



# ARTICULACIÓN DE LOS TIEMPOS VERBALES EN UN CENTÓN VIRGILIANO

**Marcos Carmignani**

[Conicet - Universidad Nacional de Córdoba]

[marcoscarmignani@gmail.com]

ORCID: 0000-0003-2725-9269

## *A la memoria de mi papá*

**Resumen:** Se analiza el epílogo (vv. 151-162) del centón virgiliano de *Hippodamia* —que narra en 162 versos el mito de la princesa hija de Enómao— a partir de las consecuencias narrativas que se derivan de las relaciones entre los tiempos verbales, puesto que en esta sección se aprecia el único caso en el centón donde los perfectos superan a los presentes. Nuestra hipótesis es que el *centonarius* tiene motivos 'narrativos' para la utilización de los presentes y perfectos, con los que puede manipular la tensión dramática de acuerdo con sus necesidades.

**Palabras clave:** Antigüedad Tardía - Centón virgiliano - Virgilio - tiempos verbales - función narrativa

### Tense Interaction in a Virgilian Cento

**Abstract:** The aim of this paper is to consider the epilogue (vv. 151-162) of the Virgilian cento *Hippodamia* —which narrates in 162 lines the myth of the princess — based on the narrative consequences of using different tenses, since this section is the only case in the whole cento where perfect tense exceeds present tense. The hypothesis is that the *centonarius* has 'narrative' motives for the use of each of those tenses, thus he can give more or less dramatic tension according to his needs.

**Keywords:** Late Antiquity - Virgilian cento - Virgil - Tenses - Narrative function

El término 'centón', que proviene del griego κέντρον ("aguja", "pieza de costura") y del latín *cento* ("edredón o sábana hecha con pedazos viejos cosidos"), está vinculado semánticamente con una de las metáforas fundamentales de la cultura: la de *textus*, que relaciona el entrelazamiento de palabras con el de hilos o lana, propio de un tejido o tela. Así, un centón es una obra hecha de la unión de versos o partes de versos de poetas reconocidos que forman un texto original con un significado nuevo<sup>1</sup>. En el caso de la literatura latina,

1 Para la definición de 'centón' y sus diversas prácticas, pueden citarse los siguientes artículos y estudios generales: LAMACCHIA (1958), CONSOLINO (1983), BRIGHT (1984), LAMACCHIA (1985), POLARA (1990), SALANITRO (1997), MCGILL (2005), BAŽIL



ese poeta reconocido es Virgilio: por lo tanto, los centones virgilianos son composiciones poéticas que están ‘zurcidas’ con versos del Mantuano.

La Antigüedad nos ha transmitido dieciséis de estos centones virgilianos: doce son de tipo mitológico o de argumento secular y cuatro contienen material cristiano<sup>2</sup>. Dentro de los cen-

tones mitológicos se encuentra el de *Hippodamia*, un *epyllion*<sup>3</sup> de 162 versos, de autor anónimo, que cuenta la historia de la hija de Enómao, quien, con la ayuda del auriga Mítilo, obtiene la victoria sobre su padre y se casa con Pélope. Mítilo, engañado por las promesas de la doncella, traicionado y traidor, se arroja al mar, que tomará su nombre. El autor cuenta este relato principalmente con versos y partes de versos tomados de la *Eneida*, evidentemente porque ofrece un material más rico para la reescritura de un mito como el de Hipodamia, donde el engaño y la tragedia son elementos esenciales.

El propósito de este artículo es analizar el epílogo de este centón (vv. 151-162) a partir de las consecuencias narrativas que se derivan de las relaciones entre los tiempos verbales, puesto que en esta sección –que abarca la desilusión de Mítilo y su suicidio– se aprecia el único caso en el centón donde los perfectos superan a los presentes. Dado que el centón es un texto tan particular, constituido en su totalidad por versos tomados del *corpus* virgiliano –como se dijo,

---

(2009), GALLI & MORETTI (2014) y CARMIGNANI & AUDANO (2017). Además, son dignas de consideración las introducciones a las ediciones de los centones que se vienen publicando desde la década de 1980. Para este trabajo, será de fundamental importancia la edición y comentario de PAOLUCCI (2006).

- 2 Los centones mitológicos o seculares son los siguientes: *Medea* (atribuido a Hosidio Geta, siglo II), *Iudicium Paridis* (atribuido a Mavorzio, siglo VI), *Narcissus*, *Hercules et Antaeus*, *Progne et Philomela*, *Europa*, *Alcesta*, *Hippodamia*, *De Panificio*, *De Alea*, *Epithalamium Fridi* (de Luxorio, siglo VI) y *Cento Nuptialis* (de Ausonio, siglo IV). Por su parte, los centones virgilianos de argumento cristiano son el *Cento Probae* (de Faltonia Betitia Proba, siglo IV), *Versus ad Gratiam Domini* o *Tityrus* (atribuido a Pomponio), *De Verbi Incarnatione* (atribuido inciertamente a Sedulio) y *De Ecclesia* (atribuido a Mavorzio). Además, doce de estos centones (entre los que está *Hippodamia*) se conservan en la llamada *Anthologia Latina*, transmitida por el *codex Par. Lat. 10318*, el famoso *codex Salmasianus*. Este códice está datado aproximadamente en los siglos VIII-IX, pero la *Anthologia Latina* fue compuesta entre el fin del siglo V y comienzos del VI, en el norte de África (Cartago), por un grupo de gramáticos. Las ediciones modernas que contienen textos de la *Anthologia Latina* son: BURMAN (1759, 1773), MEYER (1835), RIESE (1869-1870), BAEHRENS (1882), RIESE (1894-1906) y SHACKLETON BAILEY (1982). Este último editor, sin embargo, decidió excluir de su edición los centones virgilianos por considerarlos *opprobria litterarum* (SHACK-

---

LETON BAILEY 1982: iii). Para una óptima descripción del *codex Salmasianus*, cfr. SPALLONE (1982).

