

**EL USO DE LOS TIEMPOS VERBALES EN EL CENTÓN DE *HIPPODAMIA*:
LA CARRERA DE CARROS Y LA VICTORIA DE PÉLOPE (vv. 100-150)¹**

**THE USE OF VERB TENSES IN THE VIRGILIAN CENTO *HIPPODAMIA*:
THE CHARIOT RACE AND PELOPS' VICTORY (vv. 100-150)**

MARCOS CARMIGNANI

Universidad Nacional de Córdoba – IDH – CONICET

marcoscarmignani@unc.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0003-2725-9269>

Texto recibido em / Text submitted on: 12/07/2025

Texto aprobado em / Text approved on: 28/07/2025

Abstract

This paper investigates the employment of verbal tenses in the Virgilian cento *Hippodamia* and their narrative function, using Virgil's *Aeneid* as its temporal reference point. The study builds upon Görler's (1985) findings regarding the predominance of the historical present in Virgil's epic (occurring three times more frequently than the perfect tense), a pattern that remarkably persists in the cento (107 present vs. 36 perfect forms). Particular attention is given to the chariot race episode (vv. 100-150), where this disparity widens considerably (42 present vs. 7 perfect forms, a 6:1 ratio). Moving beyond traditional interpretations that view this phenomenon as mere stylistic "mannerism", we propose that the strategic selection of tenses serves specific narrative purposes. Our methodology combines an analysis of tense usage in the *Aeneid* with a comparative examination of its adaptation in the cento, revealing how temporal variations enhance dramatic tension. The results indicate that the *centonarius* selected Virgilian verses not only for their thematic relevance but also for their temporal characteristics, consciously employing them

¹ Este artículo complementa y completa el análisis de Carmignani 2020.

to achieve particular narrative effects. This perspective offers fresh understanding of cento composition techniques and their sophisticated intertextual dialogue with Virgil's original text.

Keywords: Virgilian centos, *Hippodamia*, *Aeneid*, verb tenses.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar el uso de los tiempos verbales en el centón *Hippodamia* y sus efectos en la construcción narrativa, tomando como referencia el modelo temporal de la *Eneida*. Como punto de partida, se retoma la observación de Görler (1985) sobre el predominio del presente histórico en la obra virgiliana, con una proporción de 3:1 respecto al perfecto, patrón que se replica de manera significativa en el centón estudiado (107 presentes/36 perfectos). El estudio se centra específicamente en el episodio de la carrera de carros (vv. 100-150), donde esta relación se intensifica hasta alcanzar una ratio de 6:1 (42 presentes/7 perfectos). A diferencia de interpretaciones previas que atribuyen este fenómeno a un simple "mannerism" estilístico, se propone que la selección de tiempos verbales responde a una estrategia narrativa consciente. Mediante un análisis en dos niveles –primero, un examen crítico del tratamiento de los tiempos verbales en la *Eneida* y, segundo, un estudio contrastivo de su reelaboración en el centón–, se demuestra cómo las variaciones temporales contribuyen a modular la intensidad dramática. Los resultados revelan que el autor del centón no solo adaptó los versos virgilianos por su contenido temático, sino que aprovechó sus rasgos temporales para potenciar efectos narrativos específicos. Este enfoque arroja nueva luz sobre la técnica compositiva de los centones y su relación intertextual con el modelo virgiliano.

Palabras clave: Centones virgilianos, *Hippodamia*, *Eneida*, tiempos verbales.

Introducción

Como es sabido, la *Eneida* presenta una abrumadora frecuencia de uso del tiempo presente para la narración de los acontecimientos pasados. Esta frecuencia del presente histórico –verdadero y propio *tempus* de los relatos en la *Eneida*– fue calculada por Görler, que sostiene que prevalece con relación al perfecto en una proporción de 3:1². Esta proporción se cumple con notable precisión también en el texto objeto de nuestro estudio: el centón virgiliano de *Hippodamia* (107 presentes frente a 36 perfectos). A pesar de que esta semejanza no debe sorprendernos (si tenemos en cuenta las características de la técnica compositiva centonaria), no deja de ser llamativo que el centón, en

² Görler 1985.

este sentido, se nos presenta como una *Eneida* en miniatura. Sin embargo, en nuestro análisis nos detendremos en una sección particular del centón de *Hippodamia*, la carrera de carros y victoria de Pélope (vv. 100-150), puesto que ahí la proporción entre presentes y perfectos se duplica (42-7) (6:1). Así, analizaremos los efectos de sentido y las repercusiones que tiene en los aspectos narrativos del texto esta llamativa desigualdad en el uso de los tiempos. Nuestra hipótesis parte de la idea de que el narrador tiene motivos –diferentes de un mero “mannerism” estilístico– para presentar ciertos pasajes en presente y otros en perfecto: así, el poeta centonario seleccionó los versos virgilianos no solo por cuestiones temáticas sino que también tuvo en cuenta las variaciones temporales del texto virgiliano para lograr una mayor o menor tensión dramática, según el caso.

Para demostrar esta hipótesis, el trabajo se articula principalmente en dos secciones: la primera, un *status quaestionis* –que no busca ser exhaustivo sino meramente representativo– de la problemática vinculada con el uso de los tiempos en la *Eneida*, sobre todo, del presente, perfecto e imperfecto (siempre del modo indicativo), y la segunda, el estudio de esos tiempos y sus consecuencias en la sección mencionada del centón de *Hippodamia*, siempre atendiendo a la relación necesaria entre los versos centonarios y los versos originales de la *Eneida*.

El uso de los tiempos verbales en la *Eneida*

Un análisis –aunque breve– sobre las funciones de los tiempos verbales en la literatura latina debe comenzar por la obra señera de Weinrich, quien divide los tiempos narrativos en tiempos del primer plano y tiempos del segundo plano: “Das Imparfait ist in der Erzählung das *Tempus des Hintergrunds*, das Passe simple ist das *Tempus des Vordergrund*”³. Esta obra fue un estímulo para los latinistas debido al interés por la función de los tiempos en las estructuras narrativas. Así, von Albrecht concluye –luego de analizar el libro 4 de la *Eneida*– que el presente histórico es la regla, mientras que el tiempo que necesita ser explicado es el perfecto. Según su enfoque, “In Virgil, the use of tenses turns out to be much more than a linguistic problem; it is part of a narrative syntax of epic”⁴. Considera que el poeta distingue diferentes niveles de acción a través de los tiempos: los

³ Weinrich 1977: 93 (cursivas en el original).

