

fiesta hacían de una compañía, de actrices y de músicos, contratos de transporte, alquiler de vestidos, cartas). También en apéndices encontramos un glosario, un calendario de las fiestas celebradas entre 1634 y 1660 y unos listados de fiestas y compañías contratadas para cada ocasión.

El trabajo de Davis y Varey continúa la colección de fuentes para la historia del teatro en España durante la época de Calderón y Lope; gracias a ellos hoy podemos saber con certeza qué se ponía en los corrales del área de Madrid en el siglo xvii, quiénes eran los autores más taquilleros, quiénes las actrices más buscadas por las compañías, cuáles los repertorios que más interesaban al público, cuál la cuantía de los salarios y cuáles las condiciones sociales que hicieron del teatro áureo uno de los capítulos más ricos de los estudios hispánicos.

HUGO HERNÁN RAMÍREZ SIERRA
El Colegio de México

LUIS GALVÁN MORENO, *El "Poema heroico a Cristo resucitado" de Francisco de Quevedo: análisis e interpretación*. EUNSA, Pamplona, 2004; 120 pp. (*Anejos de "La Perinola"*, 15).

Añadiendo un volumen a la serie de *Anejos* de la revista de crítica quevediana *La Perinola*, Luis Galván Moreno publicó un estudio detallado sobre el *Poema heroico a Cristo resucitado*, "una de las más extensas obras en verso de Francisco de Quevedo y [que] probablemente fue objeto de su trabajo a lo largo de varios años" (p. 12). Es, ciertamente, un acontecimiento ya que se trata de la primera vez que aparece un estudio dedicado solamente al *Poema heroico...* de forma monográfica y extensa. Este trabajo de Galván no necesita justificación alguna; su objeto de estudio representa uno de los poemas más largos de Francisco de Quevedo y, tal vez, uno de los más pulidos, puesto que "el asunto posee la mayor dignidad".

El primero de los apartados del libro ofrece una descripción que muestra la tradición de la materia del poema de Quevedo: el descenso de Cristo al infierno. Este primer apartado representa la base del estudio porque esa larga tradición en la que se insertó Quevedo fue "perfilando un contenido narrativo y doctrinal —los sentidos literal y escritural del poema— y unas formas literarias propias para la materia; y también define su puesto en el universo literario" (p. 15). En ese recorrido literario, Galván va identificando cuidadosamente los elementos y motivos que se fueron añadiendo al núcleo temático de la redención mediante la pasión de Cristo. En el "Himno noveno" de su *Cathemerinon Liber*, el hispano Prudencio, durante el siglo iv,

añadiría, por ejemplo, una mayor carga retórica al desarrollar los recursos apelativos que se dirigen “a sí mismo, animándose a cantar materia tan sublime...; a sus destinatarios; al diablo derrotado” (p. 17). Además de la carga retórica, Prudencio destacaría el carácter paradójico del episodio al retomar los símbolos de la cruz triunfal y de la muerte para dar vida.

Este mismo motivo, con cierto tono de ironía, aparecía en la versión griega del episodio con mayor intensidad; en *Hebreos*, dice el Infierno a Luzbel: “Todo lo que ganaste por el árbol de la ciencia, lo has echado a perder por la cruz... y la pretensión de matar al Rey de la gloria te ha acarreado a ti mismo la muerte” (2, 14). También santo Tomás, recuerda Galván, reflexionó sobre el asunto en su *Summa*: “los designios divinos son inalcanzables, ya que si el demonio hubiera conocido el resultado de la pasión, no hubiera hecho crucificar a Cristo” (I, *quaestio*. 64, a. 1, *ad* 4). El fracaso del demonio resulta, pues, humillante, ya que fue él quien causó su propia ruina. En el apócrifo *Evangelio de Nicodemo* es donde aparece mucho más desarrollado el descenso de Cristo al infierno, y en él hay amplias intervenciones de las voces de los justos que hablan entre sí tras escuchar la voz de Cristo anunciando tres veces su llegada al mundo de los muertos. Posiblemente, además de los antecedentes bíblicos, el apócrifo de Nicodemo tuviera relación con los descensos de distintos personajes de las mitologías griega y latina a los infiernos (Ulises, Orfeo, Heracles, Sísifo, Eneas...), quienes mantuvieron diálogos con los muertos en sus respectivas visitas.

