

OBSERVACIONES SOBRE CENTONES VIRGILIANOS DE TEMA CRISTIANO

La creación de una poesía cristiana culta

José-Luis Vidal

La revitalización de la literatura latina en el transcurso del siglo IV y durante los comienzos del V se logra sustancialmente por una vuelta a los clásicos. Por lo que se refiere a la poesía de inspiración pagana, figuras como Ausonio, Claudiano o Rutilio Namaciano, sin abandonar por completo el gusto por la sutileza y el virtuosismo técnico que les legaban las dos centurias anteriores, crean de nuevo una poesía de espíritu romano de fibra profunda y vigorosa, nutrida especialmente del recuerdo y la imitación de los grandes clásicos. Paralelamente a este renacimiento el siglo IV contempla en Occidente la irrupción de la poesía cristiana. Con anterioridad a este momento, en efecto, los cristianos no habían podido permitirse el lujo de desarrollar una verdadera poesía culta. Su producción literaria había tenido que plegarse a las urgentes necesidades de la apologética e incluso, a veces, había llegado a adoptar un tono de franco e indiscriminado rechazo de la cultura pagana. El final del siglo III ya había visto, no obstante, un progresivo abandono de esta actitud defensiva y, salvado el corto paréntesis de la persecución de Diocleciano, con el edicto de Constantino de 313 el cristianismo pasaba a beneficiarse de una situación de tolerancia que desterraba antiguas necesidades y que planteaba otras nuevas. La creación de una lengua poética era una de estas últimas y una de las que más acuciantemente sentían los cristianos cultivados. Estos podían decidirse por una de estas dos alternativas: o lanzarse a la creación de una poesía nueva a partir del humilde lenguaje cotidiano de los fieles o acomodar a la lengua y metro de la poesía pagana el pensamiento cristiano. Lo primero hubiera sido una hermosa y arriesgada aventura. Lo segundo, en todo caso, fue lo que ocurrió. La poesía cristiana —dejando a un lado la poesía himnica, que tiende a integrarse en la liturgia— adoptó con tanto o mayor entusiasmo que la pagana la lengua, las fórmulas y la métrica de Virgilio, de Horacio, de Ovidio. Un afán de competir con la literatura profana, un deseo más o menos confesado de desquitarse de los paganos cultos a quienes la rusticidad de la lengua de las Escrituras movía a desdén, un interés por demostrar que la doctrina del cristianismo era capaz de revestirse de los mismos admirados ornamentos que sustentaban ideas paganas¹ —lo que en el fondo llevaba ingenuamente implícita la confesión de que eran esas formas, por cierto paganas, las que ennoblecían— influyeron mucho en aquella decisión.

1. *Vid. infra* n. 10.

La admiración por Virgilio: el centón virgiliano

De entre los clásicos, ninguno más admirado, más venerado que Virgilio. Y tampoco ninguno más estudiado. Su práctica en la escuela era tanta que sabérselo de memoria de arriba a bajo se había vuelto cosa poco menos que común². Tal familiaridad con su obra había motivado la aparición de un juego literario que consistía en la composición, utilizando exclusivamente versos y fragmentos de versos entresacados de toda la obra de Virgilio, de poemas de un contenido completamente distinto y sobre temas lo más variados y lo más disparatados que pudiera imaginarse. En el siglo IV el pasatiempo de los "centones" tenía tras sí una considerable tradición. Ya Tertuliano, en el *De praescriptione haereticorum*, nos cuenta: "se ve hoy sacar de Virgilio una obra completamente diferente, adaptando los versos al tema y el tema a los versos. Recientemente Hosidio Geta exprimió completamente (*plenissime exsuxit*) su tragedia *Medea* de Virgilio. Un pariente mío, entre otras de sus obras literarias, explicó según el mismo poeta el *Cuadro de Cebes*"³. Esta moda literaria alcanzó gran éxito, a juzgar por el número de ejemplares que nos han quedado⁴, y, como hemos de ver, está bien representada en la literatura cristiana.

La composición de un centón suponía, además de ese conocimiento perfectamente mecánico de Virgilio, una habilidad técnica nada despreciable. El ejemplo más consumado del género nos lo proporciona Ausonio en su *Cento nuptiales*⁵, en cuyo prefacio formula precisamente las leyes a las que ha de ajustarse el centón: "con pasajes e ideas diversas se consolida una estructura de poema, de manera que en un verso se juntan dos trozos de verso diferentes o un verso y la mitad del siguiente junto con la mitad de otro. Pues poner dos que se sigan es una torpeza y tres seguidos una pura tontería. Los trozos se parten por todas las cesuras que admite el verso heroico, de manera que o un hemistiquio de pentémímera (-uu-uu-) pueda casar con una continuación anapéstica (uu-uu-uu-^u), o uno de cesura trocaica (-uu-uu-u) con un segmento complementario (u-uu-uu-^u), o siete semipies (-uu-uu-uu-) con un anapéstico coral (uu-uu^u), o *** después de un dácti-

2. Cf. Comparetti, D., *Virgilio nel Medio Evo. Nuova edizione a cura di G. Pasquali*, vol I, Florencia La Nuova Italia, 3 1967, p. 64.

