



Auster

Auster, núm. 29, septiembre 2024, e092. ISSN 2346-8890
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 IdIHCS (UNLP-CONICET)
 Centro de Estudios Latinos (CEL)

Sobre tres lítotes en el centón cristiano *Versus ad Gratiam Domini*

About three litotes in the Christian cento *Versus ad Gratiam Domini*

 Ana Clara Sisul

Departamento de Humanidades, Universidad Nacional
 del Sur / CONICET, Argentina
 anasisul@hotmail.com.ar

Recepción: 21 Mayo 2024

Aprobación: 03 Septiembre 2024

Publicación: 01 Noviembre 2024

Resumen: En el transcurso de menos de treinta versos, el autor del centón cristiano *Versus ad Gratiam Domini* -o *Tityrus*- recurre en tres oportunidades a la figura retórica de la lítote para delimitar las cualidades del canto que el sabio pastor Títyro se dispone a cantar para su aprendiz, Melibeo. En las tres instancias, y mediante el recurso a tres adverbios de negación distintos, las lítotes refieren una cualidad positiva del canto, que solo aparece referida así, de manera oblicua, a través de la doble negación; nunca de manera directa. Este procedimiento refleja la complejidad de las formas centonarias, que también juegan con la tensión entre el sentido superficial y el sentido profundo de las palabras que las componen. Así, las lítotes constituyen una reflexión metaliteraria en torno a este centón (pero extrapolables a todos los representantes de la técnica), articuladas de acuerdo con dos procedimientos estéticos muy caros al período tardoantiguo: la miniaturización y la *variatio*.

Palabras clave: Centón, *Tityrus*, Lítote, Virgilio, Intertextualidad.

Abstract: In the course of no more than 30 lines, the author of the Christian cento *Versus ad Gratiam Domini* -also known as: *Tityrus*- utilizes three litotes to specify the qualities of wise Tityrus' song, which is addressed to his young apprentice Moeliboeus. In all three cases, and by the means of three different negation adverbs, the litotes positively describe the song, whose remarkable features are obliquely alluded through double negations, and never directly denoted. The procedure reflects the complexity of centonary texts, which also deal with the tension between superficial and deep meaning of the words composing them. Thus, these litotes are a metaliterary reflection on the nature of the cento (and of centos in general as well) and they conform to a pair of aesthetic procedures dear to late Antiquity: miniaturization and *variatio*.

Keywords: Cento, *Tityrus*, Litotes, Vergil, Intertextuality.

Cita sugerida: Sisul, A. C. (2024). Sobre tres lítotes en el centón cristiano *Versus ad Gratiam Domini*. *Auster*, 29, e092. <https://doi.org/10.24215/23468890e092>



EDICIONES
DE LA FAHCE



Obra bajo Licencia Creative Commons Atribución NoComercial Compartir Igual 4.0 Internacional



INTRODUCCIÓN

Si bien la intertextualidad es tan antigua como la literatura misma y toda obra literaria existe en un diálogo productivo con sus predecesoras, esta práctica recién se torna hiperbólica en la tardía Antigüedad. Entonces, a caballo de una época signada por convulsiones de toda índole, surgen los primeros textos escritos al modo centonario. Estas creaciones, llamadas centones de acuerdo con una etimología proveniente -como tantas otras veces en el campo de las letras- del mundo textil,¹ recombina de un modo original unidades (normalmente versos o hemistiquios) provenientes de obras ya consagradas, que se reagrupan para transmitir un nuevo mensaje. Aunque los centonistas recurren ocasionalmente a versos de variadas procedencias en su labor,² la base indiscutible de los centones latinos es la obra de Virgilio. A partir de este poeta, se forjan centones de temas mitológicos (reescrituras del mito de Medea o del juicio de Paris, por ejemplo), centones paródicos (como el *Cento Nuptialis* de Ausonio, dedicado a la noche de bodas de una joven pareja) y, finalmente, cuatro centones cristianos, que se engloban en una categoría propia llamada contrafactura.³ Dentro de este grupo se encuentra nuestro objeto de estudio.