En fin, Galván muestra cómo los elementos y motivos (la redención, la paradoja irónica, el contraste luz-tiniebla, la victoria) que aparecían configurados de alguna manera en diversos pasajes del Nuevo Testamento (*Hechos*, *Efesios*, *Hebreos*, *Apocalipsis*...) fueron amplificados y actualizados por diferentes autores a lo largo de siglos y siglos de reescritura. El tono triunfal del episodio se fue trasladando poco a poco hacia el terreno de lo épico, que ya se apreciaba durante el siglo xv en el *Retablo de la vida de Cristo* de Juan de Padilla, y queda en completa evidencia en los siglos xvi y xvii desde la *Jerusalemme liberata* de Torquato Tasso, el *Christiados libri sex* de Marco Girolamo Vida, el *Libro de la oración y consideración* de fray Luis de Granada, *De los nombres de Cristo* de fray Luis de León y, posteriormente, en la *Cristiada* de fray Diego de Ojeda, antecedente más cercano del *Poema heroico...* de Quevedo, primero, dentro de la tradición, en dedicar un poema exclusivamente al episodio del descenso de Cristo.

El segundo apartado del estudio de Galván está dedicado al análisis narratológico del *Poema heroico...*, indispensable ya que la crítica reciente se había centrado, sobre todo, en su elaboración verbal y sus fuentes. En primer lugar, Galván resalta la condensación temporal que existe en la narración del poema, pues: “al segmento principal

afluyen varios ramales de historia narrada con que ésta se dilata enormemente” (p. 24). Por eso mismo, la narración del texto no es lineal ni su velocidad constante, “y ni siquiera es sencilla la relación entre la singularidad de los acontecimientos de la historia y la frecuencia de su aparición en el relato” (p. 30). Así, aunque el relato se reduce a la narración del descenso de Cristo al infierno y su resurrección, el alcance histórico contenido en él va desde la creación del mundo hasta el momento de la redención y reapertura del Paraíso, ya que los pequeños relatos intradieгéticos de los diversos narradores (Luzbel, los justos y Cristo) “componen un conjunto abigarrado de sumarios, con vaivenes de un punto a otro de la amplia historia y con insistentes repeticiones de un mismo hecho” (p. 35).

En este punto del análisis, Galván propone una interpretación sobre la trama variada que hay en el *Poema heroico...*, en la que se multiplican los episodios, alejados temporalmente del momento del descenso, “pero vinculados como etapas previas y como figuraciones” (p. 36). Así, cada uno de los distintos episodios narrados por las diferentes voces que hay en el poema y su estrecha relación con el tema principal, sean los recuerdos de Noé, Jacob o Moisés, se pueden interpretar “en los tres sentidos espirituales de la tradición exegética: como alegoría reveladora de un contenido de fe, presenta[n] la función redentora de Cristo y su prefiguración en el Antiguo Testamento; como anagogía, acerca del destino eterno del hombre, muestra[n] una salvación definitiva y el Paraíso abierto para siempre; en relación con la moral, da[n] motivos para la paciencia y la esperanza, pues los males de la vida pasan y son camino para lograr la felicidad eterna” (p. 41).

Siguiendo esta interpretación, la agnición a la que son sometidos los personajes del poema resalta el contraste entre los hombres justos y los ángeles rebeldes. Los primeros, al conocer los detalles de la pasión y muerte de Cristo, protagonizan un “proceso de aprendizaje acerca de sí mismos” (p. 52), porque llegan a comprender que “participaron figural y misteriosamente en la pasión de Cristo; ahora la reconocen y la admiran como revelación del poder y el amor de Dios; y por eso tienen en la cruz su salvación, un «arca» donde refugiarse, una «escalera» para subir al cielo, un «remedio» para los mordidos por el pecado” (p. 53). En cambio, en el caso del demonio, el proceso de conocimiento es inverso (causa dolor en lugar de alegría), puesto que no descubrió “a tiempo el verdadero significado de la pasión; creyó a Cristo hombre desdichado, sobre todo al verlo «expirar en la cruz entre ladrones»; y de esta manera ha sido derrotado y se sume en la desesperación” (*id.*).

