

HÉCTOR CIOCCHINI, *Góngora y la tradición de los emblemas*. Cuadernos del Sur, Bahía Blanca, 1960; 72 pp.

El autor recoge aquí el texto de cinco conferencias sobre temas diversos. (La quinta y última presta su título a todo el libro). Comienza con una charla sobre "Las piedras preciosas y una modalidad creadora", de tono muy erudito, si bien esta erudición proviene por regla general de compendios como los de Gaston Bachelard ("cosas y voces" estudiadas desde un punto de vista fenomenológico). Es tal su dependencia de la fuente francesa, que llama "Alphonse Barba" al insigne hombre de ciencia español Álvaro Alonso Barba. Por lo demás, las palabras que de él se citan —"Parece en efecto que las piedras preciosas estén destinadas a representar en pequeño el brillo de los Astros y que sean, más aún, una imagen de ellos por su fineza y su duración"— no autorizan los malabarismos a que Ciocchini se entrega a propósito de los significados metafóricos y reales de "diamante", "cristal", "obra de cincel", etc., o a propósito de los motivos especiales que pudo tener don Enrique de Villena para ver en el diamante el mejor premio de una composición poética. La conferencia toda parece basada en la idea de una equivalencia entre las "modalidades creadoras" de Góngora y Mallarmé, idea ya reconocida como anacrónica y superficial, por mucho que los dos poetas coincidan —por simple casualidad, seguramente— en su marcada afición a las imágenes de piedras preciosas. Lo único que se llega a desarrollar algún tanto son ciertos tópicos, como el de "frases cinceladas". Al final se sugiere que la fuente de donde Góngora toma sus imágenes de piedras preciosas y otras análogas es el caudal de "empresas" de Alciato, y se dice que lo que intentan ambos, con esas imágenes, es encarecer retóricamente las virtudes. "Siempre al mundo de las ricas materias, de las nobles materias de la tierra corresponde el de las virtudes excelsas", dice Ciocchini, olvidándose de conciliar esta idea con la expresada al comienzo del párrafo: que la intención de Góngora es "destacar la inanidad" de las riquezas que imagina como ornato de su poema.

En "La tradición literaria de los *Sueños* [de Quevedo]" comienza Ciocchini a exponer la nueva concepción de la estilística que estará presente en los dos ensayos subsiguientes. Distingue entre los métodos nuevos (valorativos) y el método antiguo (meramente clasificador), y llega a la conclusión de que cada uno de los *Sueños* es básicamente "un escrutinio literario", y que la técnica de Quevedo es "la del decorador". Aisla como "nudo central" un pensamiento de la irrealidad del mal en Quevedo, sin parar mientes en que, muy probablemente, el gran satírico no hizo más que poner en aplicación un principio de la tradición escolástica: *ens et bonum convertuntur*. Son interesantes, sin embargo, los paralelos que hace con géneros literarios anteriores: la catábasis clásica, la galería alegórica de vicios y virtudes, la sátira social y la eclesiástica. En su análisis del *Alguacil alguacilado* sugiere paralelos —algo superficiales— con la pintura flamenca del siglo anterior a Quevedo.

En el tercer ensayo estudia Ciocchini la "nueva estilística" en conjunto, señalando el avance logrado en lo que va del siglo con respecto a los viejos estudios estilísticos, que en gran medida se ocupaban sólo de

someras cuestiones de "forma". Sabemos ahora que una modificación estilística de las relaciones verbales de un texto delata un cambio en quien lo ha escrito (e implica, también, un cambio en quien lo lee). La forma del texto depende exclusivamente de alguna circunstancia *interior*, y lo restante es del dominio de la sensibilidad. Ciocchini, que se pregunta si es posible una técnica pedagógica para inculcar sensibilidad, recomienda con gran prudencia un acercamiento científico a los textos, pero pide que este acercamiento se funde ante todo en la impresión inmediata y personal, pues son de muy poca utilidad los dogmatismos que preconizan un sistema determinado de análisis. Este ensayo, muy bien hecho, podría ayudar a demoler la "crítica intencionalista", que da la espalda a los valores estilísticos y estructurales y sólo tiene ojos para los valores ideológicos.

"Estilo y medida áurea" es un desarrollo del ensayo anterior. Ciocchini establece ahora el nexo perceptible que existe entre los fenómenos observados por un crítico estructuralista y las correlaciones "inconscientes" que surgen cuando comienzan a organizarse o trabarse, en la lectura, los elementos constitutivos de un texto literario. Ciocchini asocia este "factor relacional" con la medida áurea de las artes plásticas. De ahí pasa al estudio de las frases claves, las que saltan a la vista, los "hallazgos topológicos", que son como ejes de la página escrita, o indicios repetidos, o tal vez imágenes irradiadoras. Tomando sus ejemplos de Góngora, contrasta las "estructuras cerradas" del soneto "Ayer naciste..." con las "abiertas" de un fragmento de las *Soledades*, y relaciona la estructura del soneto con cierto tipo de aseveración categórica, o incluso "jurídica", cuyo argumento se distribuye en torno a un eje o sección áurea. Aunque agudo, este análisis se nos antoja infructuoso, pues es sabido que la tradición del soneto se acerca mucho a la del epigrama.