El *Versus ad Gratiam Domini*, también conocido como *Tityrus* (nombre con el que, por conveniencia, nos referiremos a él a partir de ahora), es un centón cristiano de 132 versos (el último de ellos incompleto), que Isidoro de Sevilla atribuyó a un ignoto autor denominado Pomponio (*Etymologiae* 1.39.25-26). Actualmente se lo fecha a fines del s. IV o principios del V de nuestra era,⁴ es decir, algunos decenios después del mucho más célebre *Cento Probae* (de mediados del s. IV).⁵ Esta datación lo convierte en un centón en segundo grado, de acuerdo con la definición de McGill (2001, p. 25). También se lo suele ubicar en el grupo de la bucólica cristiana (tal vez como su inaugurador), tal y como sostiene Vidal (1973, p. 61), como así también en el de la égloga espiritual, de acuerdo con Arcidiacono (2011, pp. 13-14).

En cuanto a su argumento, el *Tityrus* es una obra dialógica de tono didáctico, donde un pastor viejo (de nombre Títiro) enseña la doctrina cristiana a uno joven (Melibeo). La diferencia jerárquica entre ambos se aprecia no solo en sus edades, sino también en la extensión de las réplicas, ya que las del anciano son largas y elaboradas, en contraposición a las de su interlocutor, quien solo reacciona brevemente, sin hacer aportes doctrinarios.⁶ En el inicio del diálogo, el joven Melibeo destaca la prosperidad de Títiro (quien, según sus palabras, reposa tranquilo bajo la sombra de un árbol, dedicándose a la música). Por su parte, el anciano revela que Dios es el garante de su situación actual. A partir del interés manifestado por Melibeo, Títiro desarrolla algunas premisas cruciales de la religión cristiana, que el joven celebra, anticipando su conversión.

Los 132 versos de este relato, indudablemente cristiano, proceden de las obras de Virgilio. No obstante, a pesar de su presencia intensiva, al leer un centón no leemos a Virgilio, sino algo sustancialmente distinto. En consecuencia, el *Tityrus*, como todos los centones contrafactura, tiene esa tensión evidente entre el sentido de su fuente y su mensaje final, que logra ser transmitido solo a través de nuevas yuxtaposiciones de versos y hemistiquios virgilianos. Los centones cristianos son textos que no dicen lo que parecen estar diciendo. Un procedimiento similar se aprecia, *in nuce*, en los dos primeros parlamentos de Títiro, donde, en el transcurso de muy pocos versos, se reitera la figura retórica de la lítote o *negatio contrarii*,⁷ referida a la canción que el sabio pastor se dispone a cantar. Allí, la doble negación determina una condición positiva del canto, pero la misma no aparece denotada, sino aludida a través de este artificioso circunloquio. La repetición de un mismo recurso estilístico (y uno, además, no poco llamativo) en el transcurso de menos de 30 versos motivó esta breve indagación, que defiende la coherencia interna de estos casos (a pesar de que uno de ellos presenta un potencial problema), como prueba de que estas lítotes constituyen una reflexión metaliteraria sobre la tarea del centonista.

PRESENTACIÓN DE LOS CASOS

El centón abreva insistentemente en las bucólicas virgilianas.⁸ De ello se desprende su carácter dialógico, su ambiente pastoril e incluso los nombres y principales rasgos de sus personajes: el viejo Títiro y el joven Melibeo. La obra empieza con un par de enunciados del segundo, que envidia la tranquilidad de su interlocutor, dispuesto a cantar una canción sin preocupaciones. A continuación, en el séptimo verso, comienza la réplica del sabio Títiro, quien abre su discurso con un adverbio negativo, *non*, y promete cantar cosas verdaderas (vv. 7-9):⁹

Non incerta cano | vatum praedicta priorum:

an quicquam nobis tali sit munere maius?

