

## Revista de libros

Lucio CRISTANTE y Andrea TESSIER (eds.), *Incontri Triestini di Filologia Classica, II - 2002-2003*, Trieste, Edizioni Università di Trieste 2003, VIII + 223 pp.

Esta recopilación ofrece por un lado cinco artículos sobre otros tantos aspectos de la literatura greco-latina (pp. 1-143), y por otro las actas de la Mesa Redonda sobre *Contaminare. Un problema filologico-letterario?* (pp. 147-211).

Marco Fernandelli, «Virgilio e l'esperienza tragica. Pensieri fuori moda sul libro IV dell' *Eneide*» (pp. 1-54), analiza el «Libro de Dido» desde el punto de vista del drama (no en vano, F. Leo llegó a decir que este libro era «la única tragedia de los romanos digna de figurar junto a las tragedias griegas»). Divide su estudio en tres apartados. En el primero, *L'idea tecnica*, analiza cómo la acción de este libro se estructura como la de un drama, constituyendo la crisis trágica (culpa-decisión-catástrofe) de la μηχανή urdida por Venus ya en el primer libro. En el segundo (*L'idea estetica: συνομοιοπαθεῖν rebus ipsis affici*) demuestra que Virgilio orienta al lector a una homeopatía de tipo dramático y teatral con el personaje de Dido. En el tercero (*L'idea cultural: autonomia e attività del lettore virgiliano*) indica que para que en el lector se produzca la adecuada respuesta a este tratamiento tan original del estilo épico renovado y 'dramatizado' por Virgilio, aquel debe poseer una determinada competencia cultural y ejercer una actividad crítica sobre lo que está leyendo, y estar dispuesto para la experiencia del proceso catártico, cuya culminación es la pérdida de sentido de sí mismo como sujeto, que tiene lugar en el ὁμοιοπαθεῖν de la misma manera como sucede en el teatro.

El trabajo de Ettore Cingano, «Riflessi dell'epos tebano in Omero e in Esiodo» (pp. 55-76) estudia la influencia de la épica del ciclo tebano, constituido por las fragmentarias *Edipodia*, *Tebaida*, *Epígonos* y *Alcmeónida*, en Homero y Hesíodo, lo que explicaría algunas incoherencias en el mito de Edipo transmitido por estos y la versión ofrecida por los trágicos atenienses. Así, el pasaje de *Od.* 11. 271-80 coincide con la versión de Sófocles en la mención del parricidio, el incesto y el suicidio de Epicasta/Yocasta, pero los ἄλγεα que sufre Edipo no parecen aludir al autocegamiento del héroe, sino al intento por parte de sus hijos de minar su autoridad. Otra divergencia respecto a la tradición sofoclea consiste en situar la muerte de Edipo no en Atenas,

sino en Tebas, donde siguió gobernando sin partir al exilio (*Il.* 23.677-80, HES., fr. 192-3 y *Op.* 161-3). Interesante resulta el paralelismo estructural de la *Tebaida* y la *Ilíada*: la ira es el *aition* de ambas, en el primer caso, la de Edipo por haber visto mancillada su honra a causa del comportamiento de sus hijos, y en el segundo, de Aquiles, que siente haber perdido su *timé* por el robo de Briseida; también coinciden en el tema del asedio y destrucción de una ciudad, pero con distinta finalidad: la expedición de los argivos se proponía devolver a Polinices al trono de Tebas, y para ello era necesario que la ciudad permaneciera intacta, mientras que la expedición de los aqueos contra Troya se proponía devolver a Helena a casa y destruir la ciudad.

Claudio Marangoni, «*Tua, Maecenas, haud mollia iussa*. Materiali e appunti per la storia de un *topos* proemiale» (pp. 77-90), partiendo del verso de *georg.* 3. 41 (donde *iussa* no tiene el sentido de ‘orden o mandato’, sino el de ‘invitación’) recopila, haciendo un recorrido literario por la latinidad, los pasajes que contienen el tópico poemial por el que el poeta se ve impelido por otra persona o una divinidad a componer su obra, en los que se emplea generalmente el término *iubeo*, en su sentido pleno de ‘ordenar’, u otros como *imperium* o *mandare*. Este tópico se encuentra ya en HES., *Teog.* 25-34 y CALLIM., *Ait.* fr. 1. 21. 29. Todos los pasajes aducidos arrojan nueva luz para interpretar este de *georg.* 3. 41: los *iussa* de Mecenas serían como los que la Musa había dado a Hesíodo.

Luca Mondin, «Gioco di specchi (tra Lucilio e Persio)», pp. 91-113, demuestra hábilmente que determinados fragmentos de Lucilio se encuadran en la crítica que el satírico dirige a la falta de verosimilitud o de *πρέπον* de algunos autores trágicos. Interesante resulta el análisis del fragmento 26. 603-4 M, que transmite Nonio como *si miserantur se ipsi vide ne illorum causa superiore loco conlocavit*, y que el autor lee como *si miserantur se ipsi, vide ne illorum causa superior / e loco, <quo> conlocavit <- x - x, decidat>*, con la traducción de «se commiserano se stessi, bada a che la loro causa, che è migliore, / non <abbia a cadere> dal luogo <ove l’>ha posta (il poeta, la divinità, la sorte?)», y basa su interpretación en el pasaje de Persio 1. 69-91, en el que a su vez, teniendo en cuenta el fragmento antes citado de Lucilio, establece una redistribución de las intervenciones del poeta, que critica la falta de *verum* del estilo trágico, y su interlocutor, defensor de la poesía modernizante de su época; a la vista de los argumentos que aporta, nos parece más adecuada que la tradicional esta propuesta del autor sobre el pasaje de Persio.

Federica Bessone, «Conversione poetica e riconversione letteraria: l’epistola di Saffo nelle *Heroides*», pp. 115-43, considera que la epístola 15 de las *Heroides*, donde la poetisa se convierte del género lírico al elegíaco, se convierte en pequeño ensayo de crítica literaria con una reflexión sobre la afinidad y diferencia de ambos géneros. La autora defiende la autenticidad de esta carta, negada por algunos basándose en la contradicción de los vv. 77-88, donde Safo declara la unidad de su amor por Faón, y los vv. 79-80: *molle meum levibusque cor est violabile telis, / et semper causa est, cur ego semper amem*; precisamente en esta contradicción está la gracia de la obra ovidiana: el programa elegíaco de amor exclusivo parece absoluto, pero aquí precisamente se relativiza, pues se está hablando de literatura, de dos formas poéticas, a través de esas incongruencias irónicas; Ovidio, en el fondo, muestra como

improbable que una poetisa como Safo pueda convertirse en elegíaca. Respecto al v. 47, *tum te plus solito lascivia nostra iuvabat*, denostado tradicionalmente por la parodia casi grotesca de la figura de Safo, la estudiosa hace ver que el término *lascivia* no es tanto una cualidad de la propia Safo, sino de su poesía, en el sentido ya utilizado por el propio Ovidio en *Ars* 3. 331, *nota sit et Sappho (quid enim lascivius illa?)*; es decir, se trata de un término crítico-literario para denotar la poesía erótica, ligera, y en particular la elegía, poniendo así en común la lírica de Safo con la elegía latina. En resumidas cuentas, la *Heroida* decimoquinta, más que de amor, habla de poesía. La conversión de Safo a la elegía —la ficción brillante de Ovidio— es sobre todo una reconversión literaria.

Las Actas de la Mesa Redonda sobre *Contaminare. Un problema filologico-letterario?* se inician con una Premisa de Lucio Cristante (pp. 147-149) para indicar que el libro de Pietro Ferrarino, *La cosiddetta contaminazione nell'antica commedia romana* (inédito desde 1947 hasta su reciente publicación en Amsterdam, Hakker 2003) reconstruye la historia y cierra definitivamente el problema lingüístico y semántico del término *contaminare*. La obra de Ferrarino también es elogiada por Alejandro Perutelli, «Il significato di una pubblicazione. *La cosiddetta contaminazione nell'antica commedia romana* di Pietro Ferrarino» (pp. 151-6), libro que verifica la idea de que *contaminare* significa ‘corromper’ (en que el prefijo *con-* tiene valor perfectivo, no de unión). Gioachino Chiarini, «Marino Barchiesi e l'elemento plautino» (pp. 157-60) traza un semblante filológico del estudioso Marino Barchiesi, que en sus estudios sobre Plauto se dedica a combatir los prejuicios de Croce sobre la efectiva estatura artística de Plauto y su renuencia a reconocer en él cualquier originalidad. Alejandro Perutelli, «La conclusione degli *Adelphoe*» (pp. 171-187), trata de dar respuesta a este tan debatido final de la obra terenciana en el que Demeas, tras el cambio de una actitud estricta a otra liberal, resulta vencedor en su confrontación con la pedagogía liberal de su hermano Mición. El autor se adhiere a la postura de los que piensan que Terencio modificó el final de la obra original de Menandro; basándose en que cada vez que Terencio innova hace uso de la *contaminatio*, aprovecha para diferenciar esta ‘técnica’ del *furtum*, otra de las acusaciones a Terencio de sus críticos, que consiste en introducir elementos tomados de otro autor, pero no ya griego, sino latino, y demuestra que el v. 985 lo ha tomado de Cecilio, 91 R (basándose en este verso de Cecilio, demuestra magníficamente que el sentido de *prolubium* es el de ‘antojo’ o ‘capricho’, y no ‘prodigalidad’ como se ha venido sosteniendo hasta ahora, debido a una errónea interpretación de Donato del verso de Terencio). Tras la hábil reconstrucción del contexto de la obra perdida de Cecilio a la que pertenece este verso a través de algunos testimonios de la antigüedad, comprueba que coincide en sus elementos básicos con los *Adelphoe*; con estos datos, concluye que el final distinto del original griego lo tomó de otra obra del propio Menandro, que sirvió de modelo a Cecilio, pero que Terencio no llega a mencionar en el prólogo. Luca Mondin, «*Contaminare* nel lessico intellettuale latino» (pp. 189-206), estudia determinados pasajes no tenidos muy en cuenta a la hora de establecer el verdadero significado del término *contaminare*, en particular Varrón, *L.L.* 9. 20-1, Frontón, *ad M. Ant. de eloqu.* 2. 19, Aulo Gelio, *Noct. Att.* 2. 6. 19-25, 15. 5. 1, 1. 7.*tit.*, 20. 6. 14, Marcial, 1.53, Apuleyo, *Flor.* 7. 5-7, de

los que deduce que en ningún caso el término incluye el sema de «mescolanza» como define el *ThLL* (*miscendo depravare*), sino solo la alteración provocada por un contexto nocivo, partiendo de una originalidad íntegra, por lo que su contrario sería *integer*. Afirma que en los prólogos de Terencio se alude no tanto a la mescolanza, cuanto a la operación de ‘alteración, corrupción’ de las comedias originales, sentido que ya había sido establecido por el estudio de Ferrarino mencionado más arriba. Tras esta cuestión léxica, pasa a la literaria, considerando que para Terencio *contaminata* era la comedia no ya modificada con elementos tomados de otra, sino la resultante de espigar varias comedias para conseguir esa sola (S. Jerónimo, 2. 4. 226, considera *compilare* como sinónimo de *contaminare*), y que *contaminare* sería también suprimir una parte del original, acción para la que Terencio emplea el término más específico de *neglegentia*. Franco Serpa, «Hofmannsthal ‘contaminatore’?» (pp. 207-11), hace unas observaciones sobre la forma en que el dramaturgo austriaco ha repensado y reelaborado textos o argumentos mítico-heroicos del teatro griego, consiguiendo geniales mescolanzas, contaminaciones de relatos antiguos con significados nuevos (obsérvese que el autor se basa en el sentido tradicional de *contaminare*), introduciéndolos de forma magistral en una época, la del novecientos, ajena por completo a aquellos, y estudia en particular sus obras *Electra*, *Oedipus und die Sphinx*, *Ariadna auf Naxos* y *Die aegyptische Helena*.

Concluye el volumen con un Índice de nombres (pp. 213-23).

En resumen, nos hallamos ante un conjunto de estudios que tratan temas variados, aunque podemos decir que la mayoría de ellos, salvo dos, coinciden en tratar, desde distintas perspectivas y en mayor o menor profundidad, el drama antiguo. Sorprende gratamente, por otra parte, el poco tiempo transcurrido entre la celebración de la Mesa Redonda (septiembre del 2003) y la fecha de publicación (diciembre del 2003). Animamos a otras instituciones académicas a seguir el ejemplo de la Universidad de Trieste.

Fe de erratas: página 61 línea 14 dice: ajrethv; debe decir: ἀρετή. p. 67 l.3, dice: *Il.* 677-80; debe decir: *Il.* 23.677-80; p. 92, l.5, dice: Hon; debe decir: Non; p. 99 l.20, dice: per cui propongo ma solo ‘exempli gratia’); debe decir: per cui propongo (ma solo ‘exempli gratia’).

José Antonio BELLIDO DÍAZ  
jablediaz@terra.es

Antonio MORENO HERNÁNDEZ (coord.), M<sup>a</sup> Luisa ARRIBAS HERNÁNDEZ, Leticia CARRASCO REJA, *Cultura Grecolatina: Roma (I)*. Madrid, UNED 2005, 354 pp.

La editorial de la Universidad Nacional de Educación a Distancia ha publicado en el formato de Unidad didáctica este manual para la asignatura homónima de la licenciatura de Filología Hispánica, de reciente aparición. Es uno de esos manuales bien hecho, riguroso y asequible para cualquier estudioso medio a que nos tiene acostumbrados la sección de filología latina de la UNED.

El libro, igual que otras obras con el mismo formato, se concibe como el material de guía para el alumno en esta nueva materia. Se divide esta parte dedicada a Roma en 6 temas, cada uno de los cuales se estructura de la misma manera, de modo que se hace muy fácil el seguimiento y consulta del libro.

