

Revista de libros

M. Esperanza TORREGO - José Miguel BAÑOS - Concepción CABRILLANA - Julián MÉNDEZ DOSUNA (eds). *Praedicativa II. Esquemas de complementación verbal en griego antiguo y en latín*. Universidad de Zaragoza, Departamento de Ciencias de la Antigüedad, 2007, 289 pp.

El segundo volumen de la serie *Praedicativa* continúa los estudios iniciados en 2003 (cf. J.M. Baños *et alii*, *Praedicativa. Complementación en griego y latín*, Santiago de Compostela, Anejos de la revista Verba) sobre las estructuras de complementación de determinados verbos latinos y griegos. En este caso, el libro reúne una serie de trabajos especializados en los que los diversos autores, con un enfoque funcional y cognitivo, examinan nuevos problemas surgidos del análisis de las estructuras de complementación sintácticas o semánticas, es decir, de los marcos predicativos de determinados verbos.

Más allá de las premisas de tipo teórico, ya establecidas y comentadas en la monografía anterior, en el prólogo de la obra los editores ofrecen un breve pero completo repaso de algunas cuestiones relevantes para la comprensión de los trabajos, así como de la terminología empleada. En efecto, tras resumir el contenido de cada uno de los artículos, agrupados según el tipo de problemática o de perspectiva que adoptan, se presenta un rápido panorama de los principios fundamentales de la Gramática Funcional, con especial énfasis en las cuestiones relacionadas con las Funciones Semánticas, incluyendo el concepto de Macrofunción como generalización o agrupación de varios papeles semánticos.

El cuerpo de la obra comienza con el trabajo de José Miguel Baños (pp.11-37), un análisis comparado de los marcos predicativos de dos verbos de sentimiento con un significado muy próximo: *gaudeo* y *laetor*. A través de su completa descripción y del análisis de los datos en un extenso corpus, J.M. Baños comenta, en diacronía y en sincronía, los significados de ambos verbos y se plantea si las diferencias existentes (congruentes con determinados rasgos distribucionales) se reflejan en la formalización de sus marcos predicativos. Además de una revisión de los usos absolutos, el estudio se centra en la descripción y análisis de las formas de complementación nominal (ablativo, acusativo, sintagmas preposicionales...), su distribución y su relación con el bajo grado de transitividad de estos dos verbos y de los verbos de sentimiento en general.

En segundo lugar, Concepción Cabrillana (pp.39-67) selecciona un corpus parcial de la correspondencia de Cicerón y de las comedias de Plauto y Terencio para examinar los contextos de elipsis verbal con verbos no copulativos, comparándolos con los datos que ofrece al respecto el verbo *sum*. A pesar de las dificultades del análisis, afirma que la elipsis no es un rasgo diferenciador de *sum* aunque sea el verbo que más tendencia presente a la omisión, puesto que hay contextos y estructuras especialmente aptas para la ausencia léxica de una noción verbal. Desde esta perspectiva, sitúa a *sum* como verbo cuyo contenido semántico es pleno y similar al de muchos otros, incluso al de los *verba agendi* y *faciendi*.

Mercedes Díaz de Cerio, en su capítulo “Las construcciones de *εἶναι* con dativo en griego antiguo» (pp.69-90), intenta establecer el nivel de inserción sintáctica del dativo en determinadas construcciones denominadas «posesivas» e identificar su función semántica en un corpus que comprende la prosa de Heródoto, Tucídides y Jenofonte. Junto con otras construcciones próximas, Díaz de Cerio revisa en concreto las funciones del dativo en construcciones de dos términos y, tras un minucioso repaso de la noción de Posesión, estudia la posibilidad de expresar la obligatoriedad del elemento según los distintos valores del verbo *εἶναι* (existencial y copulativo) y la presencia de una macrofunción Receptor-Beneficiario.

En el siguiente trabajo (pp.91-120), M^a Dolores Jiménez López examina a fondo un aspecto relevante en la complementación del verbo *φοβέω* en griego clásico: el cambio de diátesis verbal y de voz gramatical según la perspectiva que adopta el hablante. A partir de la formalización del marco predicativo de *φοβέω*, que siempre implica, como constituyentes argumentales, una entidad animada (Experimentante) y un estímulo externo (Causa), los datos del corpus muestran que es mucho más frecuente la asignación del Sujeto al Experimentador, expresando así una diátesis antiacusativa en voz media. Por el contrario, la diátesis causativa (que se formaliza en voz activa) presenta una frecuencia muy reducida. Finalmente, la autora pone de manifiesto que el verbo no se usa en voz pasiva: esta diátesis resulta innecesaria ya que la media y la activa abarcan todas las perspectivas posibles para la expresión de la acción verbal.

Voz y diátesis son también dos conceptos fundamentales para entender el estudio de Julián Méndez Dosuna (pp.121-149). Dedicado a comparar el comportamiento de dos predicados similares como son *άλίσκομαι* y *λαμβάνομαι*, el trabajo demuestra que ambos verbos expresan situaciones dinámicas que implican un desplazamiento. Para ello, el autor analiza en profundidad las construcciones de dichos verbos, prestando especial atención a la construcción de *εἶς + Ac*. A partir de un corpus de textos epigráficos y literarios anteriores al s. IV a.C., Méndez Dosuna establece dos marcos predicativos para *άλίσκομαι* y *λαμβάνομαι*, formalizados, cada uno de ellos, según las distintas construcciones que adopta el segundo Argumento.

Agustín Ramos Guerreira examina las estructuras del verbo *dico* en latín para proponer una hipótesis histórica que explique el conjunto de marcos seleccionados para este predicado. A lo largo del trabajo (pp.151-178), Ramos ofrece un exhaustivo repaso de todos los usos del verbo y formula tres marcos predicativos como resultado de una evolución lógica. Sin embargo, el autor va más allá de la mera descripción sin-

táctica y semántica de *dicere* al abordar aspectos como su empleo en el ámbito del lenguaje gramatical y metalingüístico. A partir de los datos ofrecidos por el *Thesaurus*, analiza también los mal llamados usos absolutos de *dico*, la complejidad semántica y formal que presenta su Objeto o los casos aparentemente anómalos del tipo *dico te*.

Por su parte, Antonio R. Revuelta (pp.179-209) trata un grupo de predicados concreto (los verbos compuestos con el preverbo *σπι-*) y las regularidades que presentan sus marcos predicativos. Según las funciones semánticas que predominan en cada situación (con especial atención al término denominado Sociativo), el autor señala cuatro tipos de marcos predicativos para este grupo de verbos derivados. A su vez, a partir de una serie de alternancias formales asociadas a diferencias semánticas, estos marcos pueden llegar a formar pares equivalentes que, al mismo tiempo, se pueden subdividir según criterios de transitividad o dependiendo de la expansión de otras funciones semánticas. Acompañado de ilustrativas tablas y esquemas, el trabajo de Revuelta pone en evidencia que los procesos morfológicos pueden describirse en términos sintácticos y, en último término, que la información lexicológica se puede llegar a incorporar a la gramática.

Seguidamente, centrándose en el comportamiento de dos predicados similares, Eusebia Tarrío propone novedades significativas en el estudio de los verbos *suadeo* y *persuadeo* en latín (pp.211-232) a partir de la descripción de los usos y características de estos verbos en un corpus que abarca textos arcaicos, clásicos y tardíos. Tras una clara exposición de conceptos fundamentales que tienen que ver con la diátesis verbal y las funciones ilocutivas (en especial el concepto de verbos *manipulativos*), se presentan los significados básicos de los términos, así como sus similitudes y diferencias. Tarrío propone dos marcos predicativos para *persuadeo*, uno de ellos compartido con *suadeo*, que dependen del carácter impresivo o declarativo del predicado, del grado de manipulación existente, de la concreta formalización del Objeto y de la función semántica del tercer argumento (Receptor/Manipulado), entre otros factores.