O Meliboe, Deus haec nobis otia fecit.

v. 7: Verg. *Aen.*, VIII, 49 (*haud*) | Verg. *Aen.*, IV, 464.

v. 8: Verg. *Ecl.*, V, 53.

v. 9: Verg. *Ecl.*, I, 6 (hipébaton: *nobis haec*).

“Canto predicciones no inciertas de los antiguos vates. ¿Existe acaso algún don mejor? ¡Oh, Melibeo! Dios nos regaló este ocio”.

Este es el caso más problemático de los tres que nos disponemos a analizar y, si bien pueden caber dudas al respecto, creemos que se trata de una lítote (nuestra traducción así lo delata), motivo por el cual nos referiremos a él con este término de aquí en más. Nuestras razones serán explicadas en el siguiente apartado.

En el transcurso del mismo parlamento, Títiro vuelve a emplear el recurso de la doble negación, esta vez mediante la elección de otro adverbio (*haut*) seguido de un adjetivo negativo. En esta oportunidad, presenta las enseñanzas que se dispone a cantar como sumamente conocidas (vv. 13-15):¹⁰

Haut ignota loquor, | totum quae sparsa per orbem.

Ipsi laetitia voces ad sidera iactant

intonsi montes...

v. 13: Verg. *Aen.*, II, 91 (con variación ortográfica: *haud*) | Verg. *Aen.*, I, 602 (*magnum quae*).

v. 14: Verg. *Ecl.*, V, 62.

v. 15: Verg. *Ecl.*, V, 63.

“Digo cosas no desconocidas, dispersas por todo el mundo. Los mismísimos montes intonsos lanzan voces de alegría hacia los astros”.

Por último, un nuevo argumento del viejo sabio (esta vez un poco posterior) vuelve a incorporar este recurso, cuando Títiro califica su canto como noble, recurriendo nuevamente a otra combinación de adverbio y adjetivo proveniente de la obra de Virgilio (vv. 26-29):

Accipe daque fidem: | neque est ignobile carmen.

Maior agit Deus atque opera ad maiora remittit.

Unus qui nobis cunctando restituit rem;

ille operum custos,...

v. 26: Verg. *Aen.*, VIII, 150 | Verg. *Ecl.*, IX, 38.

v. 27: Verg. *Aen.*, XII, 429.

v. 28: Verg. *Aen.*, VI, 846 (*restituis*);

v. 29: Verg. *Geor.*, IV, 215.

“Recibe y dame tu fe. No es innoble mi canción. Un Dios mayor actúa y dirige su obra a cosas mayores, el único que, siendo prudente, restablece nuestra situación, el custodio de la creación...”

ANÁLISIS DE LOS CASOS

A nivel de la organización textual, la relevancia de estas tres lítotes se manifiesta en su ubicación en los discursos del protagonista del centón (el maestro, aquel que conoce y puede transmitir la doctrina cristiana), pero también, específicamente, en su emplazamiento en puntos nodales de sus parlamentos. En el primer caso (v. 7), la lítote abre el discurso inaugural de Títiro: una posición de máxima importancia. En la segunda oportunidad (v. 13), se encuentra en el inicio de la sección propiamente didascálica del poema, como señala Arcidiacono (2011, p. 11). Por último, el tercer y último empleo de este recurso (v. 26) marca el comienzo del segundo parlamento de Títiro (nuevamente una posición jerarquizada), después de la interrupción de Melibeo.

