

MARCOS CARMIGNANI
Universidad de Córdoba, Argentina

Ovidio, Catulo y Séneca en el prólogo del centón de *Medea* de Hosidio Geta

I

El propósito de este artículo es analizar el prólogo del centón¹ de *Medea*, de Hosidio Geta,² particularmente la relación que presentan los versos virgilianos reutilizados –versos en boca de la propia Medea– con la tradición literaria latina, porque no sólo Virgilio está presente, sino también es posible encontrar alusiones a Ovidio, Catulo y Séneca, en esta posibilidad extraordinaria que permite la práctica centonaria de aludir –mediante el texto virgiliano– tanto para ‘adelante’ como para ‘atrás’, en la diacronía literaria.

En este prólogo de 24 versos se pueden distinguir dos grandes secciones, relacionadas por el *pathos*: la primera (1-7) es una plegaria de Medea a los dioses para que la ayuden en esta situación lamentable; la segunda (8-24) es la enumeración de los peligros y trabajos que sufrió en vano para salvar a su amado, sellada con una breve referencia a la futura venganza (24). El lamento se corresponde con su situación de mujer repudiada y condenada al exilio:³

¹ La bibliografía sobre los centones ha crecido notablemente en los últimos años. Para la definición del centón y sus diversas prácticas, pueden consultarse los siguientes artículos: Lamacchia 1985, Polara 1990, Salanitro 1997. Dos estudios completos y detallados son los de McGill 2005 y Bazil 2009. Además, son dignas de consideración las introducciones a las ediciones de los centones que se vienen publicando desde la década de 1980, entre ellos: Lamacchia 1981, Salanitro 1981, Paolucci 2006, Damico 2010, Arcidiacono 2011, Galli 2014 y Paolucci 2015.

² Sobre la datación de la obra –principios del siglo III–, cf. el testimonio de Tertuliano, *praescr.* 39.3-4. El centón de *Medea* (17 Riese 1894²) se encuentra conservado –junto a otros 11 centones (7 R² – 18 R²)– en el famoso *codex Salmasianus* (siglado **A** por Riese), que contiene una colección de poemas de variado tipo y temática compilada en África; la datación del códice se coloca entre principios del siglo VIII y comienzos del IX y es la base de la llamada *Anthologia Latina*. El nombre del códice deriva de su propietario a partir de 1615, el humanista Claude Saumaise. Una excelente descripción del manuscrito en Spallone 1982.

³ El texto latino corresponde a la edición de Salanitro 1981. Las barras separan los hemistiquios virgilianos originales. Al momento de escribir este artículo, aún no se ha publicado la anunciada nueva edición de la *Medea* centonaria, con nuevo texto crítico y comentario, a cargo de la estudiosa Maria Teresa Galli.

*Esto nunc Sol testis et haec mihi Terra precanti |
 et Dirae ultrices | et tu, Saturnia Iuno! |
 Ad te confugio; | nam te dare iura loquuntur
 conubiis. | Si quid pietas antiqua labores
 respicit humanos, | nostro succurre labori, | 5
 alma Venus, | aut quicumque oculis haec aspicias aequis: |
 accipite haec meritumque malis aduertite numen! |
 Quid primum deserta querar? | Conubia nostra
 reppulit | et sparsos fraterna caede penates. |
 quid Syrtes aut Scylla mihi, quid uasta Charybdis 10
 profuerit | mediosque fugam tenuisse per hostis? |
 improbe Amor, quid non mortalia <pectora> cogis? |
 Iussa aliena pati | iterumque reuoluere casus, |
 ire iterum in lacrimas. | Sed nullis ille mouetur
 fletibus, | infixum stridit sub pectore uulnus. | 15
 Extinctus pudor | atque immitis rupta tyranni
 foedera | et oblitus famae melioris amantis |
 oblitusue sui est: | lacrimae uoluuntur inanes. |
 Nusquam tuta fides, | uana spe lusit amantem, |
 crudelis. Quid, si non arua aliena domosque 20
 ignotas petere⁴? | haec pro uirginitate reponit?⁵ |
 heu pietas, heu prisca fides! | Captiua uidebo |
 reginam thalamo cunctantem | ostroque superbo. |
 Haut impune quidem, | si quid mea carmina possunt! |*

