

Myrtia, n° 23, 2008, pp. 135-155

**¿QUÉ ERA UN CENTÓN PARA LOS GRIEGOS?
PRECEPTIVA Y REALIDAD DE UNA FORMA LITERARIA
NO TAN PERIFÉRICA***

ÓSCAR PRIETO DOMÍNGUEZ
Universidad de Valladolid**

Resumen: Nuestro artículo se propone ofrecer una definición, según las antiguas concepciones griegas, de una forma literaria descrita como menor por la crítica tradicional: el centón. Los eruditos modernos sólo parecen apreciarlo como mera fuente de erudición filológica, pero los intelectuales griegos teorizaron profundamente sobre la estética literaria que implicaba. Dicho interés no es tan extraño, si comprendemos que el centón ha permanecido vigente en el curso de muchos siglos, de la Literatura Arcaica a la época Bizantina. A través de toda la Literatura griega poetas, gramáticos y eruditos ofrecieron una gama enorme de reflexiones útiles sobre dicho género, que merecen ser tomadas en consideración por la filología moderna.

Summary: This article aims to give a definition, according to the ancient Greek reflections, of a literary form described as minor by traditional criticism: Cento. Modern scholars only seem to appreciate it as a mere source for philological erudition, but Greek intellectuals theorized deeply on the literary aesthetics behind it. That interest is not so strange, if we realize that cento was in force without breaks in the course of many centuries, from Archaic Literature to the Byzantine Age. Throughout all Greek Literature, poets, grammarians and scholars offered a vast range of useful reflections on this genre, which are worth being taken in consideration by modern philology.

Palabras clave: Literatura griega. Centón. Estética literaria en la Antigüedad Tardía. Subgénero literario. Κέντρον. Κέντρον.

Key words: Greek Literature. Cento. Literary Aesthetics in Late Antiquity. Literary Subgenre. Κέντρον. Κέντρον.

Fecha de recepción: 12-2-2008.

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

** **Dirección para correspondencia:** Universidad de Valladolid, Dpto. de Griego, C/ Prado de la Magdalena s/n, 47005 Valladolid. E-mail: praxo@yahoo.es.

καὶ ὡς περ κέντρων λέγεται περιβόλαιον τὸ ἐκ διαφόρων
 ῥακῶν συγκείμενον, οὕτω καὶ τὰ ἐκ διαφόρων ἐπῶν
 συγκείμενα νοήματα κέντρωνες καλοῦνται.

Heliodoro *Scholia in Dionysii Thracis artem grammaticam*, I. 3

A principios del siglo XX, todavía bajo la influencia de las ideas expuestas por Edward Gibbon en 1776 sobre la caducidad de las literaturas y su involución una vez llegadas a su máximo apogeo (*The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*), eruditos como D. Comparetti¹ consideraban los poemas compuestos a la manera de centones “passatempo”, “gioco ridicolo”, “capriccio”, “ludibrio”, es decir, como algo marginal y periférico dentro del sistema literario griego. El motivo residía en su tardío cultivo y en que habían cristalizado a partir de época romana, toda vez que ya el clasicismo ateniense se difuminaba entre las enseñanzas de la Segunda Sofística. Su compatriota G. Pasquali definía a mediados del siglo pasado este género literario como “esercizio scolastico inferiore”², elevando su categoría a la de piezas dignas de cierto estudio por parte de los filólogos actuales.

A pesar de que en la actualidad –por influencia de las nuevas estéticas vigentes³– se ha producido una revisión de los géneros menores greco-latinos y de la consideración que merecían dentro de los estudios académicos, siguen siendo minoritarios todavía hoy los acercamientos a estas composiciones literarias como tales. De tal suerte que lejos de revalorizar sus cualidades estéticas, particularmente en el caso de los centones, hay estudiosos que no ven en ellos más que una práctica manera de corroborar la correcta transmisión manuscrita de los grandes monumentos de la literatura griega. Proponían así la confrontación de los versos conservados en estas composiciones centonarias más cercanas a los textos originales con las ediciones al uso basadas en una tradición más tardía. Tal es la postura de Giovanni Salanitro, que se lamentaba en 1994 por la inexistencia de una edición crítica completa de los centones religiosos de Eudocia, que completara la tradición indirecta homérica⁴:

¹ D. Comparetti, 1937, pp. 64 y ss.

² G. Pasquali, 1951, p. 12.

³ Cf. J. E. Martínez Fernández, 2001.

⁴ G. Salanitro, 1994, vol. I, t. 3: pp. 757-774. De la página 759 en adelante insiste de forma recurrente en que es ésta bondad de los centones la que hace que sea preciso un pronto estudio en profundidad de estas piezas. Habría de ser su discípulo Rocco Schembra quien llevara a buen puerto su anhelo y estudiara la tradición manuscrita de los centones

“Una volta accertato il testo di tutti gli Homero-centones, e una volta che essi siano stati pubblicati in edizione critica –e veniamo così al secondo punto– essi potrebbero tranquillamente essere utilizzati, come testimoni di tradizione indiretta, per contribuire a fissare il testo di Omero (o quanto meno per acquisire nuovi, utili elemento di giudizio per la storia del testo omerico).”

Sin embargo, el centón debe ser valorado por su capacidad de relectura literaria, lo que le convierte en un ejemplo extremo de los alcances del fenómeno de la intertextualidad, “citation à l’hyperbole”, al decir de Desbordes⁵; “l’ultimo sbocco della tradizione allusiva”, en palabras de Lamacchia⁶. Como quiera que lo definamos, se trata de un texto que se presenta como novedoso, alumbrado por la feliz combinación de textos anteriores y que desarrolla un significado completamente diferente al de esos textos. El mecanismo del centón está en íntima relación con la *imitatio*, de la que parte para reinterpretar el texto base (en la tradición literaria griega, normalmente homérico⁷). Desde allí comienza su recorrido hacia la parodia o hacia ese contragénero de encrucijada enunciativa que termina siendo el centón cristiano⁸, radicalmente opuesto a los pocos centones profanos que han llegado hasta nosotros.

La intertextualidad, pieza clave de los estudios literarios actuales desde que los trabajos de M. Bajtín (de los que partió más tarde Julia Kristeva para acuñar el término) permitieron tomar conciencia de la existencia latente de esta realidad en el proceso creador⁹, conlleva en último término todo el peso del horizonte de expectativas particular de cada escritor. De ahí que a la hora de definir como género la composición de centones sea necesario reparar en los condicionantes de cada autor, que a lo largo de la Historia de la Literatura ha hecho su lectura personal de una obra base (en el caso griego el epos homérico) para construir un nuevo poema con trozos de ella. La literatura se entiende a través de la recepción de las obras literarias, donde cada lector crea un significado propio del texto, ya que cada actualización de la obra literaria supone un significado único condicionado por los elementos paratextuales de cada momento.

atendiendo al texto homérico, vid. R. Schembra, 2007. Ciertamente es que desde hacía una década contábamos ya con la edición parcial –aunque muy cuidada– de A. L. Rey, 1998.

⁵ Vid. F. Desbordes, 1979, p. 89, donde plantea esta ilustrativa idea.

⁶ R. Lamacchia, 1958a, p. 208.

⁷ O. Prieto Domínguez, 2008.

⁸ A. Luisa Coviello, 1998.

⁹ J. E. Martínez Fernández, 2001.

Una vez hecha su lectura particular¹⁰, los poetas centonarios recrean sobre la base de un texto preexistente por todos conocido el modo en el que cada uno cree que debe ser leído¹¹. Todo texto es un mosaico de citas que implica la consideración de los autores como lectores, pero en el caso del centón esas citas deben ser reconocidas. Es esta particularidad formal la que define en primera instancia este tipo de composiciones literarias, y por ello no es de extrañar que también los primeros gramáticos propusieran una definición basada en la materialidad de estas piezas y en su variopinta procedencia.

