

Revista de libros

Marcos MARTÍNEZ, *Las Islas Canarias en la Antigüedad Clásica, Mito, Historia e Imaginario*, La Laguna, Centro de la Cultura Popular Canaria 2002, 270 pp.

El profesor M. Martínez recoge en este volumen distintos artículos y ensayos que versan en torno a un tema tan exótico como lo es la presencia de las Islas Canarias en la Antigüedad Clásica. Para exponer su punto de vista sobre dicho tema, se basa en una serie de referencias literarias aparecidas en obras de distintos autores grecolatinos de la talla de Plinio el Viejo —por citar un ejemplo—, referencias que, como el propio profesor advierte, no deben ser utilizadas como argumento de afirmaciones taxativas, pero tampoco merecen ser obviadas. La historia del Archipiélago Canario no comienza a finales del siglo XIII con la llegada a las Islas de los hermanos Vivaldi, como algunos historiadores se empeñan en señalar. Existe un periodo proto-histórico que oscila entre el siglo VIII a. C. y el primer Renacimiento, una época que no ha sido estudiada con la merecida rigurosidad, debido a la enorme dificultad que supone la casi total ausencia de restos arqueológicos o literarios, y que tampoco ha sido tenida en cuenta a la hora de elaborar una Historia de las Islas lo suficientemente objetiva. Precisamente este libro es un anticipo de la *Historia de las Islas Canarias en la Antigüedad y la Edad Media*, sobre la que el autor viene trabajando desde hace ya tiempo. El volumen presenta la siguiente estructura: en primer lugar, abre la obra el *Prólogo* (pp. 11-20), en el que se intenta dejar clara la idea de que la única forma de lograr un estudio coherente que abarque la historia del archipiélago canario durante la Antigüedad es entendiendo las diferencias existentes entre el concepto de *mito* y el de *historia*. Para comprender la historia de un pueblo es necesario conocer primero su mitología, elemento presente en la idiosincrasia de cualquier civilización. Una vez aclarada esta dicotomía, el autor nos ofrece unas breves pinceladas, a modo de resumen, sobre cada uno de los ocho capítulos que siguen a continuación y que dan cuerpo a la parte central de la obra. Tras el prólogo, sigue el capítulo primero, *El trasfondo mítico de la historia y la literatura canarias* (pp. 21-51), que deja traslucir la presencia del mito grecolatino y autóctono en la denominación de origen del archipiélago canario, sin renunciar, por supuesto, a la evidente distinción que entre ambos imaginarios existe, nacida de las respectivas fuentes literarias y leyendas: como se pue-

de observar, Jardín de las Hespérides y Campos Elíseos, por un lado, e Islas Afortunadas y Macaronésicas, por otro, son nombres que hacen clara referencia a las mitologías antes citadas. Sin embargo, existen otros factores de tipo geográfico que han influido notablemente en la elaboración del mito canario. Nos referimos a la oceanización, la occidentalización y el atlantismo, conceptos que son analizados por el autor. El capítulo segundo, *El imaginario mítico-literario de las Islas Canarias* (pp. 51-86), es a nuestro juicio el capítulo más relevante, pues en él se analiza cada una de las referencias mitológicas que atañen al archipiélago canario y que han servido para que las Islas heredaran toda una gama de epítetos: Columnas de Hércules, Océano, Islas de los Bienaventurados o Islas Afortunadas, Campos Elíseos, Jardín de las Hesperides, Atlántida, Paraíso o Jardín de las Delicias y, finalmente, San Borondón. Es un capítulo clave, jalonado de testimonios literarios que justifican la posición del autor en su distinción de los dos imaginarios con los que se ha visto enriquecida la cultura canaria, a saber, el grecolatino y el aborigen. *El imaginario macaronésico* (pp. 87-100), es el título del tercer capítulo, en el que aparte de la definición del concepto de *imaginario*¹, se establece la etimología del término *macaronésico*, según el autor, del griego *makáron nesoi* («Islas de los Bienaventurados»), una acepción que no sólo es aplicable al archipiélago canario, sino también al de las Azores y al de las Islas Madeira. A renglón seguido, se da un breve repaso tanto a los trabajos de actualidad que tratan el tema y que están siendo dirigidos por eruditos internacionales, como a aquellas obras del pasado que de alguna forma parece que llegaron a utilizar el nombre de las Islas como escenarios geográficos de sus tramas. Dos ejemplos: *Medea* de Séneca y *Las maravillas increíbles de allende Tule* de Antonio Diógenes. Finalmente, se aborda el misterio surgido en torno a las islas fantasmas y su relación con los archipiélagos citados. El cuarto capítulo, *Canarias: Historia y Mito* (pp. 101-41), es un alegato en favor de un estudio coherente de la Historia de las Islas Canarias. Para lograr tal objetivo es necesario acudir a unas fuentes históricas que han quedado plasmadas en un material literario que abarca desde la época de Homero hasta el siglo XVII, y en el que se mezcla lo histórico con lo mitológico. No hay que olvidar que en el mito existe cierto grado de realidad, lo cual no es óbice para establecer las fronteras entre mito e historia. A continuación, se esbozan en líneas generales los datos históricos ofrecidos por las principales fuentes grecolatinas, datos que han sido tratados más cuidadosamente en la obra *Enciclopedia temática e ilustrada de Canarias*, concretamente en el apartado «De la Antigüedad al Redescubrimiento» (obra en la que colabora el autor). Se intenta establecer un método basado en la rigurosidad científica, de manera que se dejen a un lado aquellas fuentes cuyo análisis precipitado pueda suscitar dudas en su interpretación, razón por la que se desacreditan las supuestas menciones a Canarias aparecidas en Homero, Horacio o Plutarco, por citar algunos nombres. Precisamente, la mayor parte de errores de este tipo proviene de la traducción e

¹ Según la definición que aparece en el libro: «Conjunto de todas las imágenes mentales y visuales que ayudan a la recta comprensión de la cultura de un pueblo y de una época» (pp. 88).

interpretación de estos autores por parte de otros escritores de la Antigüedad o de ciertos humanistas posteriores. El broche a este apartado lo ponen una serie de entrevistas concedidas a diferentes medios de comunicación canarios, en las que se ponen de manifiesto los métodos y fines perseguidos por el autor, con respecto a la temática tratada hasta ahora. *En torno a Humboldt y Las Canarias* (pp. 143-157) es el título del quinto capítulo. Se centra en la visión ofrecida de las Islas Canarias por Alejandro Humboldt, una de las figuras más representativas de la ilustración alemana de los siglos XVIII y XIX, gran conocedor de la Antigüedad Clásica y del archipiélago canario. Se aporta una explicación lógica a los mitos que hacen referencia a esta región geográfica, como es el caso de la alusión a las Islas bajo el epíteto de Jardín de las Hespérides, cuya utilización queda justificada merced a la progresiva expansión de los límites de oriente favorecida por los marineros griegos y la climatología de la tierra. El siguiente capítulo, *Eros en la poesía canaria* (pp. 159-198), analiza la presencia del dios del amor en la poesía canaria. Es significativo y de agradecer el breve estudio sobre la figura de Eros con el que, a modo de introducción, el autor comienza este apartado. Para el profesor M. Martínez existe una evidente diferencia entre los conceptos *Amor* y *amor*. *Eros*, como tal, es un término de difícil interpretación en la literatura griega, debido a la existencia de un único modo de escritura, la mayúscula, de manera que la utilización de uno u otro concepto (*Amor* y *amor*) por parte del poeta no es todo lo diáfana que desearía el traductor. Tras un recorrido literario por la figura del dios desde Hesíodo hasta el epigrama y la novela griega, se recogen numerosos testimonios canarios que abarcan desde el siglo XVI hasta el XX. Concluye el apartado con un ensayo en el que se trata la polémica suscitada en torno a la diferenciación entre lo erótico, lo pornográfico y lo obsceno, complementando tal ensayo con una entrevista realizada sobre el seminario «La literatura erótica en la cultura occidental». El séptimo capítulo, *Canariología* (pp. 199-208), recoge las obras más representativas de los últimos años que han centrado sus estudios en lo que el profesor M. Martínez ha denominado en este volumen como «fenómeno canario». Sirva como ejemplo el primero de los títulos citados, *Diplomacia y humanismo en el siglo XV. Allegaciones super conquesta Canariae de Alfonso de Cartagena*, T. González Rolán, F. Hernández González y P. Saquero Suárez-Somonte, Madrid, Cuadernos de la UNED, 1994, obra de la que el autor alaba su rigurosidad científica. El último de los apartados, *Humanidades clásicas* (pp. 209-235), nos ofrece un panorama de actualidad sobre la situación por la que atraviesa la Filología Clásica en el archipiélago canario (se complementa, por tanto, el estudio que hasta este momento se ha realizado sobre la Antigüedad Clásica y su presencia en las Islas Canarias). Es una crítica abierta, dirigida contra aquellas autoridades que, trazando las líneas generales de este nuevo sistema educativo, han permitido el abandono de las materias que componen esta rama del bachillerato, de manera que se valora única y exclusivamente la utilidad de estas enseñanzas frente a otras materias más cercanas a las «ciencias». Tales decisiones han generado un sistema en el que, como expresa perfectamente el profesor M. Martínez, «prevalece más el culto a Mercurio que a Minerva». La situación en países más desarrollados, por suerte, se torna a la inversa. Concluye el capítulo recordando las medidas que han sido tomadas por distin-