Viene finalmente el ensayo que da título al libro. Ciocchini intenta caracterizar un estilo típicamente "emblemático" del último Renacimiento y vincularlo con algún proceso inconsciente. Hace una breve historia de la "empresa" y de los versos que suelen acompañarla (desde Alciato), y ofrece un resumen de la tradición del jeroglífico y de la charada. Todas estas tradiciones presuponen una sabiduría oculta, no conceptualizada, todas expresan una ambigüedad que trasciende el concepto lógico, todas hacen uso de un *bestiario*, cuyo origen suele remontarse a la patristica, y todas especulan sobre la fisonomía —del hombre y del universo— y sus múltiples correspondencias (a este propósito se nos ofrece una cita del P. Nieremberg). De manera un tanto vaga, relaciona Ciocchini a Góngora con esas tradiciones, y los "catálogos poéticos" de don Luis con los de los galos de la antigüedad tardía. Hace también una comparación superficial de los paisajes de Góngora con los de los pintores de su época de mocedad. (Aquí, una frase como "el paisaje de Góngora es veneciano" nos resulta realmente hermética). Atiende después al contenido moral de las obras del poeta: sugiere ver como trasfondo los tópicos que poblaban las "artes de reinar" y las "artes de memoria" de la época, y dice que de ellas, posiblemente, aprendió Góngora su técnica de condensación. Ciocchini define la técnica gongorina como "un desarrollo de imágenes emblemáticas", pero mejor

podiera haber hablado de "imágenes" o "tópicos" a secas. Por lo demás, el abismo que nosotros sentimos entre Alciato y Góngora sigue tan profundo al final del ensayo como al principio. —La comparación del paisaje gongorino con el paisajismo fisiognómico de Arcimboldo es de muy dudosa utilidad. ¿Y tiene algún sentido la mención de "los grandes temas búdicos"?

ALAN SOONS

University of the West Indies,

MARCELIN DEFURNEAUX, *Pablo Olavide ou l'afrancesado (1725-1823)*. Presses Universitaires de France, Paris, 1959. 500 pp.

Es Olavide una de las figuras más atrayentes del siglo XVIII español. Nacido en el Perú, se traslada a España a los veintisiete años, es encarcelado por malversación de fondos, se casa con una viuda rica, hace un viaje a Francia y regresa con una biblioteca de 2,400 volúmenes. Se convierte en un "ilustrado" y en un hombre de acción, que pone en práctica las teorías de Aranda y Campomanes y hace una gran labor social en el sur de España. Pero a medida que sus reformas se hacen mejores y más eficaces, se va creando contra él una conspiración eclesiástica, que culmina en 1778 con un auto de fe en toda forma. Olavide huye a Francia, donde interviene activamente en los movimientos revolucionarios, a la vez que sigue tomando (en obediencia al mandato inquisitorial) clases de religión con un sacerdote que lo acompaña. Al sustituir Saavedra a Godoy en el ministerio, Olavide, rehabilitado, regresa a España y publica su *Evangelio en triunfo, o historia de un filósofo desengañado* (Valencia, 1797-1798, y Madrid, 1797-1803). Finalmente muere. Tales son los acontecimientos que Defourneaux describe e interpreta en su valioso libro.

Dos de los capítulos más acertados son el segundo y el tercero: viajes por Francia, descubrimiento de la cultura francesa, análisis de los libros que llevó a España quien pronto se convertiría en uno de los reformadores más audaces de su época. Me parece justísima la observación que hace Defourneaux de que, "a diferencia de los grandes reformadores «ilustrados» de la época de Carlos III, un Campomanes, un Moñino o un Jovellanos", Olavide es un *étranger*, es decir, un hombre nacido fuera de la Península y, por lo tanto, extraño o ajeno a la gran tradición española (p. 53). Es un hombre cuya conformación espiritual es obra de Francia: de ahí que pueda convertirse en el auténtico *afrancesado*. Muy valiosa es también la precisión de las fechas, sobre todo en lo que respecta al primer regreso de Francia a España (1765), con una voluminosa biblioteca de economía y de política. De casa de Olavide saldrá una de las corrientes más ilustradas de la Península: a ella concurrirá Jovellanos, y sin duda allí leyó el asturiano muchos libros que más adelante le sirvieron para sus reformas: los fisiócratas, Voltaire, Bayle, Montesquieu, Rousseau... El dato es interesante si se piensa que habrá que esperar a 1780 para que Cadalso llegue a Salamanca y forme aquí uno de los centros ilustrados de España, desde donde irradiarán muchas