El análisis completo de todo un grupo de verbos latinos es el objeto de estudio de M^a Esperanza Torrego (pp.233-264), que aborda la complementación del campo semántico de la vista en latín para tratar las relaciones que hay entre las características léxicas y los esquemas de complementación de dichos verbos. En este sentido, Torrego selecciona aquellos predicados más representativos (hiperónimos) dentro de cada uno de los dominios preestablecidos (*aspicio*, *specto*, *tueor*, *video*, *cerno*), para aplicar los resultados de cada uno de ellos a toda su categoría. De esta forma, a partir de un examen comparativo describe las relaciones y los rasgos que definen a estas clases léxicas y formula, en definitiva, cuáles son los cuatro prototipos a los que se reducen los esquemas sintácticos de los verbos del campo de la vista en latín.

El último capítulo del libro (pp.265-272) está dedicado a un aspecto general, con implicaciones teóricas, que afecta a muchos de los predicados griegos y latinos: Jesús de la Villa señala las dificultades que plantea el análisis de los denominados complementos internos y se pregunta hasta qué punto dichos complementos han de ser considerados argumentos necesarios del verbo, cómo deberían aparecer en tal caso en la formalización de los marcos predicativos y cuál sería su función semántica. Se-

gún el autor, es preciso establecer una distinción entre los constituyentes en acusativo y aquellos en dativo (griego) o ablativo (latín), así como entre aquellos complementos que acompañan a verbos transitivos y los que lo hacen con verbos intransitivos. Pero es aún más importante tener en cuenta que la aparición de un complemento interno parece estar asociada a ciertas condiciones generales de carácter estilístico o pragmático.

Por último, el contenido de la obra se completa con una serie de sumarios en inglés que resumen, con una relativa extensión, el contenido de cada trabajo para su mejor difusión (pp.273-289).

En definitiva, el conjunto de trabajos recogido en *Praedicativa II*, resultado final de un ambicioso proyecto de investigación coordinado y de una serie de reuniones científicas, es un buen ejemplo de la necesidad de profundizar en las relaciones entre Sintaxis y Semántica. Asimismo, constituye una prueba inequívoca de que la constante discusión y la amplitud de miras son la mejor herramienta para ofrecer resultados plurales, convincentes y rigurosos no ya en una, sino en dos lenguas estudiadas de manera paralela y comparada.

Zoa ALONSO FERNÁNDEZ
Universidad Complutense de Madrid

TERENCIO, *Obras. La Andriana, El Atormentado, El Eunuco, Formión, La Suegra, Los Hermanos*. Introducción, traducción y notas de G. Fontana Elboj. Madrid, Gredos, 2008, 619 pp.

Esta nueva traducción de las comedias de Terencio no es *otra* traducción de Terencio. No lo es porque presenta rasgos de lo que a menudo se denomina *edición definitiva*. Por *edición definitiva* entiendo aquel trabajo que sitúa un determinado texto en el presente, haciéndolo perfectamente accesible a los lectores de su momento, pero sin dejar de transparentar los rasgos definidores que lo sitúan dentro de su propia tradición. En este sentido podría decirse que también fue una *edición definitiva* de Terencio la del humanista P. Simón Abril, porque tanto la del conocido humanista como la de G. Fontana hacen de Terencio un autor vivo para el público para el que cada uno de ellos escribe. En el caso de esta nueva traducción esto se hace evidente en un hecho muy concreto: esta versión hace del teatro de Terencio una realidad *representable*.

Por otro lado, las traducciones de las seis comedias de Terencio están acompañadas de diversas notas que aclaran lo estrictamente necesario del texto, pero sin perturbar la lectura con constantes llamadas. Esto ha sido posible por la fluidez de la propia traducción, en la que el autor ha combinado el respeto por el original con el uso certero y pulcro de la lengua de destino. Cada comedia va completada, además, con pequeñas introducciones que aclaran lo sustancial de cada obra, permitiendo al lector entrar de lleno en la acción y paladear a un autor que, sin perder los rasgos que le definen histórica y literariamente, parece haber escrito su obra en la lengua del tra-

ductor. Esto hace que la traducción no parezca un conjunto de arcanos que hay que descifrar, sino que el español fluye majestuoso y vibrante como majestuoso y vibrante es el latín del original.

La traducción viene precedida de una introducción larga, singular, original y valiente. En ella G. Fontana no se limita a presentar el estado de la cuestión, sino que hace aportaciones sobre el autor, su época y su obra que convierten estas palabras iniciales en un verdadero ensayo sobre Terencio y sus comedias. Así se pone de manifiesto sobre todo en las tres primeras partes de la introducción. En la primera (pp.7-24) realiza el autor un repaso por la biografía de Terencio recurriendo a todas las fuentes conocidas y haciendo interesantes propuestas sobre los aspectos más señalados –y a veces discutibles– de la vida del comediógrafo. Entre ellos se encuentran su condición de esclavo, su origen norteafricano, su nombre o su fecha de nacimiento. El traductor repasa lo más granado de la bibliografía en cada caso y lo hace con una notable *vis* crítica que trasciende el dato en interpretaciones siempre fundadas y originales. Emerge así un Terencio palpitante, que tiene el teatro como medio de vida y que forma parte de una sociedad, de la que vive y para la que escribe.

Lo mismo cabe decir de la parte segunda, donde se estudia la génesis de la obra de Terencio (pp.24-67), y de la parte tercera, dedicada a explicar los aspectos más relevantes de la obra del comediógrafo (pp.67-115). El profesor G. Fontana, al analizar la génesis de la obra, realiza una incursión esclarecedora y clarividente sobre los modelos griegos que sirvieron de base a Terencio. Esto le permite indagar en lo que podríamos denominar la *teoría literaria* que subyace en la obra de Terencio, desde la que se puede reinterpretar el propio fenómeno de la traducción de los originales griegos o la característica contaminación que ha definido tradicionalmente la comedia terenciana.

A este respecto es especialmente interesante el modo en que se sitúa la producción terenciana en su época histórica partiendo de una concepción de Roma como sociedad ideológica y estéticamente helenística. Así es principalmente porque la antropología que sostiene la Roma aristocrática del momento es helenística y a esa antropología responde el teatro de Terencio. Se desarrolla este aserto analizando cuáles son los centros de interés del aristócrata de la época de Terencio y, en concreto, el influjo que tienen las filosofías helenísticas en su manera de percibir la realidad y al propio hombre. Desde esta perspectiva las disputas entre aristócratas a cuenta de la influencia griega se sitúan en un plano que no es el habitual. Este plano habitual ubica a Catón en una recalcitrante helenofobia y a los Escipiones en la modernidad de los filohelenos. Se demuestra entonces que estas contraposiciones no son reales y, con estos presupuestos, puede analizar la adaptación de la *Néa* que hace Terencio desde unas coordenadas muy sugerentes e inusuales.