tas organizaciones y personas con el fin de paliar los daños ocasionados por tan desafortunadas decisiones. Una vez concluidos los ocho capítulos, cierran la obra el *Apéndice Documental* (pp. 237-254), compuesto de una selección de textos que complementan toda la teoría que les ha precedido, y, finalmente, la *Bibliografía* (pp. 255-267), gracias a la cual el lector podrá ampliar sus conocimientos en aquellos temas que le hayan suscitado un mayor interés, y que, por evidentes razones de espacio y de tiempo, el autor se ha visto obligado a acotar.

Manuel MÁRQUEZ CRUZ
Universidad Complutense de Madrid

Marie-Hélène GARELLI-FRANÇOIS & Pierre SAUZEAU (eds.), *D'un «genre» à l'autre, Cahiers du Gita* 14, Montpellier Université Paul-Valéry 2001, XXII + 390 pp.

¿Es posible establecer diferencias netas entre los géneros y subgéneros teatrales antiguos, o, por el contrario, las relaciones existentes entre ellos ponen de manifiesto la unicidad de los elementos constitutivos del género dramático entendido en un sentido amplio? Esta es, a grandes rasgos, la problemática general planteada en el monográfico número 14 de *Cahiers du GITA*, revista dedicada al teatro antiguo. En efecto, según advierten los editores de este volumen en su estudio introductorio, las dificultades que suscita el análisis de la dramaturgia antigua, de su naturaleza y de sus relaciones internas, influyen directamente en la manera en que leemos las obras y en los criterios de estudio y clasificación que les aplicamos. Y esta clasificación resulta una tarea harto difícil en tanto en cuanto las características definitorias y diferenciadoras de cada uno de los géneros no sobrepasan los elementos comunes que los aproximan entre sí, con lo que se produce, en el seno del hecho teatral, un doble movimiento simultáneo de identificación y disgregación que ha provocado una tradición secular de corrientes teorizadas, en ocasiones contrapuestas entre sí. A todo ello ha de añadirse, además, una serie de factores relacionados con la fenomenología del teatro estudiado en su contexto más amplio, como son su funcionalidad política, religiosa, histórica o social, y del mismo modo —eminentemente en lo que respecta a Grecia— el problema del origen de este tipo de representaciones, con el que muchas veces se confunde la cuestión de las relaciones entre los géneros. Son estas dificultades las que justifican y requieren un estudio de estas características, acertado compendio de todas ellas por la visión de conjunto que ofrece desde una óptica, al mismo tiempo, crítica y globalizadora.

Un buen ejemplo de las controversias que suscita el establecimiento de fronteras tajantes entre los géneros adquiere entidad en el drama satírico, pues en él se observa bien la decidida permeabilidad existente entre ellos, que pone en tela de juicio las definiciones exclusivistas. A su análisis están dedicados los dos primeros trabajos de este monográfico: Philippe Yziquel en «Le drame satyrique eschyléen» propone una reivindicación del drama satírico del primero

de los grandes trágicos griegos, confiriéndole un estatuto autónomo y merecedor de un estudio individualizado, pero, al mismo tiempo, caracterizado por una fuerte dependencia de las tragedias a las que acompaña, en una suerte de relación simbiótica que llega incluso a justificar su existencia. Los personajes que presenta, el espacio al que transportan al espectador e incluso su tono difieren radicalmente de los del ambiente trágico; y, sin embargo, ello no significa necesariamente que el drama satírico haya de ser entendido como una mera parodia de las tragedias, puesto que, según la visión de este autor, no existe un distanciamiento crítico. Por tanto, debemos considerarlo más bien como una prolongación de la propia tragedia, que trata aspectos complementarios del mito recién representado, si bien mediante mecanismos humorísticos. Este autor complementa su estudio con un exhaustivo repertorio de trabajos consagrados al drama satírico de Esquilo. Por su parte, Alain Moreau insiste en esta misma línea con «Le drame satyrique eschyléen est-il "mauvais genre"?», al poner de manifiesto los puntos en los que ambos tipos de representaciones se tocan. Aunque la orientación de cada uno de ellos llegue a adquirir un cariz bien distinto, su temática, estilo y recursos estilísticos poseen tal número de similitudes que, como en el caso de las composiciones teatrales menores de nuestro Siglo de Oro, obligan a rechazar una visión simplista del drama satírico, con sus personajes grotescos, sus situaciones escabrosas o sus malos entendidos, como mero contrapunto cómico e incluso «desviado» de la representación trágica, pues, como afirma este autor, el uso compartido de mecanismos afines (aún con intencionalidades diferentes) obligarían a una definición de la propia tragedia en términos semejantes.

Algo similar sucede con algunos procedimientos utilizados en la comedia arcaica, como pone de manifiesto Françoise Frazier con su contribución «Autour de la parabase des *Guêpes* d'Aristophane. Un exemple du jeu des métamorphoses comiques dans la comédie ancienne». En su análisis de la parábasis de las *Avispas*, lugar natural para el establecimiento de un diálogo directo entre el autor y su público, resalta el uso de la «metamorfosis» como un recurso que, si bien aparece reiteradamente en otros géneros, como la épica, es empleado por Aristófanes con una finalidad bien definida: la de demostrar su genio creativo y explotar todo su potencial cómico. Pero al mismo tiempo le sirve también, y de manera muy eficaz, para subvertir el orden establecido y traspasar todos los límites de la realidad mediante su transformación radical. Con ello queda nuevamente de manifiesto el difícil equilibrio existente entre los géneros y la dificultad que entrañan las clasificaciones férreas.

Todos estos problemas encontrarán su reflejo en el teatro latino, donde a la cuestión de las relaciones entre géneros se añadirá un elemento más, puesto que la composición en clave dramática estará influida por el ánimo de creación de una identidad nacional, que se observa igualmente en otras manifestaciones literarias.

El trabajo de Carmen González Vázquez, «La comédie 'métathéâtrale' chez Plaute», se encarga de abrir la sección dedicada al teatro en Roma. En él recorre la autora el camino inverso al demostrar la existencia de recursos metateatrales en la obra de Plauto no ya sólo como una técnica compositiva al servicio del poeta, sino como un elemento conformador y definitorio de

lo que se podría denominar como subgénero dentro del género cultivado por un solo autor. En él el uso de esta técnica es producto de la experimentación y de la evolución creativa y, por tanto, característica de su obra de madurez. Así, obras como *Pseudolus* o *Persa* muestran un funcionamiento autónomo y desligado de otras fórmulas, como pudiera ser la comedia de doble, tal y como indica la plasmación léxica en secuencias, claramente caracterizadas, de vocabulario técnico teatral, a partir de las cuales se puede reconocer el uso de estas técnicas metateatrales, que son, tal y como ahí se expresa, la respuesta a la cuestión teatral por excelencia, la de la identidad.