⁴ von Albrecht 1999: 139.

procesos psicológicos y las principales etapas de la narración van en perfecto, la elaboración del detalle en presente y la información de segundo plano en imperfecto o pluscuamperfecto⁵. En un artículo anterior, el filólogo alemán sostenía que el perfecto tiene 4 funciones principales: determina y define 1) el comienzo y el final de un episodio, 2) los acontecimientos dramáticos en la narración, 3) las escenas divinas y 4) los estados y las situaciones psíquicas y emocionales⁶. Pinkster critica esta clasificación porque observa que hay una diferencia entre la primera función y las otras tres: la primera función es la que marca un episodio, las otras tres se vinculan con el asunto de la narración. Es decir, no son mutuamente excluyentes⁷.

En la década de 1980 se publican dos artículos fundamentales para nuestro tema. Görler afirma que el presente histórico (ausente en Homero) es el verdadero y propio *tempus* de los relatos en la *Eneida*⁸. Postula cuatro usos del presente: 1) ofrece al lector los acontecimientos en modo plástico y vívido, pero no sirve para las descripciones de acciones no perfectas en el tiempo. Los perfectos, que están en el mismo nivel temporal que el presente histórico y que rompen continuamente el relato, lo estructuran y lo acentúan. 2) Virgilio puede usar el presente para acontecimientos ya pasados incluso en el nivel principal del relato, porque su efecto todavía dura hasta el presente relatado. 3) En otros casos, lo usa para una representación vívida. 4) Como rasgo de la lengua popular, utiliza el *praesens pro futuro*. En cuanto al imperfecto, Görler sostiene que es el tiempo de la descripción. A menudo describe situaciones que siguen a un acontecimiento, por lo tanto, transfiere la acción progresiva a un estado de estancamiento. En esta función se lo encuentra a menudo cuando cambia el lugar de la acción. Como conclusión, afirma que es extraordinariamente difícil trazar los límites entre el perfecto y el presente histórico.

Dos años antes, Pinkster coincidía con Weinrich en cuanto a la consideración del imperfecto como tiempo del “background”, el plano de fondo, y el perfecto como tiempo de la trama, del primer plano⁹, pero, años más tarde, analiza específicamente el presente en la *Eneida*, ya que lo impresiona la llamativa frecuencia del uso de ese tiempo para los acontecimientos pasados, con toda clase de verbos: “Virgil uses the present

⁵ Cf. von Albrecht 1999: 140.

⁶ von Albrecht 1970.

⁷ Pinkster 1983: 308.

⁸ Görler 1985.

⁹ Pinkster 1983.

with all sorts of verbs (including durative ones)”¹⁰. Sostiene que Virgilio lo usa libremente en cláusulas donde incluso el imperfecto podría haber sido usado, por ejemplo, para información de “background” y para eventos y estados simultáneos. Si Quinn suponía que en la época de Virgilio el uso del presente histórico se había vuelto tan habitual que no era más que un “stylistic mannerism”¹¹, mientras que von Albrecht señalaba que “It is not the present that needs explanation”¹², el artículo de Pinkster es una respuesta a ambos, ya que, aun cuando el uso del presente sea un rasgo estilístico, debemos buscar la razón del uso del presente en lugar de un tiempo pasado “in the semantic value of the present tense: when using the present tense the speaker or writer presents a set of events or a situation as taking place in his or her own communicative situation”¹³. Entonces, el narrador puede adoptar el presente si hay suficientes señales para el destinatario como para que interprete el mensaje como parte de una narración en el pasado. Además, el presente aparece predominantemente en *picos* de la narración y es a menudo acompañado por otros rasgos. Por ejemplo, Virgilio prefiere el presente 1) en situaciones de urgencia, con *hic vero, tum vero, ergo e illicet*, 2) en relatos detallados y por eso aparece en grupos (ejemplos claros en *Aen.* 2.391-401, donde hay once presentes en once versos) y 3) en el relato de Eneas en el libro 2, donde las formas en primera persona aparecen más en el presente que en perfecto, lo que sugiere que Virgilio se ha esforzado para darle más sabor oral a esta sección, para hacer el relato de Eneas lo más genuino posible. Pinkster concluye su artículo con tres observaciones: 1) la elección del presente como principal tiempo narrativo para los eventos del pasado afecta el modo en que se pueden usar los demás tiempos, 2) el presente histórico tiene ciertos rasgos familiares a la narrativa oral y 3) algunas dificultades para explicar el uso del presente desaparecen cuando se adopta una visión más abarcadora de las funciones que el presente cumple en el sistema verbal latino¹⁴. Tal como afirma Ramos Guerreira, una vez que el presente, a partir de “otras FV de Pasado o por elementos pragmáticos”, hace inequívoca su referencia al pasado, “su significado de actualidad cobra

¹⁰ Pinkster 1999: 705.

¹¹ Quinn 1968: 78.

¹² von Albrecht 1999: 134.

¹³ Pinkster 1999: 709.

¹⁴ En su monumental sintaxis, Pinkster 2015: 404-410 retoma este análisis y varias de las conclusiones.

valores reinterpretativos que son muy útiles al narrador para hacer más vívido su relato y dar prominencia dramática a determinados eventos”¹⁵.

Este breve recorrido finaliza con el artículo de Adema, que analiza las indicaciones temporales en los discursos de la *Eneida*: el presente narrativo describe el momento que es contemporáneo no con el momento del habla sino con el momento narrado, es decir, con el período efectivo de tiempo de la trama¹⁶. En los discursos existen dos modos narrativos: *modo immediato* y *modo distante*. En el primero, el narrador narra los eventos como si el relato pasara delante de sus ojos (en su mente), es decir, usa el discurso de un observador y despliega su material; en el segundo, el narrador toma su propia posición temporal como su posición narrativa, el tiempo del que narra, por lo que los eventos se presentan necesariamente como pertenecientes al pasado, el narrador los cuenta retrospectivamente. De este modo, el narrador elige cuál usar dependiendo de la posición que tenga en mente. Siempre el presente es el principal vehículo del modo inmediato y el perfecto, el del modo distante. Además, critica la frase de von Albrecht “Perfekta finden sich (weiter) an dramatischen Höhenpunkten”¹⁷, ya que, si fuera cierta, deberíamos esperar perfectos por todas partes, en cada punto culminante. En cuanto al perfecto al final del discurso, lo define como uso *conclusivo* del perfecto, comparable con el uso del participio perfecto y del pretérito pluscuamperfecto: se trata del cierre del discurso antes de que el relato continúe con el presente. Adema concluye que las decisiones de Virgilio de presentar ciertos pasajes en presente y otros en perfecto no se deben a una cuestión meramente estilística: “Against the argument of metrical convenience I uphold that nothing in this corpus is written just *metri causa*. It is my conviction that whenever Vergil wanted to use a present or a perfect, he used a present or a perfect”¹⁸.

El uso de los tiempos verbales en el centón de *Hippodamia* (vv. 100-150)

Un centón es una obra hecha de la unión de versos o partes de versos de poetas reconocidos que forman un texto original con un significado

¹⁵ Ramos Guerreira 2021: 495.

¹⁶ Adema 2005.