En el prólogo de la obra se pone de manifiesto el hecho de que es la cultura y lengua de Roma, y no sus logros materiales y enormes conquistas, el legado más importante que los antiguos habitantes del Lacio han aportado al Mundo Occidental. En ese sentido los temas del libro tratan de reflejar los aspectos más esclarecedores de la cultura de Roma.

Tras un prólogo del coordinador, en el que se define el concepto de cultura, cómo se desarrolló ésta en Roma y en qué medida ha configurado el mundo actual, se cita una bibliografía general y se da entrada a los temas desarrollados.

Los títulos de los temas son los siguientes:

I.- Las bases de la civilización latina, escrito por Antonio Moreno, desarrolla los siguientes epígrafes: 1.- Nuestra imagen de Roma: métodos y criterios de acercamiento al mundo clásico latino. 2.- El pueblo romano y su lengua. 3.- Del mundo agrario a la urbe. 4.- La evolución intelectual y la helenización de Roma. 5.- La imagen de Roma entre los romanos: entre la tradición y el cambio.

II.- Orígenes y evolución histórica, a cargo de Leticia Carrasco, comprende estos epígrafes: 1.- Introducción: las fuentes para el estudio de Roma. 2.- Los orígenes el establecimiento de Roma. 3.- La época Republicana. 4.- El Imperio.

III.- Organización política y social, de la misma autora que el anterior y con estos contenidos: 1.- Roma arcaica. 2.- El nacimiento de la República. 3.- La expansión de Roma: consecuencias políticas y sociales. 4.- La transición del sistema republicano al Imperio. 5.- El Imperio: organización y evolución.

IV.- La vida cotidiana, de M<sup>a</sup> Luisa Arribas, contiene los siguientes epígrafes: 1.- La Familia. 2.- Etapas de la vida. 3.- Indumentaria. 4.- Los romanos y el tiempo.

V.- La educación en Roma y la formación del ciudadano, hecho por el coordinador, Antonio Moreno desarrolla estos epígrafes: 1.- El papel de la familia y la educación tradicional. 2.- La influencia de la educación griega. 3.- La enseñanza en las escuelas romanas y la formación del ciudadano. 4.- La educación en el Principado de Augusto y en el Imperio.

VI.- La mentalidad romana, valores, creencias y prácticas religiosas, del mismo autor que el anterior, contiene estos apartados: 1.- Imagen del hombre y de la sociedad a través de las creencias y valores vigentes en el mundo romano. 2.- El ámbito de la religión en Roma. 3.- Cultos, religión y prácticas religiosas en época republicana. 4.- Cultos, religión y prácticas religiosas en época imperial.

Sin que con este comentario ose quitar un ápice de importancia a los demás temas, me ha llamado la atención el tema V sobre la educación en Roma y la formación del ciudadano, temas estos tan de actualidad hoy en día. Se trata de un tema poco habitual en otros libros que tratan sobre la cultura o civilización. Se expone en este tema el desarrollo de la educación en los distintos periodos históricos de Roma, la influencia de la educación griega, cómo la formación influía no sólo en la instrucción, sino en la formación como miembro de la *civitas*. Se estudia también la creación por primera vez de una política educativa.

En los otros temas aparecen contenidos, que suelen ser más comunes como la historia, las instituciones políticas y sociales o las creencias y prácticas religiosas. Todos son tratados con rigor y con puntos de vista innovadores. Destacamos entre éstos en el tema 1 el primer epígrafe dedicado a la visión que se ha tenido de Roma a lo largo de la historia, desde la Antigüedad hasta nuestros días. Pero se podrían destacar muchos otros igualmente.

Cada tema se abre con un esquema a modo de mapa conceptual en el que se ve de una simple hojeada los contenidos detallados y su disposición. A continuación se desarrollan los contenidos en extenso —es esta la parte que más volumen ocupa— seguida de una relación bibliográfica sobre el tema, un cuestionario de autoevaluación con las respuestas al final del libro. Se culmina el tema con un conjunto de textos latinos originales alusivos a los asuntos tratados en el tema y sus correspondientes traducciones cerrado cada uno de ellos con algunas cuestiones propuestas.

Se trata, en resumen, de un libro concebido como apoyo de una asignatura universitaria, pero que sirve igualmente para cualquier estudioso que quiera obtener de una manera global una visión sobre la cultura de Roma. El libro no presupone grandes conocimientos previos en el lector, de forma que su lectura es amena y fácil, lo cual no quiere decir en absoluto que no se traten en profundidad todos los temas. Lo considero asimismo recomendable como actualización no sólo para profesores de enseñanza media que impartimos la materia de Cultura clásica, sino también para cualquiera que desee profundizar y ponerse al día en cualquiera de los temas tratados.

Manuel AYUSO

Ramiro GONZÁLEZ DELGADO, *El mito de Orfeo y Eurídice en la Literatura Grecolatina hasta época medieval*, Tesis Doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo 2002, CD-Rom.

La leyenda de Orfeo y Eurídice es uno de los mitos que más éxito ha tenido a lo largo de la historia de la cultura occidental desde la Antigüedad hasta nuestros días. No sólo ha inspirado a poetas (Hugo Primas de Orléans, Dante, Milton, Rubén Darío, Novalis, Rilke, Valery, etc.), dramaturgos (Anouilh, Calderón, Cocteau, Poliziano, Tennessee Williams, Vinicius de Moraes, etc.) o novelistas (Ángeles Caso, María Teresa León), sino también a pintores (Bellini, Hans Leu El Joven, Poussin, Chagall, Rubens, Durero, etc.), a escultores (Rodin), músicos (Monteverdi, Gluck, Haydn, Offenbach, Stravinsky, etc.) y cineastas (*Orphée* (1950) y *Le testament d'Orphée* (1963) de Cocteau, *Orfeu negro* de Camus (1958), *Fugitive Kind* (1960) de Sidney Lumet, *Parking* (1988) de Jacques Demy, *Orfeu* (1999) de Carlos Diegues, etc.).

Sin duda fascinado por esta historia, el autor de este trabajo se remonta a los primeros testimonios conservados en la literatura griega y estudia desde el punto de vista filológico la complicada evolución que experimenta el mito a lo largo de todas las menciones que aparecen en la literatura griega y latina hasta el siglo VI d.C., partiendo de unas premisas metodológicas y terminológicas de las que da cuenta en la introducción.

En la primera parte analiza, por un lado, las menciones del mito en la literatura griega clásica (los trágicos, Platón, Isócrates, Pseudo-Heráclito) y helenística hasta el siglo I a. C. (Hermesianacte, Fanocles, *Epitaphius Bionis*, Diodoro Sículo) y, por otro, hace en estas obras un estudio intertextual de los distintos aspectos del mito: Orfeo como chamán, el Orfismo y la catábasis órfica, la persuasión de los dioses infernales, el final feliz, el infierno, las montañas, los dioses, los héroes, los personajes de inmortalidad limitada y los mortales.

Dedica la segunda parte a la literatura latina desde sus comienzos; a Virgilio, que modifica considerablemente el mito, completando la historia en su comienzo y en su fin y resaltando el papel de la heroína; a Ovidio y a Séneca, que básicamente siguen la versión de Virgilio. Estos tres autores destacan de manera especial, porque dan una visión unitaria, que será acatada por los escritores posteriores en la cultura occidental. De nuevo se hace aquí un análisis intertextual de las versiones latinas, sobre todo de los suplicios infernales, y se analizan los elementos populares del mito: el oponente masculino, la serpiente y la muerte, la imposición de una prueba, la mirada hacia atrás, el fracaso del héroe, un nuevo final, la muerte del héroe, etc. También se recogen las menciones en la literatura griega desde el siglo I a. C. hasta la aparición del cristianismo (Pseudo-Apolodoro, Conón, Plutarco, Luciano, Pausanias), basadas en los tres autores latinos mencionados.

Finalmente en la tercera parte estudia el mito en la literatura griega y latina -cristiana y pagana- hasta el siglo VI, en tres apartados: el descenso de Orfeo a los infiernos en los autores griegos cristianos (Clemente de Alejandría, Orígenes y Filóstrato), que hacen una reinterpretación simbólica y una moralización del mito; las versiones literarias paganas (*Argonautica orphica* y Marciano Capela) y las primeras interpretaciones alegóricas del mito (Fulgencio y Boecio), de gran repercusión en la Edad Media.

Estamos ante un trabajo muy amplio, exhaustivo y bien organizado que da muy buena cuenta de la evolución de una leyenda a lo largo de toda la Antigüedad, entre otras cosas porque es necesario estudiar conjuntamente la literatura griega y la latina. Para conocer más sobre los siglos posteriores podemos consultar también, por ejemplo, los artículos de este mismo autor: «El mito clásico en el cine: *Orfeo negro* de M. Camus», en J. L. Caramés Late *et alii* (eds.), *El cine, otra dimensión del discurso artístico*, Oviedo 12-3-99, I, Oviedo 1999, 331-341. «El descenso de Orfeo al Infierno según Hugo Primas de Orléans (Rawlison G 109, nº 3)», en *Actas del III Congreso Hispánico de Latín Medieval*, León 2002, 337-345 o «Interpretaciones alegóricas del mito de Orfeo y Eurídice por Fulgencio y Boecio y su pervivencia en la *Patrologia Latina*», *Faventia* 25/2 (2003) 7-35.

Cristina MARTÍN PUENTE  
Universidad Complutense de Madrid

Michael GRANT, *Historiadores de Grecia y Roma, Información y desinformación*, traducción de A. Guzmán Guerra, Madrid, Alianza Editorial 2003, 240 pp.

«La gloria de los antiguos no se limita a ninguna época concreta, pues es algo intemporal. Debemos leerlos porque escribieron una literatura maravillosa y que ha ejercido una gran influencia» (p. 139). No cabe duda de que la Historiografía antigua es de

vital importancia en los estudios del mundo clásico. Los historiadores de Grecia y Roma nos han aportado un aluvión de datos, no todos ellos correctos, a partir de los cuales hoy en día nos podemos hacer una idea de pequeños y grandes momentos de la Historia Antigua. El profesor M. Grant, especialista autorizado en este campo, publicó hace unos años esta monografía, vertida recientemente al castellano por A. Guzmán. Con la intención claramente divulgativa a la que nos tiene acostumbrados Alianza Editorial, se presenta al lector una visión amplia y diáfana de lo que supuso la Historiografía en la Antigüedad, analizada desde una perspectiva actual y actualizada. En efecto, no es oro todo lo que reluce, ni tampoco cabe despreciar categóricamente el esfuerzo que los autores clásicos realizaron. A raíz del conocimiento actual que poseemos de la Historia Antigua, hoy en día sabemos que lo que escribieron grandes literatos griegos y romanos no muestra exactamente los hechos que ocurrieron en el pasado, pero también es verdad que representan una fuente nada despreciable. Es cierto que en sus libros encontramos datos relevantes, pero también manipulaciones y desinformaciones. El profesor Grant se propone, pues, con esta monografía, ilustrar los aciertos y desaciertos del género de la Historiografía antigua. Su libro presenta seis secciones fundamentales. En la primera (pp. 11–36) describe a grandes rasgos las características de vida y obra de los doce autores del mundo clásico que considera más influyentes: Heródoto, Tucídides, Jenofonte, Polibio, César, Salustio, Tito Livio, Flavio Josefo, Plutarco, Tácito, Suetonio y Amiano Marcelino. En una segunda (pp. 37–53), Grant relaciona la Historiografía con otras disciplinas como la tragedia, la filosofía o la retórica. A continuación (pp. 54–85) se investigan las distintas fuentes de la Historiografía y se describen sus componentes característicos (discursos, digresiones, temas tratados...). En la cuarta sección (pp. 86–126) se profundiza en el contenido esbozado en el subtítulo del libro: la información y la desinformación de los datos ofrecidos por los historiadores. Seguidamente (pp. 127–140) el autor reflexiona sobre la necesidad de conocer a los historiadores griegos y romanos. Como último capítulo (pp. 141–174), Grant refiere una breve lista de otros historiadores menores (y no tan menores, como Nepote) o perdidos, a cada uno de los cuales dedica unas cuantas líneas. Y termina el libro con una ampliación de otras fuentes de la Historiografía y las conclusiones.

En cada uno de los capítulos, el autor se detiene principalmente en los escritores que ha considerado más influyentes. Ya desde la introducción, Grant se defiende de las eventuales críticas a su libro, esgrimiendo que sus interpretaciones de, por ejemplo, Jenofonte o Tácito, no pretenden ser negativas, sino que tan sólo buscan manifestar las diferencias sustanciales y los parecidos en comparación con la Historiografía actual. En efecto, a lo largo de todo el libro, el lector puede fácilmente ilustrarse sobre lo que fue y lo que es la Historiografía. Continuamente el autor se esfuerza por establecer paralelos con los estudios modernos. No hay que olvidar, evidentemente, que en la Antigüedad los historiadores eran, salvadas las diferencias particulares entre todos ellos, literatos, artistas que pretendían hacer interesante la lectura de sus obras. Esa sería una diferencia fundamental con la Historiografía actual. Precisamente, entiende Grant, es ésta razón suficiente para considerar interesante la lectura de, por ejemplo, Tucídides, Tácito o Suetonio. Con esta reivindicación, el profesor Grant reaviva el interés de los lectores del mundo de hoy por la Historiografía antigua.

