

## Pervivencia del centón en el Renacimiento: *Cento ex Virgilio Gallus* de Lelio Capilupi

Luis PARRA GARCÍA  
Universidad Complutense

### RESUMEN

Lelio Capilupi, reconocido humanista italiano del XVI, ofrece, entre su diversa producción, una colección de centones virgilianos, uno de los cuales, *Cento ex Virgilio Gallus*, por su temática y contenido erótico, muy similar al *Cento Nuptialis* de Ausonio, se inserta de lleno en la más pura tradición clásica. Por ello, hemos considerado apropiado la reproducción y traducción de la obra, así como un estudio de la misma precedido de una breve introducción al centón y al autor.

### SUMMARY

Laelius Capilupus, famous humanist of XVI century, presents between his diverse production, a collection of Virgilian centos; one of them, *Cento ex Virgilio Gallus*, due to its erotic contents, very similar to Ausonius's *Cento Nuptialis*, is completely inside the better classical tradition. Consequently we consider more suitable the reproduction and translation of the work and a commentary preceded by a brief introduction to the cento as a literary genre and the author.

### El centón y la poesía centonaria latina

No es nuestra intención ofrecer aquí un estudio global sobre la génesis y desarrollo del centón desde la Antigüedad clásica hasta el Renacimiento, pasando por toda la tradición medieval, trabajo que todavía nadie ha llevado

a cabo hasta la fecha. Tan sólo disponemos de algunos estudios parciales sobre diferentes aspectos de los centones escritos en lengua latina. El francés Delepierre, uno de tantos eruditos que proliferaron a finales del XIX, consiguió reunir en una obra<sup>1</sup> la lista de todos los centones escritos en latín hasta el momento. Basta leer la voz *cento* en el *Thesaurus Linguae Latinae* para acercarnos a la etimología<sup>2</sup> de este vocablo con el que se designaba en latín un trozo de tela compuesto por diferentes remiendos, significado que no tuvo problema en desplazarse para designar un poema compuesto por fragmentos de otras obras literarias.

Dejando aparte algunos ejemplos de centones en la literatura griega —*Christus patiens* o los centones de Eudocia—, tenemos que esperar hasta la Roma de Valentiniano I en el siglo IV de nuestra era, para encontrar el centón elevado a la categoría de literario. Se trata del *Cento Nuptialis* de Ausonio, poeta conocido también por sus pequeños poemas de carácter amable e intimista. Esta obra es la piedra clave en la poesía centoniana latina no sólo por convertirse en la más admirada y afortunada tanto en la Antigüedad como en la tradición posterior, sino también por ser la primera en definir y sistematizar las normas generales a las que se tiene que adaptar la composición de un centón<sup>3</sup>. En las palabras que dirige Ausonio<sup>4</sup> a su amigo Paulo en la introducción al *Cento* (3-5), se desprende una posible definición de lo que significa el centón para Ausonio:

---

<sup>1</sup> La obra en cuestión apareció publicada en 1866-68, en Londres, en la colección «Miscellanea of the Philobiblical Society» bajo el título *Centoniana, ou encyclopédie du centon*. En 1968 aparece editada en Ginebra esta obra con el nombre de *Revue analytique des ouvrages écrits en centons, depuis les temps anciens jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle*, reimpresión de la aparecida en Londres en 1868. En palabras de F. Erspamer, «Centoni e Petrarchismo nel Cinquecento», en G. C. Mazzacurati - M. Plaisance (eds.), *Scritture di Scritture: testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Roma 1987, p. 468: «libro che poi si rivela in effetti costruito su notizie di seconda o terza mano e per di più zeppo di imprecisioni...»

<sup>2</sup> Para una descripción más detallada de la evolución y acepciones de este término se puede consultar la voz «centoni» en la *Enciclopedia Virgiliana* (I), Florencia 1984 así como la obra de F. Ermini, *Il centone di Proba e la poesia centonatoria latina*, Roma 1909.

<sup>3</sup> No nos vamos a detener en el análisis del *Cento Nuptialis* de Ausonio ya que el Prof. Montero Cartelle lo estudia de una forma concisa, completa y acertada en la introducción al *Centón Nupcial*, traducido también por él mismo en el volumen *Priapeos. Grafitos amatorios pompeyanos. La velada de la fiesta de Venus*. Reposiano, *El concubito de Marte y Venus*. Ausonio, *Centón Nupcial*, Madrid 1990 (=1981) 219-243. Para el texto latino, la edición más reciente es la de Prete en la colección Teubneriana, Leipzig 1978.

<sup>4</sup> Ausonio, *Cento Nuptialis*, en *Opuscula*, ed. R. Peiper, Stuttgart 1976.

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

De estas palabras podemos deducir que el centón nace como una obra destinada al entretenimiento, a la parodia<sup>5</sup>, en definitiva, a provocar la risa de los oyentes. La composición del mismo es aparentemente simple ya que es cuestión de integrar fragmentos inconexos de versos de reconocidos autores en una sola y novedosa unidad significativa. Sin embargo, la apariencia no resulta en realidad tan fácil. En palabras del Prof. Montero Cartelle: «...las dificultades a superar eran muchas: era preciso recoger fragmentos diversos, cortados por lugares predeterminados, que tuviesen sentido y concordancia gramatical entre ellos, y que las mutaciones semánticas, que los términos se ven obligados a sufrir para adaptarse a un nuevo sentido, no acusen violencia<sup>6</sup>». No obstante, para que el centón ejerciera el efecto lúdico deseado era necesaria una premisa a tener en cuenta tanto por el autor como por el oyente. Era necesario que esos fragmentos inconexos fueran dominados por el primero y reconocidos por el segundo al leerlos o escucharlos. Había que recurrir a un autor latino que, por un lado, ofreciera en sus obras abundante material para la composición de los centones y, por otro, fuera bien conocido por el público<sup>7</sup>. Como Homero<sup>8</sup> en la literatura griega, es el mantuano Virgilio el único poeta, venerado y estudiado hasta la saciedad en las escuelas latinas, capaz de ofrecer los versos con los que recrear una nueva obra, de un tono radicalmente distinto a las *Églogas*, *Geórgicas* o *Eneida*, y que haría tambalear la mismísima tierra de Parténope. A este propósito dice Ausonio<sup>9</sup> en la *Parecbasis* del *Cento*:

*Hactenus castis auribus audiendum mysterium nuptiale ambitu loquendi et circuitione uelauí. Verum quoniam et Fescenninos amat celebritas nuptialis uerborumque petulantiam notus uetere instituto*

<sup>5</sup> Cf. Th. Verweywn – G. Witting, «Der Cento. Eine Form der Inertextualität von der Zitatmontage zur Parodie», *Euphorion* 87 (1993) 1-27.

<sup>6</sup> E. Montero Cartelle, *op. cit.*, p. 236.

<sup>7</sup> Cf. R. Lamacchia, «Dell'arte allusiva al centone», *Atene e Roma* 3 (1958) 193-216 para un estudio general sobre el centón.

<sup>8</sup> Cf. B. Borgen, *De centonibus homeris et virgilianis*, Hauniae 1928.

*ludus admittit, cetera quoque cubiculi et lectuli operta prodentur ab eodem auctore collecta, ut bis erubescamus, qui et Vergilium faciamus impudentem. Vos, si placet, hic iam legendi modum ponite: cetera curiosis relinquite.*

No resulta nueva la costumbre de estudiar a Virgilio en la escuela como fuente de conocimiento y como el poeta que llevó a la cima más alta de la perfección la lengua literaria. Esta tradición se remontaba ya tiempo atrás y ahora, en el siglo IV, con un nuevo florecimiento de la literatura pagana frente al imparable avance de los escritores cristianos, la vuelta a los autores clásicos consagrados es inevitable. No es de extrañar que autores como Virgilio, Horacio, Ovidio o Lucano fueran estudiados, imitados e incluso recitados de memoria en las escuelas de la Antigüedad tardía. De hecho, en épocas posteriores, como en la Edad Media, nunca dejaron de ser los principales modelos a seguir y, frente a otros poetas o prosistas, que adquirieron más o menos relevancia según el transcurso de los siglos<sup>9</sup>, Virgilio siempre se mantuvo en un lugar preferente y su obra fue estudiada e interpretada de las más variopintas formas<sup>11</sup>. Por esta razón, no debe de resultarnos extraño que sea la obra de Virgilio, aquélla que se memoriza y se utiliza para estas nuevas recreaciones poéticas. Con anterioridad al *Cento Nuptialis* de Ausonio, el propio Tertuliano<sup>12</sup>, a comienzos del siglo III, nos da ya noticias sobre este tipo de composiciones, ejemplificándolas en lo que se considera el primer testimonio de centón en la literatura latina, la tragedia *Medea* de Hosidio Geta<sup>13</sup>, contemporáneo de Tertuliano:

<sup>9</sup> Ausonio, *op. cit.*, p. 215.

<sup>10</sup> Para un análisis exhaustivo sobre la evolución del estudio y transmisión de los autores clásicos durante la Edad Media cf. B. Munk Olsen, *I classici nel canone scolastico altomedievale*, Espoleto 1991.

<sup>11</sup> Cf. D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, Florencia 1967, magnífico estudio de la influencia de la obra virgiliana a lo largo de la Edad Media. Sobre la influencia posterior de Virgilio en el Renacimiento y, concretamente, en el espacio y época de Lelio Capilupi es interesante la obra de V. Zabughin, *Virgilio nel Rinascimento italiano da Dante a Tasso*, Bolonia 1922. La influencia virgiliana en los centones ha sido estudiada parcialmente por G. Polara, «Un aspetto della fortuna di Virgilio: tra Virgilio, Ausonio e l'Appendix Virgiliana», *Koinonia* (1981) 49-62.

<sup>12</sup> Tomo la cita del artículo de J. L. Vidal, «Observaciones sobre centones virgilianos de tema cristiano», *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos* 2-7 (1973), p. 54.

<sup>13</sup> Según la *Enciclopedia Virgiliana*, esta obra se ha transmitido formando parte de una colección de centones virgilianos, conservados en el códice *Par. Lat.* 10318, del siglo VIII. A

*Vides hodie ex Virgilio fabulam in totum aliam componi, materia secundum uersus et uersibus secundum materiam concinnatis. Denique Hosidius Geta Medeam tragoediam ex Virgilio plenissime exsuxit. Meus quidam propinquus ex eodem poeta inter cetera stili sui otia Pinacem Cebetis explicuit (Praescr. haer. 39, 3-4)*

Aparte del de Ausonio, se conservan otros centones de la Antigüedad romana, de los que apenas conservamos el título, unos cuantos versos y cuya datación es sumamente dificultosa<sup>14</sup>. Frente a estos centones paganos, en el mismo siglo IV se testimonia el más antiguo, de cuantos tenemos noticia, de los centones de tema cristiano, el *Cento Vergilianus Probae*<sup>15</sup>, que iniciará una fecunda tradición que se transmitirá en siglos sucesivos durante toda la Edad Media. La noble Proba se cuidó de predicar algunos de los hechos más destacados de la Biblia, sirviéndose de este medio con una finalidad distinta a la pretendida por Ausonio. El cultivo, por parte de los cristianos, de este tipo de literatura, dará otros frutos semejantes pero de datación y autoría más incierta como los *Versus ad gratiam Domini*<sup>16</sup>, atribuidos a Pomponio y los centones *De Verbi incarnatione* y el titulado *De ecclesia*. Ya en los albores del Renacimiento, en el siglo XIV, aparece en Italia la importante figura de Albertino Mussato: por un lado retoma la tradición del centón, que nunca se había llegado a perder, despojándole de la temática cristiana y, por otro, escribe un centón, compuesto no por los habituales versos de Virgilio sino por los de Ovidio, el otro gran poeta romano cuya obra ofrecía excelentes materiales para la composición de estas obras. Será éste uno de los más próximos antecedentes del hombre que, en pleno siglo XVI, reconduce el centón en lengua

---

propósito de esta obra ha realizado R. Lamacchia un estudio magnífico sobre la composición del centón titulado «Tecnica centonaria e critica del testo. (A proposito della *Medea* di Hosidius Geta)» en *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti*, Classe di scienze morali, storiche e filologiche XIII (1958) 258-80.

<sup>14</sup> Además de los ya nombrados centones de Ausonio y Osidio Geta, la *Enciclopedia Virgiliana* (I, pp. 734-735) ofrece el título, acompañado de un pequeño comentario, de otros diez centones de tema pagano, en su mayoría epilios, exceptuando un epitalamio: *Iudicium Paridis, Narcissus, Hercules et Antaeus, Progne et Philomela, Europa, Alcesta, Hippodamia, De Panificio, De Alea, Epithalamium Fridi*.

<sup>15</sup> Cf. F. Ermini, *op. cit.*

<sup>16</sup> Será esta obra la que le sirva al Prof. Vidal para el estudio de los procedimientos y características de la poesía centonaria de tema cristiano en su artículo «Observaciones...», *op. cit.*, 53-64.

latina<sup>17</sup> a las más altas cotas de composición técnica y expresión literaria: Laelius Capilupus.

Tratar la cuestión de la finalidad, composición y originalidad del centón, es un asunto problemático, que ha suscitado opiniones diversas entre los estudiosos de este tipo de literatura y que varía sustancialmente según la época y las intenciones con que se escriben. Generalmente el centón es considerado como un pastiche<sup>18</sup>, un recorte, privado de toda originalidad literaria, que se aprovecha de la creación de otros autores. En palabras de Pasquali<sup>19</sup>, «un esercizio scolastico inferiore». Sin embargo tan severa afirmación puede resultar engañosa y no del todo cierta. Frente a esta afirmación encontramos otros estudiosos<sup>20</sup>, que ofrecen dos de las claves fundamentales del género centonario: «il culto del passato ed il valore sacro o quasi sacro delle sue grandi testimonanze letterarie, da un lato, e dall'altro la spinta all'invenzione di nuove tecniche poetiche, il gusto per una sperimentazione sempre più ardita, che sapesse dimostrare l'originalità e l'ingegno del compositore». El mismo G. Polara nos dice poco después<sup>21</sup>, basándose en el testimonio de Herzog: «Centone ed imitazione vanno dunque in direzioni completamente opposte; questa, come tutte le più consuete forme di ricezione, non può prescindere da un'analogia di significati, mentre il centone è un modello integrale di ricezione di natura formale, che rende possibile una totale licenza contenutistica». Sólo por la importancia que las obras escritas en centones han tenido en la transmisión indirecta de los textos de Virgilio<sup>22</sup>, merecería la pena una notable consideración hacia este género poético tan especial. La finalidad del centón, como el propio Ausonio atestigua, es puramente cómica en un principio. A lo largo de su historia, los autores cristianos comprobarán que este medio literario puede ser muy útil para la alabanza de Dios o la predicación y enseñanza de las Sagradas Escrituras, por lo que adquirirá un marcado carácter didáctico. Dentro del tono jocoso de

<sup>17</sup> El cultivo del centón en lengua vernácula fue muy habitual en Italia, sobre todo después de Petrarca. Para una visión general sobre el cultivo de este género en la época de nuestro autor, cf. F. Erspamer, «Centoni e Petrarchismo nel Cinquecento», *op. cit.*, pp. 463-495.

<sup>18</sup> Cf. C. Hélènes, «Centon et collage: l'écriture cachée» en B. Rougé (ed.), *Montages et Collages*, Paul 1993, pp. 69-84.

<sup>19</sup> G. Pasquali, *Arte allusiva in Pagine Stravaganti II*, Florencia 1968, p. 276.

<sup>20</sup> G. Polara en G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (dir.), *I Centoni*, en *Lo spazio letterario di Roma Antica*, vol. III, *La ricezione del testo*, Roma 1990, 245-275.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 265.

