
RESEÑAS

Egbert J. Bakker, *The Meaning of Meat and the Structure of the Odyssey*. Cambridge University Press, Cambridge/New York, 2013, pp. xiii, 191.

Egbert J. Bakker, Director del Programa de Estudios de Filología Clásica en la Universidad de Yale, ha centrado su actividad investigadora en la poesía oral, en particular en el estudio de las fórmulas y la oralidad en los poemas homéricos, y en la articulación lingüística del relato. Entre sus principales publicaciones podemos encontrar *Linguistics and Formulas in Homer* (1988), *Poetry in Speech: Orality and Homeric Discourse* (1997) y *Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics* (2005).

Su libro más reciente y objeto de esta reseña, *The Meaning of Meat and the Structure of the Odyssey*, versa sobre la importancia de la carne y su consumo en la composición de la *Odisea*. En el prefacio que sigue al índice Bakker afirma que el origen de la obra surgió de la constatación de que el simbolismo antropológico de la carne en las culturas cazadoras tradicionales podía ser también relevante en el poema homérico. Al prefacio le sigue un prólogo en el que el autor analiza el estrecho vínculo entre la comida y el canto en el marco del banquete aristocrático, y su importancia en la *Odisea*. En el prólogo se nos ofrece también una breve descripción sintética del libro: los tres primeros capítulos son la base del estudio (análisis del relato primario y secundario, y del consumo de carne en la *Iliada* y en la *Odisea*); en su núcleo (capítulos 4, 5 y 6) se analiza la relación paradigmática entre el consumo de carne de los compañeros de Odiseo y de los pretendientes, así como la que establecen Polifemo, Circe y Helios, Guardianes de los Animales (*Masters of Animals*), con el Odiseo vengador que mata a los pretendientes que devastaban su ganado; los dos últimos capítulos se ocupan de algunas cuestiones específicas surgidas en los capítulos anteriores como la responsabilidad humana y el concepto de gaster 'vientre' en los poemas; finalmente, en el epílogo se estudia la capacidad de cita en el estilo formular. La obra se cierra con las secciones propias de este tipo de publicaciones (bibliografía, *index locorum* e índice de materias).

Comentemos los temas más relevantes tratados por Bakker en las diferentes secciones de su obra:

En el capítulo primero se defiende la igualdad de estatus narratológico entre el poeta (relato primario, denominado *aoide* por el autor) y Odiseo (relato secundario, denominado *epos*), como muestra el diálogo intratextual mantenido entre ambas partes. Bakker cree ver en esto cierta tensión narrativa entre los dos relatos o, lo que es lo mismo, entre Odiseo y Homero. Odiseo rivalizaría con Homero sirviéndose de sus fórmulas, temas y estilo, de tal manera que el *epos* podría correr el riesgo de obstruir el progreso del *aoide* y, por tanto, comprometer el *nostos*. Sin embargo, estas relaciones intratextuales pueden usarse también para apoyar lo contrario de lo que sostiene el autor: Homero hace a Odiseo hablar como él, lo convierte en "otro Homero", y gracias a esto el héroe completa su *nostos* (el peligro real para el regreso no es una extensión desmesurada del relato secundario sino que este no convenza a Alcínoo). La relación entre el relato primario y el secundario no sería entonces de rivalidad sino de armonía.

El capítulo segundo continúa el análisis del relato primario y secundario, centrándose en el patrón narrativo que conecta, mediante numerosas variaciones, ambas partes. Se apoya para ello en los conocidos trabajos de Arne-Thompson y Propp. El relato secundario es una *mise en âbime* de la aventura del relato primario en el que se inserta, la llegada de Odiseo al país de los feacios. Más adelante, la llegada del héroe a su patria repite algunos de los elementos narrativos anteriores: Odiseo desembarca en Ítaca (llegada a tierra), relata sus aventuras (a Eumeo y Atenea), recibe un objeto mágico (metamorfosis en mendigo), etc. El propio Bakker reconoce que, una vez que Odiseo entra en su palacio, el patrón se vuelve menos pronunciado e intenta adaptar la narración al patrón, forzando algunos paralelismos poco verosímiles (ej. Considera el lecho-tocón un objeto mágico entregado a sí mismos por Odiseo y Penélope).

El siguiente capítulo contiene un interesante análisis de la importancia de la carne en la sociedad heroica de la *Iliada* y de la repartición de carne en el banquete (*dais*) como privilegio del héroe, que se complementa con observaciones empíricas acerca de las limitaciones en la producción de carne del sector agropecuario de la época. Esto permite comprender mejor la transgresión de los pretendientes con su sacrílego banquete, cuya carne no procede de actos heroicos, y es, por tanto, un símbolo de la decadencia de Ítaca. Los pretendientes en su perversa celebración crean la ilusión de una abundancia paradisíaca, similar al mundo mítico por el que vaga Odiseo, pero opuesta a las limitaciones de Ítaca.

En el capítulo cuarto se analizan los paralelismos estructurales entre el episodio de Polifemo (al que el autor, siguiendo a Burkert, considera un Guardián de los Animales) y el de la venganza de los pretendientes. Odiseo, como el cíclope, regresa a su morada, en la que hay unos intrusos a los que, atrapados, dará castigo. Por otro lado, ni Polifemo ni los pretendientes muestran respeto alguno hacia las normas de hospitalidad y, al igual que los cíclopes que viven en un paraíso terrenal, se comportan como si la carne ajena que consumen fuera ilimitada.

El capítulo cinco analiza el episodio de Circe, que comparte con Polifemo ciertas similitudes derivadas de su rol como Guardián de los Animales. Este episodio también presenta algunos paralelismos con el regreso de Odiseo a Ítaca. En ambos casos la dueña de la casa hospeda a un grupo de hombres que viajarán al Hades (de manera temporal o permanente); Circe y Eumeo, que también hospeda al héroe, comparten connotaciones solares. Bakker vincula a Circe con algunas divinidades de las sociedades tradicionales cuya visión de la caza tiene elementos en común con el episodio (sexualidad, división tenue entre hombres y animales, y transmigración de las almas de los hombres a cuerpos de animales). Esto le lleva a considerar que la metamorfosis en cerdos de los compañeros es una genuina transmigración de las almas y la recuperación de su forma humana un renacimiento.

Al tercer Guardián de los Animales, Helios, se le dedica el capítulo sexto. La comparación de la profecía de Tiresias con algunas inscripciones griegas en las que se prohíbe dañar recintos sagrados pone de relieve la gran falta que cometen los pretendientes al devorar las vacas del Sol. El paralelismo entre los compañeros y los pretendientes es evidente: los primeros, mediante la perversión de un ritual, devoran el limitado ganado del dios; los segundos, parodiando un banquete heroico, consumen los menguados bienes de Odiseo. El protagonista y Helios tomarán como

vinganza las vidas de los malhechores. Debido a la similitud entre el rol del dios y el del protagonista, y a la aparición de algunos términos del campo semántico de la luz en los versos dedicados al retorno del héroe, Bakker aventura que este regreso podría simbolizar el ciclo del Sol.

Polifemo, Circe y Helios comparten, según Bakker, el rol de Guardián de los Animales, resultado de la adaptación de la visión mitológica primitiva según la cual los cazadores han de superar al protector sobrehumano de sus presas, con las que deben asimilarse (de ahí la huida bajo las cabras o la metamorfosis en cerdos). Esta hipótesis resulta muy sugerente, y explicaría el origen del rol que comparten indudablemente estos personajes, aunque no puede ser demostrada más allá de ciertas semejanzas con el mito tradicional.

El capítulo 8 está dedicado a la culpabilidad de los compañeros y a los planes de Posidón y Zeus, temas que giran en torno al episodio de Trinaquia. Con la muerte de los compañeros Posidón cumple la venganza solicitada por su hijo, que Odiseo regrese a Ítaca solo y mal. Pero Bakker considera que la muerte de los pretendientes en Trinaquia también entraba dentro de los planes de Zeus. El dios supremo afirma que los hombres son los responsables de sus propias desgracias (*Od.* I 32-43) y, no obstante, cuando los compañeros y Odiseo están en Trinaquia envía un viento que les impide marchar, propiciando el crimen. ¿Por qué hace esto? Puesto que la muerte de los compañeros era inevitable, debido al deseo de Posidón y a su propia *atasthalia*, y podía ser incluso deseable, dado el distanciamiento con Odiseo, Zeus logra que esta tenga lugar en un momento y circunstancias que ponen de relieve la virtud del protagonista y lo eximen de toda culpa.

En el último capítulo se realiza un análisis del término *gaster*. Se aplica a gente necesitada (se usa con frecuencia para referirse a Odiseo metamorfoseado en mendigo) y se opone al noble *thumos*. En la *Iliada* Odiseo contraviene esta oposición al afirmar que no puede haber impulso de lucha sin colmar las necesidades del *gaster*. Este sentido práctico del heroísmo es una de las principales diferencias entre Odiseo y Aquiles. Sin embargo, opina Bakker, durante la matanza de los pretendientes Odiseo actúa como Aquiles al anteponer su furor homicida al sentido práctico, ya que rechaza el ventajoso pacto que le hacen los atemorizados pretendientes (como Aquiles rechaza el pacto de Agamenón). Pero ¿podía realmente Odiseo confiar en los traicioneros pretendientes? ¿No le estarían ofreciendo un falso pacto heroico como falso era el *dais* que celebraban? En ese caso, la decisión práctica, aunque no exenta de dificultades, sería la aniquilación de los pretendientes.

Para finalizar, en el epílogo el autor hace una serie de consideraciones que ponen de manifiesto el amplio y profundo conocimiento que tiene de la oralidad en los poemas homéricos. A diferencia de lo que se ha pensado tradicionalmente, el estilo formular no elimina la capacidad de cita; que existan fórmulas ya fijadas para la composición oral no impide que su uso en un determinado contexto haga referencia al contexto en el que se ha utilizado la misma fórmula. Cuanto más memorable sea el contexto en el que se inserta la fórmula, y cuanto menor sea el uso de esta fórmula, mayor capacidad de cita tendrá al situarse en otro contexto.

The Meaning of Meat and the Structure of the Odyssey añade a la consideraciones propias de la importancia de la carne en la composición de la *Odisea*, otras de carácter

antropológico, narratológico o estilístico. En ocasiones el autor realiza algunas interpretaciones un tanto controvertidas y demasiado aventuradas para una mente más conservadora o fuerza algún que otro paralelismo narrativo. Sin embargo, por lo general nos encontramos ante un estudio acertado, con apreciaciones valiosas sobre los diferentes matices de la importancia de la carne en el mundo heroico y en la composición de los episodios del poema. El resultado es una obra interesante y de recomendable lectura que gustará a todos los estudiosos y aficionados a los poemas homéricos.

Jorge J. Linares Sánchez
Universidad de Murcia
E-mail: hermes_ls@hotmail.com

E. Pellizer (ed.), *Ulisse per sempre. Miturgie omeriche e cultura mediterranea*, Trieste, Editreg, 2013, 269 pp., ISBN 978-88-97557-25-8.

Este libro recoge las Actas del Congreso Internacional sobre mito griego y literatura celebrado en Trieste y Liubliana los días 4 y 5 de septiembre de 2012. El catedrático de literatura griega de la Universidad de Trieste Ezio Pellizer, organizador del congreso, se encarga de editar la obra y redactar la introducción. Precedidos de un preámbulo de presentación, se ofrecen diecisiete ponencias de los estudiosos que tomaron parte en el congreso. El libro incluye al final tres apéndices: la bibliografía general del conjunto de estudios, un resumen de cada aportación y por último un índice de nombres propios.

Los artículos incluidos en el libro estudian diversos aspectos de la *Odisea* y su tradición en la cultura occidental, desde distintas ópticas y metodologías. Intervienen investigadores de varios campos (filología, literatura, antropología, historia, filosofía, arte) procedentes de nueve universidades distintas (Trieste, Grenoble, Liubliana, Roma, Turín, Zagreb, Murcia, Pula y Lausana), lo que proporciona una gran riqueza y variedad de visiones complementarias. Además, convergen aquí tres proyectos de investigación sobre mito y literatura griega: *Ariadne's Thread* (Univ. Grenoble), *Homero: texto y tradición* (Univ. Murcia) y el *Proyecto DEMGOL* (Univ. Trieste).

Los trabajos se desarrollan dentro del ámbito de lo que se ha denominado miturgia, esto es, el mecanismo mediante el cual los mitos surgen, se desarrollan y se transforman de forma libre y flexible hasta quedar incorporados en las coordenadas histórico-culturales. En este sentido, pocos modelos han resultado tan fecundos en la cultura europea como el viaje de Odiseo. Las actas de este congreso proporcionan un recorrido por la literatura occidental -particularmente la de los países mediterráneos- que permite observar y comparar los análisis y las variaciones que estudiosos y literatos han llevado a cabo sobre el texto de la *Odisea*. Desde la Época Arcaica hasta nuestros días, en todas las literaturas europeas, continúa de manera ininterrumpida el recorrido del héroe versátil, adaptándose y actualizándose para erigirse en símbolo universal del hombre de Occidente.

El libro se abre con unas consideraciones de Pellizer sobre la vigencia de la figura de Ulises en la cultura contemporánea (“Introduzione: Ulisse tra mito, simbolo e immaginario”, pp. 3-12). El autor recoge una serie de recreaciones recientes de distinto orden: novelas, películas, obras de teatro y hasta series televisivas. Destaca el lugar privilegiado que ocupa el tema en nuestra memoria cultural: lo encontramos como modelo directo o indirecto, consciente o inconsciente, en multitud de manifestaciones. La *Odisea* es “la piú vasta metafora mai creata del nostro viggio”: el interés por Ulises es inagotable porque sus posibilidades interpretativas también lo son.

Uno de los rasgos de Ulises más célebres en la literatura clásica es su elocuencia. Françoise Létoublon analiza a través de los textos de Homero la retórica de sus héroes (“Gli eroi omerici e l'arte di parlare: la retorica ante litteram”, pp. 13-26), y detecta una oposición esencial entre palabra y acción de la que Ulises y Aquiles serían los máximos exponentes. Diversos episodios de la *Iliada* y la *Odisea* caracterizan al itacense como un orador invencible y como un narrador o un aedo que embelesa con la belleza y eficacia de su discurso. La oratoria de Ulises se identificaría con el estilo que Quintiliano en su *Institutio Oratoria* denomina *genus grande*.

Ha sido la antropóloga Svetlana Slapšak quien ha delimitado el concepto de “miturgia”. En “*Odisea: il primo Io europeo? L'intervento omerico nella miturgia, il genere e il discorso*” (pp. 27-35) analiza la compleja y cambiante identidad de Odiseo. En Homero el protagonista

cambia su “yo” en función de sus objetivos, y su identidad se construye mediante una sucesión de múltiples lances realistas o sobrenaturales: ante el Cíclope se declara “Nadie”, y ante Penélope “Yo y ningún otro”. En el carácter cambiante e individualista de este héroe, que en el mito de Er elige reencarnarse en un hombre corriente, tendríamos una prefiguración del “yo” moderno europeo.

Ilaria Sforza se ocupa del episodio de los Lotófagos (“I Lotofagi: tra esotismo e oblio”, pp. 37-47), el primero de tipo sobrenatural que aparece en la *Odisea*. Su examen subraya las semejanzas entre el mundo primitivo e irreal de los Lotófagos y el motivo literario de la Edad de Oro. Su tierra es descrita en los textos griegos desde Hesíodo como un enclave natural paradisiaco de naturaleza exuberante y fecunda, y sus habitantes son seres inofensivos entregados a ese loto que provoca el olvido. Los hombres de Odiseo entran ahí en un estado animal (para la acción de comer loto se emplea el verbo ἐρέπτομαι “devorar”), pierden la memoria y no quieren marcharse.

“Ulisse dopo l’*Odisea*. La profezia di Tiresia e la *Telegonia*” (pp. 49-65) de Maria Paola Castiglioni trata de las aventuras posthoméricas de Ulises. En este poema perdido atribuido a Eugamón de Cirene, el héroe cumplía las instrucciones de Tiresias (*Od.* XI 118-137) continuando sus aventuras en el Epiro y la costa del Tirreno, hasta su muerte a manos de Telégono y su entierro en la isla de Circe. Numerosas leyendas transmitían que los descendientes de Ulises siguieron reinando en estas zonas del norte de Grecia y la costa de Italia. Ulises pudo representar en esta tradición a los primeros exploradores griegos que tomaron contacto con estas tierras.

Algunos autores ven en la νέκυια de *Od.* XI una prefiguración del tema de los vampiros, y Tommaso Braccini (“Dalla terra dei Cimmeri all’Isola delle Nebbie. Odisseo tra morti e non morti”, pp. 67-82) demuestra que tal interpretación retrospectiva no es precisa. El recorrido sería el inverso: la literatura moderna, e incluso el cine, han transferido elementos de esta νέκυια a las historias de vampiros. Odiseo vierte sangre como parte del ritual necromántico, pero en la cultura grecolatina las ánimas de los muertos carecen de corporalidad, y la cualidad de beber sangre sólo se atribuye a las brujas. La figura del vampiro se testimonia en Europa Oriental y Occidental desde el folclore medieval, y termina de perfilarse en el siglo XVIII.

Dentro de la corriente humanista que se dio en los Balcanes, Bernardus Zamagna (Brno Džamanjić) realizó traducciones al latín de la *Ilíada* (1776) y la *Odisea* (1777). Al estudio de los epítetos épicos en la *Odisea* de Zamagna dedica Petra Šoštarić su ponencia “Ulisse, condottiero di uomini: innovazione nella traduzione di Zamagna delle formule omeriche” (pp. 83-93). El traductor croata elimina, modifica y traduce de manera literal o libre estas fórmulas, y sus innovaciones tienden a intensificar la dignidad de los personajes, particularmente la de Ulises, que aparece como un *maximus heros*.

Sobre otra obra croata versa la contribución de Olga Perić: “Galatea e Polifemo nel *Ciclope* di Vladimir Nazor” (pp. 95-106). Este poeta compuso varias obras de inspiración clásica donde sobresalen la grandeza de los personajes míticos y la fuerza de la naturaleza. *Kiklop* (1910) traslada el tema de la ninfa y el cíclope a la costa de Dalmacia, combinando bucolismo, monumentalismo y fuerza épica. La versión de Nazor coincide con las de Teócrito y Ovidio sobre todo en la descripción de la belleza de Galatea, pero se aparta en el desenlace feliz -pues el amor de Polifemo es correspondido- y en la caracterización idealizada de los protagonistas, en armonía con la perfección del paisaje mediterráneo.

Volvemos al tema del mundo de los muertos con “Ulisse ‘in viaggio verso il nulla’ nell’opera di Primo Levi” (pp. 107-119) de Irena Prosenec Šegula. En varias obras el italiano presentó su cautiverio en Auschwitz como un descenso al infierno con reminiscencias clásicas,

aunque éstas son en segundo grado. La experiencia de Ulises se filtra a través de la *Divina Comedia*, dándose un triángulo de narradores Levi-Dante (a través de Virgilio)-Ulises. Auschwitz es un lugar sin retorno fuera del tiempo y el espacio, equiparado al paso de las Columnas de Hércules. Los prisioneros son cadáveres vivos, desnudos y privados de su identidad, de la que sólo conservan el recuerdo.

Del influjo de la *Odisea* en la novela helenística de aventuras trata Daria Crismani (“Naufràgi ed avventure: Odissee romanzesche nel Mediterraneo”, pp. 121-130). En las *Aventuras de Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, el breve romance que mantiene el protagonista con la viuda rica Melita es una reelaboración de la estancia de Odiseo con Calipso. En ambas obras el idilio supone un obstáculo para la travesía y el reencuentro con el verdadero amor, los dos episodios comienzan con una tempestad y concluyen con el abandono de la amante, que primero trata de convencer al viajero para que no se eche al mar, pero finalmente acepta su partida sin rencor.

Ileana Chirassi aborda la corriente feminista de los estudios homéricos con “Un’*Odisea* al femminile? Una variante mitica” (pp. 131-141). Se repasa la tesis de Samuel Butler de que la *Odisea* era obra de una mujer (Nausícaa), y su original relectura de la *Odisea* desde el punto de vista femenino, incidiendo en el importante componente de ironía de la idea de Butler. *The Authoress of the Odyssey* (1897) casa con el clima de creciente interés por los derechos de la mujer que se estaba gestando en el mundo anglosajón. Son citadas las aportaciones de las principales representantes del pensamiento feminista de la época, y a continuación varias obras de la literatura reciente en deuda con Butler.

Antes de la popular “Ítaca”, Cavafis escribió dos textos que no publicó: el poema *Segunda Odisea* y el ensayo *El fin de Ulises*, que recrean el mito a través de modelos no homéricos. De ambos se ocupa Alicia Morales Ortiz (“Tornò Ulisse a Itaca? Variazioni sul tema del *nòstos*”, pp.143-151). Tras el *vόστος* Ulises siente nostalgia de aventuras y se echa de nuevo al mar. La idea, muchos ecos verbales y el itinerario (Ulises va hacia Occidente, a las columnas de Hércules) proceden de Dante. Del “Ulises” de Tennyson se toma la caracterización del personaje, humanizado, “vacío de amor”, hastiado de la patria y acuciado por un *taedium vitae* que es recurrente en la poesía de Cavafis.