Pero tampoco en este apartado se limita el autor a pasar revista a las consabidas disquisiciones sobre la estructura de la *Néa* y al modo en que Terencio la imita, sino que procede a perfilar qué es la *Néa* en sí misma y a explicar su recepción en Roma. Para ello la pone en relación con las diversas corrientes de pensamiento de la época, de las que nace lo que antes denominamos *antropología* helenística. De este modo el carácter *burgués* que tradicionalmente se atribuye el teatro de Terencio no proven-

dría de los temas más o menos intrascendentes de los que se dice que trata, sino que sería consecuencia de esa antropología helenística que el profesor Fontana caracteriza confrontándola con antropología de la *polis*. Ese teatro *burgués* lo que haría es reflejar al nuevo hombre helenístico, caracterizado por los valores de la naturaleza humana y no por los derechos *políticos*, es decir, por los derechos inherentes al habitante de la *polis*. El hombre terenciano responde a ese hombre *natural* más que *político*.

Desde esta perspectiva ideológica se explica la imitación que Terencio hace de Menandro y se esclarece el desarrollo que tendrá la *palliata* romana. También se da luz sobre las razones que justifican las diferencias entre Plauto y Terencio más allá de los archisabidos tópicos que hacen de Plauto un comediógrafo vivaz y de Terencio un autor contenido. Con ello, la usual dicotomía que se establece entre Plauto y Terencio queda aclarada desde la técnica teatral de uno y otro y desde los objetivos que inspiraban a cada uno de ellos. En este sentido, como explica cabalmente el autor, la principal causa de esa diferencia es que Terencio trató de rehabilitar la *Néa* en su integridad teatral, verbal e ideológica.

En este punto vuelve el traductor a plantearse el problema de la existencia o no existencia del Círculo de los Escipiones o el debate sobre lo griego en la Roma del momento. Entonces, haciendo una síntesis de las diversas teorías al respecto y demostrando un conocimiento profundo de la bibliografía, relaciona estos problemas con el debate abierto entre los aristócratas romanos a cuenta de la educación de los hijos y del control que sobre ella debía tener el *paterfamilias*. En consecuencia, si Roma se transforma en una cultura helenística será porque la *paideía* helenística se asienta en Roma. Terencio se transformará entonces en el portavoz de la *humanitas* romana, pudiéndose explicar así los rasgos que definen su teatro y su propio intento de rehabilitación de la *Néa*.

Con este mismo manejo de la bibliografía trata G. Fontana en la parte tercera de la introducción el problema de la datación de las comedias. Hace entonces una propuesta que consideramos acertada y en la que concilia los datos derivados de la realidad teatral del momento logrando conciliar las contradicciones en las que caen las propuestas de datación más conocidas. Esta propuesta es otro ejemplo que permite calificar esta edición de *original*. Lo es porque hace de la introducción una verdadera investigación y no un adorno, y lo hace sin salirse del protocolo que rige este tipo de introducciones, y que obligan a estudiar las partes de las comedias, la acción, los personajes, la lengua y el estilo, la métrica y la transmisión de la obra.

Siguiendo ese protocolo prosigue la introducción con dos capítulos sobre la tradición terenciana, uno centrado en la época clásica (pp.115-120) y otro que abarca el largo período que va desde la Edad Media a la Ilustración (pp.121-125). De estas dos partes queremos destacar especialmente la primera, en la que se analizan las diversas visiones de Terencio que nos ha transmitido la antigüedad explicando el cuándo, el cómo y las razones que justifican visiones. Tras estos dos apartados concluye el volumen con un capítulo dedicado a Terencio en España (pp.125-129) y a las traducciones españolas de sus comedias (pp.129-133). Este capítulo es un magnífico recorrido por la historia de Terencio en España y en español que permite al lector tener constancia somera de la trascendencia del comediógrafo por nuestras tierras.

En definitiva, creemos que estamos ante una obra de gran calado: magnífica por su introducción con impronta de autor y magnífica por una traducción de las seis comedias de Terencio, que hace que leer a Terencio sea un disfrute inmediato gracias a lo atinado de su lenguaje y a lo ajustado de unas notas que no perturban la lectura.

Marco Antonio CORONEL RAMOS
Universitat de València / Estudi General

Jesús BERMÚDEZ RAMIRO, *Modulaciones rítmicas en la lírica latina. Las odas de Horacio*, Madrid, Ediciones clásicas, 2007, 229 pp.

La obra reseñada aquí constituye un análisis profundo, perfectamente estructurado y claro de los elementos que contribuyen a la creación del 'ritmo' en las *Odas* de Horacio. A través de una metodología basada en la extracción de ejemplos y en su comentario estilístico posterior, centrado siempre en los elementos portadores del ritmo en dicho texto, Bermúdez Ramiro consigue acercarnos, de forma sistemática y completa, a la compleja labor del autor de las *Odas* y, por ende, a la comprensión del concepto del 'ritmo', no solo en Horacio, sino también, por extensión, en la totalidad de la lírica latina. De este modo, la obra aquí reseñada podría constituir un modelo muy digno de lo que podríamos llamar «comentario rítmico» de cualquier poema lírico de la antigüedad, pues desglosa y dispone de forma sistemática y a través de numerosos ejemplos, todos aquellos elementos (sintácticos, morfológicos, fonéticos, etc.) que, junto a los esquemas métricos, dan lugar a la sensación de ritmo en las *Odas*.

En la introducción, el autor mismo nos desvela cuál será la finalidad última de su obra; para ello distingue en las *Odas* de Horacio dos tipos de ritmo a los que denomina «externo» e «interno»; el ritmo externo es el ritmo convencional, métrico, de base cuantitativa y sometido a unos marcos establecidos; el ritmo interno es el ritmo no convencional que tiene como función modular la monotonía rítmica impuesta por la cantidad. Este ritmo poco estudiado es al que va a dedicar su obra Bermúdez Ramiro; su finalidad, así pues, será la de «describir los procedimientos rítmicos diferentes de la cantidad de que se sirve Horacio en sus *Odas*, y ver qué función semántica les corresponde en la estructura del texto.

Algunos de los autores y obras de referencia que menciona el autor a la hora de elaborar su propio método de análisis son, por ejemplo, A. García Calvo (*Del ritmo del lenguaje*, Barcelona, 1975; *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*, Madrid, 2006), E. Alarcos Llorach («Secuencia sintáctica y secuencia rítmica», *Elementos formales de la lírica actual*, Santander, 1967, pp.11-16), A. Holgado (*La frontera del verso en la Farsalia de Lucano*, Cádiz, 1987), C. Bousño (*Teoría de la expresión poética*, Madrid, 1987), A. Alonso (*Materia y forma en poesía*, Madrid, 1960), S. Gili y Gaya (*el ritmo en la poesía contemporánea*, Barcelona, 1956), etc. En síntesis, se basa en autores que han llegado a dos conclusiones básicas: que el ritmo se basa en el principio de iteración y que en poesía no se puede hablar de un sólo tipo de ritmo, sino de varios tipos de cuya conjunción surge el efecto rítmico del po-

ema. Así pues, y guiado por la finalidad mencionada en la introducción, divide su libro en capítulos que denotan diferentes elementos portadores de ritmo en poesía: *Encabalgamiento*, *Ritmo acentual*, *Ritmo basado en elementos morfosintácticos y semánticos*, *Ritmo de timbres y posiciones rítmicas equivalentes*.

Con respecto al *encabalgamiento*, tras analizar numerosos ejemplos del mismo extraídos de las *Odas* y clasificar los tipos dependiendo de sus características y de su localización, podemos destacar la conclusión de Bermúdez Ramiro de que este procedimiento poético puede ejercer un importantísimo papel a nivel rítmico-expresivo. El encabalgamiento es de uso constante en las *odas* de Horacio y, según el autor, tiene como función, a nivel rítmico, hacer dinámico al poema mediante movimientos de avance, retroceso o lentitud; de este modo, mientras que varios encabalgamientos en cadena darían lugar a un movimiento acelerado y servirían para expresar momentos especialmente emotivos de alegría o tristeza, series de versos unidos por encabalgamiento de dos en dos serían propicios más bien para la expresión de estados meditativos o de carácter narrativo. Así mismo, la ausencia de encabalgamientos dotaría al poema de un ritmo de especial lentitud con el que expresar situaciones solemnes o de tranquilidad.