- 3 PAOLUCCI (2006: xxxviii-xxxix): “*La struttura narrativa complessiva appare sostanzialmente rispondente alle norme compositive del genere dell’epyllion con soggetto mitologico-tragico*”. La estudiosa piensa que el número de versos, el proemio, el reuso “*in miniatura*” de fórmulas épico-trágicas, la caracterización de los personajes y la estructura por secuencias yuxtapuestas a modo de cuadros narrativos ubican la *Hippodamia* dentro de este género.

principalmente de la *Eneida*—, es interesante analizar la relación que existe entre esta proporción de perfectos y presentes en su epílogo y la que ofrece la *Eneida*, donde el presente histórico prevalece con relación al perfecto en una proporción de 3:1. Nuestra hipótesis es que el narrador tiene motivos ‘narrativos’ para presentar ciertos pasajes en presente y otros en perfecto: así, el poeta centenario seleccionó los versos virgilianos no solo por cuestiones temáticas sino que también tuvo en cuenta las variaciones temporales del texto virgiliano para manipular la tensión dramática.

Antes de comenzar el análisis, será necesario trazar un breve *status quaestionis* sobre el problema de las funciones de los tiempos verbales en la literatura, con especial énfasis en lo que ocurre dentro del campo de la poesía latina. Sin dudas, una primera obra ineludible es la de WEINRICH (1977), quien sostiene que los tiempos verbales contribuyen a manifestar en el nivel discursivo del texto la sucesión sintagmática de las secuencias narrativas y de las expansiones descriptivas. Así, WEINRICH (1977: 93) divide los tiempos narrativos en tiempos del primer plano y tiempos del segundo plano: “*Das Imperfait ist in der Erzählung das Tempus des Hintergrunds, das Passe simple ist das Tempus des Vordergrunds*”. Esta obra fue realmente un estímulo para los latinistas, quienes, a pesar de realizar algunas críticas, tomaron la idea de WEINRICH de que existe realmente una función de los tiempos en las estructuras narrativas. Una prueba

de esto es la obra de VON ALBRECHT (1970)<sup>4</sup>, que aplica este tipo de análisis al libro 4 de la *Eneida*. Su conclusión es que el problema de los tiempos forma parte de la sintaxis narrativa de la épica virgiliana. El poeta utiliza el perfecto para ubicar los procesos psicológicos y las principales etapas de la narración, el presente para la elaboración del detalle y el imperfecto o pluscuamperfecto para la información de segundo plano: mientras el presente se vincula con la superficie de la narración, el perfecto lo está con lo profundo del relato y el imperfecto con “*to leave a completed action which has come to rest and to switch over to another action which begins with a state of rest*” (VON ALBRECHT 1999: 140). Estos conceptos son realmente interesantes porque evidencian la importancia que tienen los tiempos verbales en la narración: el poeta se sirve de ellos para dar mayor o menor relieve a los diversos elementos que van apareciendo en el relato.

Posteriormente, dos autores presentan especial interés para nuestro análisis, ya que en ambos la épica virgiliana asume un papel central. GÖRLER (1985), en un artículo publicado en la *Enciclopedia Virgiliana*, afirma que el presente histórico (ausente en Homero) es el verdadero y propio *tempus* de los relatos en la *Eneida*, ya que prevalece en relación con el perfecto histórico en una proporción de 3:1. Además, clasifica los diversos usos y funciones del presente y del perfecto: el presente se utili-

4 Luego retomado en VON ALBRECHT (1999).

za para otorgar plasticidad y vividez a la narración, y para definir eventos del pasado cuya acción dura hasta el presente del relato, mientras que el perfecto cumple el efecto de ruptura con respecto a lo que se venía narrando. Dos años antes, PINKSTER (1983), en primer lugar, coincidía con WEINRICH en cuanto a la consideración del imperfecto como tiempo del 'background', el plano de fondo, y el perfecto como tiempo de la trama, del primer plano<sup>5</sup>. Luego, trataba el tema central del uso del presente histórico, que funciona como una alternativa estilística del perfecto: expresa el tiempo simultáneo con el acto de habla. Pero es en su artículo de fines de los '90 (PINKSTER 1999) donde analiza específicamente el presente en la *Eneida*, ya que lo impresiona la llamativa frecuencia del uso de ese tiempo para los acontecimientos pasados, con toda clase de verbos, incluidos los durativos. Concluye que, aun cuando el uso del presente sea un rasgo estilístico, debemos buscar la razón del uso del presente en lugar de un tiempo pasado "*in the semantic value of the present tense: when using the present tense the speaker or writer presents a set of events or a situation as taking place in his or her own communicative situation*" (PINKSTER 1999: 709). En ese caso, el escritor puede

adoptar el presente si hay suficientes señales para que el destinatario interprete el mensaje como parte de una narración en el pasado. Esto significa que los episodios empezarán o terminarán con una clara señal de pasado, por ejemplo, un tiempo pasado. Asimismo, PINKSTER observa que si lo que ocurrió en el pasado es válido en el presente, por ejemplo, las acciones de los dioses, Virgilio usa el presente.

