

EL CENTÓN DE *HIPPODAMIA*: APUNTES DE TRADUCCIÓN

MARCOS CARMIGNANI¹

RESUMEN: El término *centón* describe una obra hecha de la unión de retazos de material previamente usado y, en un sentido figurado, el uso de versos o partes de versos de poetas reconocidos que forman un texto original con un significado nuevo. En la literatura latina se conservan 16 centones virgilianos, uno de los cuales será objeto de esta ponencia. Se trata del centón de *Hippodamia*, un poema de 162 versos, de autor anónimo, que cuenta la historia de la hija de Enómao, Hipodamia, siempre utilizando versos virgilianos. El propósito de este trabajo es analizar los problemas de traducción que plantea una obra de este tipo, donde se debe trabajar permanentemente entre dos universos: el del texto base, en este caso principalmente la *Eneida*, y el del nuevo contexto, el universo del mito.

Palabras clave: centón – Virgilio – épica – mito

ABSTRACT: The word *cento* describes a quilt made of remnants of used material sewn together, and in the figurative sense a text that has been assembled from disparate verses drawn from well-known poets to form a new and continuous literary work: in short, a “patchwork poem”. Sixteen Virgilian centos survive from Antiquity, one of which I will examine here. In this article, I focus on the *Hippodamia* cento, a 162 lines anonymous poem, which tells the story of Enomaus’ daughter, Hippodamia, using Virgilian verse. My aim is to analyze the problems of translation that arise from such a poem, where it is necessary to work between two universes: that of the source text, in this case mainly the *Aeneid*, and that of the new context, the universe of myth.

Keywords: cento – Virgil – epic – myth

¹ CIECS-CONICET-UNC. E-mail: marcoscarmignani@gmail.com
Fecha de recepción: 30/5/2014; fecha de aceptación: 2/10/2014

La literatura tardoantigua ofrece una cantera de rarezas que, en los últimos decenios, han sido objeto de un renovado interés, luego de haber sido vilipendiadas por buena parte de la filología clásica como textos sin valor alguno. Caso paradigmático de las excentricidades de la tardoantigüedad y de esta suerte de revisionismo filológico son los centones virgilianos. El término centón proviene del griego κέντρον (“aguja”, por lo tanto, “pieza de costura”) y del latín *cento* (“edredón o sábana hecha con pedazos viejos cosidos”) y alude, en literatura, a un texto poético original formado por versos o partes de versos de poetas célebres, sobre todo de Homero y Virgilio. Con respecto a su etimología, hay dos testimonios interesantes: Isidoro de Sevilla (siglos VI-VII), en sus *Etymologiae* 1.38.25, afirma: *Centones apud grammaticos uocari solent, qui de carminibus Homeri uel Vergeli ad propria opera more centonario in unum sarciuntur corpus ad facultatem cuiusque materiae* (“suelen llamarse entre los gramáticos, centones los (poemas) que, a partir de Homero y Virgilio, se componen en una única pieza como obra propia, siguiendo la costumbre de los zurcidores, y para tratar cualquier materia”), mientras que el gramático y filólogo bizantino Eustacio de Tesalónica (s. XII) se apoya en el verbo ἐγκεντρίζειν (“injetar”) para postular un parentesco semántico entre κέντρον (“a patchwork”) y κέντρον (“cualquier elemento puntiagudo”). A partir de este significado, es sencillo entender el deslizamiento semántico por el cual κέντρον pasa a designar este tipo de poesía². El origen del género se remite al mundo griego, por ejemplo, en la parodia a Homero realizada por Hiponacte, Hegemón de Tasos y la *Batrachomyomachia*, aunque no forman un *continuum* de partes homéricas. Se puede verificar la presencia de centones a partir del siglo II d. C., misma datación para su presencia en el mundo latino, donde quizá *Culex*, *Ciris* y *Satyricon* 132.11 puedan considerarse etapas preliminares. El modelo principal y más importante siempre es Virgilio. Nos han llegado dieciséis centones virgilianos, desde el 200 hasta cerca del 534. De ellos, doce son de tipo mitológico o de argumento secular y cuatro contienen material cristiano. Asimis-