Otro hito en la tradición de la *Odisea* es el *Ulises*, sobre el que Roberta Geffer Wondrich escribe “Bloom il *polytropos*: considerazioni sull’*Ulysses* di James Joyce” (pp. 153-168). Joyce emula a Homero desde la sutileza y la actualización, y bajo la aparente libertad late un complejo sistema de correspondencias. Remiten a la *Odisea* el trasfondo simbólico de los episodios y la estructura tripartita Telemaquia-Viaje-*Νόστος*, sobre la que se ejecuta la transposición de escenarios, personajes y temas. El personaje de Bloom mantiene muchos rasgos positivos de Odiseo y no es del todo antiheroico: esta figura cambiante, imperfecta y humana protagoniza una epopeya de la vida cotidiana.

Mariano Valverde Sánchez estudia una recreación homérica en la narrativa española contemporánea en “*L’Odisea* come ipotesto in *Son de mar* di Manuel Vicent” (pp. 169-180). El protagonista de la novela, Ulises Adsuara, también es un náufrago que vuelve después de diez años a una localidad mediterránea (Circea) donde se reencuentra con su esposa, que a lo largo del relato asume los roles de Penélope y a la vez de Circe y Calipso. Junto a estos paralelismos, la *Odisea* emerge continuamente en las reflexiones de Adsuara, profesor de literatura clásica. Otra novela

mediterránea que evoca la *Odisea* ha podido servir a Vicent como intertexto para actualizar el modelo clásico: *Mare Nostrum* de Blasco Ibáñez.

Como la tragedia griega, el teatro del Franquismo representó a través del ciclo de Troya el drama humano de la guerra. Esteban Calderón Dorda (“La figura di Ulisse nel teatro spagnolo del dopoguerra”, pp. 181-189) estudia el tema en obras como *El retorno de Ulises* (Torrente Ballester), *La tejedora de sueños* (Buero Vallejo) o *Ulises o el retorno equivocado* (Salvador Monzó). Tras la contienda un Ulises que representa a todos los ausentes por la guerra y el exilio vuelve a Ítaca, que se ha convertido en una tierra arruinada y miserable. El νόστος resulta siempre amargo para el protagonista y para el resto de personajes, que aparecen como supervivientes que se alimentan de recuerdos.

En “Omero nell’Adriatico” (pp. 191-219), Fulvio Šuran defiende la localización en el Adriático de las aventuras de Ulises. Su principal argumento es la falta de detalles geográficos precisos en la *Odisea* acerca de las tierras visitadas. La escasa documentación literaria sobre el Adriático demostraría que era la región mediterránea menos conocida por los griegos en Época Arcaica. La cuestión se relaciona con la ubicación de Troya y la civilización egea; el autor sigue una corriente de investigadores representada por Roberto Salinas que las sitúa en la zona de los Balcanes interpretando los datos que ofrecen la *Ilíada* y la *Odisea*.

David Bouvier plantea una incógnita: “Che cosa leggeva Ulisse sulla tavoletta inscritta da Circe?” (pp. 221-236). Un cuadro de Dosso Dossi muestra a Circe desnuda enseñando una tabla de contenido ilegible a unos animales y seguramente a Ulises, que no aparece. La escena no se corresponde con ningún pasaje de Homero ni del resto de fuentes. Dossi funde la tradición pagana con la cristiana y transfiere a su Circe rasgos de las magas de la literatura: una maligna seductora incita a ver su cuerpo y leer su tabla, y el ciervo, símbolo de Cristo, a resistirse. La obra es comparada con un grabado de Dürero sobre la conversión de Eustacio y con una pintura de Dossi que representa a la Sibila con otra tabla similar a la de Circe.

Este volumen es un importante punto de referencia para la investigación sobre tradición homérica y miturgia, que viene a enriquecer con interesantes novedades tanto de metodología como de contenido. El conjunto de trabajos proporciona un panorama variado de la pervivencia del tema de Ulises en la cultura mediterránea, desde la Península Ibérica hasta el Adriático; particularmente reseñable es la atención prestada a la literatura de los Balcanes, de la que disponemos de una bibliografía menos abundante. Cada autor se centra en un ámbito de estudio para desarrollar un tema concreto, pero todos ellos convergen en el amplio marco de la herencia homérica en la cultura occidental.

Aurora Galindo Esparza
Universidad de Murcia
E-mail: aleph1984@hotmail.com

Atribuido a Eurípides, *Reso*. Introducción, traducción, notas y comentario de Luis M. Macía Aparicio. Madrid, Cátedra (Clásicos Linceo), 2013 (178 págs.).

El drama titulado *Reso* ha pasado de ser una obra relegada a un muy secundario plano a ser objeto en muy poco tiempo de dos excelentes comentarios. Me estoy refiriendo al de Vayos Liapis (Oxford 2012) y al de Luis M. Macía, objeto de esta reseña.

El libro se abre con una Introducción (pp. 9-31), en la que Macía (desde ahora M.) comienza por enmarcar la acción de esta breve tragedia –en total 996 versos– atribuida al cálamo de Eurípides. Y en este punto ya nos encontramos con una de las singularidades de la obra, puesto que su autor aborda y desarrolla un episodio de la *Iliada*, concretamente la llamada *Dolonía*, perteneciente al canto X. Tal vez por esta relación con el poema homérico, el *Reso* fue una de las tragedias más estudiadas en Bizancio, a diferencia de lo que sucede en nuestras aulas. Aunque su posible atribución a Eurípides es estudiada en otro apartado, M. dedica unas breves páginas a la presentación de este trágico (pp. 10-12). Las pp. 13-21 están consagradas al análisis formal de una obra caracterizada, pese a su corta extensión, por un constante movimiento escénico provocado por la abundancia de personajes, sus intervenciones breves, así como la presencia del coro en la escena por segunda vez tras haberla abandonado anteriormente (*epipárodo*). La acción se divide en dos partes muy desiguales. La primera (vv. 1-224) representa a los troyanos preocupados por lo que puedan tramar los griegos y termina con la salida de la escena de Dolón; la segunda (vv. 225-final) narra la llegada de Reso, su muerte y cómo es sacado de Troya por su madre, la Musa, que se lo ha de llevar a los alrededores del Pangeo, lugar en el que tendrá un oráculo y recibirá culto. En las pp. 21-23 M. expone la distribución de papeles entre los tres actores y otras posibilidades que se podrían plantear.

En el apartado de los esquemas métricos (pp. 23-26) M., limitado por las características de la colección en que está publicado su libro, opta por no describir con pormenor las partes líricas del *Reso*, circunscribiéndose a una explicación de los dímetros anapésticos, trímetros yámbicos y tetrámetros trocaicos catalécticos, por ser los versos de la recitación y el diálogo, amén de los esquemas más utilizados en la obra. La exposición de estos tres metros básicos de la métrica griega es muy clara y adecuada al público que, en principio, se supone que va dirigido el volumen, que es el estudiantado universitario, especialmente el de los primeros cursos.

El problema de la edición y traducción es abordado en las pp. 26-28. El *Reso*, una tragedia que se ha beneficiado de la tradición manuscrita de la selección antigua, que incluía esta pieza y otras ocho, ha sido objeto de varias ediciones en los últimos años. M. sigue la oxoniense de James Diggle, una edición controvertida; pero en este punto, como en otros, M. se atiene a las normas de la colección, que sugiere adoptar un texto publicado *on line* y no uno propio. La traducción, por otra parte, es a la vez ajustada y elegante, cosa que ayuda a la pronta comprensión del texto griego por parte del lector menos avezado. Además, la presentación de la traducción ofrece cuatro tipos de letra: uno para la recitación, el diálogo y las indicaciones escénicas (éstas en cursiva); otro para los pasajes líricos estróficos; otro para los pasajes líricos no estróficos y, por último, otro para la recitación o el diálogo en dímetros anapésticos.

La introducción concluye (pp. 29-31) con una bibliografía abreviada, pero suficiente para iniciarse en la problemática de esta tragedia.

Las pp. 33-157 constituyen la parte principal y auténtica razón de ser de este libro: ofrecer al lector el texto, la traducción y un comentario pormenorizado en el que se aborda todo

tipo de cuestiones, desde la fonética y la morfología a la sintaxis, pasando por la estilística y los problemas de contenido. En fin, M. pone a disposición del estudiante y del estudioso todo el material necesario para la correcta inteligencia del texto y su correcta interpretación: 1424 notas sobre 996 versos dan fe de esta aseveración. Signifiquemos que el autor entregó el original de este libro sin haber tenido ocasión de consultar la monografía de Liapis, lo que constituye un mérito no pequeño. Hay que señalar, por tanto, que el principal objetivo de esta publicación queda cumplido con total pulcritud.

La última parte del libro (pp. 159-178) contiene un «comentario», que, según las normas de la colección, consiste en la exposición de algunos de los problemas principales que presenta la obra en cuestión. En este sentido, M. aborda el estado de la cuestión de los aspectos más sensibles que ofrece el estudio del *Reso*, que en el caso que nos ocupa son el problema de la autenticidad del drama y las relaciones de éste con la *Dolonía*. En el primer caso, que es el más controvertido, M. se muestra muy prudente y, tras analizar las numerosas coincidencias de índole léxica y estilística del *Reso* con otras obras de autenticidad cierta, abre una puerta a la aceptación de este drama como pieza euripídea.

En resumen, nos congratulamos por la publicación de este libro no sólo por su indiscutible utilidad y mérito intrínseco, sino también porque permite un valioso acercamiento a una obra hasta ahora marginada y necesitada de adecuados estudios. La obra de M. es, pues, muy oportuna y un instrumento filológico de primer orden para cualquier interesado por esta singular tragedia de Eurípides.

Esteban Calderón Dorda
Universidad de Murcia
E-mail: esteban@um.es

Milagros Quijada Sagredo - María del Carmen Encinas Reguero (eds.), *Retórica y discurso en el teatro griego*, Madrid: Ediciones Clásicas, 2013, pp. 339.

Los diferentes géneros dramáticos griegos—tanto la tragedia como la comedia y, en la medida en que lo conocemos, también el drama satírico—siempre han exhibido una especial necesidad de desarrollar argumentos que permitan al autor persuadir a su público de manera efectiva frente a temas controvertidos y moralmente cargados que resultan fundamentales para el progreso de la trama. Esta necesidad, exigida por la naturaleza del drama en sí, constituye un punto de contacto entre este género y otro que desde el s. V a. C. se había convertido en uno de los pilares básicos del pensamiento crítico en la Antigüedad: la retórica. Por este motivo, a partir sobre todo del s. IV a. C., cuando la retórica había devenido una *techne* plenamente constituida, los discursos compuestos por los poetas dramáticos, que en los primeros momentos “descansaban ampliamente en la aplicación de una sabiduría tradicional a una situación presente a través de máximas, reflexiones generales que seguían patrones de pensamiento tradicionales y ejemplos” (p. 10), comienzan a evolucionar hacia la utilización de estructuras y elementos propios del género retórico; una consecuencia lógica de los usos literarios, educativos y políticos de su época. Así pues, la existencia de escenas caracterizadas por un uso particularmente persuasivo del lenguaje o la especial estructuración de la argumentación contenida en las intervenciones de algunos personajes trágicos y cómicos revelan la tendencia hacia una creciente incorporación del discurso retórico a sus obras por parte los poetas dramáticos.

Ahora bien, pese a que la constatación de la interacción entre estos dos géneros en apariencia tan disímiles no es una ideas novedosa—raros son, por ejemplo, los cursos monográficos universitarios dedicados al drama que no hacen especial hincapié en la carga retórica de ciertas obras—, es verdad que hasta la fecha pocos han sido los investigadores que han planteado un estudio sistemático de las formas de argumentación retórica y del grado de estilización que estas presentan en las obras teatrales griegas que han llegado hasta nuestros días. Como un claro intento de atajar este déficit, las investigadoras Milagros Quijada Sagredo y María del Carmen Encinas Reguero, ambas grandes conocedoras de la tragedia griega y en la actualidad profesoras de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, no ofrecen en esta ocasión un interesantísimo volumen titulado *Retórica y discurso en el teatro griego*: una obra colaborativa que congrega contribuciones realizadas por reconocidos expertos en el campo del teatro griego tanto nacionales como extranjeros y destinadas a arrojar cierta luz sobre cómo y con qué intención hacían uso los poetas trágicos griegos de elementos y estructuras propios del género retórico.

Este libro, que surge como proyecto en el seno del grupo de investigación *Estudio retórico-tipológico de los discurso de la tragedia griega* (dirigido por las profesoras Quijada Sagredo y Encinas Reguero), reúne en total doce valiosos estudios que, en palabras de las editoras, abordan la interacción entre retórica y discurso dramático “desde perspectivas y alcances intencionadamente distintos” (p. 11). Los artículos se encuentran organizados en torno a tres apartados que corresponden a cada uno de los grandes géneros teatrales griegos, entre los que se hace evidente una preponderancia de la tragedia. La obra se ve complementada por una breve presentación temática inicial y un *index locorum* a cargo respectivamente de Quijada Sagredo y de Encinas Reguero.

Abre el volumen un breve estudio de Oliver Taplin (“On How Tragedy Makes Cries of Pain Articulate”, pp. 19-27) en el que el autor, profesor en la Universidad de Oxford, ofrece una valiosa reflexión sobre su experiencia en la traducción en verso de diferentes tragedias sofocleas. Taplin centra su intervención en la musicalidad de tragedia, en el poder de la palabra al transmitir sentimientos en este género y en cómo las expresiones de duelo y dolor se integran dentro del

lenguaje articulado de las obras (en particular hace hincapié en la dificultad de encontrar un equivalente en las lenguas moderna para traducir las expresiones no verbales propias de la tragedia). En definitiva, el profesor británico incide en cómo la palabra, la danza y la música se entremezclan en la escena trágica para crear una refinada y valiosa obra poética. Dicho lo anterior, también es necesario comentar que el artículo de Taplin, aunque sugestivo en sus consideraciones, se encuentra relacionado con la temática del libro de manera meramente tangencial—y no será el único caso—. Si bien es posible establecer un nexo entre las interjecciones que expresan dolor o duelo y ciertos elementos retóricos en los discursos contenidos en la tragedia, es también verdad que establecer dicha relación se deja en manos del lector: en ninguna parte del artículo Taplin hace alusión a la retórica o menciona qué vínculo puede tener su contribución con el tema general de la obra.

Tras esta primera intervención, que por sí misma constituye el prólogo del presente volumen, se inaugura la primera parte del estudio; una sección compuesta por siete artículos dedicados a tratar diferentes aspectos de la interacción entre retórica y discurso en el género de la tragedia. Da comienzo a este primer apartado un trabajo de la profesora Milagros Quijada Sagredo: “La retórica de la súplica: los discursos de Adrasto y de Eretra (Eurípides, *SUPP.* 162-92 y 297-331)” (pp. 31-60). Un estudio en el cual, como su propio título indica, la autora analiza el motivo de la súplica y cómo este es dramatizado en *Suplicantes* de Eurípides, para ser más exactos, en las intervenciones con las que Adrasto (vv. 162-92) y Eretra (vv. 297-331) pretenden convencer a Teseo, soberano de Atenas; para que interceda en la recuperación de los cadáveres de los caudillos argivos caídos durante el fallido asedio de Tebas. Quijada Sagredo explora los diferentes enfoques retóricos, así como los medios de expresión con los que Eurípides construye los discursos que pone en boca de estos dos personajes mientras intentan conmovir y persuadir a un impasible Teseo, única persona con la capacidad de prestar la ayuda que estos suplicantes piden.

A continuación, Georgia Xanthaki-Karamanou (“Fragmentary Plays of Euripides with Similar Rhetorical Motifs: the *Aeolus* and *Melanippe the Wise*”, pp. 61-90) explora dos tragedias eurípideas que han llegado a nuestros días de manera fragmentaria: *Eolo* y *Melanipa la sabia*. La investigadora pone de manifiesto el hecho de que ambas obras ya desde época clásica llamaron la atención por el especial uso que hacen del ἐσχηματισμένος λόγος (discurso figurado), una estructura retórica típica mediante la cual quien habla pretende en último término transmitir una idea muy diferente—incluso opuesta—de la que a primera vista parece. La idea de Xanthaki-Karamanou es ilustrar cómo en ambas obras los protagonistas femeninas, Cánace y Melanipa, emplean de manera equivalente dicho motivo retórico con la intención de conseguir que se perdone la vida los hijos ilegítimos que estas han engendrado tras ser forzadas.

En la cuarta intervención, titulada “*Anaskeue* y *kataskeue* del *Heracles* de Eurípides (*HF* 140-235)” (pp. 91-112), el reconocido investigador José Antonio Fernández Delgado plantea un interesante análisis del agón que enfrenta a los personajes de Lico y Anfitríon en el *Heracles* de Eurípides. El interés del profesor Fernández Delgado por esta escena se basa en el hecho de que, de entre los muchos agones que se encuentran repartidos por las tragedias eurípideas, este en particular destaca del tipo habitual tanto por la desproporción que se advierte entre la extensión de sus discursos —la respuesta de Anfitríon casi dobla a la intervención de Lico— como por la particular forma en que está compuesto. En los discursos pronunciados por Lico y Anfitríon Eurípides parece hacer un alarde de sus conocimientos y habilidades oratorias al componer un discurso trágico a la manera de una ἀντιλογία, la cual adopta un modelo estructural que será ampliamente utilizado por la retórica posterior, el de la ἀνασκευή / κατασκευή (*refutatio* / *confutatio*); un esquema que conocemos bien gracias a la teoría retórica de siglos posteriores. El análisis de la estructura y el estilo del episodio propuesto le permite a Fernández Delgado

profundizar en otro aspecto que es igual de interesante: la utilización de la tragedia en la enseñanza progignasmática típica de época greco-romana. El investigador se plantea si estos discursos compuestos por Eurípides en su *Heracles* deben ser considerados ya muestra de la influencia en la producción de este trágico de una práctica escolar pre-progignasmática propia de la enseñanza sofística o más bien un modelo del tipo de ejercicio que desde entonces van a ser empleados en la educación posterior; una pregunta que, a la luz de los escasos datos que poseemos sobre los ejercicios escolares en época de Eurípides, quedará de momento sin respuesta.

Por su parte, M^a do Céu Fialho ofrece en su colaboración “The Failure of Rhetoric in Sophocles, *Oedipus at Colonus*” (pp. 113-126) una particular interpretación de la obra de Sófocles. En su breve artículo, la autora argumenta que en esta obra Sófocles deja en evidencia las deficiencias de las estrategias retóricas de algunos personajes: pese a que los discursos de los personajes están bien contruidos desde el punto de vista técnico carecen de efectividad. En la Atenas de finales del s. V a. C. sumida en la guerra del Peloponeso, los poetas dramáticos han sido testigos de cómo el lenguaje retórico (demagógico) propio de los políticos de su época se ha mostrado totalmente ineficaz a la hora de dar solución a los problemas reales de las polis. De acuerdo a Fialho, con su *Edipo en Colono* Sófocles pretende denunciar la necesidad de crear un lenguaje totalmente diferente; uno que recobre el poder de persuasión perdido.

Francisca Pordomingo en “Discursos y monólogos del drama en antologías de época helenística en papiro” (pp. 127-155) se aleja de la tónica general que habían presentado las intervenciones anteriores para centrarse en la importancia que las antologías en papiro de época helenística tienen como fuente transmisora de textos trágicos—sobre todo en aquellos casos que se nos transmiten fragmentos que la tradición ha decidido no preservar—. Dichas antologías han legado un considerable número de pasajes dramáticos que nos dan información acerca de las preferencias textuales de la época y de cómo se leía a los clásicos en el período helenístico. El análisis minucioso de tres de estas antologías, que contienen fundamentalmente discursos y monólogos dramáticos, le permiten a la profesora Pordomingo ilustrar cómo dichas selecciones desvelan un interés por parte su compositor en fragmentos con un marcado carácter retórico (quizá por tratarse de un material creado en un contexto escolar).

Esta primera parte del libro se ve coronada por dos contribuciones que, como bien apunta Quijada Sagredo en la presentación del volumen, tienen un alcance más general, ya que en ellas no se incide en la carga retórica de ciertos episodios específicos presentes en alguna obra trágica en particular —como hacen los artículos anteriores—, sino que abordan estrategias retóricas empleadas para hacer más efectivo el discurso narrativo-descriptivo trágico. Así pues, el artículo de Máximo Brioso Sánchez (“De nuevo sobre los mensajeros trágicos: un debate metodológico”, pp. 157-192) consiste en una intervención de tipo metodológica que versa acerca de la figura del mensajero trágico y la función de las escenas en que este interviene. Por su parte, Francesco De Martino dedica su artículo titulado “*Ekphrasis* e teatro tragico” (pp.191-224) a comentar de manera global algunas de las más conocidas *ekphraseis* presentes en las obras de los tres grandes trágicos.