3. Tert., *De praescr.*, 39, 3-4 (ed. Refoulé): *Vides hodie ex Virgilio fabulam in totum aliam componi, materia secundum uersus et uersibus secundum materiam concinnatis. Denique Hosidius Geta Medeam tragoediam ex Virgilio plenissime exsuxit. Meus quidam propinquus ex eodem poeta inter cetera stili sui otia Pinacem Cebetis explicuit.* Se nos han conservado fragmentos de la *Medea* de Hosidio Geta, publicados por Buecheler y Riese, *Anth. Lat.*, 1, 1, frag. 17, Leipzig, Teubner, 2 1894, pp. 61-79. No poseemos, en cambio, nada del *Pinax Cebetis*, traducción o perífrasis latina de un original griego, sí conservado, del siglo I d. C., compuesto probablemente por un estoico. Véase al respecto Von Arnim, s. u. "Kebes", *RE*, 11, cols. 102-105 y Refoulé en su edición del *De praescr.*, "Sources Chrétiennes", 46, p. 143 y n. 3.

4. La más completa y también más antigua colección de centones virgilianos está contenida en el famoso códice salmasiano (después *Parisinus* 10318) y ha sido editada por Baehrens, *Poetae Latini minores*, 4, frgs. 197-208, Leipzig, Teubner, 1882, pp. 191-240 y de nuevo por Buecheler y Riese, *op. cit.*, frgs. 7-18, pp. 33-82.

5. Citamos por la edición de Schenkl, *D. Magni Ausoni Opuscula*, MGH, AA, 5, 2, Berlín, Weidmann, 1883, pp. 140-146. El centón nupcial comprende el cap. 28 de esta edición.

lo y un semipié (—uu—) lo que le falta al hexámetro (uu—uu—uu—uu—u)”⁶. Tan precisas y severas reglas, como ya advierte Müller⁷, no las cumple siempre ni siquiera el mismo Ausonio, ni mucho menos, por supuesto, los demás autores de centones, especialmente los cristianos.

Evidentemente un juego literario tan complicado y artificioso no podía tener más objeto que dar muestras de un alarde de técnica extraordinario y, al mismo tiempo, procurarse un pasatiempo tanto más festivo y cercano a la pura chanza, cuanto más lejos del pensamiento de Virgilio estaba lo que se le hacía decir con sus propios versos. Es justamente lo que propone Ausonio en el prefacio de su escabroso centón⁸. Y las cosas llegan al colmo cuando, hacia el final de éste, el mismo Ausonio interrumpe sus versos para avisar socarronamente a los lectores de oídos castos que se detengan pues, nos dice, “hasta aquí... he envuelto el misterio nupcial con términos ambiguos y con circunlocuciones... pero... el resto de los secretos de la alcoba y del lecho los voy a presentar espigándolos del mismo autor, para que dos veces enrojezcamos, pues que haremos de Virgilio mismo un desvergonzado”⁹. La finalidad burlesca no podía estar más clara.

Los centones cristianos.

No era ese aspecto de la poesía centonaria lo que podía atraer a los cristianos, naturalmente, sino aquello que el centón tiene de “tour de force”. Hacerlo capaz de abrigar un contenido cristiano era, en suma, llevar al final el propósito de Juvenco, el iniciador de la poesía cristiana de forma clásica, a saber: demostrar que la poesía épica, el más excelente de los géneros según la antigua preceptiva, podía ser vehículo de la fe cristiana¹⁰. En el caso de los centones los propios versos de Virgilio, el más excelso de los poetas latinos, albergarían, dóciles, — ¡qué honor para la fe! — el mensaje cristiano. A esta intención se añadía además en muchos casos — así, por ejemplo en el centón de Proba—, una finalidad práctica de tipo pedagógico y mnemotécnico: se podía esperar que, uniendo la ventaja de la forma virgiliana al fondo de la doctrina cristiana, esta última quedaría más fácilmente impresa en la memoria del lector¹¹.