² Como señala Prieto Domínguez (2008), “curiosamente, la imagen del injerto será recuperada siglos después por el filósofo francés J. Derrida para ilustrar el origen y funcionamiento de las relaciones intertextuales que se dan en Literatura”, en referencia al libro *La disseminación*.

mo, doce³ se conservan en la llamada *Anthologia Latina*, una compilación de versos realizada en África, quizá en el siglo VI, que comprende principalmente poetas africanos de la latinidad tardía, pero que también incluye versos de autores más antiguos, de atribución dudosa, como Petronio o Séneca. La compilación es muy heterogénea en relación con los géneros poéticos incluidos, es una obra perteneciente a ámbitos escolásticos, muy probablemente de círculos cartagineses, y es un testimonio fundamental del clima cultural del África romana. Las escuelas eran el último bastión de la conservación de la cultura clásica en una tierra donde la cultura latina se desarrolló rica y ampliamente, pero que la crisis del siglo III y la dominación vándala (435-533) golpearon irreparablemente, llevando a una rápida disgregación cultural y social. La publicación de esta antología se puede considerar, entonces, motivada por la voluntad de conservar y transmitir toda una tradición literaria, que de otro modo se hubiera perdido irremediablemente. El testimonio principal y más antiguo de la *AL* es el *codex Salmasianus*, descubierto por el humanista francés Claude de Saumaise (1588-1653), conservado actualmente en París como *Parisinus 10318*.

Los centones de tipo mitológico y secular son obras muy diferentes de los de variedad cristiana: el marco en el que fueron escritos y para quién fueron compuestos, los modos en que sus autores reescribieron a Virgilio y las interpretaciones que surgen de ellos los distinguen radicalmente de los textos cristianos. Los centones seculares nos llevan a estudiar el entusiasmo por el verso ligero y lúdico, mientras que los cristianos ocupan un lugar especial en la integración de las culturas clásica pagana y cristiana. Ausonio definía el centón de la siguiente manera: *Centonem vocant, qui primi hac concinnatione luserunt. Solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata: quod ridere magis, quam laudare possis* (*Cent. nupt. 3*) (“Llaman centón quienes primero se divirtieron con esta manera de componer. Es asunto solamente de la memoria recoger lo disperso y unir las partes recortadas: puedes reír más que alabar esto”). De esta afirmación de Ausonio podemos extraer no sólo el valor sagrado de los grandes autores, el incentivo para la invención de nuevas técnicas poéticas y el gusto por la experimenta-

³ Los cuatro que no figuran en la antología son: *Cento Probae*, *Versus ad Gratiam Domini* de Pomponius, *De Verbi Incarnatione* y el *Cento nuptialis* de Ausonio.

ción cada vez más osada, sino también que la finalidad del centón era, para él, puramente cómica. Sin embargo, no sólo los autores cristianos sino también algunos paganos, como el anónimo autor de *Hippodamia*, probarán que esta práctica literaria puede ser muy útil para otros fines, como la reelaboración de un mito o la alabanza de Dios y la predicación y enseñanza de las Sagradas Escrituras, por lo que adquirirá, a la par de esta tradición cómica, un marcado carácter didáctico. Sin dudas que el centón tiene dos caras, una que podríamos llamar el significante, el texto “zurcido” a partir de Virgilio; la otra, el significado, el mensaje que en cada momento y en cada sociedad transmite cada una de estas composiciones. El centón, además, debe ser valorado por su capacidad de relectura literaria, que lo convierte en un ejemplo extremo, hiperbólico, de los alcances del fenómeno de la intertextualidad.