En otro trabajo⁵ ya mencionamos las relaciones entre este prólogo centonario y Virgilio, no sólo con el libro IV, sino también con el libro XII de la *Eneida*. En esta ocasión mostraremos cómo el centón reelabora uno de los motivos más patéticos de la tradición literaria latina: el motivo de la mujer abandonada. Ya Lamacchia había afirmado que Hosidio reproduce este tópico que, desde Homero hasta la Antigüedad tardía –pasando por Eurípides, el helenismo, Catulo, los poetas elegíacos y Virgilio– recorre buena parte de la literatura antigua. Su hipótesis de lectura es que dicho motivo debió ser objeto de ejercicios en la escuela, como se ve en *AL* 255, uno de los *Themata Vergiliana*. Además, Lamacchia critica abiertamente la falta de unidad en el centón y su «assenza assoluta di ispirazione»,⁶ en un análisis que, a pesar de su riqueza, todavía está impregnado de cierto

⁴ Frente al texto transmitido de la *Eneida*, *peteres*, el *codex Salmasianus* transmite *peteret*. Sin embargo, Galli 2010 propone *petere*, un ‘infinitivo emocional’ que presenta múltiples ventajas, ya que resuelve el problema de la hipermetría y el de la difícil referencia de los conceptos de *arua aliena domosque ignotas*: «l’infinito emozionale appare particolarmente calzante al contesto del prologo della *Medea*, sia sotto il profilo contenutistico sia sotto quello stilistico» (p. 227).

⁵ Carmignani 2012.

⁶ Cf. Lamacchia 1958, 206.

romanticismo que despreciaba los centones como obras indignas y sin valor alguno.⁷ Si bien creemos, con Lamacchia, que la presencia de los tópicos de la mujer abandonada en el centón, indudablemente, es fruto de los ámbitos escolásticos, disintimos de su apreciación de que el prólogo del centón es un «disordinato accavallarsi»⁸ de todos los tópicos del lamento; más bien, la sucesión refleja un interesante entramado de variantes sobre el mismo tema logrado gracias a la ‘memoria poética’⁹ del autor, obtenida a partir de su formación escolástica. Hosidio ‘alude’ a toda una tradición mediante la ‘cita’ de versos de Virgilio. De esta manera, la caracterización de la Medea centonaria está atravesada por elementos vinculados no sólo con Dido, sino también con las diferentes ‘Medeas’¹⁰ elaboradas por Ovidio y Séneca, sin dejar de lado otra de las figuras femeninas más representativas de este tópico de la mujer desechada: la Ariadna de Catulo.

II

Antes de comenzar con el análisis del prólogo, veamos entonces algunos tratamientos del motivo de la mujer abandonada en la literatura latina. El primer caso que mencionaremos es el de Ovidio y sus diferentes ‘Medeas’. El poeta trata el mito en varias ocasiones a lo largo de su corpus, pero en dos ocasiones lo hace con una extensión importante: en *Heroides* 12 y en *Metamorfosis* 7.1-404. Además, escribió una tragedia, *Medea*, de la que se conservan dos versos por tradición indirecta. En *Heroides* 12, en dísticos elegíacos y en forma de epístola, Ovidio nos muestra a una Medea que se presenta a sí misma como una mujer y esposa herida injustamente, una víctima del cruel Jasón. La epístola se centra en este papel de Medea como mujer abandonada, algo que se adapta perfectamente al género elegíaco, dejando en un segundo plano su costado de *pharmaceutria*, que sólo aparece en breves alusiones. La carta está escrita previamente al asesinato de sus hijos, algo que está de alguna manera vaticinado en los versos finales. El segundo tratamiento del mito lo realiza en la tragedia perdida *Medea*. A pesar de que contamos sólo con dos

⁷ Por ejemplo, Pasquali 1951, 12 escribía que «dei centoni omerici e virgiliani della tarda antichità, esercizi scolastici inferiori, qui vogliamo tacere». La idea es retomada por Shackleton Bailey 1982, iii quien, en una desafortunada decisión, excluye los centones de su edición de la *AL*: «Centones Vergiliani (Riese 7-18), opprobria litterarum, neque ope critica multum indigent neque is sum qui vati reverendo denuo haec edendo contumeliam imponere sustineam».

⁸ Lamacchia 1958, 206.

⁹ Para este concepto, cf. Conte 1974. Esta noción alude al recuerdo tanto de formas, estilos y atmósferas como de imágenes y frases específicas.