Desde los parámetros de la moderna crítica literaria¹², es más fácil entender el entramado polisémico que se esconde detrás de un centón y que nos ayuda a definirlo atendiendo a sus funciones. El centón constituye el grado más complejo de alusión, la intertextualidad absoluta. En ningún otro caso el intertexto puede ser buscado con más facilidad, puesto que en ningún otro caso es más indispensable que el público pueda recuperar rápidamente el modelo seguido por el poeta¹³. El autor centonario no se limita a un simple hurto de versos, sino a una pretensión de que sean reconocidos los robos, y se le valore por ello. En este sentido, es el centón de todos los géneros griegos el más actual y vigente, que exige un lector culto, y lo que choca más con las prácticas literarias anteriores al s. XX¹⁴: necesita de un lector activo capaz de desentrañar el interminable juego

¹⁰ Al fin y al cabo, como bien postula David Viñas Piquer en su reciente manual, un poeta o un escritor componen aquello que desean leer. Aquí reside uno de los pilares de la composición literaria, ya que en último término el lector implícito de una obra no es otro más que su propio autor. Cf. D. Viñas Piquer, 2005.

¹¹ Así, por ejemplo, es el caso de los centones elaborados a partir del texto homérico por León el Filósofo, arzobispo de Salónica a mediados del s. IX que prefiere quedarse con los pasajes más escabrosos narrados por Homero. Cf. AP IX 361, que cuenta con un lema muy descriptivo: Λέοντος φιλοσόφου εἰς παρθένον φθαρεῖσαν.

¹² Me refiero a las reflexiones teóricas pragmáticas que tanto éxito han tenido desde los años 60 en adelante. En la composición y recepción de los centones es donde más extrema llega a ser la necesidad de entendimiento entre escritor y lector. En este sentido, resulta sagaz la reflexión de un crítico como R. Lamacchia, que afirma: “l’abilità dell’uno [sc. l’autore] e degli altri [sc. i lettori] consisteva nel richiamarsi formalmente quanto più era possibile al modello, sostanziandolo di contenuto ora simile, ora (e di qui poteva scaturire la parodia –cf. il centone nuziale di Ausonio) abilmente o grottescamente diverso. Almeno in questo senso si può dire che la tecnica del centone è tecnica essenzialmente legata all’*allusione*, è –in un senso tutto particolare– *poesia* (o pseudo-poesia) *allusiva*” (R. Lamacchia, 1958b, p. 280).

¹³ G. Pasquali, 1951, pp. 11-20.

¹⁴ Resulta significativo que M. D. Usher en su reciente edición y estudio de los centones religiosos de Eudocia postule que los centones homéricos establecen una relación con los

alusivo creado para poder construir así el significado último y verdadero del centón, el significado secundario oculto tras la erudición intertextual, que matiza, explica y, en parte, difiere del sentido lineal que obtenemos si nos limitamos a una mera lectura.

En el caso del centón griego, parece claro que los poetas se dejaron atrapar irremisiblemente por las garras de los versos homéricos, deseando continuar la estela del padre de la Literatura griega y no que no fue algo puntual. Para lograr insertarse en la tradición épica no dudan en componer poemas al estilo de los antiguos rapsodas arcaicos, a partir de un bagaje hexamétrico común que permanecía inalterado desde hacía siglos dentro de las epopeyas del gran Homero. La novedad de sus poemas radica en la revisión de esos grandes monumentos literarios que cimentaban la cultura helénica, reinterpretándolos por medio de la descontextualización de su materialidad a fin de que quede constancia de su visión personal de *Iliada* y *Odisea*. Pero ¿ya los griegos percibieron este ingente potencial polisémico e intertextual del centón literario? ¿Qué era un centón para los griegos?

Ya desde Catón (*Agr.* 2, 3), los glosarios antiguos –latinos en este caso– recogen la palabra *cento* con el significado de “vestido hecho con muchas pieles, vestido hecho de retales”¹⁵, a semejanza de los tejidos creados bajo la técnica actual del *patch-work*. De esa acepción material tan común de *cento* como tela compuesta de retazos de paños de distintas calidades y colores cosidos entre sí, es fácil comprender el desplazamiento semántico hacia el plano de la Literatura para las formas compuestas de fragmentos tomados de uno o más poetas y unidos entre sí¹⁶.

Ya en el terreno literario¹⁷, la primera identificación –dentro de lo que podríamos considerar una reflexión teórica– aparece en el *De prescriptione haereticorum* de Tertuliano (39, 3-5), compuesto hacia el año 200 d. C. La mención a los homerocentones aparece como ejemplo dentro de la literatura profana del talento de herejes y paganos para, manipulándolas con facilidad, poner las Escrituras al servicio de su errado mensaje. El interés de este pasaje

poemas homéricos en los mismos términos en los que F. de Saussure oponía *parole* (habla) y *langue* (lengua). Por tanto, los centones son esencialmente una respuesta rapsódica y una regeneración de los versos homéricos basada en asociaciones intertextuales con el texto base, propiciando que existan estas asociaciones de ideas, de palabras o de sonidos, que pueden incluso surgir en virtud a su parecido contextual o a su contigüidad sémica. Cf. M. D. Usher, 1998.

¹⁵ J. L. Vidal, 1978; E. Montero Cartelle, 1981, pp. 217-243.

¹⁶ J. L. Vidal, 1978, pp. 145-147.

¹⁷ O. Crusius, 1899, vol. III 6, cols. 1929-1932.

reside para nosotros en la primera definición de qué es un centón para el mundo grecorromano: *Homerocentones etiam uocari solent qui de carminibus Homeri propria opera more centonario ex multis hinc inde compositis in unum sarciunt corpus*. “suelen llamarse, en efecto, *Homerocentones* los (poemas) que, a partir de los poemas de Homero, zurcen obras propias, siguiendo la costumbre de los zurcidores, mediante la imbricación de muchos retales a partir de composiciones de distinto origen en una única obra”.

En términos muy semejantes (por no decir casi idénticos), Isidoro de Sevilla afirma a principios del s. VII: *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). El grado de dependencia que el texto de Isidoro tiene con la obra de Tertuliano todavía no ha sido analizado en profundidad por los expertos, pero es clara la deuda del erudito sevillano en este pasaje. Ahora bien, el hecho de que Isidoro nombre junto a Homero también a Virgilio —el gran poeta latino que Tertuliano debía conocer necesariamente— parece indicar que en el s. III aún no existía dentro de la literatura latina un concepto de centón parangonable al que los romanos identificaban dentro de la tradición literaria griega.

Si bien los intelectuales occidentales señalaron desde ese momento el centón como una forma propia de la literatura griega, los teóricos helenos, en cambio, no emplean en sus obras hasta época bizantina términos como κέντρον (utilizado desde Aristófanes y Sófocles) y κέντρον (presente ya en Homero) usados para designar estas pequeñas piezas poéticas. A lo largo de la historia, el griego presenta dos expresiones parejas con las que designar lo que el latín llama *Homerocento*: Ὀμηρικὸς κέντρον y ὀμηρόκεντρον. Mientras que τὸ κέντρον, designaba originariamente el *aguijón*, y a partir de ahí, el *punzón* o la *punta de lanza*, el término ὀ κέντρον se aplicaba al sujeto víctima de ese objeto punzante, es decir, al maleante o al esclavo sometido a la tortura del κέντρον, al mismo tiempo que también aparece referido al harapo zurcido con un punzón de manera basta.

