
vg. <i>Aen. XII 32</i>	ex illo qui me CASVS quae Turne sequantur
vg. <i>Aen. IV 541</i>	inuisam accipiet nescis HEV perdita necdum
vg. <i>Aen. III 502</i>	cognatas urbes olim populosque PROPINQVOS

*Comentario* (v. 23): El préstamo tomado a *E. X 19* para este verso hasta la cesura pentemímera es ya señalado por los editores. Nos importa insistir en el paralelismo v. 23 STERTIT ENIM... (con -IM oculto por la sinalefa) con *E. X 19 uenit et...*, lo que constituye una muestra segura de un procedimiento ya comentado antes: préstamo efectuado con la “licencia centonaria” de sustituir las consonantes del modelo, técnica esta especialmente socorrida cuando un vocablo concreto que se necesita, como aquí ‘stertit’, no figura en el léxico virgiliano. — No registra el texto de Virgilio *cerno* en el mismo lugar que aquí, ni podemos afirmar que haya seguras reminiscencias virgilianas en el v. 23 tras la cesura pentemímera.

v. 24	EI MIHI IAMQVE NEFAS HEV PRO DOLOR ET MIHI TANDEM
vg. <i>Aen. II 274</i>	EI MIHI qualis erat quantum mutatus ab illo
<i>Aen. X 497</i>	impressumQVE NEFAS una sub nocte iugali
<i>Aen. XII 801</i>	ne te tantus edit tacitam DOLOR ET MIHI curae
vg. <i>Aen. III 205</i>	quarto terra die primum se attollere TANDEM

*Comentario* (v. 24): Este verso puede haberse construido sin tener en cuenta el *corpus* virgiliano o espigando en él junturas pequeñas y dispersas, hasta el punto de que no sea fácil hablar de reminiscencia ni de imitación de lugares virgilianos concretos. No obstante, puede defenderse que el fragmento que empieza en la cesura heptemímera DOLOR ET MIHI... esté construido sobre la juntura virgiliana que ocupa la misma posición en 12, 801<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Recordemos que los mss. dan *dolor ei mihi*, que es la lectura aceptada por Riese, en lugar de la corrección *dolor et mihi* propuesta por Baehrens y retomada por Shackleton Bailey (cf. n. 1). Es interesante preguntarse si Baehrens y Shackleton Bailey al proponer su conjetura eran conscientes de que “virgilianizaban” el texto. En nuestro caso, al aceptarla, pesa sin duda, aunque no exclusivamente, ese factor. Pero no sólo: aparte de que la conjetura tiene suficiente base paleográfica, es muy posible que el copista escribiera *ei* repitiendo el primer *ei* del verso (este primero, a nuestro juicio, no debe, en cambio, ser modificado en *et*, como

v. 25	SI QVA TVAE NVNC MATRIS HABET TE CVRA FAVETO
E. VII 40	SI QVA TVi Corydonis habet te cura uenito
vg. <i>Aen.</i> XII 95	uociferans NVNC o numquam frustrata uocatus
E. VII 40	si qua tui Corydonis HABET TE CVRA ueniTO
E. IX 25	occursare capro cornu ferit ille cAVETO

*Comentario* (v. 25): Ya los editores señalan el claro préstamo tomado a *E.* VII 40, que cubre, con modificaciones mínimas todo el verso 25 salvo el fragmento que va desde su cesura pentemímera hasta su cesura después del tercer troqueo. Defendemos que la imitación alcanza al imperativo FAVETO del final, porque nunca se encuentra esta forma en Virgilio y podría haber sido suscitada – con las mutaciones acostumbradas – por el *ueniTO* del final del verso virgiliano (sin descartar un préstamo contaminado del *cAVETO* del final de *E.* IX 25: téngase en cuenta que esta forma, tan próxima al FAVETO del v. 25, se da por única vez en el Virgilio canónico en esa posición, la misma que FAVETO ostenta al final de último hexámetro de nuestro *carmen*). Lo que evidentemente no podía recoger nuestro autor es el *Corydonis* del lugar virgiliano, cuyo hueco ha sido inhábilmente cubierto por NVNC MATRIS, inhábilmente, decimos, porque *matris* nunca aparece en Virgilio en esa posición. — Es evidente en este verso que clausura el poema la intención – “manqué” (!) – de proceder según la técnica del centón, la misma que, a nuestro juicio, está presente en la composición del *carmen*, aunque el autor la realice sólo parcialmente, de forma desmañada y nada respetuosa de las “leyes” del centón.