¹⁰ Para análisis desde diferentes puntos de vista del mito de Medea, cf. Clauss, Johnston 1997.

versos,¹¹ Leo conjetura que esta tragedia estaba más cerca de Séneca que de Eurípides.¹² Finalmente, el tercer y último intento de reelaboración del mito aparece en *Metamorfosis*, donde se diferencia de sus predecesores griegos, porque Eurípides describe a una Medea ya madura en Corinto, y Apolonio Rodio trata una Medea joven en la Cólquide. Ovidio, por su parte, narra linealmente lo que ocurre con Medea desde su primer encuentro con Jasón en la Cólquide hasta su partida final, caída en desgracia, hacia Atenas. El énfasis central de Ovidio en esta obra es la descripción de Medea como hechicera.¹³

El segundo autor es Séneca, cuya tragedia *Medea* influyó decisivamente en la conformación de este centón.¹⁴ Ya desde su prólogo, la obra nos muestra a una Medea caracterizada no como una mujer abandonada, traicionada por su esposo, sino más bien como una hechicera de rasgos demoníacos, ansiosa de una venganza terrible. Medea está decidida a recuperar su verdadera máscara, la de mujer bárbara y maga, que la llevará a una venganza aún más atroz que los crímenes realizados cuando todavía era *uirgo* (v. 49). En Séneca prevalece siempre la Medea maga, mientras que en Eurípides, la Medea mujer.¹⁵

El último autor, el primero cronológicamente, pero que ubicamos al final porque no trata el mito de Medea, es Catulo, que en su famoso *Carmen* 64 incluye el lamento de Ariadna luego de que Teseo la abandonara. Fordyce estructura los 71 versos que componen el lamento de la siguiente manera: 1) vv. 132-63: reproches de Ariadna contra Teseo; 2) vv. 164-187: estado desesperado de Ariadna; 3) vv. 188-201: plegaria al cielo para la venganza.¹⁶ Esta estructura, sin duda, es muy similar a la del prólogo de la *Medea* de Hosidio. La clave de esta lectura la da el mismo Fordyce, cuando señala que este discurso de Ariadna es reminiscencia del lamento de Medea en Eurípides (*Medea* 165ss., 670ss.) y de Apolonio Rodio (4.355ss.) y fue usado posteriormente por Virgilio 4.305ss., entre otros.¹⁷

¹¹ Los dos fragmentos conservados por tradición indirecta de la *Medea* de Ovidio son: 1) *Seruare potui: perdere an possim, rogas?* (cit. en Quint., *Inst.* 8.5-6); 2) *Feror huc illuc, uae, plena deo* (cit. en Sen., *Suas.* 3.7).

¹² Cf. Leo 1878, 167.

¹³ Revelador análisis sobre las 'Medeas' de Ovidio en Newlands 1997.

¹⁴ Cf. Lamacchia 1958b, 204-205: «La tragedia [...] ricalca più o meno fedelmente la struttura della *Medea* di Seneca». Similar el juicio de Consolino 1983, 146: «il centone di *Medea* ha tutti i tratti caratterizzanti della tragedia, e di una tragedia non aliena da quel gusto per l'orrido e per l'*outrance* espressiva che é proprio dei drammi senecani».

¹⁵ Cf. Martina 2000.

¹⁶ Cf. Fordyce 1961, 273.

¹⁷ Cf. Fordyce 1961, 295.

III

Luego de haber comentado brevemente algunos tratamientos del tópico de la mujer abandonada en la literatura latina, analizaremos entonces los motivos temáticos presentes en el prólogo del centón de *Medea* que permiten relacionar este texto con la tradición literaria no sólo virgiliana:

1) LA PLEGARIA A LAS DIVINIDADES: todos los autores citados coinciden en este punto, que define claramente la relación de Medea con la magia y las divinidades ctónicas, como Hécate. En *Metamorfosis*, Medea invoca una variedad de deidades: a) la noche, que guarda fielmente los secretos, b) las estrellas, c) el sol (*diurnis ignibus*), d) Hécate, llamada *triceps* –en lugar de *triformis*–, que protege a los magos, como Medea, e) la tierra que provee las plantas mágicas necesarias para la hechicera. La invocación se cierra con un llamado general a todas las divinidades. El pasaje refleja claramente las intenciones de Ovidio de crear una figura de Medea absolutamente vinculada a la hechicería:

*'Nox' ait 'arcanis fidissima, quaeque diurnis
aurea cum luna succeditis ignibus astra,
tuque, triceps Hecate, quae coeptis conscia nostris
adiutrixque uenis cantusque artisque magorum,
quaeque magos, Tellus, pollentibus instruis herbis,
auraeque et uenti montesque amnesque lacusque,
dique omnes nemorum, dique omnes noctis adeste!*
Ov. *Met.* 7.192-198 = HG 1-7