Ahora bien, los glosarios antiguos no nos aclaran si 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* (*Ad Il.* XXIII, p. 419)¹⁸: Ὅποια καὶ τὰ ἐντεῦθεν κληθέντα

¹⁸ Editado por M. Van der Valk, 1987. A propósito de la vigencia de la tradición helénica en este filólogo bizantino del s. XII, vid. A. Kaldellis, 2007, pp. 307-316.

ὀμηρόκεντρα, τουτέστιν οἱ Ὀμηρικοὶ κέντρωνες “como los llamados por esta razón homerocentones, es decir, los centones homéricos”. Si bien no podemos tener certeza de la anterioridad del término griego sobre el latino, ni viceversa, todo parece indicar que fruto de una influencia recíproca en época grecorromana ambas palabras se han influenciado y calcado a la hora de definir el subgénero literario que nos ocupa. Sólo así se pueden explicar usos tardíos como el latín *centron* < κέντρων y el griego κέντων < *cento*¹⁹.

Antes de proseguir, veamos con detenimiento la evolución del vocablo griego: Aristófanes en *Nub.* 450 utilizaba κέντρων con el significado de “digno del aguijón” [κέντρον “aguijón”²⁰] y de ahí “miserable”, sentido que parece constatar el testimonio de Sófocles (fr. 306 Nauck), donde aparece junto a la palabra *μαστιγίας* “carne de látigo”. Un escolio²¹ al susodicho verso de *Nubes* recoge la misma acepción que posee el latino *cento*: κέντρων δ’ ἔστι τὸ ἐπιτασσόμενον τοῖς ὄνοις ἐκ πολλῶν καὶ διαφόρων συρραφὲν σακκίων “κέντρων es, de otra parte, la cubierta que se pone encima de los asnos, hecha de muchos trapos de toda clase cosidos juntos”²².

El *Etymologicum Magnum*²³ repite en el s. X esta definición en la entrada κέντρωνες, al tiempo que recoge el sentido traslaticio aplicado a nuestra forma literaria. *S. v.* Κέντρωνες· Κυρίως λέγονται τὰ ἐκ διαφόρων χροῶν συνερραμμένα εἷς ἓν· οἷς ὁμοίουνται πως ὀμηρόκεντρα. “Propiamente se llaman los objetos formados de diversos colores cosidos en uno; semejantes en cierto modo a ellos son los homerocentones”²⁴.

De modo muy semejante y más o menos en el mismo siglo, el diccionario de la Suda²⁵ también pone de relieve la labor de zurcido subyacente a esta práctica. Lo más interesante es que tal vez sea la primera definición en griego aplicada a los poemas centonarios de modo preciso, y va más allá del mero testimonio del uso traslaticio del que se hace eco el *Etymologicum Magnum*: *s. v.*

¹⁹ Así concluye Vidal, *art. cit.*, 1978, tras desechar las hipótesis de que un término fuera previo al otro por falta de pruebas concluyentes en uno u otro sentido.

²⁰ Vid. H. G. Liddell y R. Scott, 1996⁹, p. 939.

²¹ La cita corresponde a la edición de principios del s. XVII: *Aristophanis Comoediae Undecim cum scholiis antiquis, Aureliae Allobrogorum, Sumptibus Caldorianae Societatis*, 1607, *ad Nub.* 450.

²² Es decir, alforjas; o lo que todavía hoy en algunas partes de La Rioja se conoce como *Almazuela*.

²³ T. Gaisford, 1848, p. 503, §§ 44-46.

²⁴ No comparto el matiz que J. L. Vidal, 1978, p. 148 da en su traducción al término χροῶν como “miembro”.

²⁵ A. Adler, 1989-1993, vol. IV.

κέντρων· ὁ ἐκ πολλῶν συνερραμμένος. ἐπει τοιαῦτα τοῖς ὑποζυγίοις συρράπτοντες καλοῦσι κέντρονας· ὡσαύτως καὶ λόγους ἐκ διαφόρων συνελειγμένους καὶ ἓνα σκοπὸν ἀπαρτίζοντας, οἷα εἰσι τὰ ὀμηρόκεντρα, κτλ. “κέντρων, lo que está formado de muchos trozos cosidos entre sí; en efecto, los que cosen tales objetos para los asnos los llaman κέντρονας. Del mismo modo se llaman las composiciones compiladas de lugares diversos pero que se ajustan exactamente a un solo tema, las cuales son los homerocentones, etc.”

Ambos léxicos (el de la Suda y el *Etymologicum Magnum*) consideran equivalentes los vocablos κέντρων y (ὀμηρό)κεντρον. Sin embargo, el gramático y filólogo bizantino Eustacio de Tesalónica²⁶ (muerto h. 1195 d.C.) va más allá y llega a postular un parentesco semántico entre κέντρων y κέντρον apoyándose en el verbo ἐγκεντρίζειν que expresa la acción de injertar un árbol. A partir del este significado es sencillo entender el deslizamiento semántico por el cual κέντρων pasa a designar este tipo de poesía: porque en estas composiciones partes de procedencia diversa se insertan simbióticamente –como los injertos en los árboles– para formar un nuevo poema. 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 Literatura²⁷. Fijémonos en el texto de Eustacio, que además de definir este subgénero literario ya recoge algunas pinceladas de lo que pudo ser entendido como la preceptiva literaria vigente hasta entonces (segunda mitad del s. XII) para la composición y valoración de los centones de nuevo cuño:

τοιούτου δὲ κέντρον παρώνυμον καὶ οἱ κέντρωνες οἱ τε ῥαπτόμενοι καὶ οἱ γραφόμενοι, ἔτι δὲ καὶ τὸ ἐγκεντρίζειν ἐπὶ φυτῶν, ἵνα ὡσπερ ἐγκεντρίζειν ἐστὶ τὸ ἐγκεντεῖν καὶ ἐμβάλλειν φυτῷ τινι κλαδίσκον ἄλλοῦ φυτοῦ, οὕτω καὶ κέντρων ῥαπτὸς μὲν, ὥπερ ὡσανεὶ παρακεντοῦνται διάφοροι χροιαὶ ὑφασμάτων, γραπτὸς δέ, ὃ παρατίθενται τοιούτου παρακεντήματος δίκην μέρη ποιημάτων καὶ στίχων ἄλλοθεν ἄλλα, ὅποια καὶ τὰ ἐντεῦθεν κληθέντα Ὀμηρόκεντρα, τουτέστιν οἱ Ὀμηρικοὶ κέντρωνες. οἷς ὅμοιοι γένοιντ’ ἂν καὶ ἐξ ἑτέρων ποιητῶν, ἥδη δὲ που καὶ ἐκ πεζολογιῶν, ὅποιοι σκωφήσονται εἶναι οἱ

²⁶ Un completo retrato de este autor bizantino lo encontramos en P. Wirth, 1980. Para lo que atañe a los receptores de sus obras exegéticas, también muy comprometidos con la literatura clásica, vid. K. Metzler, 2006, pp. 49-60

²⁷ A propósito de la sugerente teoría desarrollada en este sentido por J. Derrida, detrás de la cual yace toda una concepción filosófica sobre el *injerto*, cf. J. Derrida, 1997.

μη γεννῶντες ῥητορείας οἰκείας, ἀλλ' ὡς εἶπεῖν, λογοσυλλεκτάδαι ὄντες καὶ δι' ὄλου σπερμολογοῦντες ἐν ἐγκωμίοις.