Una de las partes más atractivas del libro es la que versa sobre la objetividad de la Historiografía. Como argumenta Grant, «la objetividad sigue siendo un sueño inalcanzable» (p. 130). Efectivamente, el historiador vive en una época concreta, tiene una personalidad marcada y selecciona los hechos que quiere narrar. Todas estas circunstancias limitan necesariamente cualquier deseo de objetividad. No nos debe sorprender, pues, la mofa de Séneca, entre otros (p. 133), acerca de la «pretensión de escribir una historia verídica, honesta e imparcial» en su *Apocolocyntosis* (1, 1). Debemos, por tanto, ser plenamente conscientes de las restricciones que presentan todas las obras antiguas —y también modernas—, supliendo todas sus carencias con el estudio adicional de otras fuentes como las arqueológicas o epigráficas (de las que da rendida cuenta Grant).

El libro de Grant es altamente divulgativo, por lo que el lector no iniciado en la Historiografía antigua puede encontrar en esta obra una nutrida introducción a este género. Asimismo, el cuerpo del texto está acompañado por numerosísimas notas que el autor deja para el final del libro, con el claro objetivo de no entorpecer su lectura. Ahora bien, cabe objetar el —en nuestra opinión— excesivo cuerpo de citas de libros anteriores del mismo Grant, refiriendo literalmente incluso párrafos enteros. No obstante, el riquísimo aparato de notas, mapas y bibliografía (pp. 179–237), organizado y muy bien estructurado, sirve de clara guía para todo aquel que desee profundizar en el tema.

Por otra parte, es de destacar el esfuerzo de traducción del profesor Guzmán, el cual consigue hábilmente que el lector se informe de una manera amena y agradable. Quizá, a modo de sugerencia, nosotros habríamos propuesto otras traducciones de algunos nombres propios, como es el caso del más usual «Catón el Censor» en vez de «Catón Censorino» (p. 159).

Con todo, la obra de Grant representa un esfuerzo divulgador y de síntesis sobre la Historiografía antigua. Desde luego, una vez leído el libro, el lector se forma una visión general de este género muy amplia y completa. Incluso en numerosas ocasiones se plantean dudas (p. 77) y reflexiones muy sustanciosas para el lector, dejándole a él mismo fundar su propia opinión. En esta tarea, resulta muy interesante (pp. 71–4) la contraposición brindada por Grant entre el discurso de Claudio ante el Senado relatado por Tácito y el auténtico texto que pronunció el emperador, descubierto en una lámina de bronce. Con ella, uno puede hacerse una idea acerca de la manipulación o la parcialidad de los historiadores antiguos. Eran otros tiempos, sí, pero, desde que el hombre es hombre, la desinformación ha sido una realidad. De nuestra suspicacia y análisis minucioso depende determinar en qué dijeron la verdad los antiguos.

Jorge TÁRREGA

Carmen GONZÁLEZ VÁZQUEZ, *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid, Ediciones Clásicas 2004, XXI + 334 pp.

La aparición en el panorama nacional de una publicación de Filología latina es siempre una buena noticia. Y más aun si, como es el caso, podemos hablar de una obra de calidad. En la estela de los trabajos sobre léxico latino, inaugurados por B. García-Hernández, González Vázquez se desmarca y, tras una profunda revisión de su te-

sis doctoral (*El léxico teatral latino. Estudio terminológico y dramático*, presentada en 1996), ofrece un completo y atractivo diccionario en el que se aborda el estudio pormenorizado de un léxico específico, el teatral, en lugar de centrarse en un campo semántico. Ello le permite esa forma de presentación, que proporciona grandes ventajas a la hora de su consulta, pero también plantea algunos problemas de base.

Por un lado, la autora es una convencida defensora del carácter técnico del léxico teatral<sup>1</sup>, al mismo nivel que, por ejemplo, el agrícola o el médico. Por su parte, E. Coseriu, verdadero *factótum* de la Semántica estructural, se ocupó en su día de las diferencias entre «léxico estructurado, lingüístico» y «léxico «*nomenclator*» y terminológico»; este último suele ser más reactivo a la organización interna que caracteriza naturalmente al primero, pues sus propiedades tienden a ser de tipo enumerativo y referencial<sup>2</sup>. Con todo, a diferencia de otras terminologías, el léxico específico que nos ocupa ofrece áreas semánticas claramente susceptibles de estructuración. Según propone González Vázquez, es posible encontrar en su seno verdaderos sistemas lexicómicos (interesantísimas por lo complejo resultan las relaciones que establecen los verbos de «movimiento en escena», recogidas en su conjunto s. v. *abeo*; otras son simplemente apuntadas: así la diátesis entre [*fabula*] *oblectat spectatorem* .— *spectator oblectatur* [s. v. *oblecto*], o la relación secuencial reconocible en el proceso de la narración de un argumento: *loquor* — *proloquor* — *eloquor* [s. v. *spectator*]), así como verificar relaciones de tipo opositivo, por más que sean de naturaleza terminológica e inclusiva (buenos ejemplos son las oposiciones privativas que establecen las denominaciones del actor [s. v. *histrion*]: *actor* // *histrion* / *actor*; *ludio*, *ludius* // *histrion* / *ludio*, *ludius*). Y ello es debido, muy probablemente, tanto al carácter especial que posee este léxico, aun encuadrado plenamente en una naturaleza técnica, como a criterios de tipo sociológico.

El teatro, en efecto, con sus implicaciones sociales, políticas, religiosas, literarias... es una realidad omnipresente en la sociedad antigua y los lexemas encargados de la denominación de su compleja naturaleza y sus múltiples aspectos pueden tanto recibir una intención técnica, como insertarse en el lenguaje común. El teatro, desde luego, constituye, desde su creación estrictamente literaria hasta su representación, una forma de comunicación compleja y mediata, en dos tiempos, que requiere de un emisor secundario, el actor, con cuya actuación se transmite el mensaje del autor a un público del que igualmente se espera un esfuerzo intelectual (*cf. attendo*) y al que se le consiente la continua retroalimentación a través del aplauso o el abucheo. La entrada *theatrum*, entre las últimas por orden alfabético, resulta una perfecta introducción para quien se acerca al diccionario, pues trata con detenimiento esta cuestión; y en ella ahonda el prólogo de B. García-Hernández, cuya lectura se aprovecha a la par por la lúcida revisión de la tesis actancial de Greimas. El teatro, además, se nutre de la mimesis de la vida real, y la plasma en la *ilusión* de realidad que se gesta en el jue-

<sup>1</sup> Previamente había expuesto su postura, de manera palmaria y concluyente, en «La terminología teatral latina como léxico técnico», *Congreso Internacional de Semántica (Universidad de La Laguna, 1997)*, Madrid, Ed. Clásicas, vol. II, 1585-1597.

<sup>2</sup> Los detalles en E. Coseriu, *Principios de Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1981<sup>2</sup>, pp. 96-100.

go escénico (*cf. ludus*). El teatro, en definitiva, es, según palabras de la autora (p. 106), «la expresión metonímica (aunque disfrazada)» de la vida del espectador; nada divergente, en última instancia, de las aficiones contemporáneas por el *reality show*. Por todo ello, no es de extrañar el carácter especial de su léxico, que se apropia en exclusiva de algunos términos, pero que también echa mano del lenguaje común, con lo que, incluso reconociendo los matices adicionales y las especificaciones concretas que desarrolla, hemos de convenir en que no escapa al influjo de estructuras conceptuales muy recurrentes que, accesoriamente, lo pueden articular.

Por otro lado —y este es un segundo problema—, en función del ya señalado carácter multifacético del hecho teatral, no resulta del todo clara la delimitación de los elementos que componen su lenguaje específico; y la autora es perfectamente consciente de ello desde el momento de su planteamiento original. Por más que se quiera realizar una abstracción total de los datos, existe un innegable componente subjetivo —y aleatorio en el caso de lenguas de tradición— al que está supeditado el estudio de la estructura léxica de un área semántica determinada. Pero tampoco el inventario de un lenguaje técnico escapa a estos factores; la decisión sobre los elementos que componen esta realidad compleja depende en buena medida del factor personal. González Vázquez se vio en la coyuntura de tener que elegir los aspectos que había de incluir en su obra y, de manera meditada y consciente, eligió la solución que nos parece más acertada: no se contenta con la revisión de un módulo específico, sino que todos tienen allí cabida y, a diferencia de sus predecesores, se plantea el ambicioso objetivo de no obviar ningún aspecto que pueda estar relacionado con las manifestaciones teatrales en Roma. El siguiente elenco de sus intereses funciona como perfecta declaración de intenciones y es prueba del amplio horizonte en el que se mueve: «escenográfico, arquitectónico, sociológico, político, literario, filológico, artístico, musical y, específicamente, teatral y dramático» (p. XIX). Y de lo que no cabe ninguna duda es de que esa elección desemboca en una obra muy rica en matices, con un material muy vasto, pero perfectamente organizado y de fácil recuperación. Con su consulta podemos, por ejemplo, formarnos una idea muy aproximada del alto grado de desarrollo y sofisticación que adquirió, con el paso del tiempo, el teatro romano, reconocible hasta en aspectos de su organización, en la que no faltaban ni siquiera entradas (*s. v. tessera*), efectos especiales (*s. v. machina, tonitrus*), dispositivos acústicos que conseguían los mismos efectos que los altavoces eléctricos (*s. v. vas*), e incluso refinamientos como la aromatización del recinto (*s. v. sparsio*). Y podemos informarnos igualmente de que, a pesar de no ser en absoluto comparable con el actual encumbramiento a la altura de estrellas de que gozan los actores, por la mala prensa que tenían antaño y hasta hace poco, tanto estos como los autores teatrales eran considerados, entonces como ahora, verdaderos artistas, *artifices* (*cf. artes scaenicae*).

Las entradas —normalmente vocablos, aunque no falta alguna locución— se acompañan de la etimología y, en los casos de préstamos (no olvidemos que el teatro es en Roma una manifestación cultural heredada), de la indicación de su origen; si existen, se proporcionan igualmente la equivalencia con el término griego correspondiente o las variantes documentadas (*acroama / acroma; adplaudo / adplodo*, etc.). En ocasio-

nes, es posible leer referencias sobre la primera atestiguación de un lexema determinado. El *corpus* que maneja es lo suficientemente amplio (desde ca. ss. IV-III a. C. hasta el s. v. d. C.) como para que se reconozcan algunas variaciones diacrónicas significativas.

A pesar de la escasa resistencia que ofrecen las nomenclaturas a la hora de su traducción, y aunque es posible encontrar en algunos casos identificaciones biunívocas entre dos lexemas de las lenguas entre las que oscila el diccionario (muy convincente, dicho sea de paso, nos parece la defensa de la traducción «actuar» para *ago*, término teatral por antonomasia, en lugar del más específico en castellano «representar»), en la mayoría de los casos lo que encontramos más bien son auténticas explicaciones extractadas del contenido de la entrada. El recurso a la perífrasis, por el que se opta en lugar de la traducción directa de los términos técnicos —lo que se manifiesta incluso gráficamente, en la eliminación consciente de las comillas—, nos parece especialmente acertado, pues permite recoger por igual tanto las similitudes como las diferencias que establece ese léxico con el referente directo con el que contamos: el teatro de nuestros días, profundamente deudor de sus orígenes, pero divergente en algunos aspectos. Y facilita así mismo el acercamiento a un público amplio, que puede no estar familiarizado con la terminología teatral, al tiempo que está abierto también a lectores, profesionales o aficionados, interesados por el teatro y no necesariamente expertos en literatura antigua.

Los artículos poseen una extensión variable que va desde las pocas líneas hasta exhaustivos estudios que se extienden a lo largo de unas catorce páginas (los dos dedicados a *persona*). En el grueso de cada entrada se encontrarán datos del devenir histórico y el desarrollo del género o de la representación, aspectos meramente léxicos o filológicos, junto a consideraciones sociales, información sobre la composición, puesta en escena y lugar de realización de la obra, sobre autores y actores, sobre las reacciones del público... Nada escapa, en definitiva, al interés de la autora. El material, además, se organiza claramente por medio de apartados bien definidos, que recogen acepciones, valores o empleos contextuales específicos, si bien, según hemos adelantado, en algunas ocasiones se opta por desdoblar el lema, como es también el caso de *adsum*, quizá por el cambio radical del punto de vista desde el que se aborda en cada caso (actor / espectador). No falta tampoco algún cuadro recapitulativo: el que se ofrece bajo la entrada *ludi* es, por ejemplo, una síntesis de los juegos de carácter oficial que la civilización romana celebró a lo largo de su historia.

Las interpretaciones polémicas son siempre expuestas con rigor y la autora termina decantándose por alguna de las soluciones propuestas y, en no pocas ocasiones, proponiendo una de su propia cosecha. Su pericia en cuestiones léxicas le permite además formular salidas viables a algunos problemas antiguos y apuntalar las definiciones; así, la polémica suscitada en torno al significado de *caterva* se resuelve por medio de la necesaria distinción entre significado y designado, principal cimiento de la Semántica estructural («dicho término alude a la concentración sobre el escenario de los actores, para pronunciar unos versos a coro, pero no significa ‘compañía teatral’», afirma la autora [p. 39]). No se desdeñan tampoco criterios combinatorios y, de tal modo, el análisis de los lexemas verbales con los que suele entrar en combinación sintagmática la denominación de la máscara (*persona*) proporciona a la autora indicios

sobre su fisonomía y forma de empleo. Pero también el amplio conocimiento del hecho teatral le permite hacer perspicaces apreciaciones, como son la caracterización y diferenciación entre términos generalmente empleados como sinónimos («rol», «papel», «personaje», «tipo») y, a través de ella, la definición exhaustiva de los tecnicismos latinos *persona, mos, character, pars*. De resultas, ello desemboca en atinadas descripciones de los distintos roles funcionales en las obras cómicas (*uxor, adolescens, meretrix, miles, parasitus, servus, senex...*) y en exhaustivas tipologías de los personajes que los representan en cada una de ellas. Ni que decir tiene que, como es lógico, la comedia concentra mayor cantidad de información que la tragedia y, en este sentido, incluso la ilustración de portada resulta indicativa.

