

EL FORMATO CENTONARIO EN LA *RESTAURACIÓN DE LA IMPERIAL* DE JUAN DE BARRENECHEA Y ALBIS¹

Antonio Arbea G.
Universidad de Chile y
Universidad Católica de Santiago

1. INTRODUCCIÓN

Dado que el tema que me propongo tratar aquí es un asunto bastante ceñido y puntual, difícil de visualizar de buenas a primeras, me aproximaré gradualmente a él, partiendo de algunas consideraciones más generales. Haré, pues, una especie de acercamiento desde cierta distancia, de modo de apreciar con claridad el marco en que se encuadra el tema específico de esta exposición.

2. LA *RESTAURACIÓN DE LA IMPERIAL Y CONVERSIÓN DE ALMAS INFIELES* DE JUAN DE BARRENECHEA Y ALBIS (ca. 1693)

Esta es una curiosa obra miscelánea, escrita a fines del siglo xvii. Su autor —Juan de Barrenechea y Albis—, es un mercedario chileno nacido en Concepción, en la primera mitad de ese siglo. Esta obra está aun inédita, y de ella, hasta hoy, conocemos un solo manuscrito, que se puede consultar en el Archivo de nuestra Biblioteca Nacional (volumen 39 de la colección “Fondo Antiguo”).

3. HIBRIDISMO DE LA *RESTAURACIÓN DE LA IMPERIAL*: HISTORIA Y NOVELA

Ya José Toribio Medina, en su *Historia de la literatura colonial de Chile*, tropezaba cuando quería ubicar dentro de un determinado género literario a esta obra, que, a su juicio, participaba “algo de la historia y mucho más de la novela”². Lo cierto es que las dificultades que hay para situar genéricamente a la *Restauración de la Imperial* son reales, y en esta materia sólo cabe decir que ella es una obra miscelánea: una buena parte suya es historia, crónica, discurso real, y otra parte, no pequeña, es un relato ficticio, relato que, dadas sus características —entre otras su mediana extensión—, bien cabe considerarlo una novela.

¹ Este trabajo es una reformulación actualizada de otro que publiqué hace algunos años “Tradición latina en una novela chilena inédita del siglo xvii”, en *Boletín de Filología*, tomo xxx (Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lingüística y Filología, [1979], pp. 7-18.

² MEDINA J.T. *Historia de la literatura colonial de Chile* (Santiago de Chile: Imprenta de la Librería del Mercurio, 1878). t. II, pp. 336-349.

En cuanto a la parte histórica de la *Restauración*, los hechos que en ella se registran cubren, desde un siglo antes de la fecha de su redacción, hasta el momento mismo de ella. Este es un registro selectivo: el autor no pretende dar cuenta de *todo* ese largo período, sino sólo espigar de él aquellos acontecimientos que le sirven para argumentar en favor de su propósito central, de índole político-religiosa: lograr la paz con los indígenas y promover su conversión.

Subordinado a este relato histórico, aparece el relato ficticio de la novela, que es una moralizante historia de amor —más novelesca que novelística— entre dos jóvenes mapuches: Carilab y Rocamila. El relato histórico, pues, le sirve de marco a la novela; pero el modo en que la novela se inserta en el cuerpo del relato cronístico es muy curioso: ella no es entregada entera de una vez, sino fraccionadamente, alternando con el relato histórico. Estos segmentos en que va fragmentada la novela suman catorce y constituyen verdaderos capítulos.

A veces el autor justifica el tránsito desde el relato histórico hacia el ficticio como una suerte de ejemplificación o comprobación de los frecuentes juicios de valor que da en torno a los acontecimientos que va refiriendo. 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*”³.

y a continuación, entonces, iniciando un nuevo capítulo, el narrador retoma el hilo de lo que él llama “la historia” —esto es, la novela—, que había quedado pendiente, interrumpido por el relato histórico de la crónica. La mayor parte de las veces, sin embargo, relato ficticio y relato histórico están meramente yuxtapuestos. Cuando esto ocurre, regularmente es un nuevo capítulo el que da cuenta, en su título, del tránsito.

