

Historia del centón griego

Óscar PRIETO DOMÍNGUEZ

Universidad de Valladolid

Recibido: 4 de febrero de 2008

Aceptado: 12 de mayo de 2008

RESUMEN

El autor esboza la historia de una de las formas de la literatura griega calificadas como menores por la crítica tradicional: el centón. Un estudio detallado de las obras conservadas de algunos autores considerados marginales –y no tanto– refleja que la estética literaria de una de las formas periféricas más actuales, la centonaria, se mantiene vigente sin rupturas y en el caso de la literatura griega fue cultivado por poetas e intelectuales a lo largo de siglos, desde la literatura de época arcaica hasta época bizantina.

Palabras clave: Historia de la literatura griega. Centón. Subgéneros literarios. Literatura bizantina. León el Filósofo. Estética literaria. Κέντρον. Κέντρον.

ABSTRACT

The author outlines a History of one form of the Greek Literature described as minor by the traditional criticism: the Cento. A detailed study of the extant works of some authors considered marginal –and not only– reflects that the literary aesthetics of one of the most modern peripheral forms, that of the centos, is in force without breaks and in the case of the Greek Literature was cultivated by poets and intellectuals in the course of the centuries, from the Literature of the Archaic Age to the Byzantine Age.

Key words: History of the Greek Literature. Cento. Literary Subgenre. Byzantine Literature. Leo the Philosopher. Literary Aesthetics. Κέντρον. Κέντρον.

La literatura actual ha hecho de la estética alusiva del centón su bandera más representativa por la ser la forma de intertextualidad más completa y compleja¹. Al fin y al cabo, ya en el propio concepto de centón está la noción misma de aludir a una tradición anterior (que actúa como texto base), que es así revisada, revisitada y reactualizada. No es extraño que una forma literaria periférica que se presta tan plásticamente a la elaboración de juegos, guiños y bromas –a menudo procaces– basados en la subversión del texto base (normalmente canonizado como «alta literatura»), haya servido de vehículo habitual para la composición de pequeñas piezas irreverentes, atrevidas, jocosas, eróticas... y se haya convertido en una de las formas más representativas de la literatura actual². Sin embargo, esta forma literaria ya gozó de cierto prestigio y hasta éxito, podríamos decir, en la literatura griega³,

* Este artículo se inscribe dentro del proyecto de investigación HUM 2005-05285, subvencionado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

¹ J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.

² En este sentido, contamos con el estudio ya clásico de Verweyen y Witting (1991).

³ Reflexiones teóricas sobre el significado de la composición centonaria en la literatura antigua pueden encontrarse en las obras de G. Salanitro, «Omero, Virgilio e i centoni», *Sileno* 13 (1987): 231-240; G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Torino: Einaudi, 1985.

como demuestra un repaso a los testimonios históricos conservados de este tipo de piezas.

La palabra *cento* aparece recogida en los glosarios antiguos (ya desde Catón *Agr.* 2, 3), con el significado de «vestido hecho con muchas pieles, vestido hecho de retales»⁴, a semejanza de los tejidos creados bajo la técnica actual del *patch-work*. El proceso por el que pasa a designar aquellas composiciones literarias compuestas de fragmentos tomados de uno o más poetas y unidos entre sí es obvio⁵: de la acepción material de *cento* –la más difundida– como tela compuesta de retazos de paños de distintas calidades y colores cosidos entre sí, se produjo un desplazamiento semántico hacia el plano de la Literatura, donde se especializó para una forma compositiva muy concreta, la «obra literaria en verso o prosa, compuesta enteramente, o en la mayor parte, de sentencias y expresiones ajenas»⁶.

El centón se considera una forma propia de la literatura griega ya desde un primer momento. En Occidente, intelectuales de la talla de Tertuliano⁷ o Isidoro de Sevilla⁸ se hicieron eco del origen de esta técnica compositiva mucho antes de que los teóricos helenos utilizaran términos como κέντρων (utilizado desde Aristófanes y Sófocles) y κέντρον (presente ya en Homero) para designar estas pequeñas piezas poéticas, algo que no sucede hasta época bizantina. Los glosarios antiguos no nos aclaran si κέντρων y κέντρον alternaban como un par sinónimo, pero inferimos que en la práctica así funcionaban, ya que Eustacio de Tesalónica define el segundo término con el primero en su *Comentarii ad Homeri Iliadem*⁹ (*ad Il.* XXIII, p. 419). El hecho de que el griego acuñe dos vocablos distintos, ὀμηρικὸς κέντρων y ὀμηρόκεντρον, para lo que el latín llama *Homerocento* da fe de la mayor difusión que conoció este recurso poético a lo largo de la historia literaria griega. Si bien es verdad que Homero era la fuente preferida en la que recolectar los retazos que habrían de componer la nueva pieza (de ahí lo de *Homerocentones*), no lo es menos que los versos de Hesíodo o de los trágicos sirvieron al mismo fin¹⁰. Pero pasemos ya a esbozar diacrónicamente la evolución de esta técnica compositiva del centón griego.

Las composiciones en forma de centones resultan un paso más allá en el carácter paródico¹¹ que tienen piezas como el *Margites* atribuido a Homero y, por tanto, del

⁴ Vidal (1978), así como Montero Cartelle (1981): 217-243.

⁵ Vidal (1978): 145-147.

⁶ Tal y como recoge entre las acepciones del vocablo *centón* el diccionario de la RALE.

⁷ En *De prescriptione haereticorum* 39, 3-5, compuesto hacia el año 200 d. C.

⁸ *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.» *Etym.* I 38, 25.

⁹ Editado por M. Van der Valk, *Eustathius: Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*. Leiden: Brill, 1987.

¹⁰ Para un análisis más detenido de las reflexiones y teorías literarias que ya los propios gramáticos y poetas griegos elaboraron sobre la estética del centón literario, cf. Prieto Domínguez (2008a).

¹¹ Como se verá más adelante, este tipo de contenidos irónicos no definen per se la forma literaria centón, pero sí suelen concurrir junto a los elementos estructurales característicos de su composición.

s. VII a. C. Desde fecha tan temprana, la propia técnica de composición formular del epos arcaico y la existencia de poemas como la perdida *Gigantomaquia* (415 a. C.) de Hegemón de Tasos¹², o la *Galeomiomaquia*, de la cual sólo nos ha llegado el nombre, nos permite aventurar que ya los rapsodos homéricos se dejaron seducir por la creación de este tipo de obras cuasi-centonarias. Podemos hablar ya de centones literarios en sentido estricto, ya que el texto-base sobre el que se apoyan ya había sido fijado por escrito¹³, si bien es cierto que en una primera etapa –que abarca hasta época grecorromana– la estética del centón de apropiarse de versos ajenos para componer uno nuevo no constituía más que un recurso estilístico.

La búsqueda de comicidad es recurrente en este subgénero, como muestra el primer ejemplo de estética centonaria conservado de la literatura griega: el pasaje centonario de diez versos que Aristófanes incluye en *Ranas* 1285-1295, que consideramos el primer ejemplo de centón literario griego inserto dentro de una obra mayor. Se trata de un centón de versos esquileos tomados sin nexo lógico de varias tragedias en virtud de su ritmo característico del estilo compositivo de Esquilo, con lo que se consigue un efecto cómico al descontextualizar versos reales fácilmente identificables. En respuesta equitativa a esta intervención del Esquilo personaje cómico, Aristófanes pone en boca de Eurípides otro centón de 13 versos (*Ranas* 1309-1322), de adscripción incierta actualmente, en parte por estar levemente modificados.