Continuamente, en los análisis ofrecidos, se echa mano de conceptos de la moderna crítica teatral, y las opiniones de los exegetas antiguos (Evancio, Donato, etc.) conviven sin problemas con los análisis semiológicos más actuales, cuya esencia, no obstante, se halla a veces latente en las reflexiones de aquellos; por ello, expresiones como «cuarta pared», «derechos de autor», «voz en *off*»... sirven perfectamente para explicar aspectos del teatro romano. Además, numerosas referencias internas remiten a otras entradas, y una consulta suele encadenarse con otras igualmente provechosas. Este procedimiento le permite al mismo tiempo, como se puede comprobar si se lee la obra en su totalidad, una perfecta distribución de la información en las distintas entradas, con el consiguiente ahorro de repeticiones innecesarias.

En los casos en los que existe algún tipo de bibliografía específica, encontramos allí mismo las referencias a las que, en muchos casos —fundamentalmente cuando de una entrada compleja se trata— acompaña una pequeña indicación del contenido general de las mismas. Observamos, sin embargo, un problema con el sistema de citación adoptado, puesto que, al no diferenciarse las publicaciones de un mismo autor aparecidas en un mismo año, no es siempre fácil recuperar la referencia exacta a la que se remite. Finalmente, se ofrece en cada caso una selección de textos latinos representativos. Muy pocas entradas carecen de ellos (*titulus, dolium*), pero en todas las demás encontraremos un buen número de pasajes ilustrativos, de los cuales no todos están reproducidos (en algunos casos sólo se ofrece la referencia), pero sí la mayoría, por lo que la obra se convierte en una ingente recopilación de fuentes teatrales o de reflexiones antiguas sobre este género.

El *Diccionario* ofrece, en su tramo final, un buen número de índices muy útiles, atajos para la consulta o funcionales de manera autónoma: índice de términos latinos sin entrada propia, léxico de términos griegos, índice de obras de comedia *palliata* conservadas, guía onomástica de todos sus personajes; y lo mismo para las tragedias de Séneca. Igualmente cómodos, sobre todo para los no latinistas, resultarán los dos léxicos teatrales español-latino, alfabético uno, nocional el otro, que permiten profundizar en estas ideas desde el camino inverso y en los que se pueden encontrar, aquí sí, equivalencias más o menos exactas. Finalmente, una completa bibliografía, que no se detiene en el momento de su redacción original, cierra una obra que, planteada como un estudio léxico, desborda sus límites y no se queda en una simple nomenclatura, sino que, a través del propio léxico, nos ofrece una visión integral del hecho teatral latino, tanto en sus aspectos internos, constitutivos, como en los externos y coadyuvantes a su interpretación.

De todos ellos puede tomar pleno y cabal entendimiento el lector que se acerca a este *Diccionario del teatro latino*, que gracias a un profundo trabajo de investigación y a un amplio conocimiento de la realidad extralingüística que ese léxico se encarga de designar, gracias al buen hacer de la autora y a unas explicaciones accesibles y concisas, gracias a una prosa ágil y sin complejos, se convierte, no nos cabe la menor duda, en perfecto candidato a llevarse la *palma* (consúltese esta entrada).

Luis UNCETA GÓMEZ  
Universidad Autónoma de Madrid

PLAUTO, *Comedias: Los prisioneros, El sorteo de Cásina, El Persa, Pséudolo o El Requetementirosillo*. Edición de Carmen González Vázquez, Madrid, Ediciones Akal 2003, 345 pp.

La edición que Carmen González Vázquez ofrece de estas cuatro comedias plautinas constituye el segundo volumen que Ediciones Akal, en su colección Clásicos Latinos, dedica al comediógrafo latino. El primero fue publicado en 1993 por Benjamín García Hernández sobre las comedias *Anfitrión, Las Báquides y Los Menecmos*.

Aunque no se trata de una edición en el sentido clásico del término —no es una edición crítica—, tampoco es una simple traducción, a pesar de que sobre ésta recae el peso fundamental del libro. En efecto, la profesora González Vázquez no se limita a verter en castellano el texto latino fijado por Lindsay, cuya edición toma como base, sino que en múltiples pasajes asume lecturas de otros editores (Ernout y Paratore, sobre todo), arroja el texto de acertados comentarios e ilustra su trabajo con amplios capítulos introductorios y bibliográficos. El término «edición», por tanto, está plenamente justificado.

Se tiende a considerar, sin embargo, este tipo de trabajos como una obra menor, de escasa relevancia en la investigación. En este sentido nuestras palabras anteriores pueden dar la impresión de una defensa del modelo. No son una defensa, sino una reivindicación del valor científico de la traducción ilustrada. Porque, como veremos a continuación, Plauto gana mucho con versiones como la que aquí se nos ofrece.

Así es. El libro comienza con una Introducción general en siete capítulos, en los que se abordan los distintos aspectos relativos a Plauto y a la comedia *palliata*: vida, obra y contexto histórico-literario del dramaturgo (cap. I); origen, desarrollo y características de los *ludi scaenici* en Roma (cap. II); definición y características de la *palliata* (cap. III); técnica dramática y pervivencia (cap. IV); peculiaridades de la traducción (cap. V); ediciones y traducciones de Plauto (cap. VI) y bibliografía general sobre Plauto (cap. VII).

Especial atención merecen, a nuestro modo de ver, dos capítulos de esta primera parte de la obra: el dedicado a las características generales de las representaciones teatrales en Roma y el relativo a la técnica dramática del metateatro. En el primero se exponen con profundidad y sencillez temas por lo general poco tratados, como el de los distintos trabajadores estatales nombrados por el magistrado encargado de organizar los juegos (entre ellos cabe mencionar al *curator ludorum*, el *arbiter litterarum*, el *lo-*

*cator ludorum* o el *dissignator*). En el segundo se analiza la técnica dramática del metateatro, «un género teatral en el que el contenido encierra ya elementos teatrales» (P. Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona 1992, p. 309, citado por la autora), se admite la presencia de dicha técnica en las cuatro comedias traducidas y se estudia su tipología. Por último, son valiosas también las indicaciones introducidas en el capítulo de las peculiaridades de la traducción, un capítulo necesario y clarificador, y las referencias bibliográficas precisas y actualizadas.

Vienen después las cuatro comedias, para cada una de las cuales se expone una síntesis de las características y los problemas de la obra, las variantes adoptadas sobre el texto de Lindsay, un listado de la bibliografía pertinente y la traducción. El resultado es muy satisfactorio, de forma que cada pieza adquiere el valor de una pequeña monografía.

En cuanto a la traducción, la parte más importante sin duda de la obra, la autora ha asumido el riesgo de presentarnos un texto a la vez libre y fiel al original: libre en cuanto que se nos ofrece una versión modernizada, con acotaciones escénicas (entre paréntesis y en cursiva), ausentes, como es sabido, en el original; fiel, porque, como ella misma expresa, se atiene al modelo todo lo que permite la traducción en prosa de unos versos latinos plagados de chistes, juegos de palabras y sutilezas del lenguaje. Se nos provee con ello de un texto perfectamente representable, coherente y comprensible, sin necesidad de acudir al original latino, aún cuando esto siempre sea conveniente. El único defecto, si puede llamarse así, que quizás pueda achacársele a este respecto sea que, en ocasiones, llevada por su ya dilatada experiencia en el mundo del teatro clásico y, en especial, de la semiología dramática plautina, la profesora González Vázquez se haya permitido interpretar los signos dramáticos más allá de lo que muestra el texto latino y, en consecuencia, algunas acotaciones sean un poco subjetivas. Pero esto ocurre, como hemos dicho, en contadas ocasiones y siempre de manera justificable.

Bienvenida sea, pues, para terminar, esta nueva edición plautina. Los amantes del teatro clásico y, en general, los estudiosos y lectores de la literatura latina estamos de enhorabuena, porque gracias a ella conoceremos mejor el arte de la creación y recreación lingüísticas, así como los mecanismos escénicos, la técnica dramática, con los que Plauto elevó su obra a rango universal.

Manuel MOLINA SÁNCHEZ

TERENCIO, *El eunuco. Formión. La suegra*. Introducción, traducción y notas de Antonio López Fonseca, Madrid, Alianza Editorial 2005.

Después de traducir en múltiples ocasiones, en colaboración con el Prof. Arcaz Pozo, diversas comedias de Plauto (*Captivi-Los Prisioneros*, *Cistellaria-La cestilla*, *Epídico*, *El Persa*, *El Truculento o Gruñón*) y Terencio (*La que vino de Andros*), el Prof. López Fonseca nos presenta, esta vez en solitario, tres comedias de Terencio, *El eunuco (Eunuchus)*, *Formión (Phormio)* y *La suegra (Hecyra)* precedidas de una extensa introducción, fruto de su conocimiento del teatro latino en particular así como de la técnica dramática en general.

El primer apartado de la «Introducción» (pp. 10-50), titulado «Una aproximación al teatro y a la comedia latina» (pp. 10-21), comienza con unas reflexiones de carácter general sobre el género dramático: el teatro no está hecho para ser leído pero, en realidad, el texto es lo único que nos queda, la representación es algo efímero; hay que tener en cuenta los elementos extratextuales, las múltiples interpretaciones de cada espectador y, lógicamente, las diferencias entre la sociedad en la que fueron escritas y nuestro mundo contemporáneo. Bajo el subtítulo de «Lo cómico y la comedia: la herencia de los griegos», el Prof. López Fonseca nos da unas pautas muy útiles para entender los textos latinos que nos presenta: «La comedia plasma la imperfección del hombre y del mundo pero también la posibilidad de una superación de las limitaciones y debilidades; hecho que se revela en la solución feliz de la problemática expuesta o, incluso, en la demostración de su inexistencia» (p. 12). Un poco más adelante añade: «La comedia (...) también enseña que una forma muy elegante de resolverlas es aceptarlas con ánimo. Ello significa que la función fundamental de la comedia es la crítica individual y social» (p. 12).

A continuación hace un breve itinerario por el género cómico desde sus orígenes como cantos al dios Dioniso pasando por la Comedia Antigua y la Nueva en Grecia, deteniéndose especialmente en esta última dado que la obra terenciana hará propias muchas de sus características. El paso siguiente, la comedia en Roma, ocupa un nuevo apartado «Los romanos y la comedia», donde cita diversas definiciones de comedia dadas por los gramáticos (*imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*) y resume los orígenes del género en Roma, entendido desde el primer momento «como una continuación de la comedia griega, concretamente de la Comedia Nueva» (p. 16). Sin embargo, resulta mucho más útil para el lector no versado en latines —público mayoritario al que va destinada la edición— lo que leemos a continuación, elementos todos ellos básicos para entender todo lo que rodeaba a la puesta en escena en Roma: las representaciones, organizadas por el Estado de manera gratuita, recibían el nombre de *ludi*, hecho que hacía patente la idea de movimiento y de juego; acudían todas las clases sociales al teatro, desde los esclavos hasta las altas esferas, su lamentable comportamiento durante las representaciones (gritos, silbidos, aplausos a destiempo), etc., en definitiva un público al que había que entretener de alguna manera dados los inmensos espacios de ocio de los que gozaba la ciudadanía romana.

Más filológico se presenta el siguiente apartado, «Origen y evolución de la comedia latina: los subgéneros cómicos» donde, después de preguntarse cómo un género, la comedia, nacido en una sociedad como la griega, pudo adaptarse y triunfar en otra tan diferente como la latina, nos explica los cuatro tipos de subgéneros que se desarrollaron en Roma: *palliata, togata, atellana* y *mimus*. De toda esta síntesis nos quedamos con una afirmación que refleja muy bien la paradoja que sufrió la comedia latina hasta su desaparición total: «la decadencia de cada subgénero coincide con su desarrollo literario y, a su vez, cada subgénero tendrá como sucesor otro de consideración inferior» (p.20). Efectivamente, cuando Terencio intentó dar un paso más dentro del subgénero de la *palliata*, lo único que recibió fue el rechazo de los espectadores romanos, verdaderos condicionantes de la evolución de la comedia en Roma.

Tras esta primera sección, digamos, de temática general, llegamos a la segunda parte de la Introducción, titulada «Publio Terencio Afro» (pp. 21-50). Comienza con «El hombre y su tiempo» donde la biografía de rigor se ha establecido a partir de los datos de la *Vita Terenti* de Suetonio y de los comentarios de Donato a la obra terenciana. Esto por lo que respecta al hombre. De su tiempo destaca el Prof. López Fonseca las diferentes corrientes culturales del momento, la antihelénica de Catón y la filohelénica de los Escipiones, de la que «precisamente Terencio se contó entre los intelectuales más activos» (p. 24).

El resto de la introducción se dedica al estudio de la técnica teatral de Terencio así como a su pervivencia en la literatura posterior, todo ello después de haber tratado el discutido tema de la cronología. Sin embargo, antes del análisis de las comedias, aclara el traductor qué son, y bajo qué forma aparecen, las didascalias y periócas en los manuscritos que contienen obras de Terencio. Advierte que, pese a la escasa calidad literaria de estas últimas, el lector debe continuar pues «el auténtico arte sigue a continuación» (p. 29). Mencionábamos más arriba que los cambios de Terencio en el subgénero de la *palliata* habían provocado su desaparición. Leemos en el siguiente apartado, «La reforma teatral de Terencio» que éstas fueron básicamente dos: «en primer lugar la continua búsqueda de verosimilitud que lo empujaba a rechazar todo aquello que no pudiera parecer real y en consecuencia a prescindir de cualquier forma de ruptura de la ilusión escénica (...) y en segundo lugar la exigencia de equilibrio y exquisitez en el arte (...) que le hacía preferir el diálogo rico en caracterizaciones psicológicas a la burla descarada» (p. 27). Estas reformas se materializaron en diferentes aspectos, también tratados aquí, como los técnico-literarios (prólogos de tipo polémico para defenderse de las acusaciones de *contaminatio*, sustitución de largos monólogos por diálogos, comedia *stataria* en lugar de *motoria*), los ideológicos (desarrollo del concepto de *humanitas* más allá de su precedente griego, la *filanthropía*) y los lingüístico-estilísticos (lengua elegante, cuidada, elaborada pero también reflejo de la lengua hablada de su tiempo; nueva consideración del espectador, al que no se incluye en la acción dramática; argumentos sencillos pero a la vez con doble trama, principal y secundaria).