Un análisis filológico, centrado en el nivel léxico-sintáctico, permite reparar en la presencia de tres adverbios de negación dispares en el texto del centón: *non*, *haut* y *neque*. Gramáticas clásicas, como la de Pinkster (2015, p. 672), distinguen negación total de parcial y atribuyen adverbios específicos a cada categoría. En relación con la negación total de oraciones declarativas, Pinkster (2015, pp. 675-676) sostiene que el adverbio *non* es el único viable,¹¹ aunque eso no implica que se restrinja a la negación global, en desmedro de usos focalizados.¹² Sin embargo, el estudioso de la lengua concede que las instancias donde este adverbio de negación forma una unidad con la palabra que está modificando son el habitual terreno de *haud* (Pinkster, 2015, pp. 684-685), que suele anteponerse a adjetivos y adverbios.¹³ Por su parte, en contextos no-tempranos, *nec/neque* (el segundo usualmente preferido ante palabras que comienzan por vocal) suele funcionar como negación parcial, afectando tan sólo un concepto o palabra.¹⁴ De acuerdo con esta brevísima reseña, *haud*, *neque* y, dependiendo de la situación, también *non* estarían en condiciones de conformar lítotes,¹⁵ si bien este último podría prestarse a dudas.

Hechas estas aclaraciones, se confirma que los dos últimos fragmentos del *Tityrus* seleccionados como objeto de estudio de estas páginas constituyen lítotes de manual; en tanto la frase *non incerta cano* del primer fragmento podría o no ser contada como tal, dependiendo del alcance del adverbio *non*. A continuación, nos dedicaremos a este caso.

En el v. 7 del *Tityrus*, el centonista escribe *non incerta cano*, introduciendo una pequeña modificación en el texto virgiliano, que en su contexto original en Verg. *Aen.*, VIII, 49 decía: *haud incerta cano*. Allí, tal y como señala Gransden (1976, p. 86) en su edición comentada al octavo canto de la *Eneida*, la frase constituye una lítote que convierte a la dupla de negativos *haud incerta* en un positivo *certissima*. A veces, en el ámbito centonario, los autores modifican mínimamente el texto que toman de su fuente, en respuesta a dos objetivos principales: mantener la coherencia sintáctica o adaptar un poco el contenido, acortando la distancia entre el mensaje virgiliano y el cristiano.¹⁶ Sin embargo, el cambio de *haud* a *non* no parece responder a estos propósitos, pues se trata solamente de la suplantación de un adverbio de negación por otro distinto. ¿Acaso podría esta modificación indicar la voluntad del centonista de desmontar la lítote virgiliana de Verg. *Aen.*, VIII, 49? La evolución de la lengua nos lleva a creer que esto no es así. El latín de la época de composición del *Tityrus* es radicalmente distinto del clásico. En particular, está atestiguado que el adverbio de negación *haud* fue perdiendo frecuencia de uso en el latín coloquial a partir del siglo I a.C..¹⁷ La explicación de esta circunstancia puede deberse a su conversión en homónimo del disyuntivo *aut*.¹⁸ De cualquier modo, se sabe que para la época de nuestro tardoantiguo autor *haut* o *haud* ya no se utilizaba tanto, pues se había convertido en un sinónimo arcaizante de *non* sin distinción de alcance (en cuanto a negación total o parcial).¹⁹

Este vaciamiento semántico del adverbio de negación *haud* pudo haber generado un proceso (no necesariamente voluntario) de contaminación intertextual de versos virgilianos en la confección del texto centonario. *Non incerta cano* procedería de la combinación de Verg. *Aen.*, VIII, 49 (*haud incerta cano*) y Verg. *Ecl.*, VI, 9 (*non iniussa cano*).²⁰ Tal y como señalan Fratantuono y Alden Smith (2018, p. 156), no hay tantas instancias en las que el verbo *cano* aparezca conjugado en la primera persona de singular en la obra virgiliana (Verg. *Ecl.*, VI, 9, Verg. *Geor.*, I, 12; II, 176; III, 442, Verg. *Aen.*, I, 1; VIII, 49) y la mayoría de ellas son importantes en un nivel programático (por ejemplo: en Verg. *Geor.*, II, 176 está la línea sobre el poema de Ascrá y qué decir del inicio de la *Eneida*). Esta relevancia estratégica de los versos con *cano* pudo haber favorecido que el centonista los tuviera muy presentes (y también un tanto confundidos).²¹