También como inaugurador de la tan fructífera veta literaria que suponen los homerocentones hemos de reconocer al genial cómico ateniense, de acuerdo con tres pasajes de *La Paz*: 1089-1093, 1270-1274 y 1282-1287. Se trata de una serie de versos sacados de la épica homérica (lo que definiría los pasajes como centones) con un fin humorístico-paródico, si bien la dificultad de identificar su procedencia lleva a los estudiosos a pensar que han sido reelaborados de algún modo (con lo que entraríamos en el mundo del pastiche, en el que se busca imitar no sólo la forma del modelo parodiado, sino también su estilo, normalmente elevado, aplicado a un contenido que suele precisar uno más bajo)¹⁴.

En época Grecorromana asistimos a la cristalización del centón como pequeño género literario independiente caracterizado por su capacidad humorística¹⁵. Alcanzan entonces amplia difusión las composiciones de este tipo, principalmente centones homéricos (virgilianos en la parte occidental del Imperio grecorromano),

¹² Poeta cómico ateniense de la antigua comedia de mediados del siglo V a. C., del que tan sólo se nos conserva un fragmento de su comedia *Filina*, editado por R. Kassel y C. Austin, *Poetae Comici Graeci*. Berlín: Walter de Gruyter, 1983 y ss.; vol. V: 547. Se dio a conocer especialmente por sus parodias, género cuya invención le atribuye Aristóteles y que nació encarnado en la obra *Gigantomaquia*. Cf. V. Tammaro, «Note al frammento parodico di Egemone», en el volumen colectivo *Mousa. Scritti in onore di G. Morelli*, 1997: 123-127.

¹³ Para todo lo relativo a la composición de los grandes monumentos literarios de la épica griega, *Iliada* y *Odisea*, sobre los cuales se construyen los poemas llamados centones, vid. Signes Codoñer (2004).

¹⁴ Genette (1989).

¹⁵ Sin duda este nacimiento fue favorecido por la existencia de obras que parodiaban el epos homérico, tal es el caso de la *Batracomiomaquia*, obra difícil de situar en el tiempo, pero que se considera ya de finales de la época helenística. Para el papel de esta obra como inauguradora de la literatura paródica griega, vid. Most (1993).

por parte de autoridades como Luciano de Samosata (125-181 d. C.), el filósofo Diógenes Laercio (s. III d. C.) o –unos siglos después– el gramático Heliodoro (s. VII), conocido por sus escolios a Dionisio Tracio¹⁶. Es célebre la fuerte influencia del epos homérico sobre la obra de Luciano de Samosata, cuyos *Diálogos* están plagados de reminiscencias y citas de *Iliada* y *Odisea*. Sin entrar en los muchos pasajes paródicos a los que este tipo de citas dan pie, ya que entonces nos situamos en la estética de la citación, se hace necesario mencionar en esta historia del centón griego los 5 pasajes siguientes, por estar compuestos al modo de centones, es decir, siguiendo la práctica del apropiacionismo de versos ajenos preexistentes y por todos conocidos, aunque no lo sean (por pertenecer a obras de mayor calado literario)¹⁷: *Caronte*, 14 y 22; *Fugitivos*, 30; *Zeus trágico*, 1 y 6.

Ario, un poeta casi desconocido para nosotros¹⁸, que suele situarse en el Egipto de época tardo-helenística (a principios del siglo II d. C.), también coqueteó con la estética centenaria y de hecho debe ser considerado el poeta con el que cuajó la técnica de los *Homero-centones*, tal y como atestigua su firma: Ὀμηρικοῦ ποιητοῦ¹⁹. Compuso con cierta habilidad un epigrama destinado a ser grabado –e immortalizarse así– en los colosos de Memnón, que consta de cuatro hexámetros homéricos, en el que ensalza la figura de este rey mítico de los etíopes²⁰. Junto a él, se nos conservan otros 4 poemas epigráficos que han de ser citados aquí por apoyarse con mayor o menor intensidad en la estética centenaria. Tres de ellos fueron editados por Kaibel a finales del s. XIX²¹. Dos están cincelados en la misma pierna del susodicho coloso de Memnón, los números 998 y 999: el primero es una pieza de 10 versos en la que abundan las fórmulas homéricas e incluso aparecen en ella versos homéricos con algunas palabras o desinencias modificadas, del mismo modo que harán, siglos después, los centones religiosos. El número 999 consiste en la cita literal de dos versos homéricos (*Il.* V, 373-374), seguidos de una pequeña cláusula dedicatoria difícil de interpretar ante el inevitable paso del tiempo; mientras que el tercero (número 649) ha sido encontrado en Roma y consiste en 8 hexámetros que presentan tanto fórmulas homéricas como hesiódicas. Por último, sabemos de un pequeño poema en el que los versos de Eurípides están recombinados para construir el epitafio fúnebre de un rey armenio²². Este es el primer ejemplo de centón independiente y suele retrotraer-

¹⁶ Para las referencias exactas, Stemplinger (1912): 193-195 nos transmite una visión progresiva de las creaciones centenarias de autores griegos anteriores a la *Antología Palatina*. Ciertamente es que el criterio seguido por Stemplinger en la consideración de una pieza como centón no resulta demasiado claro, con lo que no duda en incluir como auténtico centón el pseudo-homérico *Himno a Afrodita*.

¹⁷ Bouquiaux-Simon (1968): 337-351 se encarga de analizarlos con detenimiento, indicando las fuentes homéricas pertinentes en cada caso.

¹⁸ Sobre este oscuro poeta, cf. Crusius (1899), «Cento» en *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. vol. III 6: cols. 1929-1932.

¹⁹ Polara (1990): 257 y 260.

²⁰ Editado por Kaibel (1878): 425 y recogido por Stemplinger (1912): 194, de donde tomo el texto. Ha sido estudiado literariamente por Bernard (1960): 111-113, así como por Bowie (1990): 53-90, concretamente en la página 65.

²¹ Kaibel (1878).

²² El último estudio, que recoge cuanta bibliografía referente a este centón existía hasta la fecha, corresponde a F. Canali de Rossi (2004) *Iscrizioni dello estremo Oriente greco, un repertorio (Inscriptionen Griechischer Städte aus Kleinasien 65)*. Bonn: Habelt, 7-8.

se nada menos que a los siglos III-II a.C. Se trata de una pieza de inspiración trágica hallado al norte del Cáucaso (en Armawir, actual Rusia) repleta de trímetros yámbicos que nos remiten a pasajes bien conocidos de la obra euripídea (*Hipólito* 616; *Orestes* 2; Fr. 1034, 3-4 Nauck) y da fe de la gran facilidad con la que esta forma literaria alcanzó los límites orientales del Imperio de Alejandro Magno.