Los últimos apartados de la Introducción se dedican a aspectos muy diferentes; por una parte, a la pervivencia; por otra, a la tradición manuscrita e impresa. Por lo que respecta al primer punto, se estudia primero la pervivencia entre sus contemporáneos y la latinidad posterior, entre los que obtuvo juicios muy dispares; después, desde la Edad Media a la Edad Moderna, destacando especialmente el interés que suscitó Terencio entre los humanistas del Renacimiento. Dentro de la literatura española, a su vez, es manifiesta su influencia en *La Celestina* de Fernando de Rojas y en obras de Juan del Encina, Torres Naharro y Lope de Rueda.

A continuación, tras una sucinta bibliografía —pero más que suficiente para iniciarse en el autor— se presentan las tres comedias, todas ellas precedidas, además de la didascalía y el prólogo, de su correspondiente introducción. Lo más destacado de éstas, a nuestro juicio, aparte de resumirnos el contenido y ponernos al día sobre los pormenores de sus estrenos, es el seguimiento que se hace de ellas en la literatura posterior. Si antes nos había hablado el autor de la influencia de Terencio en general, aquí ofrece los títulos exactos de las obras en las que se puede rastrear la originalidad terenciana.

Por lo que respecta a la traducción, lo primero que llama la atención es la presencia de una serie de acotaciones escénicas que, como es sabido, no figuran en el original latino. Responde este hecho al criterio del traductor, seguido en más de una ocasión, y que en sus propias palabras dice así: «nuestra traducción ha intentado deslindar el texto literario del texto escénico y presenta acotaciones escénicas, tanto para el movimiento como para ayudar a la caracterización psicológica de los personajes, además de manifestar a través de las mismas cómo debía de ser el escenario. Podríamos decir que nuestro propósito ha sido ofrecer una obra literaria y un texto representable a un tiempo» (p. 43). Ideas todas ellas que encajan perfectamente con lo que leíamos en el primer apartado de la introducción sobre el género dramático en general y con la experiencia del Prof. López Fonseca en la puesta en escena del teatro latino. En cuanto a la traducción propiamente dicha, podemos decir que respeta en todo momento el estilo de Terencio sin caer en una literalidad que impediría su comprensión al lector moderno pero sin concesiones innecesarias a la modernidad, haciendo uso de un vocabulario coloquial mas sin caer nunca, al igual que el original, en lo vulgar.

Una edición muy recomendable para el público en general, pero también para filólogos, tanto por su introducción, en la que en cuarenta páginas se hace un compendio de todo lo necesario para entender a Terencio, como por su acertada traducción.

JOSÉ MANUEL RUIZ VILA  
CEU

CATULO, *Poesías completas*, traducción y estudio preliminar de J. M. Alonso Gamo (= *Obras completas de Alonso Gamo*, I), Guadalajara, Ediciones Aache 2004, 385 pp.

Esta reciente traducción de Catulo (pp. 135-335), precedida de un amplio estudio preliminar (pp. 15-134), y coronada por una extensa bibliografía (pp. 337-382), constituye el volumen I de las *Obras completas* de su autor, José M<sup>a</sup> Alonso Gamo (1913-1993), que, además de traductor, fue ensayista, crítico literario y poeta, y combinó esta múltiple dedicación a las letras con sus profesiones de militar y diplomático. El libro se completa con «Una noticia previa» (pp. 5-6) escrita por su viuda, un breve sumario bio-bibliográfico del traductor (pp. 7-9), y, al final, un *index carminum* (pp. 383-385). Pero falta un índice general.

En esa mencionada nota previa se da a conocer un detalle importante y que se debe tener muy en cuenta: que, por expreso deseo del autor, su obra empieza a publicarse sólo después de pasados diez años de su fallecimiento. De modo que este *Catulo*, publicado en el 2004, estaba ya terminado en 1993, fecha de la muerte de José M<sup>a</sup> Alonso Gamo, y probablemente bastante antes. Por otra parte, la bibliografía que aquí se recoge sobre Catulo escasea en títulos posteriores a 1980: sólo 15 dentro de una abrumadora lista que abarca 45 páginas. Lo cual nos avisa suficientemente de que no es éste un libro de última hora, sino un libro de fines del siglo XX, piadosamente hurtado al olvido a comienzos del siglo XXI. Se entiende también, a la luz de esta cir-

cunstancia, que en p. 37 diga el autor «Traducción completa de Catulo al castellano en verso no hay ninguna», cuando en 2004, fecha de publicación de esta obra, la realidad es ya otra. Y además esa citada frase nos indica que el estudio preliminar tuvo que estar concluido antes de 1991, fecha en la que se publicó la magnífica y completa traducción versificada de Catulo por Juan Manuel Rodríguez Tobal (*Catulo. Poesía completa*, Madrid, Hiperión). A fecha de hoy contamos además con la también completa y versificada traducción del veronés por Rafael Herrera (*Catulo. Poesías*, Madrid, Ediciones Clásicas), muy estimable, para la que tuve el honor de escribir una introducción. De manera que el tiempo ha cambiado algunas cosas en el panorama de la filología catuliana desde que Alonso Gamo escribiera, en fecha anterior a 1993, su estudio preliminar e hiciera su traducción de Catulo.

El autor, por otra parte, nos confiesa abiertamente desde el principio que su acercamiento al autor no es el de un filólogo profesional, sino el de un aficionado a la filología latina y un apasionado por el poeta de Verona. Y en consecuencia no creo que esta obra se deba juzgar con la mirada y los parámetros de un crítico intransigente y escrupuloso, buscando rigor, precisión y exactitud en todo lo que se dice, sino más bien acogerla benévolamente como libro que ve la luz con retraso, y que es fruto desinteresado de una filología espontánea y no académica, de una filología que debemos entender en su acepción más puramente etimológica de 'amor por las palabras', en este caso, de amor por los versos de Catulo.

En el estudio preliminar, que constituye una muy extensa aproximación a la traducción, se aborda, de manera un tanto saltuaria, todo lo referente a la persona, obra y bibliografía sobre el poeta en cuestión. Y esta aproximación se hace en un tono muy personal, que oscila entre la erudición y el coloquialismo de tertulia; el autor nos refiere su peripecia bibliográfica de acercamiento a Catulo con todo lujo de detalles, dando cuenta de la múltiple bibliografía leída, asimilada y compulsada con su particular criterio, e incluso de sus dificultades para encontrarla. Vayan como ejemplo de ese citado tono coloquial, con descenso a lo autobiográfico, frases como éstas: «Catulo ha amado intensamente; yo también. Catulo ha sufrido el tormento del enfrentamiento —o la disociación— del amor físico y el amor espiritual; yo también» (p. 22), «No soy un erudito ni un genio; sólo un apasionado que ha leído con avidez, eso sí, la mayor parte de cuanto en el mundo se ha escrito sobre Catulo, lo cual me ha hecho conocer lo más significativo, pero al mismo tiempo ha sido mi propia lección de humildad» (pp. 22-23), «Mi amigo Salvatore Quasimodo, premio Nobel de poesía, dio un ramillete de traducciones de Catulo después de haber hecho otra de líricos griegos...» (p. 35), «Los eruditos, basándose en el poema LI, sostienen no sólo que es el primer poema que envía a su amada, sino que es muestra inequívoca de su amor. Con mi experiencia de poeta puedo afirmar, desde ahora, que están equivocados. Un poeta enamorado, para decir lo que siente, no traduce a otro poeta» (p. 130).

Que casi todas sus valoraciones van guiadas por una gran cordura crítica es algo bien visible a lo largo de sus páginas iniciales. Incluyo aquí una breve antología de juicios muy atinados y expresados con precisión y sentenciosidad: «Las traducciones llamadas «literales» no transmiten generalmente al lector ningún sentido de poesía, y

sólo sirven como un diccionario a pie de página para aquellos lectores que tengan un previo conocimiento de la lengua; pero, para aquellos que no lo tengan, no dejan de ser textos casi siempre antipoéticos y, en muchas ocasiones, poco inteligibles» (p. 26), «Su poesía [la de Catulo] refleja a la vez la vida y la literatura; no es solamente el producto de su propia experiencia y observación, sino también de sus lecturas, su estudio, sus discusiones con sus contemporáneos» (p. 51), «Catulo ha conseguido acordes muy diversos, cantando en todos los tonos, intentando todos los géneros, anticipándose a Virgilio en la epopeya, a Horacio en las Odas, a Propertio, Tibulo y Ovidio en la elegía amorosa, a Marcial en el epigrama y en lo que llamamos poesía ligera» (p. 76), «No es la profundidad del pensamiento lo que hizo de Catulo un reformador; fue el haber logrado que su arte no fuese una pálida imagen del de los alejandrinos, sino la expresión verdadera y sentida de la vida tempestuosa o tranquila de su ánimo o de su sociedad» (p. 77).

Por muchas cosas y noticias resulta interesante esta bien escrita introducción, como, por ejemplo, por la nutrida nómina de novelas históricas sobre Catulo y su mundo que se nos regala en la p. 28, y que aquí recuerdo: las dos del latinista Jack Lindsay tituladas *Despoiling Venus* (1935), sobre Celio Rufo, personaje catuliano, y *Brief Light* (1939), que retoma en el título una secuencia bien conocida, *brevis lux*, del poema 5; las dos sobre Clodia de W. G. Hardy tituladas *Turn Back the River* (1942) y *The City of Libertines* (1962); la del diplomático Kenneth Benton, *Death on the Appian Way* (1974); la del autor alemán F. Mainzer, de la que Alonso Gamo cita el título en traducción española y alude a una traducción francesa, *Clodia. Vida de la sociedad romana en tiempos de Catulo* (1931); la de Robert de Maria, *Clodia* (1965); y finalmente, la más conocida de todas, al menos entre nosotros, la de Thornton Wilder, *The Ides of March* (1948). No parece, pues, que Alonso Gamo llegara a conocer la contribución española a esta serie, que es de 1992: me refiero a la novela *Lesbia mía* de Antonio Priante, publicada en Seix Barral. Una buena colección de ejemplos, sin embargo, se nos aporta aquí de ficcionalizaciones de la vida de Catulo y sus personajes, muy digna de agradecimiento.

Sobre la traducción del *corpus* catuliano hay que destacar en primer lugar su rasgo más distintivo: que es una traducción en verso. Y hay que agradecer también que el texto sea bilingüe: el latino y el castellano en páginas enfrentadas, como es lo habitual (aunque no creo haber visto indicado de dónde procede el texto latino). Y ya desde el principio adelantaré mi valoración: esta versión conserva de manera muy notable el tono del original. Dice el autor sobre su trabajo: «Mi intento se ha centrado en conseguir una traducción lo más intensamente poética, conjugada con la mayor fidelidad literariamente alcanzable» (p. 15). Y creo que su intento ha llegado a la meta propuesta, a pesar de que los logros lo son —en mi opinión— de distinto grado según los casos. Uno de los más visibles *desiderata* es la falta de numeración de los versos. Muchos de los poemas han conseguido en su versión castellana una extraordinaria soltura, naturalidad, ritmo y tono poético, al tiempo que son fiel traslado, en líneas generales, del original latino. Como muestra léase el poema primero, bien conocido, que es a la par que dedicatoria a Nepote, una declaración de intenciones y de programa poético:

¿A quién ofreceré este novedoso  
 librín dicaz y, al par, bien presentado?  
 A ti, Cornelio, porque tú solías  
 apreciar mis chuffillas desde el tiempo  
 en que tú sólo entre la itala gente  
 osaste en obra laboriosa y docta  
 dar, ¡por Jove!, los hechos de su historia.  
 Acepta, pues, este librejo, valga  
 lo que valiere —oh, musa mía— y logra  
 que viva más de un siglo en el futuro.