En el capítulo dedicado al *ritmo acentual*, el autor pretende demostrar con multitud de ejemplos cómo los acentos utilizados por Horacio en sus *Odas*, pese a que el ritmo de la métrica eólica no es acentual sino que está basado en la cantidad de las sílabas, también desempeñan funciones tanto en el campo rítmico-melódico como en el semántico. A través de las páginas de este capítulo observamos cómo a lo largo de las *Odas* se repiten numerosos esquemas acentuales que por «iteración» parecen ser portadores de ritmo. En opinión del autor, estas repeticiones no pueden ser casuales sino conscientes, por lo que tales grupos se debían de percibir como rítmicos. También defiende una segunda función semántica de los acentos, que sería la de reforzar a nivel melódico elementos semánticos afines: se trata de grupos de palabras semánticamente afines que presentan además la misma estructura acentual en lo que parece ser, según el autor, un realce o apoyo expresivo de dicha afinidad semántica.

A todos estos elementos portadores de ritmo se añade la estructura gramatical y semántica del poema en el capítulo denominado *Ritmo basado en elementos morfosintácticos y semánticos*. Bermúdez Ramiro desarrolla aquí dos conceptos fundamentales: el de «sintaxis rítmica» y el de «dinamismo expresivo». La sintaxis rítmica abarca aquellos procedimientos rítmicos fundamentales en las ordenaciones de unidades de sentido. Dentro de éstos, y por su especial relevancia en las *Odas* de Horacio, el autor se centra en el «paralelismo», que suele servir de apoyo a la estructura cuantitativa encajando perfectamente en la unidad de verso, dístico o estrofa. Por lo que respecta al «dinamismo expresivo», las *Odas* se caracterizan por su dinamismo negativo, es decir, por el predominio de elementos subordinados (adjetivos, adverbios, oraciones subordinadas, etc.) que hacen que el poema avance con lentitud.

Todo lo respectivo al ritmo que pueden aportar los propios sonidos al poema, es tratado en el capítulo *Ritmo de timbres*. Los procedimientos más destacados en este sentido son la «anáfora», la «aliteración» y la «rima». La anáfora cohesiona conjuntos semejantes, al igual que lo hacía el paralelismo; en cuanto a la aliteración y la rima

en las *Odas*, su función parece ser la de remarcar las dos posiciones principales del verso, la inicial y la final, donde de forma más habitual son empleados estos procedimientos. La rima, además, en muchas ocasiones, consigue estrechar la relación entre palabras lingüísticamente afines (dos sustantivos, dos verbos, etc.) ya que la rima suele darse entre dichas palabras. En las *Odas* también se distingue una función semántica de la rima cuando es utilizada para reforzar el significado de una unidad de sentido o poner de relieve un lexema, al ponerlo en contraste con otros.

Por último, con el capítulo *Posiciones rítmicas equivalentes*, el autor alude a las posiciones inicial y final del verso: situando en estas posiciones elementos lingüísticamente afines (tanto semántica como fónicamente) se contribuye también a elaborar el ritmo de las *Odas*.

Así pues, nos encontramos frente a una obra de análisis poético muy interesante, en tanto en cuanto nos desvela las múltiples facetas del ritmo en la lírica latina. Gran parte de estas facetas y matices no pueden ser apreciadas de forma automática por nuestros oídos, pero sí que podemos llegar a analizarlas, comprenderlas e intentar valorarlas estéticamente. A este fin contribuyen obras de estilística como ésta de Bermúdez Ramiro.

Cecilia MEDINA LÓPEZ-LUCENDO
Universidad Complutense de Madrid

María Luisa LA FICO GUZZO, *Espacios simbólicos en la Eneida de Virgilio*, . Bahía Blanca (Argentina), Editora de la Universidad Nacional del Sur, 2005, 371 pp.

El presente trabajo es el resultado de la tesis doctoral de María Luisa La Fico Guzzo, leída en la Universidad Nacional del Sur de la ciudad de Bahía Blanca (Argentina).

El objetivo de la autora es el análisis del espacio en la *Eneida* de Virgilio atendiendo a la simbología literaria, una de las múltiples lecturas que podría sugerir el texto, abierto a diversas interpretaciones en función de los distintos lectores de la obra. La autora se apoya en las investigaciones de reconocidos estudiosos de la *Eneida*, como P. Hardie o B. Otis, a los que cita abundantemente.

Se da comienzo a la obra con un breve panorama acerca de las diversas lecturas de la *Eneida* en años anteriores, para concluir que la interpretación simbólico-literaria constituye una de las posibilidades, debido a la tendencia a la «metaliteratura» en época del autor latino. Por lo tanto, el espacio simbólico no refleja sino una estructura «narrador-texto-lector». Para dicho análisis la autora tiene en cuenta, además del análisis simbólico, la relación entre el lenguaje descriptivo y el punto de vista del lector. Para esta interpretación, La Fico Guzzo recurre en numerosas ocasiones a un análisis de los significados posibles de los términos latinos empleados por el poeta o a un estudio minucioso de las *ekphraseis* (cf. escudo de Eneas). Paralelamente, la autora cita otros sentidos (filosófico, mítico-religioso o político), cuando es posible entreverlos (por ejemplo: alusiones a la política de Augusto).

La autora presta especial atención a estructuras espaciales observables a lo largo de la obra, como la destrucción del caos y el surgimiento de un nuevo orden (ej. caída de Troya y fundación de Roma), la huida (cf. Eneas acompañado de su familia) o el viaje, ya sea físico (cf. viaje de los troyanos hasta encontrar la tierra anunciada) o espiritual (ej. libro IV, en que los sentimientos del héroe experimentan una evolución). Con todo, y pese al título de la tesis, La Fico Guzzo analiza el significado simbólico del poema parte a parte, sin que se trate de una revisión de «espacios propiamente dichos». Así, por ejemplo, en la última parte de la obra, se comparan las características de ambos caudillos y de sus ejércitos, sin que esto pueda considerarse «un espacio».

Se distinguen aquí dos grandes partes en torno a las que se organizan los espacios en la epopeya, el viaje (libros I-VI) y la guerra (libros VII-XII) y, a continuación, se segmenta la obra de acuerdo con la unidad de un libro o de un grupo de ellos (cf. libros IX, X y XI) para realizar el análisis, ofreciendo un resumen del contenido de los libros al comienzo, acompañado de unas conclusiones generales acerca de las observaciones realizadas, para ofrecernos finalmente un epítome final de gran utilidad.

Se descubre un paralelismo entre los dos primeros libros de cada parte (I y VII), con una intervención de los dioses opuesta al héroe, común a ambos libros (tempestad provocada por la diosa Juno y envío de la Furia Alecto con la finalidad de suscitar la discordia entre latinos y troyanos). En cambio, en los libros II y VIII las fuerzas divinas se alinean para ofrecer ayuda al caudillo (cf. oráculos sobre la ubicación de Italia y ayuda del río Tíber). Por su parte, los libros VI y XII son culminación del viaje y de la guerra, respectivamente, los dos temas principales de la obra.