Frente a ellos, el conjunto de centones epigráficos conservados se cierra con uno religioso, procedente de Turquía, que ha sido editado recientemente por Lloyd. De él se ha perdido un número incierto de versos iniciales y sólo conservamos los 9 finales (7 de la *Iliada* y sólo 1 de la *Odisea*, sin que sepamos la procedencia del primero)²³. La composición desarrolla una *consolatio* en los términos más clásicos de este subgénero: dolor por la falta del fallecido, insoslayabilidad del destino común a todos que es la muerte, abandono de un hermano menor al que deja desprotegido... El cúmulo de todos estos elementos nos hace pensar en un centón muy dependiente todavía de sus correlatos profanos, pero fuertemente cristianizado al identificar en el verso 4 el término ἄθάνατος con el Dios cristiano y alabar en los dos últimos versos las ventajas del bautismo. Este final tan poco convencional nos habla de una comunidad de creyentes ya establecida que aprovecha el carácter público de la inscripción para hacer proselitismo: καὶ ποτέ τις εἶπισι²⁴ καὶ ὀπιγόνων ἀνθρώπων²⁵ / «τὸν καὶ τεθνευιούτα θεῶν ὑπ' ἀμύμονα πομπ[ήν], / μοῖρα καλὴ σάωσεν Ἰορδάνου ἀμφὶ ῥέεθρ[α]». «y quizá alguna vez diga uno de los hombres venideros: «el que está muerto por la ilustre protección de los dioses, / un buen destino lo salvó a ambos lados del cauce del Jordán»».

Se sustituye el río Járđano que menciona Homero (en *Il.* VII, 135 como marco de las luchas de juventud de Néstor y en *Od.* III, 292 como río de Creta que regaba las tierras de los Cidonios), por el río Jordán, en el que fue bautizado Cristo por san Juan Bautista, y que desde entonces representa el rito bautismal cristiano. La presencia en el verso anterior de la palabra θεῶν indica que, o bien se trata en efecto de un centón pagano preexistente, reciclado para la fe cristiana, o bien la capacidad compositiva del poeta centonario dejaba mucho que desear. A pesar de que su editor no se atreva a dar una posible datación para esta inscripción, su fuerte influjo cristiano y las características de la estela dan a entender que el cristianismo ya se había instaurado no sólo *de facto*, sino también *de iure*, dentro del Imperio Romano de Oriente.

De Diógenes Laercio (*fl.* 225-250 d. C.) nos ha llegado un ingenioso centón insertado dentro de las *Vidas de los filósofos* (IV 9, 64). Está puesto en boca del filósofo Carnéades y dirigido a su alumno Méntor. Consta de un total de 4 versos: los dos primeros están tomados con pequeñas modificaciones de *Odisea* (IV, 384 y II, 268), el cuarto está tomado tal cual de *Iliada* (II, 52), mientras que el tercero hay quien lo entiende como una reelaboración a partir del verso 203 de la *Antígona* de

²³ Lloyd (2001) sacó a la luz hace ya ocho años este centón escondido en el Museo Arqueológico de Kastamonu (Turquía).

²⁴ Error del lapicida, que escribe εἶπισι en lugar de εἶπησι.

²⁵ Nueva confusión de la cantidad vocálica, lo correcto sería ἀνθρώπων y no ἀνθρώπων.

²⁶ Así Stemplinger (1912): 193.

²⁷ En este sentido Gigante (1976): 193.

²⁸ Flavio Eutolmio Taciano fue un pagano que llegó a prefecto del pretorio de Oriente bajo el empe-

Sófocles²⁶. La experiencia nos lleva a considerarlo más bien fruto de una derivación épica desconocida para nosotros, lo que estaría más acorde con la técnica compositiva de los versos precedentes²⁷.

En el último tercio del s. IV Flavio Eutolmio Taciano²⁸ compuso una secuela de la *Iliada* sirviéndose de los propios versos de Homero, que debía ir precedida por una reflexión teorizante sobre la estética compositiva de este subgénero. Aunque no nos ha llegado nada de su obra y desconocemos su magnitud, podemos estar seguros de su gran calidad literaria ateniéndonos a la impresión que causó en un hombre tan cultivado como Libanio. El retórico lo tenía en muy alta estima y describe su obra como *παρ' Ὀμήρου δι' αὐτῶν Ὀμήρου* «partía de Homero y [se expresaba] por medio de los mismos [versos] de Homero» (Liban. *Ep.* 173). Prueba de su mérito literario y de la buena acogida de la que gozó la obra de Taciano en la última parte del s. IV son las tres ediciones que conoció el texto en vida de su autor, así como su amplia difusión y lectura dentro de las escuelas, tal y como nos informa Libanio (*Ep.* 173)²⁹.

Junto a este tipo de centones que ha dado en calificarse como *paganos*, proliferaron con la llegada del cristianismo los de tipo *religioso*, que aumentaron en número de adeptos y compositores a costa de los anteriores. Si bien se ha tendido a escindirlos en esos dos grupos de acuerdo con su contenido, lo que de verdad opone a unos y otros es el espíritu literario presente en su génesis. La motivación seria y elevada que caracteriza su creación y se antoja obvia en los centones cristianos, se hace patente asimismo en ciertos encantamientos de los *Papiros Mágicos Griegos*³⁰ denominados τὰ Ὀμηρομαντεῖα, que —como ya había hecho Hiponacte en sus yambos paródicos³¹— toman versos exactos sacados de *Iliada* u *Odisea* con una finalidad seria: intentar predecir el futuro. Mientras que los centones paganos suponen un intento humorístico de jugar con la tradición cuestionándola³², los religiosos carecen de esa distancia irónica y están presididos por una concepción seria de esta forma literaria. Precisamente es esa seriedad lo que limita su capacidad alusiva al no remitir a la tradición de la que se apropia, anula la capacidad lúdica que había caracterizado el género desde su origen y revierte negativamente en la calidad literaria al desaparecer el recurso a la complicidad pícaro del lector. Es la preeminencia de comu-

rador Teodosio I desde el verano del 388 hasta el otoño del 392. A propósito de él, *vid.* K. Holum «Tatianus 5», en *PLRE* I: 876-878; así como: Holum (1982): 14 y 221.

²⁹ A. F. Norman, *Libanius: Autobiography and Selected Letters*. Cambridge-Harvard University Press (1992), vol. II: 373-377.

³⁰ A pesar de los ejemplos reunidos por Maltomini (1995), el papiro no constituyó una vía de transmisión propicia para esta forma literaria, que sí ha pervivido en las inscripciones antes citadas y, por supuesto, en la transmisión codicológica que ha llegado hasta nosotros.

³¹ En los yambos paródicos de Hiponacte, tal y como observa J. L. Vidal: «la utilización de Homero es, por así decir, seria [...], más que comicidad parece respirarse indignación y Homero parece usado *bona fide*, como si la fuerza expresiva de la dicción épica confiriera más violencia al ataque contra el Euromedontíada». La cita, perteneciente a la tesis doctoral de J. L. Vidal, la tomo de Luisa Coviello (1998): 76, nota 21.

³² Desconocemos el tipo de relación que establecía con la *Iliada* Taciano en su obra, en la que pretendía continuar el relato homérico allí donde acababa la epopeya, pero con sus mismos versos. Ante los demás ejemplos conservados, es de suponer que, a pesar de utilizar hexámetros idénticos, poco tuvieron en común el texto de Taciano y el de Homero, y más a la vista de los mecanismos distorsionadores de la estética del centón. *Cf.* Prieto Domínguez (2008a).

nicar un fuerte trasfondo ideológico la que determina que su producción obedezca a unos parámetros compositivos serios. La necesidad de transmitir verdades de Fe inalterables y trascendentes imposibilita cualquier doble sentido o juego sémico, con lo que anula el verdadero significado del centón: la multiplicidad de lecturas de acuerdo con el distinto nivel de recepción en el que cada lector se instala.

