

MARÍA LUISA LA FICO GUZZO, MARCOS CARMIGNANI (EDS.), *Proba, Cento Vergilianus de laudibus Christi; Ausonio, Cento nuptialis*, con revisión técnica de Rubén Florio, Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, EDUINS, 2012, 226 pp.

La literatura latina de la Antigüedad Tardía no es un objeto fácil de asir para la filología clásica: escrita en el contexto de los profundos cambios políticos y sociales que experimentaba el Imperio, del impacto de la creciente difusión del Cristianismo en particular, en una época que, al menos a la mirada retrospectiva, se presenta claramente como un estadio de transición entre dos culturas, su estudio se encuentra firmemente anclado en el de la tradición clásica, pero, a la vez, no se agota en él. Tardía, a los ojos clásicos, antigua, a los ojos medievales, ocupa, en cierto modo, un lugar incómodo, y durante mucho tiempo pesaron sobre ella los prejuicios que la asociaban con la decadencia. Por su parte, uno de los productos literarios más emblemáticos del período, el centón, ha tendido a considerarse siempre una forma literaria menor, una curiosidad entretenida pero anodina y potencialmente peligrosa, cercana al plagio. Doblemente auspicioso resulta pues que los especialistas argentinos María Luisa La Fico Guzzo y Marcos Carmignani, en el marco de un proyecto de investigación dirigido por el Dr. Rubén Florio en la Universidad Nacional del Sur, hayan editado recientemente dos centones virgilianos característicos del siglo IV d.C.: el *Cento Vergilianus de laudibus Christi* de Proba y el *Cento nuptialis* de Ausonio.

En la introducción general del libro, escrita en conjunto, los editores brindan una primera definición del centón como “poema compuesto con frases, palabras, hemistiquios o versos tomados de un poeta considerado digno de ser imitado”, que “se combinan y entrelazan hasta conformar una nueva obra con un nuevo sentido” (p. 7), y plantean las dificultades que presenta su consideración como un auténtico género literario: si los géneros resultan de la división de la literatura en grupos, clasificados por la cultura o sus intérpretes sobre la base de un principio de semejanza, los centones pueden integrar un género en la medida en que coinciden en su aspecto formal y en su modo de composición, pero la clasificación se desdibuja cuando se atiende a su gran diversidad temática. En este sentido, aunque acuerdan referirse al centón como un género a lo largo del libro, considerando que “la singularidad de este tipo de obras las hace perfectamente reconocibles y las convierte en un grupo en el que se sienten incluidos los propios autores” (p. 9), advierten de entrada acerca de las limitaciones de esta denominación y, remitiendo a un estudio reciente de Bažil¹, señalan que, más que un género, el centón se define como una “forma

¹ BAŽIL, M. (2009) *Centones Christiani. Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans*

intertextual". Lejos de constituir un fenómeno aislado, es una manifestación de un conjunto de técnicas de escritura basadas en la imitación, que lleva al extremo una modalidad compositiva característica de la literatura antigua, sobre todo de la romana: la intertextualidad. Sus rasgos distintivos son el empleo de una obra anterior como base para la elaboración de un texto nuevo, la recombinación de los elementos constitutivos del texto modelo, el empleo de citas literales y no de simples alusiones, y la transformación semántica operada por la recombinación de los elementos del hipotexto. Siguiendo a Hoch², distinguen tres tipos de centón: el "centón-pastiche", que busca imitar el estilo, el tema y el género literario de su modelo, con intención escolar o recreativa; el "centón-parodia", que transpone las citas a un nuevo contexto, a menudo lúdico, burlesco u obsceno; y el "centón-contrafactura", que traslada el texto modelo a una ideología o cosmovisión diversa. La selección de los centones editados a continuación responde en cierto modo a esta clasificación, en la medida en que presenta dos exponentes del segundo y tercer tipo: el centón de Proba, ejemplo de "centón-contrafactura", y el centón de Ausonio, ejemplo de "centón-parodia". La introducción general incluye un recuento sintético de la historia del centón, que se cultivó desde el siglo II d.C. hasta el Barroco, pero alcanzó su apogeo en los siglos IV y V d.C., y se completa con referencias a las lecturas del género, mayormente negativas hasta el siglo XX, y a las ediciones de los centones de Proba y Ausonio disponibles hasta la fecha.