### 3. El vocabulario del poema

De los términos empleados en el *carmen* no aparecen en el léxico de las obras mayores de Virgilio los siguientes: los sustantivos *nardus* (v. 6), *piper* (v.6), *uerna* (v. 7), *incola* (v. 16) y *ambrones* (v. 22); los adjetivos *uagus* (v. 15) – que aparece, no obstante, en *Culex* y *Ciris* – y *dissonus* (v. 21); los verbos *polleo* (v. 10) – formas de cuyo participio *pollens* están en *Culex* y *Ciris* – y *sterto* (v. 23). El término *ambrones* es en el contexto del *carmen* menos extraño de lo que al principio se podría creer. Los *Ambrones* fueron, en efecto, según el testimonio de los escritores antiguos. «un pueblo galo de indeterminada localización que se unió a los cimbrios y teutones y junto con ellos movió guerra contra los romanos ... fueron derrotados en 102 a. C. por Mario en *Aquae Sextae*»<sup>38</sup>. Así entendido no se explica la presencia

propone Shaleckton Bailey).

<sup>38</sup> Ihm, *s.u. Ambrones*, *RE* I 2 (1894), coll. 1808-1809. Véanse en el artículo las fuentes antiguas sobre ese gentilicio.

de ese gentilicio en nuestro poema; pero, gracias al testimonio de Festo, nos enteramos de que *Ambrones fuerunt gens quaedam Gallica qui subita inundatione maris cum amisissent sedes suas, rapinis et praedationibus se suosque alere coeperunt. Eos et Cimbro Teutonisque C. Marius deleuit. Ex quo tractum est ut turpis uitae homines ambrones dicerentur*<sup>39</sup>. A partir de este sentido figurado, ‘*turpis uitae homines*’, el término pasa a significar cosas tales como ‘*decoctor, consumptor patrimoni, deuorator, deuorator hominum*’, como testimonian los glosarios latinos<sup>40</sup>. Este sentido figurado, cercano al *barbarus* virgiliano de *Ec.* 1, 71, paso al que alude nuestro poema<sup>41</sup>, es, sin duda el que aquí tiene el término *ambrones*<sup>42</sup>.

Hemos visto, además, una serie de formas que no aparecen tampoco en las obras mayores de Virgilio, otras formas de cuyo paradigma, sin embargo, sí están presentes en ese *corpus*. Son las siguientes: *honoris* (v. 3), *spinus* (v. 5), *elleborus, faba* (v. 6), *retinent* (v. 8), *pax, ciuilia* (v. 9), *friget, odiorum* (v. 10), *frumentum* (v. 11), *uendunt* (v. 12), *uirtutum, colendum* (v. 14), *ruinae* (v. 15), *uenter* (v. 17), *cauere* (v. 19), *misceret* (v. 20) – sí aparece en *Ci.* 76 –, *cunctam* (v. 21), *faueto* (v. 25). Ahora bien, no puede utilizarse esta lista para aducir una separación excesiva entre el poema y el modelo con cuyos retazos, pensamos, se ha “zurcido” aquél. Detenidamente hemos visto en el comentario la frecuencia con que, en poemas cuya adscripción al género centonario es indiscutida, aparecen términos que suponen pequeños

<sup>39</sup> Fest., ed. Lindsay, *Gloss. Lat.* IV (1930), pp. 111-112 (= 17 Mueller).