La correspondencia rítmica con el original es irreprochable en estas versiones endecasilábicas de las piezas escritas en falecios. Especialmente buenas me parecen las traducciones de los poemas 5 (a pesar de que el *seueriorum* desaparece), 6, 11 y 42. Pero no todos los poemas en falecios hallan su correspondiente traslado en endecasílabos —eso hubiera sido lo más coherente, creo yo—, sino que, por ejemplo, el XXVII (*Minister vetuli puer Falerni*) se vierte en dodecasílabos y el XXXII (*Amabo, mea dulcis Ipsithilla*) en decasílabos; el XXXVI (*Annales Volusi, cacata carta*) introduce entre sus endecasílabos un tredecasílabo indeseable (v. 13). Inesperadamente, el XLIX (*Disertissime Romuli nepotum*) reduce el original de 7 versos a sólo 6 en la traducción. Los poemas en hexámetros se traducen en alejandrinos (muy bien vertido me parece, en general, el LXIV), y en alejandrinos también los galiambos del LXIII: bien, es una opción legítima esta equivalencia. Sin embargo, podría haber introducido alguna variación al traducir los poemas en dísticos elegíacos, que se trasladan a veces igualmente en alejandrinos, tanto los versos impares como los pares o bien en endecasílabos, y sólo rara vez —y esto sería tal vez lo más apropiado y coherente— en alternancia de alejandrinos y endecasílabos (así el XCIII y el XCIV). Hubiera sido más conforme con la práctica habitual que, en el texto latino, los pentámetros se presentaran con sangrado respecto a los hexámetros precedentes. La traducción del famosísimo *Odi et amo* (LXXXV) está, en mi opinión, a menos altura que la que se merece el poema y que la mayoría de las otras versiones. Es de señalar, por otra parte, que el traductor, a propósito de los poemas en que aparecen expresiones de cierta crudeza u obscenidad —lo cual, como se sabe, es bastante habitual en Catulo—, no censura ni es mojigato, como los traductores de otro tiempo, pero tampoco es tan transparente ni desinhibido como los traductores de última hora (así, por ejemplo, Ramírez de Verger), quedándose aún un poco por debajo de la expresión directa del original: se puede ver como ejemplo la versión del LVI. Hay que advertir lo caprichoso de algunas transcripciones de nombres propios: Higinio (p. 103) en vez de Higinio, Gallus (p. 105 y *passim*) en vez de Galo, Citorio (p. 145) en vez de Cítoro, Alfieno (p. 185) en vez de Alfeno, Admé (p. 209) en vez de Acme, etc. Otras veces no son ya caprichosas transcripciones sino errores o erratas: Colino (p. 104) en vez de Calino, Amasris (p. 145) en vez de Amastris. Hay también algunas feas erratas en el texto latino, como en p. 34 *Lesbia mia* en lugar de *Mea Lesbia*, en p. 71 *sacelio* en lugar de *sae clo*, en p. 90 *Meteus* en lugar de *Metellus* (pero debería transcribirse

como Metelo), en p. 81 ad en lugar de et o seu, en p. 124 *Cupidinasque* en lugar de *Cupidinesque*, en p. 142 *omnia* en lugar de *omnia*, en p. 225 *sonianas* en lugar de *aonias*, etc. No se ve por qué razón la palabra «dioses» se escriba a veces con mayúscula (pp. 187, 203) pero con minúscula, correctamente, en p. 215. Todas estas máculas son naturalmente excusables en obra de tal envergadura (además de por la razón que señalaba al principio) y las señalo aquí por si pueden servir para sanear la impresión en una posible segunda edición.

Este libro, en conclusión, nos ofrece una versión de Catulo hecha por alguien que conocía los secretos de la versificación castellana y se había compenetrado hondamente con el espíritu del antiguo vate. El resultado es un traslado que, en su molde poético, está a notable altura y que, en el contenido, es generalmente fiel al original. Interesante es el estudio preliminar, pero la obra es valiosa sobre todo por su segunda parte: la traducción. Además es magnífica la presentación del volumen: *expolitum*, como el original en papiro que Catulo envió a su amigo Cornelio Nepote.

Vicente CRISTÓBAL  
Universidad Complutense

Gabriel LAGUNA MARISCAL, *Estudio literario de la poesía 67 de Catulo*, Adolf M. Hakert, Publisher, Ámsterdam 2002, 138 pp.

Estamos ante el estudio completo y exhaustivo de este poema 67 de Catulo que ha dado lugar a no pocas controversias. Como dice su autor se trata de «un estudio sistemático que podía contribuir a explicar e ilustrar este poema de Catulo, complejo, poliédrico y oscuro, tanto globalmente como en aspectos de detalle.» El poema 67 es quizá una de las composiciones más complejas de Catulo, a juzgar por la disparidad de interpretaciones. A ello se une el lenguaje obsceno de algunos pasajes, lo que ha provocado traducciones eufemísticas, y en muchos casos la supresión de la composición en algunas ediciones. En el último siglo se ha estudiado repetidamente la composición, llegando incluso a visiones tan negativas, como la de Forsyth 1986, que defiende la tesis de que el poema, por su propia naturaleza, es incomprensible para nosotros.

Afortunadamente, el autor del estudio no es de la misma opinión, y se embarca en el análisis de las partes del poema, resuelve los problemas textuales y de interpretación que van apareciendo, y finalmente el poema cobra sentido en su conjunto. Sin embargo, no olvida nunca lo más importante: es poesía, creación literaria, donde un autor modifica la realidad, o más bien, donde los conceptos de realidad, real, veraz, verosímil, son tan elásticos como el poeta quiera pretender; y sobre todo, en poesía, la lengua está al servicio del poeta, no al revés.

En la primera parte del estudio, su autor da una visión de conjunto del poema: una vez repasado el estado de la cuestión, da un resumen del argumento del poema, indicando los versos y las partes en que se divide. A continuación, enumera los problemas

del texto atendiendo a tres grupos de dificultades, las *textuales*, las *léxico-semánticas*, y las *literarias*. Se detiene en las más significativas y apunta ya alguna solución, aunque más adelante en su estudio se va a detener con más profundidad, y tocará otros problemas del texto. Acaba este capítulo introductorio detallando los materiales que ha utilizado para apoyar su estudio.

La segunda parte del estudio es la edición del texto revisado y su traducción, añadiendo también un aparato crítico positivo con las variantes más significativas.

La tercera parte del libro es el estudio literario y filológico del poema. Esta parte está subdividida en diferentes epígrafes: primero analiza los versos 1-8, que corresponden al «saludo del interlocutor». Se detiene a lo largo de numerosas páginas en todos los problemas textuales, literarios, y léxico-semánticos, que se encuentran en estos ocho versos. Da cuenta de la estructura paralelística y perfectamente simétrica que analiza; da numerosos paralelos semánticos que encuentra en distintas partes de la obra catuliana para arrojar luz a la oscuridad del poema. Palabra a palabra da un sentido a los versos latinos y no deja ningún cabo suelto para otra libre interpretación, puesto que nada queda escrito al azar.

En el segundo epígrafe donde analiza «la respuesta de la puerta», versos 9-14, hace un estudio igualmente exhaustivo; es significativo el análisis de la aliteración de *ve*-lares sordas del pasaje, que relaciona con el sentido de los versos.

Hasta el epígrafe sexto va analizando cada una de las partes en las que ha dividido el poema con igual detenimiento. Utiliza todo tipo de recursos para dar claridad al sentido del poema, tantos como los que utiliza el poeta para expresarse. Emplea explicaciones históricas, geográficas, literarias, intertextuales, etc.

Sin embargo, en el epígrafe séptimo aborda lo que denomina la técnica de alusión/elusión en el poema, «entendiendo por ésta los complejos mecanismos mediante los cuales el poeta *sugiere* niveles de significación que no expresa explícitamente.» De esta forma, muchos elementos que son entendidos de una forma al leerlos, tienen otro sentido añadido al finalizar la lectura del poema. Por ello, retoma problemas que quedaron sin explicar satisfactoriamente a lo largo de la exposición, y que por este recurso, se reinterpretan una vez terminado el análisis del texto.

Acaba el estudio con unas conclusiones que retoman todo lo expuesto, y que no por ello dejan de tener una validez enorme, sobre todo teniendo en cuenta la gran cantidad de datos de distinto tipo que se manejan para comprender un texto tan complejo, y cargado de problemas que el autor ha intentado explicar. Remata el estudio con una bibliografía, y unos índices, de «conceptos y cosas notables», de «autores modernos», y de «pasajes citados».

Es un libro de lectura amena, a pesar de su naturaleza, pues ocurre a veces que se lee un comentario de estas características y se acaba con la sensación de haber seccionado quirúrgicamente la obra de arte. Este estudio se convierte en herramienta de comprensión del texto, pero también un punto de partida y un modelo filológico de comentario de texto.

Antonia RÍSQUEZ MADRID

Andreola Rossi, *Contexts of War. Manipulation of Genre in Virgilian Battle Narrative*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2004, 222 pp.

Andreola Rossi analiza las escenas de batalla de la *Eneida* de Virgilio (la caída de Troya en *Aen.* 2 y la guerra en el Lacio en *Aen.* 9-12) desde una perspectiva original. Su particular enfoque se centra en la consideración de la constante manipulación del imaginario épico de la guerra, que el narrador realiza mediante la asimilación de convenciones narrativas características de otros géneros literarios, específicamente, de la historiografía y de la tragedia.

Su trabajo está fundamentado en teorías literarias contemporáneas que analizan la compleja trama de interrelaciones, que vincula un texto con sus modelos, como, por ejemplo, las obras de G. Pasquali (1951, «Arte allusiva», en *Stravaganze quarte e supreme*, 11-20, Venecia) y S. Hinds (1998, *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge). La autora destaca particularmente un trabajo de G. B. Conte (1986, *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, Ithaca), en el que este estudioso define el «código» de un género literario como una gramática narrativa específica, que vincula un determinado contenido temático con determinadas estructuras expresivas. El código genérico se constituye en paradigma narrativo, que ofrece al lector un marco específico dentro del cual decodificar el texto e interpretar el mundo en él representado. De este modo, las estructuras expresivas específicas de un género literario representan valores culturales e ideológicos determinados.

Partiendo de esta fundamentación teórica, la presencia de registros narrativos provenientes de diferentes géneros literarios en las escenas de batalla de la *Eneida*, implica, consecuentemente, la coexistencia simultánea de múltiples y antagónicas visiones del mundo y de diversos sistemas de significación. En resumen, la multiplicidad de estructuras genéricas implica una multiplicidad de cosmovisiones y una multiplicidad de sistemas de significación. Estas características convierten al texto virgiliano en una «entidad poligenérica», que en su interacción con esos variados códigos y con sus respectivas cosmovisiones va construyendo su propio significado.

Específicamente, la presencia de convenciones narrativas propias del género historiográfico y del género trágico provocan una constante redefinición de la épica y del sistema de significación del texto. Esta comprobación, según la autora, desestabiliza el concepto de «pasado absoluto» y de «única visión de la realidad» que M. Bakhtin (1981, «Epic and Novel», en M. Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, 16-35) postula como rasgo propio del género épico.

El análisis detallado de la presencia en el texto virgiliano de *topoi* propios de la historiografía y de la tragedia, tales como la *urbs capta*, la *descriptio pugnae*, el uso del recurso de la *euidencia*, la dialéctica y la *peripeteia* trágicas, la perspectiva femenina y la participación activa de la mujer en la guerra, entre otros, permite a la autora dilucidar la coexistencia de una multiplicidad de perspectivas o puntos de vista que convierten al texto virgiliano, según la denominación de G. B. Conte (1984,

Virgilio. *Il genere e i suoi confini*, Milano, 96), en un texto «policéntrico». A continuación mencionamos brevemente, a manera de ejemplo, algunos de los *topoi* analizados por la autora:

– La tensión entre dos visiones histórico-temporales y genéricas presentes en el texto es analizada y considerada clave para la interpretación del poema. La primera de estas perspectivas, la «voz épica», es la expresada por la profecía de Júpiter (*Aen.* 1. 278-79). Allí se anuncia el futuro establecimiento de un imperio ‘sin límites de tiempo ni de espacio’. La segunda de estas perspectivas, opuesta a la anterior, se pone de manifiesto en el relato de la caída de Troya (*Aen.* 2) y consiste en la visión histórica del inevitable ciclo de ascenso y caída de todas las ciudades: manifestación de la «dialéctica trágica». Épica y tragedia coexisten y se enfrentan en el texto.

– Otro de los rasgos, esencialmente trágico, que introduce Virgilio en su epopeya, provocando la coexistencia en el texto de puntos de vista antagónicos, es la perspectiva femenina (que integra el *topos* de la *urbs capta*). En las tragedias del ciclo troyano (*Troyanas*, *Hécuba*, *Andrómaca*) las mujeres, únicas sobrevivientes, se convierten en las voces a través de las que se narra la caída de la ciudad. En la *Eneida* figuras como Hécuba y sus hijas (*Aen.* 2), Dido y Ana (*Aen.* 4), las matronas troyanas que incendian las naves (*Aen.* 5), Amata y las mujeres latinas (*Aen.* 7), la madre de Euríalo (*Aen.* 9) y Camila (*Aen.* 11), intervienen activamente en la trama narrativa poniendo de manifiesto la presencia del punto de vista femenino, que cuestiona y desestabiliza continuamente la perspectiva marcial e imperial, representada por el género masculino.

– La presencia del *topos* trágico de la *peripeteia* ubicado en el medio de los relatos de batallas (escena de la muerte de Palante en *Aen.* 10) provoca una tensión entre narración épica y conflicto trágico.

– En el *topos* de la *descriptio pugnae* el uso del recurso de la *evidentia* provoca un acercamiento del lector al hecho narrado y, consecuentemente, una identificación entre pasado y presente, que, según Rossi, aleja el texto virgiliano de la épica homérica y lo acerca a los textos historiográficos. El pasado se convierte en clave para interpretar el presente (Ej.: uso del deíctico temporal *nunc* en *Aen.* 10, 354-61).

Según nos informa la autora, el presente libro surge a partir de una tesis realizada con el asesoramiento de R. F. Thomas. Consideramos que ese asesoramiento se evidencia en una notable similitud con el método de trabajo de ese destacado estudioso virgiliano. El libro de Andreola Rossi pone de manifiesto la realización de una tarea investigativa caracterizada por la sutileza y la precisión en el análisis intertextual. Arriba a conclusiones poseedoras de una notable amplitud de criterio, que se constituyen en un valioso aporte para la crítica virgiliana actual.

María Luisa La Fico Guzzo  
Universidad Nacional del Sur  
Bahía Blanca – Argentina  
mllafico@criba.edu.ar

Enrique MONTERO CARTELLE y Alberto ALONSO GUARDO, *Los «libros de suertes» medievales: las Sortes Sanctorum y los Prenostica Socratis Basilei*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas 2004, 304 pp.