Eusth. *ad Il.* XXIII, verso 419 (pp. 1308 fin-1309)²⁸

“De este vocablo, κέντρον, se derivan también los κέντρωνες, tanto los que se cosen como los que se escriben y, además, también el injertar en plantas; de manera que así como injertar es el clavar y fijar en una planta un esqueje de otra planta diferente, así también un centón puede ser cosido si se le insertan, por así decir, distintos colores de tejidos, o ser escrito si se juntan, por medio de esa inserción, fragmentos de poemas y de versos de distintas procedencias, como los llamados por esa razón ὀμηρόκεντρα, es decir, los centones homéricos, parecidos a los cuales puede haberlos de los demás poetas, así como de prosistas, como esos de quienes la gente se burla, diciéndoles que no son autores de su propio discurso, sino, por así decir, recolectores de palabras y que están continuamente haciendo el charlatán con sus panegíricos”.

En primer lugar, Eustacio de Tesalónica enumera con precisión los elementos que caracterizan un centón a fin de definirlo, infiltrándose en las normativizaciones sobre su técnica compositiva que también veremos en otros autores. Después de haber sostenido que en los κέντρωνες (y usa el término κέντρων en la doble acepción de “manta” y de “centón”) se debe dar la perfecta unión entre las distintas partes, afirma que así como el κέντρων, usado en el sentido de *manta* debe ser cosido (ῥαπτός) con colores diversos (διάφοροι χροαὶ ὑφασμάτων)²⁹, de forma similar, ese mismo término usado en el sentido de *centón* debe ser escrito (γραπτός) con frases poéticas y con versos tomados de aquí y de allá (μέρη ποιημάτων καὶ στίχων ἄλλοθεν ἄλλα)³⁰. En segundo lugar, las consideraciones de Eustacio parten de los centones creados sobre la base de los versos homéricos para dar cabida dentro de unos principios compositivos muy definidos (el injerto de materiales preexistentes en una nueva pieza) a otro tipo de composiciones que también deben ser consideradas centones: aquellas piezas compuestas con versos de otros poetas, o aquellos textos creados picoteando

²⁸ M. Van der Valk, 1987, vol. IV.

²⁹ Esta es precisamente la primera acepción que el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (21ª edición) recoge para el término *centón*: “Manta hecha de gran número de piezas pequeñas de paño o tela de diversos colores”.

³⁰ Y esta es la tercera definición que encontramos en el *DRAE*: “Obra literaria, en verso o prosa, compuesta enteramente, en la mayor parte, de sentencias y expresiones ajenas”.

frases, con oraciones tomadas de discursos en prosa o de tratados de rétores anteriores con la suficiente *auctoritas*... En todo caso, parece que Eustacio considera que esos prosistas no llevan a cabo una labor de *mimesis* poética, sino de plagio servil.

En sus *Comentarios*, este filólogo llega incluso a postular como descubridor del subgénero literario que constituían los centones homéricos desde su origen hasta sus desarrollos bizantinos³¹, al propio Homero. Por tanto, la primera pieza compuesta bajo la égida de esta estética habría sido el parlamento de Telémaco, en el que el hijo de Ulises pregunta al rey Menelao en su palacio de Esparta por la suerte de su padre³²:

Καὶ ὅρα ὅτι κέντρωνος τρόπου ἐρράψωδησε τὰ ἐνταῦθα ἔπη
ὁ Ὀμηρικὸς Τηλέμαχος, ἐκ διαφόρων τόπων συλλεγόντων ἐνταῦθα
τῶν στίχων τῷ ποιητῇ. ὡς εἶναι αὐτὸν ἐφευρετὴν καὶ τῶν ὕστερον
λεγομένων ὁμηροκέντρων ἐφ' οἷς οὐκ ὀλίγος τισὶ μόχθος ἐγένετο.
(Eustacio *Ad. Od.* IV, verso 325)

“y date cuenta de que el Telémaco de Homero recitó aquí sus palabras al modo de un centón, habiendo sido entonces escogidos por el poeta los versos de distintos lugares. Y de que es él también el descubridor de los después llamados homerocentones, por los cuales, no poco sufrimiento han tenido algunos.”

Tal afirmación no supone una clara conciencia del carácter formular que subyace a la composición de la épica arcaica griega puesto de relieve por la crítica del s. XX, pero sí una lúcida identificación de esas fórmulas. Al no ser capaz de explicar el funcionamiento compositivo de la épica arcaica por carecer de la noción de oralidad, Eustacio realiza una interpretación de la formularidad en clave de *mimesis retórica* de sintagmas y expresiones homéricas, tal y como desarrollará más detalladamente en otros lugares de su extensa obra³³. Aquí

³¹ Cf. O. Prieto Domínguez, 2009.

³² M. Van der Valk, 1987, vol. I, p. 167, línea 39.

³³ Por ejemplo Eust. *Ad. Il.* XVII, versos 166/8-147, a propósito de la composición del parlamento de Glaucón, aunque en esa ocasión las palabras de Glaucón a Héctor no responden al mismo proceder. De los 21 versos que conforman la intervención de Glaucón sólo el par *Il.* XVII 147-8 pertenece a un canto anterior (concretamente a *Il.* IX 316-7), además del verso *Il.* XVII 165, tomado de una alocución de Aquiles del canto anterior: *Il.* XVI 272. La actualización del texto resultante (con partes extraídas de otro lugar y que pueden ser repetidas innumerables veces) viene condicionada por el contexto, que permite

Eustacio se está refiriendo a un parlamento de Telémaco (*Od.* IV, 316-331) que consta de 16 versos y en el que merece la pena detenerse³⁴:

- « Ἀτρείδη Μενέλαε διοτρεφές, ὄρχαμε λαῶν,
 ἤλυθον εἴ τινά μοι κληιδόνα πατρὸς ἐνίσποις.
 ἐσθίεται μοι οἶκος, ὄλωλε δὲ πίονα ἔργα,
 δυσμενέων δ' ἀνδρῶν πλείους δόμος, οἳ τέ μοι αἰεὶ.
 320 μῆλ' ἀδινὰ σφάζουσι καὶ εἰλίποδας ἔλικας βοῦς,
 μητρὸς ἐμῆς μνηστήρες ὑπέρβιον ὕβριν ἔχοντες.
 Τοῦνεκα νῦν τὰ σὰ γούναθ' ἰκάνομαι, αἶ κ' ἐθέλησθα
 κείνου λυγρὸν ὄλεθρον ἐνισπεῖν, εἴ που ὄπωπας
 πλαζομένον· περὶ γάρ μιν οἴζυρον τέκε μήτηρ.
 325 Μηδέ τί μ' αἰδόμενος μειλίσσσο μηδ' ἔλεαίρων,
 ἀλλ' εὖ μοι κατάλεξον, ὅπως ἦντησας ὄπωπης.
 Λίσσομαι, εἴ ποτέ τοί τι πατήρ ἐμός, ἐσθλὸς Ὀδυσσεύς,
 ἦ ἔπος ἦέ τι ἔργον ὑποστάς ἐξετέλεσσε
 παντοῖοι, ἐπέων δὲ πολλὸς νομὸς ἔνθα καὶ ἔνθα.
 330 Δημῶ ἔνι Τρώων, ὅθι πάσχετε πῆματ' Ἀχαιοί·
 τῶν νῦν μοι μνήσαι, καὶ μοι νημερτὲς ἐνίσπες. »

- “ Menelao, retoño de Zeus, señor de tus gentes,
 vine a ti por si acaso lograba saber de mi padre:
 mi mansión se consume, perecen mis pingües haciendas,
 llena está de enemigos mi casa y, sin darse reposo,
 320 me degüellan ovejas y bueyes de pasos de rueda
 y a mi madre cortejan henchidos de orgullo insolente.
 He llegado por ello a tus pies por si quieres decirme
 cómo ha sido su fin miserable, lo vieras tú mismo
 con tus ojos o lo oyeras de otro, quizá de un viajero
 325 vagabundo. Infeliz entre todos lo parió su madre;
 no te muevan conmigo reparo ni lástima, dime
 por menudo y con toda verdad cuanto de él has sabido.
 Yo te imploro. Si acaso mi padre, el magnánimo Ulises,
 bien contigo cumplió alguna vez en palabras o en hechos
 330 sobre el campo de Ilión, donde tanto penasteis los dánaos,

al lector dotarlo del significado más idóneo, sin necesidad de que sea el mismo en todos los contextos.