<sup>40</sup> Vg. *CGL* (rec. Goetz) IV 483, 1-2; V 265, 37; V 583, 5; V 589, 14; IV 16, 25; V 166, 20; etc. Cf. *ThLL*, s. u. *Ambrones*, I 1867.

<sup>41</sup> V. *supra* comentario al v. 16.

<sup>42</sup> En el aparato crítico de su edición del poema Riese (*ad u.* 22, p. 160) da, a propósito de *Ambrones*, una referencia a un texto de Audradus Modicus (*Poet, aeu. Carol.* III p. 478) que resulta ser exactamente una nota de L. Traube referida a su propia edición de la obra de Audradus, *Passiones BB. Iuliani et sociorum eius* IV 8, *MGH, PAC* III p. 108), referencia, la de Riese, cuya oportunidad es muy discutible. Si, como en el caso de Audradus, *ambro* puede tener el sentido, más derivado todavía, de *diabolus* (< *deuorator hominum*) – sentido que, efectivamente, registra *ThLL* en Aldhelmus y Angelomus (este último poeta también carolino, como el propio Audradus) –, habría que plantearse la posibilidad de que tuviera algún fundamento la extraña hipótesis de Usener sobre la naturaleza antiarriana de nuestro poema. Éste describiría alegóricamente a los mantuanos (= romanos católicos) bajo el yugo del *barbarus* (v. 16), o sea, de los *ambrones* (v. 22), o sea, de los *diaboli*, o sea, de los arrianos germanos (!).

– y no tan pequeños – retoques con respecto al modelo virgiliano y, precisamente, la mayor parte de esos retoques suelen consistir en modificaciones de las desinencias casuales y verbales, como ocurre en la lista anterior. En definitiva, ningún centonario se lo hubiera pensado mucho para alterar, por ejemplo, *honori* (*Aen.* III 484) en *honoris* (v. 3), *spinos* (*G.* IV 145) en *spinus* (v. 5), *retinet* (*Aen.* X 308) en *retinent* (v. 8), etc.

Así pues, los términos que escapan de forma clara a la fraseología virgiliana son los de la primera lista confeccionada, o sea los lexemas inexistentes en las obras mayores de Virgilio. Pero eso no quiere decir que tales términos no hayan podido escribirse sobre, o ser suscitados por, otros términos virgilianos: es más, ya hemos visto que eso es lo que con bastante probabilidad ha ocurrido en el caso de *ambrosibus* (v. 22) con respecto a *(mo)ra noctibus*, de *G.* II 482, (v. comentario al v. 22) y de *stertit* (v. 23) con respecto a *uenit*, de *E.* X 19, (v. comentario al v. 23).

#### 4. La forma del poema

De todos modos, por más que se intente “virgilianizar” nuestro *carmen*, de ninguna manera puede considerarse éste *en su integridad* un centón virgiliano. Y no lo decimos por la razón, que sería en exceso ingenua, de que no cumple las reglas del género, es decir las que Ausonio antepuso a su *Cento nuptialis* y que por tales se aceptan. Ya se ha dicho que ni en el propio Ausonio se cumplen, ni menos todavía en los poemas – paganos o cristianos – del código salmasiano incontestablemente tenidos por centones a pesar de ese incumplimiento. Ocurre en ellos que las divergencias con respecto al texto virgiliano – permutación de alguna palabra o de algunas letras, introducción de nombres propios ajenos a Virgilio –, la inobservancia de las leyes del centón – versos no suturados por las cesuras permitidas, versos de Virgilio enteros seguidos –, los errores de prosodia o métrica, nunca son tales por su cantidad, pero sobre todo por su naturaleza, como para que permitan dudar de la estructura centonaria de los *carmina*. Es decir, pueden ser contabilizados y explicados como errores, licencias, muestras de una técnica inhábil, etc.<sup>43</sup>. No es éste el caso de bastantes versos de nuestro

<sup>43</sup> Para el elenco de esas “faltas” cf. *supra* n. 24.