El profesor José Anadón advirtió que estos fragmentos ficticios intercalados se sucedían unos a otros manteniendo una perfecta ilación; los aisló, entonces, del relato histórico, y en 1983, bajo el título de *Aventuras y galanteos de Carilab y Rocamila*, los publicó como un todo continuo, con un extenso estudio preliminar⁴.

4. EL RELATO DE LOS AMORES DE CARILAB Y ROCAMILA: LA PRIMERA NOVELA CHILENA

La novela, no obstante su propósito edificante, es entretenida y está llena de suspenso. Es una típica pieza de acción. Su motivo central, como el de tanta literatura anterior, es el del amor obstaculizado. La ansiada unión de los dos amantes mapuches se ve impedida una y otra vez por diversas circunstancias, todas ellas, por supuesto, externas, ajenas a la voluntad de los personajes mismos. En el curso del relato, asistimos a intrigas, emboscadas, combates, viajes, raptos, rescates, etc., hasta llegar a la unión

³ Folios N°s 23-24.

⁴ ANADÓN, JOSÉ. *La novela colonial de Barrenechea y Albis (siglo xvii). Aventuras y galanteos de Carilab y Rocamila*. Estudio y edición (Santiago de Chile: Editorial Universitaria y Seminario de Filología Hispánica, 1983, 205 págs.).

final, en cristiano matrimonio, de Carilab y Rocamila, quienes, convertidos ya a la fe católica, se van a vivir a territorio cristiano⁵.

5. ACENTUADA PRESENCIA DEL NARRADOR EN LA NOVELA

Tanto la parte histórica de la *Restauración de la Imperial*, como la ficticia, se hallan frecuentemente interrumpidas por digresiones de diverso tipo, principalmente teológicas y morales, determinando así el carácter edificante de la obra entera, que es el que le confiere unidad.

Así pues, el relato novelesco, considerado independientemente, se configura como un representante de la 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 de diversa extensión, en los que el narrador aconseja, reflexiona, adoctrina, sentencia, generaliza. Es interesante destacar la primacía que expresamente concede el narrador a las intervenciones de este tipo: "Pasemos a lo que importa", declara al comenzar un largo capítulo en que, a propósito del ánimo vengativo de Carilab, sermoniza prolijamente acerca de "cuán perjudicial es la venganza para quien la ejecuta" y cómo ella "cierra las puertas del cielo"⁶.

Ahora bien, en el curso del relato ficticio de la novela, y precisamente con este carácter de discurso no narrativo —no mimético— de su ilustrado hablante básico, aparecen numerosas citas latinas de diversa procedencia.

Cuando el profesor Anadón estaba preparando su edición de la novela, me invitó gentilmente a colaborar con él en su tarea, encargándome de la traducción de estas citas latinas. En el curso de mi trabajo, tuve entonces ocasión de conocer un ámbito bastante novedoso y sorprendente de la asunción hispanoamericana de la tradición latina. El propósito específico de esta exposición es justamente comunicar sumariamente algunos resultados de este trabajo.

6. LAS CITAS LATINAS DE LA NOVELA: GENERALIDADES

Las citas de autores latinos —paganos y cristianos— incorporadas en esta novela suman setenta y cinco; de entre ellas, cincuenta se reparten entre Ovidio y Virgilio, siendo casi en su totalidad tomadas, respectivamente, de las *Metamorfosis* y la *Eneida*. Diez de las veinticinco citas restantes provienen de fuentes cristianas —básicamente de la *Vulgata* y de padres de la Iglesia—, y las otras quince se reparten entre diversos autores, antiguos y medievales.

Unas veces estos testimonios están simplemente insertos como cuñas en la narración, sin presentación de ninguna especie; otras tantas, en cambio, ellos son introducidos por el narrador con fórmulas como: "No a otro intento cantaba el poeta cuando dijo...", y, a continuación, la cita.

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

El procedimiento de respaldar el discurso con una autoridad constituye, como se

⁵ Para un análisis literario completo de la novela, cf. ANADÓN, JOSÉ, *Historiografía literaria de América colonial* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1988), pp. 173 y ss.

⁶ Folio N° 338.

sabe, una muy antigua constante formal de la tradición retórica. Para facilitar este procedimiento, desde la antigüedad misma se confeccionaron numerosos repertorios de pasajes memorables de autores del pasado. Estas compilaciones eran verdaderos arsenales de doctrina al servicio de oradores, maestros, filósofos, predicadores.