También a la comedia están dedicados los dos artículos siguientes, que ponen de manifiesto sus «deudas» intertextuales con otros géneros. Tal es el caso del tema de la gloria, pormenorizadamente estudiado por Jean-François Thomas en «Les genres nobles dans les comédies de Plaute et de Térence: l'exemple du thème de la gloire». En este trabajo se pone de manifiesto que, aun tratándose de un tema trágico y épico por antonomasia, adquiere en la comedia una intencionalidad paródica —aún más acentuada en Plauto que en Terencio—, conseguida mediante la imitación de recursos de lengua y de estilo, e incluso de realidades, conceptos y valores característicos de esos otros «géneros nobles». Con ellos, se produce un efecto contrastivo que sirve muy bien para los intereses paródicos de la comedia, a la vez que demuestra, una vez más, el activo trasvase entre géneros al que venimos haciendo referencia. Y si de mixturas nos ocupamos, es ineludible la referencia al *Anfitrión* plautino. Esta obra recibe por parte de Nicoletta Palmieri («Pour une lecture de l'*Amphitruo*: les souffrances d'Alcmène et la philosophie de Sosie») un tratamiento en el que, a través del estudio de los personajes de Alcmena y Sosias, se intentan descubrir los mecanismos con los que Plauto articula su particular transformación de un planteamiento trágico en una auténtica comedia, que contribuye a la desmitificación de los valores oficiales hasta sus últimas consecuencias y que deja traslucir su concepción de determinados problemas filosóficos.

Ciertos conflictos internos se dejan ver también en otro tipo de composiciones, tal y como plantea Gianna Petrone en su análisis de «La *praetexta* republicana e la fondazione della memoria»: la funcionalidad que se confiere a la *praetexta*, manifestación más clara de la romanización de la escena griega, consistente desde sus orígenes en la elaboración de una memoria histórica y la fundación de mitos nacionales —e incluso, mas adelante, al servicio de la reivindicación por parte de los nostálgicos de un pasado que siempre fue más glorioso— choca frontalmente, en algunas ocasiones, con las estructuras y los mecanismos compositivos de la tragedia. Para tratar de encontrar las soluciones al escollo que esto supone, presenta esta autora un análisis de diversos fragmentos. Por su parte, Andrés Pociña y Aurora López tratan en «Pour une vision globale de la comédie *togata*» los problemas de toda índole que plantea este otro género, que podría considerarse como el homólogo cómico y festivo del anterior al intentar ofrecer una comedia más próxima a la vida cotidiana del espectador por medio de unos tipos y costumbres más latinizantes y opuestos a los griegos de la *palliata*. Para ello se ofrece aquí una concisa y a la vez completa caracterización del género a través del repaso de la vida y obra de los autores que lo cultivaron: Titinius, L. Afranius y T. Quinctius Atta.

Y, en este extenso repaso a los géneros teatrales de la Antigüedad, no podían faltar aquellos más marcadamente populares, como la pantomima o el mimo, que alcanzaron su máximo esplendor en época imperial. Así, Alberto Canobbio, en «Epigramma e mimo: il "teatro" di Marziale», da buena cuenta de la importancia del primero de ellos de una manera muy especial: mediante el estudio de la profunda influencia que ejerció sobre un modelo de composición aparentemente ajeno a la representación teatral. Y es que el carácter abierto del género epigramático cultivado por Marcial, siempre atento a la representación realista y jocosa de la vida cotidiana de su tiempo, delata una íntima relación con este tipo de espectáculo, del que toma tipos, temas e incluso cierto léxico especializado. Pero no acaba aquí su influencia, ya que Marcial utilizará en reiteradas ocasiones alusiones directas al mimo para justificar la obscenidad y crudeza de sus versos. Todo ello confiere a la obra de este poeta una mayor viveza y un efecto de puesta en escena, que viene a reafirmar el carácter de espectáculo que lleva implícito. Con todo ello además, queda de manifiesto que los puntos de conexión llegan incluso a sobrepasar el propio ámbito dramático y alcanzan otros géneros que, aun alejados del hecho teatral, participan muy intensamente de su naturaleza. Ésta es la idea que defiende igualmente Marie-Hélène Garelli-François, quien bajo el sugestivo título de «La pantomime entre danse et drame: le geste et l'écriture» plantea en su contribución una concepción de la pantomima como espectáculo total que constituye un cruce de caminos de multitud de disciplinas artísticas. Quizás es precisamente por ello por lo que los teóricos romanos no la consideraron nunca como un género propiamente dicho, puesto que la pantomima, heredera de la gestualidad del mimo, no se percibe como una verdadera creación literaria, sino más bien como un tipo de puesta en escena de temas fundamentalmente mitológicos. Por otra parte, precisamente por su carácter popular, este tipo de representaciones encontraron numerosos detractores que vertieron duras acusaciones, fundamentalmente contra el mimo, por su presentación de determinadas actitudes inmorales. Sin embargo, también gozaron del apoyo de ciertos defensores que pusieron de manifiesto su inocuidad moral. Tal es el caso de la apología en defensa del mimo compuesta, en época de Justiniano, por un orador de nombre Chorikios y estudiada en detalle por Bernard Schouler en «Un ultime hommage à Dionysos».

Pero la historia del teatro antiguo no ha de detenerse en la Antigüedad, pues su profunda influencia determina la creación de los modelos dramáticos modernos y los problemas que plantea permanecen inalterados. Así intentan mostrarlo los dos últimos artículos de este número. Fiona Macintosh ofrece en «*Alceste* on the British stage» un pormenorizado recorrido por las distintas representaciones británicas que, a lo largo del tiempo, ha ido recibiendo este mito recogido por Eurípides, cuya versatilidad queda de manifiesto en las diversas adaptaciones realizadas en función de los cánones vigentes en cada época. Por otra parte, Charles Delattre, en «Opéra-bouffon, opéra-bouffe, opéra-féerie: le galop des genres chez Jacques Offenbach», estudia estas tres innovaciones de la escena teatral y lírica del siglo XIX que parodian, tanto en la forma como en el contenido, no sólo mitos antiguos, sino también algunos referentes contemporáneos.

Un nuevo repertorio bibliográfico a cargo de Alain Moureau, esta vez de las *Supplicants* de Esquilo, la crónica de representaciones de obras antiguas y reseñas de las últimas publicaciones sobre el tema completan, finalmente, un volumen de enorme valor tanto por la riqueza de cuestiones planteadas y soluciones ofrecidas, como por el hecho de constituir una excelente puesta al día de preocupaciones tradicionales de la filología.

Luis UNCETA GÓMEZ

Benjamín GARCÍA HERNÁNDEZ, *Gemelos y sosias. La comedia de doble en Plauto, Shakespeare y Molière*, Madrid, Ediciones Clásicas 2001, 357 pp.

Cuando se busca un modelo conceptual que explique la incidencia de la expresión lingüística en la estructura dramática, hay que realizar un análisis de las palabras. Éstas actualizan la información sobre una parte del mundo, pero aún hay más. Las relaciones que unen los vocablos entre sí nos ofrecen una indicación duplicada de la realidad; en efecto, hay una imagen de la realidad a través del lenguaje y otra que viene facilitada por las experiencias, y en ocasiones ambas designaciones no coinciden. Las reglas de la composición, técnicas, formales y estilísticas se sirven a menudo de las posibilidades que pertenecen a esas dos esferas de relación. Nuestra filosofía europea ha explorado los vínculos relacionales existentes entre el lenguaje y el mundo real. Y el profesor García Hernández (gracias a su especialización en el conocimiento de la semántica del latín) ha investigado la estructura comunicativa a través de la poética y de la retórica (las disciplinas lingüísticas de la civilización romana) pero también en el ámbito de la filosofía.