La poesía centonaria presenta, como es de suponer, ciertas peculiaridades que deben ser consideradas a la hora de analizar un poema de estas características. En primer lugar, la mayoría de los centones forma parte de lo que se denomina poesía escolástica, es decir, poesía fruto de la creación artística de un poeta que ha sido formado cultural y técnicamente en las escuelas de gramáticos y rétores del mundo romano. Un poeta latino, sobre todo, uno de la Antigüedad tardía, más que ser original, busca competir con autores muy conocidos que han escrito incluso en el mismo género. Este sustrato didáctico se confirma con el hecho de que todo poema latino presupone uno o más modelos –más o menos explícitos– y presenta claras marcas de una formación escolar basada en los principios de la mnemotecnica y la imitación: sin estos dos elementos es imposible concebir el mundo de los centones, porque es la práctica hiperbólica tanto de una como de otra. Salanitro (1997: 2324) enumera las características negativas de los centones que, en mayor o menor medida, están presentes en todos los casos: 1. la repetición de los mismos motivos, expresiones y estructuras, a tal punto de que se vuelven molestas al lector; 2. las numerosas incongruencias lógicas, hecho que depende de los hemistiquios o versos virgilianos que poseen un sentido propio en el original y que en la transposición forzada adquieren otro significado; 3. las “costuras” audaces y poco naturales que dan lugar a significados demasiado oscuros o ambiguos; 4. las frecuentes alteraciones semánticas de ciertas palabras al pasar del original al centón; 5. las anomalías prosódicas y métricas, sobre todo, los versos hipermétricos. Podría añadirse un sexto pun-

to: las alteraciones morfológicas (el pecado mayor de un centonario) para adaptarse al nuevo contexto. Las tareas más difíciles que deben afrontar los estudiosos, según Salanitro, son: 1. la *constitutio textus*, es decir, la nueva edición crítica de los centones (no hay edición “moderna” de los centones desde 1894, con la reimpresión de la *Anthologia Latina* de Riese [1869])⁴; 2. el papel que el texto centonario puede cumplir en la tradición indirecta virgiliana; 3. el problema de su originalidad. Sobre este último punto, es necesario, creemos, un estudio acabado de las relaciones entre el texto origen (Virgilio) y el texto centonario, porque en ese análisis puede verse hasta qué punto un poeta centonario puede ser original utilizando versos de otro poeta. Ejemplos de excelencia en este sentido son el *Cento Nuptialis* de Ausonio y el *Cento Probae*.

El propósito principal de esta ponencia es analizar algunas cuestiones relativas a la traducción que plantean los textos centonarios, en este caso, el centón de *Hippodamia*, donde se debe trabajar permanentemente entre dos universos: el del texto base –en este caso, principalmente la *Eneida*– y el del nuevo contexto, el mundo del mito.

Hippodamia es un centón de 162 versos, de autor anónimo, que cuenta la historia de la hija de Enómao, Hipodamía, que, con la ayuda del auriga Mirtilo, obtiene la victoria sobre su padre y se casa con Pélope. Mirtilo, engañado por las promesas de la virgen, 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*. El juicio de la crítica había sido absolutamente negativo –en palabras de Salanitro, “*fra i peggiori che possano essere espressi su un componimento poetico*” (1997: 2340-2341)⁵– hasta que, en 2006, Paoletti publicó un comentario que revierte esta idea.

⁴ En este sentido, es triste mencionar que Shackleton Bailey (1982), último editor Teubner de la *Anthologia*, excluyó los centones por considerarlos “*opprobria litterarum*”: “Centones Vergiliani (Riese 7-18), opprobria litterarum, neque ope critica multum indigent neque is sum qui vati reverendo denuo haec edendo contumeliam imponere sustineam” (p. iii, tomo I).

⁵ Schenkl (1888: 137) pensaba que “*Longum est omnes ineptias, quas scriptor in hoc carmine concinnando admisit, notare. Tot enim versus in eo leguntur insulse conformata et male cohaerentes uel constructionis quodam vitio inquinati vel adeo obscuri ut quid sibi voluerit scriptor haud faciles eruas*”.