Este contraste, prefigurado desde la primera estrofa con la oposición entre la luz y la tiniebla, se va extendiendo hacia otros aspectos del *Poema heroico...* de Quevedo que, para algunos críticos, no es pro-

piamente un poema épico ya que el héroe es omnipotente y ni siquiera corre peligro (aunque, como destacó Galván, la vulnerabilidad de Cristo estaba claramente representada en su pasión y muerte, que desatendieron otros lectores). El protagonismo de Cristo en el poema es, pues, absoluto, ya que no necesitaba ayuda de los justos, quienes se limitan a presenciar la redención, ni pudieron todos los demonios oponer la más mínima resistencia: “En definitiva, Cristo posee autonomía y exclusividad completas en la acción del *Poema heroico*, analogía narrativa de la omnipotencia divina” (p. 54). La percepción de los personajes ante ese protagonismo produce otro contraste, pues si la manifestación divina fue fascinante para los justos, para las huestes infernales fue tremenda.

En cuanto a las voces narrativas del texto, Galván distingue la naturaleza y función de cada una de ellas. Hay un narrador principal, que tiene la capacidad de compendiar la historia desde el principio, puede condensar la información, conoce las intenciones de los personajes y se permite emitir interpretaciones sobre algunos acontecimientos y juicios morales con respecto a algunos personajes: “en este sentido [el poema] va más allá de la historia narrada, y resulta ser un comentario velado del narrador sobre la obra” (p. 58). Las voces de los personajes que intervienen también desempeñan una función testimonial y “presentan todos los hechos en forma de sumario, lo cual hace más notable la elaboración narrativa” (p. 59); así, mediante el conjunto de voces y experiencias aparece en el poema un consenso sobre el significado y la dignidad de lo que está siendo narrado, en contraste con la voz narrativa del demonio, que queda “como narrador, expuesto a la vergüenza, en el sentido de la retórica de Aristóteles, pues no participa de los bienes que alcanzan los demás, y sufre una derrota y un deshonor como consecuencia de sus propios vicios” (p. 61), es decir, su ignorancia y presunción. La voz de Cristo, en cambio, expresa los motivos y metas de su conducta, y su “discurso es un modelo de sencillez narrativa y de claridad en la explicación” (p. 62). Así, el contraste entre la intervención del demonio y las voces de los justos, la del narrador principal y la de Cristo resalta la función didáctica del poema, que se ordena a partir de “una estrategia de mover hacia el bien el deseo del lector” (*id.*).

El tercer apartado del estudio está dedicado a un repaso sobre las imágenes arquetípicas que aparecen en el *Poema heroico*..., en donde el combate entre el bien y el mal aparece asociado con dos nociones sensoriales: “a Cristo corresponde el «día» y al tirano lo «negro»; es decir, se enfrentan la luz y las tinieblas” (p. 63). Sin embargo, aunque la comprensión de esos arquetipos (un polo positivo frente a otro negativo), tan universales, sea aparentemente fácil, Galván distingue los diferentes matices y manifestaciones que adquieren en el poema, en concreto, el efecto que uno u otro arquetipo evocan si-