Séneca, por su parte, abre su tragedia con una invocación de 55 versos en boca de Medea: en apariencia, se trata de la evocación de una ceremonia nupcial, pero la expresión *uoce non fausta precor* (v. 12) anuncia una inversión del normal contenido de una plegaria, además de ser un comportamiento adecuado a las *dirae*. Después invoca a las *sceleris ultrices deae* (vv. 13 ss.), las Furias, con las que introduce el discurso de venganza, donde abundan las predicciones macabras acerca del destino de sus enemigos. Este pasaje de Séneca es fundamental para la conformación del prólogo de Hosidio, porque evidentemente le sirvió como modelo del comienzo de su centón. Finalmente, la Ariadna de Catulo también invoca a las Furias para su venganza:

*quare, facta uirum multantes uindice poena,
Eumenides, quibus anguino redimita capillo
frons exspirantes praeportat pectoris iras,
huc huc aduentate, meas audite querellas,
quas ego, uae misera, extremis proferre medullis
cogor inops, ardens, amenti caeca furore.*
Cat. 64.192-197

Esta sección del discurso se destaca por la descripción de las Euménides con su cabellera de serpientes (misma imagen en Séneca, v. 14, *crinem solutis squalidae serpentibus*) y por la alusión a la pasión enceguecedora del amor (v. 197), figura de la que se nutrirá Virgilio para su Dido, y que repercute en HG 12 (*improbe Amor, quid non mortalia <pectora> cogis?*). La idea de venganza aparece en la Medea de Hosidio, tal como en la de Séneca y en la Ariadna de Catulo.

2) EL MATRIMONIO: la alusión a las ya desgraciadas bodas con Jasón ocurre en HG 8b. Esta queja de Medea, ante el rechazo de Jasón, tiene su antecedente en el lamento de Ariadna, donde la hija de Minos le reprocha a Teseo no haber cumplido con su promesa de matrimonio:

*at non haec quondam blanda promissa dedisti
uoce mihi, non haec miseram sperare iubebas,
sed conubia laeta, sed optatos hymenaeos.*
Cat. 64.139-141 = HG 8b

Este pasaje catuliano ha sido imitado por Virgilio para caracterizar a Dido, de donde sale el verso centonario:

*per conubia nostra, per inceptos hymenaeos
si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam
dulce meum, miserere domus labentis et istam,
oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem.*
Verg. *Aen.* 4.316-320

El cambio virgiliano tiene, en este caso, un matiz positivo, porque Dido todavía cree que su matrimonio puede realizarse, incluso piensa que ya empezó (*inceptos*), por eso le ruega a Eneas que no se marche. Virgilio cambia las adversativas *sed* de Catulo por los *per* de la súplica, pero sobre todo el cambio, en misma posición métrica, de *inceptos* por *optatos* es lo más notable. En HG 211b y 212a

*per inceptos hymenaeos,
per conubia nostra | et mensas quas aduena adisti
te precor:*

Se utilizan los dos hemistiquios de la *Eneida* para la súplica de Medea ante Jasón, cuando este le dice que debe abandonar Corinto, porque finalmente encontró la paz. Pero en el prólogo del centón, a pesar de ser un texto ‘virgiliano’, Medea se acerca mucho más a la desahuciada Ariadna de Catulo que a la todavía esperanzada Dido virgiliana.

3) EL CRIMEN DE ABSIRTO: en el centón (HG 9b) la idea que subyace es la inutilidad de ese crimen, porque se trata de una prueba de amor por Jasón que este finalmente desprecia; en *Heroides* (12.113-116) las ideas, en cambio, son la infabilidad del crimen y el arrepentimiento:

At non te fugiens sine me, germane, reliqui!
deficit hoc uno littera nostra loco.
quod facere ausa mea est, non audet scribere dextra.
sic ego, sed tecum, dilaceranda fui.