Los libros centrales de ambas partes cuentan con una organización propia: III, IV y V suponen tres pruebas laberínticas para el héroe: el laberinto geográfico (búsqueda incesante de la tierra deseada) en III, el laberinto espiritual (pasión amorosa por Dido) en IV y el laberinto temporal (conjunción de tiempo pasado, tiempo presente y tiempo futuro, que culminará en el descenso a los Infiernos) en V. Los libros IX, X y XI configuran un tríptico del tema bélico, con una situación inversa: en IX es el bando troyano el que ataca y en XI este mismo es el que se defiende. En cada uno de estos libros se produce la muerte de un joven valioso, pero soberbio: Eurialo y Camila. X es el libro central, con equiparación de fuerzas, pero desequilibrio de muertes jóvenes: será la pérdida de Palante el hecho decisivo que inclinará la balanza hacia la condena de Turno al final del relato. Asimismo, el libro IV cuenta con otro personaje decisivo en el desenlace de la historia: Dido.

Desde el punto de vista literario, al igual que Roma es una nueva ciudad fundada a partir de una ciudad destruida (Troya), la epopeya virgiliana hunde sus raíces en Homero, pero se consolida como una nueva épica con un héroe más humano y con las características propias de un romano. El autor (Virgilio), al igual que su héroe, ha recorrido un largo y abrupto camino colmado de obstáculos para alcanzar la culminación de su gran obra. La nueva concepción de la épica produce una obra mucho menos bélica, en la que el tema anunciado al comienzo (*arma virumque cano*) se retrasa hasta la segunda parte del poema e incluso, ya en territorio del Lacio, se hace esperar. Virgilio humaniza a su héroe y asimismo a su adversario y al pueblo enemigo, de manera que cada uno de los dos bandos luce en defensa de sus propios motivos e

intereses, consiguiendo el mantuano que el lector comprenda que la guerra solo acarrea dolor para unos y otros. Solamente cuando el enfrentamiento no puede diferirse más, Eneas cumple con su misión divina de fundar Roma, aunque para ello se precisen muertes en el campo de batalla. Es así que siendo la *Eneida* una obra épica como la *Ilíada*, su corte es mucho más antibelicista.

La autora, pues, ha realizado un exhaustivo y meritorio análisis de la obra, si bien en ocasiones quizá demasiado arriesgado en sus interpretaciones metaliterarias, que de ninguna manera tienen un apoyo textual. Este trabajo quizás habría merecido un título mucho más genérico, referido a la simbología general, dado que, pese a la especial atención prestada a los espacios, muchas veces estos no son tales, sino movimientos espaciales y similares, por lo que el lector en cierta manera –y tras leer el título– acaso esperase un contenido algo diferente.

Sandra CAMACHO CUENCA
Universidad Complutense de Madrid

Luisa SECCHI TARUGI (ed.), *Pio II Umanista europeo. Atti del XVII Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 18-21 luglio 2005)*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007.

El 18 de octubre de 1405 nacía Eneas Silvio Piccolomini, una de las figuras más relevantes del Humanismo, no sólo italiano sino también europeo, definido ya por sus contemporáneos como «apostolo del umanesimo in Germania» (p.11). Este acontecimiento, *a priori* un nacimiento como otro cualquiera de los muchos que tendrían lugar en la localidad toscana de Corsignano, en las cercanías de Siena, fue recordado cinco siglos más tarde por varios centenares de estudiosos que, reunidos en la actual Pienza (nuevo nombre para la vieja Corsignano), celebraron un congreso internacional bajo la denominación de *Pio II Umanista europeo*; y es que ese muchacho de natural despierto, protagonista de los más atrevidos devaneos juveniles, acabaría siendo uno de los humanistas más reconocidos de su época, al tiempo que los avatares del destino le convertirían también en pontífice con el nombre de Pío II, no en honor de Pío I, sino del *pius Aeneas* virgiliano.

En 1989 tuvo lugar otro congreso internacional dedicado a *Pio II e la cultura del suo tempo*, publicado también por el Istituto di Studi Umanistici Francesco Petrarca, cuyas actas se han convertido hoy en auténtico libro de referencia para todos los estudiosos de Piccolomini. El volumen que ahora reseñamos completa la labor tan excepcional de éste tomando en consideración las numerosas ediciones críticas, traducciones y estudios que de Piccolomini se han editado en estos años.

El congreso se articuló en una serie de secciones que llevaron los siguientes títulos: *L'uomo e l'opera*, *Pio II e Pienza*, *L'opera storica e geografica*, *Il carteggio*, *Il poeta* y *Pio II e l'Europa*. Sin embargo, en el presente volumen de actas las colaboraciones no parecen seguir estrictamente este orden; intentaremos entonces recoger aquí las principales aportaciones siguiendo un hilo conductor en torno a la vida y obra del gran Piccolomini.

No fueron muchas las comunicaciones dedicadas a los aspectos biográficos de nuestro personaje, quizás porque el evento tuvo un matiz más filológico que histórico, pero abren precisamente el volumen los trabajos titulados *L'elezione di Pio II per modum accessus* (P.V. Aimone) y *Enea Silvio e il suo difficile rapporto con il governo di Siena* (M. Ascheri - D. Ciampoli); otras aportaciones en el campo de la Historia fueron: *L'equilibrio difficile: politica e diplomazia in Italia (1454-69)* (D. Maffi), *Pius II: a Yorkist Pope?* (F. Cairns), *Amedeo VIII e le streghe della Savoia* (M. Piccat), *Enrique IV y el príncipe de Viana ante Piccolomini* (Á. Alonso). Relacionados con la reconstrucción de Corsignano y su conversión en Pienza así como con la faceta de arquitecto que desarrolló Pío II encontramos los trabajos titulados: *L'architettura alla corte pontificia di Pio II a Roma* (L. Patetta) y *Pio II: concomitanze e scelte nelle arti figurative tra Siena e Roma* (T. Patetta).

El resto de los artículos, el verdadero núcleo de la obra, lo constituyen comunicaciones dedicadas a la producción del gran humanista. Centradas en la obra poética de juventud, es decir, la colección de poemas titulada *Cynthia*, los *Epigrammata* y la obra de teatro de aparente estilo plautino pero de fondo terenciano *Chrysis*, destacamos *État present des recherches sur la poésie latine d'Enea Silvio Piccolomini* (J.L. Charlet), *Dialogue poétique d'Enea Silvio Piccolomini à propos d'une image de Cupidon* (J.-C. Margolin), *Il poeta dell'amore: livelli d'interpretazione in Cynthia* (Z. Csehy), *Un recueil structuré: les Epigrammata d'Enea Silvio Piccolomini* (S. Bottero), «*Deux clercs à la porte*». *La première scène de la Chrysis d'Enea Silvio Piccolomini* (J.-C. Ternaux) y *Sint procul meretrices. Note sulla Chrysis e sulla Historia de duobus amantibus* (S. Pittaluga).

La obra epistolar ocupa una buena parte de la obra de Piccolomini; del mismo modo en estas actas también supone un gran número de páginas. Sobre la *Historia de duobus amantibus*, esa deliciosa novela epistolar interpretada en su época como una incitación al amor de la que tuvo que retractarse más tarde al subir al solio pontificio, versan los siguientes trabajos: *Per una nuova edizione delle lettere laiche di Enea Silvio Piccolomini* (A. van Heck), *Filigrane classiche nell'Historia de duobus amantibus* (D. Pirovano), *Styles et antistyles élégiaques dans l'Histoire de deux amants* (E. Delbey), *Il modello boccacciano nell'Historia de duobus amantibus: tra Elegia di Madonna Fiammetta e Decameron* (E. Curti), *Gli amanti di Enea Silvio Piccolomini e i lettori di oggi in Italia e in Francia* (A. Ceccarelli), *Il canone ungherese e la Historia de duobus amantibus* (A. Di Francesco) y algunas aportaciones más sobre las diferentes versiones que se realizaron de esta novela en Hungría y Polonia.