Tertuliano (*De prescr. haeret.* 39, 3-5), haciéndose eco de la enorme popularidad que alcanzaron, cita como ejemplo la tragedia *Medea*, de Hosidio Geta, que hace gala de una exquisita técnica compositiva³³. La versatilidad del centón supuso que la llegada del cristianismo condicionara su temática ya desde el s. II d. C. hacia contenidos más piadosos, acordes a la doctrina de la Iglesia, y temas más elevados adecuados al noble origen de los versos robados. En pro de una lectura pedagógica y edificante, pero también buscando poner a prueba la correcta memorización de los autores que suponían el centro del canon literario, los autores cristianos recrearon vidas de santos o pasajes bíblicos con las palabras de Homero. Y, curiosamente, éste reciclaje religioso del centón será el motivo de las mayores críticas por parte de la Iglesia, ya que desvirtúa el texto homérico usado para la formación de los jóvenes. El primer ejemplo que ha pervivido hasta nosotros es el del obispo de Lyon Ireneo (*fl.* 170-180 d. C.), que reproduce un centón homérico de 10 versos en su obra *Adversus haereses* I 9, 4. Ireneo trae a colación la composición de centones al hilo de su ataque contra los gnósticos, vínculo que aparece también articulando la exposición de Tertuliano (*De prescr. haeret.* 39). El centón que recoge depende todavía de la estética pagana en su tema, pero ya está dentro de la Iglesia, lo que lo sitúa a caballo entre los centones paganos y los centones propiamente religiosos de Eudocia³⁴.

El edicto del año 362 por el que el emperador Juliano el Apóstata prohibía a los cristianos dar clase incentivó el cultivo de centones religiosos destinados a transmitir la fe de la Iglesia, recurriendo a las palabras de Homero y no contraviniendo así el decreto imperial. Los centones de la aristócrata latina Proba obedecieron a esta motivación³⁵, y su uso escolar en el Occidente europeo no se discute³⁶. En Oriente, la respuesta al edicto vino de mano del obispo Apolinar de Laodicea, que siguió la estela de los centones de Taciano que, al continuar la narración de *Iliada* con los propios versos homéricos, había conseguido que su obra centonaria fuera usada como libro de texto. Así las cosas, el obispo Apolinar de Laodicea recreó los Evangelios como diálogos platónicos y parafraseó los Salmos con hexámetros homéricos (Sócrates Escolástico, *Hist. eccl.* III. 16 y Sozómeno, *Hist. eccl.* V. 18)³⁷.

³³ Cf. la edición, traducción y comentario de Salanitro (1981): 9-60. Sobre la puesta en práctica de la teoría centonaria en los poetas latinos, *vid.* F. E. Consolino «Da Ovidio Geta ad Ausonio e Proba: le molte possibilità del centone», *Atene e Roma* 28 (1983): 133-151.

³⁴ La mujer de Teodosio II (404-450). Una detallada biografía de esta emperatriz puede encontrarse en Holum (1982).

³⁵ Green (1995): 555-558, donde sigue a A. G. Amatucci.

³⁶ Clark y Hatch (1981): 100, 106; que también incluyen una traducción al inglés del citado centón.

³⁷ Pese a contar con el testimonio de fuentes tan antiguas como Sócrates Escolástico y Sozómeno, existen ciertos problemas a la hora de atribuir los Salmos en hexámetros a Apolinar, como recoge J. Golega, *Der Homerische Psalter: Studien über die dem Apollinarios von Laodikeia zugeschriebene Psalmenparaphrase*. Ettal: Buch-Kunstverlag Ettal (1960): 169-172; si bien no cabe lugar a dudas para H. Lietzmann, *Apollinarius und seine Schule*, Tübingen: J. C. B. Mohr (1904): 43-44.

Resulta especialmente revelador el pensamiento de G. Polara respecto a esta derivación pragmática del uso de los centones, y totalmente válido para el Oriente cristiano presidido ominosamente por la figura Homero, donde hablaríamos de «*ome-rianizzazione*»³⁸:

I centoni più che come opere letterarie autonome valgono come testimonianza del difficile processo di integrazione fra cultura classica e cultura cristiana; Virgilio era da tempo un' *auctoritas* anche per la nuova religione, con le letture allegoriche della IV ecloga: di qui un' ampia presenza di citazioni delle sue opere negli scritti dei padri, di qui una «virgilianizzazione» del cristianesimo che va di pari passo con la cristianizzazione di Virgilio, ed è prezioso strumento di propaganda della fede presso il pubblico dotto.

Pese a su gran éxito, lo cierto es que Padres de la Iglesia como san Jerónimo rechazan esta forma de cristianización de la poesía canonizada³⁹ (*Puerilia sunt haec et circumlatorum ludo similia. Epist. 53, 7*). Tanto él como Tertuliano nos informan de que los centones eran citados a veces por los cristianos como casos paralelos a la interpretación herética de las Escrituras. Los apologistas argüían que, al igual que algunos reordenaban los versos de Homero y Virgilio para adecuarlos a sus propósitos, así hacían con las Sagradas Escrituras los herejes para lograr la exégesis que ellos buscaban⁴⁰.

A pesar de este tipo de críticas, hubo cristianos como el obispo Patricio (ss. IV-V d. C.) y la emperatriz Eudocia, mujer de Teodosio II (404-450), que, aún ceñidos a los dogmas conciliares, se ocuparon de recrear el nacimiento y vida de Jesús en la forma de homerocentones⁴¹. De forma correlativa a los tratados teóricos, la producción de centones parece haber conocido dos momentos de especial éxito: un primero hacia el final del s. II d. C. y un segundo a lo largo del s. IV. En el paso del s. IV al s. V se enclavan los centones neotestamentarios de Eudocia, y quizás también el *Christus Patiens* —si bien la crítica no es unánime—, conocido sobre todo por habernos permitido recuperar muchos de los versos finales de las *Bacantes* de Eurípides⁴². Puntualicemos que la tradición que ha querido hacer a la culta emperatriz Eudocia Augusta, fallecida en el 460 —que seguía los caminos literarios abiertos por la noble latina Proba (s. IV), como muestran las múltiples influencias que de ella recibe—, autora única de la suma total de los centones religiosos, arranca desde los historiadores bizantinos: Juan Zonaras (*Epitom. histo.*, XIII 23, 38-39) recuerda las obras incompletas de un poeta de nombre Patricio completadas por Eudocia, y Juan

³⁸ Polara (1990): 269.

³⁹ Una novedosa percepción del papel que la cristianización de la poesía clásica tuvo en el proceso evangelizador la desarrolla D. V. Meconi, «The Christian Cento and the Evangelization of Christian Culture», *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture* 7, (2004), N° 4: 109-132.

⁴⁰ Wilken (1967): 29.

⁴¹ Editados recientemente por A. L. Rey, *Centons Homériques. Patricius, Eudocie, Optimus Côme de Jérusalem*. Paris: Éditions du Cerf (1998). Cuanto se refiere al arte del centón dentro ya de la literatura bizantina propiamente dicha, aparece recogido en Bravo García (1989): 320-322.

⁴² A este fin es revelador el artículo de I. Giudice Rizzo, «Sul *Christus Patiens* e le *Baccanti* di Euripide», *Siculorum Gymnasium* XXX, (1977): 1-63.