<sup>22</sup> Ejemplos del tema que hemos traído a cuenta se ofrecen en la *Enciclopedia Virgiliana* bajo la voz «centoni».

algunas composiciones, existe implícitamente una intención crítica y moralizante<sup>23</sup> por medio de la burla, a la manera de la sátira tradicional latina. De las consideraciones aludidas en torno a la originalidad del centón, podríamos admitir el hecho de que está compuesto única y exclusivamente por la combinación de distintos elementos de las obras de otros autores, de los que necesariamente tenemos que conservar su obra para poder hablar con propiedad de centón. Es ésta misma, incluso, la opinión del propio Ausonio<sup>24</sup>, destacada al comienzo de su *Centio*: *Perlege hoc etiam, si operae est, friuolum et nullius pretii opusculum, quod nec labor excudit nec cura limauit, sine ingenii acumine et morae maturitate* (1-2). El autor no atribuye a su trabajo valor ni originalidad alguna. No obstante creemos que se podría considerar el centón en un doble plano, como una misma moneda con dos caras. Una de ellas estaría constituida por el mensaje formal, el texto que aparece en el centón; la otra, sería el mensaje que en cada momento y en cada sociedad transmite cada una de estas composiciones. Esta doble vertiente de interpretación, puede ayudar al centón a ser considerado como una obra original, no carente de ingenio y que requiere un esfuerzo, técnica y habilidad mayúsculos. Es cierto que las diferentes partes del texto que se encuentran en el plano del significante, no son propias del poeta que escribe el centón. Pero, considerando el centón como una creación arquitectónica, después que el autor ha logrado encajar con sentido pleno todas las piezas constructivas y ha conseguido dar a ese nuevo mensaje un significado radicalmente distinto al original, sea cual fuere la intención de la obra, ¿acaso se le puede negar mérito, inspiración o habilidad poética? Es posible decir que, con el centón, el poeta levanta un edificio literario nuevo y original con piezas y materiales ya usados. Además, este artificio poético permite al autor recurrir a cualquiera de los dos planos mencionados: no se le podrá llamar plagio a su poesía, ya que el resultado es muy distinto del original pero, en caso de que el escritor se vea amenazado por el novedoso contenido surgido de la conexión de los ya tradicionales fragmentos, siempre podrá defenderse, demostrando que no es suya ninguna de las palabras que la ofensa ha provocado. Es el refugio final en el *Epilogus* del *Centio nuptialis* de Ausonio<sup>25</sup>:

<sup>23</sup> Cf. J. Lafond, «Le centon et son usage dans la littérature morale e politique» en J. Lafond - A. Stegman (eds.), *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, París 1981, pp. 117-128.

<sup>24</sup> Ausonio, *op. cit.*

<sup>25</sup> Ausonio, *op. cit.*

*Et si quid in nostro ioco aliquorum hominum seueritas uestita  
condemnat, de Vergilio arcessitum sciat. Igitur cui hic ludus noster  
non placet, ne legerit, aut cum legerit, obliuiscatur, aut non oblitus  
ignoscat. Etenim fabula de nuptiis est et, uelit nolit, aliter haec sacra  
non constant (25-30)*

## El mantuano Lelio Capilupi, ¿un segundo Virgilio?

«...Che se bene M. Lelio Capilupi fu divino e veramente meraviglioso nei centoni, e in guisa si serui dei versi di Virgilio che pareva che quel poeta avesse a sommo studio trattato della materia che il Capilupi tenea per le mani.» No podemos dejar de abrir este capítulo, sin estas encomiásticas palabras, que dedica a nuestro autor su contemporáneo Scipione Ammirato y que suelen mencionarse siempre que se va a tratar la figura de este personaje. Poco conocido y citado en España, es en su país natal, Italia, donde más se ha estudiado su vida y su obra, no por su producción en lengua latina, que queda reducida a los centones y a unas cuantas cartas, sino por ser un destacado poeta del «Cinquecento» italiano<sup>26</sup>, formado en la poesía de Virgilio y Petrarca, las dos ingentes figuras que marcarán los ejes de su obra. Bien podría decir mil quinientos sesenta y siete años después de la venida al mundo de Virgilio, aquello de *Mantua me genuit*. Esta ciudad, la afición a la poesía, y la veneración de Capilupi hacia su ilustre predecesor, le han valido a éste el calificativo de «segundo Virgilio». No entraremos a valorar esta apelación pero, aunque hayamos defendido la producción literaria en centones y la casualidad haya querido que Capilupi naciera en la misma ciudad que Virgilio, no parece que haya justificación para este honorable término ni parangón entre la obra y la influencia del primero y la actividad literaria del segundo. No entraremos en detalles sobre su azarosa vida<sup>27</sup> a no ser que puedan ser de especial relevancia para la comprensión de su trabajo literario.

Es el mayor de ocho hermanos, tres de los cuales, Alfonso, Camillo e Ippolito<sup>28</sup>, se dedicaron también a la literatura en su lengua vernácula y lle-

<sup>26</sup> Cf. D. Ponchiroli, *Lirici del Cinquecento*, Turín 1958 y L. Baldacci, *Lirici del Cinquecento*, Florencia 1957.

<sup>27</sup> Una completa biografía sobre nuestro autor se puede encontrar en el *Dizionario biografico degli Italiani*, v. XVIII, Roma 1975.

<sup>28</sup> Cf. A. Carpino, *I Capilupi, poeti mantovani del secolo XVI*, Catania 1901. En esta obra se realiza una semblanza y estudio de la vida y la obra de los cuatro hermanos amén de su influencia e importancia en la época y lugar en los que desarrollan su trabajo.

garon a convertirse, como Lelio, en figuras relevantes del Renacimiento italiano. Tan prolífica saga de escritores, nos hace pensar en un ambiente familiar muy erudito desde la infancia, siendo Petrarca, Bembo y los clásicos latinos la base de la formación de todos ellos. Parte de su producción está compuesta de numerosas cartas de argumento político, debido a la estrecha relación que le unía a la casa de los Gonzaga, sobre todo, después de sus contactos con Eleonora Gonzaga, Duquesa de Urbino.

Lejos de ser un poeta de inspiración, la base de su producción poética sigue las mismas directrices que marcaron su formación, eminentemente latina. Su poesía en lengua italiana, como su persona, es ecléctica, ya que, unas veces, se desenvuelve en torno al tradicional petrarquismo y, otras, acusa la reforma de la lírica italiana, llevada a cabo por Pietro Bembo. Sea como fuere, trate el tema que trate, es frecuente el constante recurso a la mitología clásica y a las formas y recursos literarios que le ofrece la Antigüedad romana. En esta época de renovación lírica, la recuperación de Petrarca y la cultura clásica, tuvieron su mayor exponente y defensor en la figura de Bernardo Tasso, gran amigo de Lelio Capilupi, y cuya influencia fue decisiva en su ambigüedad literaria, siempre a medio camino entre la innovación y la tradición. Nada despreciable fue su fama por sus cartas, sonetos, epigramas y rimas diversas además de un magnífico elogio a Ariosto y su *Orlando Furioso*, obra que se encuentra entre las cimas de la literatura italiana del Renacimiento. Sin embargo, el mayor interés que puede despertar en el ámbito de la Filología Latina este autor, lo constituye su interesante colección de centones latinos virgilianos, con los que retoma y revitaliza, en pleno Humanismo italiano, la tradición centonaria latina<sup>29</sup>. La temática de sus centones, que destacan, como propugnaba Ausonio, por su comicidad, no están exentos de una cruda y cruel crítica a dos sectores sociales concretos: por un lado, a las mujeres, en su *In foeminas* y, por otro al clero, al que somete a una sutil burla en el *De vita monachorum*<sup>30</sup>. Una velada crítica a virtudes como la castidad, a la institución del matrimonio y a la falsa moralidad con que se tratan los asuntos relacionados con el sexo, está

---

<sup>29</sup> Presentamos en este trabajo un primer acercamiento al desarrollo del centón latino en el Renacimiento, centrado en la figura de Lelio Capilupi y una de sus obras. Un estudio del centón renacentista así como la edición, traducción y análisis de las restantes obras latinas escritas en centones de Capilupi, constituirá una monografía que se encuentra en preparación.

<sup>30</sup> Cf. A. Carpino, *Un poemetto contro i monaci di Lelio Capilupi*, Girgenti 1904.

presente en su centón más obscuro, que a continuación presentamos, el *Centó ex Virgilio Gallus*, que apenas aparece mencionado en los estudios sobre este autor<sup>31</sup>.

### *Centón virgiliano sobre Galo*

Todo lo expuesto hasta el momento nos ha servido para situar este centón en una tradición, en una época y en la obra de un autor determinado. La mayor parte de las características que hemos atribuido a las composiciones en centones, las ejemplificaremos, a partir de ahora, en el *Centó ex Virgilio Gallus* de Lelio Capilupi. El texto latino que reproducimos (BN-3732), contiene en sus páginas una pequeña carta de su contemporáneo Paulus Cerardus dirigida a Ioannes Michaelius, que sirve de presentación a Lelio Capilupi y a sus centones y que además adelanta en uno de sus párrafos la intención y técnica de composición de los centones que aparecen a su término. Reproducimos estas interesantes palabras:

*Neque hoc scribendi genus in postremo laudis gradu locatum esse quispiam existimavit, cum in minimis plerisque rebus si quis cum dignitate uersetur, non minima saepe laus quaesita sit ac parta etenim quis illum non laudet artificem, qui e multiplicibus minutisque fragmentis undique collectis et ex arte dispositis uarium et illustre opus efficiat?*

Inmediatamente después aparece el *Laelii Capilupi Centó ex Virgilio De vita monachorum*, quos vulgo patres appellant, seguido del centón que nos ocupa. El *corpus* completo de las obras de Capilupi fue publicado después de su muerte<sup>32</sup>, a finales del XVI, por lo que la no inclusión en esta edición

---

<sup>31</sup> Los estudios más recientes sobre Lelio Capilupi y su poesía centonaria son los de F. Calitti, «Fatica o ingegno: Lelio Capilupi e la pratica del centone», en G. C. Mazzacurati - M. Plaisance (eds.), *Scritture di Scritture: testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Roma 1987, 497-507 y G. Hugo Tucker, «Mantua's Second Virgil: Du Bellay, Montaigne and the curious fortune of Lelio Capilupi's *Centones ex Virgilio* (Roma 1555)» en G. Tournoy - D. Sacré (eds.), *Ut granum sinapis. Essays on Neo-Latin Literature in honour of Josef Ijsewijn*, Lovaina 1997, 264-291.

<sup>32</sup> Destaca la edición que en 1590 hizo de las obras de Lelio, su nieto Giulio: *Capiluporum Carmina*, Roma, ex typographia Haeredum To. Lilioti. Sin embargo, éstas y las

veneciana de 1550 del centón *In foeminas*, nos puede dar una idea sobre la cronología y orden de la composición de los centones, en cualquier caso siempre insegura y aproximativa.

### a) Texto y traducción

Hemos reproducido aquí fielmente el texto que nos ofrece la edición de Venecia de 1550 que hemos cotejado. Ausonio había hablado de que para la composición de este tipo de obras bastaba la memoria: *Solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata* (5). Sin embargo, hay datos que pueden indicar que Capilupi no compuso este centón de memoria sino sirviéndose de alguna edición de las obras de Virgilio, que por aquel entonces eran bastantes numerosas y circulaban ya por toda Europa. En la edición de la Biblioteca Nacional, junto a cada verso del centón, aparece el libro y la obra de Virgilio de donde se han ido entresacando las distintas partes que van construyendo el centón. Existen numerosos errores en la asignación de la obra o confusiones a la hora de asignar a cada parte del verso, el libro que le corresponde. Además, no ofrece nunca el número de verso del original virgiliano al que pertenecen los diferentes recortes. Veamos una relación detallada de las atribuciones erróneas a la obra de Virgilio:

- En el verso 1, donde dice *Ge. 8* debería decir *Ecl. 8*.
- En el verso 5, donde dice *Ge. 2* debería decir *Ge. 1*.
- En el verso 10, donde dice *Ge. 7* debería decir *Ecl. 7*.
- En el verso 23, donde dice *Ge. 4* debería decir *Ge. 3*.
- En el verso 38, donde dice *Aen. 12* debería decir *Aen. 11*.
- En el verso 53, donde dice *Aen. 9* debería decir *Ecl. 9*.
- En el verso 78, donde dice *Ge. 3* debería decir *Ge. 2*.

---

posteriores se encuentran corregidas ya que la temática de estos centones les valió estar incluidos en el «Índice» de libros prohibidos. Así mismo su trabajo junto con el de sus hermanos Hipólito y Camilo, fue publicado en *Rime del S. Lelio e fratelli Capilupi*, Mantua 1585. En ciertas antologías poéticas de la época, también figuraban algunas de las composiciones de Lelio Capilupi, como la titulada *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, Venecia 1565.

- En el verso 88, donde dice *Aen.* 7 debería decir *Aen.* 8.
- En el verso 144, donde dice *Ecl.* 2 debería decir *Ecl.* 1.
- En el verso 150, donde dice *Ecl.* 7 debería decir *Ecl.* 8.
- En el verso 152, donde dice *Aen.* 12 debería decir *Aen.* 11.
- En el verso 230, donde dice *Aen.* 9 debería decir *Aen.* 12.
- En el verso 231, donde dice *Aen.* 2 debería decir *Aen.* 11.
- En el verso 232, donde dice *Aen.* 2 debería decir *Ge.* 2.
- En el verso 257, donde dice *Ge.* 2 debería decir *Ge.* 1.

Sólo a partir de estos datos, no podemos atribuir a ciencia cierta el error de identificación de los versos virgilianos a nadie. Nos movemos en el terreno de las hipótesis. Pueden ser errores del propio Capilupi, que indicara de memoria la paternidad de estos versos al centón que estaba componiendo. Es destacable, aunque no decisivo, el hecho de que no se aporta el número de verso exacto. También es posible que sean errores de imprenta de la edición que manejamos o, incluso, errores achacables a una edición de Virgilio que pudiera manejar para obtener los versos que compondrían su obra. Sin más datos, todas estas posibilidades bien pudieran ser ciertas. Un verso nos puede dar la clave para poder sospechar que Capilupi no componía de memoria sino que debía tener a la vista una edición de las obras de Virgilio. Se trata del verso 177, donde nuestro autor escribe: *tela tenens / alta lunam sic uoce precatur*. El verso original de Virgilio, *Aen.* 9, 403, del que se ha tomado la segunda parte dice: *suscipiens altam Lunam et sic uoce precatur*. Respecto a este verso, la edición de Virgilio que hemos consultado<sup>33</sup>, ofrece en el aparato crítico la siguiente información: 403 altam ad R et (A. VI 186) codd., Prisc. XVI 16, Asper (ut uid.) ap. Schol. Veron.: del. ed. Veneta an. 1470. Que este *et* se encuentre ausente también en el centón de Capilupi, unido a la cercanía del autor a la fecha y lugar de esta edición, nos puede hacer pensar que es ésta o alguna copia de la misma la que pudo utilizar o, en su defecto, memorizar. Cabe otra posibilidad mucho más simple, que es la de pensar que el autor adapta algunas partes del texto a su conveniencia, y este hecho que se manifiesta en esta edición puede ser mera casualidad.

<sup>33</sup> P. Virgilio Marón, *Opera*, edición de R. A. B. Mynors, Oxford 1990 (=1969).