En cuanto al resto de su producción epistolar, donde se incluyen obras tan apasionantes como dispares, desde la sátira de la vida de la corte que representa el *De miseriis curialium* al intento fallido, quizás por no pretendido realmente, de conversión al cristianismo de Muhamed II en la *Epistula ad Mahumetum* pasando por las consideraciones pedagógicas tan en boga en el Humanismo del *De liberorum educatione*, queremos destacar las siguientes colaboraciones: *Enea Silvio Piccolomini e la difficile arte della rescrittura. Alcune considerazioni intorno al De curialium miseriis* (F. Ricci), *Fortuna spagnola del De miseriis curialium* (I. Ravasini), *Le idee pedagogi-*

che di Enea Silvio Piccolomini (M. Lentzen), *La formazione filosofico-politica e letteraria nel De liberorum educatione di Enea Silvio Piccolomini* (M. Ballarini – F. Buzzi) y *L'epistola latina a Maometto II* (M. Viallon-Schoneveld).

De la concepción geográfica del mundo, representada por la inacabada *Cosmographia* así como de la historia de su tiempo vista por uno de sus protagonistas descrita en obras como los monumentales *Commentarii* o la *Historia Bohemica*, trata un nutrido grupo de comunicaciones de las que destacamos algunas como *Lo stile storiografico di Enea Silvio Piccolomini* (F. Tateo), *Geografia, storia e politica nell'Europa di Enea Silvio Piccolomini* (B. Baldi), *Modelli e fortuna della Cosmographia di Pio II* (D. Defilippis), *L'Europa senza isole di Enea Silvio Piccolomini* (E. Hayward), *L'Oriente fra erudizione e realtà: il De Asia di Enea Silvio Piccolomini* (C. Squillace) y *La Historia rerum ubique gestarum e Cristoforo Colombo* (K. Wagner).

Tras este buen número de trabajos, y algunos más, hasta un total de 842 páginas, la editora, Luisa Secchi Tarugi, añade a modo de epílogo una sucinta biografía, titulada *Pio II e l'umanesimo* (pp.843-848), que ayuda al lector a comprender cómo y por qué el Humanismo llegó a convertirse en forma de vida para Piccolomini. Pone fin al volumen un extensísimo índice de nombres propios (pp.849-882).

En resumen, estamos seguros de que esta obra se convertirá, al igual que su precedente del que hablábamos más arriba, en libro de obligada consulta para todo estudioso de uno de los personajes más fascinantes del Humanismo europeo. Extraordinariamente recomendable no sólo por lo cuidado de la edición (aunque algún duende de esos que habitan por las imprentas ha deslizado un 1564 en lugar de un 1464 al referirse a la muerte de Piccolomini en la página 11) sino por la alta calidad de los trabajos presentados, muchos de ellos a cargo de los mayores especialistas como Jean Louis Charlet, autor de la última edición crítica y traducción de la *Chrysis* (París 2006) o Adriano van Heck, responsable, además de las ediciones de los *Commentarii*, el *De Europa*, el *De viris illustribus* o los poemas a Cintia, de la nueva edición de la *Historia de duobus amantibus* y el *De miseris* incluidos en el reciente volumen, cuya preparación anunció precisamente durante este congreso, titulado *Epistularium seculare* (Ciudad del Vaticano 2007).

José Manuel RUIZ VILA

LUISA SIGEA, *Epistolario latino*, Edición de M.R. Prieto Corbalán, Madrid, Ediciones Akal, 2007, 160 pp.

Ha aparecido recientemente gracias al trabajo abnegado y constante de M. R. Prieto Corbalán un volumen, no menos bello por su contenido que por su apariencia, dedicado al epistolario de la humanista nacida en Toledo, de origen francés y acogida en la corte portuguesa, Luisa Sigea (ca. 1522-1560).

El libro se estructura en dos partes, una primera introductoria (aunque por la extensión de la misma –ocupa ochenta y seis páginas de las ciento sesenta del volumen– la denominación de «Introducción» resulta más que modesta), y una segunda, central,

en la que se recogen, traducidos al español o editados en castellano, según el caso, todos los documentos conocidos hasta la fecha, que cabría englobar bajo el epígrafe laxo de 'epistolario' de Luisa Sigea.

Resulta sumamente llamativo dentro de la parte introductoria, en la que se abordan, como es habitual en este tipo de trabajos, aquellos aspectos fundamentales para entender la obra que se traduce y edita, la propia presentación discontinua, en algunos casos, de los materiales que la componen (lo que a veces conlleva una reiteración de los argumentos); o también la presentación inversa de esos materiales, en una especie de *hýsteron-próteron*, como cuando presenta los testimonios y elogios emitidos sobre Luisa Sigea antes de hablar propiamente de su vida.

En el primer apartado de la «Introducción» se contextualiza en el marco general del Humanismo renacentista la actividad epistolar de Luisa Sigea. Muy interesantes e informativas resultan las páginas dedicadas tanto a explicar la consideración que de la mujer se tenía en esa época, como a describir la vida de la corte de la infanta doña María de Portugal, a la que se incorporó Sigea; no tanto, las páginas dedicadas a compendiar la esencia de conceptos como 'Humanismo' y 'Renacimiento', no sólo porque tras el florecimiento de los estudios humanísticos en España en los últimos años parecen algo ociosas, sino sobre todo porque la visión «inmanentista» que se transmite de ellos ya hace tiempo quedó superada.

Tampoco resulta del todo satisfactorio, a pesar del esfuerzo de síntesis realizado por Prieto Corbalán, el apartado dedicado a describir los fundamentos del género epistolar en el Renacimiento. Por un lado, bien es cierto que, en lo que a la fundamentación retórica respecta, se enumeran los breves pasajes de autores de la Antigüedad Clásica que abordaron, si bien someramente, la problemática de la epístola (por cierto, en la página 30 'Fareleo' debe ser corregido en 'Falereo'), pero se olvida que el discurso teórico epistolar del Humanismo renacentista parece ser más bien una herencia medieval (modificada todo lo que se quiera a partir de la praxis epistolar de los autores clásicos, pero herencia medieval, al fin y al cabo). Y, de otro lado, aunque se reconoce la importancia de la propia imitación de las colecciones epistolares clásicas en el cultivo de la epístola renacentista, se omite de todas todas el papel fundamental que en la evolución de este género literario jugaron las grandes colecciones latino-cristianas, como las de Agustín o Jerónimo, por citar sólo los ejemplos más conocidos, espejo en el que se miraban todos los humanistas.

Quizá las páginas más brillantes de la «Introducción» correspondan a aquellos apartados en los que se intenta establecer la biografía de Luisa Sigea. Primero procede Prieto Corbalán a enumerar los testimonios de elogio que distintas personalidades del siglo XVI y de épocas posteriores emitieron sobre la humanista toledana, seguidamente aclara detalles relativos a la persona de su padre, Diego Sigeo, y de su familia, para finalizar por establecer los hitos más importantes en la vida de nuestra autora, apoyándose en el testimonio de las cartas que se traducen y se editan en la segunda parte del volumen.