Después de haber dado un paso en esa dirección en un libro anterior¹, da muestras de una frecuente aplicación de su método en el que nos ocupa. En aquella ocasión se sometía a prueba la hipótesis verosímil de que el pensador francés Renato Descartes por haber tenido las comedias plautinas entre sus lecturas, había descubierto a través de ellas la manera de construir su propio sistema filosófico: el punto de partida en el problema de la verdad que transmiten los sentidos. También en el análisis de la estructura de la comedia de doble, se advierte el dolor que produce la duda, la dificultad de acceso al mundo, cuando la comunicación con los demás confunde los datos de la experiencia (*cf.* p. 324).

El estudio de la composición de la comedia helenística pone de relieve el modelo escondido de su especulación intelectual. Esa imagen está desarrollada en la tradición. Y se puede valorar exactamente su calado cuando el autor somete a prueba la teoría en algunos ejemplos. García Hernández no se encierra tras la fachada de la retórica para plantear una invención verosímil,

¹ Su título es *Descartes y Plauto. La concepción dramática del sistema cartesiano*, Madrid, Tecnos 1997.

sino que confronta también sus conjeturas con comentarios e ideas avanzados por otros con anterioridad.

Por una parte, desde la perspectiva de su autor, este libro comprende diversos caminos de investigación que se han ido ensanchando en los últimos veinticinco años. García Hernández ha explorado la senda de la semántica con el instrumento de las categorías definidas por Eugenio Coseriu; pero él, por su parte, ha aportado la consideración del sistema de relaciones intersubjetivas e intrasubjetivas, que aquí tienen mucho que ver con la subjetividad del doble. Pero la madurez de estos años le permite también desdoblar el plano de la lengua y el plano de la descripción literaria en un paralelismo interesante. Se consigue de esta manera descubrir no tanto la estructura misma, como sobre todo los focos que crean la tensión dramática. Aparte de esta metodología, que tiene una aplicación preferente en la lingüística, se toma de la teoría de la comunicación (según A. J. Greimas) una tipología: destinador/destinatario (creador del conflicto/interpelado por ese conflicto) sujetos y objetos (que el destinador pretende) causa del conflicto, y por último, ayudantes/oponentes/testigos que vienen a matizar el planteamiento de ese problema cuyo tránsito se produce en el escenario. Estas bases teóricas nos llevan a una reflexión sobre las condiciones argumentales, la coherencia de la trama y la participación del público, que acepta el juego.

El autor elige el motivo de la búsqueda de la verdad como principio hermenéutico del análisis textual; pero se facilita por adelantado el código teórico con el que el lector puede entender el comentario. Así viene indicado desde el principio, tal como en la comedia, el personaje del Prólogo (según las convenciones del género) resume la trama y el final de la peripecia dramática. Esta información puede destacar las líneas más importantes del nudo de acción, pero en ningún caso da cuenta de la singularidad que caracteriza a cada obra por su contenido. Las consecuencias que se pueden producir por la confusión de la identidad de alguien (tanto si se desconoce la existencia de un doble, como si se pretende desdoblar a un personaje para eludir las responsabilidades de otro) nos guían entre la maraña de los parlamentos teatrales para llegar a conocer otros recursos menos evidentes.

Por otra parte, Plauto constituye el modelo desde el que se explican las sucesivas adaptaciones creativas que realizaron Shakespeare y Molière. Así la habilidad de los distintos autores se muestra en la comparación del trabajo que elaboran sobre una misma materia. En cada uno de estos análisis se aprovechan, junto con la traducción castellana de algunos pasajes significativos, las palabras del original, así como se propone una distribución más comprensible de las escenas, de acuerdo con las fases de extrañeza y confrontación que preceden al reconocimiento. Como muestra esencial de los elementos compositivos, que se suceden en el estudio detallado, se nos recoge al final un balance de resultados, por lo que algunas ideas apuntadas en la introducción se pueden revisar con la perspectiva del análisis comparado de las obras. Estos comentarios no se limitan a reunir las características de aquellas obras que sirvieron de inspiración para las analizadas.

Las pruebas de esta reelaboración, operada dotando de una gran riqueza la aparente sencillez del planteamiento, se extienden a lo largo de los tres capítulos que siguen a la introducción.

El primero de ellos se centra en los juegos de homonimia y polisemia que permiten establecer las conexiones entre personajes y situaciones de la acción dramática. Sus conclusiones se aplican a las obras plautinas en las que se aprovecha este recurso estructural, a saber: *Amphitruo*, *Menaechmi*, *Miles*, *Bacchides*, *Persa*. De la observación de sus características se infieren reglas, y se advierte la habilidad de Plauto en la explotación de este modelo básico de enlace para sus textos. Después se realiza el estudio más pormenorizado del *Amphitruo*, que ha servido de inspiración a Descartes². El personaje endiablado del *malignum numen*, que cruza y confunde las identidades, no es la única pieza empleada para este tipo de comedia, sino que la existencia de un gemelo perdido, que reaparece, da mucho mayor juego, y además es inmediatamente comprensible para el espectador. Sin embargo, la manera de presentar estos motivos admite diversas variantes. Con la ayuda de la fortuna, la peripecia desgraciada del pasado se ve recompensada por un final feliz en el que se reencuentran los dobles y recobran su identidad original. Por medio de objetos materiales se producen las confusiones y los reconocimientos constituyen el argumento incontrovertible de que algo extraordinario está ocurriendo en la realidad, fuera de los equívocos del lenguaje. De ahí la atmósfera irreal de magia o de sueño que rodean estas situaciones, y que acaba desvaneciéndose en una realidad palpable. Con frecuencia se tiene la impresión de que detrás del lenguaje sencillo, que sostiene el buen humor de la obra, se desarrolla un proceso más profundo, de autoconciencia. Así Shakespeare en *The Comedy of Errors* utiliza el doble sentido mucho más que como mero apoyo de la estructura de la obra, aprovechando las diferentes fases del proceso de separación/búsqueda y reencuentro. La perspectiva de Molière es ligeramente distinta: el engaño es el elemento más repetido, y además existe un paralelo histórico de la aventura erótica que se expone en la obra: el episodio amoroso del rey Sol, Luis XIV, con la marquesa de Montespan.

Finalmente, la relación de los personajes se combina con diferentes casos en que la *simulatio*, la acusación, los engaños y el sueño (motivo especialmente privilegiado en las adaptaciones francesas), la locura, la *ludificationis accusatio*, tienen mayor alcance que el de producir la sonrisa o la carcajada del público. El tema de la identidad personal, y de la desorientación que se siente cuando ésta es puesta en duda, hasta la *anagnórisis*, es resuelto según las convenciones y preocupaciones del público al que se destinan. El engaño es favorecido por la coincidencia de los rasgos físicos y el nombre, pero se distingue por la intención de confundir.

Desde la página 268, aumenta el espacio dedicado a la sistematización de las categorías generales, que se entrelazan en el género para potenciar las acciones mucho más allá del ámbito en el que surgieron. El método de literatura comparada abre muchas posibilidades a otros investigadores, que puedan descubrir debajo de la superficie del conflicto de caracteres, y de los pareceres de los distintos comentaristas de las obras, una base de comprensión de los esquemas, de las actitudes, de los comportamientos de los autores y del público, cuando se sabe

² Recordemos que el *cogito* y los elementos de Genio Maligno, Dios falaz y Dios no falaz, característicos del sistema cartesiano, tienen su modelo en *Amphitruo*, según el libro citado *Descartes y Plauto*...

ir dando pistas sobre lo que va a suceder en escena para que el espectador se integre en la actividad de los personajes, y pueda creer en las casualidades. Sin embargo, a pesar de que García Hernández contrasta sus observaciones con los comentaristas, su libro no llega a ser un comentario del teatro plautino, sino una sugerencia de interpretación y el ofrecimiento de una explicación de los recursos estructurales de algunas obras muy apreciadas e influyentes en la tradición posterior.