En el texto latino que presentamos hemos regularizado la ortografía según aparece en la edición de las obras de Virgilio de Mynors. Este centón ha sido puntuado en su totalidad por nosotros, para una mejor comprensión del texto. Las variantes, críticas o no, que realiza Capilupi con respecto a los versos de Virgilio, las hemos mantenido. Así, variantes no críticas como *uenite* frente a *genite* (v. 5), *haec* / *hanc* (v. 60), *effudit* / *effundit* (v. 75), *nec* / *ne* (v. 77), *tu ne* / *Turne* (v. 94), *coge* / *cogis* (v. 95), *prolixque* / *promissaque* (v. 110), *speramus* / *speremus* (v. 125), *reget* / *regit* (v. 184), *tum* / *et* (v. 257). Entre las variantes textuales críticas: *periret* frente a *peribat* (v. 13), *incipit* / *institit* (v. 44), *percepi* / *praecepi* (v. 76), *praestantius* / *praesentius* (v. 107), *reflexam* / *reflexa* (v. 121), *laetifer* / *fatifer* (v. 138) y *diffudit* / *defundit* (v. 252). También hemos introducido una barra vertical para distinguir las dos partes que componen el centón, en el caso de que esté compuesto por palabras de dos versos distintos. Como complemento introducimos un aparato de las fuentes que componen cada uno de los versos del centón, indicando el número de verso, la obra de Virgilio que se toma como modelo, acompañado del libro y verso correspondiente. La ausencia de guión indicará que se ha tomado en ese caso, un verso en su totalidad. En la traducción nos hemos ajustado todo lo posible al texto latino, sin tener que llegar a forzar la expresión castellana. Ya veremos más adelante que, en el centón, muchos términos adquieren un significado completamente nuevo y distinto al original, por lo que, en estos casos, hemos optado por términos que, sin separarse excesivamente de su acepción primigenia, den a entender también la transformación semántica sufrida.

- Incipe Maenalius mecum mea tibia versus;  
 pergite Pierides: / Galli dicamus amores.  
 O decus o famae merito pars maximo nostrae  
 te precor Alcide coeptis ingentibus adsis*  
 5 *Dis uenite et geniture deos, / adsuesce vocari!*  
*Nulla meis sine te quaeretur gloria rebus.  
 Da facilem cursum! / Nihil hic nisi carmina desunt.  
 Rumpe moras! / Temptanda via est qua me quoque possim  
 tollere humo. / Stimulos sub pectore vertit Apollo.*  
 10 *Nymphae noster amor, / praesentia numina fauni,  
 ore favete omnes et cingite / baccare frontem  
 cingite, ne vati noceat mala lingua futuro!  
 Hinc canere incipiam: / cum Gallus amore periret,  
 quae nemora aut qui vos saltus habuere puellae?*  
 15 *Pan, deus Arcadiae, venit, quem vidimus ipsi  
 venit et upilio, tardi venere subulci.  
 Gensque virum truncis et duro robore nata,  
 nesciaque humanis precibus mansuescere corda,  
 stant. Et oves circum / et crebris mugitibus, amnes  
 20 arentesque sonant ripae, / sub rupe iacentem.  
 Heu miserande puer, / cuncti se scire fatentur:  
 te liquidi flevere lacus, / stragemque dedere  
 flumina correptos unda torquentia montis.  
 Qualis populea maerens Philomela sub umbra,  
 25 atque deos atque astra vocat crudelia mater  
 Mantua, dives avis, / pectus percussa decorum.  
 Ora puer prima signans intonsa iuuenta,  
 cui pellis latos umeros / caput oris hiatus  
 et malae texere lupi cum dentibus albis,*

---

1 *Ecl.* 8, 21 2 *Ecl.* 6, 13 – *Ecl.* 10, 6 3 *Ge.* 2, 40 4 *Aen.* 10, 461 5 *Aen.*  
 9, 642 – *Ge.* 1, 42 6 *Aen.* 9, 278 7 *Ge.* 1, 40 – *Ecl.* 8, 67 8 *Ge.* 3, 43 – *Ge.*  
 3, 8 9 *Ge.* 3, 9 – *Aen.* 6, 101 10 *Ecl.* 7, 21 – *Ge.* 1, 10 11 *Aen.* 5, 71 – *Ecl.*  
 7, 27 12 *Ecl.* 7, 28 13 *Ge.* 1, 5 – *Ecl.* 10, 10 14 *Ecl.* 10, 9 15 *Ecl.* 10, 26  
 16 *Ecl.* 10, 19 17 *Aen.* 8, 315 18 *Ge.* 4, 470 19 *Ecl.* 10, 16 – *Ge.* 3, 554  
 20 *Ge.* 3, 555 – *Ecl.* 10, 14 21 *Aen.* 6, 882 – *Aen.* 11, 334 22 *Aen.* 7, 760 –  
*Ge.* 3, 647 23 *Ge.* 3, 254 24 *Ge.* 4, 511 25 *Ecl.* 5, 23 26 *Aen.* 10, 201 –  
*Aen.* 4, 589 27 *Aen.* 9, 181 28 *Aen.* 11, 679 – *Aen.* 11, 680 29 *Aen.* 11, 681

Comienza a mi lado, flauta querida, unos versos  
 menalios; culminadlos, Piérides: cantemos los  
 amores de Galo. ¡Glorioso Alcida, con todo  
 merecimiento clave de nuestro éxito, a ti, te lo  
 suplico, asísteme en mi ingente propósito! ¡De los  
 dioses engendrado y padre de futuros dioses,  
 acostúmbrate a que te invoque! Ningún éxito  
 buscaré sin ti en mis afanes. ¡Otórgame un camino  
 libre de trabas! Aquí nada falta excepto los versos.  
 Acaba con las dilaciones. Debo sondear la ruta por  
 donde también yo logre retomar el rumbo. Apolo  
 derrama inspiración bajo mi pecho. ¡Ninfas,  
 nuestra debilidad, Faunos, divinidades propicias,  
 guardad todos silencio y ceñid vuestra frente de  
 nardos, bien ceñida, no vaya a ser que una mala  
 lengua perjudique a este futuro poeta! Ahora, a ver  
 si me pongo a componer: cuando Galo iba a morir  
 de pena de amor, ¿en qué bosques o praderas  
 estabais escondidas, muchachas? Llegó Pan, dios  
 de la Arcadia, a quien vimos con nuestros propios  
 ojos, apareció también el pastor, los porquerizos se  
 demoraron. Una estirpe de hombres, surgida de los  
 duros troncos de roble, con corazones incapaces de  
 ceder a la llamada del joven, permanecen  
 inmóviles. Las ovejas con su reiterado balido, los  
 ríos y las riberas desérticas resuenan en torno al  
 que yace bajo la roca. Pobre muchacho, confiesan  
 todos que lo conocen: por ti lloraron cristalinos  
 lagos y estragos causaron los ríos que con su  
 corriente modulaban inestables montañas. Cual  
 Filomela desconsolada bajo la sombra de un  
 álamo, llama crueles a dioses y astros la madre  
 Mantua, de rica tradición, herida en sus nobles  
 entrañas. El chico, aunque luce el intonso rostro de  
 la primera juventud, con una piel sobre sus  
 anchurosos hombros y recubierta su cabeza por la  
 abertura de las fauces y mandíbulas de un lobo de

- 30 *multa movens animo / silvas saltusque peragrat.  
Noctes atque dies / est mollis flamma medullas.  
Forte die / tardis ingens ubi flexibus errat  
Mincius, / auratus taurino cornua vultu  
populeas inter frondes / lucosque sonantis*
- 35 *dum canit, et maestum musa solatur amorem.  
Longe illi / media sese tulit obvia silva  
causa mali tanti, / pulcherrima Deiopea,  
cui pharetra / ex umero sonat arcus et arma Dianae.  
Qualis gemma micat / crines nodantur in aurum*
- 40 *aurea purpuream subnectit fibula vestem.  
Agnovit iuvenis / divini signa decoris.  
Illi membra novus solvit formidine torpor  
obstipuit primo aspectu / et vox faucibus haesit.  
Ut primum fari potuit sic incipit ore*
- 45 *suspirans, imoque trahens a pectore vocem:  
«Cara deum soboles, / animo gratissima nostro,  
salve, vera Iovis proles, / mea maxima cura,  
quam nec longa dies pietas nec mitigat ulla.  
Solane perpetua maerens carpere iuventa*
- 50 *iam matura viro? / Veneris nec praemia noris?  
A virgo infelix / mitte hanc de pectore curam,  
utere sorte tua, / nimium ne crede colori!  
Omnia fert aetas, / fugit inreparabile tempus.  
Alma, precor, / miserere / animi non digna ferentis!*
- 55 *Ad te confugio et supplex tua numina posco».  
Vix ea fatus erat, / veluti violaverit ostro  
si quis ebur, / talis Virgo dabat ore colores.  
Deiecit vultum et demissa voce locuta est:  
«Desine meque tuis incendere teque querelis.*

---

30 *Aen.* 10, 890 – *Aen.* 4, 72 31 *Aen.* 6, 127 – *Aen.* 4, 66...32 *Aen.* 8, 102 –  
*Ge.* 3, 14 33 *Ge.* 3, 15 – *Ge.* 4, 371 34 *Aen.* 10, 190 – *Ecl.* 10, 58 35 *Aen.* 10,  
191 36 *Aen.* 12, 52 – *Aen.* 1, 314 37 *Aen.* 6, 93 – *Aen.* 1, 72 38 *Aen.* 4, 138 –  
*Aen.* 11, 652 39 *Aen.* 10, 134 – *Aen.* 4, 138 40 *Aen.* 4, 139 41 *Aen.* 9, 16 – *Aen.*  
5, 647 42 *Aen.* 12, 867 43 *Aen.* 1, 613 – *Aen.* 2, 774 44 *Aen.* 12, 47 45 *Aen.*  
1, 371 46 *Ecl.* 4, 49 – *Aen.* 12, 142 47 *Aen.* 8, 301 – *Aen.* 1, 678 48 *Aen.* 5, 783  
49 *Aen.* 4, 32 50 *Aen.* 7, 53 – *Aen.* 4, 33 51 *Ecl.* 6, 47 – *Aen.* 6, 85 52 *Aen.* 12,  
932 – *Ecl.* 2, 17 53 *Ecl.* 9, 51 – *Ge.* 3, 284 54 *Aen.* 6, 117 – *Aen.* 2, 144 55 *Aen.*  
1, 666 56 *Aen.* 1, 586 – *Aen.* 12, 67 57 *Aen.* 12, 68 – *Aen.* 12, 69 58 *Aen.* 3,  
320 59 *Aen.* 4, 360.

blancos dientes, mientras remueve un caudal de 30  
 pensamientos en su interior, va errante entre selvas  
 y bosques. Noche y día, una suave llama le  
 consume el corazón. Por casualidad aquel día,  
 donde el caudaloso Mincio se desliza por sus  
 pausados recodos, luciendo una cornamenta áurea  
 en su rostro de toro, mientras canta entre álamos 35  
 frondosos y susurrantes lagos, una musa alivia su  
 lastimero amor. Lejos de él, en medio del bosque,  
 se le presenta la causa de tan gran malestar, la  
 bellísima Deyopea, a quien resonaban dentro la  
 aljaba, prendida de su hombro, el arco y las armas  
 de Diana. Brilla como una joya, sus cabellos  
 trenzados de oro, áureo es el broche que el 40  
 purpúreo vestido abrocha. En ella reconoce el  
 joven signos de una hermosura divina. Un  
 desconocido estremecimiento hace languidecer sus  
 miembros ante el estupor que sintió nada más verla  
 y enmudece su voz en la garganta. Tan pronto  
 como le fue posible pronunciar una palabra,  
 empezó de esta manera, dando suspiros y sacando 45  
 la voz desde lo más profundo de su pecho:  
 «Delecta estirpe divina, la más agradable para mi  
 alma, salud, verdadera descendencia de Júpiter, mi  
 mayor desazón, que ni el transcurso del tiempo ni  
 compasión alguna logran apaciguar. ¿Pienzas  
 arrancar sola y afligida el fruto de tu efímera  
 juventud, ya maduro para un hombre? ¿No quieres 50  
 conocer los goces de Venus? ¡Pobre niña, saca esa  
 espina de tu pecho, pon a prueba tu fortuna, no te  
 fíes en demasía de las apariencias! Todo lo  
 consume la edad, se escapa sin remedio el tiempo.  
 ¡Nutricia, te lo ruego, apiádate de un espíritu que  
 sufre sin merecerlo! Contigo huyo y suplicante 55  
 busco tu divina protección». Apenas había dicho  
 esto, como se tiñe de púrpura el marfil, de tal modo  
 le había sacado los colores a la muchacha en su  
 rostro. Cabizbaja, empieza a hablar con voz alicaída:  
 «Deja de quemarme y de abrasarte con tus quejas.

- 60 *Quam pro me curam geris haec precor optime pro me  
deponas. / Totiens iam dedignata maritos  
mens immota manet / sola contenta Diana.  
Namque fatebor enim, / non vitae gaudia quaero.  
Certum est in silvis / inter / deserta ferarum*
- 65 *malle pati. / Inceptum frustra summitte furorem!  
Disce puer virtutem ex me / et non temnere divos!  
Hic pietatis honos: / patet atri ianua Ditis  
quaesitor Minos / vitasque et crimina discit,  
castigatque auditque dolos. / Te triste manebit*
- 70 *supplicium, votisque deos venerabere seris.  
Infelix cui te exitio fortuna reservat!»  
Sic ait / et dictis divinum aspirat amorem.  
Edocet humanis quae sit fiducia rebus.  
Illum turbat amor / magis aegrescitque medendo.*
- 75 *Tum quassans caput haec effudit pectore dicta:  
«Omnia percepi atque animo mecum ante peregi.  
Nec tantos mihi finge metus. / Non talia curat,  
Omnia vincit amor, / strepitumque Acherontis avari  
subiecit pedibus. Quis enim modus adsit amori?*
- 80 *Inde hominum pecudumque genus / pictaeque volucres  
et genus aequoreum / genitalia semina poscunt,  
in furias ignemque ruunt. / Regina sacerdos  
Marte gravis / partu sub luminis edidit oras  
Romanos rerum dominos gentemque togatam.*
- 85 *Quid maiora sequar? / Pueri innuptaeque puellae  
magnanimi Iovis ingratum ascendere cubile:  
et dubitant homines / naturae accedere partis?  
Nymphae Laurentes / praestanti corpore nymphae  
degere more ferae: / quae vos dementia adegit?*

---

60 *Aen.* 12, 48 61 *Aen.* 12, 49 – *Aen.* 4, 536 62 *Aen.* 4, 449 – *Aen.* 11, 582  
63 *Ecl.* 1, 31 – *Aen.* 11, 180 64 *Ecl.* 10, 52 – *Aen.* 7, 404 65 *Ecl.* 10, 53 – *Aen.*  
12, 832 66 *Aen.* 12, 435 – *Aen.* 6, 620 67 *Aen.* 1, 253 – *Aen.* 6, 127 68 *Aen.*  
6, 432 – *Aen.* 6, 433 69 *Aen.* 6, 567 – *Aen.* 7, 596 70 *Aen.* 7, 597 71 *Aen.* 5,  
625 72 *Aen.* 4, 641 vel 704 – *Aen.* 8, 373 73 *Aen.* 10, 152 74 *Aen.* 12, 70 –  
*Aen.* 12, 46 75 *Aen.* 7, 292 76 *Aen.* 6, 105 77 *Aen.* 7, 438 – *Ecl.* 10, 28 78  
*Ecl.* 10, 69 – *Ge.* 2, 492 79 *Ge.* 2, 492 – *Ecl.* 2, 68 80 *Aen.* 6, 728 – *Ge.* 3, 243  
81 *Ge.* 3, 243 – *Ge.* 2, 324 82 *Ge.* 3, 244 – *Aen.* 1, 273 83 *Aen.* 1, 274 – *Aen.*  
7, 660 84 *Aen.* 1, 282 85 *Ge.* 2, 434 – *Aen.* 6, 307 86 *Aen.* 12, 144 87 *Ge.*  
2, 433 – *Ge.* 2, 483 88 *Aen.* 8, 71 – *Aen.* 1, 71 89 *Aen.* 4, 551 – *Aen.* 9, 601

Este sentimiento que por mí demuestras, éste, por favor, como mejor puedas, por mí, intenta abandonarlo. Después de desdeñar ya tantas veces a mis pretendientes, mi opinión permanece inmutable, mientras sólo me baste Diana para ser feliz. Pues, de verdad, tengo que confesar que no busco placeres mundanos. No cabe duda de que prefiero padecer en los bosques entre la soledad de las bestias. ¡Reprime ese arrebató que en vano te empieza a invadir! ¡Muchacho, aprende de mí la virtud y no menosprecies a los dioses! Ésta es la recompensa a la piedad: se encuentra abierta la puerta del lúgubre Dite, el juez Minos sopesa los delitos de nuestras vidas y, después de escucharlos, castiga los engaños. A ti te depara un amargo suplicio y venerarás a los dioses con ofrendas, cuando sea ya demasiado tarde. ¡Desdichado, qué final te depara la fortuna!». Así habló, infundiendo a sus palabras una divina delicadeza. Muestra la confianza que hay que depositar en los menesteres humanos. A él, la pasión le reconcome y, al intentar ponerle remedio, enferma aún más. Entonces, girando la cabeza, desprende de su corazón estas palabras: «Todo lo tengo previsto y con anterioridad le estuve dando vueltas en mi interior. No me finjas tan grandes miedos. El amor se cuida de tales prejuicios, todo lo puede y, además, el lamento del ruin Aqueronte yace bajo nuestros pies. ¿Cuál es entonces la medida del amor? Por eso, el origen de los hombres y de las bestias, las aves variopintas y el nacimiento de las criaturas marinas exigen un principio reproductor y se precipitan a un fuego arrebatador. La sacerdotisa real, después que Marte la dejó en estado, dio a luz en el luminoso mundo al pueblo romano, vestido de toga y señor del mundo. ¿Para qué seguir con tan elevados razonamientos? Muchachos y virginales doncellas han accedido de forma voluntaria al lecho del magnánimo Júpiter: ¿tienen todavía dudas los hombres de dar rienda suelta a esta parte de la naturaleza? Las ninfas laurentes, ninfas de eminente figura, se comportaron como acostumbran las bestias: ¿qué locura os retiene?

