

Tradición latina en una novela chilena inédita del siglo XVII¹

Antonio Arbea G.

Escondida en el cuerpo de una crónica inédita de fines de nuestro siglo XVII, se encuentra la primera novela chilena. Es un relato barroco que cuenta los amores entre dos jóvenes mapuches.

La novela cumple su ostensible función edificante suspendiendo reiteradamente la ficción narrativa, con el fin de dar cabida a intervenciones no miméticas del narrador. En ellas, con mucha frecuencia, se incluyen citas de autores latinos, principalmente de Ovidio y Virgilio. Estas citas obedecen básicamente, al parecer, a la intención de legitimar estéticamente el relato ficticio —de escasa o nula tradicionalidad—, ofreciendo, como su autorizado y autorizante correlato, prestigiosos momentos textuales que presentan alguna analogía con las situaciones de la novela. Estas citas latinas, sin embargo, por lo general no son sino recomposiciones o pasticcis de versos de distinta procedencia, amalgamas compactas —y a menudo sorprendentemente coherentes— de textos de diverso origen. El procedimiento del pasticcio posiblemente arranca del manejo a veces bastante libre que hacían de los antiguos los florilegios o excerpta medievales. Es en estas obras, quizás, donde hay que buscar los gérmenes de esa imagen de la

¹ El texto de este artículo es, con algunas modificaciones, el de una presentación hecha al V Simposio Nacional de Estudios Clásicos, organizado por la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC) en Bahía Blanca, entre el 18 y el 23 de septiembre de 1978.

literatura latina —concebida como un continuum— que ofrecen las citas de esta novela.

En cualquier caso, es ésta una muestra más, y muy novedosa, del fervor con que los fundadores de nuestra cultura buscaron inspiración en los autores clásicos de la Antigüedad.

I. PRESENTACIÓN

Hacia el año 1693, el mercedario chileno fray Juan de Barrenechea y Albis escribió una curiosa obra miscelánea, conocida con el título de *Restauración de la Imperial y conversión de almas infieles*. Corridos ya casi tres siglos desde entonces, permanece aún inédita en nuestro Archivo Nacional². Las escasas y muy someras referencias que se encuentran acerca de esta crónica son casi todas de segunda mano, pues se afirman invariablemente en una descripción de su contenido y carácter que José Toribio Medina hiciera hace ya cien años³.

Recientemente, el profesor chileno José Anadón, investigador de nuestra literatura colonial, ha llamado la atención sobre esta olvidada obra y ha anunciado su propósito de editarla⁴. Invitados gentilmente por él a colaborar en esta empresa —con la traducción de las citas latinas—, hemos tenido ocasión de conocer un ámbito bastante novedoso y sorprendente de la asunción hispanoamericana de la tradición latina.

Nuestro propósito en esta oportunidad es adelantar sumariamente los resultados de ese trabajo y, además, extendernos brevemente en algunas consideraciones que sólo aquí resultan pertinentes.

II. EL HIBRIDISMO DE LA “RESTAURACIÓN DE LA IMPERIAL”

Tropezaba ya José Toribio Medina al querer ubicar dentro de un determinado género literario la obra del religioso mercedario, la que

² Colección *Fondo Antiguo*, volumen xxxix.

³ Cf. J. T. MEDINA, *Historia de la literatura colonial de Chile* (Santiago de Chile, Imprenta de la Librería del Mercurio, 1878), t. II, pp. 336-349. El pormenorizado argumento —especialmente de la parte novelesca de la crónica— consignado aquí por MEDINA, nos exime de referirlo en esta ocasión.

⁴ Cf. J. ANADÓN, “La *Restauración de la Imperial* de Barrenechea y Albis”, *Anuario de Letras* (México D. F., 1975), pp. 277-286.

a su juicio participaba “algo de la historia y mucho más de la novela”⁵. En efecto, se trata de una crónica histórica —de función marcadamente didáctica: la propagación de la fe católica— que contiene, segmentado y como dándole ritmo al conjunto, un más novelesco que novelístico relato de amor entre dos jóvenes mapuches: Carilab y Rocamila.