Las fuentes de este centón son, principalmente, dos: 1. la rica y variada tradición del mito de Hipodamía y 2. los versos virgilianos más idóneos para expresar ese mito, deliberadamente omitido por Virgilio. De hecho, hay una hipótesis interesante de De Nonno (1991) según la cual el autor de este centón habría tomado la iniciativa de escribir el poema a partir de la reticencia de Virgilio en el proemio del Libro 3 de las *Geórgicas*:

*cetera, quae vacuas tenuissent carmine mentes,
omnia iam vulgata: quis aut Eurysthea durum
aut inlaudati nescit Busiridis aras? 5
cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos
Hippodameque umeroque Pelops insignis eburno,
acer equis? temptanda via est, qua me quoque possim
tollere humo victorque virum volitare per ora.*

Los restantes temas que hubieran podido cautivar con la belleza de un poema las ociosas mentes son ya universalmente conocidos; ¿quién ignora al duro Euristeo o los altares del destestable Busiris? ¿por quién no fue cantado el niño Hilas y la latonia Delos e Hipodamía y Pélope, reconocible por su hombro de marfil, enérgico para conducir corceles? Hay que intentar un camino por el que yo también pueda levantarme de la tierra y que mi nombre victorioso vuele de boca en boca de los hombres.

Dijimos que la *Eneida* cumple un papel central como fuente de versos para este centón: 249 son los versos o hemistiquios extraídos de la épica virgiliana⁶. El motivo para esta preferencia es que la *Eneida* presenta un material más rico para la reescritura de un mito como es el de Hipodamía, donde el engaño y la tragedia son elementos esenciales.

⁶ La distribución de versos es la siguiente: libro 1 (25), libro 2 (16), libro 3 (10), libro 4 (28), libro 5 (28), libro 6 (27), libro 7 (23), libro 8 (16), libro 9 (17), libro 10 (17), libro 11 (19) y libro 12 (23). Completan las 249 citas 13 pasajes de *Geórgicas* [1 (1), 3 (7), 4 (5)] y 8 de las *Bucólicas* [2 (1), 3 (1), 5 (2), 6 (1), 8 (2), 9 (1)]⁶.

Pasemos ahora a leer el proemio del centón para analizar algunas cuestiones vinculadas con la traducción:

*Pandite nunc Helicon, deae, | nunc pectore firmo |
este duces, o si qua via est, | et pronuba Iuno; |
pallida Tisiphone, | fecundum concute pectus! |
Non hic Atridae | nec scelus exitiale Lacaenae: |
hic crudelis amor. | Nunc illas promite vires, | 5
maius opus moveo: | quaesitas sanguine dotes |
et scelerum poenas | inconcessosque hymenaeos.*

1] Aen. 7.641 (=Aen. 10.163) Aen 6.261 2] Aen. 6.194 Aen. 4.166
3] Aen. 10.761 (=Georg. 3.552) Aen. 7.338 4] Aen. 9.602 Aen.
6.511 5] Aen. 6.24 Aen. 5.191 6] Aen. 7.45 Aen. 7.423 7] Aen.
8.668 Aen. 1.651⁷

¡Abran ahora el Helicón, oh diosas, ahora con pecho firme sean las guías, si fuera posible también tú, oh Juno protectora del matrimonio; y tú, pálida Tisífone, golpea tu pecho fecundo! Acá [no se cantan] los Atridas ni el crimen funesto de la Espartana: acá [se canta] el cruel amor. Saquen ahora esas fuerzas [inspiradoras], empiezo una obra más grande: dotes buscadas con sangre y castigos de crímenes y bodas prohibidas.