Para finalizar este breve recorrido, ADEMA (2005) analiza las indicaciones temporales en los discursos de la *Eneida*: el presente narrativo describe el momento que es contemporáneo no con el momento del habla sino con el momento narrado, es decir, con el período efectivo de tiempo de la trama. En los discursos existen dos modos narrativos: 'modo inmediato' y 'modo distante'. En el 'modo inmediato', el narrador narra los eventos como si el relato pasara delante de sus ojos (en su mente), es decir, usa el discurso de un observador y despliega su material; en el 'modo distante', el narrador toma su propia posición temporal como su posición narrativa, el tiempo del que narra, por lo que los eventos se presentan necesariamente como pertenecientes al pasado, el narrador los cuenta retrospectivamente. De este modo, el narrador elige cuál usar dependiendo de la posición que tenga en mente. Siempre el presente es el principal vehículo del 'modo inmediato' y el perfecto, el del 'modo distante'. ADEMA analiza la frase de VON ALBRECHT (1970: 219), "*Perfekta finden sich (weiter) an dramatischen Höhenpunkten*", y con-

5 El uso del imperfecto como tiempo del 'background' deriva de su valor semántico: "*it marks a state of affairs as pertaining to the past and as 'going on' at that time. It is therefore perfectly suited for presenting the framework into which other events may be fitted*" (PINKSTER 1983: 304).

cluye que, si fuera cierta, deberíamos esperar perfectos por todas partes, en cada punto culminante. En cuanto al perfecto al final del discurso, lo define como uso ‘conclusivo’ del perfecto, comparable con el uso del participio perfecto y pluscuamperfecto: se trata del cierre del discurso antes de que el relato continúe con el presente. ADEMA concluye que en la *Eneida* el narrador tuvo motivos para presentar ciertos pasajes en presente y otros en perfecto, principalmente, el de estructurar de manera diferente cada relato. Por lo tanto, no es una cuestión meramente estilística: “*Against the argument of metrical convenience I uphold that nothing in this corpus is written just metri causa. It is my conviction that whenever Vergil wanted to use a present or a perfect, he used a present or a perfect*” (ADEMA 2005: 426, n. 15).

Luego de este breve recorrido, intentaremos aplicar algunos de estos conceptos al centón de *Hippodamia*. Para que el lector no familiarizado con el texto pueda comprender el sentido de su epílogo, será necesario comentar brevemente las diferentes secciones en que puede dividirse el *epyllion*<sup>6</sup>:

1) Proemio (vv. 1-7): el centón comienza con un proemio en donde el poeta (en primera persona, *moveo*) invoca a las Musas, a Juno y a Tisífone para que lo ayuden a cantar un *crudelis amor*.

6 Seguimos, a grandes rasgos, la estructura planteada por PAOLUCCI (2006).

2) Antecedentes (vv. 8-37): se brindan los detalles necesarios para la comprensión de la trama: el cruel tirano Enómao custodiaba celosamente a su hija Hipodamia para evitar que se desposara, dado que un oráculo le había anunciado la muerte a manos de su yerno<sup>7</sup>. Así, el rey desafía a los pretendientes para que compitan con él en una carrera de carros. Invariablemente, Enómao sale vencedor de estos desafíos, ya que sus caballos son imbatibles: todos los jóvenes que pedían la mano de la princesa, luego de la derrota, eran decapitados. De hecho, sus cabezas aparecían expuestas en las puertas del propio palacio real, como advertencia para futuros pretendientes. El poeta se detiene con un apóstrofe dirigido a la princesa, a la que considera causa de estos males, y luego observa que los jóvenes de lugares vecinos ya no muestran interés por desposarla.

7 Hay otra razón para este excesivo celo del padre: el motivo del incesto. Cfr. *Hippodamia* 39-40: *et iuxta genitorem adstat lasciva puella, / cui pater et coniunx* (“y está junto al padre la muchacha lasciva, para quien él es padre y esposo” y 139 *vetitosque hymenaeos* (“bodas prohibidas”). Este motivo no solo ya estaba presente en la tradición del mito (cfr. las fuentes citadas por PAOLUCCI 2006: xxii) sino que también era uno bastante difundido en los ambientes de producción centonaria, es decir, del norte de África entre los siglos IV y VI d.C. Un claro ejemplo de esto es otro *epyllion*, la *Aegritudo Perdicae*. El texto latino del centón de *Hippodamia* pertenece a la edición de PAOLUCCI (2006). Todas las traducciones son nuestras.

- 3) Llegada de Pélope y diálogo con Enómao (vv. 38-61): a pesar de las crueldades del rey, Pélope, un joven de una hermosura y una audacia sorprendentes, se presenta a pedir la mano de la princesa. Es recibido por Enómao con palabras de una acentuada violencia, para intentar disuadirlo de su propósito, pero Pélope se muestra completamente decidido y le responde con una firmeza admirable.
- 4) Enamoramiento de Hipodamía (vv. 62-72): la princesa, que no había siquiera insinuado sentimiento alguno ante los anteriores pretendientes, se muestra ahora absolutamente enamorada y, por primera vez, se la describe en toda su belleza.
- 5) Maquinación del engaño (vv. 73-99): esta sección es fundamental para entender el epílogo, ya que la princesa sabe que el único modo de que Pélope venza es que el carro de su padre sufra algún desperfecto. Así, decide convocar a Mirtilo, auriga de Enómao, y lo convence para que manipule las ruedas del carro (les colocará ejes de cera para que se derritan con la fricción). La persuasión de Hipodamía está basada en dos elementos: un discurso lleno de *pathos*, donde argumenta que no quiere seguir viendo pretendientes muertos, y, sobre todo, el tierno abrazo que le da a Mirtilo. Este imagina, entonces, que podrá amar a la princesa una vez muerto

Enómao<sup>8</sup>, sin darse cuenta de que el plan de Hipodamía es casarse con Pélope.