Los pasajes que estas antiguas antologías recogían eran, unas veces, meramente *sententiae*, esto es, concisas y brillantes cristalizaciones verbales de la venerable sabiduría de los mayores, semejantes a los refranes; pero en otros casos se trataba de *exempla*, o sea, de figuras ejemplares que, en situaciones o episodios notables, representaban paradigmáticamente las virtudes y los vicios⁷. En estos modelos, como en un espejo conjurado, podía el hombre ver duplicada imaginariamente su existencia y aprender en cabeza ajena. Estos *exempla*, por supuesto, no fueron proporcionados exclusivamente por la historia, sino también por la leyenda, el mito y la poesía, con quienes aquéllas —la historia— pasó a compartir su título de maestra de la vida, de *magistra vitae*. La devoción con que se leía a los antiguos hizo así 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 *exempla* en los que esa función aparecía relajada, llegando a veces hasta el punto de hallarse convertida en función meramente exornadora, expletiva⁸. Es lo que ocurre en la poesía, donde los *exempla* atraídos a ella cumplen con un propósito fundamentalmente estético, como es el de presentar, a modo de comparación, de *similitudo*, un personaje o un suceso privilegiado, real o imaginario, en el cual el acontecimiento poético, sin lustre por novedoso, pueda resonar y amplificar su sentido. Esa es, pues, la naturaleza más frecuente de las citas latinas en la novela de Barrenechea y Albis. Más que *exempla*, por tanto, estas citas constituyen, en rigor, motivos que condensan arquetípicamente un amplio espectro de situaciones y que, por su tradicionalidad, se hallan investidos de una particular ejemplaridad.

Atraídos al relato novelesco, pues, estos ecos ocultos y autorizados, junto con legitimar los pasos principiantes de un novelar fundante, alcanzan con su prestigio el trivial acontecer de los indígenas y lo transmutan.

7. LAS CITAS LATINAS Y SU FORMATO CENTONARIO: UN *PASTICCIO* DE LATINIDAD

Pero más allá de las observaciones hasta aquí hechas, lo que particularmente me interesa destacar en esta oportunidad es la muy singular estructura interna de algunas de las citas latinas de esta novela. Lo sorprendente, en efecto, es que un muy significativo número de ellas constituye lo que se podría llamar un *pasticcio* —un pastel—, esto es, una amalgama compacta de momentos textuales de distinta procedencia, una suerte de literatura prefabricada. Es a este curioso rasgo de las citas latinas de la novela, a lo que llamo aquí “formato centonario”.

8. EL CENTÓN: DEFINICIÓN

La palabra *centón* proviene del latín *centonem*, acusativo de *cento, onis*, voz de etimología incierta, que los diccionarios registran básicamente con dos acepciones. La primera

⁷ Cf. CURTIUS, E.R., *Literatura Europea y Edad Media latina* (México: Fondo de Cultura Económica, 1955), cap. III, § 7.

⁸ LAUSBERG, H. *Manual de retórica literaria* (Madrid: Editorial Gredos, B.R.H., 1967), tomo III, § 1243, s. v. *exemplum*.

de ellas, que es la originaria, está documentada por primera vez en el siglo III a.C., y es: "Vestis stragula [...] ex variis pannis veteribus ac diversi coloris consuta, qua pauperum lecti sternuntur"⁹ ('Colcha [...] compuesta de diferentes retazos viejos y de diverso color, con la que las camas de los pobres son cubiertas').

Según otros, sin embargo, el primer uso de la palabra fue para designar unas mantas que, también hechas de retazos, ocupaban, mojadas en agua y vinagre, los bomberos, para sofocar incendios. De ahí que a estos bomberos se los llamaba *centonarii*.

Algunos siglos después, ya en el latín postclásico, la palabra aparece usada metafóricamente en otro sentido, que es el que terminó por tener definitivamente: "Carmen seu scriptum ex variis fragmentis contextum"¹⁰ ('Poema o escrito compuesto de diversos fragmentos').