En la «Introducción» aparece también un apartado dedicado a la transmisión textual del epistolario latino de Sigea. Las noticias ahí recogidas son sumamente interesantes; pero, puesto que la segunda parte del libro no presenta una edición del texto,

sino sencillamente una traducción, quizá no resulte procedente incluirlas en esta «Introducción». En cualquier caso, hay que decir que no es el de la humanista toledana un epistolario recopilado y editado por su propia autora, como fue costumbre de escritores y humanistas durante los siglos XV y XVI, sino que los distintos grupos de misivas que se han conformado con el pasar del tiempo presentan una transmisión independiente sin que se pueda establecer, al tratarse de textos discontinuos, ninguna relación textual entre los mismos. Ello hace sumamente difícil, si no imposible, el establecimiento de un *stemma codicum et editionum* que refleje fielmente dicha transmisión. Sin embargo, Prieto Corbalán, en un alarde de valentía, propone un *stemma*, en el que se recogen los distintos testimonios manuscritos del epistolario latino (P: Biblioteca Nacional de España [BNE], ms. 18672; G: BNE, ms. 18673(7); M: British Library, Add. 9939). Se incluye también en dicho *stemma* la edición de Paul Allut, *Aloysia Sygea et Nicholas Chorier* (Lyon: N. Scheuring, 1862), aunque para sorpresa del lector dicha edición aparece recogida una vez bajo la sigla A, filiada a G, y en otra ocasión bajo la sigla U (pp.83-84). Aunque el hecho en sí requiere una explicación detallada, podría aceptarse el empleo de siglas distintas cuando se demostrase que en dicha edición se recogen textos procedentes de manuscritos distintos hoy no identificados o perdidos. Pero es que además resulta que ambas siglas, A y U, representan las mismas cartas (la enviada a Paulo III en 1547 [*cf.*, *infra*, a)2.-], y la enviada a Alonso de Cuevas [*cf.*, *infra*, a)7.-]), en cuyo caso la filiación de A con G resulta improcedente, puesto que esta última sigla representa el manuscrito que ha transmitido las dos cartas dirigidas a Alvar Gómez de Castro (*cf.*, *infra*, a)13.- y 14.-).

De otro lado, es de suponer que como base para la traducción del epistolario que se presenta en la segunda parte del volumen se sigue la edición aparecida más recientemente (Leon Bourdon – Odette Sauvage, «Recherches sur Louise Sigea», *Bulletin des études portugaises*, 31 (1970), 33-176). Pero tal extremo no se especifica en ningún lugar, ni tampoco si Prieto Corbalán en su traducción se aparta en algún pasaje de esa u otra edición, o si prefiere lecturas procedentes de sus investigaciones sobre los manuscritos. Tampoco se explican los criterios que se siguen en la edición de los textos en castellano.

Cierra la «Introducción» una sucinta, pero interesante, nota bibliográfica.

La expresión empleada por Prieto Corbalán es correctísima, y esto no lo desdice la presencia de unas pocas erratas que se pueden detectar en el volumen. No obstante, llama la atención la transcripción ‘Vasaeo’ del nombre latino del humanista de origen brugense, afincado en Portugal, ‘Joannes Vasaeus’, cuando la forma generalizada en español es ‘Vaseo’; o el frecuente uso del artículo determinado acompañando al apellido de nuestra humanista, en la expresión «la Sigea» (*cf. Diccionario pan-hispánico de dudas* Madrid: Real Academia Española, 2005, p.249).

Por lo que respecta a la segunda parte del volumen, que, como hemos dicho, corresponde al texto del epistolario, está organizada en cinco grandes bloques:

a) Epistolario latino: incluye la traducción (en un estilo fluido, que sin duda es producto de una pausada reflexión) de las veinte cartas latinas conservadas, más un breve fragmento. En la ordenación de los documentos se cruzan dos criterios, cronolo-

gía y destinatario. Sin embargo, la nueva datación que se propone para algunos de ellos (núms. 9 a 12) debería implicar una reordenación de los mismos.

1. Carta de 1546 al pontífice romano Paulo III, a la que se adjunta el poema *Sintra*. Con esta carta, escrita en cinco lenguas (latín, griego, hebreo, sirio y árabe), Sigea se granjeó una fama universal de erudición.
2. Otra carta, datable en 1547, también dirigida a Paulo III, en la que Sigea solicita el favor del pontífice para sus hermanos, Diego y Antonio.
3. Carta a Pompeyo Zambecari, nuncio del papa en Lisboa, con quien Sigea pretende entablar amistad. Está fechada en 1551.
4. Carta a Francisco Pérez, primo del marido de Sigea. Se trata de una misiva datable en 1553, en la que la humanista toledana advierte a su joven familiar de los peligros que acechan a la juventud y lo insta al cultivo de las letras.
5. Epístola, datable entre 1553 y 1554, dirigida al embajador del rey de Hungría, Ludovico Pannonia, en la que le solicita imágenes de personalidades ilustres. Este personaje no ha sido identificado hasta la fecha. Quizá el apellido que aparece en el texto sea una simple referencia a su patria de origen.
6. Carta consolatoria, destinada a Diego Soares. Puede datarse en 1554.
7. Carta a su cuñado, Alonso de Cuevas, datable entre finales de 1554 y principios de 1555, poco antes de la partida a Burgos de Sigea. Lamenta la ingratitude de la vida en la corte.
8. Carta a Juan Francisco Canobio, fechada en Burgos en 1555. Se trata de una misiva de tono personal, en la que Sigea presenta a su corresponsal su abatido estado de ánimo. Se añaden unas interesantes reflexiones sobre la naturaleza de la epístola.
9. Misiva a María, reina de Hungría. Para esta carta se propone una datación de finales de 1556, poco después de la llegada a España de dicha monarca, quien se interesó por obtener los servicios de Sigea y su esposo.
10. Otra carta a la misma corresponsal, en la que se excusa de acudir a la llamada de la reina por la ausencia de su marido. Es fechada por Prieto Corbalán también a finales de 1556.
11. Una tercera epístola dirigida a María, reina de Hungría, en la que Sigea manifiesta que el embarazo de su futura hija Juana le ha impedido cumplir con las obligaciones contraídas para con ella. Esta carta es fechada por Prieto Corbalán en marzo de 1557.
12. Carta a una tal Magdalena de Padilla, a la que insta a que siga los estudios de letras y le advierte de las incomodidades de vivir en la corte. Para esta misiva se propone la fecha de 1556, en lugar de la admitida hasta ahora de 1558.
13. Epístola a Alvar Gómez de Castro, fechable en 1558, en la que se excusa por no haber escrito antes. Se deduce de esta carta que su hija Juanita ya ha nacido.
14. Otra misiva, también datable en 1558, a Gómez de Castro, en la que Sigea agradece los elogios que éste dedicó a su obra *Duarum virginum colloquium*.
15. Carta al rey Felipe II, de 1559, en la que solicita al monarca un puesto para su marido.