6. *ed. cit.*, 28, 1, 20-26: *uariis de locis sensibusque diuersis quaedam carminis structura solidatur, in unum uersum ut coeant aut caesi duo aut unus et sequens <medius> cum medio. diffinduntur autem per caesuras omnes, quas recipit uersus heroicus, conuenire ut possit aut penthemimeris cum reliquo anapaestico aut trochaice cum posteriore segmento aut septem semipedes cum anapaestico chórico aut *** post dactylum atque semipedem quidquid restat hexametro ...*

7. Mueller, L., *De re metrica poetarum latinorum praeter Plautum et Terentium*, Leipzig, Ricker, 1894, p. 586.

8. Ausonio, no obstante, disfraza retóricamente este propósito con una excusa: *piget enim Vergiliani carminis dignitatem tam ioculari dehonestasse materia. Sed quid facerem? iussum erat; quodque est potentissimum imperandi genus, rogabat qui iubere poterat, S. imperator Valentinianus ...* (28, 1, 6-8).

9. 28, 3, 1-5: *hactenus...mysterium nuptiale ambitu loquendi et circuitione uelauit. Verum ... cetera quoque cubiculi et lectuli operata prodentur ab eodem auctore collecta, ut bis erubescamus, qui et Vergilium faciamus impudentem.*

10. Cf. Iuueno., *Euangelica Historia*, 4, 805-806: *uersibus ut nostris diuinae gloria legis / ornamenta libens caperet terrestria linguae.*

11. Cf. Ebert, A., *Histoire générale de la littérature du Moyen Age en Occident*, trad. franç. de Aymeric & Condamin, 1, París, Leroux, 1883, p. 138.

Varias causas, en suma, favorecían la introducción del género en la poesía latina cristiana. De ello se encargó una dama de la aristocracia romana, Proba, quien hacia el año 360¹² componía su famoso *Cento Vergilianus*, en donde en 694 versos nos narra los hechos más importantes del Antiguo Testamento hasta el Diluvio y los del Nuevo Testamento hasta la Ascensión¹³. No cabe duda de que a partir de este momento los centones comenzaron a adquirir gran favor entre la mayoría de los cristianos. El buen sentido de algunos, como san Jerónimo¹⁴, que veían con repugnancia la utilización de este juego literario con fines proselitistas y que no admitían que el lenguaje sencillo de la Escritura se mixtificara con abigarrados préstamos de Virgilio, no parece que pudiera imponerse. En efecto, en el decreto atribuido a Gelasio *De recipiendis et non recipiendis libris* del año 494 leemos: *Centimetrum de Christo uergilianis compaginatum uersibus apocryphum*¹⁵. ¡Mucho tenía que haberse extendido la moda de los centones para que la autoridad eclesiástica se viera obligada a precisar que uno de ellos era un apócrifo!

El de Proba no es el único centón cristiano que se nos ha transmitido, aunque sí el único de datación y atribución seguras. Conocemos además otros tres centones virgilianos de tema cristiano, de algo más de cien versos cada uno, es decir, mucho más cortos que el de Proba, y de cronología y atribución inciertas, pero no menos interesantes. Son los *Versus ad gratiam Domini* de Pomponio, el centón *De Verbi incarnatione* y el *De ecclesia*.

El segundo de ellos, atribuido sin fundamento a Sedulio¹⁶, comienza por glosar el misterio de la Encarnación de Cristo: tras una breve introducción (vv. 1-10), la escena de la Anunciación del ángel a María es descrita con minuciosidad y hasta con cierto encanto poético. El Padre manifiesta su voluntad, glorificando al Hijo (vv. 32-54) cuyo nacimiento se narra a continuación (vv. 55 ss.). Sigue una laguna (tras el verso 62) que debe ser muy importante porque el fragmento restante contiene las últimas palabras de Jesús a sus discípulos (vv. 63-100), inmediatamente antes de su Ascensión a los cielos (vv. 101-111).

También es un error, que descansa sobre una falsa lectura, la atribución a Mavortius del poema *De ecclesia*¹⁷. Como nota Manitius, "este centón se destaca de los restantes por su gran viveza. Nos introduce de lleno, en efecto, en medio de la vida cristiana de los

12. Sobre la datación vid. Bardenhewer, *Geschichte der altkirchlichen Literatur*, 3. Friburgo de B., Herder, 1923, p. 562.

13. La mejor edición es la de Schenkl en *Poetae Christiani minores*, CSEL, 16, 1 (Viena 1888) pp. 578-609, con excelente *Prooemium* (pp. 513-560).