Tzetzēs (*Chiliad.*, X 306, 92) afirma: καὶ δὴ τὰ Ὀμηρόκεντρα τὰ ταύτη συντεθέντα «y también los centones homéricos compuestos por ella [sc. la emperatriz Eudocia]». Gracias al testimonio del códice *Parisinus Suppl. Gr. 388 (olim Mutinensis)* estamos en situación de atribuir la correcta autoría de cada centón a la egregia emperatriz, al tiempo que reivindicamos los nombres del obispo Patricio (ss. iv-v d. C.), del filósofo Óptimo (ss. v-vi) y de Cosme de Jerusalén (s. viii)⁴³. Tan cierto como que el hecho de que los centones religiosos de estos autores menores hayan llegado hasta nosotros se debe a la incorrecta adscripción a la emperatriz Eudocia, es que fue precisamente su título imperial y no la calidad literaria de sus obras lo que los promocionó y difundió a lo largo del Imperio Bizantino. En palabras de Alan Cameron: «It is safe to say that no-one would ever have heard of so minor a poet as Eudocia if she had not become empress»⁴⁴. Un buen ejemplo de esta canonización motivada por su rango socio-político lo constituyen los vv. 716-8 de la *Historia Chronica* del historiador y poeta del s. xiii-xiv, Efrén el Tracio o Enieo, en los que leemos: ...Εὐδοκίαν, / ἧς τὴν σοφίαν δεικνύουσιν ἐν λόγοις / «Ὀμηρόκεντρα», τὰ σοφῶς γεγραμμένα «...Eudocia, cuya sabiduría muestran en palabras los homerocentones, sabiamente escritos».

El gran éxito, tanto en Occidente como en Oriente, de la estética del fragmento en época tardoantigua, en la que se engarza la composición de centones, no ha sido todavía estudiado a fondo. Sin embargo, todo parece indicar que se trata de una estética transversal que afectó a todos los niveles de la creación artística. Mucha bibliografía puede encontrarse sobre este quehacer compositivo dentro de la labor arquitectónica que Constantino el Grande (c. 274-337 d. C.) realizó con motivo de la fundación de la Nueva Roma⁴⁵. La iglesia de los Santos Apóstoles fue erigida incluyendo retazos ajenos y con reliquias de cada uno de los doce apóstoles traídas de toda la cristiandad⁴⁶. Incluso toda Constantinopla lo fue en sus orígenes, ya que fue el resultado del expolio de los tesoros artísticos del mundo antiguo con el fin de adornar el hipódromo y las demás plazas públicas, resemantizando así monumentos por todos conocidos⁴⁷. Igualmente las grandes colecciones de obras artísticas previas que llevaron a cabo particulares constantinopolitanos como la reunida en el palacio de Lauso⁴⁸. Así mismo, el arco de Constantino en Roma fue levantado reciclando

⁴³ La identificación del poeta centenario con el famoso himnógrafo del s. viii se debe a A. Ludwich *Eudociae Augustae, Procli Lycii, Claudiani carminum graecorum reliquiae, accedunt Blemymachiae fragmenta*. Leipzig: Bibliotheca Teubneriana, 1897: 85.

⁴⁴ A. Cameron «The Empress and the Poet: Paganism and Politics at the court of Theodosius II», *Yale Classical Studies* 27 (1981): 217-289; la cita pertenece a la página 279.

⁴⁵ En esta misma línea están los trabajos de H. Saradi-Mendelovici, «Christian attitudes toward pagan monuments in late antiquity», *Dumbarton Oaks Papers* 44 (1990): 47-61; así como H. Saradi, «The use of ancient Spolia in Byzantine monuments: the archaeological and literary evidence», *International Journal of the Classical Tradition* 3 (1997): 395-423.

⁴⁶ Sobre el particular, *vid.* C. Mango, «Constantine's mausoleum and the translation of relics», *Byzantinische Zeitschrift* 83 (1990): 51-62. Con un *addendum* en la pág. 434.

⁴⁷ A propósito de la estatuaría del hipódromo, *cf.* S. Guberti Bassett, «The antiquities in the Hippodrome of Constantinople», *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991): 87-96.

⁴⁸ S. Guberti Bassett, «Excellent offerings: the Lausos collection in Constantinople», *Art Bulletin* 82 (2000): 6-25; C. Mango y Allii, «The Palace of Lausus at Constantinople and its collection of ancient sta-

elementos de obras precedentes y expropiando las estatuas a otros arcos de triunfo de emperadores como Trajano y Marco Aurelio, sobre cuyas cabezas mandaba retallar su rostro⁴⁹.

J. Elsner nos da una sugerente explicación de este proceso de apropiacionismo artístico: «All these *spolia* represent an urge to turn to the material cultura of the past in order to bolster the present. [...] In many ways this strategy is reminiscent of earlier Imperial programmes –such as the propaganda of Augustus– but in its wholesale and systematic uprooting of some of antiquity’s most venerable masterpieces, it was startlingly innovative»⁵⁰. Es decir, en el terreno literario la propaganda augústea buscada por la *Eneida* es recuperada en época tardoantigua por medio de la composición de centones virgilianos. Al mismo tiempo que Constantino creaba su nueva capital a partir de elementos preexistentes tomados de aquí y de allá, se asentó como género menor canonizado el centón, que suele operar con los hexámetros de *Iliada* y *Odisea*, los grandes monumentos de la literatura griega⁵¹.

En esa misma época en la que la moda de los centones religiosos –sancionados por el triunfo imperial del cristianismo– hizo furor en el cada vez más desmembrado Imperio Grecorromano y las estéticas imperantes favorecen la composición de obras nuevas a partir de fragmentos ajenos (basta con echar un vistazo a la multiforme obra de Ausonio⁵²), se hace más comprensible situar los 2610 versos del *Christus Patiens* (Χριστὸς πάσχων) –atribuido durante mucho tiempo a Gregorio Nacianceno, autor del s. IV⁵³–. Al no estar elaborado sobre el epos homérico se hace más compleja su correcta adscripción a una época y autor, pero no cabe duda de su gran mérito literario, pues conserva todo el sentimiento del carácter trágico de los versos de Eurípides, Sófocles y Esquilo a los que recurre (tomados de *Medea* y *Bacantes* principalmente). Pese a que este tipo de poemas tomaba como base a Homero en la mayoría de ocasiones, también se nos han conservado piezas elabora-

tues», *Journal of the History of Collections* 4 (1992): 89-98. Para una panorámica del proceso de apropiación constantinopolitana de estatuas antiguas: C. Mango, «Antique statuary and the Byzantine beholder», *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963): 55-75.

⁴⁹ Elsner (2000) con abundantísima bibliografía acerca de este proceso y todas sus connotaciones político-artísticas.

⁵⁰ Elsner (2000): 155.

⁵¹ Todo este proceso que creaba nuevos significados a partir de fragmentos discontinuos yuxtapuestos en relación con el surgimiento del culto a las reliquias que tan amplia difusión conoció en el Occidente medieval: P. C. Miller, «Differential networks»: relics and other fragments in late antiquity», *Journal of Early Christian Studies* 6 (1998): 113-138; especialmente: 123, 126, 130-133. En palabras de J. Elsner: «For relics, the fragments of once whole bodies, possessed by synecdoche the active, even magical, power of the whole in the part.» Elsner (2000): 177.