³⁴ El texto griego corresponde a la edición realizada por T. W. Allen, 1917. En castellano puede consultarse la traducción de J. M. Pabón, 2000.

haz memoria de ello y relata fielmente su sino. ”

En los versos 317-319 aparecen numerosas fórmulas que se repiten en distintos lugares del epos homérico, mientras que el verso 316 es puramente formular y se repite en total en siete ocasiones en la obra de Homero: *Il.* XVII, 12; *Od.* IV, 157; *Od.* IV, 235; *Od.* IV, 291; *Od.* IV, 316; *Od.* XV, 64 y *Od.* XV, 87. Más significativo, en cambio, es que el verso 320 aparece también en *Od.* I, 92, y por su parte el verso 321 lo encontramos igualmente en *Od.* I, 368. Estas repeticiones propias de la composición oral que sustenta la creación de *Iliada* y *Odisea* son de entrada muy interesantes para un análisis sémico, pero de cara a la definición de centón aportada por Eustacio lo más llamativo es el pasaje formado por los 9 versos de *Od.* IV, 322-331. Se trata de una copia idéntica de *Od.* III, 92-101; conjunto de versos ya utilizados en la segunda parte del discurso que, recabando información sobre su padre, proclama Telémaco ante Néstor.

La reproducción de esos 9 versos ya recitados no tiene sentido dentro de la obra poética si no se entiende como creación literaria, y para ello hay que atender a los versos precedentes. La mera transcripción de unos versos es un plagio servil que en el mejor de los casos no merecerían palabra alguna del filólogo, pero Eustacio llama la atención del lector sobre este parlamento por estar constituido no sólo por versos repetidos, sino por presentar una reelaboración al combinarlos con versos de procedencia variopinta (aunque en su mayoría pertenecen al libro I de *Odisea*) y con versos originales que no recupera luego el poeta. Esta feliz combinación supone un ejemplo meritorio de una forma poética todavía en ciernes pero destinada a conocer un desarrollo progresivo en la Historia de la Literatura³⁵.

Sin embargo, la exposición más clara de esta idea posiblemente la encontramos al principio de su comentario al primer canto de *Iliada*. Esta parte hace las veces de prólogo de toda la obra, y es por tanto donde el autor deja muy claras las bases teóricas que cimentarán la exégesis filológica que se dispone a realizar:

“Ὅτι δὲ καὶ παρὰ τὴν ῥάβδον ἢ ῥαψῳδία εἴρηται, οἷονεὶ ῥαβδῳδία τις οὔσα, φασὶ καὶ τοῦτο οἱ παλαιοί, ἀκολουθοῦντες Καλλιμάχῳ εἰπόντι «τὸν ἐπὶ ῥάβδῳ μῦθον ὑφαινόμενον». δαφνίνη δὲ ἦν ἡ ῥάβδος, ἣν κατέχοντες ἐποιοῦντο τὰς τοιαύτας ᾠδὰς. καὶ τὴν αἰτίαν οἱ τῆς γραμματικῆς ἐξηγῆται λέγουσι. καὶ οὕτω μὲν τὰ Ὀμηρικὰ εἰκοσιτέσσαρα γράμματα καὶ ῥαψῳδία ἐλέγοντο, μερικαὶ τινες οὔσαι περιπέτεια, ὡς φασιν οἱ παλαιοί, καὶ μικραὶ ὑποθέσεις. αἱ δὲ αὐταὶ

³⁵ Cf. O. Prieto Domínguez, 2009.

ῥαψωδίαι καὶ ποιήματα ἐκαλοῦντο ὡς μέρη. ποιήσις μὲν γὰρ ἡ ὅλη βίβλος· ποιήμα δὲ τόδε τὸ γράμμα ἦγουν ἦδε ἡ ῥαψωδία, τὸ ἄλφα, τὸ βῆτα καὶ τὰ λοιπά. οἱ δὲ πλείους τῶν παλαιῶν τὴν τε ὅλην Ὀμηρικὴν ποιήσιν ῥαψωδίαν λέγουσι καὶ ῥαψωδοὺς τοὺς αὐτὴν ἄδοντας· ἔτι δὲ καὶ ῥαβδωδοὺς διὰ τὴν ἄνω ῥηθεῖσαν δαφνίνην ῥάβδον· διὰ δὲ τὴν αὐτὴν καὶ στιχωδοὺς· στίχοι γάρ, φασίν, ὑπὸ τινῶν αἰ ῥάβδοι ἐλέγοντο. ἀλλὰ καὶ ἄρνωδοὺς, ἐπειδὴ οἱ ἀγωνιζόμενοι ἐν ὧδῃ Ὀμηρικῇ καὶ νικῶντες ἄρνα ἐλάμβανον ἔπαθλον. Πινδάρῳ δὲ ἀρέσκει οὐκ ἀπὸ ῥάβδου ἀλλ' ἐκ τοῦ ῥάπτειν τοὺς ῥαψωδοὺς λέγεσθαι. περιφράζων γὰρ τοὺς ῥαψωδοὺς «ῥαπτῶν ἐπέων ἀοιδούς» αὐτοὺς λέγει, ῥάπτειν δὲ ἡ ἀπλῶς, ὡς εἴρηται, τὸ συντιθέναι ἢ τὸ κατὰ εἰρμόν τινα ῥαφῆ ὁμοίως εἰς ἓν ἄγειν τὰ διεστῶτα. σποράδην γάρ, φασί, κειμένης καὶ κατὰ μέρος διηρημένης τῆς Ὀμηρικῆς ποιήσεως, οἱ ἄδοντες αὐτὴν συνέρραπτον οἷον τὰ εἰς ἓν ὕφος ἀδόμενα. ἢ καὶ ἄλλως, διότι κατὰ μέρος, φασί, τῆς ποιήσεως διαδεδομένης τὴν σύμπασαν ποιήσιν ἐπιόντες οἱ ἄδοντες καὶ τὰ ἐξ ἑκατέρας Ὀμηρικῆς βίβλου συρράπτοντες, ὡς ἐβούλοντο, ῥαψωδοὶ ἐντεῦθεν προσηγορεύθησαν. τῆς δὲ τοιαύτης ῥάψεως παράδειγμα σαφὲς καὶ οἱ κέντρωνες, τουτέστι τὰ λεγόμενα Ὀμηρόκεντρα. κέντρωνές τε γὰρ κυρίως λέγονται τὰ ἐκ διαφορῶν χροῖων συνερραμμένα εἰς ἓν, οἷς ὁμοίωναί πως τὰ Ὀμηρόκεντρα. καὶ ῥαψωδία δὲ ἡ ἐξ ἑκατέρων τῶν Ὀμηρικῶν ποιήσεων συρραφεῖσα ὧδῃ ἀναλόγως τῷ ὑποκειμένῳ πράγματι, γάμῳ τυχὸν ἢ ἑορτῇ. (Eust. *Ad. II. I.*, 10)