De cualquier modo que uno quiera explicarlo, este (potencialmente) problemático cambio es interesante porque nos muestra la realidad concreta de los textos y sus procesos de conservación. A diferencia del probiano, cuya intrincada trama de manuscritos es detalladamente abordada en el estudio preliminar a la edición de Fassina y Lucarini (2015), los tres centones cristianos menores han sobrevivido gracias a un único manuscrito. En el caso del *Tityrus*, se trata de un códice datado en torno al siglo IX o X: *Codex Vaticanus Palatinus Latinus* 1753. Al no existir otros ejemplares, sería lícito preguntarse si este atípico *non* del séptimo verso fue una decisión autoral en torno al siglo V o un error de tipeo de un copista muy posterior.²² Si bien en relación con los centones suele uno moverse, necesaria e inevitablemente, en el terreno de la conjetura, creemos que en este punto hay un detalle que nos da mayor certeza y nos permite aseverar la responsabilidad autoral en la elección léxica del v. 7, desplazando suposiciones sobre errores mnemónicos e intromisiones de manos posteriores en la escritura. Al introducir el adverbio *non*, el centonista logra servirse de tres formas distintas de negación (*non*, *haut* y *neque*) con el objetivo último de crear tres alternativas de lítote.²³ Esta estrategia conduce a una notoria diversificación, un intento estilístico de *variatio*, fundamental para la estética tardoantigua.²⁴

CONCLUSIONES

La hipótesis de lectura aquí confirmada se condice con la naturaleza de los centones contrafactura, que usan versos virgilianos para transmitir un mensaje cristiano. En el *Tityrus*, como en el centón de Proba o en los otros representantes de esta misma categoría, nos encontramos ante textos literarios que no dicen lo que parecen estar diciendo. En esa línea de lectura, el empleo tan reiterado de la figura retórica de la lítote (que también juega con la tensión entre lo que el lector interpreta en una primera lectura rápida y lo que termina decodificando a posteriori, en una segunda etapa) refleja, en miniatura, la complejidad de la forma centonaria.²⁵ En este tipo de centones, el lector debe esforzarse doblemente en el proceso decodificador de la obra en general, moviéndose entre el texto centonario en sí mismo y su subtexto virgiliano, que nunca está silenciado y cuyos aportes son, la mayor parte de las veces, muy enriquecedores.²⁶

Asimismo, nuestra lectura es coherente con los principales postulados de la estética del período tardoantiguo, marco temporal de estos centones, donde procedimientos como la *variatio* y la miniaturización florecen dentro de lo que un especialista como Roberts (1989) denominó el “jewelled style”.

A modo de cierre, destacamos que la superposición entre el canto de Títyro y el centón, que nos permite considerar al primero en clave metonímica, estaría avalada en tanto este conforma tres cuartas partes del contenido del segundo y, en particular, aquellas donde se encuentran los contenidos doctrinarios, materia principal del texto cristiano. Así, el mismísimo centón se convierte en un canto que no es incierto, ni ignoto, ni innoble.