¹⁷ von Albrecht 1970: 219.

¹⁸ Adema 2005: 426, n. 15.

nuevo: en el caso de la literatura latina, ese poeta reconocido es Virgilio¹⁹. El centón de *Hippodamia* –estudiado brillantemente por Paolucci, cuya edición seguimos en este trabajo²⁰– es uno de los dieciséis centones virgilianos que nos han llegado desde la Antigüedad: se trata de un *epyllion* anónimo, de 162 versos, que narra la historia de la princesa Hipodamia, su padre Pélope y Mirtilo. En Pisa (Élide), el cruel tirano Enómao custodiaba celosamente a su hija para evitar que se desposara, dado que un oráculo le había anunciado la muerte a manos de su yerno –aunque el mismo centón deja entrever que existe otro motivo para este celo paterno: el incesto²¹–. Así, el rey desafiaba a los pretendientes para que compitieran con él en una carrera de carros en la que, invariablemente, Enómao salía vencedor, ya que sus caballos eran imbatibles: todos los jóvenes que pedían la mano de la princesa, luego de la derrota, eran decapitados. Esto fue así hasta la llegada de Pélope, un joven pretendiente del que Hipodamia se enamoró: hasta ese momento, la princesa, que no había siquiera insinuado sentimiento alguno ante los anteriores candidatos, decide maquinar un engaño en contra de su padre, sabiendo que es la única forma de vencerlo en la carrera de carros. Así, convence a Mirtilo, auriga de Enómao, para que manipule las ruedas del carro (les colocará ejes de cera para que se derritan con la fricción). Hipodamia persuade a Mirtilo también con un engaño, ya que, con un tierno abrazo, le sugiere que, una vez derrotado su padre, podrían estar juntos. El plan se desarrolla según lo previsto: Enómao muere en la carrera y Pélope sale victorioso, por lo que se queda con la princesa. Mirtilo, al darse cuenta del engaño que ha sufrido, se suicida arrojándose al mar, que tomará su nombre (mar de Mirtos). El autor centonario cuenta este relato principalmente con versos y partes de versos tomados de la *Eneida*, evidentemente porque ofrece un material más rico para la reescritura de un mito como el de Hipodamia, donde la acción, el amor, la traición y la tragedia son elementos esenciales.

Como se dijo, se analizarán las relaciones temporales en la sección de la carrera de carros y victoria de Pélope (vv. 100-150), dado que presenta la

¹⁹ Importantes estudios sobre los centones virgilianos son Lamacchia 1958, Consolino 1983, Lamacchia 1985, Polara 1990, Salanitro 1997, McGill 2005, Bazil 2009, Galli & Moretti 2014, Carmignani & Audano 2017.

²⁰ Paolucci 2006.

²¹ Cf. *Hipp.* 39-40: *et iuxta genitorem adstat lasciva puella, / cui pater et coniunx*, “está junto al padre la muchacha lasciva, para quien él es padre y esposo” y 139 *vetitosque hymenaeos*, “bodas prohibidas”. Todas las traducciones de los textos latinos son nuestras.

mayor desigualdad en el número de presentes y perfectos (6:1). Esta sección es la más extensa de la obra y puede ser dividida en varias subsecciones, que corresponderán a diversas etapas del análisis: 1) la descripción del circo y su público (100-109), 2) los preparativos de la carrera (110-115), 3) la carrera de carros (116-125), 4) el punto de vista de Hipodamía (126-129), 5) el accidente de Enómao (130-138), 6) el discurso de Pélope (139-146), 7) su desfile victorioso (147-150).

1) La descripción del circo y su público (100-109): en esta primera subdivisión encontramos cuatro presentes, dos imperfectos y un perfecto. El primer verso presenta un problema interesante para nuestro análisis:

Oceanum interea surgens Aurora **relinquit**²²
Mientras tanto, la Aurora, al salir, **abandona** el Océano.

Como puede verse, el *codex Salmasianus* –único *codex* que transmite este centón²³– tiene el verbo en presente, mientras que el modelo virgiliano (*Aen.* 4.129=11.1) tiene el perfecto *reliquit*. Los motivos filológicos expuestos por Paolucci para defender el texto transmitido son convincentes²⁴, pero creemos que otro buen argumento para defender el texto es precisamente ese presente, característico de toda esta sección, con su carácter de *incipit*, con una nueva temporalidad marcada por la vivacidad.

El segundo verbo de esta subsección es el imperfecto *erat* (101-102):

magnae sub moenibus urbis
circus *erat*, | fama multis memoratus in oris, |²⁵

bajo los muros de la gran ciudad *había* un circo, recordado por su fama en muchas costas.

La excelente corrección de De Nonno *circus* para la *lectio* transmitida *Graecus*²⁶, que no tiene ningún sentido acá, permite vincular este pasaje con

²² Se utilizarán negritas para el **presente**, negritas y cursivas para el *perfecto* y cursivas para el *imperfecto*.

²³ Excelente estudio de este códice en Spallone 1982.

²⁴ Paolucci 2006: 100-101.

²⁵ En la edición de los centones, las | señalan el cambio de hemistiquio o verso con respecto al original virgiliano.

²⁶ De Nonno 1991.

Aen. 5.289, primera referencia al libro 5, que sirve de modelo principal para esta sección, con sus *ludi*²⁷. En Virgilio, *circus* aparece solo en dicho libro y en contextos de juegos: se trata del inicio de la sección de la “carrera a pie”, donde hay un uso similar de los tiempos al realizado por el *centonarius*, es decir, como afirmaba von Albrecht, la acción principal va en presente, mientras que el segundo plano va en imperfecto:

Hoc pius Aeneas misso certamine **tendit**
gramineum in campum, quem collibus undique curvis
cingebant silvae, mediaque in valle theatri
circus erat (*Aen.* 5.286-289)²⁸.

Terminada esta carrera, el justo Eneas **se dirige** hacia un campo cubierto de hierba al que *rodeaban* por todas partes bosques de colinas curvas, y en el centro del valle de este teatro *había* una pista.

La última parte de este segmento contiene los restantes presentes, el segundo imperfecto y el único perfecto (104-109):

Vndique visendi studio | turbante tumultu |
conveniunt, quibus aut odium crudele tyranni 105
aut metus acer *erat* | puerique parentibus orbi |
et trepidae matres | et lamentabile regnum. |
Fleat maesti **mussant**que patres, | hic cara sororum
pectora maerentum, | quibus **est** fortuna **peracta**. |

Por el deseo de ver, **llegan** de todas partes en desordenada multitud aquellos que *tenían* odio al cruel tirano o un miedo punzante, niños huérfanos de padres, madres temblorosas y el reino desdichado. **Lloran** tristes y **gimen** los padres, ahora (está presente) el querido corazón de las hermanas que se lamentan por aquellos cuya suerte **ha sido decidida**.