Este objetivo le dispensa en gran medida del compromiso de dar buena cuenta de la bibliografía reciente sobre Plauto. A cambio de no hacer muchas concesiones a la erudición, cuida la manera de transmitir los hallazgos del análisis: cada idea se expresa con las palabras necesarias y exactas y no con más, la correspondencia idea-lenguaje se observa escrupulosamente. Algunas veces se encuentran palabras que en castellano resultan muy expresivas, como «gazmoña», «requeterechazado», «antifeminismo», «matasanos», «mundo clónico». Otras, la concentración de las ideas recuerda aquel famoso estilo conceptista: «Si el actor ha de mostrar en escena la doblez de un genuino hipócrita, el personaje doble es un hipócrita doble». Pero se trata de no dejar ni un cabo suelto para la puesta en valor de la fuerza dinámica que lleva la comedia, cuidada en la composición hasta los últimos detalles. El juego verdad-ficción sólo puede confundir a los personajes, al espectador nunca, y esta norma se aplica por medio del lenguaje y su polisemia, de la denotación próxima y de la abstracción referencial. Quizá se echa de menos un apartado en el que se recordara la tradición por la que se imitan estos modelos, con una referencia algo más amplia a Rotrou, J. Dryden, H. von Kleist y cuantas recreaciones se hayan realizado de esta materia. Ahora bien, de lo que disfruta el lector es de la lectura que se le propone, en la que reconoce detalles advertidos y menos advertidos, y paladea las palabras del texto, dotadas entonces de un magnetismo inigualable.

M.^a Asunción SÁNCHEZ MANZANO

Josep Lluís MARTOS, *Fonts i seqüència cronològica de Les Proses Mitològiques de Joan Roís de Corella*, «Biblioteca de Filologia Catalana», Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana, 2001, 317 pp.

Hay que dar la bienvenida a este libro, complemento necesario de la edición crítica de *Les Proses Mitològiques* de Joan Roís de Corella recientemente publicada también por Martos (Alacant 2001). Un prefacio merecidamente elogioso de Alan Deyermond precede a la Introducción de este estudio organizado en cinco grandes capítulos, a los que siguen las Conclusiones y una bibliografía cuidadosamente seleccionada y manejada con todo rigor.

Martos, basándose en los estudios anteriores que tenían en cuenta la influencia ovidiana en sus prosas, se centra en el uso concreto que de Ovidio hace Corella marcando una serie de hitos en su producción: por un lado el influjo preponderante de las *Metamorfosis* en el *Rahonament*,

la *Biblis*, las *Lamentacions* y el *Parlament*, y el giro —como M. lo denomina— hacia las *Heroidas* en la *Medea*, el *Plant*, el *Leander i Hero* y en *Lo johí*; por otro, la influencia de otros autores clásicos como Virgilio, cuya *Eneida* deja su gran impronta en las *Lamentacions* así como las Geórgicas lo hacen en el *Parlament* (relato de Orfeo) o Séneca, del cual tres tragedias (*Tiestes*, *Medea* y *Las Troyanas*) subyacen en el *Parlament*, la *Medea* y el *Plant*. Además tiene un gran cuidado M. en su análisis mitográfico en ver las deudas para con autores medievales, desde Servio pasando por Fulgencio, los Mitógrafos Vaticanos, los diferentes «Ovidios moralizados» (*Ovide moralisé*, *Ovide moralisé en prose*, el *Ovidius Moralizatus* de Pierre Berquiere), Dante: su *Divina Comedia* en las *Lamentacions* y el *Convivio* en el *Parlament* y en *Lo johí*, Guido de Columnis y su *Historia destructionis Troiae*, presente en todos los mitos troyanos (la *Letra* y el *Plant*) y también en la *Medea*, hasta Boccaccio, cuya *Fiammetta* rastrea en la *Medea*, el *Decameron* en el *Parlament*, pero sobre todo la *Genealogia deorum gentilium*, que son «un veritable manual de referència» (p. 293). A lo largo de la obra podemos ver cómo se van detectando los encadenamientos de influencias de autores catalanes, tales como *Lo somni* de Bernat Metge o los ecos de Ausiàs March. Lo único que se echa de menos, tanto en esta obra como en la edición crítica, es una referencia clara a la cronología de Roís de Corella y de su producción, algo necesario para la secuencia cronológica de las diferentes composiciones.

El primer capítulo («La moralització dels mites en l'edat mitjana») constituye la fundamentación teórica del análisis, donde se describen los presupuestos en los que se basa el estudio; en él se hace un rápido, mas no por ello falto de rigor, recorrido a través de los diversos tratamientos y moralizaciones de la mitología, desde la *aetas ovidiana* hasta los manuales mitográficos renacentistas, a fin de que podamos entender el tratamiento que de los mitos antiguos ha hecho Roís de Corella. En los siguientes capítulos se estudian las prosas de Roís de Corella: en el segundo («Troia i l'exercici retòric») la *Letra* y el *Rahonament*. La *Letra*, carta al estilo de las *Heroidas* ovidianas, es una *heroida* doble: la dirigida por Aquiles a Políxena y la respuesta de la joven princesa; en su análisis Martos resalta, amén de los influjos ovidianos, los ecos de mitógrafos medievales, de las moralizaciones ovidianas medievales, de Guido de Columnis y de la *Genealogia deorum* de Boccaccio (no *Genealogiae*, como las denomina en plural¹).

En el análisis del *Rahonament*, relato de la disputa entre Áyax Telamonio y Ulises por las armas de Aquiles, Martos deja clara la dependencia directa de *Metamorfosis* XIII 1-398, viendo en qué lugar se aparta, amplifica o resume el modelo y cómo se deja guiar por los mitógrafos medievales.

En el capítulo tercero («El programa moral de les lamentacions i els lugentes campi») distingue entre la *Biblis* corellana, por un lado, y, por otro, las prosas dedicadas a Mirra, Narcís y

¹ No repara en que se trata de *Diez libros de Genealogía* (*Genealogiae deorum gentilium libri decem*), algo que hemos tenido ocasión de aclarar de nuevo recientemente en M.^a Consuelo Álvarez-R. M.^a Iglesias, «La traducción de la *Genealogia deorum* y su papel de difusora de la Mitología Clásica», *CFI* Núm. extra: *La recepción de Boccaccio en España*, 2001, 215-239.

Tisbe, para las que reserva el título de *Lamentacions*, prefiriéndolo al de *Lo jardí d'Amor*, que le diera Miquel i Planas (1913). En cuanto a *Biblis* destaca su dependencia de Ovidio, al igual que ocurriera en el *Rahonament*, y cómo Corella tiene muy en cuenta las fuentes mitográficas medievales y la nula influencia de Fulgencio y los Mitógrafos Vaticanos que no tratan el tema de la joven presa de amor incestuoso². Por lo que se refiere a las *Lamentacions*, tras poner de relieve la impronta de Dante en el viaje que realiza «Corella, com a personatge fictici de la seua composició, viatja a l'altre món, als regnes de Dite» (p. 69), y en el que halla en un jardín a los tres desgraciados enamorados que le cuentan su pena, Mirra, Tisbe y Narciso, analiza el tópico del *hortus conclusus* y advierte de las enormes influencias que el libro VI de la *Eneida* ejerció en estas prosas, pues Corella llega al *hortus* por el mismo camino que la Sibila muestra a Eneas en Virgilio; con todo, deja claro que son las *Metamorfosis* de Ovidio el auténtico hipotexto de las *Lamentacions* y que los pasajes correspondientes del *Ovide moralisé* también dejan su huella en las reducciones y ampliaciones que hace en su tratamiento de la leyenda sobre el incesto de Mirra, en los amores imposibles de Eco hacia Narciso y de éste por sí mismo y en la transgresión de las leyes humanas por parte de Tisbe que huye a encontrarse con Píramo.