La presente obra consta de una edición crítica, acompañada de traducción y un estudio previo acerca de unos textos medievales inscritos dentro de los denominados genéricamente «libros de suertes», en concreto las *Sortes Sanctorum* y los *Prenostica Socratis Basilei*. Responden ambos a un procedimiento adivinatorio utilizado en la Edad Media, si bien hunde sus raíces en la Antigüedad, con diversos precedentes, y basado en un sistema en que interviene el azar. Entre las *Sortes* se distinguen «Suertes bíblicas» —esto es, consulta al azar de un texto bíblico, con dos variantes, según se hiciera con vistas a una respuesta buscada o bien se escuchara ocasionalmente como manifestación de la voluntad divina—, los *Breuia* —mediante el empleo de tablillas o fichas en el altar; una afirmaba y la otra negaba— y las *Sortes Sanctorum*. Éstas son definidas como «colecciones de oráculos o respuestas» caracterizadas asimismo por su carácter laico, distinguiéndose a su vez entre las dirigidas —como los *Prenostica Socratis Basilei*, en que el consultante debía acomodarse a unas cuestiones previas— y las libres —cada cual buscaba respuesta a una cuestión no prefijada, de lo que son ejemplo las *Sortes Sanctorum* editadas en la obra, para las que se valían de tiradas de dados que conducían a respuestas numeradas—.

De las *Sortes Sanctorum* se ocupa, en primer lugar, Enrique Montero Cartelle, que realiza la edición crítica del texto utilizando un total de nueve testimonios, que datan de los siglos X al XV. El editor tiene en cuenta, además de los manuscritos, una copia manuscrita, realizada a modo de edición paleográfica, de *P* —por François y Pierre Pithou, en 1687— y una edición crítica de *R* —por Félix Rocquain, en 1880—. A pesar de la antigüedad de los manuscritos —y según se ofrece a la vista en varias de las láminas incluidas al final de la publicación— su lectura no presentaría grandes dificultades, salvo por ciertos problemas debidos al corte en los márgenes del manuscrito *C*<sup>2</sup> y algunos desvanecimientos de la tinta en *A*, tal y como el propio autor señala. Igualmente reconocido por éste es el hecho de haber localizado todos los manuscritos, excepción hecha del original latino de la traducción de *R* —folio de pergamino en provenzal, que presentaría por lo demás una traducción bastante alterada y con importantes lagunas—; por sus características sería de cierto interés, si bien la existencia de dicha traducción provenzal facilita una aproximación a lo que podría haber sido el original perdido. Sí queda, empero, recogido el único texto hispano, de Madrid, asimismo el más antiguo. Éste es, en definitiva, un texto importante para el establecimiento de estas cincuenta y seis respuestas adivinatorias, en una primera edición crítica de las mismas por contraposición entre *M* (el hallazgo de Madrid) y el resto de testimonios. También se ocupa el editor de establecer las relaciones entre los manuscritos —prescindiendo de ofrecer gráficamente un *stemma codicum*— para llegar a conclusiones desarrolladas acerca de las familias y ramas que se conforman en la tradición, llegando a establecer el que sería el testimonio más antiguo y cercano al original (el citado *M*).

Por lo que se refiere a la traducción, se combina el deseo de exactitud de una traducción literal con un uso restringido de las libertades de traductor o del uso de

la paráfrasis en casos contados —así, hallamos *et ueniet tibi* [p. 70] como «y lo conseguirás»—.

En cuanto a las notas, conjuga las referidas a la edición crítica y las eruditas, ubicadas éstas bajo la traducción castellana, de tal manera que se complementa la traducción con informaciones útiles y enriquecedoras —p. ej., en la pág. 92, cuando se trata de la sentencia *Mel tenes, acetum desideras*, que además presenta un notorio clímax en gradación ascendente, se marcan las variantes textuales por un lado y se señala su cualidad de refrán por otro—.

El aparato crítico, aunque se plantea esencialmente como negativo, es, de hecho, prácticamente en la mitad de las lecturas, un aparato positivo y muy claro, debido al empleo de las abreviaturas usuales —que, además, se desarrollan previamente junto con las designaciones de los manuscritos en los apartados de *Notae* y *Sigla* respectivamente—, a pesar de algún cambio repentino en el criterio (como sucede en la p. 70, donde se indica: «sic et: et sic V // tuus animus: tr: PC»).

Sobre la introducción cabe decir que facilita en gran manera un acercamiento a los textos medievales de adivinación mediante las «suertes». Incluye una tipología cuidada, donde se introducen pertinentes ejemplos latinos que dan razón de la misma, en una clasificación que ya avanza, además, el panorama en que se inscribirán los *Prenostica Socratis Basilei*, en virtud de una caracterización sencilla, pero que resulta a la vez suficientemente completa. La bibliografía utilizada y a la que se alude —añadiendo datos que permiten una profundización en el tema al lector— es de generosa extensión y abarca además un amplio espectro temporal, en concreto desde 1687 hasta el año 2001, con lo que su actualización es reseñable.

Alberto Alonso Guardo se encarga, a continuación, de los *Prenostica Socratis Basilei*, presentados de manera detallada y completa, según una correcta estructuración del contenido y gran claridad expositiva. En este caso, es destacable el hecho de que se manejen dos versiones de un mismo libro —pero no dos libros de suertes distintos—, debidas a la voluntad expresa de alguien de realizar ciertos cambios. En lo que respecta a la presentación, se edita —por su mayor difusión— con notas críticas una de las versiones, la llamada «cristiana», mientras que la «árabe», en la que se cambian ciertos nombres —indeclinables, transcritos al latín—, se ofrece en edición paleográfica, como apéndice, para permitir al lector una confrontación entre ambas. Como se ha indicado anteriormente, se trata éste de un método adivinatorio dirigido, que se vale de un procedimiento geomántico y varios pasos intermedios.

Para la edición crítica —versión cristiana, por tanto— se han manejado diez manuscritos, descritos en orden cronológico de datación y escalonados entre los siglos XIII y XVI; el único códice hispano (del siglo XVI) se incluye entre éstos, y se añade bibliografía para cada uno. El texto, como permiten apreciar algunas láminas reproducidas, resulta en general de fácil lectura. Además, el autor revela la existencia de dos manuscritos que se describen en la sección de tradición textual, aunque, por razones de premura, no los haya podido utilizar en su edición. Asimismo, con respecto a los códices citados por L. Thorndike y J. Bolte, manifiesta las dudas que suscita la posible existencia de estos dos manuscritos —cambios de firmas, conocimiento sólo por menciones aproximadas—. El resto de los códices, de los que el editor mues-

tra tener clara constancia, se describen pormenorizadamente entre las páginas 125 y 136. Redondea el apartado referido a la tradición textual la inclusión del *stemma codicum*, en el que se distingue un arquetipo con dos ramas; se da prioridad para la edición a una de éstas (la *w*) y, dentro de la citada rama, a los manuscritos *C* y *G* (ambos de París). Se añaden ciertas consideraciones generales acerca de la edición, a la manera de ciertas aclaraciones previas —que así no se reiterarán, dada su frecuencia, dotando de mayor agilidad a la edición—.

En lo referente a la traducción del texto, es básicamente fiel al latín, mas incluye un cierto grado de interpretación, con algunas expansiones breves y aclaratorias —*cf.*, por ejemplo, la muy correcta traducción de *bonum est tibi*, que vierte en el castellano usual «es lo que te conviene» [página 226].

El aparato crítico es esencialmente negativo, en la medida de lo posible, sin que esto suponga una merma de su claridad. Las notas eruditas se refieren casi exclusivamente a aclaraciones sobre ciertos vocablos —así, en la p. 167, se aducen razones para la traducción de *pomum* como «pomo» en castellano, de manera que se argumenta la elección de ciertos términos que podría extrañar al lector—. Completa este trabajo de los *Prenostica* una introducción acompañada de esquemas, tablas y otras representaciones gráficas que son de valiosa ayuda para lograr una eficaz presentación sintética de los manuscritos usados y sus relaciones entre sí. A la edición se añade un índice de manuscritos y otro de léxico selectivo, con adición, en las páginas finales, como se ha señalado previamente, de la versión árabe, basada en cinco manuscritos, lo que posibilita una labor de contraste con la cristiana.

Es destacable, en definitiva, el rigor empleado por los dos autores de la edición de estos textos, que ahora, gracias a su esfuerzo, son de lectura accesible y servirán sin duda de ayuda para ulteriores investigaciones.

Francisco Javier BRAN GARCÍA

Miguel Ángel GONZÁLEZ MANJARRÉS y María Cruz HERRERO INGELMO, *Un herbario ilustrado sin texto. El códice Chigi F VII 158*; Colección *Scriptorium* 24, Biblioteca Apostólica Vaticana, Testimonio Compañía Editorial, Ciudad del Vaticano, Madrid 2004.

Los autores de este voluminoso estudio (618 pp. en folio), que acompaña al facsímil del códice indicado, son ya conocidos por haber hecho una edición de otro facsímil con ciertos puntos en común, *El Dioscórides Grecolatino del Papa Alejandro VII. Manuscrito Vat. Chigi 53 (F. VII 159)*, Madrid, Biblioteca Apostólica Vaticana, Testimonio Compañía Editorial, 2001. Ambos códices, el F. VII 158 y el F. VII 159 son del s. XV y coinciden en que carecen de texto. Ahora bien, el contenido del *Dioscórides Grecolatino* lo constituyen las ilustraciones de las hierbas, árboles, animales, de los que habla Dioscórides en su *De Materia Medica* y sigue la tradición marcada por las imágenes del manuscrito conservado más famoso de la obra, el del año 512, el de *Anicia Juliana*. Por el contrario, el F. VII 158, cuyo es-

tudio reseñamos ahora, no tiene una relación directa con el *De Materia Medica*, sino que se trata de un herbario en el que se entremezclan numerosas tradiciones medievales de tratados de plantas. Por ello los autores le dan un nuevo título más acorde con su contenido y evitan el engañoso de *Dioscórides latino*, por el que se le ha designado anteriormente.

Se distinguen dos secciones en el conjunto de ilustraciones de este herbario tardo-medieval.

La primera es la más importante con 642 dibujos que guardan una relación directa con el *Tractatus de herbis*, fechado a finales del s. XIII o comienzos del s. XIV, que era, a su vez, una ampliación del *Circa Instans*, uno de los textos farmacológicos más influyentes de la Edad Media atribuido a Mateo Plateario, inspirado por Constantino el Africano en el s. XI en la escuela médica de Salerno (más concretamente en su *De gradibus simplicium*, basado, a su vez en la tradición árabe de Ibn al-Gazzār, s. X, que se remonta a Galeno y Dioscórides). Para entender toda esta complicada filiación los autores han hecho una introducción muy clara con gran erudición y sabiduría que arranca desde Hipócrates, pasa por la medicina helenística, para seguir con Dioscórides, Celso, Plinio, Galeno, etc. De más interés, por más desconocidas y difíciles de documentar, son las explicaciones más extensas sobre la Antigüedad tardía, medicina árabe, mundo bizantino y Edad Media latina. Es una pequeña historia de la farmacología antigua y medieval perfectamente documentada que es de gran interés para cualquier lector interesado por la cuestión. Volviendo al códice, González Manjarrés y Herrero Ingelmo relacionan con claridad los dibujos de este códice F. VII 158 con los del manuscrito Masson 116 que deriva de la adaptación de Manfredo de Monte Imperiale (manuscrito lat. 6823 de la Biblioteca Nacional de París) del *Tractatus de herbis* tal como lo conservamos en lo que probablemente sea su versión primera, el códice Egerton 747. Son dibujos de hierbas, árboles, animales, minerales, hechos con poco cuidado, algo toscos, planos, esquemáticos, aunque hay excepciones, en las que el artista consigue dar la impresión de relieve. Destaca la gran cantidad de representaciones humanas, la mayor parte de ellas identificadas, así nos encontramos con dibujos de Dioscórides, Galeno, Demócrito, Antilo, Oribasio, Alejandro de Tralles, Pablo de Egina, etc.

La segunda sección tiene una filiación, en cuanto a sus fuentes, más difícil de trazar y mantiene relación con herbarios de ciclo alquímico. En efecto, en la segunda mitad del s. XIV y todo el XV se produjeron en el norte de Italia unos herbarios con 98 simples; sus imágenes son muy vivaces, abstractas, bidimensionales, poco convencionales, con nombres populares poco atestiguados, todos ellos son copias directas unos de otros y presentan pocas diferencias. Aunque son obras para médicos y boticarios mantienen una relación evidente con la tradición hermética y alquímica. Para cada planta o simple se detalla en un pequeño texto su utilidad terapéutica, todo ello acompañado de indicaciones de carácter mágico y alquímico, completamente ajeno a la medicina antigua. El códice F. VII 158 no depende directamente de esta tradición, de hecho, no coinciden muchas de las plantas, pero está claramente inspirado por ella en las imágenes, en los nombres que usa. Contiene 139 ilustraciones, fundamentalmente de plantas. Sus denominaciones re-

sultan extrañas y poco conocidas, en parte en latín, en parte en formas dialectales de italiano medieval.

A pesar de no tener texto seguido, se pueden distinguir varios copistas en los nombres o indicaciones que acompañan las imágenes. Las diferencias tipográficas del estudio detallado de cada lámina permiten distinguir al lector qué pertenece al primer copista, quizá, también, el autor de las ilustraciones, qué al segundo, que intervino una vez finalizado el manuscrito y añadió información que no incluyó la primera mano, y qué a otras manos. Este segundo copista era probablemente algún médico o, en cualquier caso, alguien con conocimientos eruditos sobre farmacología y medicina que añadió, poco después del trabajo original, indicaciones de fuentes (sobre todo, dada su formación, en la primera sección, la que tiene una relación directa con el *Tractatus de herbis*) que son de gran interés para los estudiosos modernos. Concretamente cita con mucha frecuencia a Dioscórides (versión alfabética latina) y a Serapión (es decir, el *Liber aggregatus in medicinis simplicibus* de Pseudo Serapión, fechado en el s. XIII); de forma más ocasional, a Avicena, Pseudo Mesué, etc. Más adelante, otros usuarios del manuscrito añadieron nuevas glosas de contenido muy variado.