nestésica y rítmicamente en el color vocálico y el ritmo de los versos; “la fase inicial del poema fortalece la impresión de victoria momentánea de las tinieblas, por ejemplo, en el verso 28: «y con llanto su luz humedecieron...». Endecasílabo melódico, con acentos en la tercera y la sexta sílabas (más la décima, forzosa), comienza con relativa claridad en «llanto», pero luego se oscurece progresivamente, en la vocal postónica de esa palabra, en el posesivo que la sigue, y por fin en el centro geométrico y de tensión del verso, en la sílaba sexta, con la vocal de «luz», que se prolonga en la inicial de la siguiente palabra” (p. 72)¹. En cambio, cuando Quevedo describe en una octava (vv. 289-296) la absoluta victoria de Cristo sobre el demonio —que se confunde y está al borde del desmayo—, la mayoría de los acentos rítmicos de la estrofa (nueve) recaen en a (ocho) en e y (tres) en i, mientras que hay sólo una u acentuada. En esa misma estrofa hay una fuerte ironía “porque da el nombre propio del tirano, «Luzbel», justo cuando es deslumbrado y derrotado por la verdadera luz” (p. 73).

Otros arquetipos que analiza Galván son secundarios, pero tienen una presencia notable en el *Poema heroico*... Se trata de elementos del mundo natural (animal, vegetal y mineral) asociados con uno u otro bando del combate principal. Las piedras, por ejemplo, se rompieron ante la muerte de Cristo, así como la piedra de su sepulcro no opuso resistencia, mientras los hombres se endurecían; sin embargo, algunas piedras sí opusieron resistencia al protagonista del poema, como las de las puertas del infierno, impedidas de diamantes. Los animales agresivos, desagradables o repugnantes (perros, lobos, culebras, hidras...) aparecen asociados con los personajes y situaciones del infierno, mientras que los mansos o melódicos lo están con la imagen de Cristo y de los redimidos (corderos, palomas...). En fin, concluye Galván, “la presencia de los arquetipos en el *Poema heroico a Cristo resucitado* es grande; se trata de imágenes muy comunes, la luz y elementos del mundo natural, y su utilización es esquemática (aunque no falta de variaciones): el héroe celestial y los suyos poseen luminosidad y hermosura, los adversarios infernales son oscuros y repugnantes” (p. 78).

El cuarto apartado del libro estudia los estilos del *Poema heroico*..., cuya delimitación aparece enunciada en la primera estrofa del texto: “si a humana y frágil voz permites tanto, / ...apártense de mí mortales bríos: / que están llenos de Dios los versos míos” (vv. 2 y 7-8). Para Galván, el estilo no es “lo que de individual tienen las obras literarias, sea una individuación de época, de autor, o de la obra sola” (p. 83), sino, más bien en el sentido aristotélico, entiende el estilo como la

¹ Un efecto sinestésico es similar al que destacó Dámaso Alonso al comentar un famoso verso del *Polifemo* de Góngora: “infame turba de nocturnas aves”, que resalta la oscuridad de la caverna cíclope.

adecuación de las palabras a la materia de la que hablan, por lo que suscribe la clasificación tripartita que otorgaba la retórica clásica, a saber, estilo humilde, medio y sublime. Sin embargo, Galván distingue entre la clasificación clásica y la configuración que la doctrina cristiana llevó a cabo de aquélla. Esta distinción es muy importante ya que las verdades más sublimes, las divinas, estaban afinadas en el más humilde de los estilos: “aquí ya se ve una conexión con el *Poema heroico*..., la diferencia entre la soberbia del demonio y la sencillez y sabiduría de los justos” (p. 84).

Así, el estilo humilde en el *Poema heroico*... responde a un interés didáctico, como se observa en las palabras de Cristo, “el más expositivo, claro y aclarador de los narradores. Varias series de versos pueden escribirse de corrido y se percibían como prosa fluida, de no ser por la rima: «El premio de mi sangre ha rescatado vuestra esperanza del oscuro olvido: seguidme adonde nunca muere el día, pues vuestra vida está en la muerte mía» (vv. 597-600). «Seguidme y poblaréis dichas sillas, que la Soberbia me dejó desiertas; dejad estas prisiones amarillas, eterna habitación de sombras muertas: sed parte de mis altas maravillas» (vv. 641-645)” (p. 85). Este modo de decir relativamente sencillo proviene directamente, aclara Galván, del origen que tuvo en el Evangelio, por ejemplo, en los *Hechos de los apóstoles*. Otra forma del estilo humilde, que conserva la misma intención didáctica, se aprecia en las intervenciones de los justos que, de diversas maneras, enuncian algunos conceptos agudos u oscuros y de inmediato exponen su solución, despertando la curiosidad en el lector, “para que haya más deseos de conocer la explicación, y que ésta se reciba y se acepte de mejor grado” (p. 88).