FINANCIAMIENTO

Este trabajo fue desarrollado en el marco de proyectos de investigación financiados por la SGCyT de la UNS (PGI 24/I 312: “Dictis non armis: el héroe a través de sus palabras. Configuraciones de la retórica heroica en la épica latina (segunda etapa)”), por la SGCyT de la UNNE (PI 21H005: “Reconfiguraciones genéricas de la representación de los héroes y sus armas en Heroidas de Ovidio”), y por el CONICET (PIP 2022-2024 n° 112202101 00211CO: “Poéticas de la alusión en la literatura latina: desde Virgilio hasta la Antigüedad Tardía”).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arcidiacono, C. (Ed.) (2011). *Il centone virgiliano cristiano «Versus ad Gratiam Domini»*. Introduzione, edizione critica, traduzione e commento. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Bažil, M. (2009). *Centones christiani: métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*. Paris: Brepols.
- Blaise, A. (1954). *Dictionnaire Latin-Français des auteurs chrétiens*. Turnhout: Brepols.
- Ernout, A. y Meillet, A. (2001). *Dictionnaire étymologique de la langue Latine*. Paris: Klincksieck.
- Fassina, A. y Lucarini, C. M. (Eds.) (2015). *Faltonia Betitia Proba. Cento Vergilianus*. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Fontaine, J. (1980). Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du IV^e siècle: Ausone, Ambroise, Ammien. En *Études sur la poésie latine tardive d'Ausone à Prudence* (pp. 25-82). Paris: Les Belles Lettres.
- Fratantuono, L. M. y Alden Smith, R. (Eds.) (2018). *Virgil, Aeneid 8. Text, translation, and commentary*. Leiden-Boston: Brill.
- Gransden, K. W. (1976). *Virgil. Aeneid. Book VIII*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Green, R. P. H. (1995). Proba's cento, its date, purpose and reception. *CQ*, 45(2), 551-563.
- Hoch, C. (1997). *Apollo Centonarius: Studien und Texte zur Centodichtung der italienischen Renaissance*. Tübingen: Stauffenburg.
- Kühner, R. y Stegman, C. (1962). *Ausführliche Grammatik der Lateinischen Sprache*. München.
- Lamacchia, R. (1958). Tecnica centonaria e critica del testo (a proposito della *Medea* di Osidio Geta). *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, 13, 258-280.
- McGill, S. (2001). *Poeta arte christianus*: Pomponius's cento *Versus ad Gratiam Domini* as an early example of christian bucolic. *Traditio*, 56, 15-26.
- McGill, S. (2005). *Virgil recomposed. The mythological and secular centos in Antiquity*. Oxford: Oxford University Press.
- Mynors, R. A. B. (Ed.) (1969). *P. Vergili Maronis. Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- Pinkster, H. (2015). *The oxford Latin syntax, Vol.1: the simple clause*. Oxford: Oxford University Press.
- Roberts, M. (1989). *The jeweled style. Poetry and poetics in Late Antiquity*. Ithaca-London: Cornell University Press.
- Rueda Rueda, M. (1997). El tratamiento de la negación en las gramáticas latinas. *Contextos*, 29-30, 109-134.
- Schenkl, K. (Ed.) (1888). *Probae Cento* (CSEL XVI: *Poetae Christiani Minores*). Prag-Wien-Leipzig.
- Schmid, W. (1953). Tityrus Christianus. *RbM*, 96, 101-165.
- Secci, D. A. (2013). Hercules, Cacus, and Evander's myth-making in *Aeneid* 8. *HSCP*, 107, 195-227.
- Shanzer, D. (1986). The anonymous *Carmen Contra Paganos* and the date and identity of the centonist Proba. *REA*, 32, 232-248.

Souter, A. (1957). *A glossary of Later Latin to 600 A.D.*. Oxford: Oxford University Press.

Väänänen, V. (1968) [1967]. *Introducción al Latín vulgar* (trad. de Carrión, M.). Madrid: Gredos.

Vidal, J. L. (1973). Observaciones sobre centones virgilianos de tema cristiano. La creación de una poesía cristiana culta. *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, 7(2), 53-64.

