

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

de Ruiz de Alarcón, llama la atención que descarte el análisis de *La cueva de Salamanca* y *La manganilla de Melilla*, por tratarse, según ella, de obras de escritura temprana, lo que les confiere “un carácter experimental respecto a la homogeneidad que en sí presenta todo el teatro de Alarcón” (p. xiv). Dicha homogeneidad se estudia a partir de la relación entre las comedias de Alarcón y el gobierno del Conde-Duque de Olivares, entre otras cosas porque éste “se convirtió en el nuevo mecenas que debía velar por los talentos literarios y artísticos de Castilla y Andalucía, especialmente, como si de una cuestión de Estado se tratase, ya que el resto del cuerpo social y político estaba seriamente enfermo” (p. 2).

La relación entre Alarcón y Olivares no se detiene simplemente en el mecenazgo, sino que —según la autora— incluye la creación de las obras hasta hacer de éstas expresión de un ideario político; así las cosas, en una comedia como *El dueño de las estrellas* “Alarcón quiso «confeccionar» para su «patria doliente» una obra en la que se ofrecieran, por un lado, unas leyes nuevas con las que impulsar la actividad de un buen gobierno y, por otro, un ejemplo de lo que era un buen ministro. Y éste no podía ser otro que Olivares” (p. 8). Esta afirmación es tanto más problemática cuanto más restringe la creación artística de una obra a un programa ideológico respecto del cual “lo que importa destacar —según Josa— es que el dramaturgo crea a partir de una doctrina que es la madre intelectual del gobierno de Olivares” (p. 17).

Más adelante, la autora estudia tres dramas políticos, una tragedia y una comedia de enredo y con ello amplía su exploración de la relación de las obras de Alarcón con el gobierno de Olivares; con sus análisis la autora quiere mostrar que Alarcón —a diferencia de Lope— “no tiene ni una sola obra en la que el rey sea el eje alrededor del cual gire el mundo” (p. 25), de modo que estar al lado del Conde-Duque no supone, para Alarcón, participar de una campaña propagandística. Desde esa perspectiva la autora estudia una a una las comedias del dramaturgo: a propósito de *Los favores del mundo* descubre una postura reformista del autor; respecto de *El dueño de las estrellas* considera que Alarcón “escribe una tragedia para el rey, para que, mediante la *peripezia*, el *reconocimiento* y el *patetismo*, logre expurgar todas sus pasiones como hombre y, así, pueda hacer frente a su cargo que le sitúa en la «cumbre de la sociedad»” (p. 38); en *Ganar amigos* advierte que el personaje de don Fadrique es la “máscara dramática del propio Alarcón” (p. 42); en *La amistad castigada* los vicios y delitos cometidos por el rey hacen de éste un ser abominable, y en *Los pechos privilegiados* advierte “una manifestación del entusiasmo reformista que le lleva a desear un mundo que se basta a sí mismo” (p. 48). Me parece que la base argumentativa de los análisis propuestos en esta parte exige más matices, por lo menos en dos aspectos:

¿qué entiende la autora por crear “a partir de una doctrina”?, y ¿acaso Alarcón tenía una gama de alternativas políticas que le permitiera estar al lado del Conde y no hacer propaganda o distanciarse y criticar? La propuesta de Josa es muy sugerente e invita a la reflexión.

El capítulo tercero es una puesta al día de la deuda que tiene Alarcón con el pensamiento de Séneca y Maquiavelo en relación, por ejemplo, con la noción de *virtú*; es innegable que en Alarcón hay una profunda reflexión sobre el problema de la libertad humana, pero restringirla a la relación del dramaturgo con las *Epístolas morales a Lucilio* o con *El Príncipe* puede conducir no sólo a un empobrecimiento de esta propuesta dramática, sino también a un nuevo cuestionamiento del marco de análisis propuesto por la autora. Tal cuestionamiento es más notable al advertir, por ejemplo, que *La cueva de Salamanca*, obra calificada por ella como “experimental” y ajena a la homogeneidad de la propuesta de Alarcón, es, a la vez, testimonio de la relación entre Séneca y Alarcón (p. 87).