Los vv. 105-106 están extraídos de *Aen.* 1.361-362, acorde con la regla descrita por Ausonio²⁹ de que la máxima cantidad consecutiva de verso virgiliano que se puede incluir en el nuevo texto es un hexámetro y medio. El contexto del original es la huida del pueblo de Dido del cruel

²⁷ Paolucci 2006: 100.

²⁸ La edición del texto latino de la *Eneida* corresponde a Conte 2019.

²⁹ *Cent. nupt.*, ed. Green 1999: 146-147, ll. 30-34.

Pigmalión. El presente *conveniunt* vuelve a traer la acción principal al primer plano –previamente interrumpida por la descripción del *circus* y ahora nuevamente discontinuada con *erat* para describir a quienes formaban el *tumultus*–, plano que se acentúa con la inclusión, cargada de *pathos*, de los presentes *fleat* y *mussant*, acerca de los padres que lloran la muerte de sus hijos/pretendientes a manos de Enómao. Sin embargo, la nota destacada es *hic, vox communis*³⁰ de los versos del original y el centón:

fleat maesti **mussant**que patres. hic undique clamor
dissensu vario magnus se tollit in auras (*Aen.* 11.454-455)

lloran tristes y **gimen** los padres. Ahora, por todas partes, se eleva en el aire un gran clamor de opiniones contrastantes.

Se trata del anuncio del ataque troyano y la respuesta de los latinos. *Hic*, como adverbio temporal³¹, refuerza la idea del presente en el relato virgiliano, hecho que puede influir en la interpretación temporal del pasaje centonario: el dolor de los padres y de las hermanas de los pretendientes es el primer plano del relato, es un sufrimiento que llega al lector pero no a la insensible Hipodamía. De esta manera, cabe la posibilidad de entender no como traduce Paolucci “qui *era* il caro cuore delle sorelle lamentatise” (*hic* como adverbio espacial), sino *hic* como adverbio temporal, lo que también anularía la inclusión del imperfecto “era”.

En el v. 109 aparece el único perfecto de este segmento, que corresponde a *Aen.* 3.493, cuando Eneas, dentro de su discurso a Dido en Cartago, recuerda sus palabras de despedida a Heleno y Andrómaca:

‘vivite felices, quibus **est** fortuna **peracta**
iam sua: nos alia ex aliis in fata vocamur’ (*Aen.* 3.493-494)

Vivan felices, ustedes, para quienes la propia suerte ya **ha sido decidida**: nosotros somos llamados de uno a otro destino.

Como puede verse, en la *Eneida* el perfecto está acompañado por el adverbio *iam* encabalgado en el verso siguiente: aunque este adverbio no está en el centón, una práctica habitual de lectura centonaria es la restitución

³⁰ Para este concepto, cf. Lamacchia 1958 y Paolucci 2006: lxxii.

³¹ Horsfall 2003: 276.

mental de los contextos originales, en un juego muy característico propuesto por el *centonarius*: así, este perfecto con *iam* presenta un carácter perfectivo de la acción realizada por Enómao, que debe ser interpretada como un anuncio para el futuro. La suerte de los pretendientes de Hipodamia se consumó en el pasado como una acción definida y acabada, que no se prolongará en el tiempo: ya no habrá más muertes de jóvenes. Junto con von Albrecht, podemos decir que este perfecto marca el final de un acontecimiento dramático.

2) Los preparativos de la carrera (110-115): en este segmento de seis versos, hay siete verbos, todos en presente, lo que marca su predominio en esta sección:

Hos inter motus | **stat** ductis sortibus urna; |
tunc loca sorte **legunt**. | Extemplo arrectus uterque |
stat sonipes ac frena ferox spumantia **mandit**. |
Nec mora: continuo | vasto certamine **tendant** |
custodes lecti | atque arrectis auribus **adstant** |
orantes veniam; | **certatur** limine in ipso. |

Entre este tumulto **está** la urna con las suertes echadas; entonces **eligen** por sorteo sus puestos. Enseguida **están** listos uno y otro caballo y fieros **muerden** los frenos llenos de espuma. Sin demora: inmediatamente en la enorme pista **se aprestan** guardias elegidos y parando las orejas **están** pidiendo indulgencia; **se lucha** en la misma línea de partida.

El uso intensivo del presente en este pasaje evidencia el paso de la acción desde el plano de las lamentaciones por los pretendientes caídos, una acción que corresponde al tiempo del relato pero que refiere a eventos de un pasado ya acabado, a la verdadera preocupación narrativa del centón, que no es otra que la carrera donde se enfrentan Pélope y Enómao. La concatenación de estos presentes demuestra, además, que el acento está puesto sobre los preparativos, a partir de la triple repetición de *stare* y su compuesto *adstare*, que en realidad son el primer plano de la narración. El *centonarius*, con evidente dominio del arte narrativo, genera una enorme expectativa en el lector al enfocar todos los reflectores sobre la arena del *circus*. Finalmente, el verbo *certatur* funciona como señal de apertura de la competencia y, por lo tanto, como cierre de la sección. Como sostiene Pinkster, Virgilio acostumbra a agrupar numerosos presentes en pocos versos para dar vivacidad y plasticidad a los relatos detallados, algo que el centonario imita con maestría.

3) La carrera de carros (116-125): este segmento conforma con la sección 5 –interrumpidas solamente por la inserción de las emociones de Hipodamía– el punto neurálgico del relato, ya que aquí se produce la peripecia, el cambio de fortuna de Enómao, que traerá consecuencias para Pélope, Hipodamía y Mítilo:

Atque ea diversa penitus dum parte **geruntur**, |
discessere omnes medii | signoque repente |
 qua data porta **ruunt**. | Sic densis ictibus heros |
 stridore ingenti | atque oculis vigilantibus **exit**, |
 incumbens umero; | sonitu **quatit** ungula campum. | 120
Dant animos plagae, | pronique in verbera **pendent** |
 pro se quisque viri; | tunc caeco pulvere campus |
conditur in tenebras, | qua proxima meta viarum: |
 et longum **superant** | flexum caecique furore |
 illi inter sese | de vita et sanguine **certant**. | 125

Y mientras esto **sucede** en una y otra parte, todos **se apartaron** del medio y, a la señal, inmediatamente **se precipitan** por donde se abre la puerta. Así el héroe, con continuos latigazos, con gran estrépito y con su mirada atenta **sale**, inclinándose hacia adelante; los cascos **resuenan** en la pista. Los latigazos **dan** ánimos, y ambos hombres, inclinados hacia adelante, los **azotan** en beneficio propio; entonces, la pista **queda oculta** en las tinieblas bajo el polvo espeso, donde más cercana está la meta de la carrera: y **superan** la larga vuelta y engevecidos por el furor ellos entre sí **compiten** dejando la sangre y la vida.