En algunos casos el autor justifica el tránsito desde el relato histórico de la crónica hacia el ficticio de la novela como una suerte de ejemplificación o comprobación de sus descripciones cronísticas, particularmente de los frecuentes juicios de valor que las acompañan. El capítulo V del libro I, por ejemplo, que se titula “Trátase en [sic] la fiereza al por mayor de los bárbaros de el Reyno de Chile”, concluye con las siguientes palabras:

“[...] allí celebraban los cultos a su deidad que es la gula con aplausos de embriaguez. Es gente sin piedad y sin viso alguno de conmiseración quando los ciega el rencor. Bien se ve en los sucesos de la historia” (folios 23-24),

y a continuación el narrador retoma el hilo de la novela, que había sido interrumpido para dar paso a la crónica. La mayor parte de las veces, sin embargo, relato ficticio y relato histórico están meramente yuxtapuestos. Cuando es así, un nuevo capítulo da cuenta en su título del tránsito. Es el caso, por ejemplo, del capítulo VIII, que se titula “Comienzan los sucesos trágicos de la historia [...]”, o del capítulo XV, que lleva por título “Síguense los desgraciados sucesos de el héroe de nuestra historia [...]”.

Es interesante señalar que la narración ficticia recibe aquí invariablemente el nombre de “historia”. Ello no bastaría por sí solo para afirmarlo, pero lo cierto es que hay en todo momento algo así como la intención de hacer aparecer como verdaderas las aventuras de Carilab y Rocamila. Digamos que el recurso tenía ya, entonces, una larga tradición, y respondía al interés que los lectores mostraban por la historia. Numerosas novelas, desde el *Amadís* hasta el mismo *Quijote*, se habían acogido al expediente de advertir en sus prólogos que no eran más que traducciones de documentos originales, más o menos azarosamente descubiertos. Deliberadamente, pues, los autores de estas “historias mentirosas” acudían a la convención de asegurar que referían hechos verídicos, fundados quizás en la estable demanda

⁵ J. T. MEDINA, op. cit., p. 336.

que por ese tipo de obras había. Por lo demás, no es inútil señalar que la realidad americana constituía para el europeo, y aún para el criollo, un medio inagotablemente exótico, donde lo mágico brotaba de lo real como una de sus efectivas dimensiones, donde lo fantástico surgía sólo de una leve magnificación de lo cotidiano, donde —en suma— la línea divisoria entre fantasía y realidad a menudo desaparecía.

La inscripción de la narración ficticia en el cuerpo de la crónica histórica, pues, representa un complejo problema; a su cabal explicación deben de concurrir, con seguridad, razones de variada índole. En Hispanoamérica, por lo demás, éste no es un caso aislado: paralelos suficientes lo configuran como típico⁶. A juicio de José Anadón, el fenómeno se debería a que “la Corona prohibió la publicación de novelas en el Nuevo Mundo”⁷. En tales circunstancias, la pujanza creadora de los narradores criollos habría encontrado cauce para su manifestación en la historiografía, literatura entonces no sólo de muy holgado sayo, sino además inobjetable por su tradicionalidad y sus propósitos. En esa prohibición, sin embargo, no hay que ver tanto la influencia represiva del Santo Oficio, cuando la presión que ejercían los libreros de España con el fin de proteger contra la competencia de ultramar los intereses de su lucrativo monopolio. Las arcas reales, además, siempre necesitadas de fondos, también resultaban favorecidas con estas medidas restrictivas: con ellas los monarcas se granjeaban el apoyo de los comerciantes.

En rigor, con todo, no era imposible publicar una novela en América; pero las dificultades que había que sortear para hacerlo eran enormes. En primer lugar, había que obtener la licencia de las autoridades de España, para lo cual era necesario, afrontando los riesgos de un correo inseguro, enviarles el manuscrito (¡ay!), y luego esperar con más paciente que justificada confianza el largo tiempo de la tramitación burocrática del Consejo de Indias. Si se llegaba a obtener dicha licencia, esquivando la ceñuda mirada inquisitorial, que ciertamente no veía con simpatía las manifestaciones intelectuales que no tuvieran un estricto y ortodoxo carácter teológico, quedaba el no

⁶ “Recordemos, además de Carilab y Rocamila, la aventura de Quilaco de Quito, y Curicuillor, de Cuzco, narrada por Miguel Cabello de Valboa hacia 1586; o el idilio entre el pastor Acollanapa con la hermosa Chuquillante, con que finaliza su libro [*Historia del origen y genealogía real de los Reyes Incas del Perú*] el padre [Martín de] Murúa” (J. ANADÓN, *op. cit.*, p. 279). Y añádele a continuación, otro caso más.