⁵² Autor del que además del *Cento Nuptialis* (traducido al castellano por Montero Cartelle (1981): 217-243) nos han llegado numerosos poemas compuestos a base de citas ajenas, y en los que incluso no duda en mezclar sintagmas en griego dentro de metros latinos perfectos, editados y comentados por R. P. H. Green, *The Works of Ausonius. Edited with Introduction and Commentary*. Oxford: Clarendon Press 1991.

⁵³ Esta atribución –siempre incierta– ha sido analizada por F. Trisoglio, *San Gregorio Nazianzeno e il Christus Patiens. Il problema dell'autenticità gregoriana del dramma*. Firenze, 1996, cuya falta de conclusiones determinantes vino a reavivar la polémica existente incluso en torno al siglo de adscripción de este centón, cf. A. Tuilier, «Grégoire de Nazianze et le *Christus Patiens*, à propos d'un ouvrage récent», *Revue des Études Grecques* 110 (1997): 632-647, y no son pocos los estudiosos que no dudan de la autoría de Teodoro Pródromo, ya en el s. XII, defendida con vehemencia por Hunger (1978): vol. II: 102-3.

das a partir de otros autores, tal es el caso de los trágicos –como acabamos de ver–, de Quinto de Esmirna –como veremos–, o incluso de Dionisio el Periegeta, un poeta alejandrino del s. II d. C. Sobre los versos de su poema geográfico *Vuelta al mundo* (en el que exalta la religiosidad alejandrina) Metrodoro habría elaborado a finales del s. V o principios del s. VI el octavo de sus 45 problemas aritméticos, legados por la *AP* dentro del libro XIV (exactamente el número 121)⁵⁴.

A pesar de la vigencia atestiguada de este tipo de composiciones periféricas, el triunfo del cristianismo –con una estética muy distinta– no eliminó por completo la presencia de centones profanos, aunque es cierto que influyó negativamente en el desarrollo y cultivo de estas piezas. Así lo evidencia la cristianización del centón transmitido por Ireneo de Lyon. Pese a todo, los artistas siguieron entregándose a este tipo de composiciones, como prueban los ejemplos que vamos a estudiar a continuación, que fueron compuestos en época proto- y mesobizantina.

En su gran *Historia de la literatura bizantina*, Hunger⁵⁵ no recoge ningún ejemplo de centón homérico entre los siglos V y XII, asumiendo curiosamente que *AP* IX 361 atribuido a León el Filósofo (también apodado *el Matemático*)⁵⁶ y el anónimo *AP* IX 381 correspondían al s. V d. C. Ciertamente es que de la obra de muchos de los autores de este período no ha pervivido más que su noticia, tal es el caso de los centones homéricos de Pelagio⁵⁷, mandado asesinar por el emperador Zenón en la segunda mitad del s. VI. Poco después, en algún momento del siglo VII, el escoliasta a la obra de Dionisio Tracio: *Τέχνη γραμματική* (*El arte gramatical*), Heliodoro, recoge en el capítulo I, 3 bajo el título: ἡ Ἥχῳ τοῦ Πανὸς αὐτὴν διώκοντος⁵⁸, un centón homérico de sesgo humorístico formado por 6 versos.

Como vemos, la afirmación de Hunger a duras penas consigue mantenerse en pie, máxime cuando de época bizantina conservamos además tres piezas relativamente extensas de centones homéricos de contenido erótico dentro de la *Anthologia Palatina*: *AP* IX 361, *AP* IX 381 y *ABV* 7⁵⁹, todos ellos de mediados del s. IX. Presumiblemente, las tres composiciones procederían de la compilación llevada a cabo en el 917 por Céfalas entre las composiciones epidícticas (de ahí que aparezcan en el libro IX de la *Anthologia Palatina*, dedicado a pequeñas piezas preciosis-

⁵⁴ Esto de acuerdo con la autorizada opinión de Luigi Lehnus (1991): 24, de la que no duda en hacerse eco Salanitro, G. (1994), «I centoni», en G. Cambiano, L. Canfora y D. Lanza, *Lo Spazio letterario della Grecia antica*. Roma: vol. I, t. 3: 757-774.

⁵⁵ Hunger (1978): vol. II, 98-107.

⁵⁶ Para su labor literaria como lector y poeta, *vid.* G. L. Westerink, «Leo the Philosopher: *Job* and other poems», *Illinois Classical Studies* 11 (1986): 193-222. La biografía más actualizada de este autor, figura clave del s. IX bizantino, puede encontrarse en A. Kazhdan (ed.), *Oxford Dictionary of Byzantium*, 3 vols., Oxford – New York, 1991 [= *ODB*]: s. v. «Leo the Philosopher», así como en R. J. Lilie y Allii, *Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit*. Berlin-New York, 1999: [= *PmbZ*] # 4440.

⁵⁷ Cuya noticia nos transmite Jorge Cedreno en su *Hist. compend.*, 354 D (p. 622, rr. I sg. Bekker).

⁵⁸ Incluido en su panorámica del centón griego por Stemplinger (1912): 195, quien no duda en calificarlo como «kunstvoll».

⁵⁹ El lema de *AP* IX 361 atribuye este centón a León el Matemático, en cambio, la atribución de *AP* IX 381 y *ABV* 7 ha sido muy discutida hasta la fecha. La edición habitual de la *Anthologia Palatina* se debe a P. WALTZ, (éd.), *Anthologia Palatina [Grecque]*, vol. I-IX. Paris: Belles Lettres, 1928-1957, quien incluye traducción al francés. Para el centón *ABV* 7, que toma como base el texto de Quinto de Esmirna y no las epopeyas homéricas, *cf.* Sternbach (1890).

tas para el lucimiento del arte más manierista de los poetas), mientras que una de ellas habría sido omitida posteriormente dentro de la citada recopilación⁶⁰, por lo que su transmisión se la debemos agradecer al redactor de la *Appendix Barberino-Vaticana* en el s. XIV. Junto a ellas tenemos el centón mitológico *AP IX 382*, también debido a la mano de León, aunque su autoría no se recoja en el lema.

Tal y como atestiguan los textos conservados del gramático Heliodoro (s. VII) y del filólogo Eustacio de Tesalónica (s. XII), la razón de que la composición centonaria siguiera vigente radica en la creencia de estos poetas de que así continuaban la composición de epopeyas homéricas⁶¹. Estos rétores bizantinos teorizan sobre los procedimientos constructivos de la poesía centonaria, considerándolos idénticos a los que existen en la épica hexamétrica de época arcaica. Ahora bien, al no tener en cuenta la oralidad que subyace a la composición formular de la *Iliada* y la *Odisea*, identifican este tipo de composición característica de los rapsodos arcaicos con la creación de centones y alientan su composición convencidos de que con ella se siguen los pasos de Homero⁶².

Paralelamente a estas composiciones centonarias autónomas, nos han llegado ecos que demuestran la vigencia de este tipo de composiciones durante estos siglos, por ejemplo, en el poema de Cometas el gramático⁶³ (autor de mediados del s. IX y contemporáneo, por tanto, de León el Matemático⁶⁴) a propósito de la resurrección de Lázaro. Esta composición conservada en el libro XV de la *AP* bajo la referencia *AP XV, 40*, posee ciertos vínculos con los centones religiosos de Eudocia que se intuyen en la forma, pero son obvios en el tema (que recoge la narración de *Juan 11*). Entre las descripciones más habituales de *AP XV, 40* está su definición como «a lame Homeric cento»⁶⁵, ya que reelabora el material épico consagrado por Homero

⁶⁰ En este sentido, A. Cameron, *The Greek Anthology, from Meleager to Planudes*. Oxford: University Press, 1993: 172-173.