El pasaje abarca diez verbos: nueve presentes y solo un perfecto. Como ocurría en la sección anterior, la sucesión de presentes está vinculada con la elaboración del detalle en el relato. Sería conveniente, entonces, detenernos en los primeros tres versos, donde se produce la única combinación de presentes y perfecto en la sección. Paolucci traduce la temporal de *dum*+presente como “mentre questo accadeva”³², porque se trata de un claro uso de lo que Traina & Bertotti definen como “concomitanza generica” del presente de indicativo (un presente “acronico”)³³ que puede ir acompañado de un perfecto en la principal, como en este caso (*discessere*). El primer verso está completamente extraído de *Aen.* 9.1 –segundo verso incipitario utilizado en

³² Paolucci 2006: 17.

³³ Traina & Bertotti 2003: 421.

los versos centonarios analizados hasta ahora—, donde se marca la transición entre el libro 8 y el libro 9: se pasa de un cierre profético con la écfrasis del escudo de Eneas al comienzo de la guerra; del remanso narrativo al torbellino de la guerra. Esta transición es análoga a lo que ocurre en el centón, donde se pasa de la descripción de los preparativos de la carrera a la competencia en sí.

El primer hemistiquio del v. 117, *discessere omnes medii*, corresponde a *Aen.* 12.696, cuando Turno ordena a rútilos y latinos abandonar la lucha, porque decide enfrentarse cara a cara con Eneas en el duelo definitivo; la voz narrativa cierra el pasaje con un verso que el *centonarius* podría haber utilizado completamente sin inconvenientes semánticos: *discessere omnes medii spatiumque dedere* (“se apartaron todos del medio y les dejaron espacio”). Nuevamente, entonces, el centón utiliza un verso-bisagra de la *Eneida* para remarcar la importancia de los eventos que se sucederán: en este caso, se relaciona la carrera de carros entre Enómao y Pélope con la batalla decisiva entre Turno y Eneas, de algún modo trazando analogías entre los cuatro personajes. Sin embargo, si en la *Eneida* estos perfectos (*discessere-dedere*) entran en las categorías de von Albrecht (marcan el final de un episodio, implican un acontecimiento dramático en la narración y determinan un estado emocional), en el centón el uso del perfecto está en “concomitancia” con la temporal de *dum*+presente, que sigue el modelo virgiliano de la proposición temporal original, relacionada también con una principal en perfecto:

Atque ea diversa penitus dum parte **geruntur**,
Irim de caelo **misit** Saturnia Iuno
audacem ad Turnum (*Aen.* 9.1-3)

Y mientras esto **sucede** en distancias remotas, la Saturnia Juno **envió** del cielo a Iris para el temerario Turno.

4) El punto de vista de Hipodamía (126-129): en estos versos se produce una interrupción del relato de la competencia a partir de la inserción de la perspectiva de la princesa, que contemplaba desde una ventana el destino de su amado:

Regina e speculis | miro *properabat* amore |
omnia tuta timens, | quoniam fors omnia **versat**. |

Audit equos, **audit** strepitus, | **timet** omnia secum: |
praescia venturi, | sed spes incerta futuri. |

La reina, desde la ventana³⁴, *estaba impaciente*, presa de un amor extraordinario, temiendo todo, incluso lo que parece seguro, porque la fortuna **da vuelta** todo. **Escucha** los caballos, **escucha** el estrépito, **teme** todo en su ser: prevé lo que vendrá, pero la esperanza del futuro es incierta.

La secuencia temporal está compuesta por un imperfecto y tres presentes. La apertura con el imperfecto es un logrado ejemplo del uso del segundo plano en el relato –y de un cambio de lugar, como señalaba Görler, ya que se pasa de la pista a la tribuna–, puesto que se introduce la perspectiva de la princesa, que no puede formar parte de la carrera de carros, centro de la acción y su primer plano. Este cambio de focalización en el relato depende en gran medida de ese imperfecto. El contexto original de ese hemistiquio corresponde a *Aen.* 7.57, donde se alude a la presentación de los nuevos personajes que van a protagonizar la segunda parte de la *Eneida*, entre ellos, Lavinia y Turno:

multi illam magno e Latio totaque *petebant*
Ausonia; **petit** ante alios pulcherrimus omnis
Turnus, avis atavisque potens, quem regia coniunx
adiungi generum miro *properabat* amore (*Aen.* 7.54-57)

Del gran Lacio y de toda la Ausonia muchos la *buscaban* como esposa; la **busca**, antes que nadie, el hermosísimo Turno, noble por sus abuelos y antepasados, que la esposa del rey no *veía la hora* de que se le uniera como yerno.

El pasaje es interesante desde el punto de vista del uso de los tiempos, dado que se produce la repetición del mismo verbo *petere* en dos formas, imperfecto y presente. Horsfall comenta que *petebant*, *petit* y *properabat* sugieren que no se concretó la unión entre Turno y Lavinia, a pesar de las intenciones del rútilo y de Amata, es decir, que Turno *buscaba* y **sigue buscando** ser el *coniunx* de Lavinia, algo fundamental para entender el desarrollo de la obra³⁵. La subordinada relativa en la que está incluido

³⁴ *Specula* significa “atalaya, mirador” (así en su contexto original, cuando Dido observa cómo Eneas huye con su flota, cf. *Aen.* 4.586). En el centón, no puede haber un mirador en un circo romano, por lo tanto, se trata de una ventana ubicada en la tribuna.

³⁵ Horsfall 2000: 82.

properabat caracteriza el deseo durativo, pasado y presente, de la reina. Es como si se unieran los dos planos: el “background” y el “foreground”. ¿Cómo repercute esto en el centón? Si bien hay un uso diferente del verbo *propereo* –ya que en la *Eneida* rige una oración de infinitivo³⁶, mientras que en el centón tiene un uso absoluto (intransitivo)–, en *Hippodamia* se verifica el mismo aspecto durativo que en el original virgiliano: esto se puede comprobar gracias al tricolon de presentes del v. 128, *Audit equos, audit strepitus, | timet omnia secum*, que es la causa de la agitación de la princesa. Los tres tiempos presentes pertenecen a esa temporalidad del segundo plano iniciada por *properabat*. ¿Podrían haber sido imperfectos en lugar de presentes? Claro, pero, gracias a esta combinación, la focalización gana notablemente en vivacidad. Un detalle más: el *centonarius* hace coincidir en un mismo verso (126) a tres reinas: Hipodamia, Dido (el original de *Regina e speculis*, *Aen.* 4.586) y Amata.