En Cat., 64.180-181

an patris auxilium sperem? quemne ipsa reliqui
respersum iuuenem fraterna caede secuta?

encontramos la *iunctura fraterna caede* en misma posición métrica, claramente imitada por Virgilio en *Aen.* 4.21 (*coniugis et sparsos fraterna caede penatis*). Ariadna no se siente capaz de dirigirse a su padre a causa de su fuga con Teseo, que mató a su medio hermano; según Thomson, para este discurso altamente retórico de Ariadna, Catulo pudo haber tenido alguna influencia de la *Medea* de Eurípides (476ss.).¹⁸ En literatura, todo está relacionado: el centón aprovecha para este pasaje de Medea y Absirto no sólo la relación entre Dido y Pigmalión sino también la de Ariadna y el Minotauro, ambas relacionadas por Virgilio, pero a su vez Catulo quizá remite también a Eurípides. Para completar la importancia del hermano, Ariadna exagera en este verso

et potius germanum amittere creui
Cat. 64.150 = HG 9b

ya que no es su hermano, sino su medio hermano, pero demuestra la relación problemática con el Minotauro, que se repite en la de Medea-Absirto y Dido-Pigmalión.

4) EL ABANDONO Y EL EXILIO: en HG 20-21a, se percibe la indignación de Medea ante el destierro. En *Heroides*, el estado de preocupación por el exilio es similar, pero Ovidio tiñe el pasaje con una tonalidad claramente elegíaca,¹⁹ que incluye la referencia del amado como razón de vida:

¹⁸ Cf. Thomson 1998, 416.

¹⁹ Esperamos con curiosidad el análisis de Galli en su comentario de próxima aparición, ya que en Galli 2014, 14 afirma que en Hosidio «trapela tra le maglie del testo una certa vicinanza di toni con la Medea della dodicesima delle *Heroides*, con la quale l'eroína centonaria condivide in parte una caratterizzazione in chiave elegiaca».

*deseror amissis regno patriaque domoque
coniuge, qui nobis omnia solus erat!*
Ov. *Her.* 12.161-162 = HG 20-21a

En el centón, por su parte, se percibe claramente un cambio de tono, que se vincula con la indignación de Ariadna en Catulo:

*sicine me patriis auectam, perfide, ab aris,
perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?*
Cat. 64.132-133 = HG 8a

estos versos reflejan el estado de desesperación de la mujer abandonada, que encima debe vivir exiliada. Catulo nos regala, además, una hermosa hipálage con *in litore deserto*, en lugar del *deserta* que encontramos en HG. Como glosa, resulta extraño que el término *perfidus* se use una sola vez en todo el centón, en el v. 385.

5) LA NUEVA ESPOSA Y LA PROMESA DE VENGANZA: la brevísima alusión a la nueva cónyuge, Creúsa, y a la venganza futura (HG 22b-24) había sido trabajada de una manera típicamente elegíaca en *Heroides*, donde Creúsa es vista como una contrincante, una verdadera *paelex*:

et nostri fructus illa laboris habet.
Forsitan et, stultae dum te iactare maritae 175
quaeris et iniustis auribus apta loqui,
in faciem moresque meos noua crimina fingas.
rideat et utiitiis laeta sit illa meis!
rideat et Tyrio iaceat sublimis in ostro—
flebit et ardores uinct adusta meos! 180
dum ferrum flammaeque aderunt sucusque ueneni,
hostis Medaeae nullus inultus erit!
Ov. *Her.* 12.174-182 = HG 22b-24

Hay tres nociones puntuales que se repiten en ambos textos: 1) el hecho de que Medea tuvo que trabajar y sufrir mucho para conseguir el amor de Jasón (cf. HG 4b-5b y *Her.* 12.174) como para que una rival se lo robe, 2) que la nueva esposa será castigada tanto por ser una *paelex* como por su soberbia (cf. HG 23b *ostroque superbo* y *Her.* 12.179 *Tyrio iaceat sublimis in ostro*), y 3) que ningún rival se salvará del castigo (cf. HG 24a *haut impune quidem* = *Her.* 12.182). Un elemento notable, que servirá de motivación para futuros análisis, tiene que ver con el uso recurrente de la voz pasiva en varios de los pasajes citados de la epístola ovidiana, que contrasta con el escaso uso que se hace de ella en el centón. Hay una evidente intención por parte de Ovidio de darle a la voz narrativa de Medea una pasividad que la define como inocente en relación con Jasón. En todo el

prólogo centonario sólo se menciona un uso pasivo referido a Medea, *deserta*, que tiene una motivación intertextual, como vimos.