⁶¹ Vid. A. Hilgard, *Scholia in Dionysii Thracis artem grammaticam*. Leipzig: Teubner, 1901, 3 vols. (Reimpr. en *Grammatici Graeci: recogniti et apparatu critico instructi. I, II et III, [Dionysii Thracis Ars grammatica; et Scholia in Dionysii Thracis artem grammaticam]*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1965), vol. 1. 3: 442-565, para la obra de Heliodoro, el escoliasta al *Ars Grammatica* de Dionisio Tracio. Los comentarios a la *Iliada* y *Odisea* de Eustacio de Tesalónica están editados por M. Van der Valk, *Eustathius: Commentarii ad Homerum Iliadem pertinentes*. Leiden: Brill, 1987.

⁶² Para esta curiosísima recepción de la técnica compositiva de los centones vigente en época bizantina y muy en línea con la obra continuista de Taciano (s. IV d. C.), que con los propios versos de *Iliada* y *Odisea* relataba acontecimientos posteriores a los narrados por Homero, cf. Prieto Domínguez (2009).

⁶³ Este autor destaca por haber editado las composiciones homéricas a las que dio nuevo esplendor. De esta labor no duda en jactarse en sus epigramas, conservados dentro de la *Anthologia Palatina* bajo los números: *AP XV 36, 37, 38, 39, 40*. Sobre la revisión de los dos textos de Homero que llevó a cabo, cf. M. F. Pontani, «Lo scoliaste e Cometa», en *Studi in onore di Aristide Colonna*. Perugia: Istituto di filologia classica dell' Università, 1982.

⁶⁴ Incluso algunas fuentes (como Genesio y *Theophanes continuatus*) lo hacen profesor de gramática en la escuela de la Magnaura dirigida por León. Cf. P. Varona Codeso, *El método de composición en la historiografía bizantina del siglo X*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2006 (tesis doctoral inédita): 337-8.

⁶⁵ Información obtenida a través de la página web del profesor Edwin Floyd, donde el hipervínculo: <http://www.pitt.edu/~edfloyd/ucla98.html> remite al abstract de su comunicación «Cometas, *On Lazarus: A Resurrection of Indo-European Poetics?*» pronunciada en la *Xª UCLA Indo-European Conference*, del 23 de mayo de 1998; y la dirección <http://www.pitt.edu/~edfloyd/bsc98.html> contiene el abstract de aquella leída en la Universidad de Kentucky en con motivo de la *Byzantine Studies Conference*, (5-8 de noviembre de 1998): «Homeric and Hesiodic allusions in Cometas, *On Lazarus (Anth. Pal. 15. 40)*».

siguiendo en más de una ocasión la técnica centonaria. Este centón de Cometas aparentemente –sólo aparentemente– religioso, recibió la crítica de un autor anónimo que pretendía atacar la ideología pagana del poema más que la estética centonaria en la que se apoya⁶⁶.

Igualmente, la mención de Ignacio el Diácono (pieza clave de la vida cultural de la primer mitad del s. IX d. C.) en su correspondencia a la *Batracomiomaquia*⁶⁷ nos habla de la difusión de este tipo de piezas que reinterpretaban las epopeyas homéricas en clave de humor.

También hallamos resonancias de la estética del centón dentro del epigrama *AP XV 28* de Anastasio el Balbo (sobrellamado *Quaestor* por desempeñar este cargo en el 907 d. C.) o en la inscripción del Epitafio de Miguel, síncelo del patriarca Nicolás el Místico⁶⁸, datada hacia el 901-925 de nuestra era. En este poema de siete versos, muy influenciado por Nono de Panópolis (no en vano se trata de hexámetros nonianos), el verso cuatro: Ποσσὶν ἐλαφροτάτοισι διέστειπεν ἦχι χορεύει, constituye un centón de elementos tomados de Nono (principalmente de *Dionys.* 32, 248 y *Dionys.* 3, 110).

Sin duda, estas expresiones centonarias de los siglos IX y X están íntimamente relacionadas con el auge experimentado por la poesía visual transmitida en los códices de la época⁶⁹. Al igual que en los centones, donde versos preexistentes componen un nuevo poema radicalmente opuesto al anterior, en estos *carmina figurata* (acrósticos, mesósticos y telésticos) inscritos en piezas poéticas mayores, aquellas partes elegidas por el poeta conforman una entidad discreta de aquella composición sobre la que se asientan⁷⁰.

No tendremos que esperar mucho para volver a ver resurgir esta forma poética como sustentadora única de una obra literaria completa –como ya ocurriera en el siglo IV con el *Χριστὸς πάσχωων*–, ese renacimiento de la estética centonaria llegará de la mano de la *Catomiomaquia* de Teodoro Pródromo (ya en el siglo XII) que parodia la tragedia ática con sus propios versos⁷¹. Así pues, no fue éste un género litera-

⁶⁶ Tanto la pieza de Cometas como la crítica anónima son comentadas por P. Lemerle, *Le premier humanisme byzantin: Notes et remarques sur enseignement et culture à Byzance des origines au Xe siècle*. Paris, 1971: 166-167.

⁶⁷ C. Mango, *The Correspondence of Ignatios the Deacon*. Washington D. C.: Dumbarton Oaks Texts, 1997: 113 (Epístola 41). Acerca de su difusión tenemos los testimonios de Querobosco en sus *Scholia in Theod. Canones, Gramm. gr. IV. 1*, 139.1; así como el de la *Vita de Teófanos* compuesta por Metodio Mango (1997): 195, junto a la referencia de Ignacio el Diácono.

⁶⁸ Editada y comentada por I. Sevcenko, «An Early Tenth-Century Inscription from Galakrenai with Echoes from Nonnos and the Palatine Anthology», *Dumbarton Oaks Papers* 41, (*Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday*), (1987): 461-468.

⁶⁹ Una muy buena panorámica de los epigramas conservados y los mecanismos visuales que desencadenan puede encontrarse en Hoerandner (1990): 1-42; así mismo, un trabajo anterior de este estudioso va más allá y relaciona estas expresiones poéticas con los soportes físicos en los que estaban inscritas: W. Hoerandner, «Poetic Forms in the Tenth Century», en *European Cultural Center of Delphi. Constantine VII Porphyrogenitus and His Age. 2nd International Byzantine Conference (Delphi, 22-26 July 1987)*. Atenas 1989: 135-153.

⁷⁰ Las posibilidades son múltiples, si bien destacan las formas de cruces o crismones insertados en un mar de letras, cuyas combinaciones forman versos métricamente perfectos.

⁷¹ Desde hace tres años contamos con la útil edición bilingüe de F. A. García Romero, *La Catomiomaquia de Teodoro Pródromo; edición, traducción e introducción*. Jerez de la Frontera: Real

rio que cayera por completo en el olvido, ya que entre el monumental acervo centenario de la época de Eudocia –de orientación religiosa– y los ejemplos de centones paródicos de Teodoro Pródromo –profanos y muy en línea con el brillante despuntar que conoce la sátira bizantina en este siglo–, encontramos numerosas reminiscencias de esta estética centonaria e incluso algunos poemas completos de la *Antología Palatina* compuestos a modo de centones.