14. Véase especialmente Hier., *Ep.*, 53, 7 (ed. Labourt): *Quasi non legerimus Homero centonas et Vergilio centonas, ac non sic etiam Maronem sine Christo possumus dicere Christianum, ... puerilia sunt haec et circulatorum ludo similia...*

15. Migne, *PL*, 59, 162.

16. Fue E. Martène (Martenius) quien, al publicar por vez primera el centón (París 1773), lo atribuyó erróneamente a Sedulio y por esa razón ha sido editado entre las obras de éste, por ejemplo, por Arévalo, (edición recogida en Migne, *PL*, 19, 773-780) y por Huemer, *Sedulii opera omnia*, CSEL, 10 (Viena 1885) pp. 310-315. Sobre la atribución véase Huemer, pp. XLIII-XLIV y Schanz-Hosius, *Geschichte der römischen Literatur*, 4, 2, Munich, Beck 1920, pp. 371-372. Hemos utilizado la edición de Schenkl, *Poetae...*, pp. 615-620.

17. La lectura a que nos referimos es de F. Juretus, quien conjeturó el nombre *Mauortius* a partir de un texto en prosa deficientemente transmitido que aparece intercalado tras el verso 110 del centón. Seguimos la edición de Schenkl, *Poetae...*, pp. 621-627 quien rechaza justificadamente la conjetura (*ibid.*, p. 565 y n. 2).

primeros tiempos, por cuanto su contenido presenta un sermón sobre la obra redentora de Cristo"¹⁸. Tras unos solemnes versos en que se nos describe el templo y el servicio divino (vv. 1-12), viene el sermón del sacerdote (vv. 13-98). Concluido éste, se nos narra la distribución de la comunión (vv. 99-108) y la vuelta a casa de la comunidad (vv. 109-110). Los versos son ahora interrumpidos por un curioso inciso en prosa: se finge un entusiasmado elogio (*Maro iunior!*) cosechado por el poeta en medio de una recitación pública y al que corresponde improvisando los últimos versos del centón (vv. 111-116), en los que declina modestamente compararse con su modelo, a quien llama *deus* y *magister* (v. 112).

Los *Versus ad Gratiam Domini* de Pomponio.

De entre estos tres centones los *Versus ad gratiam Domini*¹⁹ constituyen el poema más perfecto, al menos desde el punto de vista formal, y éste es el que hemos escogido para comentar algunos de los procedimientos y características representativos de la poesía centonaria cristiana²⁰.

La atribución del poemita a Pomponio viene refrendada por Isidoro de Sevilla quien se refiere a nuestro centón, inmediatamente después de mencionar el de Proba, en los siguientes términos: *Sic quoque et quidam Pomponius ex eodem poeta [Virgilio] inter cetera stili sui otia Tityrum in Christi honorem composuit: similiter et de Aeneidos*²¹ Por la cita nos enteramos asimismo del título de *Tityrus* con que también se conocía la obra, cuya disposición imita, en efecto la de la primera *Egloga* de Virgilio, frecuentemente designada por aquel nombre. El centón es, por tanto, anterior sin duda al siglo VII, pero su datación puede remontarse bastante más: si tenemos en cuenta la estrecha vinculación que el opúsculo mantiene con respecto al centón de Proba y especialmente la franca dependencia respecto de la poetisa cristiana que Pomponio manifiesta en el relato de la Creación, concluiremos con bastante seguridad que ambas obras están separadas por un lapso de tiempo no muy largo²².

Como apuntábamos antes, el poema imita abiertamente en su disposición la primera *Egloga* de Virgilio. Como allí, la acción entera se reduce a un diálogo entre Tí tiro y Melibeo. La felicidad de Tí tiro, entregado a dulces cantos, mueve a Melibeo a una admiración asombrada, que, como en Virgilio, no puede contener:

18. Manitius, M., *Geschichte der christlich-lateinischen Poesie*, Stuttgart, Cotta'schen 1891, p. 129.

19. Bajo ese título aparece recogido el centón en el único manuscrito que nos lo ha conservado, el *Vaticanus Palatinus* 1753 (s. IX-X), editado por vez primera por Bursian en *Sitzungsber. der Münchener Akad., Philos.-philol.-hist. Kl.* año 1878. vol. 2, 1, pp. 29 ss. y posteriormente por Schenkl, *Poetae...*, pp. 609-615 y por Buecheler y Riese, *op. cit.*, 1, 2, frg. 719a, pp. 189-193. Leemos por la edición de Schenkl.

20. Una breve exposición de los aspectos técnicos y formales del centón de Pomponio la da Schenkl, *Poetae...*, pp. 560-564. Véase además Bardenhewer, *op. cit.*, 3, p. 563; Schanz-Hosius, *op. cit.*, 4, 1, p. 221 y Manitius, *op. cit.*, pp. 127-128. Todos ellos con bibliografía.