El proemio del centón se abre con los *topoi* característicos de la épica⁸ –apóstrofe a la divinidad, propuesta del tema y mención autorial– aunque, en realidad, la materia que sigue es típica de un *epyllion* de argumento mitológico trágico. Este contraste de géneros y estilos lleva a pensar que el centonista era consciente de la polémica acerca de la conveniencia (o no) de una invocación altisonante (como esta) cuando la materia en realidad es una *levis*

⁷ De los 14 hemistiquios, 4 corresponden al libro 7, 4 al libro 6, y los restantes se lo reparten los libros 1, 4, 5, 8, 9 y 10.

⁸ Paolucci (2006: *ad loc.*) reconoce, además de la fuente virgiliana, el modelo de Claudiano, *In Rufin.* 1-2, detrás de esta invocación: *pandite defensum reduces Helicon sorores, | pandite.*

res, como se consideraba a los centones. Sea como fuere, el centón comienza con una *invocatio* (1-3) y sigue con una *propositio* (4-7) y la *narratio* (8 ss.), con lo que cumple con los requisitos de un proemio, según Servio y Donato. Interesante, además, la mención a las “diosas del Helicón”, es decir, las Musas, quienes, como hijas de Mnemósine, la diosa de la memoria, son invocadas con absoluta justificación en el ámbito de un centón.

Con respecto a las cuestiones traductivas, en primer lugar, debemos cotejar estos versos centonarios con su original virgiliano. El primer hemistiquio no trae problemas, mientras que sí el segundo: el contexto original de *nunc pectore firmo* es el siguiente:

tuque invade viam vaginaque eripe ferrum:

nunc animis opus, Aenea, nunc pectore firmo (*Aen.* 6.260-261)

“y tú encamínate y saca la espada de la vaina: ahora hace falta coraje, Eneas, ahora el pecho firme”.

Son palabras de la Sibila a Eneas antes de entrar al Hades, para que el héroe no tema ante las figuras que irán apareciendo. Sin embargo, en el centón, la expresión *nunc pectore firmo* / *este duces*⁹ asocia a las Musas con un espíritu guerrero que estas no necesitan, porque lo único que el poeta les pide es ayuda para recordar. El “pecho firme” de las Musas, en este sentido, suena algo descolocado. A pesar de esto, es notable cómo el centonista logró en el v. 3 *pallida Tisiphone, / fecundum concute pectus!* relacionar a Tisifone con Alecto, tal como se lee en *Eneida* 7:

fecundum concute pectus,

dissice compositam pacem, sere crimina belli;

arma velit poscatque simul rapiatque iuventus (*Aen.* 7.338-340)

Golpea tu pecho fecundo, desarma la paz acordada, siembra recriminaciones para la guerra; que la juventud quiera las armas y al mismo tiempo las pida y las arrebaten.

⁹ *este duces, o si qua via est* son las palabras de Eneas dirigidas a las palomas de Venus, enviadas por la diosa como *augurium oblativum* antes del ingreso del héroe al Hades.

Cabe preguntarse por qué Tisífone aparece en este contexto proemial: porque la temática del centón es funesta.

El problema más importante para la traducción de este proemio son los versos *Non hic Atridae | nec scelus exitiale Lacaenae: | hic crudelis amor*. No sólo la omisión de un verbo del tipo *canere* o *dicere* es demasiado notable en un proemio, sino también el hecho de que los sintagmas nominales están en nominativo, presuponiendo un uso por demás extraño del verbo omitido, ya que tanto *cano* como *dico* en los proemios siempre rigen objeto directo, como verbos transitivos que son. Algunos ejemplos célebres: con *cano*:

Sicelides Musae, paulo maiora canamus (Ecl. 4.1)
arma virumque cano, (Aen.1.1)
Motibus astrorum nunc quae sit causa canamus (Lucret. 5.510)

y con *dicere*:

In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora (Ov., Met. 1.1-2)

El segundo hemistiquio del v. 5, tomado de *Aen. 5.191*, también implica sobreentender algún concepto relacionado con el proemio para traducir correctamente, porque *Nunc illas promite vires* es demasiado genérico como para entender a qué se refiere la fuerza, más todavía si recordamos el pasaje de donde proviene:

hortatur Mnestheus: 'nunc, nunc insurgite remis,
Hectorei socii, Troiae quos sorte suprema
delegi comites; nunc illas promite viris, (Aen. 5.189-191)

Mnesteo los exhorta: “ahora, ahora levántense sobre los remos, compañeros de Héctor, a quienes elegí como acompañantes en el último destino de Troya; ahora saquen esas fuerzas”.