- 6) Carrera de carros y victoria de Pélope (vv. 100-150): se trata de la escena central del poema, donde se produce la peripecia, es decir, la muerte de Enómao y el encuentro entre Pélope, vencedor, y la princesa. Es una escena descrita detalladamente, con las implicancias técnicas del caso –el proceso de licuefacción de la cera de las ruedas–, con una focalización interna notable –vemos una parte de lo que ocurre desde la perspectiva de Hipodamía– y con un discurso final de Pélope –lleno de desprecio por el rey y de regocijo por el triunfo.
- 7) Desilusión de Mirtilo y suicidio (vv. 151-162).

Luego de que Pélope *cum virgine victor / ibat ovans* (vv. 149-150, “victorioso, iba exultante con la doncella”), Mirtilo se da cuenta del engaño que ha sufrido. Sin embargo, el poeta centenario, por única vez en toda la composición, se aparta de la tradición del mito: en lugar de narrar, como por ejemplo lo hace Servio –comentando Virgilio, *Geórgicas* 3.7–, que “*qui (sc. Myrtilus) factis cereis axibus cum, victore Pelope, a puella promissum*

8 Cfr. *Hippodamia* 89-91: *media inter talia verba / luctantem amplexu molli fovet; hoc decus illi / venturum excidio, vana spe lusit amantem* (“En medio de tales palabras, acaricia con un tierno abrazo al que es reacio; engañó al enamorado con vana esperanza de que este honor [el amor] vendría para él con la muerte [del rey]”).

*posceret praemium, ab eius marito in mare praecipitatus est; cui et nomen imposuit: nam ab eo myrtoum dicitur pelagus*<sup>9</sup>”, decide incorporar la innovación de que Mirtilo se suicide frente a la traición. Como afirma PAOLUCCI (2006: 132), este final está caracterizado por cierto espíritu alejandrino, dado que “*aspira a collocarsi nel ricco filone di aitia di località*”: en este caso, se explica el origen del nombre del mar de Mirtos, pero a través del suicidio del auriga. En efecto, el cierre del poema cambia totalmente el centro de la atención para enfocarse directamente sobre la figura de Mirtilo, quien, antes de suicidarse, se declara culpable de la muerte de Enómao y condena la volubilidad de la mujer.

Este último segmento del centón puede subdividirse en tres secciones: 1) el reconocimiento del engaño (vv. 151-154), 2) el discurso de Mirtilo (confesión y desengaño) (vv. 155-160a) y 3) el suicidio de Mirtilo (vv. 160-162):

1) El reconocimiento del engaño (vv. 151-154): el pasaje es singular a partir de que es la única sección del poema que, en cuatro versos, presenta tres versos completos virgilianos (el único formado por dos hemistiquios es el v. 153)<sup>10</sup>. Además, en estos cuatro

versos hay cuatro verbos, tres en perfecto y uno en presente:

*Tunc vero exarsit iuveni dolor ossibus ingens; |<sup>11</sup>  
olli (sensit enim simulata mente locutam) |  
nec latuere doli, | caput horum et causa malorum; |  
tunc quassans caput haec effundit pectore dicta: |*

Pero entonces un enorme dolor *ardió* en los huesos del joven; *se le hizo evidente* (de hecho, *se dio cuenta* de que ella había hablado fingiendo) el engaño, origen y causa de estos males; entonces, sacudiendo la cabeza, *vierte* desde el pecho estas palabras.

La sección se abre con tres perfectos (*exarsit-sensit-latuere*) que provocan, como sostiene GÖRLER (1985), una ruptura con lo que se venía narrando: se introduce un nuevo tema, relacionado con Mirtilo, y se abandona el asunto de Pélope y su entusiasmo por la victoria. Esto coincide con lo afirmado por VON ALBRECHT (1999) acerca de que el perfecto implica la profundidad del relato y de los procesos psicológicos en la narración: en este caso, lo psi-

cfr. la *Carta a Axio Paulo* de Ausonio y su análisis en CARMIGNANI (2012: 150-160).

9 “(Mirtilo) quien, luego del triunfo de Pélope y a pesar de haber hecho los ejes con cera, cuando reclamó el premio prometido por la muchacha, fue arrojado por su marido al mar, que tomó su nombre, puesto que por él es llamado mar de Mirtos”.

10 Para una suerte de *ars poetica centonaria*, que abarca las diferentes posibilidades combinatorias de los versos virgilianos,

11 En los centones, el signo diacrítico | indica la separación de los versos y hemistiquios originales virgilianos. En el caso de que un verso esté conformado por dos hemistiquios que provienen de diferentes pasajes del *corpus* virgiliano, se utiliza la nomenclatura ‘a’ o ‘b’. Por ejemplo, el v. 153 de *Hippodamia* está compuesto por *Eneida* 1.130 *nec latuere doli* (153a) y *Eneida* 11.361 *caput horum et causa malorum* (153b).

cológico está fundado en la semántica de los tres perfectos, que implican una apertura y un reconocimiento de una nueva situación, punzantemente dolorosa para el auriga. Asimismo, es importante incluir en el análisis los contextos del original virgiliano. Así, el v. 151 deriva completamente de *Eneida* 5.172, que alude al episodio en el que Cloanto supera a Gías en la regata y este, en un comportamiento indigno, arroja al mar al piloto, Menetes:

*tum vero exarsit iuveni dolor ossibus  
ingens  
nec lacrimis caruere genae, segnemque  
Menoeten  
oblitus decorisque sui sociumque salu-  
lutis  
in mare praecipitem puppi deturbat ab  
alta*<sup>12</sup>

Pero entonces un enorme dolor ardió en los huesos del joven [Gías] y sus mejillas no se privaron de lágrimas, y al rezagado Menetes, olvidando su propia dignidad y la seguridad de sus compañeros, arroja de cabeza al mar desde lo alto de la popa.