La segunda parte del libro, formada por tan solo tres contribuciones, está dedicada al género de la comedia. Abre esta nueva sección un artículo del profesor alemán Martin Hose titulado “Die Rhetorik der altattischen Komödie: wie konstruiert sich eine Wahrscheinlichkeit der Phantastik?” (pp. 227-248). En este estudio el autor pretende indagar acerca de las estrategias dramáticas empleadas por Aristófanes en la parte inicial de sus comedias *Aves* y *Caballeros* con la intención de dotar a sus obras de credibilidad; en otras palabras, la intención de Hose es identificar los artilugios retóricos que Aristófanes emplea para hacer plausibles los mundos imaginarios que crea en estas comedias.

La breve intervención “Political Discourses and the Assembly in Four Plays of Aristophanes” (pp. 249-260) de Jeffrey Rusten constituye el segundo de los estudios destinados a discutir el contacto entre retórica y comedia. Rusten nos comenta que su estudio se enmarca en un proyecto mucho más amplio que se ocupa de analizar los discursos políticos declamados en las asambleas aristofánicas con la intención de dilucidar qué elementos son en ellos un reflejo de la realidad política e histórica de su tiempo y qué otros son reflexión sobre la teoría retórica. En esta breve muestra el autor se ocupa de analizar los modelos y la temática presente en las intervenciones contenidas en cuatro obras de Aristófanes en las que el discurso (bien sea este disfuncional—como lo califica el propio Rusten—, bien positivo) posee un protagonismo fundamental: *Acarnienses*, *Asambleístas*, *Temoforiantes* y *Lisístrata*.

Por su parte, María de Fátima Silva (“The Rhetorical *Agon* Dramatic Condiment in the *Epitrepontes* of Menander”, pp. 261-278) presenta el único trabajo contenido en este volumen dedicado a Menandro y la comedia nueva. Silva analiza el agón central de *Epitrepontes*, una escena de arbitraje en la que dos esclavos se enzarzan en una disputa dialéctica por el derecho de posesión sobre un niño que ha sido abandonado con la intención de llamar la atención sobre el estilo eminentemente retórico con el que está compuesta esta obra.

Para finalizar, este estudio también reserva un apartado al que sin duda es el más desconocido de los géneros dramáticos antiguos, el drama satírico. Las últimas páginas son ocupadas por un artículo escrito por Encinas Reguero (“*Ichneutai* de Sófocles. Una lectura en clave retórica”, pp. 281-312), en el cual se propone una revisión de los escasos fragmentos conservados de *Ichneutai* de Sófocles (el drama satírico mejor conocido después del único preservado, el *Cíclope* de Eurípides) pero en esta ocasión planteada desde un punto de vista retórico. De acuerdo con la investigadora en los pocos fragmentos de esta obra que han sido recuperados, es posible entrever elementos argumentativos propios de la *techne retorica* de su tiempo, en particular, la división bipartita de las *pisteis* o pruebas retóricas entre *pisteis atechnoi* (pruebas no técnicas) y *pisteis entechnoi* (pruebas técnicas, es decir, aquellas que “pueden prepararse con método y por nosotros mismos” como indica Aristóteles, *Rh.* 1.2, 1355b 35-39), división que posee un claro reflejo en la obra y que además desempeña un importante papel para el desarrollo de la trama.

A manera de conclusión me gustaría comentar que, pese a la desigualdad que existe entre las diferentes contribuciones recogidas en el presente volumen y la dificultad de relacionar algunas de estas con la temática general del libro —hechos que por otra parte no son nada extraños en una obra colectiva—, *Retórica y discurso en el teatro griego* se presenta como una excelente y sugerente lectura en la que algunos de los mejores especialistas en la materia ofrecen, desde diversas ópticas, interpretaciones novedosas sobre la interrelación entre oratoria y drama en la Grecia clásica. Nos encontramos ante una obra cuya lectura sin lugar a duda recomendamos a todo aquél que se sienta atraído no solo por alguno estos dos géneros literarios tan diferentes a primera vista sino también por la interacción entre la literatura griega y los usos sociales de su época (políticos, jurídicos, educativos, etc.) así como la teoría literaria en general. Solo resta felicitar a las editoras de este libro por su magnífica publicación y esperar que su grupo de investigación continúe produciendo obras de tan alto grado de calidad.

Óscar M. Bernao Fariñas
E-mail: oscarbernao@gmail.com

Comedia latina. Obras completas de Plauto y Terencio. Traducción de José Román Bravo. Edición, introducciones y notas de Rosario López Gregoris, Madrid, Cátedra, Bibliotheca aurea, 2012, 1533 páginas. ISBN 978-84-376-3055-7.

Un espléndido volumen ofrece al lector, juntas, las comedias de Plauto y Terencio, hecho que por sí solo merece elogios; a los que tenemos cierta edad nos hace recordar con no poco cariño aquellos volúmenes de Obras completas (Platón, Séneca, Cervantes, Sakespeare, etc.), que intentábamos llevar a nuestras humildes bibliotecas particulares, y que, si lo conseguíamos, nos aportaban el mayor de los gozos; eramos dueños de ese precioso libro y podíamos leer, pues se leían, un buen número de obras, que nos aportaban, por lo menos, nuestra propia visión de conjunto. Y esta es la primera virtud de este libro, que en esa magnífica iniciativa que es la *Bibliotheca aurea* de Cátedra, se nos presentan en esta ocasión, por primera vez, juntas las comedias latinas que se nos han conservado.

Las traducciones cuentan con el excelente aval de su traductor, que ya había dado a la luz en “Letras Universales” de la misma editorial, el teatro completo de Plauto en dos volúmenes (años 1989 y 1995), y en uno el de Terencio (2001). Los elogios que han recibido estas traducciones desde que vieron la luz, y las sucesivas reediciones de que han sido objeto, no solo avalan que las encontremos aquí, sino que son, sin duda, las responsables de este volumen. Entonces iban acompañadas de amplias y cuidadas notas del propio editor y traductor y de valiosas introducciones; en el caso de Terencio, también iban acompañadas del texto latino.

En la obra que reseñamos las traducciones son, pues, de José Román Bravo, que se mantienen idénticas, salvo alguna corrección de erratas, preferencia por uno u otro término, o algún cambio tipográfico; la edición, introducciones y notas corresponden a Rosario López Gregoris. Hay, pues, en la obra permanencia y novedad, y tiene detrás el nombre de dos grandes especialistas en comedia latina, por lo que el resultado se anticipa magnífico. Y lo es.

Tal cual es la filosofía de la colección estos libros van dirigidos a un público lector muy amplio; el que reseñamos puede ser disfrutado tanto por especialistas como por personas interesadas en la literatura, y desde luego en el teatro; con razón, podríamos decir, es una obra apta para todos los públicos, incluidos los más exigentes.

El volumen se abre con una “Introducción General” que abarca distintos y necesarios apartados: el primero, “Orígenes de la comedia romana” (pp. 17-28), con tres elocuentes subapartados: 1. ‘Grecia, el modelo’; 2. ‘El mundo latino, la sal’; y 3. ‘Sicilia, ¿la vía de entrada?’. El segundo se dirige ya a Roma: “El teatro en Roma” (pp. 29-39), que incluye 1 ‘La producción teatral’; 2. ‘Los actores’; 3. ‘Los juegos’; y 4. ‘El público romano y la representación’. El tercero, con apenas una página (40) se dedica a “La Palliata”, que sirve de proemio a los autores, “Plauto”, del que se trata en el apartado cuarto (pp. 41-55), en el que se incluye: 1. ¿Plauto, el genio. Su vida. El corpus plautinum. El nombre’; 2. ‘La originalidad plautina’; 3. ‘El teatro de personajes-tipo’; 4. ‘El teatro de los sentidos: lengua, métrica y música’; 5. ‘Ideología plautina. y 6 ‘Plauto hoy’. El quinto se ocupa de “Terencio, el humanista”, siendo los aspectos tratados: 1. El hombre y su vida; 2. Prólogos: el comienzo de la crítica literaria’; 3. Obra y estilo; 4. ‘El teatro de ideas’; y 5. ‘La métrica en Terencios. Los dos últimos apartados de la Introducción se dedican, bajo el título “Esta edición”, a dar noticia de cuestiones formales y de otras tan oportunas como es la muy positiva valoración del ingente y excelente trabajo de Román Bravo, traductor de las obras de los dos comediógrafos; aquí se destaca también el hecho singular de que sea un mismo traductor el que se

haya ocupado de todas las comedias; y a presentar, en el séptimo, una “Bibliografía” (pp. 73-81) bien elegida y en la que la que queda constancia de las importantes contribuciones españolas.

Los títulos, casi parlantes, de los diversos apartados y epígrafes que encontramos en ellos animan a la lectura, no quedando el lector defraudado en sus expectativas, pues en ellos se aunan rigor filológico y unos destacables valores divulgativos que logran mantener el interés ofreciendo provecho y deleite; no se omite ninguna de las cuestiones que facilitan el acceso a las obras, o que son dignas de atención, sean lingüísticas, literarias o ideológicas; el dominio de la materia que la autora posee está al servicio de unas páginas que constituyen un breve pero denso panorama de la comedia latina desde sus orígenes hasta la actualidad, en que no se omiten las cuestiones discutidas, estando los estudios de los filólogos o la pervivencia de las obras hasta el día de hoy adecuadamente contemplados.

Tras las traducciones de las comedias, que se prolongan desde la página 87 hasta la 1452, y que vienen, cada una de ellas, precedidas de una “Presentación” muy oportuna, unos Anexos ofrecen, primero, “La vida de Terencio de Suetonio” (pp. 1457-1460), “El Suplemento de Donato” (pp. 1461), siguiendo la lista de Comedias de Plauto y Terencio y de las Ilustraciones (1462-1465). En las página 1467-1533 encontramos las Notas a la Introducción, a las Comedias de Plauto y Terencio, así como a la Vida de Terencio; en ellas se aclara lo oscuro, se informa de los problemas que el texto presenta o se ilustra el contenido. Cuestiones lingüística, literarias o de realia son, lógicamente, las que están presentes. Igualmente se muestra en estas Notas el dominio que la profesora López Gregoris tiene de la materia, que, a mi juicio, lo podría ilustrar y resumir con esta expresión: “nada falta, nada sobra”.

Comienzo por donde comencé, alabando, como se debe, las traducciones del profesor Román Bravo, aunque la mayor alabanza para su trabajo es que su nombre y su obra estén, con todo derecho, en la *Bibliotheca aurea*.

Esta obra, a la que auguramos sucesivas reediciones, también merece estar, como lo hará, en las Bibliotecas particulares de un público amplio y diverso que acabará su lectura, como corresponde, aplaudiendo.

Francisca Moya del Baño
Universidad de Murcia
E-mail: fmoya@um.es

José Guillén Cabañero, *Las catorce Filípicas de M. Tulio Cicerón en su contexto histórico*. Volumen preparado y revisado por Antonio Capellán García. Prólogo de Antonio Capellán García. Editado por Instituto de Estudios Humanísticos y Libros Pórtico, Alcañiz - Zaragoza 2014, 600 pp. ISBN 978-84-7956-129-1.

El presente libro es uno de los últimos frutos del gran latinista y maestro D. José Guillén, cuya feliz publicación ha venido, por desgracia, a anteceder en pocos días a su reciente óbito, que desde aquí lamentamos muy sinceramente. Como inicio de esta reseña, deseamos, pues, transmitir nuestras condolencias a su familia, a sus amigos, a sus colegas latinistas y a sus muchas generaciones de discípulos, que en este triste momento sin duda alguna buscarán consuelo en las obras que D. José Guillén nos deja como testimonio de su ejemplar magisterio. Uno de dichos discípulos es el *alma mater* de esta publicación e incansable defensor de la lengua y la cultura latinas, D. Antonio Capellán García, cuyo *Prólogo* nos informa, en breves páginas (pp. 15-26), acerca de la oportunidad de la publicación, la afinidad de D. José Guillén hacia la figura de Cicerón y la valoración de las *Filípicas* como un "testimonio admirable para el reconocimiento de la política actual" (p. 19). Este último es, en efecto, también a nuestro juicio, uno de los grandes méritos del libro: la minuciosa reconstrucción de las circunstancias históricas y políticas que rodearon la composición de las catorce *Filípicas* parece responder no solo al lógico afán erudito por desvelar al lector actual los entresijos de la política antigua, sino también (y sobre todo) a una profunda conciencia de la necesidad de advertir a los contemporáneos, mediante el ejemplo de los antiguos, de cuán quebradiza puede ser la libertad y cuán peligrosa resulta, para cualquier estado, la amenaza de los políticos sin escrúpulos (encarnados, en este caso, en la figura de Marco Antonio).

Tras el *Prólogo*, un *Cuadro Sinóptico* (pp. 27-35) tiene como útil misión registrar las fechas más importantes y los sucesos principales de los años 44-43 a. C., aquellos en los que Cicerón fue elaborando, uno tras otro, al hilo de los acontecimientos, sus discursos contra Marco Antonio. A continuación, dos capítulos de carácter introductorio nos exponen ciertos aspectos preliminares que el autor cree necesario considerar antes de abordar el verdadero examen de las *Filípicas*: *Otros discursos* (pp. 37-43), como indica su denominación, analiza los discursos que, aparte de las *Filípicas*, compuso Cicerón en los años 44-43 a. C.; aunque de ellos conservamos apenas somera noticia (contenida, muchas veces, en las cartas del propio Cicerón), la mención y el recorrido por cada uno de ellos tienen como sabio objetivo alumbrar la crispada atmósfera del momento y contextualizar el tenso escenario oratorio y político en el que se inscriben las catorce *Filípicas*. *Prolegómenos* (pp. 45-96) somete a análisis los acontecimientos históricos que determinaron la situación política de los años 44-43 a. C. y el origen de las *Filípicas*, así como la actitud de Cicerón ante ellos, a saber: el asesinato de César y el desconocimiento de Cicerón acerca de la conjura; los sucesos inmediatamente posteriores al magnicidio y la intervención de Cicerón en favor de la paz; los funerales de César; la tensión entre los partidarios de la República y la libertad y quienes aspiran a concentrar en sus únicas manos el poder absoluto; la desatada ambición de poder de Marco Antonio; la figura y el papel desempeñado por Cornelio Dolabela, antiguo yerno de Cicerón y cónsul y enemigo de Antonio, que acabaría por sucumbir a los cantos de sirena de este último; la figura y el papel desempeñado por Octaviano, el futuro César Augusto, su

tensa relación con Antonio, marcada al principio por el desprecio de este y que se tornaría alianza política en forma de triunvirato junto a Lépido; las inútiles maniobras de acercamiento de Cicerón hacia Dolabela y Octaviano con la intención de atraerlos a la causa republicana; y finalmente, la inercia de los tiranicidas Bruto y Casio, que irrita a Cicerón porque supone ofrecer una ventaja política al siempre activo Antonio.

De esta manera, *Prolegómenos* dibuja un fresco minucioso y muy vívido de la realidad histórica, que consigue acercar al lector a los acontecimientos descritos e involucrarlo en ellos como si asistiese al desarrollo paulatino de las diferentes etapas de una tragedia (metáfora a la que muy oportunamente aluden el propio autor y el prologoísta y sobre la cual volveremos más tarde). A ello ayudan, sin duda, las bien traídas citas de epístolas o discursos ciceronianos, que trufan e ilustran hábilmente el relato de los sucesos, así como el preciso y elegante estilo del autor, que en ciertos momentos alcanza una elevada categoría literaria.

Al mismo tiempo que nos conduce diestramente de la mano por este cuadro histórico, el autor nos ofrece en *Prolegómenos* un panorama de las obras literarias en que Cicerón no dejó de trabajar durante todos estos meses de intenso trajín político: por entonces ven la luz algunos de sus más relevantes trabajos filosóficos como *Cato maior sive de senectute*, *Laelius sive de amicitia*, *Disputationes Tusculanae*, *Topica* o el *De officiis*, los cuales buscan ofrecer, en medio de la delicada coyuntura política, una especie de programa de "ciudadanía cabal" (p. 88), caracterizado por "el poder de los bien capacitados" (p. 88), así como servir de bastión teórico a favor de la causa republicana. La equilibrada conjunción entre el quehacer político y el quehacer literario de Cicerón nos ofrece una imagen uniforme y coherente de un hombre comprometido con la paz, distanciándose así de otras apreciaciones que hacen de él un personaje más bien ambiguo.

A partir de ahí, se entra en el núcleo del libro, dedicado a presentar y a analizar con detalle cada una de las *Filípicas* y sus respectivos contextos históricos mediante un esquema que se repite y que consta de los siguientes apartados: *Introducción*, *Discurso* y *Consecuencias* (o *Conclusiones*, *Efectos*, *Resultados* o *Anotaciones*, pues en el último caso la denominación empleada acostumbra a variar). El *Discurso* nos ofrece la traducción de cada filípica, en magistral versión castellana del propio D. José Guillén, que se distingue por su marcada elegancia, el rico vocabulario y un perfecto acompañamiento a los diferentes registros y matices de la lengua ciceroniana, con delicada atención tanto al ritmo como a la claridad expresiva y conceptual. La *Introducción* se divide siempre en tres partes que, con diferentes denominaciones, se ocupan de presentarnos, previamente, tres de los aspectos fundamentales de cada filípica: las circunstancias, la ocasión o el ambiente en que se compone o pronuncia el discurso; sus ideas básicas o directrices; su estructura retórica o literaria. De este modo, el lector se ve provisto de la necesaria información para adentrarse en la lectura del discurso y comprenderlo plenamente. Las *Consecuencias* nos explican ya el efecto que el discurso de Cicerón causó sobre el auditorio, ya las decisiones que a raíz de él se adoptaron, ya los hechos que desencadenó.

Las sucesivas explicaciones de las catorce *Filípicas* logran ir hilando poco a poco, con diestra paciencia, una trama en la que el curioso lector puede ir siguiendo, si así lo desea, las maquinaciones políticas, sus motivaciones, patentes u ocultas (desveladas, en este último caso, por

el profesor Guillén con experta voz), las pasiones y razones políticas de los protagonistas, los avatares de la guerra, los intentos de desprestigiar y destruir al rival o de destacar y enaltecer las virtudes del aliado, las causas y efectos de las decisiones políticas y muchos otros detalles que ayudan a entender cómo se fue fraguando la extinción de la República. Resulta fascinante, por ejemplo, comprobar la constancia con que el profesor Guillén va anotando y examinando, en las diferentes *Filípicas*, los argumentos que, con igual constancia, empleó Cicerón para favorecer la paz y preservar la República. Conocedores de antemano del desenlace histórico, no podemos por menos que advertir la sutil intención, por parte del autor, de generar una especie de ironía trágica o, al menos, un énfasis sobre una causa que sabemos perdida. Sea como sea, el fondo parece revelarnos su simpatía hacia el partido ciceroniano.

Otro de los logros del autor es el acabado dibujo de los personajes principales: Cicerón como bondadoso y sensato hombre de estado, siempre atento al bien de la República; Antonio como un político poderoso, lleno de ambición y capaz de cualquier cosa; Octaviano como un joven aún inexperto, pero ya resuelto a la acción política y hábil para maniobrar entre distintos bandos; el tiranicida Bruto como un ser egoísta y excesivamente altanero. A este precisamente adjudica el autor, siguiendo a Plutarco, la responsabilidad de la guerra y de la desaparición de la República: "Pero ni aún ahora se le ocurrió pensar que el último y principal responsable de la calamidad era él y sólo él, que provocó las causas de la misma guerra con el asesinato de Julio César, y nunca hizo caso a Cicerón, que le señala constantemente el modo de salvar sus vidas y la pervivencia de la República" (p. 549).

Un apartado de *Conclusiones* (pp. 529-549) nos expone la resolución del conflicto bélico, posterior a las *Filípicas*. Destaca ahí la exposición acerca de cómo la unión entre Lépido y Antonio vendría a reanimar la guerra en favor de este último, cuando ya parecía tenerla perdida. El profesor Guillén pone fin a su estudio con la forja del triunvirato entre Lépido, Antonio y Octaviano, el asesinato de Cicerón a manos de su enemigo Antonio (ante la débil oposición de Octaviano) y la trágica muerte final de la República en las dos batallas de Filipos del año 42 ("En ellas murió la República", p. 549). La personificación final de la República desvela la concepción metafórica del presente libro como una tragedia cuya esencial pretensión es poner ante nuestros ojos, a fin de que nos identifiquemos con su destino, las peripecias y la muerte última del personaje principal, no otro que la propia República.

Un muy útil *Índice de nombres propios y conceptos* (pp. 551-598) remata el libro con sus instructivas y, a veces, amplias explicaciones acerca de los personajes mencionados en él y de ciertos conceptos clave, latinos o no, que o bien parecen precisar de aclaración o bien desempeñan un papel destacado.

Se trata, en fin, de un estudio magníficamente documentado, regido por la voluntad de explicar el pasado para provecho del presente, con gran atención tanto al detalle como al conjunto de los acontecimientos históricos, caracterizado por una poderosa brillantez expositiva y un elevado estilo literario. Su amena lectura lo vuelve recomendable no solo para el experto sino también para cualquier tipo de lector interesado en la Antigüedad romana.