La edición del *Cento Vergilianus de laudibus Christi* estuvo a cargo de María Luisa La Fico Guzzo e incluye una muy completa introducción, el texto latino con su correspondiente traducción al español y extensas notas. A lo largo de los ocho apartados que integran la introducción, la editora parte de la ubicación de los centones cristianos en el contexto cultural de la Antigüedad Tardía, para concentrarse paulatinamente en el análisis específico del centón de Proba. Remarca que la cultura cristiana del período remite a dos contextos culturales, "un sustrato de base, constituido por la herencia romana, y un adstrato de su propia tradición judía y, sobre todo, bíblica", y que "el centón es uno de los procedimientos de ensamblaje de estos dos contextos culturales" (p. 19). Relaciona la técnica compositiva del género con la educación griega y romana. Los primeros cristianos conservaron en buena medida los métodos de la escuela romana, basada en la lectura, interpretación y reescritura del canon literario, y, de manera similar, la formación religiosa de los fieles se basó en la lectura e interpretación del Antiguo y el Nuevo Testamento, pero se esforzó, además, por establecer una relación entre ellos, buscando adaptar la tradición judía al

la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive, Paris.

² HOCH, CH. (1997) *Apollo Centonarius. Studien und Texte zur Centodichtung der italienischen Renaissance*, Tübingen.

nuevo mensaje cristiano: “El mismo método de ‘interpretación figurada’ que los cristianos aplican a las dos partes de la Biblia, lo van a emplear en la lectura e interpretación de la poesía profana, especialmente en los textos de Virgilio, autor de base para los centones y para casi toda la poesía cristiana en la Antigüedad Tardía” (p. 22). En efecto, si ya desde fines del siglo I a.C. Virgilio integraba el canon literario latino y era objeto de reiteradas alabanzas, por lo menos desde el siglo II d.C. los autores cristianos dan indicios de considerarlo una autoridad, no sólo en materia poética: paulatinamente, “Virgilio como un vate divino dejó de ser una metáfora laudatoria y se convirtió en una verdadera veneración religiosa” (p. 25). En este contexto, en torno a 360 d.C., la poetisa romana Proba, miembro de una destacada familia aristocrática convertida recientemente al Cristianismo, escribe el primer centón virgiliano de contenido cristiano, donde, a partir de la proclama de que “Virgilio profetizó las tareas sagradas de Cristo” (v. 1: *Vergilium cecinisse loquar pia munera Christi*), los versos del poeta se recombinan para narrar los principales episodios del Antiguo y el Nuevo Testamento, desde el Génesis hasta la Resurrección. La obra recibió severas críticas y hasta la condena de la Iglesia por sus contenidos heterodoxos, pero fue muy leída e imitada, como atestigua la riqueza y variedad de sus manuscritos. La editora focaliza en el exordio general del poema (vv. 1-28), donde Proba toma la palabra para explicar sus objetivos y motivaciones, sin atenerse estrictamente a las reglas del centón pero engarzando citas y alusiones de Virgilio, Lucano y Juvenco. A continuación, analiza el estilo y los temas centrales de la obra, basándose en las contribuciones del citado Bazil y de Clark y Hatch³. Destaca que la técnica compositiva de Proba excede el nivel de la combinación de fragmentos textuales para llegar a imitar “imágenes enteras” de Virgilio, tanto en forma “contrastada” –cuando enlaza una imagen tradicional virgiliana con una imagen cristiana, incorporándola en un nuevo contexto ideológico y propiciando, por ende, el enriquecimiento y la relectura del modelo pagano– como en forma “analógica” –cuando condensa en un episodio varias escenas bíblicas a través de diversos fragmentos virgilianos, relacionados entre sí–. Describe finalmente las principales modificaciones operadas sobre el hipotexto y sus motivaciones: además de dar prioridad al contenido sobre la forma, remitir constantemente al género épico y favorecer el establecimiento de relaciones polisémicas, es interesante que Proba busque combinar el mensaje cristiano “ortodoxo” con su idiosincrasia y experiencia personales, por ejemplo eligiendo episodios de Virgilio en los que se destacan las virtudes romanas tradicionales relacionadas con la familia o vinculando los hechos sagrados con su propia vida. En este sentido, el poema “manifiesta la etapa de construcción y de debate en que se encontraban los temas fundamentales del Cristianismo” (p. 37).