El capítulo cuarto («De l'*hortus conclusus* a la tertúlia en casa de Berenguer Mercader») estudia la composición más extensa de la prosas corellanas, el *Parlament*, en el que se contienen cinco leyendas relatadas en una tertulia académica, en un *convivium*, por cinco sabios: «Céfalo y Procris» en boca de Berenguer Mercader, «Orfeo y Eurídice» narrada por Joan Escrivá, «Escila y Minos» por Guillem Ramon de Villarassa, «Pasífae» por Lluís de Castellví y «Tereo, Procne y Filomela» por Joan de Pròxita. M. establece con total claridad que el *Parlament* sigue inmediatamente a la composición de las *Lamentacions*, basándose principalmente en las concomitancias existentes entre «Píramo y Tisbe», el último relato de *Lamentacions*, y «Céfalo y Procris», el primero del *Parlament*, y también en cómo, conforme va avanzando en su creación, Corella se aleja con más libertad del mito antiguo, siendo más notables las ampliaciones y reducciones en el *Parlament* que en las *Lamentacions*. Se sirve, además, del método de las faltas comunes para acentuar la gran dependencia de Ovidio por parte de Corella. En cuanto a la narración sobre Orfeo y Eurídice hecha por Joan Escrivá, tras analizar el influjo de Ausiàs March en el *exordium* de la pieza, analiza con gran exhaustividad el influjo ovidiano y virgiliano, pero no sólo el del libro IV de las *Geórgicas* (al que se refiere como la «cuarta geórgica» en más de una ocasión), sino cómo el episodio de Eneas y Caronte del libro VI de la *Eneida* constituye el hipotexto del descenso de Orfeo a los infiernos³. Sigue dando importancia a la dependencia de Corella de *Lo somni* de Bernat Metge en el *Orfeo*, basándose principalmente en que la diatriba contra los hombres en Metge se convierte en filoginia en «Céfalo y Procris» y «Orfeo y Eurídice» y señala que los únicos casos en que está ausente la filoginia en Corella es

² Excepción hecha, como M. pone de relieve, de la alusión en *Myth. Vat.* I 204.

³ No repara, en cambio, en cómo la víbora que muerde a Eurídice en Corella es la misma que la *vipera* de Ov. *Met.* X 24.

en «Escila y Pasífae» y luego —como en Metge— introduce la condena de la maldad de los hombres en la tragedia que se deriva de la actuación de Tereo. Por lo que respecta a la historia de Escila de Guillem Ramon de Vilarrasa explicita que es un *exordium* a la de Pasífae. Dos pecados diferentes que hacen coherente la progresión del programa moral de la prosa mitológica completa: de la traición a un padre a la zoofilia. Por su parte, Lluís de Castellví en la narración sobre Pasífae detalla el momento en que tiene lugar la unión bestial: mientras Minos está en Mégara, en lo que, como demuestra Martos, está siguiendo a Boccaccio (*G.D.* IV 10), y señala, además, la dependencia de otras fuentes clásicas (la *Ars* ovidiana) y medievales (Servio, *O.m.* y *O.M.* y *G.D.* IV 10); Joan de Pròxita cuenta la tragedia de Tereo, completando el esquema coincidente con *Lo somni*: condena de los hombres. Martos realiza un detallado análisis de la leyenda en Corella y sus fuentes, avisando de que para la fingida muerte de Filomela la fuente es nuevamente Boccaccio (*G.D.* IX 8).

En el capítulo 5 («La Constel·lació de las *Heroidas*») establece una nueva división de las obras que tienen como base a Ovidio (los *rifacimenti* ovidianos): es decir las que parten de las *Metamorfosis* y, por otro lado, las que dependen de las *Heroidas* y luego el *Plant* muy relacionado con la *Medea*, debido al paralelismo en el tratamiento de la psicología femenina y por la dependencia de ambas prosas de las tragedias de Séneca. Martos hace patentes las relaciones de la *Medea* con la anterior tragedia de Tereo con un excelente análisis mitográfico, una profunda revisión de las fuentes antiguas y medievales (*Heroidas* VI y XII, *Ovidios moralizados*, Servio, Mitógrafos Vaticanos, etc.) de las que extrae sus noticias Corella, pues en la *Heroida* XII no está la leyenda completa. Con todo, el profundo conocimiento de Martos de la investigación de fuentes no le hace reparar (p. 202) en que la historia de amor de Jasón e Hipsípila no aparece en muchos más testimonios latinos que en la *Fábula* 15 de Higino, pues está, por supuesto, presente en los *Argonautica* de Valerio Flaco, en la *Tebaida* de Estacio, de la que pasa al *Roman de Thèbes*.

En las «Conclusions» el análisis mitográfico va unido a la determinación de la secuencia cronológica de las prosas mitológicas, una secuencia que se va constatando a lo largo del estudio y que se resalta aquí como algo realmente conseguido: el proceso compositivo de Corella comienza con una imitación de los modelos retóricos (*Letra* y *Rahonament*), sigue con la traducción modulada de las *Metamorfosis* y culmina con la yuxtaposición y encadenamiento de diversas fuentes que hacen que las prosas mitológicas sean algo muy diferente de las obras que les sirven de inspiración o modelo.

La afirmación de que *Letra* y *Rahonament* son las más antiguas se basa en que no contienen programa moral alguno, están en el código más antiguo, el *Cançoner del Marqués de Barberá* y parten de obras diferentes. El *Rahonament*, por su parte, inicia un ciclo de composiciones provenientes de las *Metamorfosis*, que son *Biblis*, *Lamentacions* y *Parlament*, pero a partir de «Píramo y Tisbe» (de las *L.*) comienza a haber múltiples ampliaciones y reducciones. Hay asociaciones temáticas: *Biblis* y «Mirra» tratan del incesto, en tanto que «Píramo y Tisbe», «Céfalo y Procris» y «Orfeo» (estas últimas del *Parlament*) hablan de la unión honesta, todo

lo cual hace deducir a Martos que el *Parlament* es inmediatamente posterior a las *Lamentacions*. En este sentido hace notar las diferentes semblanzas entre el mito de Píramo y Tisbe y el de Céfalos y Procris y la relación entre el marco infernal del de Orfeo y la ambientación de las *Lamentacions*, siendo en esta última la reunión en un jardín, mientras que el *Parlament* contiene relatos de banquete, lo que indica que el valenciano conoce y sigue las pautas del *Convivio* de Dante y del *Decameron* de Boccaccio. El último mito de *Lamentacions* y los dos primeros de *Parlament* tienen unidad temática y una técnica compositiva similar. Frente a esto, los tres últimos del *Parlament* están, por su parte, íntimamente relacionados entre sí.

En definitiva, estamos ante una excelente monografía en la que Martos demuestra una gran finura en el análisis mitográfico, completando en ocasiones los datos ofrecidos por Ruiz de Elvira en su completísima *Mitología Clásica*, con un riguroso manejo de la bibliografía, muy pertinente toda ella, ofreciendo un utilísimo estudio para los amantes de la Tradición Clásica.

Consuelo ÁLVAREZ MORÁN
Universidad de Murcia

Francisco Javier ESCOBAR BORREGO, *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI* (Cetina, Mal Lara y Herrera), Sevilla, Univ. de Sevilla 2002, 267 pp.

El abrazo de Psique y el dios Cupido en versión escultórica de Antonio Cánova ilustra muy oportunamente la portada de este libro dándole rostro, un libro que, entre otras muchas virtudes que a continuación detallaremos, tiene también ésta: la de manifestar en su título, con precisión y justeza, la realidad de su alcance. Se trata, por tanto, del estudio de una parcela de la tradición clásica en España, estudio de la recepción en nuestra poesía áurea de la parte nuclear de *El Asno de oro* de Apuleyo, el relato sobre Cupido y Psique (que es mito en un sentido general, y cuento en un sentido específico, según la conocida división de Ruiz de Elvira), estudio, en definitiva, que se integra además en el más amplio campo de la Literatura Comparada.