El *centonarius* respeta el esquema virgiliano de perfectos seguidos de un presente; esa articulación vuelve a ser considerada para el cierre del segmento, con la asociación de un perfecto con un presente en *Eneida* 7.292:

*stetit acri fixa dolore  
tum quassans caput haec effundit pec-  
tore dicta*

12 El texto de la *Eneida* corresponde a la edición de GEYMONAT (2008).

*se quedó inmóvil* [Juno] por un dolor punzante. Entonces, agitando la cabeza, *vierte* desde el pecho estas palabras.

Según la clasificación ya vista de ADEMA (2005), el presente *effundit* corresponde al ‘modo inmediato’, a partir del cual el narrador inserta el discurso como si se tratara de un testigo de los hechos, como si el relato pasara delante de sus ojos. Es un modo que involucra una gran vivez en la presentación de las palabras y que redundante en un efecto de mayor verosimilitud.

2) El discurso de Mirtilo (confesión y desengaño) (vv. 155-160a): el parlamento se articula en dos momentos, el de la confesión del crimen y el del desencanto amoroso, con un toque alusivo a la volubilidad femenina:

*‘Me me (adsum qui feci), | merui nec  
deprecor,’ inquit, |  
‘spargite in fluctus. | En haec promissa  
fides est? |  
I nunc, ingratis offer te, inrise, periclis. |  
His etiam instruxi manibus, | deceptus  
amore. |  
Nusquam tuta fides; | varium et muta-  
bile semper  
femina’.*

‘Tírenme al mar (a mí, a mí, acá está el que lo hizo), lo merecí y no quiero excusarme’ –dice– ‘entonces, ¿es esta la palabra que fue prometida? Andá ahora y entregate, burlado, a los ingratos peligros. Incluso lo hice con estas manos, engañado de amor. La palabra no está segura en ningún lado; la mujer es algo siempre voluble e inestable.’



La sección contiene una secuencia verbal rica y compleja, puesto que en poco más de cinco versos hay nueve verbos conjugados más dos verbos omitidos: dos presentes (más dos elididos), cuatro perfectos y tres imperativos. Esta riqueza verbal alcanza su clímax en la apertura del discurso (v. 155) con cuatro verbos. El parlamento de Mirtilo se destaca por la ausencia del imperfecto, a diferencia de los discursos de los otros personajes en el centón. El primer verbo del discurso, *adsum*, ancla temporalmente la situación narrativa en el presente de los eventos, en un modo claro de explicitar la culpabilidad, casi como si Mirtilo estuviera entregándose a una autoridad judicial. Los dos hemistiquios que forman este verso corresponden en la *Eneida* a versos incipientes de parlamentos cargados de profundo *pathos*<sup>13</sup>, que se recupera en el centón. En el primer hemistiquio (v. 155a), el original pertenece a *Eneida* 9.427, cuando Niso se autoinculpa, tratando así de salvarle la vida a Euríalo; por lo tanto, la relación entre el presente y el perfecto es análoga en ambos contextos: se trata de asumir la responsabilidad en el presente del relato por algo realizado puntualmente en el pasado (perfecto *feci*). El segundo hemistiquio (v. 155b) corresponde a *Eneida* 12.931, inicio del discurso de

súplica de Turno, ya abatido, frente a Eneas. TRAINA (1997: 186) comenta así *merui*: “*ritorna, per una specie di contrappasso, lo stesso verbo che Turno aveva riferito a Pallante*” en *Eneida* 10.492: *Arcades, haec’ inquit ‘memores mea dicta referte / Evandro: qualem meruit, Pallanta remitto* (“Arcadios, dice ‘recuerden, con buena memoria, estas palabras mías a Evandro: le devuelvo a Palante tal cual lo merecí”). Debido a que la labor del *centonarius* se basa principalmente en su memoria poética –en lo aprendido y enseñado en el mundo de la escuela, porque, como se dijo, estos autores eran al mismo tiempo gramáticos<sup>14</sup>–, es muy probable que el poeta haya tenido presente esta relación entre Palante y Turno a partir del verbo *mereo* para componer el personaje de Mirtilo, ya que el ‘*contrappasso*’ se repite en el centón: el auriga había causado la muerte merecida de Enómao (en el v. 134 se lee *merentem* aplicado al rey) y ahora él mismo merece este final por su traición. Como sea, la articulación verbal es notable en el verso centonario, con un quiasmo entre presente y perfecto que artísticamente logra el contraste entre el crimen cometido y la asunción de la responsabilidad.

13 Interesante notar que el *centonarius* utiliza la *geminatio* del pronombre *me* como objeto directo de *spargite*, cuando en el original virgiliano no tiene ninguna dependencia sintáctica, con lo cual le da un mayor énfasis a la expresión. Por otra parte, *spargite* en la *Eneida* sí tiene su objeto: *spargite me in fluctus* (*Eneida* 3.605).

14 LAMACCHIA (1958: 193) afirmaba que en el poeta centonario se encuentran, como en el gran poeta, las marcas de la ‘escuela’, del aprendizaje escolar. En el *centonarius*, esas marcas quedan al descubierto y son presa fácil para el lector. Cabe recordar que los centones son una tipología textual que depende de un conocimiento exhaustivo del *corpus* virgiliano, que funcionaba como una verdadera *langue* poética.