Permítasemos, por último, rendir tributo a las ejemplares vida y obra del profesor D. José Guillén, así como poner de relieve, según es justo, los admirables esfuerzos de su discípulo D. Antonio Capellán en pro de la difusión de la obra de su maestro. A la afortunada conjunción de maestro y discípulo debemos ahora la aparición de este hermoso libro, pleno de actualidad.

Antonio Mauriz Martínez
E-mail: antmauriz@hotmail.com

Germán Santana Henríquez (ed.), *Plutarco y las artes*, Madrid, 2013, 494 pp. (XI Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas).

Este libro es fruto del XI Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas celebrado en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria en noviembre de 2012. Prestigiosos e internacionales especialistas analizan a uno de los autores que mejor retrató la antigüedad griega y romana. El resultado es un compendio de rigurosas investigaciones divididas por el editor en siete partes: Plutarco (P.) y el arte de la retórica, P. y el arte amoroso, P. y otras artes, P. y el mito, P. y el humanismo, P. y la tradición clásica, y Varia. En la primera, tercera y quinta contamos con la intervención de los tres ponentes invitados al Simposio: Luck van der Stockt (Universidad de Lovaina, Bélgica), José Antonio Fernández Delgado (Universidad de Salamanca) y Germán Santana Henríquez (Universidad de las Palmas de Gran Canaria).

La distribución del libro es plenamente acertada. Esos siete apartados introducen, con comodidad, los estudios de cuarenta y cuatro plutarquistas procedentes de distintas partes de Europa. El resultado es una diversidad de perspectivas desde las que contemplar la obra del Queronense. El tema central: las artes, las *technai*.

Debido al número considerable de ponentes, y con la pretensión de hacer de esta reseña una invitación a la lectura amena de este fructífero libro y de captar la atención de los estudiosos del mundo clásico, comentaremos el contenido de las ponencias de cada apartado sin incidir en sus títulos y abreviando los nombres de sus autores. En las pp. 493 y 494 se pueden consultar los datos completos de cada uno de los investigadores, muchos de los cuales trabajan en Proyectos de Investigación financiados por el MICINN.

La primera parte, P. y el arte de la retórica (pp.13-58), se inicia con la ponencia de J.A. Fernández, “El arte de la retórica en Plutarco”, descripción de los *progymnasmata* que constituían la educación retórica grecorromana y que ejercieron influencia en la obra plutarquea. Se localizan codificados en el manual de un coetáneo del Queronense: Teón de Alejandría.

En esta misma línea de búsqueda de preceptos de la retórica antigua se encuentra la ponencia de A. Vicente, pero con el objetivo de comprender mejor las diferencias entre superstición y ateísmo en *Περὶ Δεισιδαιμονίας*.

El estudio que cierra este primer apartado, el de A. Ginestí, nos acerca a la parte más lúdica de Plutarco: trata las diversiones musicales y dramáticas del marco del simposio del libro VII de *Quaestiones convivales*.

Las cuatro ponencias de P. y el arte amoroso (pp. 61-108) giran en torno al *Eros* imperecedero. Las dos primeras han sido extraídas de trabajos publicados recientemente. Estas son las de M. Martínez, que nos presenta las referencias que sobre la *téchne erotiké* de Sócrates encontramos en la obra plutarquea, y la de R. Gallé, que nos adentra en el mundo apenas conocido de la elegía helenística. El núcleo de su estudio lo constituye el tratamiento del episodio de Acteón (motivo literario de Putifar) por parte de Partenio de Niceo y Plutarco.

G. González nos regala una investigación que arroja luz sobre una de las pautas socioculturales de la sociedad griega: la virtud femenina de la *παρθενία*. Para ello trae a colación los episodios más relevantes de *Virtudes de mujeres*.

Basada también en obras del Queronense -esta vez *Amatorius, Quaestiones convivales* y *De Pythiae*- la ponencia de G. Roskam analiza la relación entre la poesía y *Eros* y la huella de Safo, Eurípides y Filóxeno en esas mismas obras.

P. y otras artes (pp.111-287), constituye el apartado más extenso del libro, con dieciocho estudios. No es de extrañar que el editor los haya recogido bajo ese título, pues dan buena cuenta de cómo todas las disciplinas artísticas del mundo grecorromano fueron abordadas, explícita o implícitamente, por Plutarco. Junto a este nexo de unión, asistimos a la perspectiva multidisciplinar que nos ofrecen especialistas en distintos ámbitos.

Si las agrupamos por ejes temáticos, tres de estas ponencias versan sobre conceptos de historiografía: las biografías de Galba y Otón y Nicias y Craso son analizadas desde una perspectiva histórica moderna por M. A. Rodríguez y F. Titchener respectivamente; J. M. Candau lleva a cabo un estudio más general sobre las reflexiones historiográficas (mímesis y juicio estético) en base a Tucídides.

En torno a las artes plásticas se encuentran las ponencias de cuatro profesores: C. Alcalde recopila referencias a obras concretas y artes plásticas en Plutarco, revelando cómo éstas se adaptan al contexto y a la naturaleza de su discurso; A. Nikolaidis y A. Pérez presentan la sutil diferencia entre el Queronense y Platón en la medida en que para Plutarco las artes visuales constituyen un medio didáctico y moral; J. Ribeiro realiza un estudio más concreto en torno al arte de la escultura (concretamente, el Doríforo de Policeto) en las obras de nuestro autor.

La música es abordada por J. García y F. Pordomingo. Ambos nos permiten incrementar nuestro conocimiento sobre las manifestaciones poético-musicales: el primero se centra en las *Quaestiones convivales* y la segunda en los *Moralia*.

Otro grupo lo constituyen las reflexiones de D. Plácido y P. Volpe a propósito de las artes manuales del *τεχνίτης* en las obras del Queronense: la consideración social de que gozaban estos artesanos y el vocabulario relacionado con su actividad.

Las siete ponencias restantes se distinguen por la singularidad de su contenido: J. A. Clúa se remonta al origen del alfabeto y a su invención mítica según el parecer de Plutarco; C. Grossel nos presenta la opinión del Queronense con respecto al efecto de las artes liberales en el hombre, tomando como referencia la dualidad epicúrea virtud-placer; M. Meeusen aborda el estudio del autor desde otra perspectiva, la del vocabulario científico empleado como muestra de su erudición; el estudio de V. Ramón muestra a un Plutarco carente de respeto por las tradiciones religiosas y que censura el modelo herodoteo sobre la religión y los dioses de Grecia; S.-T. Teodorsson nos sumerge en otra disciplina, bien distinta a las anteriores, la medicina, presentándonos las referencias a preceptos médicos en la obra de nuestro autor; “Plutarch and the art of drama”, del ponente Luc van der Stockt, recopila las referencias dramáticas que engrandecen y llenan de espectacularidad la obra del Queronense. Las líneas finales sorprenden, pues el profesor intenta

dilucidar el concepto de “trágico” en los tratados de aquel; J. Vela trata el tema de la guerra, ofreciendo una interesante comparación entre personalidades célebres de guerra y letras.

En el cuarto apartado, P. y el mito (pp.291-317), se examina la presencia en los tratados de Plutarco del dios persa Mitra (ponencia de I. Campos) y de tres renombrados personajes de la mitología grecorromana: Filoctetes, Orfeo y Eurídice (estudios de G. D’Ippolito y R. González).

P. y el humanismo (pp.321-390) incluye investigaciones en torno a aquella época que tanto interés suscita por su repercusión intelectual y cultural. Es iniciada por M. de la Luz García, que lleva a cabo un recorrido por los dramas del s. XVI para apartar al personaje Cleopatra -ya descrito por Plutarco- del estereotipo impuesto por Roma.

Las otras cuatro ponencias de este apartado (Á. Narro, J. M. Nieto, L.M. Pino y el tercer invitado al congreso, Germán Sánchez Henríquez) focalizan su atención en la influencia del Queronense en afamados humanistas: Luis Vives, Pedro de Valencia, Juan de Solórzano y Juan de Torquemada. La investigación de G.S. Henríquez no sólo analiza las referencias a Plutarco en “La monarquía Indiana” de Juan de Torquemada sino que también ahonda en la técnica de la cita entre humanistas.

La sección de P. y la tradición clásica (pp.393-444) cuenta con seis ponencias que parten de los siguientes elementos: música, historia, tragedia y amistad.

A. J. Fernández y G. Laguna llevan a cabo dos análisis en base a una cuestión musical: el primero presenta el tratado *De musica* como obra basada en los conocimientos que sobre Aristóteles tenía Plutarco; el segundo parte de una canción italiana de Franco Battiato, “Sarcofagia”, para relacionarla con el alegato del Queronense contra la costumbre de comer carne (*De usu carniū*).

L. de Nazaré y C. Sánchez analizan, respectivamente, cómo el tratamiento de Alejandro Magno por Plutarco se reflejó en el arte de la tapicería y qué reminiscencias herodoteas encontramos en los diálogos píticos.

Las profesoras P. Berberana y M. G. Rodríguez estudian la figura de Gracián como receptor de Plutarco en el humanismo, centrando su interés en contrastar la visión que ambos tenían de la amistad.

La tragedia de A. Rodríguez López, “Espartaco” (1900) es examinada por A. M. Martín para detallar qué ecos plutarquistas se entrevén.

El libro concluye con cuatro ponencias agrupadas como Varia. Adolecen de unidad temática pero permiten al lector interesado en Plutarco contemplar otros componentes de su obra desde perspectivas innovadoras y originales.

C. Álvarez nos acerca a la situación de la mujer en el ámbito privado y público en tiempos de Solón, apoyándose para ellos en pasajes del Queronense.

J. Capriglione nos sorprende con una investigación sobre la capacidad de Plutarco para crear fantasía sobre sus palabras y dejar volar la imaginación del lector.

M. González, partiendo de las dificultades que la arqueología ocasiona, ofrece los testimonios que Plutarco legó a propósito de las costumbres funerarias en época de Solón.

Por último, J. A. López ofrece un exhaustivo análisis de las referencias al pueblo de los celtas en las *Vidas* de Plutarco.

En definitiva, se trata de un libro de recomendada lectura y manejo para todo aquel que inicie la “aventura plutarquea”. Su contribución al terreno de la investigación sienta las bases para su posterior continuación. La aportación de sus estudios no dificulta la posibilidad de tratar otros elementos del Queronense; en realidad no hacen más que facilitar y proponer futuras líneas de investigación. Sin duda será lo que contemplemos en el *XII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas*, que se celebrará en 2015 en la universidad de Extremadura.

Sólo nos resta felicitar al editor por el cuidado con que ha agrupado los distintos trabajos dotando al conjunto de una notable coherencia y de una elegante homogeneidad.

Aurora Amorós Fernández
Universidad de Murcia
E-mail: aurori_griego@hotmail.es

Vassilios P. Vertoudakis, *Το όγδοο βιβλίο της Παλατινής Ανθολογίας. Μια μελέτη των επιγραμμάτων του Γρηγορίου του Ναζιανζηνού*, Atenas, Ediciones A. Kardamitsa, 2011, 288 pp. ISBN: 978-960-354-293-3.

El objeto de la presente monografía de Vassilios P. Vertoudakis es el Libro VIII de la *Antología Palatina (AP)*, el cual contiene 254 epigramas de Gregorio Nacianceno (329-389 d.C.). La presencia del Padre capadocio, como epigramatista, en la *AP* presenta, entre otras, dos peculiaridades significativas. La primera es que participa en la Colección con el mayor –con gran diferencia– número de epigramas. Así encontramos la paradoja de que en una antología predominantemente profana la primacía cuantitativa de un autor pertenece a un poeta cristiano. La segunda particularidad consiste en el hecho de que los epigramas de Gregorio Nacianceno, en una única excepción, no se reparten dispersos en los diferentes libros de la *AP*, como en los de los demás epigramatistas, sino que conforman exclusivamente el Libro VIII.

El excelente trabajo objeto de nuestro comentario se propone hacer un estudio sistemático de la forma y del contenido de los epigramas de Gregorio Nacianceno. Se analizan con gran rigor filológico las preferencias temáticas, el fondo personal, la lengua, el estilo, las influencias de la tradición literaria griega en su poesía epigramática. Se investiga además detalladamente la integración de sus epigramas en una colección poética fundamentalmente profana, como es la *AP*.

Los epigramas constituyen un ámbito de la poesía de Gregorio Nacianceno que puede examinarse con relativa autonomía frente a su restante inmensa producción poética. Nacianceno en la mayor parte de su obra en verso compone –en hexámetros y en yambos– poemas autobiográficos, teológicos y morales, esto es, géneros sin tradición en el griego antiguo. Realmente sólo en sus epigramas sigue fielmente un género poético griego verdaderamente tradicional.

Los epigramas gregorianos no han interesado particularmente a la más reciente bibliografía. Es cierto que un epigramatista profano de la misma calidad literaria que Gregorio Nacianceno habría propiciado una cantidad mucho mayor de estudios filológicos. Por otra parte, mientras que el gran problema en el estudio de la poesía gregoriana es la falta de ediciones críticas para su conjunto, esto no ocurre para los epigramas, puesto que estos encontraron acogida en las sucesivas ediciones críticas de la *AP*.

La única monografía destacable que se ha dedicado a los epigramas de Gregorio Nacianceno se debe a A. Salvatore, *Tradizione e originalità negli epigrammi di Gregorio Nazianzeno* (Nápoles 1960), la cual, sin embargo, no se caracteriza por la sistematicidad. Fundamentalmente la contribución más digna de crédito hasta ahora continúa siendo la breve introducción de P. Waltz en el volumen octavo de la *AP* en las ediciones G. Budé (París 1944, 2ª ed. 1960, pp. 3-28).

En un nivel más amplio, los libros que se dedican en general a la obra poética de Nacianceno suelen evitar o excluir por completo de su campo de investigación los epigramas. Esto sucede con el antiguo pero todavía vigente libro de M. Pellegrino, *La poesia di S. Gregorio Nazianzeno* (Milán 1932).

La obra objeto de nuestro comentario consta de cuatro partes. La primera comienza con un breve resumen de la historia del epigrama hasta el s. IV d.C. y de las colecciones epigramáticas. El autor analiza el nacimiento de la *AP* desde la precedente antología de Constantino Céfalo y la fortuna de los epigramas gregorianos. La investigación ha demostrado que estos epigramas, aunque no se incluían en la antología de Céfalo, se añadieron después en una más amplia antología que se recoge en el famoso códice palatino. Esta primera parte finaliza con la presentación de la restante tradición manuscrita, de las ediciones y de las traducciones.

La segunda parte del libro está dedicada por Vertoudakis al examen detallado del contenido de los epigramas. En un principio se ofrece el fondo biográfico de la composición de los epigramas. La mayoría de los epigramas se relacionan con las sucesivas muertes de miembros de su familia. A continuación se analizan los grupos temáticos, ya que Nacianceno presenta la peculiaridad de componer casi en cada caso la mayoría de los epigramas sobre un solo tema y a menudo en varias decenas. Los epigramas gregorianos se clasifican usualmente en funerarios y se dividen en dos grandes categorías. La primera

comprende los epigramas que están dedicados a algún familiar o amigo del poeta, la segunda incluye los que se dirigen contra dos grupos concretos de personas que produjeron un fuerte rechazo de Nacianceno: los que organizaban banquetes orgiásticos y los saqueadores de tumbas. En cada grupo temático de este capítulo se presentan epigramas representativos acompañados de una traducción al griego moderno.

Vassilios Vertoudakis finaliza en la segunda parte con un capítulo dedicado a la finalidad de la colección de los epigramas de Nacianceno, esto es, si estaban destinados a ser leídos en un libro o a ser grabados sobre una piedra. Del análisis de los epigramas dedicados a una misma persona o a un mismo tema Vertoudakis deduce claramente que su finalidad era literaria y no epigráfica. No obstante, de un epigrama de Gregorio Nacianceno (*AP* 8.108) se ha encontrado una imitación literal grabada en una inscripción de Ermoúpolis en Egipto (W. Peek, *GV* 593, s. IV d.C.).

En la tercera parte se analiza la relación de los epigramas gregorianos con el pasado literario griego: lengua, influencias literarias griegas recibidas, estilo y métrica. Aquí queda patente el fuerte clasicismo de Nacianceno tal como se observa a través del análisis de su lengua, de su vocabulario (se localizan los *ἀπαξ λεγόμενα* y los *ἀπαξ λεγόμενα* homéricos en los epigramas), de las influencias que en el vocabulario y en los motivos recibe de un amplio conjunto de poetas griegos antiguos: Homero, Hesíodo, líricos arcaicos, trágicos, poetas helenísticos (particularmente Calímaco y Teócrito), poetas en menor número de la antigüedad tardía. Capítulos específicos se dedican al estilo y a las figuras retóricas, así como a la métrica y a la prosodia. Interesantes observaciones se sacan además del uso de ejemplos tanto del mundo pagano de la antigua Grecia como de la Biblia.

En la última parte se intenta resumir todo el fondo literario de la época a través del cual surgió la obra poética en general y la epigramática en particular de Nacianceno. Un énfasis especial concede Vertoudakis al papel de la retórica durante este período y a su adopción por los Padres de la Iglesia del s. IV d.C. como medio de distinción social y consolidación legal del cristianismo.

Gregorio Nacianceno pertenece a la primera generación de cristianos que podían vivir su fe religiosa y su culto en un estado de libertad, desde el punto de vista legal y social. El presente estudio pretende destacar el hecho de que su obra epigramática, como también en general el conjunto de su producción poética, se encuadra en los intentos que se asumieron por los cristianos eruditos de la época para crear un cuerpo de literatura de alta calidad lingüística, de fuerte expresividad retórica y de fuerza poética, a la altura del de los paganos, el cual se basara en el espíritu salvador del Cristianismo y no en el conjunto mitológico e histórico del pasado greco-romano. Los rasgos generales de todas estas producciones literarias son, según Vertoudakis (p. 219), una lengua esmerada, la familiarización con los modelos griegos antiguos y romanos, el dominio de la técnica retórica.

El autor subraya (pp. 233-234) que Gregorio Nacianceno ocupa un lugar especial en la historia del epigrama griego, así como que es el primer poeta cristiano que utiliza este género y que permanece fundamentalmente como el único hasta el s. VII en el que Jorge de Pisidia marca un nuevo comienzo para el epigrama bizantino en cuanto a la métrica, al contenido y a su funcionamiento. Gregorio Nacianceno, particularmente en lo que se refiere a su poesía epigramática, se presenta como una forma de transición entre el antiguo mundo que expira y la emergente Edad Media cristiana.

Conviene destacar, por último, que el estudio de Vertoudakis se caracteriza por una gran precisión filológica y un cuidado lenguaje científico, a lo que hay que añadir una excelente información bibliográfica. En definitiva, se trata de una monografía que debe ser tenida en cuenta por su enorme contribución a un mejor conocimiento de los epigramas cristianos de la *AP*.

Ángel Martínez Fernández
 Universidad de La Laguna
 E-mail: amarfer@ull.edu.es

Francisco Rodríguez Adrados, *El río de la literatura. De Sumeria y Homero a Shakespeare y Cervantes*, Planeta-Ariel, Barcelona, 2013, 613 páginas, ISBN: 9788434407091.

Si hubiéramos de señalar el rasgo más característico de esta nueva obra del profesor Rodríguez Adrados, su hecho diferenciador, indicaríamos, sin duda, su metodología expositiva. Esta viene definida en la propia “Introducción”, en la ‘Presentación de este libro. La literatura oral’ (pp. 19-26). No estamos ante un manual al uso cuyo fin sea presentar una retahíla de datos de forma ordenada y casi jerarquizada: no está este ensayo, huelga decirlo, exento de estos elementos, sino que éstos están subordinados, o más bien puestos a disposición, de una idea fuerza: aquella de la literatura como corriente continua y producto social. *El Río de la Literatura* no es sólo un nombre atractivo; es también el concepto uniformador del texto al que da nombre. El desarrollo del libro es, al tiempo, la plasmación de este enunciado. Los datos sobre las distintas literaturas no se presentan como compartimentos estancos sino que juntos conforman una corriente continua plagada de flujos, reflujos y recovecos. Estudiar la literatura de una civilización de manera exclusiva y circunscrita a la misma sería faltar a una característica esencial de la misma; la producción literaria de una sociedad determinada en un momento histórico concreto no se produce de forma aislada, sino que será el resultante de la combinación de la tradición anterior, de influencias literarias externas y de elementos novedosos; sin la inter-actuación de estos ítems la literatura, tal y como la entendemos hoy, no existiría. No obstante, el *Río de la Literatura* no pretende ser un proyecto totalizador que abarque todas esas múltiples direcciones desde Sumeria hasta Cervantes y Shakespeare, sino una exposición de los elementos más significativos de las distintas literaturas que han tenido lugar desde los inicios del ser humano como tal hasta la Edad Media, basada en la interrelación de los mismos y centrada en aquellos elementos recurrentes, dando lugar a una visión global y unitaria de la producción literaria universal.

Tras esta ‘Presentación’, la “Introducción” prosigue desarrollando las ideas fuerza que van a ser transversales en el desarrollo del todo el libro: ‘Literatura oral y literatura escrita’ (pp. 27-28), ‘Hombre y literatura. Fiesta y literatura. Autoría’ (pp. 28-30), ‘La literatura como universal humano’ (pp. 30-36) y ‘Sociedad y literatura’ (pp. 36-40).