³ CLARK, E., HATCH, D. (1981) *The golden bough, the oaken cross. The Virgilian cento of Faltonia Betitia Proba*, California.

El texto latino y las referencias a los versos de Virgilio correspondientes, indicadas al pie, siguen la edición de Schenkl⁴. Es de destacar que el centón de Proba no había sido traducido previamente al español, por lo cual la lograda versión ofrecida por la editora constituye un verdadero aporte a la difusión de la obra. El texto se acompaña de abundantes notas, que, además de proveer los datos necesarios para entender mejor el poema, en línea con la problemática desarrollada en la introducción ahondan en la resignificación del hipotexto operada por el centón: así, por ejemplo, a propósito del v. 213, cuyo segundo hemistiquio está conformado por las famosas palabras pronunciadas por la Sibila de Cumas al emprender el descenso a los infiernos en *Eneida*, 6. 258, *Procul, o procul este profani*, la editora se detiene en el significado de *profani*, que de aludir a los ‘no iniciados en los misterios’ en el texto virgiliano, pasa a significar ‘pecadores’ en el texto de Proba, citando a tal efecto bibliografía reciente y también textos paralelos antiguos.

En el *Cento nuptialis* de Ausonio, editado a continuación por Marcos Carmignani, la técnica centonaria se pone al servicio de objetivos muy diferentes de los de Proba: la obra excluye toda inquietud religiosa o filosófica; en cambio, a la manera de los poetas neotéricos, toma el camino de la experimentación poética, abrazando la tradición literaria clásica más venerada, la virgiliana, pero sometiéndola a la vez a una violenta reelaboración, en palabras del propio Ausonio *ut bis erubescamus qui et Vergilium faciamus impudentem* (*Parecbasis*, p. 196).

También en este caso, la edición consta de una exhaustiva introducción, del texto latino con su correspondiente traducción al español y abundantes notas. En los diez apartados que conforman la introducción, el editor reúne numerosos datos vinculados con el contexto histórico y literario del centón de Ausonio, y avanza en el análisis de los principales problemas planteados por la obra. Escrito entre 375 y 394 d.C., el *Cento nuptialis* forma parte de la poesía escolástica de Ausonio, que, en estrecha vinculación con la profesión de *grammaticus* y de *rhetor* del autor, por medio de su refinada erudición, del dominio de la métrica y de los procedimientos de la alusión tiende a convertir la literatura en un juego sofisticado e ingenioso. Optando por la variedad secular del centón, Ausonio cruza a Virgilio con un género de gran fortuna en la Antigüedad: el epitalamio. El editor distingue el epitalamio propiamente dicho –es decir, la canción entonada en la habitación nupcial– de la canción de bodas y del himeneo, detalla los *topoi* del género, contenidos ya en el poema 61 de Catulo, y describe el rito matrimonial en Roma: al confrontar estos elementos con el texto de Ausonio queda claro que este no respeta todos los elementos tradicionales, sino que los selecciona, combina y superpone a su manera. Al adentrarse en el análisis

⁴ SCHENKL, C. (1888) *Poetae Christiani minores*, Vindobonae (CSEL 16).