poema: repárese en lo comentado a propósito de los versos 6, 10, 11, 14, 17 y 24, y se observará lo desesperado que es intentar considerarlos contruidos – por torpe que se admita esa construcción – *more centonario*. Ahora bien, si, llevados de esa inicial desconfianza, pretendemos explicar el resto de las coincidencias entre el poema y el texto de Virgilio como eso, meras coincidencias, o como reminiscencias, alusiones o imitaciones más o menos cercanas del modelo, en más de una ocasión ese intento de explicación será, desde luego, insuficiente. Sin duda es lo que ocurre, por lo menos, con los versos 1-2, 4, 25, que son absolutamente centonarios. Excluidos por razones perfectamente opuestas estos dos grupos, nos quedan una quincena de versos cuya nota más destacada – y la que presta precisamente su sello a nuestro *carmen* – es la ambigüedad de la técnica con que han sido compuestos. En el comentario anterior se ha visto con detalle cómo en todos ellos se dan rasgos típicos del procedimiento centonario que de ninguna manera pueden ser casuales, sino buscados; y, sin embargo, también se ha visto cómo ninguno de esos versos está escrupulosamente construido según la técnica del centón.

El *carmen* 686 de la *Anthologia Latina* (Riese) ocupa una matizada posición intermedia entre la alusión y el centón, por utilizar la expresión de R. Lamacchia en su artículo dedicado al tema<sup>44</sup>. A su autor podría aplicársele perfectamente el curioso epígrafe que leemos en *CIL* VI 1, 638: *poeta Vergilianus*, tan sencillo como difícil de definir con exactitud; y el tipo de *carmen* que ha compuesto puede ser designado como un “semicentón”<sup>45</sup>. Es evidente que la peculiar composición de este semicentón sólo puede explicarse suponiendo a su autor perfectamente familiarizado con las técnicas y los ejemplos de la poesía centonaria, en cuya tradición incluso hay que situarlo. Pero su actitud es mucho menos esclava que la del centonario típico: cuando el procedimiento no pone cadenas a su expresión lo utiliza conscientemente, para abandonarlo tan pronto convenga – en mitad de verso, con frecuencia – y trocarlo por la reminiscencia o la alusión virgilianas – verbales o de sentido – o por la libre formulación propia, esto

<sup>44</sup> Cf. *supra* n. 21.

<sup>45</sup> El nombre podría ser aplicado a algún otro *carmen* de la *Anthologia Latina* de características análogas al nuestro, por ejemplo, al n° 772 (*Anth. Lat.* Riese, I 2, pp. 254-256), que no es un centón, como lo califica el editor en el aparato crítico.

último muy raramente<sup>46</sup>. Eso hace que, considerado en sí mismo como obra autónoma, el poema sea mejor que la mayor parte de los centones conocidos; más correcto en su factura y, sobre todo, más claro en la exposición de su contenido. El centonario estricto se encontraba a menudo en un conflicto entre su propia intención expresiva y las posibilidades del modelo y en esos casos la primera debía ceder a las segundas, sus ideas debían adecuarse a las fórmulas virgilianas. Fruto de esa tensión son los pasajes oscuros y casi sin sentido, incomprensibles a fuerza de vaguedad en la expresión. El autor de nuestro poema, en cambio, se sustrae en gran parte a la esclavitud del centonario, es más libre de escoger la fórmula que se adapte a la expresión de su idea o incluso de decidirse por la propia expresión para la idea propia. La relativa facilidad y consecuencia con que fluye el pensamiento contribuye precisamente a distinguir nuestro poema de los centones estrictos, en donde los saltos lógicos, las suturas violentas, las frases suspensivas, conducen a un estilo cortado, paratáctico, que llega a hacer irritante su lectura y que constituye, sin duda, una de las características típicas del género<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Cf. E. Montero Cartelle, art. cit en n. 24, pp. 601-602.

<sup>47</sup> El presente trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación PB-94-0847, financiado por la DGYCIT.