⁷ J. ANADÓN, *op. cit.*, p. 278.

menor problema de imprimir la obra. La alternativa para ello era España o América: algo así como Escila o Caribdis. Si se optaba por España, no podía el autor custodiar el proceso de impresión, tan lleno —entonces más que ahora— de acechanzas visibles e invisibles; se se elegía América, los costos eran verdaderamente prohibitivos, agravados por la permanente escasez de papel. Y si, salvados todos estos obstáculos, la obra era por fin editada, sus ventas no alcanzaban a reeditar a su autor, sino mínimamente, la inversión comprometida. Más que las trabas jurídicas, pues, es este cúmulo de dificultades prácticas lo que con mayor verosimilitud explica la ausencia de una verdadera novela colonial.

No debe olvidarse, por otra parte, que con el siglo xvii comenzó a declinar la novela como género favorecido por el público lector; a partir de Lope de Vega se empezó a preferir esa más breve y realista —y barata— literatura dramática que tan importante influencia y tan alto rango alcanzó entonces ⁸.

Comoquiera que se resuelva este asunto de la inscripción de la narración ficticia en la crónica, lo importante es que el relato de los aventurados amores de Carilab y Rocamila constituye uno de los hitos germinales de la novela en Hispanoamérica; en Chile, al menos, tiene la alta condición de fundador del género.

III. LOS AMORES DE CARILAB Y ROCAMILA: NOVELA BARROCA

Tanto la parte histórica de la *Restauración de la Imperial* —relato de las campañas de don Alonso de Sotomayor— como la ficticia —narración de los amores de los dos indígenas— se hallan frecuentemente interrumpidas por digresiones de diverso tipo, básicamente teológicas y morales, determinando así el carácter edificante de la obra entera, que es el que le confiere unidad.

⁸ De muy valiosa consulta acerca de la literatura que se leía en América durante la Colonia, en particular la de ficción, resulta la erudita y amena obra de IRVING A. LEONARD, *Los libros del conquistador* (México - Bs. Aires, Fondo de Cultura Económica, 1953; primera edición en inglés, 1949). Sin extremismos y con razones convincentes, se rebaten allí autorizadas y muy vigentes opiniones acerca del papel que jugó la Inquisición en estas materias. Muy útil, además, es la bibliografía examinada. Para el asunto que venimos tratando —las dificultades del autor criollo para editar sus obras— recomienda LEONARD el estudio de Agustín G. DE AMEZÚA Y MAYO, *Cómo se hacía un libro en nuestro siglo de oro. Discurso leído por . . . el día 23 de abril de 1946, con ocasión de la Fiesta del Libro Español* (Madrid, 1946).

El relato novelesco, considerado independientemente, se configura de este modo como un representante de la llamada novela barroca hispanoamericana, género caracterizado —entre otros rasgos— por una ostensible participación del narrador como intérprete del mundo representado: la ficción narrativa se suspende reiteradamente para dar paso a momentos no narrativos —unos breves, otros literalmente de a folio— en los que el narrador aconseja, reflexiona, adoctrina, sentencia, generaliza. “Baste de saludable doctrina por agora, y pase la curiosidad siguiendo la hebra entretenida en lo historial”, nos dice el narrador al cabo de uno de estos excursos edificantes, abriéndole paso al relato novelesco (folio 20). Es interesante destacar la primacía que expresamente concede el narrador a las intervenciones de este tipo: “pasemos a lo que importa” (folio 338), declara al comenzar un largo capítulo en que, a propósito del ánimo vengativo de Carilab, sermonea prolijamente acerca de “cuán perjudicial es la venganza para quien la ejecuta” y cómo ella “cierra las puertas del cielo”. Para una historia del género el hecho es significativo, ya que en la novela hispanoamericana posterior se irá progresivamente adelgazando la presencia de este narrador personal, llegando finalmente, incluso, a desaparecer⁹.