NOTAS

- 1 El sentido original de la palabra latina *cento* es reseñado por el OLD, 299: “A quilt, blanquet, or curtain made of old garments stitched together”. Para encontrar la acepción textual (y no textil) del término, es necesario recurrir a diccionarios dedicados al latín tardío, como los de Blaise (1954, p. 144) o Souter (1957, p. 45), quienes ya documentan este uso.
- 2 Bažil (2009, p. 124) destaca la rica paleta de intertextualidades menores que componen el centón probiano y trascienden los versos de Virgilio.
- 3 De acuerdo con la Gattungstypologie de Hoch (1997, pp. 14-16). La mejor definición de esta categoría sigue siendo, hoy en día, la de Bažil (2009, p. 57), quien aclara que un centón de esta índole: “...représent plusieurs éléments constitutifs de sa source (pour que celle-ci soit facilement reconnaissable), mais qui, en modifiant légèrement sa forme, change son énoncé et approprie ainsi l'œuvre à une autre idéologie”.
- 4 Schmid (1953, p. 102), un temprano estudioso de este centón, lo ubica en el quiebre entre los siglos IV y V. Para un conciso resumen de las principales posturas históricas en torno a la datación del *Tityrus*, ver: Arcidiacono (2011, pp. 17-18).
- 5 Según la convincente teoría de Green (1995), en contra de Shanzer (1986).
- 6 En términos cuantitativos, las palabras de Títo ocupan más de 100 versos, en oposición a los 29 que pronuncia Melibeo.
- 7 La litote es la expresión de algo positivo mediante la negación de su contrario, al modo de “tardó no poco tiempo” equivale a “tardó mucho”. Para una apropiada definición del concepto en la lengua latina, remitimos a Pinkster (2015, p. 686).
- 8 La filiación del *Tityrus* con las églogas de Virgilio (especialmente la primera y la quinta) es desarrollada por Bažil (2009, pp. 205-209), quien apunala la visión de Vidal (1973), basada en un estudio cuantitativo.
- 9 Las citas se extraen de la edición de Arcidiacono (2011), con cotejo de la de Schenkl (1888). La proveniencia de las citas virgilianas se corroboró en la edición de Mynors (1969). Las traducciones presentadas nos pertenecen.
- 10 Arcidiacono (2011, p. 169) nota la similitud entre el fragmento anterior y el presente, al sostener que el segundo: “...richiama da vicino l'incipit del v.7 non incerta... praedicta”. En cambio, la editora no detecta la repetición de este recurso en el tercer caso aquí analizado.
- 11 A tono con los argumentos de Kühner y Stegman (1962, p. 1813), quienes mantienen que, de acuerdo con su naturaleza, *non* suele asociarse directamente con acciones, ejerciendo su influjo negador sobre verbos; no adjetivos.
- 12 “Most often the negation concerns only one or more words in the clause to which it belongs” (Pinkster 2015, p. 677). El autor presenta numerosos ejemplos de circunstancias en las que *non* opera de manera parcial, sin negar la totalidad de la cláusula (ver, en particular, p. 684).
- 13 “Se utilizaba para negar no una oración entera, sino solamente uno de sus términos, en especial, adjetivos (*haud magnus*) o adverbios (*haud sane*)” (Rueda Rueda, 1997, p. 115). Ver también Ernout y Meillet, (2001, p. 290), s.v. *haut*: “négation intensive, ce qui en explique l'emploi dans la langue familière et dans la conversation et la fréquence dans les litotes”.
- 14 Pinkster (2015, p. 688) lo lista dentro de los adverbios de negación parcial: “...a conjunctive coordinator to add a negative second (or later) member” (el resaltado nos pertenece). También en el apartado dedicado a este adverbio (pp. 692 y ss.) menciona que su uso como negación con alcance global se circunscribe al latín más temprano.
- 15 De hecho, Pinkster (2015, p. 686) nombra exclusivamente a estos tres adverbios como conformadores de la figura retórica de la litote.