60

65

70

75

80

85

- 90 *Vana superstitio / in dumis coluisse Dianam  
aeternum telorum et virginitatis amorem.  
Egregiam vero laudem et spolia ampla refertis.  
Tantorum impensis operum / nihil omnibus actum,  
tu ne tot incassum fusos patiere labores?*
- 95 *Quin potius / miserere? Mori me denique coge!  
Accipe daque fidem. / Quoniam convenimus ambo,  
vis ergo inter nos quid possit uterque vicissim  
experiamur?*
- 100 *Nec sum adeo informis. / Solum te virgine dignum  
et me Phoebus amat, / novit namque omnia voss.  
Te nemus omne canet. / Si quid mea carmina possunt,  
semper honos nomenque tuum laudesque manebunt.  
Si te nulla movet tantarum gloria rerum,  
huc geminas nunc flecte acies, / res aspice nostras.*
- 105 *Pandite nunc Heliconae deae cantusque movete!».  
Telum immane manu valida quod forte gerebat  
eripuit mulcens, / quo non praestantius ullum  
Europa atque Asia, / visu mirabile monstrum  
horrendum, et / cui turpe caput, cui plurima cervix,  
110 consertum tegmen spinis, / prolixque barba  
et crurum tenuis a mento palearia pendent.  
Tantae molis erat. / «Me ne huic confidere monstro?»  
Haec effata, silet, / lachrimasque effudit et omnem  
implevit clamore locum. / Et tremefacta refugit,  
115 improvisum aspris veluti qui sentibus anguem  
pressit humi / retroque pedem cum voce repressit.  
Ille autem / pariter cursu teloque secutus:  
«Siste gradum! / Quo deinde ruis? Quo proripis? —inquit—.  
Nunquam hodie effugies veniam / per tela per ignis.*

---

90 Aen. 8, 187 – Aen. 11, 843 91 Aen. 11, 583 92 Aen. 4, 93 93 Aen. 11,  
228 – Aen. 11, 227 94 Aen. 7, 421 95 Aen. 4, 99 – Ecl. 2, 7 96 Aen. 8, 150 –  
Ecl. 5, 1 97 Ecl. 3, 28 98 Ecl. 3, 29 99 Ecl. 2, 25 – Aen. 7, 389 100 Ecl. 3,  
62 – Ge. 4, 392 101 Ecl. 6, 11 – Aen. 9, 446 102 Aen. 1, 609 103 Aen. 4, 272  
104 Aen. 6, 788 – Aen. 1, 526 105 Aen. 7, 641 106 Aen. 11, 552 107 Aen. 5,  
464 – Aen. 12, 245 108 Aen. 1, 385 – Aen. 10, 637 109 Aen. 3, 26 – Ge. 3, 52  
110 Aen. 3, 594 – Ecl. 8, 34 111 Ge. 3, 53 112 Aen. 1, 33 – Aen. 5, 849 113  
Aen. 4, 499 – Aen. 3, 312 114 Aen. 3, 313 – Aen. 12, 449 115 Aen. 2, 379 116  
Aen. 2, 380 – Aen. 2, 378 117 Aen. 6, 347 – Aen. 9, 559 118 Aen. 6, 465 – Aen.  
5, 741 119 Ecl. 3, 49 – Aen. 2, 664.

Ficción sin sentido es honrar a Diana entre las zarzas, manteniendo una eterna entrega hacia las armas y la virginidad. No obstante, te mereces un espléndido reconocimiento y magníficas recompensas. Aunque ningún resultado han dado todos los esfuerzos tan grandes que he realizado, ¿vas a consentir que tantas fatigas queden reducidas a la nada? ¿No sería mejor que te apiadaras de mí? ¡Mátame ya de una vez por todas! Acepta y ofrece el compromiso de que ambos nos unamos. ¿Quieres que luego entre nosotros probemos alternativamente de qué somos capaces cada uno? No estoy tan mal. Sólo yo merezco una chica como tú y Febo me protege pues, como vate, todo lo conoce. El bosque entero te cantará. Si algún poder tienen mis versos, por siempre se te recordará y se alabará tu virtud y tu nombre. Si no te llama la gloria de heroicos sacrificios, vuelve ahora mismo tus ojos hacia aquí, contempla mi estado. ¡Abrid de inmediato el Helicón, diosas, y deleitadnos con vuestro canto!» Sacó el descomunal dardo que por casualidad portaba en su vigorosa mano, acariciándolo, un monstruo admirable de ver, impresionante donde los haya en Europa y Asia, terrible, de infame cabeza y largo pescuezo, cubierto por púas cosidas y una prolija mata de pelo y los colgajos se precipitan desde esa prominencia hasta las piernas. ¡Tan desproporcionada masa era! «¿No pretenderás que yo me entregue a este monstruo?» Ella, nada más decir esto, calla y rompe a llorar, retumbando sus alaridos en toda la zona. Lo rehuye aterrorizada, como quien de repente, entre espesos abrojos, pisa una serpiente en el suelo y vuelve hacia atrás sus pasos al tiempo que su voz. Pero él, siguiendo su estela cogido del dardo, dijo: «¡Detén tus pasos! ¿A dónde vas corriendo ahora? ¿Por qué huyes de mí?». Hoy ya no te escapas, te alcanzaré entre las

90

95

100

105

110

115

- 120 *Nullae hic insidiae / terram, mare, sydera iuro.  
Nec vim tela ferunt». / Tereti cervice reflexam  
insequitur, iam iamque manu tenet et premit hasta  
evolat infelix et femineo ululatu  
scissa comam / maestis late loca questibus implet:*
- 125 *«Fortuna omnipotens / quid non speramus amantes?»  
Hic iuvenis iam victor ovans vestigia presso  
haud tenuit titubata solo. / Revolutus harena  
labitur infelix. / Non ille oblitus amorum  
ingemuitque deditque has imo pectore voces:*
- 130 *«Adsis, o tantum, / qui tela tiphoëa temnis.  
Sis bonus o felixque / audacibus adnue coeptis.  
Nate dea / si quid pietas antiqua labores  
respicit humanos, / dubiis ne defice rebus.  
Ventum ad supremum est. / Precibus si flecteris ullis*
- 135 *verum age / et ultricem pharetra deprome sagittam».  
Vix haec ediderat, / ruere omnia visa repente.  
Paret amor dictis. / Caeli in regione serena  
intonuit laevum, sonat una laetifer arcus.  
Constitit hic, / curvo derexit spicula cornu*
- 140 *nulli visa cito, / perque ilia venit harundu  
et laevo infixata lateri, / mirabile dictu.  
Pertemptat sensus atque ossibus implicat ignem.  
«Improbe Amor / cui tanta deo permissa potestas?  
Non equidem invideo miror magis, / aspera virgo».*
- 145 *Continuitque gradum / subitoque accensa furore  
incipit effari: / «Sequimur te sancte deorum.  
Quisquis es / en supplex venio miserere tuorum».  
Clamat: «Io / decus et nemorum latonia custos;  
dique deaque omnes studium quibus arva tueri*

---

120 Aen. 6, 399 – Aen. 12, 197 121 Aen. 6, 400 – Aen. 8, 633 122 Aen. 2,  
530 123 Aen. 9, 477 124 Aen. 9, 478 – Ge. 4, 515 125 Aen. 8, 334 – Ecl. 8, 26  
126 Aen. 5, 331 127 Aen. 5, 332 – Aen. 5, 336 128 Ge. 3, 498 – Aen. 5, 334  
129 Aen. 11, 840 130 Aen. 8, 78 – Aen. 1, 665 131 Ecl. 5, 65 – Aen. 9, 625 132  
Aen. 4, 560 – Aen. 5, 688 133 Aen. 5, 689 – Aen. 6, 196 134 Aen. 12, 803 – Aen.  
2, 689 135 Aen. 11, 587 – Aen. 11, 590 136 Aen. 5, 693 – Aen. 8, 525 137 Aen.  
1, 689 – Aen. 8, 528 138 Aen. 9, 631 139 Aen. 1, 187 – Aen. 7, 497 140 Aen.  
5, 610 – Aen. 7, 499 141 Aen. 9, 579 – Aen. 4, 182 142 Aen. 7, 355 143 Aen.  
4, 412 – Aen. 9, 97 144 Ecl. 1, 11 – Aen. 11, 664 145 Aen. 3, 598 – Aen. 4, 697  
146 Aen. 4, 76 – Aen. 4, 576 147 Aen. 4, 577 – Aen. 11, 365 148 Aen. 7, 400 –  
Aen. 9, 405 149 Ge. 1, 21.

lanzas y el fuego. Ahora nada de trampas, te lo 120  
 juro por la tierra, el mar y las estrellas. Mis armas  
 no comportan violencia». Ella accede relajando su  
 tenso cuello y ya, por fin, cuando, hasta en mano, la  
 acosa, la desgraciada vuela y, dando gritos  
 propios de mujer y mesándose la cabellera,  
 extiende a las zonas más cercanas sus  
 quejumbrosos lamentos: «Fortuna omnipotente, 125  
 ¿qué nos queda por esperar a los amantes?» En ese  
 momento el joven, aunque victorioso y triunfante,  
 no fue capaz de mantener fijos en el suelo sus  
 titubeantes pasos. Tras resbalarse con la arena, el  
 pobre se desploma. Sin olvidarse de su amor,  
 desprende un alarido y empieza a dar voces desde  
 lo más hondo de su pecho: «Sólo tú, que desdenas 130  
 los dardos de Tifeo, puedes ayudarme. Hay que ser  
 caritativo y propicio, consiente la osadía que he  
 emprendido. Progenie de diosa, si te queda algo de  
 tu pasada piedad para ver los sufrimientos  
 humanos, no me abandones en mis cuitas. No es  
 posible ir más allá. Pero si eres capaz de  
 conmoverte con algún ruego, venga, saca de mi 135  
 aljaba la flecha vengadora». Apenas había  
 pronunciado estas palabras, de pronto pareció que  
 todo se había esfumado. El amor cede a las  
 palabras. En una tranquila región del cielo tronó  
 por la izquierda, al tiempo que resuena el mortífero  
 arco. Se detuvo aquí y, tras tensar la punta en el  
 curvo cuerno, sin que nadie la viera, rauda y veloz 140  
 la flecha llegó a sus entrañas y quedó clavada en su  
 costado izquierdo, admirable de contar. Afecta a sus  
 sentidos y por sus huesos se extiende el fuego.  
 «Ímprobo Amor, ¿a qué dios se le ha concedido tan  
 inmenso poder? De verdad que no te envidio, más  
 bien te admiro, inflexible muchacha». Continúa su 145  
 marcha pero, de pronto, encendida por un arrebató,  
 comienza a hablar: «Te seguimos, sagrado entre los  
 dioses. Quienquiera que seas, vengo suplicante,  
 apiádate de los tuyos», sigue invocando, «hija de  
 Latona, orgullo y protectora de los bosques; dioses  
 y diosas todos cuyo afán es cuidar de los campos,

- 150 *hic domus est inquit vobis. Iam / vivite, sylvae.  
Maiores agit deus atque opera ad maiora remittit:  
venit amor subitaque animum dulcedine movit.  
Te vero / venerande puer iam pectore toto  
accipio agnosco. / Quando haec te cura remordet,*
- 155 *huc ades, o formose puer / iam tempus agi res.  
Do quod vis, / sed res animos incognita turbat:  
quicquid id est timeo: / hunc oro defende furorem».  
Auditis ille haec placido sic reddidit ore:  
«Testor cara deos, / —nihil illo triste recepto—.*
- 160 *Carpe manu namque ipse volens facilis se sequetur.  
Audentis fortuna iuvat, / quis talia demens  
abnuat?» / Atque animum praesenti pignore firmat,  
his dictis curae emotae: / venerabile donum,  
fatalis virgae, / monumentum et pignus amoris.*
- 165 *Dulcibus illa quidem inlecebris / lasciva puella  
miraturque interque manus et brachia versat.  
Expleri mentem nequit ardescitque tuendo.  
Tum vero exarsit iuveni / que arrecta cupido  
pellis et ad tactum tractanti dura resistit.*
- 170 *Incipiunt agitata tumescere / turpia membra.  
Spiritus intus alit totamque infusa per artus  
mens agitat molem. / Surgens caput altius effert.  
Ille manum patiens, / et tanto laetus honore  
stare loco nescit. / Subita spe fervidus ardet*
- 175 *laetitia exsultans / et verberat ictibus auras.  
Illa quidem / iam dudum arcu contenta parato  
tela tenens, / alta lunam sic voce precatur:  
«Pan deus Arcadiae / (si rite audita recordor)  
in nemora alta vocans / captam te, Luna, fefellit.*

---

150 Aen. 5, 638 – Ecl. 8, 58 151 Aen. 12, 429 152 Aen. 11, 538 153 Aen. 9, 275 – Aen. 9, 276 154 Aen. 8, 155 – Aen. 1, 261 155 Ecl. 2, 45 – Aen. 5, 638 156 Aen. 12, 833 – Aen. 1, 515 157 Aen. 2, 49 – Aen. 10, 905 158 Aen. 11, 251 159 Aen. 4, 492 – Aen. 9, 262 160 Aen. 6, 146 161 Aen. 10, 284 – Aen. 4, 107 162 Aen. 4, 108 – Aen. 3, 611 163 Aen. 6, 382 – Aen. 6, 408 164 Aen. 6, 409 – Aen. 5, 538 165 Ge. 3, 217 – Ecl. 3, 64 166 Aen. 8, 619 167 Aen. 1, 713 168 Aen. 5, 172 – Aen. 5, 138 169 Ge. 3, 502 170 Ge. 1, 357 – Aen. 5, 358 171 Aen. 6, 726 172 Aen. 6, 727 – Ge. 3, 553 173 Aen. 7, 490 – Aen. 8, 617 174 Ge. 3, 84 – Aen. 12, 325 175 Aen. 12, 700 – Aen. 5, 377 176 Ge. 4, 457 vel 506 – Aen. 5, 513 177 Aen. 5, 514 – Aen. 9, 403 178 Ge. 3, 392 – Aen. 3, 107 179 Ge. 3, 393 – Ge. 3, 392.