21. Isid., *Etym.*, 1, 39, 25-26 (ed. Lindsay).

22. Cf. Manitius, *op. cit.*, p. 128 y n. 2.

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi,
nescio qua praeter solitum dulcedine laetus,
fortunate senex! hic inter flumina nota
et fontis sacros deductos dicere uersus
et cantare paras diuino carmine, pastor*

(vv. 1-5)

Títiro es feliz porque posee una gracia especial —*deus haec nobis otia fecit* (v. 9, cf. Virg., *Ec.*, 1, 6)—, el conocimiento de la verdad, ésto es, de la Revelación cristiana, que comienza a esbozar a Melibeo (vv. 7-20). Tras breve interrupción de este, de nuevo llena de asombro (vv. 21-25), Títiro le explica la omnipotencia divina, la inmortalidad del alma y el consiguiente destino transcendente del hombre (vv. 26-45). Su parlamento, en resumen, señala lo fundamental de la escatología cristiana. Surge en seguida la pregunta siempre admirada de Melibeo, quien precisará aún más la cuestión al aludir a la resurrección de la carne²³.

*Tityre, tamne aliquas ad caelum hinc ire putandum est
sublimis animas iterumque ad tarda reuerti
corpora?
immortalis ego?*

(vv. 46-49)

Títiro contesta afirmativamente a las preguntas de Melibeo y le invita a la fe y a la confianza en Dios. Melibeo replica decididamente:

Credo equidem nec uana fides (v. 54)

e inquires, ansioso, cuál debe ser su conducta (vv. 54-59).

En su contestación Títiro expone paralelamente cómo se alcanza la Gloria y cómo el Infierno (vv. 62-69 y 70-74). Nuevamente vuelve el diálogo: Melibeo insta a Títiro, quien finalmente comienza un largo parlamento (vv. 83 ss.) en el que describe primero la Creación del mundo y del hombre (vv. 86-98). A continuación el sentido del texto se oscurece bastante, en parte por la deficiente transmisión de algunos versos (vv. 104 ss.): se reconoce una alusión a la proclividad humana hacia el pecado y, confusamente, parece mencionarse algún episodio del Antiguo Testamento. Cuando la narración logra de nuevo claridad, al referirse a los preámbulos de la Redención (vv. 120 ss.), el texto, que se nos ha conservado fragmentariamente, se interrumpe bruscamente en la mitad de un verso.

El primer préstamo virgiliano puede verse, como ya hemos insinuado, en la forma misma de la composición, en el movimiento alternativo del discurso —tan típico de las *Eglogas*— en la caracterización misma de los personajes. Este Títiro y este Melibeo del centón ¿no nos recuerdan al Títiro y al Melibeo de la *Egloga* I? Parece que sí, que algo tienen en común. En Virgilio Títiro es el rústico feliz y egoísta que ha visto sus tierras conservadas por el favor del príncipe. Melibeo, el desposeído, nos cautiva por la melanco-

23. Así creemos que puede interpretarse *ad tarda reuerti / corpora* (vv. 47/48) que en Virgilio (*Aen.*, 6, 720/721) designa la reencarnación de las almas de acuerdo con la doctrina de la metempsicosis.

lía con que lleva su desdicha, por el asombro fácil y la admiración sincera —nunca empañada de la envidia— con que contempla el bienestar de Títiro. En nuestro centón Títiro no aparece, es cierto, egoísta. Pero sí feliz y seguro, en posesión de una verdad que debe —como el otro Títiro sus tierras— a una gracia. Ambos pueden decir: *deus nobis haec otia fecit!*²⁴ En cuanto a nuestro Melibeo, ¿no es también un desposeído, un espíritu falto y deseoso de la verdad?, ¿no escucha atento y asombrado la felicidad que canta Títiro?, ¿no es acaso la misma la emoción que vibra en sus preguntas?, ¿no entrecortan éstas igualmente el discurso seguro, imperturbable de uno y otro Títiro? En todo caso permítasenos sugerir que un poco de la atmósfera de la égloga virgiliana parece haberse trasladado, adherido a los *disiecta membra* que el centonario le ha sustraído, al centón.