Con respecto a los imperativos de los vv. 156a-157, ocurre algo llamativo. En la *Eneida*, existe una relación casi necesaria entre el futuro y el modo imperativo en los discursos, es decir, cada vez que se presenta un imperativo, aparece un futuro relacionado: en el centón, la presencia de imperativos no trae aparejada la del futuro. En el caso del v. 156a, *spargite* proviene de *Eneida* 3.605, el discurso de Aqueménides que se cierra con un futuro. El griego suplica a los troyanos que lo arrojen al mar si no quieren salvarlo: prefiere eso antes que morir en manos de los Cíclopes (*si pereo, hominum manibus periisse iuvabit*, v. 607). El v. 157 corresponde íntegramente a *Eneida* 7.425, el discurso de Alecto para convencer a Turno de que entre en batalla. El parlamento está plagado de imperativos, algo que en el centón se recupera gracias a la presencia de dos en este verso, y comienza con un futuro (*Turne, tot incassum fusos patiere labores*, “Turno, ¿vas a soportar en vano tantas fatigas?”, v. 421). La ausencia de futuros quizá tenga que ver con la concepción del tiempo para esta escena, donde lo que importa es el presente cargado de culpa y desengaño para Mirtilo: el presente en el relato está reforzado por el adverbio *nunc* y por la posibilidad de entender también en presente la expresión cargada de indignación<sup>15</sup> *en haec promissa fides est?* del auriga.

15 Cfr. NORDEN (1903: 226), donde comenta *Eneida* 6.346, el pasaje en que Eneas critica el oráculo de Apolo por la falsedad de la profecía que señalaba que Palinuro llegaría

La fuerza del presente en el discurso –muy diferente del presente histórico habitual en Virgilio y en el centón– se relaciona directamente con la función del perfecto, que es la causa de la situación actual de Mirtilo. Así se entienden *feci* y *merui* del v. 155 y el perfecto *instruxi* del v. 158a. Este último es, en realidad, una *lectio* transmitida por el *codex Salmasianus*, discordante de la *lectio* virgiliana de *Eneida* 4.680, *his etiam struxi manibus*<sup>16</sup>. Sin embargo, el sentido no es muy diferente: lo que importa es que se relaciona el crimen de Mirtilo con la construcción letal de la pira por parte de Ana para su hermana Dido, es decir, el sintagma es un claro preanuncio del suicidio del auriga.

Los vv. 159-160 muestran un uso típico de Virgilio, que el *centonarius* hace suyo: la elipsis del verbo *sum*, que “*serve alla maggiore stringatezza dell'espressione*” (GÖRLER 1985: 274). En este caso, se trata de dos presentes gnómicos elididos, ya que ambas expresiones virgilianas (tomadas del libro 4 de la *Eneida*) han tenido fortuna como *sententiae*. La primera, *nusquam tuta fides* (4.373), corresponde al terrible discurso de Dido contra Eneas, que gira en torno a la *perfidia*. Mirtilo insiste, entonces, con el concepto de *fides* (cfr. v. 156b), pero esta vez su relación es con Dido *moritura*, lo que funciona, nuevamente, como

a las tierras ausonias. *En* tiene fuerza de indignación.

16 Cfr. PAOLUCCI (2006: 137). Sobre las variantes textuales que aportan los centones virgilianos al texto del Mantuano, cfr. SALANITRO (2017).

caracterización proléptica del suicidio de Mirtilo. La segunda, *varium et mutabile semper / femina* (4.569-570), referida nuevamente a Dido, es un comentario misógino y falaz de Mercurio que no hace honor al amor verdadero de la reina<sup>17</sup>. Sin embargo, la frase es mucho más oportuna en el contexto centonario, donde efectivamente Mirtilo sufre el engaño de Hipodamía.

3) El suicidio de Mirtilo (vv. 160-162): estos tres versos cierran el poema con una nota erudita, con la etiología del mar de Mirtos y con la posible alusión al catasterismo de Mirtilo –cuyo cuerpo fue transformado por Hermes en la constelación del Auriga– a partir de una relación con el centón de Proba (v. 686), donde se narra la ascensión de Jesús al cielo. Además, se alude a otras etiologías presentes en la *Eneida*: Gaeta (*Caie-ta*), Cabo Miseno (*Misenus*) y Cabo Palinuro<sup>18</sup>. El pasaje involucra tres verbos, un perfecto y dos presentes:

*Sic fatus | liquidas proiecit  
in undas |  
aeternam moriens famam, | quae  
maxima semper |  
dicitur aeternumque tenet per saecula  
nomen. |*  
Después de haber hablado así, muriendo, arrojó a las claras olas su fama

eterna, que siempre *se dice* es enorme, y por los siglos *vive*<sup>19</sup> eterno su nombre.

El v. 160a contiene el participio perfecto *fatus*, un uso ‘conclusivo’ del perfecto con el que se cierra el parlamento de un personaje para que el relato continúe con el presente<sup>20</sup>. Sin embargo, el texto centonario no continúa con el presente, sino con el perfecto *proiecit* –derivado de *Eneida* 5.859, donde se cuenta que el dios del Sueño arroja al mar a Palinuro–. ¿Qué significa esto? Una respuesta lógica sería defender esta elección del *centonarius* porque el *corpus* virgiliano no le ofrecía otra posibilidad. Pero esto no es así: en *Eneida* 5.775-776 se lee *extaque salsos / proicit in fluctus ac vina liquentia fundit* (“arroja las entrañas como ofrenda a las olas saladas y vierte líquidos vinos”), referido a Eneas que realiza sacrificios antes de zarpar. La expresión *proicit*<sup>21</sup> *in fluctus* podría haber integrado el texto centonario –con el mismo régimen de objeto *aeternam famam*–, ya que la cesura pentemímera permitiría perfectamente el corte del hemistiquio en ese punto, tal como recomendaba Ausonio<sup>22</sup>. Por lo tanto, el motivo de la elección del pasaje con el perfecto obedece a dos necesidades: 1) relacio-

17 Cfr. AUSTIN (1955: 168): “But Mercury is lying (...). In spite of her wild moods she had never ceased deep within her to love Aeneas, and she had no plots against him to do him personal injury”.