6) EL PODER DE LOS HECHIZOS: el último verso del prólogo define el espíritu de Medea en el centón. El verso, hábilmente combinado por Hosidio, recuerda un pasaje de *Metamorfosis* de Ovidio, donde Jasón le pide a Medea que rejuvenezca a su padre Esón:

*cum sic Aesonides: 'o cui debere salutem
confiteor, coniunx, quamquam mihi cuncta dedisti
excessitque fidem meritorum summa tuorum,
si tamen hoc possunt (quid enim non carmina possunt?)
deme meis annis et demptos adde parenti!'*
Ov. *Met.* 7.167 = HG 24b

El término *carmina*, usado en ambos textos con el valor de 'hechizos', funciona en un caso en contra de Jasón (en el centón) y en otro, a favor (en Ovidio), pero mucho más interesante es el hecho de que las palabras de Jasón funcionan como un llamado de atención al lector por parte de Ovidio en relación con el valor que tienen sus propios versos: «¿de qué no son capaces mis versos?». Las *Metamorfosis* son un *carmen* con un potencial asombroso para atrapar al lector y para alcanzar la fama eterna, la misma que Virgilio quiere para Niso y Euríalo, en el verso que da origen al pasaje centonario:

*fortunati ambo! si quid mea carmina possunt
nulla dies umquam memori uos eximet aeuo.*
Verg. *Aen.* 9.446-447

El cambio es formidable: no sólo se cambia de narrador (en Virgilio) a personaje (en Ovidio y Hosidio), sino que es el significado de *carmina* lo que se presenta como sustancial: en la *Eneida*, significa la poesía con su fuerza conmemorativa; en Ovidio, lúdicamente, implica los hechizos de Medea y una alusión metaliteraria, y en el centón, alude sólo a la magia, a los ensalmos de Medea. Sería ingenuo pensar que la 'memoria poética' de Hosidio no tuvo en cuenta estos pasajes, incluso podría pensarse, a modo de hipótesis, que la alusión encadenada a partir de Virgilio a Ovidio –*mirabile dictu!*– es un guiño del *centonarius* para su lector, un modo de decir que el centón, aunque sea un *lusus*, también puede ser considerado como poesía elevada. Al fin y al cabo, se trata de Virgilio, rezurcido, es cierto, pero Virgilio al fin.

7) ESCILA Y CARIBDIS:²⁰ este es un punto importante porque todos los autores mencionados lo incluyen en sus descripciones. En el centón, Medea se lamenta del nulo provecho que resultó de haber sido tan diestra, como hechicera, en superar los escollos (HG 10-11a). En *Heroides*, Medea relaciona estos obstáculos con un castigo que no se realizó pero que era merecido y que incluía, sobre todo, a Jasón:

*aut nos Scylla rapax canibus mersisset edendos—
debuít ingratis Scylla nocere uiris.*
Ov. *Her.* 123-124 = HG 10-11a

En *Metamorfosis*, Medea manifiesta su temor ante Escila y Caribdis, previo a su partida con el héroe:

*quid, quod nescio qui mediis concurrere in undis
dicuntur montes ratibusque inimica Charybdis
nunc sorbere fretum, nunc reddere, cinctaque saeuís
Scylla rapax canibus Siculo latrare profundo?*
Ov. *Met.* 7.62-65 = HG 10-11a

Séneca pone en boca de Medea, cuando le habla a su nodriza, un discurso donde sobresale su sed de venganza, y se compara con la ferocidad de los escollos:

*quae Scylla, quae Charybdis Ausonium mare
Siculumque sorbens quaeue anhelantem premens
Titana tantis Aetna feruebit minis?*
Sen., *Med.* 408-410 = HG 10-11a

Pero lo más llamativo consiste en que Ovidio, en *Metamorfosis*, menciona estos peligros cuando todavía Medea no había salido de la Cólquide, es decir, estaba muy lejos todavía del lugar real de Escila y Caribdis, el estrecho de Messina entre Sicilia e Italia. Anderson asegura que Medea los menciona en lugar de cualquier peligro de ese tipo.²¹ Sin embargo, hay otra explicación para esta referencia. Ovidio está aludiendo a una tradición que viene de la literatura griega, no precisamente de la *Medea* de Eurípides, sino de Apolonio Rodio, que en su libro IV menciona tres veces estos escollos (4.789, 825, 923). Es decir, Ovidio, en realidad, alude en este momento de su relato a estos peligros como una suerte —en palabras de D. O. Ross— de ‘Alexandrian footnote’, donde nos sugiere que la

²⁰ Para este tópico, véase el interesante recorrido trazado por Lamacchia 1958b, 196ss. En p. 210 afirma que Hosidio se sintió obligado a incluir este topos para expresar «un concetto più vago e generico di “difficoltà della navigazione”».