“Que la «rapsodia» recibe esta denominación del cetro [«rabdon»], como si fuera una «rabsodia» es algo que también dicen los antiguos siguiendo a Calímaco, que dice: “el mito tejido a propósito del cetro”³⁶. El cetro era de laurel, y sosteniéndolo hacían cantos semejantes. Y los exegetas de la gramática dicen la causa, y así los veinticuatro cantos homéricos se llamaban rapsodias, siendo algunas *peripecias* –como afirman los antiguos– y pequeños argumentos. Estas rapsodias son llamadas también poemas como partes, pues poesía es todo el libro, mientras que poema es este canto, es decir, esta rapsodia: la alfa, la beta, etcétera. La mayoría de los antiguos llama a toda la poesía homérica rapsodia y rapsodas a los que la cantan; además de *rabdodas* [los que cantan con el cetro (ῥάβδος)] por el cetro de laurel antes mencionado; y por ese mismo también *versodas*, pues dicen que los cetros se denominaban versos por parte de algunos. Incluso también *corderodas* porque los que competían en el canto homérico y vencían, recibían como premio un cordero. A Píndaro le gusta llamar a los rapsodas no a partir del cetro, sino del zurcir. Al describir a los rapsodas los llama: “cantores de versos

³⁶ Calímaco *Aetia* 26, 5.

zurcidos”³⁷, dice que estos zurcen o, sencillamente –según se dice– el componer o concertar con la estrofa inicial (εἰρμός)³⁸ piezas dispersas de un modo semejante a un cosido. Pues –dicen– tras dispersarse la poesía homérica y ser separada en partes, los recitadores la zurcieron igual que las canciones en un tejido³⁹, o incluso porque, al ser transmitida en partes la poesía recibida, –como dicen– los sucesores que recitaban la poesía completa y zurcían las (partes) de cada libro homérico como querían, entonces fueron llamados rapsodas. De tal zurcido son también un ejemplo claro los centones, es decir, los llamados homerocentones. Pues centones en sentido propio se llama a los zurcidos de diferentes pedazos en uno, con los que de algún modo se identifican los homerocentones. Y la rapsodia es la recitación zurcida de cada una de las poesías homéricas, de acuerdo con el tema que subyace: sea una boda o una fiesta.”

La bibliografía sobre los tejedores de cantos mencionados por Píndaro es extensa⁴⁰, y si bien la teorización sobre los procedimientos constructivos de la poesía hexamétrica puede parecer alejada de aquella propia de la génesis centonaria, tras la lectura de estos textos, a nadie se le escapará que la falta de conciencia de la oralidad que subyace a la composición formular lleva a identificar con la creación de centones la repetición formular propia de la épica arcaica. Esta concepción de los bizantinos conllevó el surgimiento de un caldo de cultivo propicio para esta forma literaria –cuyo máximo exponente será el arzobispo de Tesalónica León el Matemático–, ya que consideran que al componer centones están aplicando la estética compositiva homérica. Las palabras de Eustacio no pueden ser más diáfanas: el centón consiste en crear algo nuevo tomando de aquí y de allá, justo como hacían los rapsodas antes de que el texto homérico fuese fijado en tiempos de Pisístrato. Los aedos componían sus

³⁷ Pínd. *N.* 2, 2. Las palabras exactas del poeta lírico son «ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πόλλ’ ἀοιδοῖ». El éxito de este sintagma fue notorio, ya Sófocles afirma: «ἡ Σφίγξ ῥάπτουσα τὰς ᾠδὰς» (*OT* 391) y todos los gramáticos y léxicos bizantinos no dudan en hacerse eco de esta expresión casi proverbial.

³⁸ τὸ κατὰ εἰρμόν: Término métrico-musical de la liturgia bizantina, donde también se aplica a la estrofa compuesta de acuerdo con un patrón métrico y musical establecido que repetían otras estrofas. Cf. *Lit. Chrys.* (p. 388, 7).

³⁹ G. W. H. Lampe, 1961, contempla para el término ὕφος dos acepciones principales: *red* o *estructura*, por una parte, y por otra: *texto completo*, en oposición a las citas aisladas tomadas de una autoridad concreta (*Clem. str.* 7, 16). No olvidemos que la raíz de ὕφος < *wubh- es la misma que la de ὕφασμα *trama de hilos, tejido*.

⁴⁰ Probablemente sea la obra de G. Nagy, 1990, la que hasta el momento mejor aborda el tema, además de dar una buena panorámica de conjunto de las distintas aproximaciones anteriores.

piezas según la ocasión lo requiriera (al igual que los poetas centonarios⁴¹): una pieza alegre que alabara el vino, o bien alteraban el orden de los versos, intercalaban otros de ese bagaje común y ensalzaban la virtud de unos jóvenes recién desposados⁴².

Unos cinco siglos antes, en el s. VII, encontramos la enunciación de estas ideas en otro gramático bizantino que bien le pudo servir de fuente a Eustacio, y que a su vez, también se había preocupado por definir la estética literaria del centón: Heliodoro⁴³. Este escoliasta al *Ars Grammatica* de Dionisio Tracio –que nos ha legado uno de los pocos centones profanos conservados–, introduce el centón al hablar de la rapsodia, haciéndose eco de una creencia sobre el origen formular de la épica que debía estar muy extendida entre los rétores: *Ῥαψωδίαν δὲ εἶναι λέγουσιν τὴν ἐκ διαφόρων τόπων Ὀμηρικῶν ἔρραμ<μ>ένην ᾠδὴν*. “Dicen que la rapsodia es la oda zurcida a partir de diferentes lugares homéricos.” El ejemplo que ha buscado para esta declaración no puede ser más significativo: ἡ Ἠχὼ τοῦ Πανὸς ἀπὸ τὴν διώκοντος⁴⁴, bajo cuyo título nos transmite un bello centón homérico de sesgo humorístico formado por 6 versos y que constituye todo un alarde de técnica retórica.

Heliodoro comienza definiendo el centón por negación, sin duda porque lo aborda tangencialmente al ser otro su objetivo (la definición de la rapsodia). Heliodoro se nos muestra en este pasaje como un gramático purista que persigue acabar con el uso erróneo habitual del término *rapsodia*, usado para definir las composiciones literarias formadas de distintos versos sacados de Homero, que en realidad han de ser denominadas *centones*. La *rapsodia* son las tiradas de versos homéricos que habitualmente vienen delimitadas por los Cantos. También pueden ser aleatorias, sí, si el aedo no recita más que una pequeña tirada de versos, pero siempre y cuando se respete el orden originario de los versos y éstos no sean remendados en una nueva composición:

⁴¹ En este sentido el primer ejemplo conservado de un centón (el centón epigráfico de Ario editado por G. Kaibel, 1878, p. 425) es clara muestra de cómo el origen cortesano de esta poesía de ocasión determina su composición, del mismo modo que los rapsodas se vieron condicionados por un contexto social determinado.

⁴² Así ocurre en el poema *AP IX 382*, adscribible también a León el Filósofo.

⁴³ A. Hilgard, 1901, vol. I.3, pp. 442-565. Prueba de la oscuridad que envuelve a este personaje es su ausencia absoluta en el exhaustivo que de los gramáticos bizantinos realiza R. H. Robins, 1993.

⁴⁴ Incluido en su panorámica del centón griego por E. Stemplinger, 1912, p. 195, quien no duda en calificarlo como “kunstvoll”.