En el contexto del centón, esas fuerzas deben ser las “inspiradoras” del canto.

El v. 6, con el famoso hemistiquio de *Aen.* 7.45 *maius opus moveo* presenta una notable capacidad del poeta para el encabalgamiento sintáctico y semántico con el verso anterior, puesto que las fuerzas inspiradoras deben ser la causa de emprender una obra mayor. En *Eneida*, *maior rerum mihi nascitur ordo* era el antecedente semántico y sintáctico del nuevo canto del bardo.

La última sección del proemio *quaesitas sanguine dotes / et scelerum poenas / inconcessosque hymenaeos*, conformada por una serie de objetos directos, no presenta problemas de traducción, porque se entiende perfectamente como la secuencia temática a tratar en el centón, una suerte de *amplificatio* del anterior *opus*.

En definitiva, los principales problemas relacionados con la traducción del centón se vinculan a las cuestiones mencionadas *supra*, i.e., las incongruencias lógicas y las alteraciones semánticas de ciertas palabras al pasar del original virgiliano al centón. Creemos que es lícito, en este contexto centonario, hablar de “costuras” en estos casos, es decir, las uniones entre hemistiquios y versos virgilianos transportados al nuevo texto del centón que el poeta no logró “zurcir” de manera impecable. Esta unión imperfecta genera, a la hora de traducir, ciertas complicaciones que ponen a prueba no sólo la destreza del traductor sino también lo obligan a tomar partido definitivamente por una opción entre estas dos: traducir el texto tal como lo recibimos de la tradición manuscrita, dejando a la vista sus “costuras”, o traducir el texto resolviendo esos problemas al incluir algún tipo de elemento esclarecedor de la frase. Nuestra postura se inclina por la segunda posibilidad, porque, más allá de los defectos en el texto latino “zurcido”, es necesario que una traducción sea comprensible para aquel que desconoce el latín y que no tiene la posibilidad de percibir las “costuras” del original. Una buena elección tipográfica, creemos, siempre es la de incluir ese elemento esclarecedor entre corchetes, de modo de alertar al lector sobre la anomalía semántica del texto centonario.

BIBLIOGRAFÍA

- CONSOLINO, F. E. (1983), “Da Osidio Geta ad Ausonio e Proba”, *A&R* 28: 133-151.
- CONTE, G. B. (2009), *P. Vergilius Maro: Aeneis*, Berlin.
- DE NONNO, M. (1991), “Per il testo e l’esegesi del centone *Hippodamia* (*Anth. Lat.* 11 R)”, *St. Lat. e It.* 5: 33-44.
- LAMACCHIA, R. (1958), “Dall’ arte allusiva al centone”, *A&R* 3: 193-216.
- LAMACCHIA, R. (1984), “Centones”, en *Enciclopedia Vergiliana*, Vol I, Roma: 733-737.
- MCGILL, S. (2005), *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, Oxford.
- PAOLUCCI, P. (2006), *Il centone virgiliano Hippodamia dell’Anthologia Latina: Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, Hildesheim.
- PRIETO DOMÍNGUEZ, O. (2008), “¿Qué era un centón para los griegos? Preceptiva y realidad de una forma literaria no tan periférica”, *Myrtia* 23: 135-155.
- RIESE, A. (1894), *Anthologia Latina I.1*, Leipzig.
- SALANITRO, G. (1997), “Osidio Geta e la poesia centonaria”, *ANRW* 2.34.3: 2336-2356.
- SCHENKL, K. (1888), *Poetae Christiani Minores*, Vindobonae.