5) El accidente de Enómao (130-138): dentro de la escena de la carrera de carros, esta sección es el verdadero clímax. Es aquí cuando se derriten los ejes de cera del carro del rey; si se tratara de un relato policial, diríamos que es la causa material del crimen:

Et proni **dant** lora: **volat** vi fervidus axis; | 130
liquitur, | in medioque ardentem **deserit** ictu. |
Carpit enim vires et, | haec ut cera **liquescit**, |
excoquitur vitium, | tum **nititur** acer et **instat**. |
Vertitur interea | et scelus **expendissee** merentem |
matres atque viri | vocesque ad sidera **iacant**. | 135
Dum **trahitur** | curruque **haeret** resupinus inani, |
radit iter laevum interior subitoque priorem |
praeterit et | super haec inimico pectore **fatur**:

E inclinados **sueltan** las riendas: **vuela** con ímpetu el carro candente; **se derrite**, y en el medio de la carrera **abandona** al auriga ardiente. En efecto, [la fricción] **consume** la fuerza y, cuando esta cera **se derrite**, el engranaje defectuoso **se funde**: entonces, él, enérgico, **se esfuerza** y **porfia**. Sin embargo, **se da vuelta** y las madres y los padres **elevan** al cielo sus voces de que **pagó merecidamente** su crimen. Mientras **es arrastrado** y **va atado** al carro vacío, boca arriba, el que iba por adentro [de la pista] **roza** el lado izquierdo y **supera** inmediatamente al que iba primero y además **habla** con ánimo hostil.

³⁶ Cf. *OLD*, s.v. 5c.

El pasaje tiene dieciséis presentes en nueve versos (!) (cinco versos tienen dos presentes cada uno y en un verso hay tres presentes). Hay una sola forma verbal que no es presente: el infinitivo perfecto *expendisse*. Si Pinkster ejemplificaba el asombroso uso del presente en la *Eneida* con los vv. 2.391-401, donde hay once presentes en once versos, el *centonarius* da muestra de conocer esa característica virgiliana a la perfección. Esta concatenación abrumadora de presentes solo puede deberse a las características mencionadas por Pinkster: su utilización en relatos detallados que, además, como en este caso, son el *pico* de la narración. Cualquier lector del mito espera con ansia este momento, el modo como se produce la peripecia, más aún en este caso, puesto que implica una descripción técnica a partir de la *langue* virgiliana. Así, el elemento marcado del pasaje es el uso del infinitivo perfecto. Corresponde a *Aen.* 2.229, cuando los troyanos dicen que Laocoonte recibió su merecido por haber arrojado su lanza contra el caballo de Troya:

tum vero tremefacta novus per pectora cunctis
insinuat pavor, et scelus *expendisse* merentem
 Laocoonta **ferunt** (*Aen.* 2.228-230)

Entonces un nuevo miedo **se insinúa** a todos en los ánimos consternados, y **afirman** que Laocoonte *pagó merecidamente* su crimen.

Notablemente, el *centonarius* logró ensamblar ambos contextos (virgiliano y propio), porque, como puede apreciarse, en ambos hay un *verbum dicendi* en presente plural que rige la oración de infinitivo: en la *Eneida ferunt* y en el centón la perífrasis (con valor de *verbum dicendi*) *iactant voces* (en ἀπὸ κοινοῦ); asimismo, el infinitivo perfecto está rodeado de verbos en presente en ambos casos. El uso del perfecto también es similar, ya que en los dos textos refiere a acciones acabadas y definitivas, que marcan un acontecimiento dramático y un estado emocional (y en la *Eneida*, incluso puede interpretarse como algo divino): las muertes de Laocoonte y de Enómao.

Finalmente, el último verbo de la sección, el presente *fatur*, ingresa dentro de la categoría definida por Adema como *modo immediato*³⁷: el narrador cuenta los eventos como si el relato pasara delante de sus ojos (en

³⁷ Adema 2005: 426-429.

su mente), es decir, usa el discurso de un observador. Es lo que ocurre en el centón, donde ese *modo immediato*, introducido por *fatur*, está apoyado por la abrumadora cantidad de presentes.

6) El discurso de Pélope (139-146) está construido como una *insultatio*³⁸ que tiene como objetivo mostrar la insensatez de Enómao y la venganza de los jóvenes, a manos del héroe:

Istic nunc, metuende, iace | vetitosque hymenaeos |
sume, pater | frustra que animis elate superbis. | 140
En qui nostra sibi | tot iam labentibus annis, |
servabat senior! | Nostrasne evadere demens |
sperasti te posse manus | circensibus actis? |
hic tibi mortis *erant* metae: | submitte furorem, |
qui iuvenum tibi semper *erat*! | **Speravimus** ista | 145
et tandem laeti sociorum **ulciscimur** umbras. |

Quédate ahí ahora, terrible, y acepta tus prohibidos himeneos, padre en vano engreído en tu ánimo soberbio. ¡Acá está el que, habiendo pasado ya tantos años, *guardaba* para sí, incluso anciano, lo que es nuestro! ¿Acaso **esperaste**, desquiciado, poder huir de nuestras manos con juegos circenses? Acá las metas *eran* la muerte para ti: ¡aplaca tu furia, que siempre *tenías* contra los jóvenes! La **esperamos** y finalmente, contentos, **vengamos** las almas de los compañeros.

La sección contiene nueve verbos, de los cuales tres son imperfectos, dos perfectos y un solo presente. La nota destacada son los tres imperativos con los que Pélope termina de someter, ahora verbalmente, a Enómao. Para introducir el discurso de Pélope, el *centonarius* aprovecha la *insultatio* de Eneas a Tárquito³⁹:

inimico pectore **fatur**:

‘istic nunc, metuende, iace. non te optima mater
condet humi patrioque onerabit membra sepulcro:
alitis linquere feris aut gurgite mersum
unda feret piscesque impasti vulnera lambent.’ (*Aen.* 10.556-560)

³⁸ Paolucci 2006: 126-127.

³⁹ A su vez, modelada sobre *Il.* 21.122-125, pasaje donde Aquiles se burla de Licaón. El poeta también aprovecha la introducción virgiliana (*Aen.* 10.556=*Hipp.* 138b).

le **habla** con ánimo hostil: ‘Quédate ahí ahora, terrible. No te enterrará una madre excelente ni cubrirá tus miembros en la tumba paterna: serás abandonado a las aves de presa o inmerso en un remolino la corriente te arrastrará y los peces famélicos te lamerán las heridas.

La comparación entre ambos discursos se hace necesaria, sobre todo porque de los tres imperativos centonarios el único que tiene valor de *insultatio* es *iace*: los restantes corresponden al pedido de Eneas a Acestes para que tome los regalos del tiro al blanco (*sume*, *Aen.* 5.533) y a la exhortación de Júpiter a Juno para que deponga definitivamente su ira (*submitte*, *Aen.* 12.832). Frente a la variedad temporal manifestada en el centón, la *Eneida* presenta un solo tiempo, el futuro, algo que llamativamente se repite en los otros dos discursos de los libros 5 y 12, recién mencionados. Más sorprendente es que esa variedad temporal no incluya ningún futuro en el centón. De hecho, los tres imperativos son imperativos presentes, implican una orden de ejecución inmediata⁴⁰. Se podría pensar que la ausencia de futuros en el pasaje centonario se debe a que no hay ningún futuro para Enómao (como sí lo hay para Acestes y, obviamente, Juno), pero Tárquito tampoco lo tiene, aunque Eneas hable del futuro... de su cadáver. Por lo tanto, se trata de una innovación del poeta centonario a partir de la acumulación de estos muy bien repartidos imperativos (es decir, no están en el mismo verso ni en dos versos consecutivos), por lo que se transforma en una clave de lectura: Pélope es ahora quien manda.