Ἄλλ' εἰ τοῦτο ἦν ἀληθές, αὐτὰ ἂν μόνα ἐκαλεῖτο ῥαψωδία, καὶ οὐκέτι τὰ κατὰ τάξιν Ὀμήρου. Εἴρηνται δὲ τὰ τοιαῦτα κέντρωνες· καὶ ὡς περ κέντρων λέγεται περιβόλαιον τὸ ἐκ διαφόρων ῥακῶν συγκείμενον, οὕτω καὶ τὰ ἐκ διαφόρων ἐπῶν συγκείμενα νοήματα κέντρωνες καλοῦνται.

[Ῥαψωδία ἐστὶ μέρος ποιήματος.] Κακῶς ἔφη τὴν ῥαψωδίαν μέρος ποιήματος· ἔδει γὰρ εἰπεῖν μέρος ποιήσεως· ποιήσις γὰρ λέγεται ἢ Ἰλιάς, ἢ Ὀδύσεια, ποίημα δὲ ἢ ῥαψωδία· μέρος δὲ τῆς ποιήσεως ἐστὶν ἢ ῥαψωδία, οὐ μὴν τοῦ ποιήματος· πῶς γὰρ δύναται εἶναι ῥαψωδία μέρος τῆς ῥαψωδίας; Φαμὲν οὖν ὅτι ὡς πρὸς τὴν γενικωτάτην ποιήσιν ποίημα ἂν εἴη πᾶσα ἢ Ἰλιάς, μέρος δὲ ποιήματος ἢ ῥαψωδία. Καὶ ἔστιν ὁ νοῦς οὕτως· ῥαψωδία ἐστὶν ἀπόκομμα ποιήματος περιλαβὸν καὶ ἐν ἑαυτῷ ἔχον ὀλίγην τινὰ καὶ μικρὰν περιπέτειαν, ὡς ἢ Α ἔχει ὄργην Ἀχιλλέως, ἢ Β ἀπάτην ὄνειρου, ἢ δὲ Γ Ἀλεξάνδρου καὶ Μενελάου μονομαχίαν. Καλῶς δὲ ἔφη τὴν ῥαψωδίαν μέρος ποιήματος· ποίημα γὰρ ἢ Ἰλιάς, καὶ ποίημα ἕτερον ἢ Ὀδύσεια, τὸ δὲ συναμφοτέρων ποιήσις, ἢ δὲ ῥαψωδία μέρος ποιήματος. Ἔστι δὲ ποίημα φράσις ἕμμετρος καὶ ἔρρυθμος, ἀρχαιοτέρα καὶ σεμνοτέρα τῆς λογικῆς συντάξεως, κατὰ τῶν ὑποκειμένων πραγμάτων ἢ ὡς ὑποκειμένων τιθεμένη, ὑποκειμένων <μὲν> θείων τε καὶ ἀνθρωπίνων, ὡς ὑποκειμένων δέ, οἷον Σκύλλης, Χιμαίρας καὶ τῶν ὁμοίων. Ποιητικὴ μὲν λέγεται ἢ ἔξις, ποιητὴς δὲ ὁ μετέχων <ποιητικῆς>, ποίημα <δὲ> ὁ στίχος καὶ τὸ σύνταγμα τὸ ἐν τῷ αὐτῷ ἀρχὴν καὶ τέλος ἔχον, ὁποῖόν ἐστι τὸ Κ τῆς Ἰλιάδος, ἢ νυκτεγερσία· ποιήσις δὲ ἥτις ἀρχὴν μὲν οὐκ ἔχει ἐν τοῖς προτέροις, τὸ δὲ νόημα ἐν τοῖς ἐχομένοις ἀποτελεῖ. Φασὶ δὲ ὡς ἀπώλοντο τὰ τοῦ Ὀμήρου· τότε γὰρ οὐ γραφῆ παρεδίδοτο, ἀλλὰ μόνη διδασκαλία καὶ ὡς ἂν μνήμη μόνη ἐφυλάττετο· καὶ ἦδει ὁ μὲν τυχὸν ἑκατὸν στίχους, ὁ δὲ πεντήκοντα, ἄλλος δὲ ὅσους ἂν ἔτυχε.

“Pero si esto fuera verdad, se llamaría rapsodia a estas cosas solas, y jamás a los cantos de Homero (que se suceden) en orden. Y estas (composiciones) se llaman centones. Y puesto que se dice que el centón es la manta formada de diferentes retales, así también las narraciones formadas de distintos versos se llaman centones.”

“*La rapsodia es una parte del poema*⁴⁵. Erróneamente dijo (Dionisio Tracio) que la rapsodia es una parte del poema, pues era preciso que dijera que era una parte de la poesía, porque se llama poesía a la *Iliada* y la *Odisea*, mientras que la rapsodia es un poema: una parte de la poesía es la rapsodia, pero no del

⁴⁵ El comentario de Heliodoro a tal afirmación de Dionisio Tracio es rotundo: la rapsodia no es parte del poema, sino el poema en sí mismo en tanto se entienda como *Canto*. Las polisemias que llevaron al autor del *Ars grammatica* a contradecirse, solo aparentemente, a lo largo de su obra son utilizadas por el escoliasta para exponer su teoría de los niveles poéticos.

poema. ¿Pues cómo puede ser la rapsodia parte de la rapsodia? Por tanto, decimos que igual que respecto a la poesía en general un poema sería toda la *Iliada*, la rapsodia sería una parte del poema. Y el sentido es el siguiente: la rapsodia comprende un fragmento del poema y encierra una pequeña y reducida peripecia, por ejemplo el Canto I tiene (por tema) la cólera de Aquiles, el Canto II el engaño del sueño, el Canto III la monomaquia de Alejandro y Menelao. Correctamente dijo que la rapsodia es parte del poema, pues un poema es la *Iliada* y otro poema es la *Odisea*, los dos a su vez poesía, y la rapsodia una parte del poema. El poema es la expresión versificada y rítmica, un género más antiguo y más noble que el de la composición en prosa, dispuesta de acuerdo con las acciones de seres reales o cuasi-reales, reales tanto divinos como humanos, o cuasi-reales como la Escila, la Quimera y sus semejantes. Se llama poética a su actitud, poeta al que participa de la poética, poema al verso y a la composición que encierra en sí misma un inicio y un final, como es el Canto X de la *Iliada*, el despertar nocturno. Poesía es la que no tiene principio en la parte inicial, pero crea el significado en la parte subsiguiente⁴⁶. Dicen que fueron perdidos los (poemas) de Homero, pues entonces no se consignaron a la escritura, sino a la sola enseñanza, y también fueron protegidos por la sola memoria. Y uno cantaba cien versos al azar, otro cincuenta, y otro cuantos fuera.”

Es decir, Heliodoro distingue tres niveles dentro de la composición literaria: la poesía (toda producción literaria en verso), que se subdivide en poemas (cada obra concreta, por ejemplo: la *Iliada*). Dentro del poema existen diversas rapsodias, que Heliodoro define como “una pequeña parte del poema que ornamenta y tiene en él una pequeña y minúscula acción temática” (y cita como ejemplos los distintos Cantos del epos homérico). La cualidad intrínseca a la poesía –que él denomina poética– equivaldría a lo que nosotros entendemos por literariedad, mientras que el que la posee puede ser tanto el poeta como el narrador en prosa. Por otra parte, tal y como ha explicado al principio: el centón contemporáneo (del que recoge el citado ejemplo ἡ Ἡχὼ τοῦ Πανὸς αὐτὴν διώκοντος) está en el mismo nivel que la rapsodia arcaica. Los centones compuestos por sus coetáneos tan sólo se diferencian de ella en que su principio compositivo disloca la colocación primitiva de los versos homéricos y no respeta el orden dado por la tradición –justo como hemos visto que después afirmará Eustacio en el s. XII–. Esta es la característica básica compartida por todas las

⁴⁶ Se está refiriendo a los comienzos literarios *in medias res*, más propios de la poesía y sus composiciones en verso que de los discursos retóricos en prosa, caracterizados por una exposición de los acontecimientos lógico-temporal.

definiciones que del centón dan los teóricos griegos⁴⁷, y a la que los autores latinos tan sólo pueden aportar la enumeración de sus propiedades estructurales, al enfocar su análisis ya desde una perspectiva normativista. Este es el caso de Ausonio, que en la carta en prosa que dirige a Axio Paulo para acompañar su *centón nupcial*, marca las reglas precisas para la composición técnica de un centón⁴⁸, asimilándolo a la práctica requerida por el juego griego de la “ostomaquia” (literalmente: *combate de huesos*)⁴⁹.