18 Cfr. PAOLUCCI (2006: 132-133, 139) y MCGILL (2005: 28-29).

19 Para el valor intransitivo de *tenet*, cfr. PAOLUCCI (2006: xci, n. 194).

20 Cfr. ADEMA (2005: 430).

21 Hay que mencionar que existe una variante textual *proiecit* en el ms. c (*Bernensis* 184), frente a *proicit* de MRP.

22 Cfr. n. 10.

nar a Mirtilo con Palinuro<sup>23</sup>, debido al vínculo que el *centonarius* busca con las etiologías en este epílogo, y 2) darle un cierre al primer plano del relato, según la famosa clasificación de WEINRICH del imperfecto como tiempo del ‘background’, el plano de fondo, el material de apoyo, y el perfecto como tiempo de la trama, del primer plano.

El v. 161a está extraído de *Eneida* 7.2, donde se cuenta la muerte de Cayeta:

*Tu quoque litoribus nostris, Aeneia  
nutrix,  
aeternam moriens famam, Caieta, de-  
disti;*

Tú también, Cayeta, nodriza de Eneas, muriendo, *diste* fama eterna a nuestras costas.

Como se puede apreciar, *aeternam moriens famam* está regido por el perfecto *dedisti*, con lo que el *centonarius* respeta (con *proiecit*) la articulación verbal del original. Por su parte, el último verso del poema tiene dos presentes, el primero encabalgado con la relativa del verso anterior, que corresponde a *Eneida* 8.271, la descripción de Evandro del *Ara Maxima* en honor a Hércules:

*hanc aram luco statuit, quae maxima  
semper  
dicetur nobis et erit quae maxima sem-  
per.*

23 Palinuro da el nombre al cabo que se encuentra en la provincia de Salerno.

‘Colocó este altar en el bosque sagrado, que siempre será llamado ‘Máximo’ por nosotros y que será el máximo siempre.’

En primer lugar, el uso del perfecto *statuit* en la oración principal es análogo al ya mencionado *proiecit* (oración principal en el centón); en segundo lugar, si bien cualquiera de los dos versos virgilianos podría ser la fuente del v. 161b, el fenómeno de la *vox propinqua*<sup>24</sup> determina que *dicetur* del v. 272 influya en la elección del último verso centonario, que deriva de *Eneida* 6.235:

*monte sub aërio, qui nunc Misenus ab  
illo  
dicitur aeternumque tenet per saecula  
nomen*

bajo el monte elevado, que ahora es llamado Miseno por él, y conserva eterno el nombre por los siglos.

Se alude a la construcción de la sepultura de Miseno, que termina con estos versos típicos del gusto alejandrino por los relatos etiológicos. El final del poema produce, entonces, un contraste entre dos tiempos: el perfecto y el presente. El perfecto determina el último elemento de la profundidad del relato, el último detalle de la diégesis y del primer plano narrativo, mientras que el presente

24 Se trata de hemistiquios que comparten no la palabra de la sutura (*vox communis*) sino una palabra cercana a ella, que, por supuesto, era recordada por la memoria del *centonarius*. Cfr. PAOLUCCI (2006: lxxiii y lxxviii, n. 167).

del verso final es un ejemplo de lo que PINKSTER describe como un uso para situaciones del pasado válidas en el presente, tal como ocurre con las etiologías, por ejemplo, en *Eneida* 10.145: *et Capys: hinc nomen Campanae ducitur urbi* (“y Capis: de acá se deriva el nombre para la ciudad Campana”).

Como conclusión, esta sección de la obra, donde los perfectos superan a los presentes casi en una proporción de 2:1, implica una ruptura en el relato, dado que se pasa de un tiempo de primer plano en presente (la carrera de carros) a otro tiempo de primer plano en perfecto (la desilusión de Mirtilo) –por esto quizá la ausencia del imperfecto en el pasaje–. Se trata, entonces, del último detalle del primer plano narrativo. Asimismo, este uso del perfecto presenta otra característica muy discutida pero que, para nosotros, en este caso es determinante: profundiza el aspecto psicológico del personaje. Mirtilo es el personaje central del epílogo: el *centonarius* le otorga esta preeminencia muy probablemente para enfatizar el desvío que realiza de la tradición mítica.

Por otra parte, a diferencia de lo que ocurre en secciones anteriores de este *epyllion*, el perfecto funciona claramente por ‘oposición’ al presente. Así, en el discurso de Mirtilo la fuerza del presente –muy diferente del presente histórico– se relaciona directamente con la función del perfecto, que es la causa de la situación actual del auriga. De modo similar, en el desenlace, el perfecto representa el punto final de la diégesis frente al

presente, que puede definirse como ‘etiológico’, es decir, determina eventos del pasado cuya acción dura hasta el presente del relato. Asimismo, en esta sección y a partir del uso del presente, se verifica el ‘modo inmediato’ para introducir los discursos, como si el narrador estuviera presente en los acontecimientos. Finalmente, el presente también registra en este apartado un uso gnómico. En cuanto a los imperativos y futuros, el *centonarius* decide no relacionarlos: el futuro, de alguna manera, está vinculado con los presentes del último verso. Pero los tiempos que importan son el presente y el perfecto, porque con ellos se remarca el crimen, la culpa y la confesión de Mirtilo.