En el curso del relato de los amores de Carilab y Rocamila, y precisamente como discurso no mimético o “digresiones” de su ilustrado hablante básico, aparecen numerosas citas latinas de diversa procedencia. La curiosa latinidad de la *Restauración* que nos proponemos considerar brevemente en lo que sigue, no es la de la obra entera, sino tan sólo ésta: la de la novela en ella enmarcada.

IV. AUTORES ANTIGUOS Y AUTORIDAD

Las citas de autores latinos —paganos y cristianos—, incorporadas en esta novela, suman poco más de setenta; de entre ellas, aproximadamente cincuenta se reparten parejamente entre Ovidio y Virgilio, siendo casi en su totalidad tomadas, respectivamente, de las *Metamorfosis* y la *Eneida*. Las aproximadamente veinte citas restantes son, en su mayor parte, de la *Vulgata* y de santos de la Iglesia.

Unas veces estos testimonios están simplemente insertos como cuñas en la narración, sin presentación de ninguna especie; otras tantas,

⁹ Cf. C. Gorc, *Historia de la novela hispanoamericana* (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972), *passim*.

en cambio, son introducidas por el narrador con fórmulas del tipo de “no a otro intento cantaba el poeta cuando dijo [...]”.

Cuando la cita es de la *Biblia* o de un autor cristiano, por supuesto es la índole edificante del relato la que atrae el testimonio; pero cuando el citado es un poeta, lo que hay, más bien, es la intención de dignificar el acontecer novelesco proporcionando de él un correlato literario prestigioso.

El procedimiento de respaldar el discurso con una autoridad no tiene aquí, por cierto, el relumbramiento de la primera creación, sino que representa una muy antigua constante formal de la tradición retórica. Desde la Antigüedad misma se hicieron colecciones de pasajes memorables de autores del pasado; constituían ellas verdaderos arsenales de doctrina al servicio de oradores, maestros, filósofos. Junto a estas *sententiae*, donde se depositaba la venerable sabiduría de los mayores, se recogió también un nutrido elenco de figuras ejemplares —*exempla*— que representaban paradigmáticamente las virtudes y los vicios¹⁰. En estos modelos, como en un espejo conjurado, podía el hombre ver duplicada imaginariamente su existencia y aprender en cabeza ajena, con lo cual mostraba, por otra parte, no sólo su capacidad de reconocerse a sí mismo por encima de los siglos gracias al legado de las letras —su memoria colectiva—, sino también su voluntad de mantener viva su honrosa filiación latina. Estos *exempla*, por supuesto, no fueron proporcionados exclusivamente por la historia, sino también por la leyenda, el mito y la poesía, con quienes aquélla pasó a compartir su condición de *magistra vitae*. La devoción con que se leía a los antiguos, pues, hizo de la tradición literaria una suerte de segunda Revelación: depósito de las claves para la comprensión del mundo, a la vez que fuente incitadora de iniciativas.

Junto a esos *exempla* de función probatoria ceñida, la antigua retórica consignaba también otros en los que tal función aparecía relajada, llegando a veces hasta el punto de hallarse convertida en función meramente exornadora¹¹. Es lo que ocurre en la poesía, donde los *exempla* cumplen con un propósito fundamentalmente estético: presentar a modo de *similitudo* un suceso privilegiado, real o imaginario, en el cual el acontecimiento poético —sin lustre por novedoso— pueda resonar y amplificar su sentido. Tal es en la narración de los

¹⁰ Cf. E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media Latina* (México, Fondo de Cultura Económica, 1955¹), cap. III, párr. 7.

¹¹ Cf. H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria* (Madrid, Editorial Gredos, B. R. H., 1967¹), t. III, párr. 1243, a. v. *exemplum*.

amores de Carilab y Rocamila la naturaleza más frecuente de las citas latinas. Más que *exempla*, en rigor, ellas constituyen motivos o imágenes que condensan arquetípicamente un amplio espectro de situaciones, y que por su honda tradicionalidad se hallan investidos de una particular ejemplaridad ¹².