Intentar dar al final de este estudio una definición de qué entendían estos teóricos griegos por *centón* más allá de sus propias palabras resultaría tan aventurado como especulativo. Las reflexiones contenidas en los autores que han llegado hasta nosotros constituyen un cúmulo de indicios –que no pruebas– que nos invitan a pensar que la concepción de centón como pieza literaria autónoma no había cuajado ni siquiera en época bizantina. Los gramáticos griegos, más que ocuparse de las características que presentan estos poemas formados a partir de versos ajenos, hablan de la estética que subyace a este tipo compositivo, en el que son capaces de ver las referencias intertextuales de corte bajtiniano que, como vimos al principio, con tanta fuerza atraen la atención del moderno estudioso hacia los centones. Partiendo de la obra poética situada en el centro del canon literario griego (la épica homérica: *Iliada* y *Odisea*), los eruditos griegos analizan en la literatura posterior e incluso en ella misma los pasajes que presentan versos preexistentes a los que se alude. Ahora bien, lejos de considerarla un fin en sí mismo, entienden esta labor como un recurso poético, más elaborado y complejo que la metáfora o el quiasmo pero probablemente al mismo nivel.

Una vez más, la teoría literaria y la creación poética no van de la mano, ya que la composición de centones como piezas literarias exentas y autónomas, independizadas de una obra literaria mayor en el que los teóricos griegos las entienden insertadas, fue una constante a lo largo de los siglos. Sea como fuere, la gran cantidad de reflexiones teóricas –ya descriptivas, ya prescriptivas– sobre esta forma literaria, así como el considerable número de ejemplares conservados (su realidad compositiva), revelan que no fue el centón un género literario tan periférico o marginal como muchos investigadores han querido pensar. Un futuro estudio, continuación del aquí comenzado, que se centrará en los centones griegos conservados (tanto religiosos como profanos, pero especialmente en estos

⁴⁷ O. Prieto Domínguez, 2008, pp. 121-148.

⁴⁸ Ausonio, *Cento nuptialis* §§ 25-33 y §§ 43-48.

⁴⁹ Una amplia ilustración de la historia y técnica del juego es desarrollada por H. G. Evelyn White, 1919, vol. I, pp. 395-397, quien ejemplifica la jugada por medio de la cual se construye el elefante al que alude Ausonio.

últimos), nos ofrecerá la otra cara de la moneda, la de la producción literaria. En su análisis reside la clave para confirmar la vigencia que estas teorías, con las que gramáticos y filólogos intentan definir el centón, tenían en la práctica compositiva de los poetas centonarios y dentro de los centones mismos.

BIBLIOGRAFÍA

- A. Adler, 1989-1993, *Suidae lexicon*, Stuttgart, Teubner.
- T. W. Allen, 1917, *Homeri Opera: Odyssea*, vols. III-IV, Oxford University Press.
- O. Crusius, 1899, “Cento”, en A. Pauly, G. Wissowa, y W. Kroll, *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, Metzler.
- D. Comparetti, 1937, *Virgilio nel Medioevo I*. Firenze, La Nuova Italia.
- A. Luisa Coviello, 1998, “Sobre el centón, opusculum... de seriis ludricum, y sobre si es también paródico el centón cristiano”, *Anuari de Filologia XXI* (9), Secció D, pp. 73-82.
- J. Derrida, 1997, *La diseminación*, Madrid, Fundamentos.
- F. Desbordes, 1979, “Le corps étranger. Notes sur le centon en général et la Médée d’Hosidius Géta en particulier”, en *Argonautica. Trois études sur l’imitation dans la littérature antique*. Bruxelles, pp. 83-108.
- H. G. Evelyn White, 1919, *Ausonius, whit an English Translation*, London-New York, Heinemann-Harvard.
- T. Gaisford, 1848, *Etymologicum Magnum*, Oxford [reimpr. Amsterdam 1967].
- A. Hilgard, 1901, *Scholia in Dionysii Thracis artem grammaticam*, Leipzig, Teubner.
- G. Kaibel, 1878, *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta*, Berlin, Reimar.
- A. Kaldellis, 2007, *Hellenism in Byzantium, The Transformations of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*, Cambridge University Press.
- R. Lamacchia, 1958a, “Dall’arte allusiva al centone. (A proposito di scuola di poesia e poesia di scuola)”, *A&R* 3, pp. 193-216.
- R. Lamacchia, 1958b, “Tecnica centonaria e critica del testo”, *Rendiconti della classe di scienze morali, storiche e filologiche dell’Accademia dei Lincei XIII*, pp. 258-280.
- G. W. H. Lampe, 1961, *Patristic Greek Lexicon*, Oxford.
- H. G. Liddell y R. Scott, 1996⁹, *Greek-English Lexicon*, Oxford.
- J. E. Martínez Fernández, 2001, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- K. Metzler, 2006, “Eustathios von Thessalonike und sein Publikum”, en M. Kaplan (ed.), *Monastères, images, pouvoirs et société a Byzance*, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 49-60.
- E. Montero Cartelle, 1981, *Priapeos. Grafitos amatorios pompeyanos. Velada de la fiesta de Venus y Marte. Reposiano: Concúbito de Marte y Venus. Ausonio: Centón Nupcial*, Madrid, Gredos.
- G. Nagy, 1990, *Pindar’s Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore-London.
- J. M. Pabón, 2000, *Homero: Odisea*, Madrid, Gredos.
- G. Pasquali, 1951, *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza.
- O. Prieto Domínguez, 2008, “Teoría y estética griegas sobre el centón literario”, *RCCM* 28/ 1, pp. 121-148.
- O. Prieto Domínguez, 2009, “Historia del centón griego”, *CFC(G)* 19, en prensa.
- A. L. Rey, 1998, *Centons Homériques. Patricius, Eudocie, Optimus Côme de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf.
- R. H. Robins, *The byzantine grammarians: Their place in history*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1993.

- G. Salanitro, 1994, “I Centoni”, en G. Cambiano, L. Canfora y D. Lanza, *Lo Spazio letterario della Grecia antica*, Roma.
- R. Schembra, 2007, *Homerocentones*. Turnhout, Brepols.
- M. D. Usher, 1998, *Homeric Stitchings. The Homeric Centos of the Empress Eudocia*, Maryland, Lanham.
- E. Stemplinger, *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1912.
- M. Van der Valk, 1987, *Eustathius: Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*, Leiden, Brill.
- J. L. Vidal, 1978, “Sobre el nombre del centón en griego y en latín”, *Anuario de Filología* 4, pp. 145-153.
- D. Viñas Piquer, 2005, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.
- P. Wirth, 1980, *EUSTATHIANA: Gesammelte Aufsätze zu Leben und Werk des Metropolitens Eustathios von Thessalonike*, Amsterdam, Hakkert.