Se llamó *centones*, pues, a una serie de obras que por entonces comenzaron a proliferar y que tenían precisamente este rasgo de ser, diríamos, literatura prefabricada, de estar hechas enteramente de pasajes de otras. Algo más diremos sobre este punto al concluir; por ahora, limitémonos a examinar cómo este modo compositivo aparece en las citas latinas de la *Restauración de la Imperial*.

9. DOS MUESTRAS DEL FORMATO CENTONARIO EN LA RESTAURACIÓN DE LA IMPERIAL

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

"Arma viri fortis medios mittuntur in hostes [Met. 13, 121]

('Las armas del valiente guerrero son arrojadas al medio de los enemigos

cum medio noctis spatio, sub imagine somni, [Met. 9, 686]

cuando en plena noche —en la visión de mi sueño—

ante oculos mihi sunt et tantae caedis imago, [Met. 8, 507]

ante mis ojos aparecen [ellos] y la representación de tan grande matanza.

videoque trementem, [Met. 13, 73]

y lo veo temblando,

pallentem metu er trepidantem morte futura."¹¹ [Met. 13, 74]

palideciendo de miedo y temiendo ante la muerte inminente'.)

En el manuscrito, los versos aparecen citados seguidos y como si formaran originalmente un todo. Sin embargo, al hacer la averiguación de su procedencia precisa

⁹ Cf. FORCELLINI. *Lexicon*, s. v. *cento*.

¹⁰ Cf. DU CANGE. *Glossarium*, s. v. *cento*.

¹¹ Folio 38; cf. ANADÓN, *Novela*, p. 79, nota 8. La traducción yuxtalineal que de estos versos ofrecemos

—pues en el manuscrito se consigna como fuente de ellos, exclusivamente, el nombre de su autor: Ovidio—, si bien todos resultaron pertenecer a las *Metamorfosis*, se hallaron allí repartidos en cuatro lugares distintos, que son los que he consignado entre corchetes al margen derecho de cada verso: XII, 121 el primer verso; IX, 686 el segundo; VIII, 507 el tercero; y XIII, 73-4 el cuarto y el quinto. Dejando de lado algunas variantes textuales de poca monta, casi todas de carácter fonético o meramente gráfico, los versos se ciñen estrechamente a la lectura de Ovidio tradicionalmente transmitida. (Hay sólo una diferencia textual significativa: la cita hecha en la novela transforma en *mittuntur* el original *mittantur* ovidiano. Todo parece indicar que es una modificación consciente y deliberada de Barrenechea y Albis, ya que el verso, que en su contexto original constituía una oración exhortativa y, como tal, debía emplear el subjuntivo [*mittantur*], ahora, en cambio, en la cita de la novela, es una oración afirmativa, que debe llevar su verbo en indicativo.)

Pese a que los versos de esta cita proceden de lugares distintos, no es ella un amasijo de versos cualesquiera, conectados al azar y sin intención. Por el contrario, hay aquí un sentido buscado, que resulta efectivamente alcanzado por el conjunto, por más que su andadura no sea precisamente elegante. Las cuatro piezas de este acoplamiento, en efecto, no se ajustan fácilmente entre sí, y el tránsito de unas a otras carece sensiblemente de fluidez y soltura, con todo, el conjunto resulta correcto gramaticalmente, coherente sintácticamente. La traducción que hemos agregado —que es estrictamente literal— evidencia esta corrección y coherencia de la cita, y demuestra su cabal inteligibilidad.

Otro interesante caso de formato centonario es el que se da en una breve cita de sólo dos versos, hacia el final de la novela. 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 en amores que era, había intentado quitarse a Carilab 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 (y aquí la cita, sin solución de continuidad),

Exclamatque: Mane! Quo te rapis? Ibimus una. [Ov. Met. 9, 676]
Y exclama: ¡Quédate! ¿A dónde huyes? Iremos juntos.

Quis furor iste novus? Quo nunc? Quo tenditis?
—**inquit.**¹² [Verg., Aen. 5, 670]
¿Qué extraña locura es ésta vuestra? ¿A dónde vais? ¿Qué intentáis? —dice.