Rodríguez Adrados insistirá en la idea de la literatura como universal humano y hecho definitorio del mismo. Los inicios de la literatura son también los inicios del hombre como tal; la literatura es un hecho clave para situar la paulatina y gradual evolución del ser humano, desde sus orígenes primates a su conversión en “hombre”. Bajo esta premisa, el autor presta gran atención a aquellos temas, motivos y formas comunes y recurrentes en las distintas literaturas, escrutando aquellos elementos ‘panantropológicos’ que la producción literaria encierra. De esta manera, el estudio de la literatura trasciende los límites textuales, pues es también el medio de acercarnos a elementos casi inherentes a la condición humana.

La indagación en los orígenes de la literatura, y por ende, en la literatura desde sus orígenes, lleva al autor a prestar gran atención a la literatura oral, a sus características, a su papel como predecesora de la literatura escrita y a la influencia ejercida en ésta. Y es que la oralidad ha jugado un papel primordial en la creación y transmisión literaria durante buena parte de la historia de la humanidad (incluso a día de hoy), siendo éste, pues, un objeto de estudio ineludible para un ensayo como éste que se ocupa de indagar en “los universales” de la literatura.

En este sentido, Rodríguez Adrados dará gran importancia al desarrollo material y tecnológico. La aparición y consolidación de la literatura escrita, con características propias y distintas a las de la literatura oral, sólo es posible con el avance de la tecnología. Hoy por hoy vivimos una época donde se percibe notablemente la influencia de las nuevas tecnologías en la producción literaria; tanto es así que puede que nos encontremos en los albores de un nuevo paradigma para la literatura. El desarrollo material es, pues, una condición ajena a la propia literatura y que, sin embargo, la condiciona (si bien cabe apuntar que no siempre hay una relación directa entre el avance técnico y el formato que acoge la obra literarias).

Otro tanto ocurriría con el contexto social, económico y político. La literatura es no sólo un producto individual, sino también histórico y social, pues está indudablemente influenciada por su contexto, de manera que en ella se reflejan aquellos valores socialmente funcionales, su reputación, positiva o negativa, una determinada concepción cosmológica común para un conjunto de personas que comparten un espacio y tiempo concretos (es decir, una sociedad determinada); igualmente, en algunas obras literarias se ve a primera vista el vínculo a un contexto o a una posición política y social determinada. Así pues un estudio histórico de la literatura constituiría al tiempo un estudio de la evolución de las sociedades humanas.

No obstante, la literatura no es un producto completamente condicionado por estos factores. Así, Rodríguez Adrados distingue en las obras literarias el binomio entre individuo-autor y sociedad, pareja en este caso antitética y en constante contradicción; el individuo trata de distinguirse del grupo, de apartarse de él o de superponerse a él; la obra literaria es, pues, el resultado y el reflejo de esta dialéctica entre lo social y lo individual.

Tras la “Introducción”, Rodríguez Adrados procede en su segundo capítulo, que titula “Este libro y el río de la literatura”, con la explicación de la organización del texto acorde con la metodología expuesta. Ya en el primer párrafo del apartado 1. ‘Organización de este libro’, se anticipa los contenidos que vamos a encontrar en él. Dice así: “Creo que puede decirse sin exageración que el núcleo central de la Literatura Universal está en el corredor que forman Egipto y Oriente Próximo-Grecia-Roma-Edad Media Europea-Literaturas europeas y americanas modernas.”(p. 41). Así, Grecia queda situada como el nudo central de este conjunto, estando en la base de su literatura la literatura oral indoeuropea, y siendo ella correa de transmisión entre las literaturas orientales (anteriores y contemporáneas a la griega) y la literatura romana y posteriores. No obstante, cabe recordar que las influencias entre estas literaturas no es unidireccional, sino

multidireccional. Así, el autor considera el conflicto entre Persia y Grecia como el espacio donde sus literaturas se encontrarían, concentrándose en la primera las literaturas orientales anteriores, pero teniendo en cuenta que Grecia ya había establecido contacto con Asiria, Babilonia, los pueblos Mediterráneos de Asia Menor y Egipto, y que posteriormente (y) con Alejandro la literatura y cultura griegas ejercerán una gran influencia en oriente.

De esta manera, el libro queda dividido en capítulos dedicados a las distintas civilizaciones y su literatura, ordenados en orden cronológico, desde las más antiguas a las más recientes, y siguiendo desplazamientos generalmente de Este a Oeste aunque también de Norte a Sur en determinados momentos. Así, Adrados muestra un amplio conocimiento sobre las culturas del Antiguo Oriente en los capítulos III, IV, V y VI, dedicados, respectivamente, a “La literatura egipcia antigua” (pp. 49-62), “La literatura sumeria” (pp.63-72), “Las literaturas semíticas antiguas” (pp. 73-88) y “Las literaturas anatolias” (pp. 89-93), incluyendo no sólo la literatura y lengua hitita sino también otras lenguas no indoeuropeas de Asia Menor. A “La literatura indoeuropea”, la cual, “no por carente de versión escrita menos importante” (p. 45) se dedica el capítulo VII (pp. 95-114). Estas literaturas, bases de la literatura posterior, son examinadas individualmente y en su relación con las demás (influidos e innovaciones con respecto a otras), estudiando su paso de la oralidad a la escritura y su influencia en la épica, la lírica y en la literatura sapiencial en literaturas de distintas lenguas indoeuropeas y en distintos momentos.

A la literatura griega, como núcleo y correa de transmisión, se le otorgan varios capítulos; así, a la literatura griega, derivada de la indoeuropea y hasta el siglo IV a.C., se le dedican los capítulos VIII-XI (pp.115-280); la literatura griega helenística se trata en el XII (pp.281-298) y en el XIII encontramos unos “*Addenda* a la Literatura Griega” (pp.299-305). De la literatura latina antigua, también derivada de la indoeuropea e influida por la griega, se habla en el capítulo XIV (pp.307-381).

El resto de contenidos del libro son: literatura imperial griega (cap. XV, pp.383-403), cristiana griega y latina (cap. XVI, pp. 405-423), indoirania (cap. XVII, pp. 425-437), pasando de aquí a la literatura medieval occidental (cap. XVIII, pp. 439-512), bizantina (cap. XIX, pp. 513-524) y eslava (cap. XX pp. 525-529).

El capítulo XXI, “Conclusión” (pp. 531-580) cierra el libro. En él se incluye un apartado especial sobre Shakespeare y Cervantes, donde no se procede a un estudio exhaustivo de estos autores sino a analizar los efectos de su irrupción en la literatura universal. Tras la conclusión encontramos dos estudios ya publicados antes por el autor sobre Literatura y Mundo actual, los cuales versan sobre la literatura en nuestro tiempo. Éstos son: “Cultura humanística y cultura televisiva” (Apéndice 1, pp. 581-595) y “Literatura y crisis de las humanidades” (Apéndice 2, pp. 597-613).

En resumen, este libro combina la erudición y el conocimiento profundo de las distintas literaturas explicadas con la convicción de que el tratamiento separado de las mismas, carente del

estudio de las relaciones entre sí y con su contexto, reduce, simplifica el propio concepto de literatura, de “*nuestro Río*”, *el que ha vivido de nosotros y nos ha hecho vivir (...)* *No se trata tan sólo de préstamos y decadencias, también de “saltos” y crecimiento*”. (p.46).

Lourdes Raya Fages
Universidad de Murcia
E-mail: lourdes.raya@um.es

María Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias Montiel, editoras, *Y el mito se hizo poesía*, Madrid 2012, 360 pp.

Der reichhaltige Band enthält wertvolle Beiträge zu Ovids Vorgängern, zu seinen *Metamorphosen* und zu deren Fortwirken. Der ansprechende Grundgedanke, der Mythos verwandle sich bei Ovid in Poesie (ein Prozess, der schon mit Homer beginnt), ist für die Autoren des Bandes nicht gleichbedeutend mit einem Verlust an Gehalt. Schon in dem einleitenden Gedicht, das Vicente Cristóbal dem Andenken an Antonio Ruiz de Elvira widmet, wird Ovids Zugang zur Natur ernst genommen: *No era palabras solo el poeta, / no solo elocución, no solo estilo, / mas también obediencia ante el misterio / ... y una mente que siempre vigilaba.*

M. Alganza Roldán bespricht die rationalistische Erklärung ‘unglaublicher’ Metamorphosen bei Palaiphatos als verblühte Redensarten (Actaeon „von Hunden gefressen“ : d.h. er ruinierte sich durch seine Jagdleidenschaft: hier kommt als Erklärungsmittel die Rhetorik ins Spiel) oder Missverständnisse (Callisto wurde nicht in eine Bärin verwandelt, sondern von einer Bärin gefressen). Ovids Pythagorasrede und das Prooemium von Palaiphatos’ Schrift *Περὶ τῶν ἀπίστων* (eines Zeitgenossen Alexanders und Schülers des Aristoteles) greifen trotz aller Unterschiede beide letztlich auf frühgriechische Philosophie zurück, um Verwandlungsmythen zu ‘erklären’.

J. Pàmias untersucht in einem Textvergleich den Caeneus-Mythos von Akusilaos über Herodot bis Ovid. Vf. stellt versuchsweise eine Verbindung zwischen Caeneus’ Tod und dem römischen Kremationsritus her, sieht in dem Vogel, in den Caeneus verwandelt wird, einen Adler und vermutet kühn, Ovids Caeneus sei eine Anspielung auf Caesar.

E. Calderón Dorda, „*El P.Oxy.4711 y las Metamorfosis*“ . Der Papyrus enthält Reste eines elegischen Kataloggedichts, in dem von Adonis, Asterie und Narkissos die Rede war. Das Werk (das Henry Parthenios zuschreibt) ist in hellenistische Zeit oder später zu datieren.

Der Beitrag von F. Moya entwickelt glänzend die besondere Rolle des Properz bei der Einbürgerung des Mythos in Rom und die Bedeutung dieses Dichters für Ovid. In der Tat sind zahlreiche Mythen, die Ovid berichtet, schon von Properz bearbeitet worden, einem Dichter, den Ovid besonders schätzte und mit dem er in freundschaftlichem Austausch stand. Es kommt hinzu, dass man Ovids *Fasti* als Huldigung an den ‚römischen Kallimachos‘ Properz verstehen darf.

G. Luck ist überzeugt, dass Ovid zwar die Unterscheidung von Geschichte und Mythos kannte, dass sie ihm aber letztlich nicht viel bedeutete. Die Römer nutzten den griechischen Mythos, um ihre eigene Geschichte zu deuten. Erfrischend der Hinweis darauf, dass die römische Religion, die oft ‚rationalistisch‘ und ‚abstrakt‘ genannt wird, ohne einen ihr eigenen starken emotionellen Reiz nicht hätte so lange überleben können (126).

J. L. Vidal Pérez kennzeichnet treffend die ‚ironische‘ Erzählweise Ovids im Vergleich mit Vergil (und Accius), besonders an Hand der Erzählung von Tereus. Die bei Ovid stellenweise zu beobachtende Freude am Makabren wird bei Seneca und Lucan verstärkt auftreten.

A. Ramírez de Verger bespricht aufs gründlichste drei Stellen des 6. Buches der *Metamorphosen*, ausgehend von den Anmerkungen von N. Heinsius (in seiner Ausgabe von

1659). Er plädiert zu Ov., *met.* 6, 49 für *solis ab ictu* (überzeugend); 77 (ohne klare Entscheidung zwischen *ferum* und *fretum*); 514 (mit Recht für Echtheit).

J. Fabre-Serris verweist überzeugend auf zwei Traditionen der Mythographen, die für Ovid in der Erzählung von Atalante und Hippomenes besonders von Bedeutung sind: die Katalogpraxis und die Praxis der fortlaufenden Erzählung. Die Königslisten Castors von Rhodos dienten Varro und Cornelius Nepos als Grundlage zur Herstellung einer mythischen Chronologie. Dieses ‚vertikale‘ Gerüst nach Generationen ergänzt Ovid durch mythischen Stoff, der diesen Listen nicht angehört, so dass sich innerhalb der Generationen ‚horizontale‘ Einschübe ergeben (Th. Cole). Die Katalogpraxis beschränkt sich nicht auf die Gesamtstruktur. Sie zeigt sich auch in thematischen Zyklen, die ebenfalls auf Mythographen zurückgehen. In den *Erotikà pathémata* des Parthenios von Nikaia (die Cornelius Gallus gewidmet sind) gibt es vergleichbare Sequenzen in voneinander entfernten Texten, ein Effekt, der vom Autor beabsichtigt und auch in den *Metamorphosen* festzustellen ist (vgl. auch Vergils 6. Ekloge und Ovids Orpheusgesang, der ebenfalls ein Kataloggedicht ist). G.-B. Conte hat gezeigt, dass Vergil in seiner Orpheusdarstellung gegen Gallus polemisiert. Ovids Darstellung ist eine Entgegnung auf Vergils doppelten Vorwurf, Orpheus habe das ihm auferlegte Gebot missachtet und dem erotischen *furor* nachgegeben. Durch parallele Gestaltung von Erzählungen (hier bietet die Narratologie Interpretationshilfen) gibt Ovid deutende Hinweise, er huldigt keinem Immoralismus.

R. Guarino Ortega untersucht die narrative Funktion von Lügen und Halbwahrheiten in einigen Mythen Ovids (liegt dem Wortspiel auf S. 181 eine Verwechslung von *finigo* und *figo* zugrunde?). Die Lüge erscheint im Allgemeinen als verhängnisvolles Laster, das bestraft wird; um unfreiwillige Selbsttäuschung handelt es sich z.B. in der Narcissus-Erzählung, aber nur in der ersten Phase. Im Falle der Mutter von Iphis belohnt die Göttin einen frommen Betrug. Im Einklang mit anderen Beiträgen des Bandes zeigt sich, dass Ovid – trotz versteckter Kritik und metapoetischer Untertöne – kein Immoralist ist. Abschließend hebt die Vf. zu Recht an Ovids *Metamorphosen* den methodischen Zweifel und die Ironie hervor, aber auch die Tatsache, dass sein letztes Wort *vivam* sich bewahrheitet hat.

G. Rosati bespricht mit künstlerischem Gespür die Liebschaften der Götter in den *Metamorphosen*. Darstellungen von Götterliebe schmückten die römischen Häuser, wie R. vermutet, um die Macht des Hausherrn zu demonstrieren. Sowohl pagane Autoren als auch Kirchenväter beanstandeten, dass die Götter somit als Vorbilder für falsches Verhalten dienten. In späterer Zeit sei die Darstellung fliehender Nymphen eine ‚Pathosformel‘ der bildenden Kunst. In Hesiods *Eoiai* sei göttliche Liebe ein Privileg für die betroffenen Frauen, bei Ovid handle es sich meist um Ausübung von Gewalt; die Beziehung sei asymmetrisch, das narrative Schema sei die Flucht der Frau vor dem Verfolger, wobei das Verweigern den Reiz erhöhe. Wechselseitige Liebe sieht R. nur bei Philemon und Baucis, Deucalion und Pyrrha, Pyramus und Thisbe, Ceyx und Alcyone. Er hätte – da er doch von Göttern handelt – Vertumnus und Pomona nennen können, wo Ovid sogar ausdrücklich sagt, dass es keiner Gewalt bedurfte. Proserpina ist übrigens kein „oggetto mortale“ (203), sondern eine Göttin, also gleichen Ranges wie Pluto.

M.L. Delvigo zeigt anhand des Themas „Stimme und Körper“ vortrefflich die Wechselbeziehung von Mythos und Naturwissenschaft bei Ovid. Der Aufsatz weist bedeutsame Zusammenhänge zwischen Ovid und Lukrez nach, vor allem was die physikalische Theorie des

Sehens und Hörens betrifft (vgl. Serv. zu *Aen.* 2, 488 FERIT CLAMOR *secundum philosophos physicos, qui dicunt vocem corpus esse: bene ergo 'ferit'*). Die *Metamorphosen* sollten in der Tat als kosmologische Dichtung ernst genommen werden. Unter anderem hebt die Vf. hervor, dass eine Veränderung der Stimme als Indikator der Verwandlung dienen kann. Die Deutung von Sehen und Hören als Spiegelungsphänomen verbindet die Erzählungen von Narcissus und Echo; Ovid scheint als erster die beiden Mythen vereinigt zu haben.

M. Labate deutet die Darstellung Polyphems bei Ovid geistreich als „den schwierigen Weg zur Gesittung“ (civiltà). Der spätere Prätex (Theokrit) zeige den Cyclopen in einer früheren Lebensphase als der frühere Prätex (Homer, dem Vergil in der *Aeneis* folgt). Theokrits Polyphem sei die Verkörperung des *rusticus*. Nach L. habe Ovid eine kontinuierliche Erzählung aufbauen wollen, und zwar in kulturhistorischer Perspektive (vgl. *ars* 1, 513 ff.; 2, 467ff.; 3, 193ff.; *fast.* 4, 107ff.). Das Liebesgefühl bewegt den Cyclopen, sich feinere Sitten anzueignen. Erst Galateas Sprödigkeit bewirkt Polyphems entsetzlichen Rückfall in die Barbarei – ein Nachgeben freilich wäre Galatea nicht zuzumuten gewesen...

M. C. Álvarez und R. M. Iglesias kommentieren gründlich die Meleager- und Hercules-Erzählungen in den *Metamorphosen*, eine umfassende Interpretation, die als vorbildlich gelten muss. Die Verfasserinnen diskutieren die diversen griechischen und römischen Vorlagen und deren Umgestaltung durch Ovid. Beiläufig wird deutlich, dass der Dichter in den Erzählungen den weiblichen Standpunkt der Sprecherinnen ernsthaft berücksichtigt; aber auch Ovids Humor kommt zu seinem Recht. Man möchte wünschen, dass die Verfasserinnen ihre Kommentierung der immer noch zu wenig beachteten späteren Bücher der *Metamorphosen* in gleicher Intensität fortsetzen. Für das achte Buch (besonders Meleager und Althaea) wäre zusätzlich hinzuweisen auf das wertvolle Buch von Ch. Tsitsiou-Chelidoni , *Ovid. Metamorphosen Buch VIII. Narrative Technik und literarischer Kontext*, Frankfurt 2004.

Dass auch das Studium des Fortwirkens auf das Verständnis antiker Texte fruchtbare Rückwirkungen haben kann, belegt der innovative Beitrag von F. Graziani (*Synthesis mythographique et confabulatio poétique: une lecture humaniste du principe de structuration des Métamorphoses*). Die Leser der Renaissance fanden in Ovids gelehrten Dekonstruktionen früherer Texte ein Beispiel der *synthesis*. Dieses Prinzip beleuchtet nicht nur Ovids poetische Vorgehensweise, sondern auch die Hermeneutik von Mythenreihen, die durch ihre jeweilige Konfiguration umgedeutet werden. Diese Beziehungssysteme gestatten, eine scheinbar lose Sammlung als *carmen perpetuum* zu verstehen. So steht die ganze Arbeit an der Form im Dienste des Sinnes. Die *confabulatio* (nach Boccaccio, *Genealogia deorum* 14,9 die eigentliche Funktion der Poesie, der Akt der Gestaltung) wird sichtbar in Symmetrien (etwa zwischen der naturphilosophischen Sicht des ersten und des letzten Buches bis hin zu geologischen und klimatischen ‚Metamorphosen‘), aber auch zahlreichen anderen Entsprechungen zwischen unterschiedlichen Erzählungen und Figuren des Werkes. So deutet die Renaissance den $\mu\theta\omicron\varsigma$ im aristotelischen Sinn als $\sigma\acute{\upsilon}\nu\theta\epsilon\sigma\iota\varsigma\ \tau\acute{\omega}\nu\ \pi\rho\alpha\gamma\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$ (*poet.*6). „Celui qui est capable de ‘relier’ poétiquement toute l’histoire du monde en donnant à lire des fabulations qui, depuis les origines jusqu’au temps présent, figurent les variations perpétuelles d’un principe universel de mutation, ce vates ... pénètre les secrets de la nature pour ‘connaître les raisons des choses’ » (276 ; vgl. Verg. *georg.* 2, 490; dazu Ovid, *fast.* 1, 297 f.), dabei wählt Ovid im Unterschied zu Lukrez den

komplexen Weg über die *theologia fabulosa*. Poesie als Sinnsuche unter Beachtung der Komplexität der Welt – der Dichter als Verwandler (*transmueur*) – daraus resultieren auch eine Sprache und eine Diktion, die man zu Unrecht auf nur ästhetische und stilistische Laune zurückgeführt hat. Schon zwischen der Entstehung der Erde und der des Menschen besteht eine organische Beziehung. Ursprünglich war die Erde *sine imagine*, dann aber erscheint sie als eine Verwandelte (*conversa*) und bekleidet sich mit den neuartigen Gestalten (*ignotas figuras*) der Menschen. Das entspricht dem Wandel vom Chaos zum Kosmos. Der Mensch soll den Himmel anschauen, ja er selbst ist ein Abbild der Götter, ein kleiner Kosmos. Die *concordia discors* der ovidischen Darstellung verkörpert eine Hermeneutik *in actu*. Zu Boccaccio s. ferner B. Hege, *Boccaccios Apologie der heidnischen Dichtung in den Genealogie deorum gentilium. Buch 14.* Text, Übersetzung, Kommentar und Abhandlung, Tübingen 1997.