Pero el préstamo más radical que Pomponio toma de Virgilio está constituido naturalmente por los versos y miembros de versos que componen el centón. Consta éste de 204 referencias-a-verso²⁵ tomadas del corpus virgiliano como muestra el cuadro siguiente:

CUADRO N.º 1

	NUMERO DE REFERENCIAS-A-VERSO	%
<i>EGLOGAS</i>	29	14,2
<i>GEORGICAS</i>	32	15,8
<i>ENEIDA</i>	143	70,0
Total	204	100

En seguida se echa de ver que es la *Eneida* la que ha proporcionado en su gran mayoría el material del centón, hecho muy explicable si se tiene en cuenta que sus versos solos constituyen las tres cuartas partes de la obra de Virgilio. Siguen a gran distancia las *Geòrgicas* y un poco por debajo de ellas las *Eglogas*. Eso no significa, sin embargo, que las preferencias del centonario por cada una de las obras de Virgilio se escalonen de la misma manera. Dicho de otro modo, el cuadro anterior no nos muestra más que la distribución en términos absolutos de la utilización de las obras de Virgilio por Pomponio. Pero si queremos encontrar una expresión numérica que de alguna manera signifique la preferencia relativa de Pomponio por cada una de esas obras, tendremos que comparar el número de referencias-a-verso que ha tomado de cada una de ellas con el número de versos de que cada una consta, es decir, el que realmente se ofrecía a disposición del centonario. Al resultado de esta comparación, expresado convencionalmente en tantos por ciento, le llamamos *factor de preferencia* y su mayor o menor magnitud nos indica, en efecto, la mayor o menor preferencia relativa del centonario por la obra correspondiente:

24. Así Verg., *Ec.*, 1, 6 que Pomponio altera sin necesidad aparente —quizá cite de memoria— en *deus haec nobis otia fecit* (v. 9).

25. Por referencia -a-verso entendemos cada mención parcial o total de verso virgiliano que se hace a lo largo del desarrollo del centón. Cuando un verso o fragmento de verso es mencionado más de una vez, contamos, naturalmente, tantas referencias-a-verso como menciones se repiten.

Dejando para otra ocasión el análisis exhaustivo de los datos del cuadro anterior, comentaremos ahora sólo algunos de sus aspectos más destacados. Nótese en seguida, por ejemplo, la abultada proporción de referencias que han deparado *Ec. I, G. I* y *Aen. I*. Con independencia de su contenido el mismo carácter de iniciales concedía y sigue concediendo a estos libros un puesto de preferencia en la antología del gramático, les aseguraba una mayor frecuencia a la hora de la lectura y el comentario y, en definitiva, los fijaba con mayor firmeza en la memoria de escolares y lectores. El centón no hace más que reflejar ese estado de cosas. Más chocante, en cambio, nos resulta el número de citas, sóloamente discreto, que arroja la *Egloga IV*, a pesar de la fortuna que logró entre los cristianos, muchos de los cuales vieron en ella una profecía mesiánica y en su autor un cristiano "avant la lettre"²⁶. Pero es precisamente el tono profético y, si se quiere, el "mesianismo" de la *Egloga* el que hace escasa²⁷ en elementos bucólicos. Ahora bien, creemos que los *Versus ad gratiam Domini* se integran decididamente en el género de la "Bucólica cristiana", definición que alberga una serie de poemas, dados a partir del siglo IV d.C., en los que se procuraba utilizar los recursos formales de la poesía pastoril y más concretamente de la bucólica virgiliana para arropar una temática cristiana²⁸. En su ámbito así la *Egloga IV* se encontraba en una situación de compromiso: de una parte su asunto mismo y muchas de sus formulaciones se prestaban estupendamente de otra, apenas si podía proporcionar las formas "bucólicas" que daban su sello al género. No parece arriesgado, suponer que la mediana utilización de la *Egloga* en el centón cristiano, sí, pero bucólico de Pomponio refleja en parte esa peculiar ambivalencia.

Escojamos finalmente para nuestro comentario el caso de *Ec. V, G. IV* y *Aen. VI*. De las diez églogas la V es la que proporciona el mayor número de referencias-a-verso (37,85 % sobre el total de las tomadas a las *Eglogas*); lo mismo ocurre con el libro VI de la *Eneida*, del que proceden el 19,6 % de las referencias-a-verso tomadas de esa obra. En cuanto a *G. IV*, de este libro proceden el 40,6 % de las referencias-a-verso tomadas de las *Geórgicas*, porcentaje apenas inferior al que arroja el libro inicial de esa obra (46,9 %) y muy superior al que corresponde a los otros dos (6,25 % para uno y otro).