inmanente de la obra, el editor presta particular atención a los textos en prosa que enmarcan o interrumpen el poema: la “Carta a Paulo” –amigo real y lector modelo–, que funciona como prefacio; la *Parecbasis* o digresión ubicada a continuación del v. 100, precisamente antes del comienzo de la *Imminutio*, “una de las más detalladas descripciones del coito en la literatura latina, y también una de las más violentas” (p. 199, n. 96); y la continuación de la “Carta a Paulo”, que sirve de epílogo a la obra. Destaca la riqueza extraordinaria de la carta como verdadera *ars poetica centonaria*, en la medida en que explica tanto la génesis del poema como las reglas del género. Por un lado, la carta sugiere que el *Cento nuptialis* fue escrito a pedido del emperador Valentiniano, quien, en ocasión de la boda de su hijo Graciano, habría compuesto un centón nupcial y que, por eso mismo, quería competir con Ausonio: remitiendo a Burnier⁵, el editor entiende que “dado que el poeta era afecto a las puestas en escena, la situación comunicacional que plantea en la carta a Paulo tiene más de *fiction d’auteur* que de realidad histórica. [...] Obviamente el *Cento nuptialis* no es el relato realista de las bodas de Graciano y Constanca: como todo *patchwork*, el centón de Ausonio habla más del proceso de su propia composición” (pp. 149-150). Por otro lado, la carta define el centón y describe sus reglas compositivas con mucha precisión, comparándolo con un juego de ingenio posiblemente difundido en la época, el *stomachion*, que consistía en formar diversas figuras en un cuadrado a partir de catorce formas geométricas. En este punto, la introducción brinda muy interesantes datos acerca del juego, que contribuyen a la comprensión de la carta y de la definición del género, en la medida en que subrayan el evidente carácter lúdico del centón, pero también, más allá de la fragmentación del hipotexto, la búsqueda de la unidad, la proporción y la armonía, es decir la sorprendente recuperación de ideales clásicos en un texto “paraclásico”: “para Ausonio, la simple amalgama de versos virgilianos no constituye un centón: un verdadero centón debe ser un texto nuevo, donde el equilibrio y la unidad de los versos tomados de Virgilio sean un punto fuerte del nuevo texto. El hecho de que sea considerado un juego no impide que sea un juego bien hecho” (p. 153). Finalmente, el editor se concentra en el análisis de algunos aspectos característicos del *Cento nuptialis* en sentido propio, es decir del texto en verso, basándose principalmente en el mencionado Burnier, y en McGill y Ehrling⁶: las ocho partes que conforman su estructura –*praefatio*, *cena nuptialis*, *descriptio egredientis sponsae*, *descriptio egredientis sponsi*, *oblatio munerum*, *epithalamium utriusque*, *ingressus in*

⁵ BURNIER, A. (2005) “Démonter Virgile et bâtir un classique: le *Centon nuptial* d’Ausone comme jeu de re-construction”, *Ítalca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, 21, pp. 79-93.

⁶ MCGILL, S. (2005) *Virgil recomposed. The mythological and secular centos in Antiquity*, Oxford; EHRLING, S. (2011) *De inconexis continuum: A study of the Late Antique Latin wedding centos*, Göteborg.

cubiculum, imminutio–; los tópicos clásicos reelaborados por el texto –la *militia amoris* y la competencia atlética en especial–; y la selección operada sobre el hipotexto virgiliano –con un claro predominio de la *Eneida* sobre las *Églogas* y las *Geórgicas*–. La introducción incluye datos acerca de la tradición manuscrita de la obra y, en relación con este último punto, es interesante que plantee el problema del valor de los centones como tradición indirecta de Virgilio y, en general, como un estadio de su recepción.

El texto latino y las referencias a los versos de Virgilio reutilizados por Ausonio, indicadas al pie, se ciñen a las ediciones de Green⁷. Acompañan la traducción al español abundantes notas, que abarcan un vasto espectro de problemas: críticos, léxicos, gramaticales, históricos, literarios.

El libro se cierra con una bibliografía muy completa y actualizada, que, al margen de acreditar la seriedad de la investigación, proporciona a los lectores herramientas para seguir profundizando en el tema.

Sin duda, fue un acierto reunir en una sola edición los centones de Proba y de Ausonio: como señala Rubén Florio, responsable de la revisión técnica y autor del prefacio del volumen, juntos brindan un elocuente testimonio de las extremas rearticulaciones a que pudo ser sometido Virgilio, según los disímiles propósitos de quienes intentaron emularlo, y constituyen un símbolo de uno de los momentos más memorables en la historia de Occidente.

MARIANA S. VENTURA

Universidad de Buenos Aires

hicnemus@hotmail.com

Fecha de recepción: 17-05-2013

Fecha de aceptación: 19-05-2013

⁷ GREEN, R.P.H. (1991) *The works of Ausonius*, Oxford; GREEN, R.P.H. (1999) *Decimi Magni Ausonii opera*, Oxford.