La conducta regular del texto de la *Restauración* 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 —a menudo con bastante imprecisión—; nunca, sin embargo, se localizan los versos. De esta cita, no obstante, su procedencia no es indicada ni siquiera con la muy general mención de su autor. El hecho inicialmente me sorprendió —además de que me hizo temer que, a falta de toda pista, no iba a poder dar con su ubicación—; pronto, sin embargo, pude explicarme las razones de este inusual silencio: en el caso de esta

no tiene, por supuesto, pretensiones literarias, sino que cumple una función meramente instrumental: la de comprender la literalidad de la cita latina.

¹² Folio 550; cf. ANADÓN. *Novela*, p. 188, nota 68.

cita, los versos no sólo pertenecían originalmente a lugares distintos, sino que eran de diverso autor: el primero era de Ovidio [*Metamorfosis* 9, 676], y el segundo, de Virgilio [*Eneida* 5, 670].

Si bien tampoco en este caso es la elegancia su mejor atributo, el *pasticcio* es, en general, coherente. El montaje se ve facilitado aquí por la brevedad de la cita —son sólo dos las piezas que hay que acoplar—, como asimismo por la autonomía sintáctica de cada una de ellas, la cual exime de atender a los problemas de ajuste que se presentan cuando hay que 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. En efecto, las tres formas, por igual, constituyen predicados de un mismo sujeto óntico: Carilab. Alternar promiscuamente *vos* y *tu* con un mismo valor referencial es, en cualquier caso, un solecismo. En la traducción he reproducido esta incoherencia sintáctica.

Hasta aquí el examen de estas dos muestras. Para completar el análisis de este punto, cabe agregar que, de las cincuenta citas repartidas entre Virgilio y Ovidio, treinta y tres son de más de un verso, y aproximadamente la mitad de éstas constituyen *pasticci*, esto es, tienen formato centonario. Hay que señalar, sí, que, a diferencia de las dos citas examinadas, no todas salvan airosas las dificultades de construcción que impone el procedimiento; su falla más frecuente, sin embargo, estriba sólo en la mantención de segmentos no pertinentes de los versos eslabonados, o bien en la exclusión de segmentos que sí son esenciales para el sentido cabal del conjunto. En ningún caso, con todo, esta incoherencia alcanza a oscurecer la intención de la cita.

9. EL CENTÓN: FORMATO TRADICIONAL

Lo que hace Barrenechea y Albis, como señalamos antes, se inscribe en una larga tradición. El centón —que, más que un género, como se lo suele considerar, es un modo compositivo que puede darse en cualquier género— aparece ya usado por Aristófanes, cuando *Las ranas* remeda a Esquilo y Eurípides¹³. Su empleo, allí, está al servicio de la crítica literaria, y se da en clave humorística.

Pronto, sin embargo, se comenzó a ocupar el centón en forma seria. Surgió por entonces una serie de composiciones que la tradición llamó *homero-centones*: obras relativamente extensas, construidas enteramente con versos del épico griego. Entre los latinos, más tarde, aparecerían los *virgilio-centones*. Hosidius Geta (s. II d.C.) escribe una *Medea* uniendo distintos versos del poeta latino. Con el mismo procedimiento, Ausonio escribirá, dos siglos después, su *Cento nuptialis*¹⁴; Juvenco, su *Historia Evangelica*¹⁵; y Proba, su *Cento Virgilianus*¹⁶.

¹³ Cf. versos 1264 y sigs.

¹⁴ El *Cento nuptialis* (*Idyllium XIII*) de Ausonio está precedido de una interesante carta de su autor a Paulino. Esta es, puede decirse, la primera teorización que se hizo acerca del centón. Ausonio deja ver allí que no valoraba mucho este tipo de composiciones, que le parecían más bien frívolas. Su opinión es la comprensible reacción de un gran poeta ante los excesos manieristas del siglo IV en materia poética (cf. MIGNE, *Patrologia latina*, tomo XIX, cols. 902-905).

¹⁵ MIGNE, *Patrologia latina*, tomo XIX, cols. 53 y sigs.

¹⁶ MIGNE, *Patrologia latina*, tomo XIX, cols. 803 y sigs. El caso de Proba, que, a diferencia de Juvenco, se toma muy en serio su tarea, es particularmente interesante. En su centón, de casi mil versos, reescribe diferentes episodios del Antiguo y del Nuevo Testamento; este es, al parecer, el primer intento de proporcionar textos literarios alternativos (cristianos) para la educación de los jóvenes.