aquí tenéis —dijo— vuestro hogar. Que os vaya bien, selvas. Alguien más importante, un dios me guía y me destina a mayores empresas. Me invade el amor y me conmueve el corazón con su repentina dulzura. Respecto a ti, deseable muchacho, de todo corazón, te acepto, a ti me entrego. Puesto que ese prurito te reconcome, ven para acá, bello joven, es hora de actuar. Te doy lo que quieras, pero algo desconocido agita mi mente; sea lo que sea, lo temo; te lo pido, sácame de esta turbación». Después que él escuchó esto, con semblante satisfecho, así le contestó: «A los dioses pongo por testigos, querida» —volviéndose sin pena alguna—. «Pues cógele de la mano y él mismo, gustoso y sin complicaciones te seguirá. La fortuna ayuda a los osados. ¿Quién está tan loco como para negarse a tales placeres?» Así le reconforta su ánimo con una imperturbable confianza. Con estas palabras se apaciguaron sus miedos: el venerable don, las ramas del destino, recuerdo y prenda de amor. Mas la juguetona muchacha con sus dulces encantos se asombra y lo rodea entre sus manos y sus brazos. No es capaz de colmar su deseo y se abrasa contemplándolo. Es entonces cuando al joven le consume un incontenible deseo y, por la sensación de sentir acariciada su piel, se le pone tersa. Al ser palpados, comienzan a henchirse sus infames miembros. Una fuerza interior lo alimenta y su pensamiento, extendido por las articulaciones, excita toda esa mole. La cabeza, que empieza a asomar, se hace más erecta. Él, conteniendo su mano, gozoso por tan gran placer, no acierta a estarse quieto en su sitio. Arde consumido ante esta repentina esperanza y, saltando de alegría, azota el aire con sus golpes. Mientras tanto ella, que ya tenía el amenazante dardo entre su bien dispuesto arco, de este modo realiza sus súplicas a voz en grito a la luna: «Pan, dios de la Arcadia, —si recuerdo lo que se acostumbra a oír— llamándote hacia las profundidades del bosque, arrebatada, te

150

155

160

165

170

175

- 180 *Non ignara mali / nostro succurre labori».*  
*Haec ubi dicta dedit: / «Di nostra incepta secudent».*  
*Tandem laetus ait: / «Grates persolvere dignas*  
*quas potero / meriti tanti non immemor umquam?*  
*O decus Italiae, / dum spiritus hos reget artus,*  
 185 *semper honore meo semper celebrabere donis».*  
*Illa subit / lacrimis oculos suffusa nitentes:*  
*«Desine plura puer et quod nunc instat agamus:*  
*rumpe moras omnis».* / *Varium et mutabile semper*  
*femina. / Quo caelum tempestatesque serenat*  
 190 *cunctantem amplexu molli fovet, ille repente:*  
*«Hoc erat hoc votis —inquit— quod saepe petivi».*  
*Haec fatus duplicem ex umeris reiecit amictum.*  
*Ille avidus / nodos et vincula linea rupit,*  
*propter aquae rivum viridi procumbit in ulva*  
 195 *pandentemque sinus et tota veste vocantem*  
*corripit in nodum complexus et angit inhaerens*  
*telum immane manu quatiens. / Opera omnia rumpit,*  
*componens manibusque manus, atque oribus ora*  
*pectora pectoribus. / Pueri innuptaeque puellae*  
 200 *vos agitate fugam, / procul, o procul este profani!*  
*Maius opus moveo. / Dereptis crura coturnis*  
*dissiluisse ferunt. / Foribus domus atra revulsis*  
*panditur, / et caci detecta apparuit ingens*  
*regia, / et ingentem lato dedit ore fenestram*  
 205 *sponte sua. / Umbrosae penitus patuere cavernae.*  
*Hic labor ille domus et inextricabilis error.*  
*Hic spelunca fuit, / vasto / que immanis hiatu*  
*horrida, quam densi complebant undique sentes;*  
*intus aquae dulces / mellis caelestia dona.*

---

180 *Aen.* 1, 630 – *Aen.* 9, 404 181 *Aen.* 6, 628 – *Aen.* 7, 259 182 *Aen.* 7, 259  
 – *Aen.* 1, 600 183 *Aen.* 9, 256 184 *Aen.* 11, 508 – *Aen.* 4, 336 185 *Aen.* *Aen.* 8,  
 76 186 *Aen.* 2, 240 – *Aen.* 1, 228 187 *Ecl.* 9, 66 188 *Aen.* 9, 13 – *Aen.* 4, 569  
 189 *Aen.* 4, 570 – *Aen.* 1, 255 190 *Aen.* 8, 388 191 *Aen.* 12, 259 192 *Aen.* 5,  
 421 193 *Aen.* 12, 430 – *Aen.* 5, 510 194 *Ecl.* 8, 87 195 *Aen.* 8, 712 196 *Aen.*  
 8, 260 197 *Aen.* 12, 442 – *Aen.* 12, 699 198 *Aen.* 8, 486 199 *Aen.* 11, 615 – *Ge.*  
 4, 476 200 *Aen.* 2, 640 – *Aen.* 6, 258 201 *Aen.* 7, 45 – *Ge.* 2, 8 202 *Aen.* 3, 416  
 – *Aen.* 8, 262 203 *Aen.* 8, 262 – *Aen.* 8, 241 204 *Aen.* 8, 242 – *Aen.* 2, 482 205  
*Aen.* 6, 82 – *Aen.* 8, 242 206 *Aen.* 6, 27 207 *Aen.* 8, 193 – *Aen.* 6, 237 208 *Aen.*  
 9, 382 209 *Aen.* 1, 167 – *Ge.* 4, 1.

conquistó, Luna. Tú, que no desconoces el mal, 180  
 asístenos en nuestra empresa». Después de decir  
 esto, prosiguió: «Que los dioses secunden nuestras  
 intenciones». Al final, él, gozoso, dice: «¿Qué  
 merecida gratitud puedo demostrar, sin olvidar  
 jamás este favor tan grande? Gloria de Italia,  
 mientras me quede algo de vida por mis miembros, 185  
 vas a ser venerada siempre con mis halagos,  
 siempre con mis dádivas». Ella se acerca,  
 derramando lágrimas bajo sus brillantes ojos:  
 «Deja todo, muchacho y pon atención ahora en lo  
 que vamos a hacer; deja ya de demorarte». Caprichosa y mutable es siempre la mujer. Justo  
 cuando está sereno el cielo y libre de tempestades,  
 comienza a acariciar a la que vacilaba entre tiernos 190  
 abrazos y, de pronto, dijo: «Esto era, esto, lo que  
 tantas veces había pedido en mis súplicas». Dicho  
 esto se quita el doble manto de sus hombros. Él,  
 por el ansia, tras romper los nudos y los cordones  
 de lino, se recuesta junto a la corriente de un  
 arroyo sobre una verde ova y, desabrochando todos 195  
 los cierres, después de llamarla con su vestidura  
 íntegra, la aprieta ciñéndose a su cintura y la  
 constriñe clavándole el enorme dardo que sacudía  
 en su mano. Interrumpe todo mientras entrelaza sus  
 manos con las de ella y su boca con sus labios, su  
 pecho contra sus pechos. ¡Jóvenes y muchachas  
 virginales, vosotros daos a la fuga, lejos, lejos, 200  
 manteneos ignorantes! Me meto en un terreno más  
 escabroso. Después de descalzarse los coturnos de  
 los pies, dicen que estalló. Desgarradas las puertas,  
 se abre de par en par la negra morada y apareció  
 descubierto el ingente palacio de Caco que, por  
 una dilatada boca, ofrece una enorme entrada  
 debido a su propia naturaleza. Las sombrías 205  
 cavernas quedan completamente expuestas. He  
 aquí el esfuerzo de alcanzar la morada y su  
 imperdonable error. Ahí estaba la cueva,  
 descomunal por su anchurosa hendidura, terrible,  
 llena por todas partes de espesos abrojos; dentro,  
 dulces fluidos, el divino regalo de la miel. Ante la

- 210 *Vestibulum ante ipsum / primisque in faucibus orci  
circus erat, / fama multis memoratus in oris  
religione patrum late sacer, undique colles  
inclusere cavi, / Veneris monimenta nefandae.  
Ecce furens animis, / nervoque obversus equino*
- 215 *improbis ille puer / tenuis quo semita ducit  
angustaeque ferunt fauces, aditusque maligni  
radit iter, / ramumque adverso in limine figit.  
(Di meliora piis erroremque hostibus illum).  
Triste ministerium. / Stetit acri fixa dolore*
- 220 *huc illuc voluens oculos. / Alternaque iactat  
vulneris impatiens arrecto pectore crura  
acta furore gravi: «Quid me? / Quae causa subegit  
insuetum per iter? / Lato te limite ducam.  
Hac iter est / equidem. De te nil tale verebar.*
- 225 *Galle, quid insanis? / Sequitur de vulnere sanguis.  
Cur —inquit— diversus abis? / Via fallit euntis».   
Ille sub haec: / «Doceas iter et sacra ostia pandas».   
At non tardatus casu neque territus heros  
fallacis silvae / perplexum iter omne resolvens*
- 230 *per medium stridens transit femur / atque ita fatur:  
«Inveni germana viam, / timor omnis abesto.  
Ingredior sanctos ausus recludere fontis.  
Acceleremus ait, / quae rite incepta paravi  
perficere est animus, finemque imponere curis».*
- 235 *Ergo iter inceptum peragunt / atque oscula figunt  
nescio qua praeter solitum dulcedine laeti.  
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora:  
Continuoque avidis ubi subdita flamma medullis  
idem omnis simul ardor agit / pariterque laborem*

---

210 Aen. 6, 273 211 Aen. 5, 289 – Aen. 7, 564 212 Aen. 8, 598 213 Aen.  
8, 599 – Aen. 6, 26 214 Aen. 8, 228 – Aen. 9, 622 215 Ecl. 8, 50 – Aen. 11,  
524 216 Aen. 11, 525 217 Aen. 5, 170 – Aen. 6, 636 218 Ge. 3, 513 219  
Aen. 6, 223 – Aen. 7, 291 220 Aen. 4, 363 – Aen. 5, 376 221 Aen. 11, 639 222  
Aen. 10, 63 – Aen. 8, 112 223 Aen. 6, 16 – Aen. 9, 323 224 Aen. 9, 321 – Aen.  
9, 207 225 Ecl. 10, 22 – Aen. 12, 51 226 Aen. 11, 855 – Aen. 9, 243 227 Aen.  
5, 394 – Aen. 6, 109 228 Aen. 5, 453 229 Aen. 9, 392 – Aen. 9, 391 230 Aen.  
12, 926 – Aen. 12, 295 231 Aen. 4, 478 – Aen. 11, 14 232 Ge. 2, 175 233 Aen.  
6, 630 – Aen. 4, 638 234 Aen. 4, 639 235 Aen. 6, 384 – Aen. 2, 490 236 Ge.  
1, 412 237 Aen. 2, 211 238 Ge. 3, 271 239 Aen. 7, 393 – Aen. 8, 444.

misma entrada y en las primeras fauces del orco, 210  
 hay una membrana circular, reconocida por su  
 importancia en muchos lugares, zona sagrada  
 según la costumbre de nuestros antepasados,  
 cercada por todas partes por unos redondeados  
 montículos, sello de la perversa Venus. He aquí que,  
 enloquecido en su ánimo, volviéndose con  
 vigor de caballo, aquel desaprensivo muchacho 215  
 ilumina el camino de un estrecho acceso, por  
 donde se abre un pequeño agujero que conduce a  
 una angosta cavidad, e hinca su rama en el umbral  
 equivocado —concedan los dioses la dicha a los  
 hombres de bien y a los enemigos un castigo  
 semejante—. Severo suplicio. Se quedó paralizada 220  
 por ese amargo dolor y las órbitas de sus ojos se  
 perdían de acá para allá. También desparrama sus  
 piernas, primero una, luego la otra, su rostro lleno  
 de ira contenida, erguido su pecho, y enardecida  
 por un monumental enojo: «¿Qué me has hecho?  
 ¿Qué razón te ha inducido a adentrarte por una vía  
 inusitada? Te tendré que conducir hasta la dilatada  
 frontera. Éste sí es el camino. De ti no me esperaba  
 nada tan cruel. Galo, ¿a qué ha venido esa locura? 225  
 Me sale sangre de la herida. ¿Por qué —dijo— te  
 alejas tanto? Ha fallado el recorrido que queríamos  
 seguir». Ante esto, contesta él: «Muéstrame el paso  
 y despliega la sagrada entrada.» No obstante, el  
 héroe, sin demorarse ante su error ni temeroso, tras  
 desandar todo el enredado camino de esa selva  
 traicionera, gritando, la penetra por medio de la 230  
 entrepierna y dice así: «Encontré, hermana, el  
 camino, nada temas. Me voy a arriesgar  
 empezando por abrir las fuentes sagradas. Más  
 deprisa —dijo— estoy dispuesto a culminar los  
 rituales que, una vez preparados, ya hemos  
 empezado y a dar cumplimiento a mis anhelos». En  
 consecuencia, se disponen a culminar el viaje 235  
 emprendido y se cubren de besos, felices, con una  
 dulzura indescriptible, fuera de lo habitual. Lamían  
 con sus juguetonas lenguas sus silbantes labios. En

- 240 *sortiti. / Teneris tepefactus in ossibus umor  
aestuat, / et liquido distendunt nectare cellas.  
Tum vero ardentes oculi atque attractus ab alto  
spiritus / auditor gravior, tractimque susurrant  
cum gemitu / subito. Non vultus non color unus*
- 245 *non comptae mansere comae / moritura puella  
sanguineam torquens aciem / maculisque tremantis  
interfusa genas, / delibans oscula fatur:  
«O, mihi praeteritos referat si Iuppiter annos  
dum te care puer mea sola et sera voluptas*
- 250 *complexu teneo, / tecum consumerer aevo.  
Nunc scio quid sit Amor / sanguis meus».  
Haec ait, et / liquidum ambrosiae diffudit odorem,  
atque huic responsum paucis ita reddidit heros:  
«Exstinxti te meque soror». / Nec plura locutus*
- 255 *dentibus infrendens, / flammantia lumina torquens  
atque hunc atque illinc / immania terga resolvit,  
extremosque ciet gemitus. / Tum lucidus anguis  
concidit et mixtum spumis vomit ore cruorem:  
«Hei mihi qualis erat, quantum mutatus ab illo!»*
- 260 *Cervicem inflexam posuit iacuitque per antrum.  
Et frontem obscenam rugis arat. / Omnis et una  
dilapsus calor / atque / immundus olentia sudor  
membra sequebatur, / factoque hic fine quievit.  
Desine Maenaios iam desine tibia versus.*
- 265 *Haec sat erit divae vestrum cecinisse poetam  
dum sedet et / pascuntur oves avidaeque iuvencae,  
Pierides vos haec facietis maxima Gallo.*

---

240 *Aen.* 8, 445 – *Ge.* 4, 308 241 *Ge.* 4, 309 – *Ge.* 4, 164 242 *Ge.* 3, 505  
243 *Ge.* 3, 506 – *Ge.* 4, 260 244 *Aen.* 3, 577 – *Aen.* 6, 47 245 *Aen.* 6, 48 – *Ge.*  
4, 458 246 *Aen.* 7, 399 – *Aen.* 4, 643 247 *Aen.* 4, 644 – *Aen.* 12, 434 248 *Aen.*  
8, 560 249 *Aen.* 8, 581 250 *Aen.* 8, 582 – *Ecl.* 10, 43 251 *Ecl.* 8, 43 – *Aen.*  
6, 835 252 *Ge.* 4, 415 253 *Aen.* 6, 672 254 *Aen.* 4, 682 – *Aen.* 7, 599 255  
*Aen.* 8, 230 – *Ge.* 3, 433 256 *Ge.* 3, 257 – *Aen.* 6, 422 257 *Ge.* 3, 517 – *Ge.* 1,  
205 258 *Ge.* 3, 516 259 *Aen.* 2, 274 260 *Aen.* 3, 631 261 *Aen.* 7, 417 – *Aen.*  
4, 704 262 *Aen.* 4, 705 – *Ge.* 3, 564 263 *Ge.* 3, 565 – *Aen.* 3, 718 264 *Ecl.* 8,  
61 265 *Ecl.* 10, 70 266 *Ecl.* 10, 71 – *Ge.* 2, 375 267 *Ecl.* 10, 72

cuanto una llama penetró en sus pasionales  
entrañas, el mismo ardor les precipitó a la par,  
repartándose la faena por igual. El humor  
calentado entre los tiernos huesos comienza su  
ebullición y vierte el líquido néctar sobre las  
celdas. Realmente entonces sus ojos se vuelven  
ardorosos, se escucha más fuerte un jadeo que sale  
de lo más profundo y una y otra vez se susurran  
con palabras que salen del corazón. Con el rostro  
descompuesto, mudada de color, con sus cabellos  
alborotados, la joven, a punto de morir de gusto,  
retorciendo su congestionado rostro, salpicadas de  
manchas sus temblorosas mejillas, dice, mientras  
se rozan sus labios: «Si Júpiter me restituyera los  
años perdidos, mientras a ti, amado niño mío, mi  
única pero tardía debilidad, te mantengo entre mis  
brazos, contigo pasaría el resto de mis días. Ahora  
sé lo que es el amor: mi propia sangre». Esto dijo  
y, después de derramar una líquida fragancia de  
ambrosía, el héroe así le respondió en pocas  
palabras: «Te he perdido a ti y a mí, hermana». Sin  
mediar más, rechinando entre dientes, perdida su  
llameante mirada por aquí y por allí, relaja su  
enorme espalda y exhala sus últimos gemidos.  
Luego, la brillante serpiente languidece y vierte por  
su boca sangre mezclada con espuma: «¡Pobre de  
mí, cómo estaba, parece que soy otro!». Reposó su  
flexionada cerviz y se echó a lo largo del antro.  
Su indecente frente está sembrada de arrugas.  
Inmediatamente todo el calor de su cuerpo  
desaparece, un sudor desagradable se extiende por  
sus olorosos miembros. Rematada la faena, se hizo  
el silencio. Termina estos versos menalíos, déjalos  
ya, flauta mía. Bastante será, diosas, que vuestro  
poeta pueda recitar esto mientras esté sentado y las  
ovejas y las insaciables novillas pastando. Piérides,  
vosotras haréis más sublimes mis versos para Galo.