Den letzten Beitrag widmet V. Cristóbal dem Fortwirken der Actaeon-Gestalt in der spanischen Literatur. Der Actaeonmythos ist bei Ovid im Unterschied zu vielen anderen Sagen der *Metamorphosen* durch das Fehlen des Liebesmotivs gekennzeichnet. Actaeon und Diana haben jeweils ihr eigenes Gefolge. Der Konflikt besteht in dem Paradox, dass der Jäger zum Gejagten wird. Nach einem Überblick über Mittelalter, Renaissance und Barock verweilt der Vf. besonders bei poetischen Texten des 18., 19. und 20. Jh., darunter einigen weniger beachteten. „Larga cadena, en fin, esta de Acteones hispanos, que en nueva poesía reviven la muerte de aquel antiguo cazador cazado, la agonía de aquel angustiado ciervo, la última batalla de aquel hombre encerrado en cárcel animal. Larga muestra de seducción ejercida por la intemporal poesía de Ovidio”(300). In übergroßer Bescheidenheit verschweigt der Vf., dass er selbst ein tiefsinniges, formvollendetes Gedicht über Actaeon geschrieben hat “Verte y morir fue todo al mismo tiempo .../ He visto lo que sabios buscadores... / quisieran haber visto” (*Silva mitológica*, Madrid 2007, 25).

Eine reiche moderne Bibliographie und sorgfältig gearbeitete Indices erschließen das besonders wertvolle und sehr hilfreiche Buch, dessen Benutzung zudem durch knappe englische Inhaltsangaben aller Beiträge erleichtert wird.

Michael von Albrecht

San Cosme y San Damián. Vida y milagros. Introducción, traducción y notas de Jesús M^a Nieto Ibáñez, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos – Universidad de León, 2014 (138 p.).

La portentosa vida de los santos gemelos, mártires, del s. III Cosme y Damián ha dado lugar a abundantes colecciones de relatos. Los pocos datos históricos que de ellos tenemos proceden de las *Acta Sanctorum*, mientras que su biografía es conocida en Occidente fundamentalmente a través de la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine. Ahora la prestigiosa B.A.C., en colaboración con la Universidad de León, saca a la luz una monografía en la que el profesor Nieto Ibáñez (desde ahora N.) nos ofrece seis series de relatos con un total de cuarenta y ocho milagros, en traducción directa del griego a la lengua castellana por vez primera. Estamos, por tanto, ante una obra absolutamente novedosa y meritoria.

Ya S. Gregorio de Tours recogió el valor taumatúrgico de la medicina de esta pareja de santos, entre cuyas cualidades consta la de desempeñar su profesión de manera altruista y desinteresada, razón por la cual eran llamados *Anargyros*, es decir, «sin dinero». Según el martirologio romano, ambos sufrieron el martirio por decapitación en Egea, ciudad de Arabia, en la gran persecución de Diocleciano del año 287. Con ellos murieron también sus hermanos Antimo, Leoncio y Eupropio. Otras fuentes sitúan el martirio y su lugar de enterramiento en Ciro, ciudad de Siria, cerca de Alepo, donde les fue dedicada una magnífica basílica, a la que alude Teodoreto, obispo de Ciro en el s. V., testimonio que confirma el historiador Procopio de Gaza. Los santos médicos se cuentan entre los santos más famosos de la Antigüedad, lo que explica la multitud de basílicas que le fueron dedicadas en Constantinopla, en Jerusalén, en Tesalónica, en Capadocia, en Edesa y en casi todo el Oriente cristiano. Desde allí su culto se extendió a todo el orbe cristiano, de ahí que encontremos abundantes muestras del mismo en Rávena, en Verona y en el oracional visigótico. De esta popularidad es una muestra el hecho de que sus nombres fueran incluidos en el canon romano. Hacia el año 527, S. Félix V transformó para uso eclesiástico dos importantes edificios de época romana: la basílica de Rómulo y el *templum sacrum urbis*, ubicados en la Vía Sacra, en el Foro, consagrándoselos a Cosme y a Damián, lo que da idea del fervor que inspiraban. También son unos santos que cuentan con mucha devoción, a nivel popular, en Occidente en nuestros días, hasta el punto de ser considerados patronos de los médicos, junto con S. Lucas y S. Pantaleón.

El libro está dividido en cuatro partes. Empieza por una completa introducción (pp. XI-XL), en la que N. expone todos los pormenores relativos a la vida y la leyenda de Cosme y Damián, características y tipología de la colección de milagros que ofrece en su obra, una interesante disertación sobre medicina y religión en el mundo antiguo, con objeto de contextualizar la taumaturgia empleada por los santos médicos, todo ello sin dejar de lado lo relacionado con su culto y su iconografía, para terminar con un capítulo sobre ediciones y traducciones. A continuación hay unas páginas (pp. XLI-XLIV) dedicadas a una bibliografía muy completa sobre el tema que nos ocupa.

El tercer apartado constituye ya parte de la traducción: «Vida y obra de los santos *Anargyros* Cosme y Damián» (pp. 3-8), que viene a ser como el prólogo de la última y más importante parte, que es la consagrada a cuarenta y ocho de los milagros de los santos médicos (pp. 11-133). La traducción de estas dos secciones está realizada sobre el texto griego de la edición crítica de Ludwig Deubner (Leipzig, Teubner-Berlín, 1907; reimpresión 1980). La versión de N. – insistimos en el mérito de ser la primera española y la segunda que se realiza en una lengua

moderna– es ajustada al texto griego, a la par que elegante y literariamente bella. Va acompañada, además, de notas aclaratorias sobre todo de términos bizantinos y de neologismos de origen latino, que pueden resultar de difícil comprensión por parte de un lector no avezado en el mundo en el que se escribe la colección de milagros.

El libro se completa con dos índices, que se antojan completamente útiles y necesarios: uno de citas bíblicas (pp. 135-136) y otro onomástico (pp. 137-138).

Estamos, pues, ante una obra meritoria, novedosa y amena, realizada con el habitual rigor a que nos tiene acostumbrados el Prof. Nieto Ibáñez. Saludamos con placer su aparición, porque constituye, desde ahora, un excelente instrumento para conocer, desde sus fuentes, la vida y la taumaturgia de los hermanos médicos, tan celebrados en toda la cristiandad, así como para adentrarnos en un mundo de la Antigüedad tardía repleto de sugerencias, en el que medicina y religión presentan conexiones difíciles de separar.

Esteban Calderón Dorda
Universidad de Murcia
E-mail: esteban@um.es

Enrique Montero Cartelle, *Tipología de la literatura médica latina. Antigüedad, edad media, renacimiento*, Fidem, Porto 2010, 243 pp., ISBN 2503535135 -9782503535135.

Analizamos una obra cuyo objetivo es el de ofrecer una visión de conjunto de los textos médicos medievales y renacentistas desde el estudio de los géneros de la literatura médica y hacer un análisis de la tipología de sus formas literarias y sus medios de expresión. El análisis de las obras de los escritores médicos desde la perspectiva de las formas puede ayudar a la mejor comprensión de los aspectos estrictamente doctrinales en paralelo con otras ramas de la ciencia, como filosofía, la teología o el derecho. Se trata de un estudio externo de estructuración de textos de contenido técnico, pero atentos a las formas de expresión de la época en que aparecen y así E. Montero presenta su trabajo considerando la medicina de la época Romana, de la Edad Media y del Renacimiento.

La medicina romana mantiene con las Enciclopedias de Celso, Plinio o Escribonio Largo los conocimientos de la medicina griega a nivel superior, e integrándola en las Artes liberales sometida al canon de la retórica, estos autores la dotan de una nueva conciencia moral y ética. Fue desarrollándose paulatinamente y con más presencia a partir del siglo IV una medicina práctica con manuales divulgativos con Vindiciano, Casio Félix, Teodoro Prisciano, Celio Aureliano, Marcelo de Burdeos, etc., donde prevalece la búsqueda de la utilidad para practicantes menos formados, acorde con los avatares del declive del Imperio Romano. Se subraya la importancia del ámbito literario y culto donde surgen los textos de la Enciclopedia para propiciar los inicios del proceso de tecnificación de la lengua médica y la precisión de la terminología procedente de la lengua griega.

La edad Media comprende tres periodos unidos por la combinación del saber teórico y la vertiente práctica y por otra parte por la partición tradicional de la medicina en *diaetetica*, *pharmaceutica* y *chirurgia*, que aseguraban los aspectos esenciales del saber médico. Cada una de ellas da lugar a una abundante literatura. En la dietética destacan los *regimina* y los *consilia* de tipo preventivo o terapéutico como el *Regimen sanitatis Salernitanum* y autores importantes como Arnaldo de Vilanova, Pedro Hispano o Bernardo de Gordon. La farmacéutica se renueva ampliamente bajo el influjo de las traducciones latinas de la medicina árabe. La cirugía propicia una literatura especializada como los tratados de flebotomía para la práctica usual vulgarizada o cuidadosos tratados de cirugía general como el *Inventarium sive Chirurgia magna* de Guy de Chauliac. En el ámbito especulativo la medicina escolástica medieval fue la etapa “más original y llamativa” de la literatura médica desde el punto de vista literario, con la tecnificación de la lengua de la medicina y dando lugar también a nuevos géneros de la literatura médica por influjo de la filosofía y teología escolásticas que el autor va describiendo a base de analizar autores u obras escogidos para cada unos de ellos: la *Enciclopedia* fue cultivada especialmente y adoptó nombres diversos, Bartolomeo Anglico *De proprietatibus rerum*, Tomás de Cantimpré *De natura rerum*, Vicente de Beauvais *Speculum maius*, o la *Historia Naturalis* de Juan Gil de Zamora; otros géneros fueron *Compendia*, *Summae* como la obra de Gualterio Agilón o la *Practica* de Plateario, Bernardo de Gordon o Constantino el Africano; *Concordantiae*, *Synonyma*. *Glossae*, *Medicina simplices*, como Arnaldo de Vilanova o Guglielmo de Corvi; *Quaestiones* y *Disputationes*, literatura de introducción, de orientación didáctica, *Specula*, *Isagoge*, *Tacuina*, *Tabulae*, *Consilia*, etc. Se logra en estos autores y obras la asimilación de los conceptos y la terminología de los clásicos y sus adaptaciones árabes.

El Renacimiento abrió una nueva etapa de renovación en la que a veces preocuparon más las actividades filológicas de recuperación de los textos que las doctrinales. Esta actitud propició que se renovasen progresivamente las formas literarias y lingüísticas. Aparecen obras generales con innovaciones doctrinales o literarias, como Luis Mercado, nuevas orientaciones en manuales u obras de conjunto, Vesalio o Andrés Laguna, y otros nuevos géneros como la *Epistula* de Giovanni Manardo o el *Dialogus* de Alfonso de Santa Cruz, y otros que dan respuesta a la aparición de nuevas enfermedades. La labor más importante, sin embargo, la constituye la importante cantidad de ediciones de textos griegos con comentarios y traducciones al latín, realizada por los médicos-filólogos, los médicos humanistas como Niccolò Leonceno, Thomas Linacre, Jacques Dubois, Vesalio o Andrés Laguna, entre otros. Cierra este apartado la presentación detallada del Humanismo médico español con las escuelas de Valencia, Alcalá, Salamanca y Valladolid, en cuyo estudio E. Montero y su equipo han destacado, como queda patente por las referencias y bibliografía que acompaña en las notas.

El conjunto, en palabras de E. Montero, «revela los problemas con los que se enfrentaron los autores de medicina al intentar forjar unos géneros literarios y una terminología basadas en unos conocimientos médicos - en muchos casos importados y expresados originariamente en otra lengua - y darles la forma literaria que consideraban más apropiada para publicar sus logros».

La obra alcanza con creces su objetivo, pues, efectivamente, nos proporciona el primer estudio de conjunto de esta literatura, que, hasta el momento, solo conocía estudios parciales de época o de autor. Aunque E. Montero insiste en que no pretende ser exhaustivo, sin embargo, presenta un análisis detallado de cada época, con información abundante, y a través de los autores más representativos. Su esfuerzo de síntesis y organización del material sigue la pautas de la historia de las obras médicas desde sus orígenes en el mundo clásico y su recepción en la cultura latina y la cultura árabe en la Edad Media y el Renacimiento con la conciencia de ser eslabones de una misma cadena de transmisión de la sabiduría antigua desde las fuentes griegas. Todo ello se presenta desde un punto de vista filológico, que puede aportar una nueva dimensión a los estudios de la Historia de la Ciencia; y una profundización en los temas que interesen más a cada lector.

El libro cumple así de una forma clara y didáctica el deseo del autor de presentar en él las cuestiones que plantean los textos médicos y las soluciones que las distintas épocas dieron a la problemática de la curación de la enfermedad y el mantenimiento de la salud en cada época de la historia de la Humanidad.

José Martínez Gázquez
Universidad Autónoma de Barcelona
E-mail: jose.martinez@uab.es

Santana Henríquez, G. (ed.), *La Cultura del viaje*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2013, 269 pp. ISBN 978-84-7882-774-9.

Esta obra recoge las aportaciones de diferentes especialistas que se reunieron del 10 al 14 de diciembre de 2012 en Arucas (Gran Canaria), para discutir, dentro del seminario titulado *La cultura del viaje*, sobre cómo los libros de viajes fueron desde el principio un medio para comunicar a los lectores los descubrimientos de quienes marchaban a lugares desconocidos o de los que hubiera pocas noticias. Durante los cuatro días que duró el evento se desentrañaron los distintos sentidos del viaje en cuanto actividad típicamente humana que a través de la curiosidad propia del hombre lo lleva a concebir universos paralelos, a recorrer paisajes idílicos o utópicos y a relatarlos en géneros literarios diversos: la historiografía, la tragedia, la novela de ciencia-ficción...

El libro se abre con la primera de las dos aportaciones del profesor Santana Henríquez titulada “El *Ulises* de James Joyce según la estela de la *Odisea* de Homero”. En ella se descubre cómo Joyce erige su novela sobre la estructura del relato homérico transformándolo a partir de la tradición a través de su personal interpretación que comprende una muy particular concepción medieval de la creación artística y una característica visión profundamente tradicional. Esta transformación es tan única que, como apunta el profesor, corresponde al lector establecer las conexiones con el poema homérico. Un hecho que dificulta la demostración de la relación entre el poema griego y la novela, porque Joyce, desde la propia tradición épica interpretada y adaptada en función de sus propios fines y de las necesidades de su objeto artístico, ha recreado y adaptado los argumentos y la estructura de la obra homérica. Por lo que, concluye, (p. 17): “lo que se da entre *Ulises* y la *Odisea* no es un proceso simbólico sino de identificación entre dos momentos diferentes de la diacronía histórica”.

La segunda de las aportaciones corresponde a Antonio María Martín Rodríguez con “Viaje al centro de la tele: *Pleasantville* (Gary Ross, 1998)”. Un film cuyo argumento relata las aventuras de unos jóvenes aficionados a una serie de televisión en blanco y negro de los años cincuenta del siglo XX (*Pleasantville*) que acaban viviendo dentro de ella y que transforman gracias a los cambios que ellos, como coprotagonistas de la misma, van sufriendo y provocando en los demás personajes (el más evidente es el paulatino paso del blanco y negro al color). Una transformación que, según Martín Rodríguez, alegoriza el viaje de la vida y que se representa a través del proceso de maduración personal que sufren los dos personajes principales de la película que ven como van siendo capaces de contemplar la vida en contextos cada vez más amplios y enriquecedores atraviéndose a aprender cosas nuevas que van dando color y viveza a su existencia.

La tercera de las aportaciones, “Viaje y tragedia en la obra de Ignacio Amestoy” de Israel Castro Robaina, muestra la vinculación entre el viaje y la acción en las obras trágicas de Ignacio Amestoy como especificación de la frecuencia en que el viaje aparece en el género audiovisual y en los formatos literarios convencionales trágicos. “El viaje –afirma (p. 61)– como fórmula articuladora de la aventura del héroe, del hombre o mujer que se enfrenta a una situación dada y procura gracias a sus acciones un cambio en su comunidad y, en ocasiones, incluso en el Universo entero es un fenómeno de aparición recurrente en toda cultura a través de los tiempos”. Y, destaca el autor, del mismo modo que puede rastrearse su importancia en otros géneros, en un modo particularmente interesante el viaje del héroe está presente desde sus primeras manifestaciones hasta nuestros días en el teatro, con especial incidencia en la tragedia, como bien refleja la obra dramática de Ignacio Amestoy y en especial las dos obras que se analizan *Durango, un sueño. 1439* y *¡No pasarán! Pasionaaria*. Obras en las que el viaje supone un trasunto del desplazamiento interno del héroe, al tiempo que un retorno a la patria, y a la par de un recorrido hacia la muerte.

Victoria Galván González en “Viajeros canarios por España: Viera y Clavijo y Alonso de Nava Quirón” presenta dos textos que describen los sendos recorridos peninsulares que realizaron los dos viajeros canarios que los escribieron. Se trata de dos obras compuestas en dos momentos diferenciados de la historia (1774 y 1809) que describen las tierras que sus autores disfrutaron: La Mancha, en el caso de Viera y Clavijo, Andalucía en el de Alonso de Nava Quirón. De los dos es el de Viera, titulado *Diario de viaje a la Mancha*, el que responde más cercanamente a las pautas de lo que se consideraría un viaje ilustrado puesto que muestra la realidad exterior de las tierras que recorre para el marqués de Santa Cruz a quien se la dedica. El diario persigue mostrar al noble el resultado de las medidas reformadoras que había tomado y el estado real de sus tierras. En cambio, la obra *Viaje a Andalucía* de Nava Quirón, que está dirigida en forma epistolar a su esposa Teresa de la Guerra y del Hoyo, muestra aquello que al autor le parece más interesante o curioso de forma cronológica, puesto que las cartas están organizadas siguiendo el patrón de un diario. Así, ambos relatos, aunque alejados en el tiempo, responden al modelo de diario de viaje ilustrado.

Germán Santana Henríquez se encarga de la quinta aportación “La literatura de ciencia-ficción en la Grecia antigua: los viajes fantásticos de Luciano de Samósata”. En esta su segunda intervención, nos habla de la atmosfera fantástica que envuelve al lector de las novelas griegas y que subvierte el orden normal de las cosas y confunde la visión lógica y racional del mundo. Ante esta subversión, propone el autor, el personaje de la novela griega presentará dos reacciones distintas, o bien se dejará arrastrar o bien combatirá en un intento de conservar su identidad. La elección de Luciano de Samósata no es gratuita, puesto que este autor puede considerarse el precursor de un género que después se conocerá como Ciencia Ficción en cuya protohistoria ocupa un lugar destacado gracias a sus *Historias Verdaderas* o *Relatos Verídicos*.

En la sexta y anteúltima de las aportaciones, “Los viajes en las novelas griegas”, su autor, Luis Miguel Pino Campos, nos explica los rasgos característicos de los viajes en las novelas griegas. Éstas, que en su gran mayoría repiten los mismos esquemas basando su historia en el amor de dos jóvenes, acostumbran a alargar la narración insertando aventuras inéditas a partir de las cuales conocemos nuevos personajes, lugares, etc. Hecho que demuestra que el viaje es un tópico estructural de la novela griega incluso cuando por la orografía del lugar en que suceden los acontecimientos se permiten únicamente desplazamientos cortos y breves en el tiempo.

En último lugar, José Yeray Rodríguez Quintana con la aportación más curiosa de la obra: “Relatos ómnibus: el mundo en movimiento”. En ella presenta el autobús, la guagua, como espacio colectivo no jerarquizado que reúne todos los requisitos necesarios para que se desarrollen las situaciones más variopintas. No sólo dentro de la guagua sino también incluso describiendo lo que se ve a través de los cristales en la ruta fuera del vehículo. Ello es debido a que (p. 261) “se trata de un medio de transporte que al mismo tiempo suele someter a sus usuarios a un inmovilismo forzado por lo reducido del espacio y lo exagerado del pasaje”. Un colofón acertado para esta obra que al igual que la guagua, transporta al lector por variopintos territorios que ofrecen singulares visiones de la literatura y en definitiva de la vida.

Alejandro Martínez Sobrino
Universidad del País Vasco
E-mail: alex.martinez@ehu.es

Miguel FALOMIR, *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico*, Museo Nacional del Prado, Madrid 2014, pp. 192.