El interés del cuarto capítulo radica en la manera en que la autora muestra el lugar que ocupa el teatro de Alarcón en tanto heredero del drama clásico y punto a partir del cual se proyecta el teatro moderno; según Josa “la comedia de caracteres alarconiana es una cala más en la evolución que el teatro, desde la comedia ática, emprende en pro del desenmascaramiento, tanto de la *persona* como de la sociedad, después de haber convertido al héroe en culpable” (p. 110).

Un tramo muy importante del libro está dedicado a estudiar los galanes en el teatro de Alarcón; en esta parte la investigadora señala, entre otras cosas, que los galanes alarconianos se encuentran situados entre la predestinación y el libre albedrío, “lo que termina por convertirse en la dualidad motriz de su universo dramático” (p. 114). Este universo evoluciona lentamente y le permite presentar galanes industriales, galanes que ascienden y ganan reconocimiento social, galanes que dudan entre el cumplimiento de la razón de estado o la razón de amor, galanes que pueden o no merecer a la dama que pretenden. Según la autora, la evolución de esos galanes da forma definitiva a su comedia de caracteres y “a partir de la culminación de la comedia de caracteres, el resto de la producción de Ruiz de Alarcón es puro compromiso socio-político” (p. 193), compromiso de un autor maduro que colabora con la política reformista de Olivares poniendo a su servicio lo que mejor conoce, los caracteres dramáticos, “pero sacados ya de la intimidación cómica para implicarlos en graves problemas de Estado” (*id.*). De nuevo, la sugerente propuesta de Josa da pie a más inquietudes: me parece que la presentación de personajes que oscilan entre la predestinación y el libre albedrío no es algo exclusivo del teatro de Alarcón, la cuestión estaría en matizar por qué esa dualidad cobra relevancia, qué la hace diferente y, lo que es más importante, establecer hasta qué punto la comedia de caracteres se

tradujo —al parecer— en una suerte de estancamiento creativo de Alarcón, estancamiento que permite afirmar a la autora que “el resto de la producción de Ruiz de Alarcón es puro compromiso socio-político”.

La última parte del libro es un estudio de las damas y los criados alarconianos. De las primeras advierte que “aunque parezca que se prestan al juego de la tipificación que les viene impuesta, quedan perfiladas, sin embargo, con unos rasgos paralelos a los del héroe alarconiano” (p. 254); a propósito de los segundos, la autora señala el profundo conocimiento que Alarcón tiene de la tradición y la originalidad de su aporte: “Al gracioso lo talla según la práctica y el gusto que imponía la Comedia Nueva; su criado, en cambio, es un firme y original carácter como lo es el de su galán-héroe; es el criado-amigo que está al servicio —en el más amplio sentido de la palabra— de un señor igualmente capaz de «ganar amigos» por su modo de ser” (p. 295). Creo que los rasgos de las damas o los criados señalados por la autora en las comedias de Alarcón pueden hallarse en otros dramaturgos de la época.

La propuesta de Josa tiene muchos méritos por su intento de análisis sistemático de casi todas las obras de Alarcón —no todas por cuanto faltan algunas que siguen pareciéndome fundamentales y los argumentos que la autora esgrime para descartarlas, si bien son muy fuertes, no convencen del todo. Tampoco convence por completo su intento de ligar buena parte de la creación artística de Juan Ruiz de Alarcón con un argumento sociopolítico. En todo caso, el libro invita al estudio de Ruiz de Alarcón y es un estímulo para la reflexión sobre los puntos de contacto entre el teatro y la política del siglo XVII, asunto que la asepsia política de nuestros días a veces olvida.

HUGO HERNÁN RAMÍREZ SIERRA

El Colegio de México

ALAN E. SMITH, *Galdós y la imaginación mitológica*. Cátedra, Madrid, 2005; 231 pp.

El autor se propone en este libro subrayar la presencia de los mitos en la obra de Galdós, partiendo de *La sombra* hasta *Santa Juana de Castilla*, pasando por las *Novelas contemporáneas*, las obras históricas, hasta llegar al teatro. Como se señala en la Conclusión, la estrecha relación de Galdós con la mitología como procedimiento artístico no fue una innovación suya, sino que había sido una constante en la literatura del siglo XIX, sobre todo en el Realismo.

Uno de los señalamientos de Alan Smith es el de la presencia de la mitología en las tres corrientes que se desarrollan durante el si-