- 16 “Il più delle volte, le variazioni apportate da Pomponio all'ipotesi si risolvono in lievi interventi di carattere morfologico: cambiamenti di genere e di numero; modifiche nella flessione verbale; mutamenti di concordanze o di caso grammaticale” (Arcidiacono, 2011, p. 97). Como ejemplo de este proceder presente en uno de los fragmentos citados del *Tityrus*, remitimos al v. 28, donde el centonista cambia la persona del verbo *restituis* (Verg. Aen., VI, 846) por *restituit*.
- 17 Ernout y Meillet, (2001, p. 290), s.v. *haut*: “...il est fréquent chez les auteurs anciens, mais devient de plus en plus rare à mesure que l'on s'approche de la période classique”. También Pinkster (2015, p. 691) sostiene que, de Plauto en adelante, su presencia comienza a mermar cada vez más y sustenta esta afirmación con una tabla.
- 18 El problema del latín tardoantiguo con la letra hache puede apreciarse, in nuce, en el *Tityrus*, donde en tres oportunidades distintas el texto presenta errores ortográficos al respecto: v. 33 (*austus* por *haustus*), v. 58 (*hostia* por *ostia*) y v. 66 (*alantes* por *halantes*), según recopila Arcidiacono (2011, p. 23, n. 52). De acuerdo con la editora, esto se debería a un diverso sistema gráfico-fonético del copista. Como puede apreciarse, su conclusión le atribuye la responsabilidad por estos errores al copista del siglo IX y no al autor del V. Sobre la hache aspirada en latín vulgar, ver Väänänen (1968, pp. 99-100).
- 19 Arcidiacono (2011, p. 161): “...Pomponio avrebbe sostituito involontariamente l'avverbio originario (*haut*) con un altro ad esso equivalente nel metro e nel significato (*non*)...”
- 20 Secci (2013, pp. 364-365) menciona esta red intertextual en torno al verbo *cano* en relación con una verosímil intertextualidad de Virgilio con Calímaco.
- 21 Arcidiacono (2011, pp. 85-86) habla de una contaminación involuntaria de las fuentes, basada en el ejercicio de la memoria como estrategia compositiva de centones. En ese sentido, es útil recordar las palabras de Lamachia (1958, p. 280): “Il centone era un esercizio pseudo-letterario, il quale era affidato per lo meno in gran parte alla memoria dell'autore...”. Arcidiacono (2011, p. 102) atribuye el cambio de *haut* por *non* del v. 7 a un *lapsus memoriae* del poeta, explicable en el uso extendido de *non* a inicio de frase en la obra virgiliana.
- 22 Los copistas solían enmendar los textos centonarios según lo que ellos recordaban o conocían de los versos de Virgilio (a veces incurriendo en errores basados en la contaminación mnemónica también). Arcidiacono (2011, p. 24) sostiene que el *Tityrus* estuvo probablemente sujeto a varias fases de revisiones, adscribibles a uno o más correctores, ninguno de los cuales enmendó el cambio de *haut* por *non*.
- 23 Concordamos con Arcidiacono (2011, p. 161) en su interpretación de la primera litote: “Quanto al senso dell'enunciato, l'avverbio potrebbe correlarsi sia al verbo *cano* (...) sia, preferibilmente, all'aggettivo *incerta*, con cui formerebbe una litote più fedele al modello”. Sin embargo, la editora pierde este matiz en su traducción: “Canto indubbi presagi d'antichi vati” (Arcidiacono, 2011, p. 137).

- 24 Remitimos al libro de Roberts (1989, específicamente p. 20 para la siguiente cita, pero fundamental en su totalidad): “The brilliance of an expression is derived from its setting, from the relationships of equivalence or opposition it bears to its fellows, from *the play of variation* and concinnity that invests it with a multifaceted, jewel-like quality” (el resaltado nos pertenece).
- 25 Roberts (1989, p. 58) habla de miniaturización de la poesía tardoantigua, retomando un concepto que Fontaine (1980, p. 45) aplica a las obras de Ausonio.
- 26 McGill (2005, p. 9): “If they are to appreciate the works fully, audiences need to be aware that the centos are Virgilian texts, created through a peculiar technique and displaying how writers handle that technique (...) Though there will conceivably cases be where a reader does not know that he is reading a patchwork poem, a cento should not be met by such naïve reading and instead calls upon its audience to exercise its critical faculty...”