En cuanto al uso de los perfectos e imperfectos, los primeros parecen descolocados en la secuencia temporal de imperfectos. En el caso de *sperasti* (143) y *speravimus* (145), lo más natural hubiera sido encontrar allí otro imperfecto que ubicara esos versos como claramente de “background”, que explicaran los estragos que causaba Enómao y el cambio hacia un nuevo estado de cosas, con Pélope vencedor. Este uso centonario está obligado por los eventos vinculados con la aparición de *sperasti* y *speravimus* en Virgilio. El primero pertenece a *Aen.* 9.561, las arrogantes palabras de Turno a Lico durante la toma de la torre troyana, donde el perfecto enfatiza que la esperanza de vida de Lico terminó. El segundo corresponde al discurso de Venus en *Aen.* 10.42, donde se queja de los éxitos de Turno y los rútilos y, nuevamente, de una esperanza absolutamente perdida, en una exageración

⁴⁰ Cf. Kühner & Stegmann 1912-1914: 196.

retórica de la diosa⁴¹. El *centonarius* necesitaba estos versos para darle al discurso de Pélope ese tono altivo, pero los perfectos no se articulan de manera coherente con los imperfectos.

7) El desfile victorioso de Pélope (147-150): los cuatro versos finales de esta sección resumen el regocijo de Pélope por su triunfo, con su salida del carro y su unión para el desfile triunfal con Hipodamia:

Dixit et e curru saltum *dedit*, ocius omnis |
excipiunt plausu, | caelum **tonat** omne tumultu. |
Ipse etiam eximiae laudis | cum virgine victor |
ibat ovans | umeroque Pelops⁴² insignis eburno. | 150

Dijo y *saltó* del carro; enseguida todos lo **reciben** con aplausos, y todo el cielo **resuena** con el griterío. El propio vencedor, junto a la doncella de extraordinaria fama, *iba* exultante, Pélope, famoso por su hombro de marfil.

El pasaje contiene dos perfectos, dos presentes y un imperfecto. Los dos perfectos del v. 147 derivan de *Aen.* 12.681, cuando Turno termina su discurso para Yuturna y se decide a enfrentar a Eneas en el duelo definitivo:

dixit, et e curru saltum *dedit* ocius aruis
perque hostis, per tela **ruit** maestamque sororem
deserit ac rapido cursu media agmina **rumpit**. (*Aen.* 12.681-683)

Dijo, y *saltó* del carro velozmente sobre el prado y **se lanza** entre los enemigos, entre los dardos y **abandona** a la desolada hermana y con una corrida vertiginosa **penetra** por el medio de las filas enemigas.

Virgilio articula los dos perfectos con una secuencia de tres presentes, algo que es imitado por el *centonarius* con dos presentes en un mismo verso⁴³. Por otra parte, en Virgilio no siempre luego del *verbum dicendi* *dixit* siguen presentes: es muy común el perfecto⁴⁴. Es lo que Adema define

⁴¹ Harrison 1991: 70.

⁴² La presencia del nombre propio del protagonista –algo rarísimo en los centones– la debemos a *Georg.* 3.7, la famosa *recusatio* virgiliana a escribir sobre mitos griegos famosos.

⁴³ Este uso del presente es el elegido en el centón para la continuidad narrativa luego de los discursos en los vv. 62 y 96.

⁴⁴ Tan solo como ejemplos, cf. *Aen.* 1.402-405, 3.258, 3.312.

como uso *conclusivo* del perfecto⁴⁵, comparable con el uso del participio perfecto y pluscuamperfecto: se trata del cierre del discurso antes de que el relato continúe con el presente.

Con respecto al uso del imperfecto, *ibat ovans*, corresponde a *Aen.* 6.589, cuando se describe en el Tártaro a Salmóneo, que osó igualarse a Júpiter conduciendo un carro parecido al del dios e imitando el rayo y el trueno divinos con una antorcha y con su voz, respectivamente. Por su *hybris*, Júpiter lo fulminó. Esta equiparación entre Pélope y Salmóneo es una hermosa ironía del texto centonario⁴⁶. Pero nos interesa el uso del imperfecto. En realidad, se esperaría un presente para continuar con la descripción plástica y vívida del desfile triunfal, pero el centonario inserta un imperfecto que, en el contexto original, tenía su razón de ser como tiempo de “background” con dos imperfectos en un mismo verso:

vidi et crudelis dantem Salmonea poenas,
dum flammas Iovis et sonitus **imitatur** Olympi.
quattuor hic invectus equis et lampada quassans
per Graium populos mediaeque per Elidis urbem
ibat ovans, divumque sibi *poscebat* honorem (*Aen.* 6.585-589)

Vī también a Salmóneo que sufría crueles castigos, mientras **imita** las llamas de Júpiter y los sonidos del Olimpo. Este, llevado por cuatro caballos y agitando una antorcha por los pueblos griegos y por la ciudad del centro de la Élide, *iba* exultante, y *buscaba* para sí honores divinos.

¿Cuál es entonces la función de este imperfecto? Los motivos de la elección del pasaje del libro 6 son al menos tres: 1) evidentemente el *centonarius* quería destacar la relación (irónica) entre Pélope y Salmóneo, 2) *ibat ovans* es una *iunctura* afortunada, ya que fue retomada tres veces por Silio Itálico (3.409, 7.734, 14.499) y por Proba (*Cento* 659) y 3) el imperfecto en este contexto de presentes “trasferisce quindi l’azione progressiva in una fase di stasi”⁴⁷ que enfatiza la duración del desfile triunfal de Pélope.

⁴⁵ Adema 2005: 430.

⁴⁶ Cf. Paolucci 2006: xlix.

⁴⁷ Görler 1985: 272.

Conclusiones

El abrumador uso del presente (en la proporción de 6:1 con respecto al perfecto) se debe a la conciencia del *centonarius* de centrar el interés narrativo en la carrera de carros, verdadero punto neurálgico de la trama sobre el que giran todos los demás elementos. Este presente narra los eventos que ocurren en el tiempo del relato, es el tiempo que determina la temporalidad principal de la narración: el tiempo del primer plano. Así, los demás tiempos entran necesariamente en relación con él. Asimismo, el presente sirve para realzar los detalles narrativos en los momentos *pico* del relato, con una vivacidad y plasticidad notables, en una clara muestra de la extraordinaria capacidad alusiva del poeta centonario, que incluso imita con gran maestría un rasgo sintáctico-estilístico virgiliano. En cuanto al modo de introducir los discursos, el presente representa el *modo immediato*, es decir, el narrador cuenta los acontecimientos como si se tratara de un testigo presencial.