Aunque existían algunas aproximaciones al tema, presuntamente abarcadoras de la literatura española en toda su amplitud, como las de Bonilla y San Martín, Menéndez Pelayo, Latour, así como las referencias contenidas en el grueso trabajo de Cossío —todas ellas citadas en la nota 1 del libro—, la acotación aquí del marco cronológico es idónea por doble motivo: en primer lugar, porque es en el siglo XVI cuando, precisamente en Sevilla y a raíz de la traducción de *El Asno de oro* por el licenciado López de Cortegana (que vio la luz por primera vez en 1513, o en torno a esa fecha), se produce un brote de fiebre apuleyana que, entre otros felices resultados, trae la recreación poética de su excurso central por algunos poetas de notable relieve, sin que haya habido en siglos posteriores muestras semejantes de tal colectiva afición, de modo que las obras analizadas forman un conjunto de gran cohesión e interrelaciones, una parcela visiblemente unitaria; y, en segundo lugar, porque con esa delimitación temporal ha sido posible lle-

var a cabo una mayor profundización en el análisis de las muestras y llegar a unas conclusiones que amplían y rebasan, con mucho, todo lo que anteriormente se había dicho sobre el tema.

Consta el libro de una introducción, tres capítulos, unas conclusiones, cuatro apéndices, un apartado de bibliografía y el correspondiente índice de nombres y cosas notables —valor añadido como instrumento para la consulta—, partes de las que daremos cuenta seguidamente.

Se detiene brevemente la introducción (pp. 13-17) en la presentación del cuento apuleyano, en la ponderación de su origen folclórico y en la referencia a su extensa recepción; el último párrafo de la misma es un resumen del contenido del libro.

El capítulo I («El mito de Psique y Cupido desde la Antigüedad clásica al Renacimiento», pp. 19-45) da cuenta de las fuentes clásicas del relato, tanto las artísticas como la literaria de Apuleyo (con análisis del texto y de sus distintas vinculaciones genéricas, de su estructura —según Walsh— y de su función en el conjunto de la novela); se refiere luego a la influencia del cuento en Marciano Capela, al tratamiento alegórico-cristiano que Fulgencio le dio, a la recepción del mismo en Dante, Petrarca, Boccaccio y Francesco Colonna; prosigue el capítulo valorando la versión alegórica del humanista boloñés Filippo Beroaldo, de gran influjo en las posteriores lecturas renacentistas de la novela (su edición comentada data de 1499 ó 1500); y se pasa revista a las diversas traducciones europeas del *Asinus*, antes de atender, por fin, a la española de Diego López de Cortegana, cuyas características y difusión se ponderan debidamente.

El capítulo II («Versiones poéticas del mito: la *Historia de Psique*, traducida», pp. 47-76) pasa ya al estudio de la primera muestra poética sobre el tema y es, sin duda, la parte más original y novedosa de todo el libro, donde se sustenta y se prueba con irrefutables argumentos que la *Historia de Psique*, atribuida a Gutierre de Cetina, lejos de derivar, directa y únicamente, de la traducción de Cortegana, como hasta ahora se creía (así nos lo afirmaron Menéndez Pelayo y Cossío, con su reconocida autoridad), es, en realidad, una traducción, bastante apegada al original, de unas octavas italianas anónimas, que acompañaban como glosa a una serie de grabados de Benedetto Verino y Agostino Veneziano, cuyo conjunto se había publicado en Roma en torno a 1532. El autor corrige así la opinión extendida, sustenta sus afirmaciones con todo el necesario aparato documental, avanza una posible fecha para la composición atribuida a Cetina (entre 1548 y 1554), apoya dicha atribución con argumentos y datos estilísticos, establece el carácter de éfrasis para la obra (puesto que remite a unas ilustraciones previas) y descubre tanto su interés literario como sus técnicas traductoras, dictaminando que la versión de Cortegana le sirve a veces, sólo, como fuente secundaria.

El capítulo III («La *Psique* de Juan de Mal Lara», pp. 77-173) es el más largo y no reviste menor importancia que el anterior, porque está centrado en el estudio de una obra interesantísima, de la que no tenemos todavía, sin embargo, ninguna edición (está en el ms. 3949 de la Biblioteca Nacional). Es, en efecto, la *Psique* de Mal Lara una larguísima epopeya de 12 cantos (como la *Eneida*) que tiene como argumento los amores del dios Amor y la princesa del cuento transmitido por Apuleyo. De ella hace Escobar Borrego un pormenorizado análisis literario, caracterizando su modo de imitación fundamentalmente como *amplificatio* y señalando los

recursos para la misma: excursos morales, digresiones poéticas y personales, inclusión de símiles, adición de historias secundarias (Siringe, Edad de oro), aumento de la nómina de personajes, discursos, descripciones, etc., pero advirtiendo también la contaminación que se hace del texto apuleyano con los desarrollos alegóricos de Fulgencio, Beroaldo, con la traducción de Cortegana, la *Historia* de Cetina y la *Psique* de Fracastoro. También se trata de la mezcla genérica que comporta la obra, con sincretismo de elementos épicos y novelescos, y se alumbra la presión que los modelos épicos (la *Eneida*, el *Orlando*) ejercen en su composición. Da cuenta el autor, con una morosidad que es muy de agradecer por los que no hemos estudiado el manuscrito, del argumento de sus doce libros, comentando las posibles fuentes o modelos de cada motivo o episodio añadido a la materia apuleyana —no faltan, por ejemplo, dos cartas de los amantes, que son remedo de las dobles de las *Heroidas*, y que como tales no habían sido señaladas nunca en los estudios sobre la pervivencia de dicha obra ovidiana—; establece luego el significado didáctico-allegórico de la obra, y se detiene a considerar unas composiciones de Herrera sobre el mismo tema, que acompañan en el manuscrito a la obra épica, en especial la traslación de la *Psique*, poema latino, mezcla de himno y elegía, de Girolamo Fracastoro, haciendo el conveniente cotejo con su original; como colofón de ese estudio comenta además un soneto de Juan de Arguijo, también sobre *Psique*, que deriva igualmente del poema de Fracastoro y de su traducción por Herrera.

Las conclusiones (pp. 171-173) sirven además para dar cohesión y visión unitaria de todo lo debatido en el libro: el especial interés por Apuleyo en la Sevilla del siglo XVI, fundado en esa alianza de amenidad y didactismo moral; la difusión de pinturas y grabados sobre el mito de *Psique* en esa época y su influjo literario, concretamente en el poema de Cetina; la nueva versión poética de Mal Lara, y su impacto entre los miembros de su Academia sevillana, de lo que es testigo Herrera, con apropiación e interés por una nueva fuente de la leyenda, como es el poema citado de Fracastoro. Tales son los tres hitos sucesivos a lo largo del XVI que ponen de relieve este particular «apuleyanismo sevillano».

Cierran la obra los citados apéndices: el I reproduce los grabados de Verino y Veneziano; el II es edición de la *Historia de Psique* de Cetina; el III ofrece una selección textual de la *Psique* de Mal Lara (dedicatoria a doña Juana de Austria, prólogo a los lectores, argumentos con sus moralidades y canto a María Ojeda, esposa del poeta); y el IV recoge la *Traslación* por Herrera del poema de Fracastoro, y el texto latino de este último.

La bibliografía es amplísima y muy completa, de modo que apenas cabe añadir nada; sí precisar, en todo caso, que esa traducción del cuento apuleyano en *Suplementos a Estudios Clásicos*, citada en p. 222, se debe a la pluma de Ruiz de Elvira. Es ésta una bibliografía que está ahí no sólo como complemento ni para cumplir meramente un requisito de rigor, sino que ha sido usada y debatida oportunamente en las copiosas, nutridas y eruditísimas notas con que culmina cada página.

Este libro, en suma, que prueba la falsedad de una gratuita hipótesis sobre la *Historia de Psique* de Cetina, descubriendo su verdadera fuente, y que alumbra una obra tan interesante

como desconocida, cual es la *Psique* de Mal Lara, constituye también un brillante ejemplo contemporáneo de apuleyanismo sevillano y, en este caso, filológico. Es de un valor extraordinario para el conocimiento de la tradición clásica en España, de la pervivencia de Apuleyo en nuestra literatura y de la presencia de los mitos antiguos en nuestra poesía áurea. Y merece por ello aplauso, difusión y agradecimiento.