240

245

250

255

260

265

## b) La composición: análisis formal

Hemos hecho mención con anterioridad a la doble cara indisoluble que presenta un centón: su significante, compuesto por fragmentos de versos de Virgilio, cuya hilanza requiere en sí misma gran maestría, y su significado, el nuevo contenido que se desprende de la nueva obra surgida. Ahora nos ocuparemos de la técnica de composición. Aunque, antes de Ausonio, ya habían aparecido algunos centones en la literatura latina y griega, sin embargo, será éste quien, por primera vez, en la carta que dirige a Paulo y que sirve como introducción al propio *Cento nuptialis*, que él mismo había compuesto, ofrezca un pequeño tratado sobre las pautas prácticas a seguir en la elaboración de un centón. Se centra básicamente en las diferentes particiones métricas que admite un hexámetro para, después de ensamblarlo, crear otro de distinto sentido:

*Et si pateris, ut doceam docendus ipse, cento quid sit, absoluam. Variis de locis sensibusque diuersis quaedam carminis structura solidatur, in unum uersum ut coeant aut caesi duo aut unus et sequens <medius> cum medio. Nam duos iunctim locare ineptum est, et tres una serie merae nugae. Diffinduntur autem per caesuras omnes, quas recipit uersus heroicus, conuenire ut possit aut penthemimeris cum reliquo anapaestico, aut trochaice cum posteriore segmento, aut septem semipedes cum anapaestico chórico, aut <ponatur> post dactylum atque semipedem quidquid restat hexámetro [...] Hoc ergo centonis opusculum ut ille ludus tractatur, pari modo sensus diuersi ut congruant, adoptiua quae sunt, ut cognata uideantur, aliena ne interluceant: arcessita ne uim redarguant, densa ne supra modum protuberent, hiulca ne pateant. Quae si omnia ita tibi uidebuntur, ut praeceptum est, dices me composuisse centonem.(30-61)*

Desde luego, Capilupi, no comete la «ineptitud» de unir dos versos heroicos seguidos ni, mucho menos, la «idiotez» de transcribir tres. A lo máximo que llega, las menos veces, es a escribir entero un verso de Virgilio: *Incipe Maenaios mecum mea tibia uersus* (v. 1)<sup>34</sup> o a combinar un mismo verso de diferentes formas, en cuyo caso, la edición renacentista que hemos manejado,

<sup>34</sup> Ponemos como muestra un verso del *Cento Gallus* para ejemplificar esta característica y las siguientes. Para comprobar la totalidad de los versos que presentan esta peculiaridad y las que mencionamos después, remitimos al aparato de fuentes.

se abstiene de indicar la obra a la que pertenecen estos versos, al considerarlos continuación, aunque no exacta, de la que ha mencionado justamente antes:

VERSOS DE VIRGILIO		VERSOS DE CAPILUPI
Quaesitor Minos urnam mouet; ille silentium Consiliumque uocat uitasque et crimina discit. ( <i>Aen.</i> 6, 432-433)	1	Quaesitor Minos uitasque et crimina discit. (68)
Subiecit pedibus strepitumque Acherontis auari. ( <i>Ge.</i> II, 492)	2	Omnia uincit amor, strepitumque Acherontis auari Subiecit pedibus. Quis enim modus adsit amori? (78-79)
Et genus aequoreum, pecudes pictaeque uolucres. ( <i>Ge.</i> III, 243)	3	Inde hominum pecudumque genus pictaeque uolucres. Et genus aequoreum genitalia semina poscunt. (80-81)
Legati responsa ferunt: nihil omnibus actum Tantorum impensis operum, nil dona neque aureum. ( <i>Aen.</i> XI, 227-228)	4	Tantorum impensis operum nihil omnibus actum (93)
Hector ubi est? Dixit, lacrimasque effudit et omnem Impleuit clamorem locum. Vix pauca furenti. ( <i>Aen.</i> III, 312-313)	5	Haec effata, silet, lacrimasque effudit et omnem Impleuit clamore locum. Et tremefacta refugit (113-114)
Obstipuit retroque pedem cum uoce repressit. Improuisum aspris ueluti qui sentibus anguem Pressit humi nitens trepidusque repente refugit. ( <i>Aen.</i> II, 378-380)	6	Improuisum aspris ueluti qui sentibus anguem Pressit humi retroque pedem cum uoce repressit. (115-116)
Pan deus Arcadiae captam te, Luna, fefellit In nemora alta uocans; nec tu aspermata uocantem. ( <i>Ge.</i> 3, 392-393)	7	Pan deus Arcadiae (si rite audita recordor) In nemora alta uocans captam te, Luna, fefellit. (178-179)

Hemos presentado en este cuadro una serie de ejemplos significativos de la capacidad de Capilupi para unir distintos fragmentos. En el primer caso dos versos contiguos de Virgilio, los recrea él en uno solo, añadiendo a la primera parte del primero, la parte final del segundo. En el ejemplo que aparece a continuación, de un mismo verso original obtiene dos hemistiquios, el segundo de los cuales le sirve para la última parte del primer verso y, por el contrario, el primero para la primera parte del segundo. El tercer caso vuelve a reproducir

la misma peculiaridad que el segundo. En el cuarto, toma dos versos virgilianos para componer uno con el primer hemistiquio del segundo seguido del segundo del primero. El ejemplo que proponemos a continuación es el más frecuente en la utilización de dos versos originales de Virgilio y entra dentro de las reglas de composición de Ausonio: *et sequens <medius> cum medio* (v. 34). El sexto caso es muy curioso ya que utiliza tres versos seguidos, cambiando la disposición de sus hemistiquios. Lelio comienza por reproducir el segundo de Virgilio en su totalidad y, para la composición del siguiente se sirve de la parte comprendida hasta la trihemímera del tercero, completando el resto del hexámetro con el primero. Es destacable también, el juego que realiza en el último caso, donde mantiene los dos versos primigenios pero cambiados de orden. Comprobamos con todo ello, que Capilupi se mantiene fiel a las reglas de Ausonio y se las ingenia de diferentes formas para no incurrir en las incorrecciones o torpezas de las que alerta su predecesor.

En cuanto a los lugares del verso aptos para partir y obtener un fragmento, Ausonio admite como cortes válidos todas las cesuras, que pueden recibir los hexámetros. Sin entrar en un exhaustivo análisis métrico, no hay más que leer los primeros versos del centón de Capilupi para darnos cuenta que éste continúa también estos principios y podemos encontrar la separación de las partes que componen el centón, en la cesura trihemímera, *rumpe moras! / Temptanda uia est qua me quoque possim* (v. 8), pentemímera, *pergite Pierides: / Galli dicamus amores* (v. 2) o heptemímera, *Dis genite et geniture deos, / adsuesce uocari* (v. 5).

Al realizar el acoplamiento en un mismo verso del centón de dos partes diferentes de la obra de Virgilio, pueden producirse algunos fenómenos interesantes. La edición de 1550 señala en uno de los dos hemistiquios una obra a la que no es necesario recurrir ya que forma parte de un solo verso, aunque esa fórmula pueda ser contenida en otros lugares virgilianos. Así el verso 3, *o decus o famae merito pars maximo nostrae* (*Ge.* 2, 40) donde no hace falta remitirse, en la segunda parte, al libro X de la *Eneida* como propone la edición. Lo mismo ocurre, pero al revés, con el 252, *haec ait, et liquidum ambrosiae diffudit odorem* (*Ge.* 4, 415), en el que no hay necesidad de proponer otra obra para el comienzo. También podemos encontrar algunos de esos versos que se encuentran sin acabar en Virgilio y que Capilupi completa con otro fragmento. Es el caso de *Aen.* 7, 760, *te liquidi fleuere lacus*, al que añade *stragemque dedere*, *Aen.* 10, 284, *audentis Fortuna iuuat*, al que sigue *quis talia demens*, *Aen.* 2, 640, *uos agitate fugam*, completado con *procul, o procul este profani* y *Aen.* 7, 45, *maius opus moueo*, donde acopla

*dereptis crura coturnis*. También encontramos un caso donde ocurre todo lo contrario, es decir, Capilupi deja inacabado un verso que en su modelo constituía un hexámetro. En *Ecl.* 3, 28-29 aparece *Vis ergo inter nos quid possit uterque uicissim / experiamur? Ego hanc uitulam (ne forte recusses*, mientras que Lelio deja inacabado el verso en la cesura trihemímera, *experiamur?* (v. 98), que cierra la unidad significativa de las palabras anteriores, para seguir su poema en el verso 99.

Así mismo, hay versos en los que una palabra, que se encuentra generalmente en posición central, puede pertenecer a cualquiera de las dos fuentes que lo forman, por encontrarse en ambas. En nuestro texto estos casos van señalados entre dos barras verticales: *Alma, precor; / miserere / animi non digna ferentis* [v. 54] (*Aen.* 6, 117 — *Aen.* 2, 144), *Certum est in siluis / inter / deserta ferarum* [v. 64] (*Ecl.* 10, 52 — *Aen.* 7, 404), *Hic spelunca fuit, / uasto / que immanis hiatu* [v. 207] (*Aen.* 8, 193 — *Aen.* 6, 237), *dilapsus calor / atque / immundus olentia sudor* [v. 262] (*Aen.* 4, 705 — *Ge.* 3, 564). Las cesuras del hexámetro son las que nos podrían ofrecer las pistas para discernir a cuál de los dos versos pertenecen estas palabras, ya que, como hemos visto, Capilupi realiza los cortes de los fragmentos por las cesuras habituales del verso heroico. En el 54, es más probable que *miserere* pertenezca a *Aen.* 2, ya que después de *precor* aparece la cesura trihemímera y, además, parece que de *Aen.* 6, haya tomado sólo la fórmula vocativa. El 64 y 207 no nos ofrecen ninguna pista pues mantienen la cesura pentemímera y heptemímera. En el último caso, tampoco las cesuras nos ofrecen ningún dato pues sólo cuenta con la trihemímera.

Sin embargo Capilupi, además de cumplir con escrupulosidad las normas de Ausonio, también se recrea en algunos versos, añadiendo a las vetustas normas técnicas de composición centonarias, otras nuevas, que completan el contenido de las anteriores<sup>35</sup>:

*Imprimis sciendum est mutari posse numeros et personas in singulis temporibus, quin et ipsa tempora. [...] II. Commutari possunt*

<sup>35</sup> Estas normas son dictadas por un tal Roscio que escribe en un apéndice de la edición *Capiluporum carmina*, Eredi di G. O. Gigliotto, Roma 1590. Por la fecha de composición es más probable que Roscio las esgrimiera a partir de los centones de Capilupi, que, al contrario, Lelio compusiera sus centones ateniéndose a estas reglas. Capilupi es, pues, fuente también, aunque de forma indirecta, de normas técnicas para la composición centonaria. El texto que aquí reproducimos es una transcripción del que aparece en F. Erspamer, *op. cit.*, p. 484, ya que no hemos podido tener acceso al original.

*invicem tempora. [...] III. Nomina ipsa ac pronomina ultro citroque conuerti possunt. [...] IV. Poeta necessitate adductus artis, quae in nexu difficillima est, potest addere coniunctionem aliquam uel praepositionem. [...] V. Mutatio esse potest in dictione. [...] VI. Datur ea facultas, ut praetermitti possint, in aliquo uersu, unum aut duo uerba ad summum. [...] VII. Mutatio fieri potest in particula unius atque eiusdem uerbi, quae nonnullis minus probatur. [...] VIII. Dictionum conuersione uti possumus in formandis nominibus propriis et cognominibus, ordinibus, familiis, insignibus ac solo patrio.*

Capilupi se sirve a lo largo de su composición en centones, de algunas de estas reglas. Así en el caso que nos ocupa, realiza algunas modificaciones en el texto original virgiliano, encaminadas siempre a mejorar el sentido del contenido. Dentro de éstas, se encuentran lo que hemos dado en llamar con anterioridad, variantes textuales, no críticas. Sirvan de recordatorio cambios como *genite* por *uenite* (v. 2), *tu ne* por *Turne* (v. 94) o *prolixque* por *promissaque* (v. 110). Uno de los cambios que ejerce en el texto con más frecuencia es el de la supresión de la partícula enclítica copulativa —*que*, a su conveniencia, como en *flumina correptos(que) unda torquentia montis* (v. 23) y *accipio agnosco(que)*. *Quando haec te cura remordet* (v. 154); por otro lado puede añadir la enclítica a una palabra que en el original no la llevaba, como *tum uero exarsi iuuenique arrecta cupido* (v. 168), procedente de *tum uero exarsi iuueni* (*Aen.* 5, 172) y —*que arrecta cupido* (*Aen.* 5, 138). Puede cambiar también el orden de las palabras dentro de un verso: *hoc erat, hoc, inquit, uotis, quod saepe petiui* (v. 191) frente a *hoc erat hoc uotis, inquit, quod saepe petiui* (*Aen.* 12, 259). Y ya, por fin, vemos cómo en algunos casos, Lelio se permite la licencia de eliminar palabras plenamente significativas del fragmento original: *cui pellis latos umeros caput oris hiatus* (v. 28) tomado de [...] *caput ingens oris hiatus* (*Aen.* 11, 680) y *et laeuo infixi est lateri, mirabile dictu* (v. 141) de *et laeuo infixi est alte lateri* [...] (*Aen.* 9, 579).

Hasta este momento nos hemos estado refiriendo a la composición técnica del centón. Ahora vamos a centrarnos en la utilización que Capilupi ha hecho de las obras originales de Virgilio. ¿En qué medida ha utilizado cada una de ellas? Es una cuestión a la que daremos contestación mediante la exposición objetiva del número de versos, que del *Corpus* virgiliano han sido empleados. El primer cuadro ofrece el número de referencias totales que se hacen en el *Cento ex Virgilio Gallus* de las obras de Virgilio así como el porcentaje total de las mismas.