Trazada esta breve historia del centón literario griego, resulta palpable que estamos ante un tipo de composiciones que nunca dejó de interesar a los creadores, pero que, por desgracia, han sido larga e injustamente desatendidos por parte de los estudios filológicos. Ya hemos visto que el centón como forma literaria constituía para los antiguos un ingenioso recurso que dotaba de viveza obras más extensas: actúan como interludios puntuales de grandes empresas poéticas y cobran sentido dentro de ellas, sin que reclamen la atención del lector por sí mismos. Así lo debieron de concebir Aristófanes, Luciano o Diógenes Laercio. Sin embargo, desde el final de la época imperial comenzaron a surgir, siguiendo esta estética del retazo, composiciones independientes, cerradas en sí mismas y caracterizadas por una fuerza centrípeta capaz de atraer sobre su centro de gravedad todo el peso de la tradición heredada, haciendo que esa tradición se amoldara a una nueva concepción estética y dialogara con ella. Este estudio diacrónico que hemos acometido sobre la historia del centón griego demuestra la vigencia continuada de la estética centonaria, que no parece haber sufrido cortes tajantes a lo largo de la evolución de la literatura griega y que desde siempre fue un subgénero cultivado progresivamente hasta alcanzar categoría de género literario autónomo. Frente al devenir de la literatura canonizada, en el que la crítica especializada siempre ha visto un corte en los siglos oscuros VII-VIII, esta forma literaria periférica, opuesta a los dictámenes que emanaban de los centros de poder político y cultural, siempre tuvo el mismo vigor al margen de las composiciones sancionadas por el sistema escolar o por la ortodoxia eclesiástica. Una focalización sincrónica sobre los parámetros literarios de una época concreta permite explicar sin ningún tipo de dificultad que en el s. IX bizantino, por ejemplo, floreciera la producción de estas piezas poéticas de la mano de un erudito como León el Filósofo. Tal y como vimos, junto a ejemplos de poemas y epitafios compuestos al modo de centones, encontramos múltiples casos de *carmina figurata* en los que aparece una nueva composición formada de elementos previos que el lector extrae del poema sobre el que se construye.

La esencia poética de estas composiciones literarias, que siempre han suscitado el interés de los (re)creadores, reclama un público a la altura de sus expectativas, culto y erudito, pero también consciente del juego intrínseco en el que se apoyan estas piezas, capaz, en definitiva, de tomar distancia sobre la idea misma de «poesía» y dejarse seducir por la apropiación centonaria, por el intertexto absoluto, que tan polémicamente nos proponen.

Academia de San Dionisio de Ciencias, Artes y Letras: Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 2003. Un juicio negativo sobre sus capacidades como poeta lo emite Sternbach (1912): 9, quien no duda en calificarlo de «pessimus versificatorum».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOUQUIAUX-SIMON, O. (1968), *Les lectures homériques de Lucien*. Bruxelles: Aca. de Belgique.
- BERNARD, A. y E. (1960), *Les inscriptions grecques et latines du Colosse de Memnon*. El Cairo: Institut français d'archéologie orientale.
- BOWIE, E. L. (1990), «Greek Poetry in the Antonine Age», en D. A. Russell (ed.), *Antonine literatura*. Oxford University Press: 53-90.
- BRAVO GARCÍA, A. (1989), «La poesía griega en Bizancio: su recepción y conservación», *Filología Románica* 6: 277-324.
- CLARK, E. A. y HATCH, D. (1981), *The Golden Bough, The Oaken Cross: The Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba*. Chico: California Scholars Press.
- CRUSIUS, O. (1899), «Cento» en A. Pauly, G. Wissowa, y W. Kroll, *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart: Metzler; vol. III 6: cols. 1929-1932.
- ELSNER, J. (2000), «From the Culture of *Spolia* to the Cult of Relics: the Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms», *Papers of the British School at Rome* 68: 149-168.
- GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GIGANTE, M. (1976), *Diogene Laerzio. Vite dei filosofi*. Roma-Bari: Laterza.
- GREEN, R. P. H. (1995), «Proba's Cento: Its Date, Purpose and Reception», *Classical Quarterly* 45: 551-563.
- HÖRANDNER, W. (1990), «Visuelle Poesie in Byzanz. Versuch einer Bestandsaufnahme», *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 40: 1-42.
- HOLUM, D. G. (1982), *Theodosian Empresses: Women and Imperial Domination in Late Antiquity*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- HUNGER, H. (1978), *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*. Munich, vol. II: 102-3.
- KAIBEL, G. (1878), *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta*. Berlin: Reimar.
- LEHNUS, L. (1991), «Callimaco fr. 1.5 Pf.», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* XXV, Boden 89: 24.
- LLOYD, J. (2001), «An inscription of a Homeric Cento», *Epigraphica Anatolica* 33: 49-50.
- LUISA COVIELLO, A. (1998), «Sobre el centón, opusculum... de seriis ludicrum, y sobre si es también paródico el centón cristiano», *Anuari de Filologia* XXI (9), Secció D: 73-82.
- MALTOINI, F. (1995), «P. Lond. 121 (= PGM, 1-221): Homeromanteion», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 116: 107-122.
- MONTERO CARTELLE, E. (1981), *Priapeos. Gritos amatorios pompeyanos. Velada de la fiesta de Venus y Marte. Reposiano: Concúbito de Marte y Venus. Ausonio: Centón Nupcial*. Madrid: Gredos.
- MOST, G. W. (1993), «Die Batrachomyomachia als ernste Parodie», en W. Ax y R. F. Gleis, *Literaturparodie in Antike und Mittelalter (BAC 15)*. Trier: 27-40.
- POLARA, G. (1990), «I Centoni», en *Lo Spazio letterario di Roma Antica*, vol. III: *La Ricezione del Testo*. Roma: Salerno editrice: 245-275.
- PRIETO DOMÍNGUEZ, O. (2008a), «Teoría y estética griegas sobre el centón literario», *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* 28/ 1: 121-148.
- , (2008b), «¿Qué era un centón para los griegos? Preceptiva y realidad de una forma literaria no tan periférica», *Myrtia* 23, en prensa.
- SALANITRO, G. (1981), *Hosidius Geta, Medea. Introduzione, testo critico, traduzione a cura di G. Salanitro, con un profilo della poesia centenaria greco-latina*. Roma.
- , (1994), «I centoni», en G. Cambiano, L. Canfora y D. Lanza, *Lo Spazio letterario della Grecia antica*. Roma: vol. I, t. 3: 757-774.
- SIGNES CODOÑER, J. (2004), *Escritura y literatura en la Grecia arcaica*. Madrid: Akal.

- STEMPLINGER, E. (1912), *Das Plagiat in der griechischen Literatur*. Leipzig-Berlin: Teubner.
- STERNBACH, L. (1890), *Anthologiae Planudeae Appendix Barberino-Vaticana*. Leipzig.
- VAN DER VALK, M. (1987), *Eustathius: Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*. Leiden: Brill.
- VERWEYEN, T. y WITTING, G. (1991), «The Cento: A Form of Intertextuality from Montage to Parody» en H. F. Plett (ed.), *Intertextuality*. Berlin: Walter de Gruyter.
- VIDAL, J. L. (1978), «Sobre el nombre del centón en griego y en latín», *Anuario de Filología* 4: 145-153.
- WILKEN, R. L. (1967), «The Homeric Cento in Irenaeus, Adversus Haereses, I, 9, 4», *Vigiliae Christianae* XXI: 25-33.