²¹ Anderson 1989, *ad. loc.*

mención anacrónica se debe a la tradición literaria: Hosidio,²² a partir de Ovidio, tiene presente en su ‘memoria poética’ una cadena alusiva que nace en Apolonio, pero que en la literatura latina comienza lingüísticamente en Lucrecio, en su comentario de la teoría de los cuatro elementos de Empédocles,

*hic est uasta Charybdis et hic Aetnaea minantur
murmura*
Lucr. 1.722-723 = HG 10-11a

continúa en Catulo, cuando Ariadna le reprocha a Teseo sus falsas promesas de amor y su corazón de piedra

*quaenam te genuit sola sub rupe leaena,
quod mare conceptum spumantibus expuit undis,
quae Syrtes, quae Scylla rapax, quae uasta Charybdis,
talía qui reddis pro dulci praemia uita?*
Cat. 64.154-157 = HG 10-11a

y finaliza con el verso encabalgado de *Eneida*, citado por Hosidio, que, por otra parte, corresponde a un episodio donde una figura femenina está furiosa: se trata de la queja de Juno porque Eneas la está derrotando:

*quid Syrtes aut Scylla mihi, quid uasta Charybdis
profuit?*
Verg. *Aen.* 7.302-303 = HG 10-11a

En este discurso, Juno convoca a Alecto, una figura con fuertes vínculos con Medea. Es notable que Virgilio repite *verbatim* el verso de Catulo y Hosidio lo retoma de la misma manera, sólo que cambia el *enjambement*, *metri causa*. Fordyce afirma que el sentido básico de *uastus* es el vacío y la desolación que consterna al que contempla. Es una palabra favorita de Virgilio, que la usa en una gran variedad de contextos, siempre cargada con una insinuación de horror o asombro.²³ La resemantización en Hosidio es perfecta: implica la desolación actual de Medea. De esta manera, desde Apolonio a Hosidio, el verso nos hizo recorrer buena parte de la historia de la literatura latina.

²² Como afirma Lamacchia 1958, 206, la escuela les había regalado a estos autores «come un *habitus*, una mentalità topica, per cui una immagine trova un'espressione adeguata solo se è legata ad una forma di rappresentazione tradizionale».

²³ Cf. Fordyce 1961, *ad. loc.*

IV

Cuando Ausonio, en el siglo IV, escribió una suerte de poética centonaria en su famosa carta a Axio Paulo (que sirve de introducción a su *Cento nuptialis*), seguramente pensaba en su propio centón cuando lo definía como un juego literario:

*Centonem uocant, qui primi hac concinnatione luserunt. Solae memoriae negotium
sparsa colligere et integrare lacerata: quod ridere magis, quam laudare possis.*

Auson. *Cent. Nupt.* 3

Es decir, un divertimento experimental cuya finalidad era puramente lúdica, relacionando directamente lo lúdico con lo cómico. Sin embargo, el centón de Hosidio pertenece a otra categoría. En el estudio ya citado, Bažil, siguiendo la tipología del centón expuesta por Hoch,²⁴ distingue tres tipos de centones: el ‘centón-parodia’, que tiene sus antecedentes en Aristófanes y Petronio y se caracteriza por la transposición de las citas a otro contexto, a menudo lúdico, burlesco u obsceno (su ejemplo más conocido en la literatura latina es el *Cento Nuptialis*); el ‘centón-contrafactura’, que traslada el texto modelo a un contexto diferente, a una ideología o cosmovisión diversa (es lo que ocurre con los centones cristianos, como el *Cento Probae*); y, finalmente, el ‘centón-pastiche’, que establece una relación más general con su modelo, imitando el estilo, el tema, el género literario. Su finalidad puede ser escolar, o la búsqueda de una recreación poética fundada en la emulación de un poeta venerado. Este es el caso de la *Medea* de Hosidio Geta, donde lo lúdico pasa por el juego con los modelos literarios, permeados siempre por Virgilio, y donde la risa queda de lado. El centón de *Medea* es un texto lúdico, que juega con respeto con el modelo virgiliano, pero también es una obra compleja, que abre una suerte de caleidoscopio para entender, desde diferentes perspectivas, la literatura de su época, la crítica literaria y, por supuesto, el funcionamiento del sistema literario latino. Es, sin lugar a dudas, un ejemplo extremo, hiperbólico, de los alcances del fenómeno de la *imitatio*, sobre todo porque permite entender la intertextualidad literalmente en ambos sentidos, es decir, tanto dirigida hacia textos pasados como hacia textos posteriores –leer la *Tebaida* a partir de la *Eneida*, pero también la *Eneida* a partir de la *Tebaida*–: la práctica centonaria posibilita, por ejemplo, mediante la alusión de Virgilio a Ovidio, la realización de ese ideal.