Atraídos al relato novelesco, estos ecos cultos y autorizados, junto con legitimar los pasos principiantes de un novelar inaugural en su contenido, alcanzan con su prestigio el trivial acontecer de los indígenas y lo trasmutan.

V. UN 'PASTICCIO' DE LATINIDAD

Pero más allá de las observaciones hasta aquí hechas —en alguna medida válidas, por lo demás, no sólo para la obra de Barrenechea y Albis—, lo más notable y digno de ser destacado en este caso es la muy singular estructura interna de las citas latinas de esta novela. Lo sorprendente es que un significativo número de ellas constituye lo que se conoce bajo el nombre de *pasticcio* —‘pastel’—, esto es, una amalgama compacta de momentos textuales de distinta procedencia. Examinemos un par de ejemplos.

En los inicios de la narración —para señalar uno de los casos más notables— se nos cuenta que la agraciada Rocamila, turbada ya en su pecho por la gallardía y nobleza de Carilab, se inquietaba por la suerte de su amado, “hijo de Marte” en mayor grado que el que ella quisiera. En sus angustiosas pesadillas, lo veía montado sobre un “viviente marfil [...], tintas en sangre las armas, salpicado el alabastro o nieve hermosa de la piel del animal [...], entre marciales

¹² Ya la primera novela moderna, *El Quijote*, ironiza el abuso que la narrativa anterior hiciera de este procedimiento. En el prólogo a la primera parte, el narrador nos refiere los temores que le asaltaban antes de resolverse a lanzar al público su obra, que le parecía “pobre de conceptos, falta de toda erudición y doctrina, y sin acotaciones en las márgenes”, a diferencia de otros libros, que, aunque “fabulosos y profanos”, estaban “llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos”. Y confesándole tales preocupaciones a un bien entendido amigo suyo, éste le responde así: “En lo de citar en las márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusieredes en vuestra historia, no hay más sino hacer de manera que vengan a pelo algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o a lo menos, que os cuesten poco trabajo el buscarlos, como será poner, tratando de libertad y cautiverio: *non bene pro toto libertas venditur auro*. Y luego, en el margen, citar a Horacio, o a quien lo dijo [...]. Y con estos latinicos y otros tales os tendrán siquiera por gramático; que el serlo no es de poca honra y provecho el día de hoy”.

horrores, haciéndolos mayores la lobreguez de la noche [...]. Soñaba —nos dice el narrador— lo que Ovidio canta:

Arma viri fortis medios mittuntur in hostes
cum medio noctis spatium, sub imagine somni,
ante oculos mihi sunt, et tantae caedis imago
videoque trementem,
pallentem metu et trepidantem morte futura” (folio 38).

En el manuscrito los versos aparecen citados tal como aquí, es decir, seguidos y como si formaran originalmente un todo. Sin embargo, al hacer la averiguación de su procedencia precisa —pues en el manuscrito, según queda visto, sólo se consigna como fuente el nombre de su autor: Ovidio—, si bien todos resultaron pertenecer a las *Metamorfosis*, se hallaron allí repartidos en cuatro lugares distintos. En detalle, su ubicación es: XIII, 121, el primer verso; IX, 686, el segundo; VIII, 507, el tercero; y XIII, 73 y 74, el cuarto y quinto. Más allá de algunas variantes textuales de poca monta, casi todas de carácter fonético o meramente gráfico —que, por indiferentes para el propósito de este examen, hemos regularizado conforme a la fijación moderna del texto—, los versos se ciñen estrechamente a la lectura de Ovidio tradicionalmente transmitida, respetando de ésta no sólo el léxico y el orden de las palabras, sino también la morfología¹³.