El horror, el dolor e, incluso, lo morboso atraen de alguna forma y más allá a veces del decoro se encuentra la naturaleza humana en su salvajismo y en su irremediable desenfreno, ávida —acaso sin saberlo— de nuevas sensaciones. Y cuando nos hallamos ante cuadros de grandes dimensiones, como los que se encuentran en la exposición que ha motivado este catálogo, con rostros desencajados por el sufrimiento, gritos ahogados en el lienzo, cuerpos contorsionados por el dolor, regueros de sangre y vísceras que emanan de heridas... un escalofrío nos recorre la espina dorsal y nos produce una mezcla de reacciones que van desde la compasión al pavor, desde el asombro a la conmiseración, la catarsis, en fin, de la que hablaba Aristóteles. Es esta una exposición y por extensión un libro que no deja indiferente, que motiva una reflexión posterior desde ámbitos muy diversos, más allá de lo meramente artístico y ahonda en las vicisitudes del ser humano. Decía Burke que lo sublime “es todo aquello que sorprende el alma, todo lo que imprime un sentimiento de temor”, (*Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid 1987, p. 29). La sublimidad de las obras expuestas, un verdadero catálogo de pasiones humanas, unida a la coherencia distributiva en un espacio cruciforme, con la escultura del Laocoonte en el centro —*exemplum artis* y *exemplum doloris*, dice el autor—, hacen que esta exposición y su catálogo trasciendan el estricto terreno de la Historia del Arte.

Hacer una reseña sobre el catálogo de una exposición siempre conlleva una dificultad a la hora de juzgar el libro, ya que este adquiere una razón de ser casi inseparable del contexto que lo ha generado. El autor, pues se da la circunstancia —en contra de lo habitual— de que este catálogo es de un sólo autor, al redactar —suponemos— tiene en la cabeza tanto las obras que se van a mostrar como la disposición que van a recibir en la exposición. Por tanto, escritura, diseño, arquitectura y planificación se van configurando conjuntamente y se confunden en una peculiar y armoniosa simbiosis.

Pero, además, escritor y comisario de la exposición son el mismo, lo cual proporciona varias ventajas. En primer lugar —y acaso lo más destacable— sea el hecho de que los cuatro capítulos que conforman el catálogo siguen un hilo conductor bien trazado, coherente, sin abruptos ni repeticiones. En segundo lugar, el texto está en agradable sintonía con las obras plásticas que se muestran en la exposición y que se reproducen en el catálogo —y no sea dicho de paso— de una manera impecable y con una altísima calidad. El libro, asimismo, incluye imágenes de fragmentos de las pinturas expuestas que le hacen percatarse al que ha visitado la exposición o había visto antes los cuadros de detalles que se le habían pasado por alto y le incita a visitarla de nuevo. Por último, contiene, como suele ser habitual en este tipo de publicaciones, un gran número de reproducciones de obras que no se exhiben en la exposición, pero que ayudan a dar una visión más amplia y apoyan los argumentos defendidos por el autor en el libro.

Al leer el título el lector podría llamarse a engaño y creer que el libro versa sobre las Furias —las Erinias griegas—, esas diosas grecorromanas, nacidas de la sangre de Urano tras ser castrado, con serpientes por cabellos, que simbolizan los remordimientos, el tormento, la venganza divina; deidades que habitan en el Hades y llevan a la locura a quienes acechan y hasta tal punto aterradoras que ni los propios griegos se atrevían a mentarlas para no atraerlas y preferían llamarlas

Euménides, es decir, “Las bondadosas”. No, no son estas divinidades las protagonistas, pese a que están presentes de una forma muy sutil tanto en la exposición como en el libro.

El catálogo versa principalmente sobre la recepción pictórica que en época renacentista y barroca se hace de algunos castigos divinos, acaso cuatro de los más famosos de la mitología: el de Ixión, atado con serpientes a una rueda y condenado a girar eternamente; el de Tántalo, quien, aun estando sumergido en aguas cristalinas y tener al alcance de su mano ramas con sabrosos frutos, no puede ni comer ni beber; el de Ticio, a quien un pájaro le come por el día el hígado, que le vuelve a crecer por la noche; y el de Sísifo, que debe subir una y otra vez una piedra a lo alto de una montaña. Aparentemente no hay relación entre las Furias y estos condenados, pero sólo aparentemente. “Sala de las Furias” es el nombre que se le dio en el siglo XVI al lugar que acogió en el antiguo Alcázar de Madrid los cuadros de Tiziano sobre estos condenados, fruto del encargo que la hermana de Carlos V, María de Hungría le hizo al pintor italiano en 1548 para su palacio en Binches —Flandes— (pp. 21-2). Tan bien cuajó dicho nombre que estos castigados pasaron a denominarse por metonimia “Furias”. Ahora bien, ¿en qué medida participan estas diosas de las torturas inflingidas a Ixión, Sísifo, Tántalo y Ticio?

Las Furias persiguen a aquellos que han cometido algún crimen, sobre todo contra algún familiar, con el fin de que sean debidamente castigados por la impía acción cometida. Y es que el parricidio era el peor crimen que se podía cometer en la cultura grecorromana, tal y como demuestra, por ejemplo, la pena que recibía en Roma dicho asesino: se le fustigaba y después se le metía en un saco junto con un perro, una serpiente, un gallo y un mono, se ataba bien para que no pudiera salir y se arrojaba al río Tíber. Quizá la muerte tardara poco en llegarle, pero la angustia, el horror y el dolor debían de ser indescriptibles. Estas divinidades siempre se han representado en la Antigüedad (en vasos, ánforas y sarcófagos) acompañando a aquellos que están acosando, principalmente por haber asesinado a algún familiar, como es el caso de Altea, que mata a su hijo Meleagro; Alcmeón, que asesina a su madre Erifila; y sobre todo Orestes, que asesina a su madre Clitemnestra quien antes había matado a su propio marido Agamenón, con ayuda de su amante Egisto (cf. E. M. Moormann y W. Uitterhoeve, *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid 1997, 124-6). En época moderna, pocas son las pinturas que representan a las Erinias, destacando *Orestes perseguido por las Furias o Los remordimientos de Orestes* (1862), de Adolphe William Bouguereau y *Jurisprudencia* de Gustav Klimt (1903-1907). A partir de estas representaciones se podría pensar que las Furias no cobran entidad por sí mismas y necesitan a sus castigados para existir.

La serpiente que aparece en algunos cuadros podría representar a las Furias y, por ende, los remordimientos, pues son varias las referencias clásicas en las que se alude a estas deidades acosando con sus cabellos viperinos a los condenados (Verg. *Aen.* VI 570-2; VII 329; XII 847-8). Tal vez Tiziano, quien plasmó en el lienzo por primera vez a estos cuatro castigados, dado su amplísimo conocimiento de las fuentes clásicas, decidió incluir en sus cuadros con forma de serpiente a las Furias. En su *Sísifo* hay tres serpientes y en su *Ticio* aparece también una serpiente reptando, tal y como sucede —acaso por la influencia de Tiziano— en el *Tántalo* de Giulio Sanuto, en el *Prometeo* de Cornelis Cort (1566) y en el *Ticio* de van Haarlem (1588) y desaparecieron los reptiles una vez que las fuentes clásicas fueron sustituidas por los pintores italianos del XVI como cantera para estos temas (cf. p. 125).

Ixión, Sísifo, Tántalo y Ticio, fueron víctimas de las Furias, aun a pesar de no haber matado, salvo en el caso de Tántalo, a ningún familiar ya que su crimen era incluso peor que el de un parricida: traicionaron a los dioses, seres superiores. Los motivos por los que fueron castigados son diversos. Ixión quiso violar a Hera, la esposa de Zeus, y Ticio a Leto, madre de Apolo y Ártemis; Sísifo, por su parte, reveló a los mortales los secretos del Olimpo y Tántalo les robó el néctar y la ambrosía a los dioses para dárselos a sus amigos e invitó a los dioses a un banquete en el que les sirvió a su propio hijo Pélope. Lujuria, traición, vanidad, celos, robos y engaños, motivos más que suficientes para suscitar la ira en los furibundos y vengativos dioses. Mas los dioses, si se les ha ofendido, deben escarmentar al soberbio con una tortura ejemplar y no mostrar clemencia. El horror de los castigos de estos condenados recae no tanto en la crueldad de los mismos —que es enorme y feroz—, sino en el hecho de ser eternos y, sobre todo, de que a los castigados se les ha quitado la capacidad de elección y están forzados a vivir el destino impuesto. Las Furias, entendemos, son las encargadas de hacer que este castigo se cumpla.

¡Qué estremecedor y a la vez desconcertador y descorazonador sentir a los dioses tan cercanos a nosotros, capaces de las cosas más sublimes, pero también de las más atroces! Los dioses existen sólo si se les teme y venera y nada hay más ejemplificador que el temor de recibir la ira del más poderoso. Los cuadros que aquí se tratan de Ixión, Sísifo, Tántalo y Ticio, por lo menos los de Tiziano, que son los pioneros, fueron encargo de una persona que quería plasmar lo que le sucedía a quien se rebelaba contra el orden establecido. Y qué mejor lugar para exponer dichos cuadros, que en el Palacio del rey Carlos V, cuyo poder no debía ser puesto en cuestión por nadie a tenor de las consecuencias que eso podía conllevar.

El tema, por tanto, del libro es el interés que tenían las Furias “por sí mismas [entendidas a partir de ahora como los cuatro castigados antes mentados], ya fuera como alegorías políticas (la rebelión contra el orden establecido) o morales (la *hybris* o soberbia desmedida), ya como escaparate privilegiado para los más audaces escorzos, o como visualización de la dificultad máxima a la que puede llegar la pintura en la representación física y anímica del dolor” (p. 125).

Veamos, entonces, lo tratado en los distintos capítulos. En el primero “Tiziano, María de Hungría y la alegoría política” (pp. 25-62) se habla del mencionado encargo que le hace la hermana de Carlos V al pintor italiano de estos castigados y de su simbolismo político, hasta entonces sin precedentes, pero muy conectado con otros mitos, sobre todo el de la Gigantomaquia, esto es, la lucha que tuvo que librar Zeus/Júpiter contra los Gigantes, quienes querían llegar al Olimpo poniendo una montaña encima de otra y que simboliza la victoria del orden y la ley sobre el caos y el salvajismo. Si bien con anterioridad a Tiziano ya se había comparado a Carlos V con Júpiter (cf. la medalla de la exposición, hecha por Leone Leoni, 1549) no es hasta este encargo que se relacionan a las Furias con este mito. Se habla asimismo de la sala que albergó estos cuadros, La gran Sala del Palacio de Binche, junto a otras obras como el *Castigo de Marsias* o la serie de tapices *Los pecados capitales*. La importancia de Tiziano en el tratamiento de este tema, el de los castigos divinos, fue clave para todo su desarrollo posterior. Pero Tiziano se sirvió a su vez de un dibujo de Miguel Ángel de Ticio (también en la exposición), quien a su vez se basó en obras escultóricas antiguas como el *Galo caído*, el *Torso Belvedere* o el recientemente encontrado *Laocoonte* (1506), que sirvió de *exemplum artis dolorisque* y que ya desde la Antigüedad gozó de una excelente valoración; “obra”, dirá Plinio (*nat. hist.* XXXVI 38), “que ha de ponerse por

delante de cualquier pintura o escultura” (*opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum*) y que tiene un claro paralelo, acaso por ser del mismo cincel, con el gigante Alcioneo que aparece en el Altar de Pérgamo (V. Cristóbal, “El Laocoonte”, M. Montero y J.L. Arcaz edd., *Obras de arte de Grecia y Roma*, Universidad de Alcalá 2001, 162 y 172).

A partir de aquí comienza el recorrido que traza Falomir de esta temática, la de los castigos divinos, desde Tiziano hasta el s. XVIII y, sobre todo, la influencia que han ejercido unos autores en otros; influencias no fáciles de vislumbrar, pues muchas veces los únicos testimonios que de estas tenemos son los propios cuadros. En poesía es más fácil ver la continuidad entre unos poetas y otros, porque son ellos mismos los que en sus versos entreveran sus predecesores. Así lo hace, por ejemplo, Ovidio con Galo, Tibulo y Propercio. En pintura la sucesión —¿emulación quizás?— es evidente por otros medios, además del mero contemplativo de la obra de arte, y Falomir, creemos, consigue plasmarlo con una claridad meridiana a lo largo del libro. Su metodología *grosso modo* consiste en agotar todos los posibles interrogantes que rodean la obra de arte: ¿qué historia narra el cuadro?, ¿qué motivó su composición?, ¿en qué textos literarios u obras artísticas (pictóricas o escultóricas) se basó para su composición?, ¿qué simbología oculta?, ¿en qué momento de su vida lo hizo el pintor?, ¿a expensas de qué mecenas?, ¿en qué lugares ha estado expuesto?, ¿qué críticas suscitó entre sus contemporáneos?, ¿y entre los posteriores?, ¿qué testimonios literarios poseemos sobre él?, ¿qué sentimientos despertó en quienes lo contemplaban?, ¿formó parte de alguna colección?, ¿en qué medida influía el tamaño de la obra?... Y a estos interrogantes añade además Falomir una serie de conjeturas que, lejos de parecer ajenas a la investigación —obcecada a veces en el dato histórico—, dotan a la obra de arte de un valor humano, producto de una persona que tiene una vida —perdón por el pleonismo— vivida, con sus claroscuros, sus amores, amistades y enemistades y cuyos sentimientos debieron influir en sus pinceladas. Valga como ejemplo el caso de Gregorio Martínez, cuyo *Ticio* (1590-96) —también en la exposición—, una *rara avis* temática en el Renacimiento español, se explica a partir del contacto que mantuvo con el pintor florentino Benedito Rabuyate (p. 72).

En el segundo capítulo, “De monarcas, traidores y amantes despechados” (pp. 63-74) se habla del tratamiento de la alegoría política de estos castigos que hicieron otros pintores y de la repercusión que supuso en España el traspaso de los cuadros de Tiziano a la muerte de María de Hungría en la ya mencionada “Sala de las Furias” en el Alcázar de Madrid y su consiguiente traspaso a la “Sala de los Espejos” y de la lectura en clave cristiana que de estos mitos se hace en los siglos XVI y XVII, simbolizando el castigo eterno a los pecadores.

Se menciona asimismo en este capítulo (p. 69) la identificación que en el XVI se hizo de estos tormentos con las penurias que el amante sufre en poetas como Thomas Watson, Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera o Lope de Vega. A estos se podrían añadir algunos autores romanos, principalmente elegíacos, quienes se sirvieron de estos castigos mitológicos como cantera para mostrar sentimientos amorosos —como no podría ser de otra forma— extremos. Propercio, por ejemplo, que ya no puede soportar más el dolor que le causa el desdén de su amada Cintia dice (II 1,65-70; cf. I 9,19-21):

“Si alguien hubiera capaz de arrancarme este dolor, sólo él podría poner los frutos en la mano de Tántalo [...] Él mismo desataría los brazos de Prometeo de la roca del Cáucaso y alejaría al pájaro de en medio de su pecho”

No obstante, quizás el pasaje más famoso —por hermoso— a este respecto sea el de Ovidio, quien al narrar la catábasis de Orfeo en busca de su esposa Eurídice, se recrea en las reacciones que el canto del héroe, que le pide a Plutón que le devuelva la vida a su amada, produce en los seres que habitan el Inframundo y que sirvió —creemos— de modelo, además de las *Geórgicas* de Virgilio apuntadas por el autor (p. 96), para el dibujo de Poussin *Orfeo en los Infiernos*:

“Mientras así hablaba Orfeo y movía las cuerdas de su lira al compás de sus palabras, las pálidas almas lloraban; Tántalo ya no intentó coger la huidiza agua y paralizada quedó la rueda de Ixión, ni las aves arrancaron el hígado [a Ticio], las Bélides [o Danaides] vaciaron sus cántaros y tú, Sísifo, te sentaste en tu piedra. Entonces se dice que por primera vez las mejillas de las Euménides [*i.e.* Furias], conmovidas por el canto, se humedecieron con lágrimas, y ni Perséfone, la esposa real, ni quien reina en las profundidades, son capaces de decir que no al que ruega, y llaman a Eurídice” (Ou. *met.* X 17-48).

En el siguiente capítulo, “El desafío artístico: escorzos inverosímiles y expresiones extremas” (pp. 75-124), se abordan las distintas formas que emplearon los pintores europeos del XVI y XVII (van Haarlem, Goltzius, Rubens, Rombouts, van Baburen, Giordano, Langetti, Zanchi entre otros y especialmente Ribera, destacable por sus tratamientos pictóricos del grito) para mostrar la agonía, el dolor, el horror, lo truculento, no solo de estos castigados (cf. *Los peligros de la ambición humana* de Van Heemskerck, las decapitaciones de Holofernes, la muerte de Hipólito, los martirios cristianos o el suplicio de Prometeo, este último muy presente en la exposición por su semejanza con el suplicio de Ticio y muchas veces sólo distinguibles por la antorcha que aparece en los cuadros, recordando el hurto del fuego a los dioses cometido por el titán y motivo de su castigo): gritos y quejidos ahogados en el lienzo, torsiones corporales casi imposibles, cuerpos agitados en el espacio, regueros de sangre, vísceras... en resumen los *affetti*, capaces de transmitir sentimientos humanos en el espectador, que se erigen como el tema del cuadro y dejan en un segundo plano el mito y cualquier posible simbolismo.

En el último capítulo, “Originalidad e imitación: antiguos y modernos” (pp. 125-137), se tratan temas tan importantes en el arte en general como la originalidad, la imitación o la emulación y para ello Falomir traza un recorrido desde la Antigüedad hasta el s. XVIII, haciendo gala de un amplio y reflexivo conocimiento del mundo antiguo, espejo en el que se miraron los autores del Renacimiento y de épocas posteriores.

El mito, en conclusión, se transmite, se transforma y se interpreta, pero siempre persiste, pues se encuentra enraizado en el universal humano. Quizás lo más complicado sea generar un orden dentro del mito y readaptarlo a la época actual, y Falomir consigue con este libro y esta exposición dotar al dolor y al horror de una arquitectura, de una armonía. Las obras de arte despiertan sensaciones distintas a quien las observa, pues las miradas no siempre ven lo mismo.

Falomir logra dar a cada lector, a cada espectador lo que necesita, esperándolo este o no. El poeta romano Marcial (X 4,9-10) advertía a sus lectores de que en sus libros no iban a hallar centauros, ni gorgonas, ni harpías, pues su página sabía a humanidad (*hominem pagina nostra sapit*). Pues bien, esta exposición, este libro, que versan sobre Ticios, Tántalos, Ixiones y Sísifos si a algo saben es sin lugar a dudas a humanidad.

Esteban Bérchez Castaño
I.E.S. La Morería - Mislata (Valencia)
E-mail: estebanberchez@yahoo.es

Marco Fantuzzi, *Achilles in Love: Intertextual Studies*. Oxford University Press, Oxford, 2012, pp. xi, 317.

Aún recuerdo de mi iniciación adolescente en el mundo griego, cuando la homosexualidad era un tema socialmente excluido de la conversación cotidiana, la sorpresa que sentí al leer en la literatura clásica pasajes sobre el abierto y heroico amor entre Aquiles y Patroclo. Más perplejo quedé posteriormente al comprobar que nada de esto, al menos de manera expresa, había en la *Iliada*, en la que ambos personajes parecían no ir más allá de una intimísima amistad e incluso dormían separados con sus respectivas esclavas. Parecida extrañeza me causó apreciar cómo en el poema homérico Aquiles, al que suponía locamente enamorado de Briseida, daba la impresión de considerarla poco más que un botín de uso diario y objeto de su honra. No sería hasta un tiempo después, ya en la universidad y gracias a mi profundización en la literatura grecolatina y los comentarios de mis profesores, cuando resolvería estas aparentes paradojas. No habría tenido que esperar tanto si hubiera tenido entonces entre mis manos el último libro de Marco Fantuzzi, *Achilles in love*, que trata sobre los amores de Aquiles en la *Iliada* y su tradición en la literatura clásica.

Su autor imparte clases en la Universidad de Macerata y en la Universidad de Columbia. Entre las publicaciones en las que ha participado están *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry* (2004) o *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral* (2006). En la actualidad es coeditor de *A Companion to The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception*. Estos y otros trabajos le han dado una amplia y profunda visión de la literatura grecolatina, que aplica al estudio aquí reseñado.

En el prefacio Fantuzzi declara el objetivo de su investigación (cuyo origen se encuentra en diversos trabajos realizados por el autor entre 2007 y 2011): el análisis diacrónico de los principales amores de Aquiles (con Deidamía, Briseida, Patroclo y Pentesilea) desde Homero hasta Estacio. En el primer capítulo, dedicado a la introducción, pone de relieve la apreciación de la que gozaron los poemas homéricos como un compendio enciclopédico de saberes de diversa índole, en especial sobre el amor, a pesar de que curiosamente el contenido erótico de la *Iliada* es mucho menor de lo que podría parecer a primera vista. La causa de tal consideración se encuentra en las diversas reinterpretaciones amorosas de escritores posteriores que han favorecido lecturas erotizantes del poema homérico, sirviéndose para ello del carácter extremo y pasional de Aquiles, que le lleva a romper en ocasiones las limitaciones de la heroicidad épica y a sucumbir a las debilidades del amor. Esto ha permitido que convivan y converjan la tradicional imagen iracunda del héroe iliádico y la más dulce del joven amante. La última parte de la introducción se dedica a ofrecer un breve panorama general del desarrollo de los amores de Aquiles desde el ciclo troyano hasta los poetas latinos de época imperial (entre estos amores se incluyen los habidos con Helena, Ifigenia, Troilo, Políxena y Medea, episodios que por tener un tratamiento literario menor no son analizados sistemáticamente en su obra).