²⁴ Hoch 1997, 14-16.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson 1989
W.S. Anderson, *Ovid's Metamorphoses. Books 6-10*, Norman 1989.
- Arcidiacono 2011
C. Arcidiacono, *Il Centone Virgiliano Cristiano "Versus ad Gratiam Domini"*, Alessandria 2011.
- Bažil 2009
M. Bažil, *Centones Christiani. Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*, Paris 2009.
- Carmignani 2012
M. Carmignani, *El centón de Medea como resignificación trágica de Virgilio*, III Jornadas Internacionales y IV Nacionales de Estudios Clásicos Ordía Prima, Córdoba 2012 (inérito).
- Clauss, Johnston 1997
J.J. Clauss, S. Johnston (eds.), *Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton 1997.
- Consolino 1983
F.E. Consolino, *Da Osidio Geta ad Ausonio e Proba: le molte possibilità del centone*, «Atene e Roma» XXVIII (1983), 133-151.
- Conte 1974
G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1974.
- Damico 2010
A. Damico, *De ecclesia. Cento Vergilianus*, Roma 2010.
- Fordyce 1961
C.J. Fordyce, *Catullus. A Commentary*, Oxford 1961.
- Galli 2010
M.T. Galli, *Nota ai versi 20-21 della Medea di Osidio Geta*, «MD» LXIV (2010) 221-228.
- Galli 2014
M.T. Galli, *I Vergiliocentones minores del codice Salmasiano. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*, Firenze 2014.
- Hoch 1997
Ch. Hoch, *Apollo Centonarius. Studien und Texte zur Centodichtung der italienischen Renaissance*, Tübingen 1997.
- Lamacchia 1958
R. Lamacchia, *Dall'arte allusiva al centone (A proposito di scuola di poesia e poesia di scuola)*, «Atene e Roma» III (1958) 193-216.
- Lamacchia 1981
R. Lamacchia, *Hosidius Geta: Medea Cento Vergilianus*, Leipzig 1981.
- Lamacchia 1985
R. Lamacchia, *Centoni*, in F. Della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, 5 vols., Roma 1985, vol. 1, 733-737.
- Leo 1878
F. Leo, *L. Annaei Senecae Tragoediae Observationes criticae*, Berolini 1878.
- Martina 2000
A. Martina, *La Medea di Seneca e la XII delle Heroides di Ovidio*, in R. Gazich (ed.), *Il Potere e il Furore. Giornate di Studio sulla tragedia di Seneca (Brescia, febbraio 1998)*, Milano 2000, 3-29.
- McGill 2005
S. McGill, *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, Oxford 2005.
- Newlands 1997
C. Newlands, *The Metamorphosis of Ovid's Medea*, in J.J. Clauss, S. Johnston (eds.), *Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton 1997, 178-208.
- Paolucci 2006
P. Paolucci, *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina*, Hildesheim 2006.

- Paolucci 2015
P. Paolucci, *Il centone virgiliano Alcesta nell'Anthologia Latina*, Hildesheim 2015
- Pasquali 1951
G. Pasquali, *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia 1951.
- Polara 1990
G. Polara, *I centoni*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, A. (eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma 1990, vol. 3, 245-275.
- Riese 1894²
A. Riese, *Anthologia Latina, editio altera* I.1, Lipsiae 1894.
- Salanitro 1981
G. Salanitro, *Osidio Geta, Medea: Introduzione, testo critico, traduzione ed indici, con un profilo della poesia centonaria greco-latina*, Roma 1981.
- Salanitro 1997
G. Salanitro, *Osidio Geta e la poesia centonaria*, «ANRW» 2.34.3 (1997) 2314-2360.
- Shackleton Bailey 1982
D.R. Shackleton Bailey, *Anthologia Latina* I.1, Stuttgart 1982.
- Spallone 1982
M. Spallone, *Il Par. Lat. 10318 (Salmasiano): dal manoscritto alto-medievale ad una raccolta enciclopedica tardo-antica*, «IMU» XXV (1982) 1-71.
- Thomson 1998
D.F.S. Thomson, *Catullus*, Toronto 1998.