Por su parte, el perfecto presenta la acción realizada que sirve en el relato para marcar, sobre todo, las atrocidades cometidas por Enómao, que ya no se repetirán. Se trata, por lo general, de acciones que marcan el final de un episodio, implican un acontecimiento dramático en la narración y/o determinan un estado emocional. Asimismo, para el cierre de los discursos, el *centonarius* utiliza el perfecto *conclusivo* para dar una verdadera clausura al parlamento y permitir que el relato vuelva al presente.

Con respecto al imperfecto, se utiliza para introducir el segundo plano en el relato –y de un cambio de lugar, como señalaba Görler–, como ocurre con la focalización de Hipodamía. De esta forma, es fundamental entender su interacción con el presente: la combinación de ambas formas verbales en un mismo pasaje a menudo apunta a la vivacidad que se logra con el presente.

Por último, para la relación entre el futuro y el modo imperativo, habitual en los discursos de la *Eneida*, el centón presenta una innovación al excluir el tiempo futuro. Sin embargo, esta exclusión está matizada con los imperativos, que pueden leerse en clave proléptica, en el sentido de que Pélope es quien manda *desde ahora*.

Este sostenido uso del presente en el centón respeta las reglas enunciadas por Pinkster de que debe existir alguna señal para que el destinatario interprete ese presente como parte de una narración en el pasado: esas señales son las inclusiones de los tiempos pasados en la introducción o cierre de los episodios. De esta manera, el centón efectivamente se nos presenta como una pequeña *Eneida*, como una épica en miniatura, como un *epyllion*, no solo porque supo

crear una obra única e independiente –pero a la vez, íntimamente vinculada a la *Eneida* con sus numerosas analogías– en verso virgiliano, sino también porque supo imitar con enorme talento la articulación temporal virgiliana, sobre todo en los momentos de mayor tensión dramática. Parafraseando a von Albrecht, podemos decir, entonces, que el uso de los tiempos verbales forma parte de la sintaxis narrativa del centón de *Hippodamia*.

Bibliografía

Ediciones

- Conte, G. B. (2019), *P. Vergilius Maro, Aeneis (editio altera)*. Berlin: Teubner.
- Green, R. (1999), *Ausonius: Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- Paolucci, P. (2006), *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina: Introduzione, edizione critica, traduzione e commento*. Hildesheim: Olms.

Estudios

- Adema, S. (2005), “The tense speech indications in Vergil’s *Aeneid*”, in G. Calboli (ed.), *Papers on grammar 9*, vol. 2, Roma: Herder: 419-431.
- Albrecht, M. von (1970), “Zu Vergil’s Erzähltechnik: Beobachtungen zum Tempusgebrauch in der *Aeneis*”, *Glotta* 48: 219-229.
- Albrecht, M. von (1999), *Roman Epic: An Interpretative Introduction*. Leiden-Boston-Köln: Brill.
- Bazil, M. (2009), ‘*Centones christiani*’: *métamorphoses d’une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l’Antiquité tardive*. Paris: Institut d’Études Augustiniennes.
- Carmignani, M. & Audano, S. (2017) (eds.), *Vergiliocentones. Critical Studies. Los centones virgilianos. Estudios críticos*. Córdoba: Brujas.
- Carmignani, M. (2020), “Articulación de los tiempos verbales en un centón virgiliano”, *Circe de clásicos y modernos* 24: 43-57.
- Consolino, F. E. (1983), “Da Osidio Geta ad Ausonio e Proba: le nuove possibilità del centone”, *Atene e Roma* 28: 133-151.
- De Nonno, M. (1991), “Per il testo e l’esegesi del centone *Hippodamia* (*Anth. Lat.* 11 R)”, *Studi Latini e Italiani* 5: 33-44.
- Galli, M. T. & Moretti, G. (2014) (eds.), *Sparsa colligere et integrare lacerata: centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*. Trento: Università degli studi di Trento.

- Görler, W. (1985), “*Eneide*: la lingua”, in F. Della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 2. Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana: 262-278.
- Harrison, S. (1991), *Vergil. Aeneid 10 with Introduction, Translation, and Commentary*. Oxford: Oxford University Press.
- Horsfall, H. (2000). *Virgil, Aeneid 7. A Commentary*. Leiden-Boston-Köln: Brill.
- Horsfall, H. (2003). *Virgil, Aeneid 11. A Commentary*. Leiden-Boston-Köln: Brill.
- Kühner, R. & Stegmann, C. (1912-1914), *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, 2 vols. Hannover: Hahnsche Buchhandlung.
- Lamacchia, R. (1958), “Dall’arte allusiva al centone. (A proposito di scuola di poesia e poesia di scuola)”, *Atene e Roma* 3: 193-216.
- Lamacchia, R. (1985), “Centoni” in F. Della Corte (ed.), *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 1. Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana: 733-737.
- McGill, S. (2005), *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*. Oxford: Oxford University Press.
- OLD = Glare, P. (2012), *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Pinkster, H. (1983), “Tempus, Aspect and Aktionsart in Latin (Recent trends 1961-1981)”, *ANRW* 29, no. 1: 270-319.
- Pinkster, H. (1999), “The present tense in Virgil’s *Aeneid*”, *Mnemosyne* 52, no. 6: 705-717.
- Pinkster, H. (2015), *The Oxford Latin Syntax: Volume 1: The Simple Clause*. Oxford: Oxford University Press.
- Polara, G. (1990), “I centoni”, in G. Cavallo, P. Fedeli & A. Giardina (eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. 3. Roma: Salerno Editrice: 245-275.
- Quinn, K. (1968), *Virgil’s Aeneid. A Critical Description*. London: Routledge.
- Ramos Guerreira, A. (2021), “Tiempo y aspecto”, in J. Baños Baños (ed.), *Sintaxis latina* vol. I. Madrid: CSIC: 475-516.
- Salanitro, G. (1997), “Osidio Geta e la poesia centonaria latina”, *ANRW* 34, no. 3: 2314-2360.
- Spallone, M. (1982), “Il *Par. Lat.* 10318 (Salmasiano): Dal manoscritto alto-medievale ad una raccolta enciclopedia tardo-antica”, *Italia medioevale e umanistica* 25: 1-71.
- Traina, A. & Bertotti, T. (2003), *Sintassi normativa della lingua latina*. Bologna: Patron.
- Weinrich, H. (1977), *Tempus: besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart: Kohlhammer.