10. EL CENTÓN: MOTIVACIONES

Cuando lo que hallamos es la función satírico-humorística —la que se da en Aristófanes—, la explicación del uso del centón resulta obvia. Pero cuando se lo emplea seriamente, advertir las motivaciones de esta práctica resulta más complejo.

Una explicación posible es que, en épocas menos creativas, cuando la grandeza de la tradición literaria abrumba, surge la conciencia de que *todo está ya dicho*, de que sólo queda repetir. La prestigiosa literatura del pasado, depósito de toda sabiduría, impone entonces su ineludible ejemplaridad. “¿Quién puede decir algo mejor que Homero o Virgilio —que, por lo demás, lo dijeron casi todo—?”, parecieran haberse preguntado muchos. En esos momentos es cuando el centón se vuelve serio.

Esta postura artística no resulta fácil de entender para nosotros, a quienes ciertamente no nos gustan los centones. Nos parecen, más bien, una habilidosa técnica de montaje, una pirueta literaria que más le debe a la memoria que al talento, a la ocurrencia que al genio. En sus refinamientos formales no podemos dejar de ver cuestionada no sólo su espontaneidad, sino también su sinceridad. Pero no debemos equivocarnos: en descargo del “mal gusto” que tendemos a imputarles a quienes cultivaron el centón, hay que decir que el descrédito contemporáneo de este tipo de composiciones implica una concepción de la originalidad y del poeta creador que era extraña a la antigüedad. Para el escritor antiguo, depender de otro era un título de honra. Lo grave era *no* tener el respaldo de una autoridad, no imitar. El poeta que osaba ser original solía pedir excusas por ello.

Nosotros, en cambio, estamos modelados más bien por una concepción del yo creador, no imitador. Sin embargo, es interesante señalar que cuando, en algunos momentos, esta concepción se ha sentido agotada, han aparecido prácticas que, en rigor, son también centonarias. Es el caso de cierta antipoesía, que ha buscado recoger giros y frases hechas del habla coloquial, en un intento que es mucho más que una mera ingeniosidad de propósito humorístico. Es lo mismo que —en el caso ya de otras artes— ha ocurrido con la música concreta, o con los *collages* de la plástica. En todo ello se advierte la intención de recuperar para el arte la realidad —la verdad—, sin someterla a ninguna transformación artificial, sin adulterarla con la casualidad del artista. Estas son también construcciones prefabricadas. Y aquí también hay, a su modo, una actitud reverencial ante ese material que, lo más inmodificado posible, se ocupa en la creación.

Lo dicho, sin embargo, no explica totalmente el caso de Barrenechea y Albis. Todavía puede uno preguntarse, en efecto: ¿Por qué él no citó tales cuales a los poetas? ¿Por qué construyó esos mosaicos textuales de versos tomados de aquí y allá?

Quizás si una posible explicación de esta conducta pueda hallarse en la apariencia de *continuum* que ofrece la literatura latina en esas colecciones de frases a que aludíamos antes. Es probable que esas antologías, con su indiscriminación de autoridades, haya configurado la imagen de una compacta latinidad supraautorral, patrimonio comunal de donde el hombre de letras podría sacar libremente formulaciones verbales ejemplares de lo humano y lo divino. Es posible, asimismo, que ciertas prácticas escolares habituales —las paráfrasis de poetas, por ejemplo—, familiarizaran con este manejo tan libre y suelto de los textos clásicos, manejo detrás del cual —es esencial entenderlo así— no había sino una fervorosa estimación y un profundo respeto por esas obras que se atomizaban, aunque a los ojos modernos pudiera parecer de otro modo.

Cualquiera sea, en todo caso, la explicación justa de este procedimiento en *La Restauración de la Imperial*, resulta sorprendente encontrar en nuestra propia literatura una muestra tan original de este fenómeno, como también comprobar una vez más hasta qué punto la tradición latina prestó su aliento inspirador a nuestros fundadores, y con qué imitable afán buscaron éstos aprovecharse de su riqueza.