No se trata, sin embargo, de un amasijo de versos cualesquiera, conectados al azar y sin intención. Por el contrario, hay un sentido pretendido que resulta efectivamente alcanzado por el conjunto, por más que su andadura no sea precisamente elegante. Las piezas de este acoplamiento, en efecto, no se ajustan fácilmente unas con otras, y el tránsito entre ellas carece sensiblemente de fluidez y soltura; pero, en rigor, no puede hablarse aquí de incoherencia sintáctica. Sin verse obligado a alterar la literalidad de los versos, pues, una versión como la siguiente es posible y evidencia la inteligibilidad de la cita:

¹³ La única diferencia significativa de la cita del manuscrito, con respecto a las ediciones de Ovidio consultadas, está en *mittuntur*, que en éstas se lee *mittantur*. A todas luces, se trata de una modificación consciente y deliberada —y, por supuesto, certera— de Barrenechea y Albis: en su contexto original, el verso constituía una oración exhortativa (subjuntivo); en la cita de la novela, en cambio, una oración afirmativa (indicativo). Es posible, sin embargo, aunque menos probable, que se trate de una antigua *varia lectio* que, descartada por la exégesis moderna del texto, no registren los aparatos críticos de las ediciones que tuvimos a mano.

'Las armas del valiente guerrero son arrojadas al medio de los
 [enemigos
 cuando, en plena noche —en la visión de mi sueño—,
 ante mis ojos aparecen [ellos] y la representación de tan gran
 [matanza,
 y lo veo temblar,
 palidecer de miedo y temer ante la muerte inminente'.

Otro interesante caso de *pasticcio* en esta novela es el que ocurre en una breve cita de apenas dos versos, hacia el final de la obra ¹⁴. Se nos cuenta allí que Carilab, en los momentos en que se disponía a salir tras las huellas de Curillanca —pretendiente de Rocamila que, como despechado rival de amores que era, había intentado quitárselo alevosamente de en medio en una frustrada emboscada—, "entró a despedirse de su anciano padre, a quien con la novedad le amanesció un desventurado día. Soltó el llanto [el padre] con dolorosos gemidos.

Exclamatque: Mane! Quo te rapis? Ibimus una.
 Quis furor iste novus? Quo nunc? Quo tenditis? —inquit”.

(‘Y exclama: ¡Quédate! ¿A dónde huyes? Iremos juntos.
 ¿Qué extraña locura es esta vuestra? ¿A dónde váis?
 ¿Qué intentáis? —dice’).

La conducta del texto, por lo general, es mencionar la fuente de las citas latinas indicando ya sea sólo su autor, ya sea éste y la obra; en los casos en que Ovidio o Virgilio es el citado, se remite también al canto o al libro correspondiente dentro de la obra, si bien nunca se localizan los versos. De esta cita, sin embargo, no se señala su procedencia ni siquiera con la muy general mención de su autor. Pero ello es muy explicable, ya que, precisamente en el caso de esta cita, los versos no sólo pertenecen originalmente a lugares distintos, sino incluso a diversa pluma: el primero es de Ovidio (*Metamorfosis* XI, 676), y el segundo de Virgilio (*Eneida* V, 670). Si bien tampoco en este caso es la *concinnitas* su mejor atributo, el *pasticcio* es, en general, bastante coherente. El montaje se ve facilitado aquí tanto por la brevedad de la cita —son sólo dos las piezas que hay que acoplar— como por la autonomía sintáctica de cada una de

¹⁴ La numeración de los folios es caótica a partir del nº 500. El folio en que aparece esta cita corresponde aproximadamente al nº 550.

ellas, la que exige de atender, por ejemplo, a los menudos problemas de reción que sí se presentan en la operación de ensamblar versos de sentido incompleto. Con todo, llama la atención en esta cita la equiparación funcional de *tenditis*, de sujeto plural, con *mane* y *rapis*, de sujeto singular: las tres formas, por igual, constituyen predicados de un mismo sujeto óptico: Carilab. Alternar promiscuamente *vos* y *tu* con un mismo valor referencial es, en cualquier caso, un solecismo. En la traducción, por supuesto, lo hemos reproducido.