Vicente CRISTÓBAL
Universidad Complutense

Marcos MARTÍNEZ, *Ensayos de Filología Clásica*, Universidad de La Laguna 2001,
419 pp.

El libro que reseñamos consiste en una recopilación de doce trabajos publicados entre 1987 y 1999 por el Prof. Marcos Martínez, conocido helenista que ha desarrollado su labor en distintos ámbitos relacionados con el mundo clásico, sus literaturas y la pervivencia de la cultura grecolatina. Esta dedicación múltiple se muestra con claridad en el carácter marcadamente diferente de los trabajos aquí reunidos. Diferente en cuanto a la temática, en cuanto al público al que, en principio, pueden estar dirigidos e incluso en la perspectiva y la amplitud de las cuestiones tratadas. Los trabajos incluidos son los siguientes: 1. *La filología griega en tiempos de crisis: hacia un nuevo planteamiento*. Se trata aquí una cuestión tan importante, compleja y necesitada de aportaciones como la de la naturaleza de la Filología del siglo XXI. El autor propone una transformación de una Filología como «ciencia del texto» en una Filología que insista más en la dimensión educativa (p. 42). El filólogo ha de legitimarse ante la sociedad y no al revés (p. 24). Es preciso también evitar una separación de los ámbitos referidos al griego y al latín. Para esta renovación puede resultar muy beneficiosa una utilización adecuada de las nuevas tecnologías (pp. 44-45). Es preciso realizar, en definitiva, una nueva oferta de la Antigüedad que sea socialmente relevante para el presente. 2. *La selección temática de los textos griegos*. El planteamiento temático puede ser más adecuado que otros a la hora de seleccionar los textos que se utilizan en la enseñanza de las lenguas clásicas, pues permite tratar cuestiones que interesan directamente al alumno, hoy «poco interesado por los grandes temas trascendentales» (p. 65), afirmación esta última que —nos parece— quizá sería necesario matizar. 3. *Textos de ayer, temas de hoy: la cultura clásica en el periodismo español contemporáneo*. Este trabajo supone un curioso catálogo de citas de cuestiones y personajes relacionados con el mundo clásico en la prensa española de nuestros días. 4. *Islas Canarias y mitología*. La idea fundamental de este capítulo es que «gran parte de la primera historia y literatura canarias están enraizadas en el mito de procedencia grecolatina hasta el punto de que se puede hablar de un trasfondo mítico de la cultura canaria en general» (p. 125). Se estudian, por tanto, los mitos procedentes de Europa relacionados con Canarias e incluso algunos de los guanches. Precisamente sobre este

tema el autor ha publicado recientemente una monografía titulada *Las Islas Canarias en la Antigüedad Clásica. Mito, Historia e Imaginario* (Zamudio, 2002). 5. *Las islas poéticas en la literatura grecolatina antigua y medieval*. M. Martínez realiza un estudio de la presencia en las literaturas griega, latina, celta y románica del tema de las islas, ámbito que los antiguos concebían como lugar particularmente adecuado para ubicar lo extraño. El autor clasifica estos ejemplos y aporta matizaciones a taxonomías anteriores. 6. *Cultura clásica y literatura erótica griega: cartas de amor*. Este trabajo, que puede considerarse parcialmente como complemento de los dos primeros del libro, aporta también reflexiones sobre el concepto de Filología Clásica, sobre el de «Cultura clásica» como asignatura llena de contenido e interés, así como diferentes definiciones de lo que es posible entender por «cultura». Se propone y defiende la utilización de los epistolarios eróticos griegos en la enseñanza, dado lo atractivo de los mismos. 7. *Para una semántica del griego antiguo*. Se defiende en este trabajo sobre Semántica, ámbito al que el Prof. Martínez ha dedicado especialmente su labor investigadora, que, frente a algunas opiniones escépticas, es posible señalar avances recientes en esta disciplina. El autor propone un análisis dividido en niveles: unidades inferiores a la palabra, palabra, frase, texto y lengua. Se defiende la utilidad de la teoría de los campos léxicos (p. 217) así como la importancia de las glosas y los escolios como canteras de información para el estudioso (p. 218). Se propone, finalmente, el esquema para un manual de semántica griega (pp. 222-224). 8. *Cultura grecolatina y literatura canaria: el mundo clásico en Manuel Verdugo*. El objetivo que persigue el autor con este trabajo es establecer para el futuro un nexo de colaboración entre la Filología Clásica y la literatura canaria (pp. 227-228), partiendo del estudio de la presencia del mundo grecolatino en el poeta canario M. Verdugo (1877-1951). Para ello resulta importante prestar atención al ambiente cultural de la época y a las posibles vías de contacto de Verdugo con los temas y el mundo clásico. Aporta el autor también una definición de cultura (pp. 229-230), que a nuestro juicio podría discutirse, lo cual no es nada extraño, dado lo espinoso de la cuestión. La bibliografía sobre tradición clásica en la literatura española podría quizá ser completada con trabajos recientes que aportan una información mayor y más actualizada. 9. *El arte de la selección literaria en la Antigüedad: canon, antología-florilegio y centón*. Se estudian los procedimientos para realizar selecciones literarias en la Antigüedad, haciendo también un resumen de los sentidos que tiene el término «canon», tan de moda en los estudios actuales de crítica literaria y teoría de la literatura. Aprovecha también M. Martínez para señalar que el canon utilizado para la enseñanza en la Universidad no es el adecuado, pues es preciso atender prioritariamente a los autores de la Antigüedad Tardía, dado que, en su opinión, las obras de éstos muestran con frecuencia un grado mayor de cercanía que las de los clásicos a las preocupaciones y a la sensibilidad de nuestros días. Aunque se hace referencia al mundo latino, en el apartado referido a la antología se centra el autor fundamentalmente en la producción griega. 10. *El teatro griego*. Se trata de un buen tratamiento panorámico de este género, pues se aportan las líneas generales de la Tragedia y la Comedia, así como algunas notas sobre Drama Satírico y Mimo. 11. *Las interjecciones de dolor en Sófocles*. El trabajo supone un rápido panorama de la reflexión

sobre la interjección, especialmente en el ámbito de la Filología Clásica. Se estudia la cuestión del grito trágico como «esquema sonorizado del destino» (cf. los estudios de Mesnage, de los que parte el autor). La mayor aportación la supone el estudio de las interjecciones en Sófocles, donde se hace un listado de las mismas, se aporta bibliografía sobre ellas y se pasa revista a distintos problemas de etimología, crítica textual, explicación de los sentimientos que están detrás de las mismas, distribución por personajes y combinación con otros términos, además de otras cuestiones. 12. *Generalidades sobre el lenguaje coloquial griego*. Se centra M. Martínez en la exposición de las definiciones de «lenguaje coloquial» y algunos conceptos afines, delimitando su ámbito y exponiendo las características principales del mismo en griego clásico.

Encontramos, pues, trabajos que abordan la reflexión teórica acerca de lo que ha de ser la Filología griega (1); cuestiones de didáctica del griego (2, 6); de pervivencia (3, 8); de mitología (4); literatura comparada (5) o literatura en general (9, 10); semántica (7) y lengua griega (11 y 12). El tono y la simplicidad de expresión de muchos de los trabajos permiten un aprovechamiento didáctico notable no sólo en el ámbito universitario sino también en las Enseñanzas Medias. También es necesario poner de relieve la habilidad con la que el Prof. Martínez conjuga la exposición de los principios básicos de determinadas materias o problemas con aportaciones particulares de gran interés. No falta nunca en los trabajos una selección bibliográfica básica que permite normalmente seguir las cuestiones desde sus planteamientos más generales hasta el punto discutido o expuesto. Un libro, en definitiva, que aborda cuestiones que ningún clasicista responsable puede dejar de plantearse (naturaleza y función de la Filología, estrategias que permitan comunicar y enseñar de manera efectiva los textos...) y también aspectos de detalle, y que por su variedad resultará, sin duda, de utilidad para muchos y muy diferentes lectores.

J. David CASTRO DE CASTRO
Universidad Complutense de Madrid