Al margen de los apartados introductorios, el núcleo del trabajo se centra en la pormenorizada descripción y comentario de cada una de las ilustraciones. Como estamos viendo el texto del manuscrito es muy escaso (lo constituyen los nombres de las plantas, indicación de fuentes, pequeñas glosas). El interés de esta investigación, por tanto, reside en el comentario que aporta gran cantidad de información y actualiza el interés del códice. Se da en cada caso: la explicación del nombre de la planta y sus sinónimos en el propio códice; su identificación y nombre científico; virtudes y aplicaciones terapéuticas en la tradición antigua y medieval; si procede, comentarios de Mattioli y Laguna, traductores renacentistas al italiano y español del libro de Dioscórides; propiedades que hoy se siguen atribuyendo a esas plantas (a partir, en lo fundamental, del estupendo libro de Font Quer, *Plantas medicinales. El Dioscórides renovado*, Barcelona 1962). La parte más interesante y original de este largo trabajo de erudición es todo lo que atañe a la época medieval, sobre todo, en los aspectos terminológicos. Es de lamentar, en este sentido, que el estudio no incluya un índice con toda esta terminología, más allá de los que da el propio códice para cada letra. En efecto, citan muchos más términos de los allí reseñados y hubiera resultado de gran utilidad tenerlos recogidos. El trabajo desplegado en esta sección es enorme, fruto de largas horas porque se va relacionando todo el material con fuentes medievales difíciles y engorrosas de utilizar. La terminología botánica antigua está recogida en gran medida en las traducciones de Teofrasto, Dioscórides, Plinio, etc. y sistematizada en el magnífico estudio de J. André, *Les noms de plantes dans la Rome antique*, Paris 1985. La labor de identificación y filiación terminológica se hace costosísima para los nombres medievales y precisa de una gran familiaridad con fuentes difíciles de usar, poco o nada editadas. No es tan fácil saber que *acetosa* es el nombre de Avicena y Pseudo Serapión para el *lápathon* griego o *lapatium* en latín, o poder leer qué dice de esa planta Mateo Silvático. Tampoco, que *adruma* es sinónimo de *adriana*, *andriana*, *herba cancri*, *herba campana* y dónde están documentadas estas denominaciones o a qué nombre científico actual corresponden, por poner dos ejemplos de nombres de la letra a.

El estudio de la segunda sección es más problemático porque los datos son mucho menos seguros y la identificación de las plantas a las que se alude es muy complicada por falta de datos. A pesar de la dificultad consiguen trasladar gran cantidad de información de interés y las hipótesis que formulan son muy acertadas y dignas de consideración, aunque difíciles de probar.

Sobresale este trabajo por la cuidadísima y actualizada bibliografía, tanto en las citas de las notas como en la sección bibliográfica del final. Son muy de agradecer los índices de nombres científicos de plantas y animales, así como el índice castellano de elementos farmacológicos.

En conclusión, se trata de un trabajo de gran interés sobre la farmacología medieval en varias de sus vertientes, concretamente, una más culta relacionada con la escuela salernitana y otra más popular.

Francisco CORTÉS GABAUDAN  
corga@usal.es  
Universidad de Salamanca

GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ, *Tradición Clásica y Literatura Española*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicios de Publicaciones 2000, 222 pp.

Nos encontramos ante una colección de artículos que el autor ha recopilado en un solo libro bajo título común, que resume el tema y el objetivo de los artículos: dejar constancia de la relación y el diálogo que han mantenido los textos hispánicos con la tradición clásica. A lo largo de la lectura vamos a encontrar sobre todo un denominador común, que es la incursión en la mitología griega que los autores literarios han realizado, no sólo en épocas donde sería esperable, sino en todos los siglos que han continuado a la Antigüedad.

Los artículos se relacionan entre sí por parejas: los dos primeros dedicados a *Espejo de Paciencia* de Silvestre de Balboa, obra de finales del siglo XVI e inicios del XVII y «pieza inicial en la historia de la poesía cubana» en palabras del autor de los artículos. Pasa revista a una serie de motivos e imágenes clásicas proyectadas en una situación histórica y geográfica distintas, cómo en la música, flora, fauna, mitología se mezcla lo grecolatino con lo caribeño.

El artículo III y el X lo dedica al mito de Océano en la literatura y la historiografía canaria respectivamente. Hace un catálogo de las referencias literarias e historiográficas que en el transcurrir de los siglos los canarios han hecho con respecto al *Océano* griego y el Océano Atlántico que les rodea, y, como señala el autor, presenta su escudo actual.

En tercer lugar podemos vincular perfectamente tres artículos dedicados a la obra de Tirso de Molina. El artículo IV hace una primera aproximación a los elementos míticos grecolatinos en la obra del dramaturgo; en este primer acercamiento incide en los mitos más recurrentes en la obra teatral del autor; pero no sólo eso, sino que además hace una relación de la distribución e índice de frecuencia de los perso-

najes míticos que aparecen en total en el conjunto de la obra del escritor barroco. En los artículos VI y IX, dos partes de un mismo estudio, se centra en la localización de los *monstruos* en la obra de Tirso de Molina, cómo se pasean Argos, Escila y Caribdis, las Harpías, Quirón, Esfinge y Medusa por las obras teatrales y cómo funcionan. Como precisa el autor de los artículos, el análisis lo hace siguiendo «los principios de la llamada *estética de la recepción* o *recepción de la literatura*, corriente de la crítica literaria moderna que preconiza un examen de la recepción y de la supervivencia de la obra literaria basada en la experiencia de los lectores y en sus efectos e influencias», utilizando sus propias palabras.

Los artículos V y VII los dedica a Luis Cernuda; hace un repaso por la importancia del mito en la poesía cernudiana, teniendo en cuenta el momento histórico y personal en que se desarrolla su producción. Da una relación de las figuras, elementos y evocaciones míticas y su localización en la obra poética; pero se detiene en lo más significativo, sobre todo en el segundo artículo de la pareja, en el que hace un recorrido por el mundo subterráneo donde se fusionan «mito, historia y biografía, ya que los mitos exploran e iluminan la historia que a su vez explica la biografía».

En los artículos VIII y XII da un repaso a los elementos mitológicos en el teatro costumbrista del siglo XIX y en la lírica barroca del XVIII. Un análisis sucinto donde se relacionan las apariciones mitológicas en distintos autores, en los que el marco ideológico e intelectual de su momento histórico fue determinante, y que en algunos casos han sido relegados casi al olvido.

El capítulo XI lo dedica a un poeta canario, Domingo Rivero. Este poeta modernista utilizó elementos míticos a los que el autor del artículo se encarga de pasar revista.

Finalmente, el artículo XIII, que cierra la colección, lo dedica a la novela histórica grecolatina que en los últimos años ha aparecido en el panorama editorial. Hace una clasificación de los tipos de novelas que encontramos en el mercado y reseña los títulos más señeros. Acaba el artículo con un comentario de la novela de Robert Graves, *El vellocino de oro*, como muestra de novela histórica.

Después de la lectura de esta colección de artículos, la sensación que queda es que aún hay mucho donde trabajar, y que este tipo de trabajos es un excelente punto de partida para profundizar en la impronta que la tradición clásica ha dejado en la literatura española. Es una buena base de datos para futuras investigaciones.

Antonia RÍSQUEZ MADRID

Francisco GARCÍA JURADO et alii, *La Historia de la Literatura Greco-Latina en el siglo XIX español: Espacio social y literario*, Málaga, Universidad de Málaga: Analecta Malacitana 2005, 415 pp.

Bajo la coordinación de Francisco García Jurado, quien ya se había distinguido por sus estudios sobre el Humanismo del siglo XIX en Madrid, se presenta este trabajo, que afronta el problema de la Filología Clásica española del s. XIX, el siglo del Romanticismo, del Historicismo y del Nacionalismo (especialmente por influencia de

la *Geschichte der alten und neuen Literatur* de F. Schlegel de 1825), que atentan contra la Ilustración, lo universal y lo clásico (su Poética, el valor de la Retórica, los cánones y valores literarios universales), haciendo especial hincapié en el genio de cada pueblo y en las literaturas nacionales. Se describe en el libro esa lucha y superación: la constitución de una Historia de las literaturas griegas y latina como nueva disciplina. Se manifiesta además la sensibilidad de los latinistas y helenistas españoles respecto a las corrientes europeas.

Otros autores que contribuyen a la elaboración de esta obra colectiva son Javier Espino Martín, Pilar Hualde Pascual, David Castro de Castro, Óscar Martínez García, Marta González González, Ramiro González Delgado, M<sup>a</sup> José Muñoz Jiménez, M<sup>a</sup> José Barrios Castro, Eduardo Fernández Fernández, Cristina Martín Puente, Ángel Ruiz Pérez y Mirta Estela Assis de Rojo.

Esta obra colectiva viene a ser un complemento al libro de Luis Gil, *Panorama del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Tecnos, 1997, prolongando el periodo de tiempo estudiado y llenando el vacío que existía. Aunque este periodo de la filología española no destaque especialmente respecto a la europea, resulta muy relevante para el debate actual sobre la vigencia de los estudios clásicos.

Se compone de las siguientes cinco partes:

La 1<sup>a</sup> parte: «Sobre la historia de la literatura clásica y su enseñanza en el s. XIX». J. Espino muestra el nacimiento de la enseñanza de la historia literaria como confluencia de los planteamientos historicistas con las antiguas retóricas y poéticas. Francisco García Jurado en el trabajo siguiente analiza la formación de tres obras básicas: los libros de Juan Andrés, Schlegel y Gil de Zárate, y el programa de F. A. Wolf, profesor en Halle en 1787; con Schlegel la latinidad, universal, pasa a entenderse como la cultura de un periodo y un pueblo. Pilar Hualde Pascual estudia después el nacimiento de la Historia de las Literaturas Latina y Griega como asignaturas. Son descritos seguidamente los manuales latinos de Terradillos y A. Camus por García Jurado, y los griegos por P. Hualde.

La 2<sup>a</sup> parte trata sobre las colecciones así como las diversas traducciones de la *Biblioteca Clásica* de L. Navarro, que son descritas por D. Castro. La épica griega y las traducciones de Homero, dentro de las «formas de la poética decimonónica», son estudiadas por O. Martínez. La lírica griega y sus traducciones, especialmente las de Safo, por Marta González y Ramiro González. La épica latina, especialmente Virgilio, por D. Castro.

La 3<sup>a</sup> parte va dedicada a la antigua retórica y la moderna filología: La cuestión homérica (con las implicaciones románticas que ven en el pueblo al protagonista de la literatura), la estudia Óscar Martínez. Un estudio sobre Aristófanes del prof. Camús, que demuestra un gran conocimiento de las ediciones extranjeras y una gran perspicacia crítica, por M. J. Barrios. Un curso de conferencias sobre oratoria griega y latina pronunciadas por Arcadio Roda en el Ateneo Científico y Literario de Madrid durante los cursos 1872-73, son estudiados por E. Fernández. M<sup>a</sup> José Muñoz estudia la poética de Rafael José de Creso, exponente de la poética clasicista rezagada y propia del siglo anterior.

La 4<sup>a</sup> parte va dedicada al «espacio literario», e.d., la recepción y actualización de los clásicos, o lo que es lo mismo, las relaciones entre literatura antigua y moderna. A Safo como mito de las letras del XIX y sus interpretaciones, Marta González le de-

dica un capítulo. Cristina Martín Puente cataloga las obras que renuevan los temas del drama y la historia romanos: Lucrecia, Bruto, César, Viriato, etc. La visión viva que Pérez Galdós y Clarín, antiguos alumnos de Camús, tenían del mundo clásico, es el tema de Ángel Ruiz Pérez.

El espacio social ocupa esta quinta y última parte de la obra. Nacionalismos y regionalismos se alimentan de antigüedad, según Ramiro González. Se recogen las traducciones castellanas, catalanas, vascas, asturianas y gallegas en un afán de dignificar y normalizar las correspondientes lenguas. El s. XIX es el descubridor del nacionalismo: Herder, Fichte, etc. También el nacionalismo español se alimenta de personajes, historia y autores hispanos: Séneca, Lucano, etc. Los estudiosos del Clasicismo ibero-americano: Bello, Montes de Oca, Sarmiento, Martí, etc., son estudiados por Mirta E. Assis de Rojo. La actitud oficial de la Iglesia del XIX frente al clasicismo, especialmente la influencia de Gaume, *Le ver rongeur des sociétés modernes ou Le paganisme dans l'éducation*, París, Gaume Frères, 1851, en una época en que el estado Vaticano pierde su poder temporal, y en que se revaloriza la literatura medieval por obra de Schlegel, constituye el tema del capítulo final, obra de García Jurado.

En resumen, la obra ha conseguido conjuntar la profundidad del debate clasicismo / romanticismo (que hace brotar las literaturas griega y romana como nuevas disciplinas), con la documentación de autores, filólogos, docentes, colecciones, traducciones y vigencia de temas e intereses clásicos en el s. XIX hispano. Esto último convierte este libro en un manual básico para la investigación que seguramente va a desencadenar muchas más investigaciones.

El historicismo y el nacionalismo despiertan un interés renovado por la Literatura clásica, por la Arqueología y por la Historia Antigua (proyectando en el pasado la existencia de naciones), pero también los romanistas luchan frente a las nuevas codificaciones nacionales, y brillan los estudios lingüísticos comparativos. Todo esto es tan actual...

Antonio RUIZ CASTELLANOS  
Universidad de Cádiz  
antonio.ruizcastellanos@uca.es