Es indudable, pues, que *Ec. V, G. IV* y *Aen. VI* han atraído de manera especial al autor del centón y, por otra parte, no parece que esa atracción pueda explicarse por razones formales —situación en el conjunto de la obra, extensión, mejor transmisión, etc.— como ocurría con los libros iniciales de las *Geórgicas* y la *Eneida* y con la *Egloga I*. El centonario ha utilizado de manera preferente esos poemas y, muy especialmente, determinados pasajes o fragmentos de ellos por lo que decían y, sobre todo, por lo que se les podía hacer decir; porque desarrollaban un tema cuyo contenido era grato a espíritus cristianos y, sobre todo, porque tiradas más o menos largas de sus versos —a veces un solo

26. Sobre la exégesis e interpretaciones cristianas de la cuarta égloga puede verse aún el resumen de Comparetti, *op. cit.*, 1, pp. 122-127, y, recientemente, Courcelle, P., "Les exégèses chrétiennes de la quatrième élogue", *Revue des Études Anciennes*, 59, 1957, 294-319.

27. Exagerada nos parece la opinión de J. Brisson, para quien "il n'y a rien de bucolique dans cette élogue" (*Virgile, son temps et le notre*, París, Maspero, 1966, p. 14). Más exactamente afirma de la égloga cuarta W. Schmid que "sie nicht so sehr 'bukolische' als vielmehr 'elysische' Züge aufweist". ("T. tyrus Christianus", *Rheinisches Museum*, 96, 1953, 101-165, p. 110).

28. Sobre la bucólica cristiana véase el artículo de W. Schmid citado en la nota anterior y, del mismo, la voz "Bukolik", *RAC*, 2, cols. 786-800, especialmente 792-797.

verso— convenientemente manipuladas podían transformarse en expresiones aceptables e incluso felices desde el punto de vista cristiano. Esta manera de utilizar el material virgiliano se concreta en una peculiar técnica compositiva según la cual nuestro autor va confeccionando su centón actuando simultáneamente a dos niveles: de un lado menudeaba las referencias a versos dispersos dentro de esos pasajes “cristianizables”, mientras que de otro entresacaba grupos de versos seguidos que, o bien desmembraba y dispersaba por el centón, o bien intentaba conservar agrupados. Decimos “intentaba” porque esto último se lo vedaban las leyes del género²⁹, con las cuales, naturalmente, entraba en conflicto si persistía en su propósito. Apreciaremos mejor los detalles de este procedimiento “poético” si recurrimos a un ejemplo. Veamos cómo ha utilizado Pomponio el libro IV de las *Geórgicas*. Encontramos en el centón referencias a 12 de sus versos, a saber: G. IV, 1, 109, 206, 208, 215, 219, 220, 221, (dos veces), 222, 227, 393 y 472. La mayor parte de este material —nueve de las trece referencias— procedía de un pasaje con unidad temática propia: la descripción de la organización y costumbres de las abejas (G. IV, 149-227) y, más estrictamente, de una tirada de veintidós versos (G. IV, 206-227) que tocan muy específicos temas: persistencia de la especie de las abejas (*genus immortale*, v. 208), cuidado vigilante de su rey (*operum custos*, v. 215), rastros en las abejas de una participación en la inteligencia divina (vv. 219-227). Por otra parte el microcosmos comunitario, armónicamente ordenado, que Virgilio nos describe, ofrecía como veremos, elementos suficientes para despertar la “simpatía” —en el sentido pristino de la palabra— de un alma cristiana. Estas características del pasaje motivaron la preferente utilización del mismo por Pomponio. Pero hay más: no se conforma nuestro poeta con la referencia dispersa, por más que frecuente al pasaje, sino que, en el segundo nivel de actuación de que hablábamos, se propone utilizar íntegramente un grupo de cuatro versos seguidos: G. IV, 219-222. La lectura del fragmento nos ayudará a comprender el interés de Pomponio en reproducirlo:

219 *His quidam signis atque haec exempla secuti*
 220 *esse apibus partem diuinæ mentis et haustus*
 221 *aetherios dixere: deum namque ire per omnis*
 222 *terras tractusque maris caelumque profundum*

“por estas señales y según estos ejemplos se ha dicho que las abejas tienen una participación de la mente divina y emanaciones etéreas; que el dios, en efecto, se esparce por todas partes, por las tierras, las extensiones del mar y el cielo inmenso”

Los comentaristas suelen apostillar a estos versos que se trata de una doctrina, pitagórica, platónica y neopitagórica; que también los estoicos compartían esa creencia. Y citan una serie de lugares que abonan ciertamente sus comentarios³⁰. Sin embargo no es aventurado afirmar que lo que menos importaba a nuestro poeta era la filiación filosófica de estas creencias. Lo que más es que aquí se encontraba con unas ideas (participación de la mente divina, emanaciones etéreas, un dios presente en todas las cosas) que él veía “cristianizables”. Ahora bien, el pasaje no podía ser reproducido tal cual por razones

29. *Vid.* p. 00 y n. 6.