CUADRO 1

Obras	Referencias	Porcentaje
<i>Églogas</i>	50	11,3
<i>Geórgicas</i>	65	14,7
<i>Eneida</i>	326	74

El siguiente cuadro nos muestra el factor de preferencia de cada una de las obras<sup>36</sup>. Para obtenerlo, hay que conjugar el número de referencias totales que se hacen a *Églogas*, *Geórgicas* y *Bucólicas*, con el número total de versos que tiene cada una de ellas. De este resultado, comprobamos que las cifras anteriores son engañosas. Es la *Eneida* a la que se recurre con más frecuencia, de forma absoluta, por ser la obra compuesta por un abrumador mayor número de versos. Sin embargo, cuando adaptamos las referencias, en su justa medida, al número de versos de cada obra, descubrimos que no es la *Eneida* sino las *Églogas*, la obra más utilizada por Capilupi.

CUADRO 2

Obras	N.º de versos	Referencias	Preferencia (%)
<i>Églogas</i>	830	50	6
<i>Geórgicas</i>	2389	65	2,7
<i>Eneida</i>	9896	326	3,3

La misma operación que hemos efectuado, de forma global, la ofrecemos ahora en particular, desgranando los libros que componen cada uno de los tres monumentos poéticos de Virgilio. Igual que en los cuadros anteriores, mostramos el número de referencias a cada uno de los libros que reúne cada obra y de ahí obtenemos el porcentaje total. Después apuntamos el número de versos de los que está formado cada libro para, finalmente, calcular el factor de preferencia, poniendo en relación las referencias con el número de versos.

<sup>36</sup> Tomo este término tan acertado de J. L. Vidal, *op. cit.*, p. 59.

CUADRO 3

Églogas	Referencias	Porcentaje	N.º de versos	Preferencia (%)
I	2	4	83	2,4
II	5	10	73	6,8
III	5	10	111	4,5
IV	1	2	63	1,5
V	3	6	90	3,3
VI	3	6	86	3,4
VII	3	6	70	4,2
VIII	9	18	109	8,2
IX	2	4	67	3
X	17	34	77	22

CUADRO 4

Geórgicas	Referencias	Porcentaje	N.º de versos	Preferencia (%)
I	8	12,3	514	1,5
II	10	15,3	542	1,8
III	33	50,7	566	5,8
IV	14	21,5	566	2,4

Las estadísticas nos muestran que, en relación al número de versos de cada libro del *Corpus* poético del Mantuano, los más utilizados son, por este orden, los siguientes: *Ecl. X*, *Ecl. VIII*, *Ecl. II*, *Ge. III* y *Aen. IV*. En un centón, cuya temática principal, es una aventura amorosa de Cornelio Galo, no debe extrañarnos que sea la *Bucólica X*, dedicada a Galo, la más empleada, seguida de la VIII y la II, en las que el amor es un punto capital de su contenido. La relación del libro III de las *Geórgicas*, dedicado al ganado, con la poesía pastoril que envuelve la figura de Galo, hace de éste, uno de los elegidos por Capilupi para tomar un mayor número de referencias. Como es lógico, en el relato de una historia de amor, si algún libro de la *Eneida* tiene que aparecer entre los más utilizados, ése tiene que ser el IV, la recreación del amor, la muerte y el destino de Dido y Eneas.

CUADRO 5

<i>Eneida</i>	Referencias	Porcentaje	N.º de versos	Preferencia (%)
I	26	7,9	756	3,4
II	15	4,6	804	1,8
III	12	3,6	718	1,6
IV	39	12	705	5,5
V	31	9,5	871	3,5
VI	44	13,4	901	4,8
VII	25	7,6	817	3
VIII	36	11	731	5
IX	30	9,2	818	3,6
X	11	3,3	908	1,2
XI	26	8	915	2,8
XII	31	9,5	952	3,2

### c) Fuentes y contenido

Las fuentes formales, que se utilizan en este centón, ya han sido estudiadas con anterioridad. Como vimos, al tratarse de un centón virgiliano, como su propio título indica, Capilupi recurre a las obras consagradas del Poeta. Sin embargo, en cuanto al contenido y, cómo no a la composición, la fuente principal es el *Cento nuptialis* de Ausonio. Ambas obras comparten multitud de semejanzas de contenido y forma. Son centones virgilianos de temática pagana y, a pesar de que el *Cento ex Virgilio Gallus*, dobla el número de versos de su homólogo, su contenido y estructura son enormemente semejantes. El tema fundamental es la unión amorosa de dos jóvenes amantes. Las circunstancias son distintas pues, mientras que en Ausonio, se llega a la *imminutio* de la muchacha, tras la ceremonia nupcial, en Capilupi, la relación entre Galo y Deyopea, es puramente casual y pasajera. La estructura es idéntica pues en ambos casos hay un punto de inflexión en el centón, donde el autor avisa al lector del rumbo que va a tomar la obra a partir de ese momento. Ausonio introduce una digresión: *Hactenus castis auribus [...] cetera curiosis relinquite*, mientras que tres versos le bastan a Capilupi

para poner en aviso los castos oídos: [...] *Pueri innuptaeque puellae / vos agitate fugam, procul, o procul este profani! / Maius opus moveo [...]*. (vv. 199-201). Lelio toma también el contenido y la estructura del *Cento* de Ausonio pero se recrea en él y, de nuevo, con piezas usadas, construye una crítica moral erótico-bucólica genial, capaz de escandalizar al más curtido en la materia, sin utilizar un solo vocablo soez. Aunque parece que ha basado la temática de este centón en el correspondiente de Ausonio, sin embargo, son muy pocos los fragmentos de Virgilio, en los que coinciden uno y otro.

VERSOS DE CAPILUPI	VERSOS DE AUSONIO
<i>Ora puer prima signans intonsa iuventa</i> (27)	<i>Ora puer prima signans intonsa iuventa</i> (47)
<i>Salve, vera Iovis proles, mea maxima cura</i> (47)	<i>Flos veterum virtusque virum, mea maxima cura</i> (8)
<i>Iam matura viro? Veneris nec praemia noris?</i> (50)	<i>Iam matura viro, iam plenis nubilis annis</i> (34)
<i>Illum turbat amor magis aegrescitque medendo</i> (74)	<i>Illum turbat amor figitque in virgine vultus</i> (55)
<i>Quid maiora sequar? Pueri innuptaeque puellae</i> (85)	<i>At chorus aequalis, pueri innuptaeque puellae</i> (68)
<i>Ille autem pariter cursu teloque secutus</i> (117)	<i>Ille autem: causas nequiquam nectis inanes</i> (99)
<i>Huc ades, o formose puer iam tempus agi res</i> (155)	<i>O formose puer, noctem non amplius unam</i> (95)
<i>Pectora pectoribus. Pueri innuptaeque puellae</i> (199)	<i>At chorus aequalis, puri innuptaeque puellae</i> (68)
<i>Dum te care puer mea sola et sera voluptas</i> (249)	<i>Venisti tandem, mea sola et sera voluptas</i> (88)

El problema se vuelve a plantear de nuevo, ¿copia de Ausonio o mera casualidad? El número de versos en los que coinciden es muy reducido. De ellos, uno es una habitual fórmula introductoria, *ille autem*. Además el centón de Capilupi dobla en número al de Ausonio. Parece evidente que el tema y la estructura están inspirados en cierta medida en Ausonio pero los datos que arrojam, nos hacen pensar que estas coincidencias son pura casualidad. Ambos poetas tratan una temática similar, de la que Virgilio no ofrece numerosos vocablos a propósito de la misma. Es lógico que puedan coincidir en la elección de los pocos versos en los que Virgilio trata de los jóvenes, el deseo o el amor, aunque en contextos bien distintos.

Veamos ahora la maestría de Lelio Capilupi, capaz de convertir todo el material que la tradición virgiliana y ausoniana le ofrecen en una composición nueva, cuya temática, aunque repetida, es de una innegable originalidad. El *Cento ex Virgilio Gallus* viene a ser una recreación sobre los míticos amo-

res de Cornelio Galo. Amante de la supuesta Licórides, este personaje, cuya figura se desvanece entre la realidad y la leyenda, después del suicidio que parece deparar a todos los amantes frustrados, ofrece a Capilupi la figura perfecta para cantar una historia amorosa, que parte del dolor del amor y acaba con la culminación física del mismo. Amigo de Virgilio, cuentan las fuentes que compuso elegías de tono erótico, lo que le costó la *damnatio memoriae*, y las alusivas referencias de Virgilio en las *Bucólicas* VI y X, a elevar, mediante el contacto con la tierra y la naturaleza, su vida y su poesía por encima de sus pasiones terrenales. Los amores que envuelven su vida, el carácter erótico de su poesía y la mención que Virgilio hace de él en las *Bucólicas*, convierten a Cornelio Galo en el protagonista perfecto del centón de Capilupi.

La primera parte se convierte en una variación de la *Ecloga* X, dedicada al apesadumbrado Galo (vv. 1-26). Capilupi comienza con una serie de invocaciones a distintas divinidades para que le sean favorables en la composición de su poema. La referencia a la *tibia* y a los *Maenaios versus* (v. 1) nos sitúa en un ambiente pastoril, para pasar de inmediato al objetivo del centón, *Galli dicamus amores* (v. 2). La primera invocación la dirige, como es tradición, a las Musas, pero es al Alcida, a Hércules, a quien realmente se encomienda el poeta e, implícitamente, también le encomienda a Galo (vv. 3-9). Es problemático explicar aquí la presencia del héroe épico Hércules. Sin embargo es curioso que, la descripción que aparece unos versos más abajo del atuedo de Galo, mientras vaga por los bosques (vv. 27-29), tenga grandes similitudes con la que se representa tradicionalmente a Hércules. Esto puede hacernos pensar en una relación entre los *erga* del héroe y la misión de Cornelio Galo. Es posible que el amor sea concebido como una tarea que requiere un enorme trabajo y sacrificio. Las peripecias que pasará Galo hasta la consecución del amor, ponen de relieve esta hipótesis. Sea como sea, después de la invocación al Alcida, se cierra esta parte con sendas invocaciones a las ninfas y a los faunos, en un poema en el que, casualmente, es una ninfa, Deyopea, la virginal joven pretendida por el protagonista de la acción. Tras estos ruegos, aparece en escena Galo a punto de morir de amor, sin ningún ser que, sobre la faz de la tierra, pueda compartir su dolor (vv. 13-26). El muchacho camina sin rumbo por el campo, junto a un río (vv. 30-35), haciendo gala del recurso del *locus amoenus*, cuando el texto presenta al objeto de su amor, Deyopea, que aparece en *Aen.* I, 72 como la ninfa más bella que Juno ofrece a Eolo, a cambio de provocar el cambio de rumbo de Eneas. Esta parte del centón describe el

aspecto de la muchacha, que provoca el estremecimiento de Galo, nada más verla y que, conducirá al inicio del diálogo entre ambos (vv. 36-45). La crítica a las mujeres, que Capilupi desarrollará ampliamente en el centón *In foeminas*, viene ya esbozada por algunas insinuaciones como *causa mali tanti* (v. 37). En su primera intervención (vv. 46-55), Galo alaba a su amada como a una diosa y le insta a disfrutar juntos de los frutos del amor. Apela al manido tema del tiempo que se escapa y a la soledad y sufrimiento que a ambos les depara el paso de los años. Estas palabras provocan el rubor de la muchacha y su primera intervención (vv. 56-71) en la que rechaza los propósitos de su joven pretendiente, aduciendo ser feliz en el cultivo de las virtudes, particularmente la virginidad. No contento con esta respuesta, Galo se mantiene en su propósito y trata de desestabilizar los argumentos de Deyopea recurriendo a la propia naturaleza de los hombres e incluso de los dioses (vv. 72-105). La defensa de su deseo se basa en la tendencia natural de todo ser vivo a la procreación, por lo que, indirectamente sostiene que la *virginitas* perpetua resulta *contra naturam*. Con ejemplos mitológicos muestra cómo el origen de Roma se encuentra en un acto de amor y el padre de los dioses y de los hombres, no duda en disfrutar del mismo con diosas y mortales. Ante la solidez de estos argumentos Galo no duda en sacar su *telum immane*, que es descrito como algo supremo (vv. 106-111). En ese momento se produce una estampida de la muchacha ante tal turbadora visión, él la persigue y finalmente se dispone a forzarla (vv. 112-125) cuando el destino quiere que él resbale y caiga al suelo, lo que le da oportunidad a la joven de escapar de su amenazadora arma, mientras él, tendido, le suplica piedad (vv. 126-136). Se puede ver que la acción dramática del centón hasta este momento es muy intensa ya que al discurso de uno y otro, le sigue el intento fallido de Galo por alcanzar su meta, continúa, de nuevo, el discurso de ambos y otro intento fallido hasta que la situación se presenta en estos momentos con la figura de Galo, que yace en la tierra y pide a su pretendida que se apiade de él, y la de Deyopea, que, a no ser de forma violenta, no consiente ceder a las armas del frustrado héroe. Comprobamos mediante estas peripecias que no distan tanto los «trabajos» del Alcida, de las fatigas del infortunado Galo.

Sin embargo, cuando todo parece que está perdido, la intervención de la divinidad provoca el cambio del libre devenir humano. Una flecha de Cupido atraviesa el corazón de la joven, que se entrega inexorablemente a los goces de Venus (vv. 137-144). Quizás sea la intención de Lelio, demostrar que no todo lo pueden los hombres por sí mismos y que, por encima de

nosotros, hay una fuerza —llámase como se llame—, que nos supera y rige el devenir de nuestras vidas. Aceptar esta teoría, sería aceptar la teoría del destino y rechazar la libertad como principio vital. A partir de aquí, Galo y Deyopea se preparan, consumidos por el fuego del amor, a iniciar los ritos que Venus reserva sólo a los amantes (vv. 145-199). Antes de la consumación amorosa, Capilupi, como ya hiciera Ausonio, lanza una advertencia a los jóvenes para que permanezcan lejos de estas prácticas (vv. 200-201). Este sorprendente aviso puede hacernos pensar en la concepción del amor, por parte del poeta, como dolor e, incluso como muerte. Después del éxtasis de los cuerpos, ¿qué queda sino un recuerdo lastimero de los tiempos de placer y felicidad? En la obra de Capilupi hay alusiones continuas a la fugacidad del tiempo y del amor. El centón constituye en sí mismo una historia de amor pasajera, sin más proyección que los límites temporales en los que se sitúa. Frente al placer sexual efímero, subyace el eterno pensamiento de Dante Alighieri, «nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria». Justo después de la advertencia, comienza la descripción y el recorrido a través de la «caverna de Caco» (vv. 202-217). De nuevo la figura mitológica de Caco, está relacionada con Hércules y los bueyes robados de Gerión. Ya hemos sugerido la identificación de Hércules con Galo que, otra vez, parece confirmarse. Del mismo modo que Caco ocultó en su caverna unos cuantos bueyes, sustraídos al Alcida, y se los llevó arrastrándolos por la cola para que caminaran hacia atrás y dar así la impresión de que caminaban en sentido contrario a la caverna, así también el ingenuo Galo hincó su feroz arma en una cavidad equivocada e inapropiada para el goce del amor y es recriminado con dureza por su dolorida Deyopea (vv. 218-226). Finalmente, tras las recomendaciones de su amada, logra penetrar en las fuentes del placer, con un grito de júbilo: *inveni, germana, viam* (v. 231). A partir de aquí, sólo los iniciados tendrán conocimiento de estos misterios (vv. 227-263). El centón se cierra de la misma forma que concluye la *Eclógica X*, con una exortación a las Musas para que el poema pueda ver la luz y sirva de ejemplo a los «galos» que quieran superar —o más bien renovar— su dolor en los brazos de una joven mujer.