El estilo medio, en cambio, se utiliza para alabar o vituperar, o, lo que es lo mismo, para emitir juicios morales sobre personajes o situaciones; y, si la función del estilo humilde era exponer algo con claridad, la del medio es deleitar a los lectores u oyentes. De nuevo, el matiz de la doctrina cristiana marca una diferencia en la concepción de la alabanza y del vituperio: “en todos los casos se trata de ponderar, casi siempre en sentido positivo: la grandeza de la redención, la hermosura del Paraíso; también se destaca, a modo de vituperio, el fracaso y el terror de los demonios” (p. 89). Es por ello que muchos de los paralelismos que aparecen en el *Poema heroico*... se resuelven, unas veces, como contraposiciones y, otras, como francas paradojas enfáticas; “de esta manera la elocución se desliza hacia el estilo sublime, pues éste, según san Agustín, no se distingue del mediano por las figuras, sino porque «es vehemente por los afectos del alma», «por su propio ímpetu»” (p. 89). Al vituperio o alabanza se suman, pues, las voces apasionadas de los diferentes narradores (como en el caso de Adán: “¡Oh Redentor del mundo! ¡Oh luz del cielo! / Llegó, Señor, llegó el alegre día”, vv. 363-364), porque el objetivo del estilo

sublime es, precisamente, conmover, y, en el *Poema heroico*... específicamente, producir admiración por las obras de Dios y apartar del camino del mal a quien leyere. Finalmente, sobre el modo de decir, Galván concluye que “El *Poema heroico* responde primordialmente a las formas y a la finalidad del estilo sublime; aunque no deja de dar cabida a los otros dos, de manera que cada uno cumple sus propios objetivos, y el conjunto resulta enriquecido. Además, el propio contraste de estilos consigue una intensificación con efectos climáticos y anticlimáticos” (p. 91).

Otro punto que trata Galván referente al estilo del poema de Quevedo es su estrecha relación con la tradición de los modelos poéticos del género épico: “la vinculación con el género se completa con la utilización de expresiones, versos y tiradas enteras tomadas de importantes autores clásicos, como Virgilio, Ovidio, Estacio, y de modernos modelos de épica, como Marco Girolamo Vida y Torquato Tasso” (p. 93). Claramente se pueden observar distintos pasajes en donde Quevedo imitó a diferentes autores para situarse junto a las grandes obras épicas y elevar la dignidad de sus versos. Es notable la aclaración que hace Galván, siguiendo la opinión de Maud Bodkin, sobre la escasa información descriptiva que del infierno y de las huestes diabólicas hay en la Biblia, muy diferente de todas las representaciones del inframundo que había en la literatura clásica, por lo que el elenco de la población infernal de Quevedo proviene, con las mismas personificaciones y atributos, directamente de la *Eneida* (VI, vv. 273-281), pero con una carga de valoración cristiana.

El estudio de Galván, como queda dicho, posee todos los elementos de una lectura filológica detenida y detallada del poema de Quevedo y tiene como telón de fondo una amplia comprensión del universo literario del barroco y de sus principios poéticos, que le permite, alejándose de anacronismos e interpretaciones ligeras, situar y reconocer el lugar que le corresponde al *Poema heroico* dentro, tanto de la tradición de la literatura cristiana, como de la poesía épica española.

PABLO LOMBÓ MULLIERT
El Colegio de México

LOLA JOSA, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*. Reichenberger, Kassel, 2002; 333 pp.

El libro de Lola Josa deriva de su tesis doctoral y en él analiza buena parte del teatro de Juan Ruiz de Alarcón a partir de presupuestos sociohistóricos. Si bien la autora pretende comentar todas las comedias