De esta manera, el centón efectivamente se nos presenta como una ‘pequeña *Eneida*’, como una épica en miniatura, o mejor, como un *epyllion*, donde el narrador tiene diversos motivos para la articulación temporal de su relato: el poeta centonario seleccionó los versos virgilianos no solo por cuestiones temáticas sino que también tuvo en cuenta las variaciones temporales del texto virgiliano para lograr una mayor o menor tensión dramática, según el caso.

## Ediciones y traducciones

- BAEHRENS, A. (ed.) (1882). *Poetae Latini minores*. Lipsiae: Teubner.
- BURMAN, P. (ed.) (1759). *Anthologia veterum Latinorum epigrammatum et poematum*. Amstelodami: Schoutenius.

- GEYMONAT, M. (ed.) (2008 [1973]). *P. Vergili Maronis Opera*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- MEYER, H. (ed.) (1835). *Anthologia Veterum Epigrammatum et Poematum*. Lipsiae: G. Fleischer.
- PAOLUCCI, P. (ed.) (2006). *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina: Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*. Hildesheim: Olms.
- RIESE, A. (ed.) (1869-1870). *Anthologia Latina*. Lipsiae: Teubner.
- RIESE, A. (ed.) (1894-1906). *Anthologia Latina, editio altera*. Lipsiae: Teubner.
- SHACKLETON BAILEY, D. R. (ed.) (1982). *Anthologia Latina I fasc. 1: Libri Salmasiani aliorumque carmina*. Stuttgart: Teubner.
- Bibliografía citada**
- ADEMA, S. (2005). "The tense speech indications in Vergil's *Aeneid*" en CALBOLI, G. (ed.). *Papers on grammar* 9, vol. 2. Roma: Herder; 419-431.
- AUSTIN, R. G. (1955). *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*. Oxford: Clarendon Press.
- BAŽIL, M. (2009). 'Centones christiani': métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive, Paris: Institut d'Études Augustiniennes.
- BRIGHT, D. (1984). "Theory and Practice in the Vergilian Cento": *ICS* 9; 79-90.
- CARMIGNANI, M. (2012). "Ausonio. Cento nuptialis" en LA FICO GUZZO, M. L. & CARMIGNANI, M. (eds.), *Proba. Cento Vergilianus De Laudibus Christi - Ausonio. Cento nuptialis*. Bahía Blanca: EDIUNS; 133-217.
- CARMIGNANI, M. & AUDANO, S. (eds.) (2017). *Vergiliocentones. Critical Studies. Los centones virgilianos. Estudios críticos*. Córdoba: Brujas.
- CONSOLINO, F. E. (1983). "Da Osidio Geta ad Ausonio e Proba: le nuove possibilità del centone": *A&R* 28; 133-151.
- GALLI, M. T. & MORETTI, G. (eds.) (2014). *Sparsa colligere et integrare lacerata: centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*. Trento: Università degli studi di Trento.
- GÖRLER, W. (1985). "Eneide: la lingua" en DELLA CORTE, F. (ed.). *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 2. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana; 262-278.
- LAMACCHIA, R. (1958). "Dall'arte allusiva al centone": *A&R* 3; 193-216.
- LAMACCHIA, R. (1985). "Centoni" en DELLA CORTE, F. (ed.). *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 1. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana; 733-737.
- MCGILL, S. (2005). *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, Oxford: Oxford University Press.
- NORDEN, E. (1903). *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*. Lipsiae: Teubner.
- PINKSTER, H. (1983). "Tempus, Aspect and Aktionsart in Latin (Recent trends 1961-1981)": *ANRW* 29.1; 270-319.
- PINKSTER, H. (1999). "The present tense in Virgil's *Aeneid*": *Mnemosyne* 52.6; 705-717.
- POLARA, G. (1990). "I centoni" en CAVALLLO, G., FEDELI, P. & GIARDINA, A. (eds.). *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. 3. Roma: Salerno Editrice; 245-275.
- SALANITRO, G. (1997). "Osidio Geta e la poesia centonaria latina": *ANRW* 2.34.3; 2314-2360.

- SALANITRO, G. (2017). "Per il testo di Virgilio" en CARMIGNANI, M. & AUDANO, S. (eds.). *Vergiliocentones. Critical Studies. Los centones virgilianos. Estudios críticos*. Córdoba: Brujas; 23-26.
- SPALLONE, M. (1982). "Il *Par. Lat. 10318* (Salmasiano): Dal manoscritto alto-medievale ad una raccolta enciclopedica tardo-antica": *IMU* 25; 1-71.
- TRAINA, A. (1997). *Virgilio. L'utopia e la storia. Il libro XII dell'Eneide e antologie delle opere*. Torino: Loescher.
- VON ALBRECHT, M. (1970). "Zu Vergil's Erzähltechnik: Beobachtungen zum Tempusgebrauch in der Aeneis": *Glotta* 48; 219-229.
- VON ALBRECHT, M. (1999). *Roman Epic: An Interpretative Introduction*. Leiden: Brill.
- WEINRICH, H. (³1977 [¹1964]). *Tempus: besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.

---

**Recibido:** 16-04-2020  
**Evaluado:** 24-04-2020  
**Aceptado:** 02-05-2020

---