Fantuzzi dedica el segundo capítulo al amor de Aquiles y Deidamía, y su travestimiento durante su estancia en Esciros. Los autores épicos parecen haberse inclinado por los detalles más heroicos de la vida del Pelida: el idilio es ignorado por Homero y, aunque se mencionaría en el ciclo troyano, no hay evidencias contundentes del travestimiento. Sí se desarrollaría en las tragedias griegas, entre las que los *Escirenses* de Eurípides, del que se conserva la hipótesis, presenta los

principales elementos de la que se convertiría en la versión estándar del episodio. En la *Alejandra* de Licofrón el suceso, puesto en boca de la troyana Casandra, desarrolla una versión negativa y peyorativa, al hacer recaer la decisión del travestimiento en Aquiles y no en la presión de su madre. Lo mismo sucede, aunque sin visos de censura, en el *Epitalmio de Aquiles y Deidamía*, que lleva a cabo la erotización del protagonista, brutal y aguerrido en la *Iliada*, convertido ahora en tierno amante bucólico. En la literatura latina Ovidio juega con esta doble faceta del héroe: aunque critica el travestimiento de tan gran guerrero, mitiga la censura por la obediencia a su madre. El poeta de *Ars amatoria* hará que recupere su virilidad con un acto considerado de gran masculinidad en la cultura latina: la violación de la joven. También Estacio se sirve de la violación para la consumación de los amores de Aquiles y Deidamía, y, para dignificar al héroe, lo muestra frustrado con su antiheroica situación, forzada por su madre. Esto no impide que dude en abandonar a su amada, si bien terminará venciendo su ardor guerrero. El episodio se cierra con un repaso a la iconografía de estos amores.

En el tercer capítulo el investigador italiano analiza la relación del héroe con la esclava Briseida, que tiene gran importancia estructural para el poema homérico, a pesar de que el tratamiento de la joven, más bien un objeto de honor (*γέρας*) que de amor, es superficial. Aunque apenas quedan evidencias (en ninguna tragedia conservada se desarrolla el carácter de Briseida), en el s. V comenzaría a potenciarse la versión erotizante de esta relación, según mostraría el *Epinicio* XIII de Baquilides, que parece considerar la ira de Aquiles provocada más bien por el amor hacia Briseida que por la pérdida de honra. Por el contrario, los escoliastas helenísticos consideraban que las referencias de Aquiles a sus inclinaciones románticas hacia la esclava eran un artificio retórico y no un sentimiento genuino. En época romana Ovidio en *Heroidas* III da voz a una Briseida que se queja del abandono de su antes enamorado Aquiles. El poeta romano coincide con los escoliastas en enfatizar la falta de amor del héroe a la vez que desarrolla los motivos de la elegía, pero con una inversión de género (ya que se aplican a una amante desdenada por su amo y no a un enamorado rechazado por su *domina*). De esta manera Ovidio se opone a otros poetas contemporáneos, como Horacio y Propertio (y a las alusiones que él mismo hace en otras obras), que magnifican las referencias románticas de Aquiles por la esclava en la *Iliada* y hacen del Pelida un amante elegíaco y de Briseida su anómala esposa (en Quinto de Esmirna Briseida participa en el funeral de Aquiles como esposa; el origen de esta concepción estaría en el “grata esposa” de *Iliada* IX 336 con que Aquiles define metafóricamente a la esclava). En estos poetas de época augústea se produce la armonización entre la figura del amante y del guerrero (el amante lucha con mayor pasión, el guerrero ama con mayor destreza) y la pasión por Briseida sustituye a la honra como fundamento de la disputa entre Aquiles y Agamenón, planteamiento este último que reproducirá la *Ilias latina* al presentar un Agamenón obseso, que sustituye su pasión por Criseida con la adquisición de Briseida, frente a un Aquiles también pasional pero capaz de controlar sus impulsos. Finalmente, como en el capítulo anterior, Fantuzzi realiza un análisis de la iconografía del episodio.

La relación de Aquiles y Patroclo centra el cuarto capítulo. En la *Iliada*, aunque ambos tienen una relación especialmente estrecha, complementaria y autosuficiente, y esta juega un importante papel estructural en la obra, no se ofrecen indicaciones explícitas del amor erótico que se desarrollará en

recreaciones posteriores y se aplicará a posteriori al propio poema homérico. En época clásica, explica el autor, encontramos ya generalizada la disputa entre los que consideraban que tal relación era una simple amistad (e.g. el *Simposio* de Jenofonte) y quienes veían en ella un amor carnal (e.g. los *Mirmídones* de Esquilo y el *Simposio* de Platón). En este último caso, influidos por las prácticas pederásticas de la época, también surgió el debate sobre quién era el *erastés* y quién el *erómenos*. A continuación Fantuzzi se centra en la literatura latina y dedica una especial atención y extensión al episodio virgiliano de Niso y Eurialo (*Eneida* IX), que comparten con Aquiles y Patroclo la ambigua relación sentimental y el alcanzar la fama al morir uno para vengar la muerte del otro. A pesar de estos y otros paralelismos patentes, parece evidente que el principal hipotexto del episodio no es la relación del Pelida con su querido Patroclo, sino *Iliada* X y la tragedia *Reso*, que versan sobre la incursión nocturna de Odiseo y Diomedes. El propio autor, quizá consciente de ello, se desvía ligeramente del tema principal de su investigación para ofrecer una amplia digresión que dedica al análisis comparativo de estos dos hipotextos y a algunas cuestiones menores (como la legislación de las muestras de duelo en los funerales). Niso y Eurialo servirán posteriormente de modelo a Ovidio para sus Atis y Licabas de *Metamorfosis* V, aquí con una clara relación homoerótica, así como a Estacio para Hopleo y Dimas en *Tebaida* X, estos sin conexión afectiva alguna. Este mismo escritor, aunque nos es imposible saber con certeza la naturaleza de la relación entre Aquiles y Patroclo en la *Aquileida* por el estado incompleto de la obra, parece sugerir un vínculo homosexual entre ambos al remarcar el amor de este último por el Pelida durante la infancia.

El último capítulo, más breve que los anteriores, gira en torno a la amazona Pentesilea. El vilipendiado Tersites de la *Iliada* reaparece en la *Etiópida*, de la que solo conservamos el resumen de Proclo, para morir a manos de Aquiles tras haber criticado su pasión por la amazona. Fantuzzi analiza esta y otras fuentes del episodio (e.g. Quinto de Esmirna), con especial cuidado de no atribuir a la *Etiópida* detalles posteriores cuya pertenencia original al poema del ciclo troyano no pueda ser demostrada. Tampoco considera que el episodio de Camila, la guerrera de *Eneida* XI, haga alusión al arrebato amoroso de Aquiles por Pentesilea, pues su muerte es común y no provoca pasión alguna en Eneas. Esto puede deberse a que en la épica, a pesar de desarrollarse este tema, se consideraba deshonesto dejarse derrotar por la pasión hacia el enemigo vencido. Un ideario muy diferente se da en la elegía, por lo que Propercio (III 11) considera el flechazo de Aquiles por Pentesilea un triunfo del amor digno de admiración. Otra de las versiones comentadas es la de Nono (*Dionisiacas* XXXV) en la que un soldado indio es capaz de abortar la repentina pasión que siente por una bacante a la que acaba de matar. Finalmente Fantuzzi hace un repaso de la iconografía del episodio que por su valor como símbolo del triunfo del amor sobre la muerte está muy presente en el culto funerario.

Es de agradecer la especial cautela con la que Fantuzzi realiza su investigación, característica indispensable en todo filólogo, pero no siempre presente. Se percibe en su obra una constante precaución en el análisis de las fuentes literarias, de las que evita hacer interpretaciones aventuradas, y trata con sumo cuidado las hipótesis que no pueden demostrarse claramente, al no servirse de ellas como base única o principal de posteriores argumentos, aunque estas favorezcan sus posiciones (e. g. le atrae la idea de que Ovidio hubiera leído una versión diferente del comienzo de la *Iliada*, pero reconoce que es una hipótesis indemostrable e innecesaria; p. 170). Quizá

incluye algunas digresiones demasiado extensas (especialmente en el capítulo cuarto), pero estas aportan información complementaria de utilidad y resultan ciertamente válidas. En conclusión, se trata de un estudio muy interesante, bien estructurado y fruto de una investigación rigurosa, que nos ayuda a valorar en toda su amplitud la tradición clásica de la vertiente amorosa de Aquiles, el mayor guerrero de la mitología grecolatina.

Jorge J. Linares Sánchez
Universidad de Murcia
E-mail: hermes_ls@hotmail.com

XAVIER RIU AND JAUME PÒRTULAS, *Approaches to Archaic Greek Poetry*. Dipartimento di Scienze dell'Antichità, Università degli Studi di Messina, 2012. 294 págs. ISBN 978-88-8268-030-5

Del encuentro mantenido en Barcelona en 2011 en torno a la poesía griega arcaica y las perspectivas metodológicas de trabajo, se deriva el volumen que aquí reseñamos, preparado por los profesores Xavier Riu y Jaume Pòrtulas, y que da buena cuenta de la multidisciplinariedad con que puede abordarse este campo de la literatura helénica. Tras un breve prefacio con la presentación de los autores y las orientaciones metodológicas de las contribuciones (págs. viii-xiv), la colección de ensayos se abre con el trabajo de Antonio Aloni, “Collane e cavalli. Tradizioni mitiche e colonizzazione” (págs. 3-26), centrado en el análisis de los elementos constituyentes del mito de Ganimedes. En la historia del copero de Zeus distingue Aloni tres motivos fundamentales (el rapto, el destino del joven y, lo más importante, la compensación al padre de éste). Aloni revisa las fuentes y relaciona las distintas variantes y sus derivaciones –a través de Heracles, Laomendonte, Télefo y Eneas– con los intereses políticos en juego desde época arcaica en la Tróade: en efecto, esta región fue disputada no sólo por los jonios sino también por los milesios y lesbios. Aloni rastrea cómo son asentadas las caracterizaciones “étnicas” en el mito y sus correlatos históricos (Éforo, Diodoro y otros). Concluye el autor (pág. 25) que las variantes de la historia mítica están destinadas a justificar los intereses políticos de la zona.

Por su parte, en “Sísifo in Alceo” (págs. 29-43), Maria Cannatà Fera comenta algunas de las fuentes para la caracterización de Sísifo (Homero, Teognis, escolios), para centrarse en el tratamiento de este personaje en Alceo (fr. 38a-b Voigt). Tras un somero análisis de las dificultades textuales (v.7, sobre todo), sintácticas y métricas, Fera concluye que no está claro, en absoluto, que Alceo hable de la salida de Sísifo del Hades, conectando el texto alcaico con pasajes posteriores (Antípatro de Tesalónica y Horacio); sitúa, finalmente, como contexto de la mención de Sísifo con una referencia a las Danaides (asociadas a él en otras fuentes aducidas). Contra la idea de que la astucia, nota propia de Sísifo, engañaría al destino final de los hombres, Alceo habría tratado el mito en dirección contraria, como ejemplo para reclamar el olvido mediante el vino.

Claude Calame inicia su contribución (“La memoria poética nei canti di Saffo: performance musical e creazione sociale”, págs. 45-95) con una sana invocación a la reconsideración del μέλος y de la lírica griega en general como un hecho de naturaleza enunciativa, un acto *hic et nunc* muy ritualizado, alejándose así de las teorizaciones abusivas y del “disorientamiento metodológico” (pág. 46). En su perspectiva antropológica, Calame distingue entre historia y discurso por un lado (Benveniste) y entre *deixis am Phantasma* y *demonstratio ad oculos* (Bühler) para la organización y ejecución del μέλος. Y contra las interpretaciones de los “gender studies”, se hace necesario distinguir entre la *persona loquens* y la psicosocial del autor. Precisamente en el cruce de esos vectores distinguidos, en la dialéctica entre la situación discursiva y la referencia a un pasado heroico, es donde debe buscarse, según Calame, la especificidad de las emociones aparentes de la poetisa. Y es en la relación con el tiempo, recuperando la distinción preestructuralista entre “Erzählzeit” y “erzählte Zeit”, como el autor refiere la “construcción poética de la memoria comunitaria” de Píndaro (P. IV). Volviendo a Safo, Calame ejemplifica con el fr.17 V. la actualización del pasado heroico en un presente ritual (mito frente a rito), y señala cómo el orden del mito penetra en el orden del rito. El fr.16 V. es un ejemplo, por otra parte, para el autor, de dicha actualización a través sin embargo de una situación reciente (Anactoria, Lidia) intermedia; 96 V. contiene una misma articulación, con un *yo* poético “descentralizado” respecto

al amor entre la mujer de Sardes y Atis (una relación que para Calame parece sustituir aquí al pasado heroico). Por último, el fr.58 V. pone en relación el *hic et nunc* enunciativo con el destino ineludible de los mortales. Ejemplos todos para Calame de la perpetuación de la memoria gracias al canto.

Fabianne Blaise, en “Solon entre Zeus et loup: un usage provocant des représentations et des formes poétiques traditionnelles (poème 36W)” (págs. 99-119), vuelve al poema 36W de Solón para señalar las innovaciones de este poeta-legislador: la unión inédita entre βίη y δίκη, incluido el propio poeta, que suele conectar βίη con tiranía. Mientras que E. Irwin (*Solon and Early Greek Poetry*, Cambridge 2005) asimila este poema a otros discursos políticos sobre la tiranía, Blaise insiste en el carácter “paradójico” del mismo, mediante la asociación indicada, que quizás la supera para llegar a una figura inédita, autorreflexiva. Ahora bien, Blaise invoca paralelos de tal figuración entre la divinidad (Hes., *Th.* 385 s.), por lo que Solón se remitiría más a este plano que al de la tiranía humana. A continuación, analiza la comparación del poeta como λύκος (vv.26 s.), para Blaise una desviación consciente de la tradición (cf. *Il.* XVI, 156-163) y un deseo de provocar sorpresa (incluso a nivel sintáctico) por las especiales habilidades cinegéticas del animal contrapuestas a la figura del perro y su carga inyectiva.

En los problemas de la formación del *corpus* teognideo se adentra Ewen Bowie (“An Early Chapter in the History of the *Theognidea*”, págs. 121-148), los aproximadamente 1200 versos transmitidos atribuidos a Teognis y que Bowie llama “Libro I”. En primer lugar, examina el contenido de los *excerpta meliora y deteriora* (sic West), con atribuciones a Teognis, Tirteo, Mimnermo, Solón y Eveno de Paros. Para la datación temprana de la protocolección (finales del s.V a.C.), Bowie aduce la de los epigramas de Simónides así como los testimonios de Jenofonte (*Mem.* 1.6.14), entre otros ejemplos. El autor sugiere que Eveno (la presencia más extraña en la colección) fue quien reunió la antología, basándose en su dedicatoria a un tal Simónides (para Bowie, no el poeta de Ceos), y preparada para sus pupilos, los hijos de Calias; y cuyo poeta más destacado –aparentemente– era Teognis. En cuanto al “Libro II” (las elegías del *Par. suppl. gr.* 388), y frente a las tesis de West o Vetta, Bowie vuelve a sugerir la actividad poética de Eveno de Paros con una colección elegíaca de tono licencioso. La contribución de Bowie, más allá de lo hipotético de su propuesta, es interesante en tanto trata de la complejidad de la formación de un *corpus* a finales de época clásica y su suerte posterior.

En “Helen’s Voice and Choral Mimesis from Homer to Stesichorus” (págs. 149-172), Jesús Carruesco comienza explorando la *Palinodia* (o *Palinodias*) de Estesícoro y su carácter programático respecto a su relación con la épica y la lírica. Tras examinar los pasajes homéricos en los que aparece Helena, concluye (pág. 159) que ésta posee aquí un carácter mimético y una ambivalencia que le permite controlar la verdad y la mentira (características que cruzan transversalmente los géneros griegos); ello junto a un perceptible tono coral (Carruesco también lo denomina “metamórfico”) que eleva al mismo tiempo al poeta. Justo este rasgo es retomado, según el autor, por Estesícoro en su tratamiento de Helena: la “apropiación y adaptación de la épica en un nuevo medio citaródico-coral, en el que Helena –heroína homérica al tiempo que diosa espartana– funcionaría como modelo mítico” (pág.165); ello generaría tensiones entre la tradición epicórica y su validez panhelénica (ἔτυμος frente a ἀληθές respectivamente). Además de esta distinción ya estudiada por Nagy, Carruesco insiste en la contraposición, lograda por el nuevo tratamiento de Estesícoro, entre poeta fijo e itinerante, escrito y oral; en definitiva, Estesícoro

elevaría la complejidad de la composición entreverada de diversos vectores (Helena falsa o real, panhelénico o epicórico, coral o monodia, etc.), condensada en el mismo término *παλινοῦδῆν*.

“Recreating the Emotional Experience of Contest and Victory Celebrations: Spectators and Celebrants in Pindar’s Epinicians” (págs. 173-219), de Lucia Athanassaki, se centra en la generación de emociones (desde un punto de vista cognitivo) en los receptores de los epinicios pindáricos a través de las escenas “genéricas” en este subgénero; para ello, se basa en consideraciones antropológicas acerca de la función estructuradora y de cohesión del rito en la sociedad. Athanassaki revisa *O. IX, X y XI* señalando los elementos emotivos surgidos del loquens o de la mera articulación o descripción de los eventos; a continuación, se centra en el miedo y la envidia como moldeadores de la memoria de las emociones de los espectadores y participantes de los certámenes (*P. V y IX, I, II*), así como sus antidotos. En la *O. VI* examina, por último, el papel del *κῶμος* (un término problemático ante el esperado *χορός*) como reforzador de la memoria emocional de los celebrantes y creando en ellos unas determinadas expectativas (sobre todo, *τέρψις*), un *κῶμος* muy presente en la vida diaria griega (pág. 210).

Jaume Pòrtulas (“Cult Poetry in Archaic Greece”, págs. 221-248) revisa varias cuestiones tocantes a la poesía cultural griega. En primer lugar, se detiene en Tínico de Calcis, un poeta de datación incierta. La noticia que de él da Porfirio (*De abst.* 2.18), enfrentándolo con Esquilo, lo hace compositor de un peán de estilo arcaizante (al tiempo que lo compara con la estatuaria “antigua”). Pòrtulas cita Plat. *Ion* 534 d-e para preguntarse si en los festivales de la Grecia arcaica coexistieron, junto a los grandes nombres que hoy conocemos, otros de carácter tradicional, anónimos o dudosos, con los que entraron en conflicto debido a sus nuevos tratamientos poéticos. En esta línea, el autor revisa otros casos semejantes, y que siguen un patrón similar: así, *Pi. O. IX* y el *μέλος* de Arquíloco, para el que se señalan las contradicciones de los escolios y una importante noticia erastoténica; el caso de la reacción ciudadana ante la composición arquoquea de la inscripción de Mnesiepes; Aristoph. *Nu.* 961 ss. y el himno a Atenea, atribuido a Lamprocles pero con la noticia de *POxy* 1611 frs.5+43, que apunta a Estesícoro (“grado cero ... para la atribución de este tipo de composiciones corales”), un asunto que ilumina la naturaleza de la autoría antes de las ediciones alejandrinas; y un *dictum* de Píndaro en los escolios (i 3, 18-19 Drachmann) que alude al poema como ritual de sacrificio. Pòrtulas concluye con varias consideraciones: la conveniencia de distinguir en la poesía arcaica entre cultural y “autorial” por muy anacrónico e impreciso que llegue a ser esto, distinción que subyace a todas las noticias analizadas.

Cerrando el volumen, la colaboración de Xavier Riu (“On the Reception of Archilochus and of Invective Poetry in Antiquity”, págs. 249-282) trata un problema capital y complejo de la evolución de la poesía griega: la distinción en tres estilos, considerada habitualmente *ab ovo*, pero que debe ser contrastada (para su articulación histórica) con la realidad de las ocasiones poéticas y, como punto de partida, el lenguaje invectivo cotidiano: Platón y Aristóteles distinguen la invectiva poética y su versión en la lengua diaria, en tanto que la recepción antigua de Arquíloco (en Critias, sobre todo) se da una significativa conexión entre la práctica del *ψόγος* y la propia imagen personal del poeta. Tal identificación habría llevado a la mala reputación del género invectivo, algo no presente en Aristóteles pero sí en Platón (*Lg.* 935b), y su consiguiente prohibición.

El volumen concluye con un índice de fuentes citadas (págs. 279-294). En suma, una compilación de trabajos rica en planteamientos, desde el análisis mitográfico hasta la crítica textual, pasando por el tratamiento intertextual o la teoría de géneros, necesaria además en tanto plantea

problemas generalmente no bien resueltos que arrojan luz sobre la naturaleza compleja y variada de la poesía griega arcaica.

Pedro Redondo Reyes
Universidad de Murcia
E-mail: predondo@um.es