De las aproximadamente cincuenta citas repartidas entre Virgilio y Ovidio, alrededor de treinta y cinco son de más de un verso y, por tanto, permiten teóricamente la posibilidad de *pasticcio*, que siempre se presenta como apareamiento o enlace de versos —aunque en algún caso incompletos—, y nunca como la anexión de dos segmentos de versos distintos para formar uno solo. Y de estas treinta y cinco citas de dos o más versos, casi la mitad repite el procedimiento que se viene describiendo. En algunos casos, es cierto, se trata meramente de la inversión del orden de dos versos contiguos, pero, por lo general, la violencia al texto original es bastante mayor que ésa.

Hay que señalar, sí, que —a diferencia de las dos citas comentadas— no todas salvan airoas las dificultades de construcción que impone el *pasticcio*, si bien su falla más frecuente estriba solamente en la mantención de segmentos no pertinentes de los versos eslabonados, o bien en la exclusión de otros que sí son esenciales para el sentido cabal del conjunto. En ningún caso, sin embargo, alcanza esta incoherencia a oscurecer la intención de la cita, por más que —a la letra y sin enmiendas— el texto resulte parcialmente incorrecto.

VI. CONCLUSIÓN

La peculiaridad de estos *pasticci* de latinidad de la novela de Barrenechea y Albis hace complejo dar, más allá de la mera descripción del fenómeno, una explicación satisfactoria de su razón y sentido. Quizás si alguna luz sobre su extraña condición pueda arrojar un más cuidadoso examen de la historia y estructura de esas numerosas selecciones de obras latinas que, como se apuntó más arriba, desde la Antigüedad misma se comenzaron a confeccionar.

Estos *excerpta* o antologías contenían aquellos pasajes en que un pensamiento, generalmente de orden moral, había recibido una ex-

presión particularmente feliz. Para facilitar su consulta, con frecuencia estos centones traían alfabetizadas o repartidas por temas sus citas, práctica editorial continuada hasta nuestros días por esas publicaciones que circulan bajo títulos tales como *Diccionario de frases célebres* y semejantes. Para el caso de Ovidio, sin ir más lejos, la crítica textual consulta hoy con provecho un florilegio de poetas latinos clásicos redactado hacia el siglo XI, donde su autor no escatimó cercenamientos, modificaciones y añadiduras de palabras, con tal de adecuar a sus propósitos el material literario que tenía entre manos¹⁵. Detrás de este manejo a veces tan libre y suelto de los textos clásicos, sin embargo, no había sino una fervorosa estimación y un profundo respeto hacia el legado de la Antigüedad, aunque a los ojos modernos pueda parecer de otro modo¹⁶.

Junto con contribuir a formalizar la sensibilidad de Occidente, estas recopilaciones probablemente favorecieron esa imagen de *continuum* que ofrece la literatura latina en estas inusitadas recomposiciones aquí examinadas. En esos registros de moldes de obligada referencia para todo lenguaje literario con pretensiones, pues, es donde quizás puedan hallarse los cimientos de la actitud espiritual que hizo posible el tipo de *pasticcio* de esta novela. Cualquiera sea, en todo caso, la explicación justa de este procedimiento, resulta sorprendente dar en nuestra propia literatura con una muestra tan original del fenómeno, a la vez que comprobar en él hasta qué punto la tradición latina prestó su aliento inspirador a nuestros fundadores y con qué afán buscaron ellos aprovecharse de su riqueza.

UNIVERSIDAD DE CHILE
Santiago

¹⁵ Cf. OVIDE, *Les Métamorphoses* (Paris, "Les Belles Lettres", 1969⁵), t. I, p. xxviii.

¹⁶ Muy reveladoras del sentimiento epocal sobre esta materia son las palabras del Arcipreste de Hita al concluir su *Libro de Buen Amor*, donde autoriza explícitamente a quien sepa trovar bien para que añada o enmiende su obra:

E con tanto faré
punto a mi librete, mas non lo cerraré [...]
Qualquier omne que lo oya, si bien trobar sopiere,
puede más añadir e enmendar lo que quisiere [...]

(Estrofas 1626 y 1629)

Es con el Renacimiento que florece —o reflorece— el orgullo del poeta y, con él, la celosa vigilancia por la integridad de su obra. Una interesante discusión sobre un aspecto de este problema puede hallarse en el excursus xvii de la citada obra de CURTIUS (cf. nota 10), titulado "La mención del autor en la Edad Media".