30. Véase, por ejemplo, E. de Saint-Denis, *Virgile. Géorgiques*, París, Les Belles Lettres, 4 1966, p. 166 (*ad G.*, 4, 221).

obvias. En primer lugar por una dificultad técnica: las leyes del centón no permiten, como hemos visto, la reproducción de más de un verso y medio seguidos del modelo. Además, por otra ideológica: había en el texto elementos o bien irreconciliablemente paganos o bien que simplemente no venían a cuento en su futuro contexto. Por lo que se refiere al primer inconveniente Pomponio en varias ocasiones lo ha zanjado por la vía simple, ésto es, ignorando las leyes del centón; en otras ocasiones, en cambio, las ha respetado y se ha complacido en desligar y partir los versos virgilianos y diseminar sus *diseicta membra*. Para remediar la segunda dificultad había que suprimir aquello que no convenía, lo cual ya suponía una falta de habilidad “centonaria”, o había que conseguir —y ésto era lo mejor— que el nuevo contexto produjera un desplazamiento semántico, más o menos forzado, que fuera capaz de dar nuevos significados a los mismos significantes.

En el ejemplo propuesto veremos un poco de todo. Pomponio ha empezado por reproducir dos versos y medio, 219, 220 y 221 hasta la cesura *κατὰ τὸν τρίτον τροχᾶιον*, —primera falta—. No contento con eso ha sustituido sin ninguna necesidad *quidam* por *etenim* —segunda falta— y, con mucha habilidad (son, desde luego, métricamente iguales) *apibus* por *animas*. Desgraciadamente la habilidad no exime de la falta, que es la tercera. Con ello tenemos que:

219 *his quidam signis atque haec exempla secuti*
 220 *esse apibus partem diuinæ mentis et haustus*
 221 *aetherios dixere*

pasa a ser

32 *his etenim signis atque haec exempla secuti*
 33 *esse animas partem diuinæ mentis et haustus*
 34 *aetherios dixere*

afirmación aceptablemente cristiana con sólo que, ayudados por el nuevo contexto, forcemos un poco el *haustus aetherios* y lo entendemos como “soplo divino” o alguna expresión similar. Con ello ya podemos traducir:

“por estas señales y según estos ejemplos se ha dicho que las almas participan de la inteligencia divina y son un soplo de Dios”.

Mucho más afortunado ha sido nuestro hombre con lo que le quedaba de cita, o sea, el verso 221 desde la cesura *κατὰ τὸν τρίτον τροχᾶιον*,

221 *deum namque ire per omnis*
 222 *terras tractusque maris caelumque profundum*

Pomponio los ha trasladado, sin tocarlos, catorce versos más arriba, engarzándolos con uno de los versos incompletos de la *Eneida*:

ne dubita, nam uera uides

(*Aen.*, III, 316)

y lo ha hecho con tal habilidad que el infinitivo *ire* ha pasado a ser regido por un imperativo, el cual le ha hecho perder el carácter ambiguo de afirmación impersonal que el estilo indirecto le confería en el original virgiliano. Con ello y con el oportuno desplazamiento semántico de *deum* (“Dios” en lugar de “el dios”) el centonario ha conseguido, sin modificar en absoluto el texto virgiliano, una recia afirmación de la más pura ortodoxia:

16 *deum namque ire per omnis*
 17 *terrasque tractusque maris caelumque profundum*
 18 *ne dubita nam uera uides.*

(“que Dios está en todas partes, en las tierras, en las extensiones del mar y en el cielo inmenso, no lo dudes, pues estás viendo la verdad”).

Es así como, alternando torpeza con habilidad, Pomponio ha conseguido incorporar a su centón un pasaje del modelo virgiliano que le había sugestionado especialmente.

Un análisis detallado de la utilización de *Ec.* V y *Aen.* VI nos demostraría que el centonario procede en ambos poemas según pautas análogas a las que hemos visto en el caso de *G.* IV. Pero pondría también al descubierto un buen número de problemas nuevos y de peculiaridades técnicas surgidas como respuesta a esos problemas. Todo ello proporciona un material abundante y de notable importancia y merecedor, creemos, de un estudio más amplio y pormenorizado que el que sería oportuno realizar en esta ocasión. Con la presente comunicación no hemos pretendido, en efecto, más que entresacar algún aspecto de los problemas planteados por los centones virgilianos, problemas a cuya investigación dedicamos buena parte de nuestra tesis doctoral, actualmente en curso de elaboración.