Por lo tanto y, a modo de resumen, el contenido del centón se puede estructurar de la siguiente forma:

- Introducción, tema del centón e invocaciones (vv. 1-12)
- Aparición en escena del afligido Galo. Motivos de su estado anímico (vv. 13-35)

- Aparición en medio del bosque de Deyopea (vv. 36-45)
- Primera intervención de Galo (vv. 46-55)
- Respuesta de su amada (vv. 56-71)
- Segunda intervención de Galo, tras el rechazo sufrido (vv. 72-105)
- Acometida de Galo y descripción de sus «armas» (vv. 106-111)
- Huída de Deyopea y persecución del joven tras ella (vv. 112-125)
- Caída de Galo y súplicas de piedad hacia la muchacha (vv. 126-136)
- Intervención de Cupido (vv. 137-144)
- Prolegómenos del acto amoroso (vv. 145-199)
- Aviso del autor a los jóvenes lectores sobre el cariz de la situación (vv. 200-201)
- Descripción de la «caverna de Caco» (vv. 202-217)
- Galo introduce su «arma» en una cavidad equivocada. Reproches de la joven (vv. 218-226)
- Desarrollo y culminación de los misterios de Venus (vv. 227-263)
- Epílogo del centón (vv. 264-267)

#### d) Nuevas acepciones semánticas de los términos virgilianos

En la composición centonaria, uno de los puntos más a tener en cuenta, es el desplazamiento semántico que sufren algunos de los términos virgilianos, en el nuevo contexto en el que se inscriben<sup>37</sup>. El *Cento ex Virgilio Gallus*, al adquirir tintes casi pornográficos, transforma el significado del léxico virgiliano, en palabras teñidas de obscenidad. Como bien señala Montero Cartelle en su artículo sobre las transformaciones semánticas en el centón de Ausonio, las metáforas eróticas que se desprenden del texto, pueden subdividirse en tres grupos. En uno se encontrarían los vocablos que, dentro

<sup>37</sup> Cf. R. Lamacchia, «Problemi di interpretazione semantica in un centone virgiliano», *Maia* 10 (1958) 161-188, como estudio general del tema, ejemplificado en el centón *Medea* de Ovidio Geta. Para cuestiones particulares sobre un ejemplo de centón pagano cf. E. Montero Cartelle, «Transformaciones semántico-literarias en el *Cento Nuptialis* de Ausonio», en *Actas del V Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid 1978, 599-602. Sobre estas mismas cuestiones en un centón de tema cristiano cf. M. R. Cacioli, «Adatamenti semantici e sintattici nel centone virgiliano di Proba», *Studi Italiani di Filologia Classica* 41 (1969) 188-246.

del campo semántico de la lengua amorosa, no sufren ningún desplazamiento de significado como *amores* (v. 2), *amore periret* (v. 13), *puellae* (v. 14), *puer* (v. 21) *mollis flamma medullas* (v. 31), *maestum amorem* (v. 35), *decoris* (v. 41), *torpor* (v. 42), *matura viro* (v. 50), *Veneris praemia* (v. 50), *virgo infelix* (v. 51), *turbat amor* (v. 74), *amor* (v. 78), *gravis* (v. 83), *partu edidit* (v. 83), *pueri innuptaeque puellae* (v. 85 y 199), *virginitatis amorem* (v. 91), *fidem* (v. 96), *ossibus implicat ignem* (v. 142), *accensa furore* (v. 145), *formose puer* (v. 155), *lasciva puella* (v. 165), *ardescit tuendo* (v. 167), *cunctantem amplexu molli fovet* (v. 190). En otro grupo, lo que se produce es un proceso de cambio de contexto, sin variar el sentido de las palabras, como es el caso de *genus* (v. 80), que aparece en su contexto original en boca de Anquises en *Aen.* VI, para designar a la futura estirpe romana; con *genitalia semina* (v. 81) Virgilio designa las semillas de las que se nutre la tierra en *Georgica* II; la expresión *manus et brachia versat* (v. 166) hace referencia a la recepción que Eneas hace de las armas encargadas por su madre Venus a Vulcano en *Aen.* IX, del mismo modo que *manibusque manus atque oribus ora pectora pectoribus* (vv. 198-199) procede del más sanguinario lenguaje militar, cuando en *Aen.* VIII se recuerdan las matanzas y crueldades de Mecencio y en *Aen.* XII batallan Tirreno y Aconteo; *sequitur de vulnere sanguis* (v. 225) son palabras tomadas del fiero Turno en el último libro de la *Eneida*; este verso de *Aen.* II, *sibila lambebant linguis vibrantibus ora* (v. 237), está describiendo la actitud de las dos serpientes que surgen del mar, antes de enroscarse en el cuerpo de Laocoonte; *mea sola et sera voluptas* (v. 249) pertenece al lenguaje amoroso que intercambia Evandro con su hijo en *Aen.* VIII; los gritos a los que hace referencia *extremosque ciet gemitus* (v. 257) pertenecen a un toro que está punto de exhalar su último aliento de vida y *frontem obscenam rugis* (v. 261) es la apariencia de una anciana en *Aen.* VII y no el aspecto de la piel de Galo, una vez concluida su hazaña amorosa. Por fin, en el grupo más numeroso se encuentran multitud de palabras en las que cambia radicalmente su semántica a raíz del nuevo contexto. Sin tratar de hacer un análisis exhaustivo, clasificaremos estos vocablos en grandes campos semánticos y aportaremos con brevedad el contexto virgiliano original en el que vieron la luz estos términos<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Para la referencia exacta de las obras de Virgilio, remitimos al aparato de fuentes del centón, después de señalar el número de verso correspondiente.

## Metáforas sobre los genitales masculinos

*Telum immane* (v. 106) / *teloque* (v. 117) / *tela* (v. 177) / *telum immane* (v. 197). Es el vocablo más utilizado en el centón para designar el miembro viril. Los contextos proceden de la parte de la Eneida, denominada «iliádica», en la que el vocabulario bélico adquiere grandes proporciones. El término *tela* está tomado del libro V, donde, entre los juegos funerarios celebrados en honor de Anquises, una de las pruebas es el tiro al blanco. Con el término *Visu mirabile monstrum* (v. 108) / *Monstro* (v. 112), también nombró Ausonio el miembro viril en su *Cento Nuptialis*. El verso 108 está sacado del episodio en el que Juno, para favorecer a Turno, crea una imagen de Eneas realizada con la niebla mientras que en el segundo caso, es la palabra elegida por Palinuro para referirse a su más firme enemigo, el mar. *Turpe caput* (v. 109) / *caput altius effert* (v. 172): es tradición en la literatura latina erótica el empleo de *caput* para referirse a la parte posterior del pene. En ambos casos, las *Geórgicas* están hablando sobre las cabezas de las novillas y las reses. *Plurima cervix* (v. 109) en Virgilio es utilizado también metafóricamente como personificación de la peste que asola todos los ganados. *Consertum tegmen spinis* (v. 110) y *Prolixque barba* (v. 110) están referidos al ropaje y a la barba de un hombre y se utilizan por primera vez en las letras latinas para designar el bello púbico que cubre los genitales. El sustantivo *palearia* (v. 111), que literalmente significa papada, se aplica en las *Geórgicas* a los animales. En el centón se transforma su significado también por primera vez en latín para designar los testículos. La dimensión del miembro se relaciona, en el caso de *molis* (v. 112), con el esfuerzo necesario para el origen de la nación romana y, en *molem* (v. 172), con la masa del mundo de la que habla Anquises a su hijo Eneas en el valle del Leteo. *Hasta* (v. 122) y *Ultricem sagittam* (v. 135) vuelven a pertenecer al ámbito militar. El primer sustantivo se aplica a la lanza con la que Pirro persigue a Polites. El segundo nos sitúa en el mítico episodio de la amazona Camila, cargada con su arco y sus flechas. *Turpia membra* (v. 170) son los cuerpos sucios y agotados por el cansancio tras los juegos fúnebres en honor de Anquises. Es un término ya consagrado en latín clásico para referirse metafóricamente al órgano genital masculino. *Ramum* (v. 217) es el ramo que toma Eneas del dintel de la entrada que da paso al valle del Leteo, donde se dispone a encontrarse con su padre Anquises. Por último, la metáfora *lucidus anguis* (v. 257) está tomada de la constelación de la Serpiente. En resumen, los campos semánticos en los que se insertan estas metáforas quedan reducidos a los siguientes:

- Metáforas militares: *telum, hasta, sagitta*.
- Metáforas de la naturaleza: *monstrum, molis, dura resistit, ramum, anguis*.
- Metáforas anatómicas: *caput, cervix, barba, palearia, membra*.
- Metáforas arquitectónicas: *tegmen*.

### Metáforas sobre los genitales femeninos

*Arcu* (v. 176) aparece entre las armas con las que los troyanos celebran los juegos fúnebres por Anquises en la *Eneida*. En la tradición latina este término se había utilizado ya como metáfora de los atributos masculinos. En el centón se aplica, como novedad, a los genitales femeninos. *Foribus domus atra revulsis* (v. 202), *Caci detecta ingens regia* (vv. 203-204), *Umbrosae cavernae* (v. 205), *Spelunca horrida* (vv. 207-208), *Vasto hiatu* (v. 207), *Spelunca horrida* (vv. 207-208) y *Sacra ostia* (v. 227) se pueden agrupar dentro del mismo conjunto. En el *Centus Gallus*, son muy numerosos los términos que se emplean para designar la vulva femenina como una entrada, en particular, a una cueva, la de Caco, personaje al que nos hemos referido más arriba, cuya historia el rey Evandro relata en *Aen.* IX, a Eneas y los troyanos. También se relaciona este acceso con la puerta de entrada al Infierno, que Eneas, en *Aen.* VI, traspasa con la Sibila para ir en busca de su padre y del conocimiento de la futura historia de Roma. Así mismo el término *Fallacis silvae* (v. 229) hace relación a los engañosos bosques por los que Eneas desciende al Erebo. Virgilio describe con la expresión *lato ore* (v. 204) una de las grandes puertas que dan acceso al palacio de Príamo. *Densi sentes* (v. 208), *Lato limite* (v. 223), *Iter* (v. 224) son vocablos extraídos del bosque en el que Niso y Eurialo se encuentran en el libro IX de la *Aen.*, de las cuales la primera alude metafóricamente el bello púbico de la mujer. *Colles* (v. 212), término extraído también de la lengua del campo y de los términos de las ciencias naturales, no designa propiamente la entrada genital femenina sino los órganos que se disponen a su alrededor a modo de pequeñas «colinas». *Circus sacer* (v. 211) y *Veneris monimenta nefanda* (v. 213) constituyen una curiosa metáfora sobre la membrana que es, por tradición, signo de virginidad en la mujer. *Circus* designa en el original virgiliano la arena de un teatro, al tiempo que con «los inenarrables recuerdos del amor» se está llamando la atención sobre la pasión prohibida que dio como fruto al Minotauro. Al igual que hemos hecho al tratar sobre los genitales del

hombre, también los de la mujer pueden reducirse a los siguientes ámbitos significativos:

- Metáforas sobre la naturaleza: *os, caverna, spelunca, hiatus, sentis, collis, silva*.
- Metáforas arquitectónicas: *domus, fores, regia, circus, monumenta, ostia*.
- Metáforas militares: *arcus, limes, iter*.

#### Metáforas sobre el acto sexual

*Premittit* (v. 122), *Angit inhaerens* (v. 196), *Per medium transit femur* (v. 230) son metáforas sobre el coito de marcado carácter militar pues con el primer término Pirro clava su lanza sobre Polites, con el segundo Hércules ataca a Caco, por haberle robado parte del ganado y, con el último, Eneas está a punto de poner fin a la vida de Turno. Sin embargo, *Iter inceptum peragunt* (v. 235), utilizado por Capilupi para describir justo el momento anterior a la cópula, había sido empleado por Virgilio para relatar el comienzo de la catábasis de Eneas.

#### Otras metáforas

Para terminar, haremos mención a otras metáforas, que adquieren en el contexto del *Cento Gallus* un sentido sexual. *Aditusque maligni radit iter* (vv. 216-217) y *Adverso in limine* (v. 217), términos que en la epopeya virgiliana hay que situar haciendo referencia al bosque en el que habita la amazona Camila, a los juegos en honor de Anquises y al umbral del que Eneas toma un ramo, antes de encontrarse con su padre en el Infierno, en el contexto centonario en el que se inscriben, no designan la abertura genital femenina, propiamente dicha, sino aquella otra «un poco más estrecha» que se encuentra contigua, a la que fueron a parar por error las «armas» del ingenuo Galo en su primera embestida sobre Deyopea, provocando en la pobre muchacha un dolor indescriptible. Las expresiones *Teneris tepefactus in ossibus umor aestuat* (v. 240), *Liquido distendunt nectare cellas* (v. 241), *Liquidum ambrosiae diffudit odorem* (v. 252), *Mixtum spumis vomit ore cruorem* (v. 258) son todas ellas expresiones de carácter agrícola o ganadero, que en Virgilio se aplican

a los novillos, a las abejas, al mejunje que ofrece Cirenea a su hijo Aristeo y a la muerte del toro, respectivamente. Sin embargo en manos de Capilupi se convierten en términos alusivos al líquido seminal. Del mismo modo *Aquae dulces mellis caelestia dona* (v. 209) es la terminología virgiliana aplicada a las aguas de un río y la referencia al primer verso de la *Georgica* IV, libro que se va a centrar en la apicultura. En el centón, por el contrario, constituye una novedosa metáfora, no sobre los fluidos masculinos sino sobre los flujos femeninos.

Por la época en la que Capilupi escribe el centón, son ya bastante numerosas las metáforas eróticas que le ofrecía el latín clásico<sup>39</sup>. No obstante, el *Cento ex Virgilio Gallus*, añade nuevos vocablos y expresiones eróticas metafóricas a la lengua latina, que se seguirán ampliando posteriormente en otros autores como Nicolás Chorier, que publicó hacia 1660 la *Satyra Sotadica Aloisiae Sigae de arcanis Amoris et Veneris*, bajo el sobrenombre, como el propio título indica, de Luisa Sigae<sup>40</sup>. Entre las expresiones, recogidas en este centón, que adquieren un sentido metafórico novedoso en la lengua latina, para designar los órganos sexuales masculinos o partes del cuerpo afines a ellos, se encuentran *cervix*, *tegmen*, *barba*, *palearia*, *molis* y *sagitta*. En cuanto a los genitales femeninos, se emplean vocablos o expresiones como *arcu*, *domus*, *Caci regia*, *spelunca*, *colles*, *limes*, *ostia*; para designar el bello púbico, *silva* y *sentis*; para el himen, *circus sacer* y *Veneris monumenta nefanda*; finalmente para los fluidos femeninos *aquae dulces mellis caelestia dona* y, para los masculinos, *teneris tepefactus in ossibus umor aestuat*, *liquido distendunt nectare cellas*, *liquidum ambrosiae diffudit odorem* y *mixtum spumis vomit ore cruorem*. Metáforas para indicar el acto sexual como *angit inhaerens*, *per medium transit femur*, *iter inceptum peragunt*, y para hacer referencia al ano como *aditusque maligni radit iter* y *adverso in limine*, completan el panorama sobre los nuevos términos eróticos introducidos en la lengua latina mediante el desplazamiento de significado de los bucólicos y heroicos términos virgilianos.

<sup>39</sup> Cf. E. Montero Cartelle, *El latín erótico, aspectos léxicos y literarios*, Sevilla 1991; J. N. Adams, *The latin sexual vocabulary*, Londres 1982; J. Uría Varela, *Tabú y eufemismo en latín*, Amsterdam 1997.

<sup>40</sup> Cf. J. M. Ruiz Vila, «El nuevo léxico erótico de la literatura neolatina: *Satyra Sotadica Aloisiae Sigae de arcanis Amoris et Veneris*», en *Actas del Congreso Internacional «Amor y erotismo en la literatura»*, Salamanca [en prensa].