16. Carta (fechable en 1560) a Sebastián de l'Aubespine, obispo de Limoges y embajador ante Felipe II, solicitando su ayuda para la obtención de un puesto en la corte.
17. Otra misiva al mismo personaje y del mismo año, solicitando su favor ante Isabel de Valois.
18. Carta a Honorato Juan, preceptor del príncipe Carlos, datable en 1560, en la que solicita su favor para la obtención de un puesto en la corte.
19. Carta (de 1560) a Francisco de Mendoza, obispo de Burgos, con quien desea entablar amistad.
20. Carta datable en 1560 a un tal Juan de Avellaneda, en la que Sigea reflexiona sobre la amistad y la situación de aislamiento en la que se encuentra.
21. Breve fragmento de otra carta dirigida al mismo personaje.

b) En el segundo apartado se editan las epístolas castellanas conservadas bajo el nombre de Luisa Sigea, aunque en alguna ocasión se han considerado apócrifas. Aparecen agrupadas a su vez en dos bloques:

1. El primero incluye dos misivas en las que Sigea reflexiona sobre la soledad, destinadas a un caballero del que no ha trascendido su nombre (quizá no sea más que un ejercicio literario que no requiere un destinatario concreto). El texto editado en la última línea de la página 130 es deficiente a nuestro entender: «se os decid lo de Virgilio». Quizá haya que corregir 'se' en 'sé' y 'decid' en 'decir'.
2. El segundo bloque de cartas castellanas lo conforman cuatro misivas: a) sobre la naturaleza de la conversación y las lecturas que ayudan a enriquecerla; b) sobre la tristeza (entendemos que en la página 136 hay que corregir 'fuera' en 'fuerzas'; de donde resultaría un texto: «que a mí ahora me trata tan ásperamente la tristeza como que tuviese yo fuerzas para resistirle, no teniendo ninguna»); c) sobre la naturaleza del amor; d) sobre las imágenes que deben adornar una estancia.

c) Siguen bajo el epígrafe de *Opera minima* dos breves poemas castellanos.

d) En cuarto lugar se presentan las cartas enviadas a Luisa Sigea por otros personajes. En este apartado se incluyen dos documentos:

1. Una carta, datable entre 1542 y 1543, de un estudioso toledano, que unos identifican con Juan de Vergara, otros con Alvar Gómez de Castro. Sea quien fuere su autor, éste elogia las virtudes y dotes intelectuales de Luisa y la felicita por su llamada a la corte portuguesa.
2. Misiva de Paulo III, de 1547, en respuesta a la carta escrita en cinco idiomas que Luisa le envió (núm. a)1.-).

e) En el último apartado se incluyen cartas del entorno de amistades y familiares de Luisa Sigea. Son en total tres los documentos incluidos en él:

1. Una carta de María, infanta de Portugal, a su madre Leonor, en la que muestra sus progresos en el dominio de la lengua latina.
2. Una carta, fechada en 1561, de Diego Sigeo a Jean Nicot, con la que adjunta una copia del poema *Sintra*.
3. Una misiva (de 1566) del mismo Jean Nicot a Diego Sigeo, en la que elogia dicho poema y a su autora, ya difunta.

Además, el libro incluye un «Índice onomástico», que facilita enormemente la consulta del mismo a aquellos estudiosos interesados en pesquisas biográficas o en la búsqueda de detalles concretos.

En definitiva, y a pesar de las pequeñas minucias aquí discutidas, el trabajo de Prieto Corbalán resulta valiosísimo no sólo por la cantidad y el valor de documentos que ha incluido en el volumen que nos presenta, como se puede deducir de esta somera exposición de su contenido, sino también por otras muchas virtudes, como, por ejemplo, el esfuerzo de actualización que ha empeñado en la realización de su trabajo, o el hecho de hacer accesible al público hispano documentos latinos desperdigados en manuscritos de varias bibliotecas y editados en publicaciones antiguas o en revistas no siempre al alcance de un público general.

Juan J. VALVERDE ABRIL
Universidad de Granada

Marie-Hélène GARELLI, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*. Leuven, Peeters, 2007, VIII-486 pp.

Danser le mythe plantea un completo panorama del género pantomímico desde sus orígenes en el siglo I a.C. hasta bien entrada la época bizantina. Como ya indica la autora, Marie Hélène Garelli, este monográfico no pretende reconstruir arqueológicamente las representaciones ni ofrecer datos sobre la gestualidad de los actores o detalles de la puesta en escena, sino que intenta, mediante la recopilación de todo el material literario y epigráfico, definir el género y sus características de manera exhaustiva para apreciar, objetivamente, cuál era el puesto que le correspondía entre las artes escénicas, de qué manera se produjo su rápida expansión, qué consecuencias sociales la acompañaron y cómo se pudo desatar el consiguiente rechazo de los autores más críticos.

Además de la visión clarificadora de un género olvidado y poco estudiado, este trabajo invita a la lectura de algunas de las obras que, ya en la Antigüedad, se ocuparon de la defensa y elogio de la pantomima, como son, principalmente, el *Περὶ ὀρχήσεως* de Luciano y el *Discurso n.º 64 contra Arístides* de Libanio.

En las primeras páginas de la introducción, encontramos un panorama general sobre tratamiento que ha recibido tradicionalmente la pantomima (junto con una serie de explicaciones que ayudan a entender la falta de estudios en este ámbito), como paso previo a una descripción minuciosa del objeto de estudio y sus características desde

todos los puntos de vista (pp.2-9). Además, la profesora presenta y comenta una lista de recomendaciones bibliográficas (pp.9-14) muy completa: las obras mencionadas, muy variadas en cuanto a época y escuela, abarcan temas de danza griega y romana, así como de pantomima, o de artes escénicas, en general, por lo que su repaso constituye una importante ayuda para todo aquel que pretenda acercarse a este ámbito de estudio.

La parte primera del libro, *L'invention d'un genre*, analiza los posibles orígenes del género a través de un repaso de las opiniones y conjeturas de la crítica moderna. A este respecto, la autora ofrece un recorrido histórico a partir de los llamados «mimodramas» religiosos (p.30), los *ludiones* etruscos, los *ventilatores*, los bailarines en armas de la *pompa* y todas las danzas rituales de carácter representativo; este recorrido finaliza con el nacimiento de la pantomima en época de Augusto. Aquí Garelli se aparta de la opinión contemporánea e introduce una serie de novedades en cuanto a la concepción del *ludus talarius*, expresión supuestamente denominadora del antecedente directo de la pantomima y que, sin embargo, resulta ser un mero término genérico empleado en tono peyorativo.

La autora hace un alto en el camino para preguntarse por las relaciones entre pantomima y tragedia: qué partes de una tragedia eran aptas para ser representadas de manera gestual, si llegaron a existir o no tragedias danzadas en época romana o hasta qué punto el *hiporchema*, danza griega mimética y coral, permite establecer un acercamiento entre la poesía cantada y las danzas miméticas, son algunos de los aspectos fundamentales que desarrolla. El capítulo se cierra con una serie de textos (anteriores al 22 a.C.) que ponen de manifiesto la pertinencia de analizar los orígenes inmediatos de la pantomima y, efectivamente, atestiguan la presencia de danzas gestuales y representativas en los siglos anteriores a su eclosión.

El segundo capítulo se centra sobre todo en la figura de los artistas. Así, de manera cronológica, constata la evolución del significado de su nombre desde los primeros *ὀρχησται* (pp.93-100) venidos a Roma, hasta los *παντομίμοι* (pp.118-127), pasando por los *saltatores* (pp.100-118), cuya denominación, más que técnica, suele ser peyorativa en la mayoría de las menciones literarias. El análisis de la actividad puntual de los bailarines y su continuo ir y venir, demuestra que el nacimiento de la pantomima no fue, necesariamente, el resultado de una evolución local de géneros antiguos, sino que pudo haberse debido a las innovaciones técnicas surgidas de los desplazamientos de los artistas y los descubrimientos de nuevas posibilidades creadoras. Garelli evalúa además la influencia del contexto dramático, lírico y político de una época clave para el alumbramiento del nuevo género: la dictadura de Sila (pp.135-142). Es entonces cuando la influencia de las distintas categorías de mimo y las facilidades otorgadas por el dictador confluyen para dar paso a este nuevo tipo de artistas.

La segunda parte del libro, *La pantomime impériale et ses interprètes. Le succès d'un genre nouveau*, retoma la cuestión del origen del género desde una perspectiva bien distinta. No es el nacimiento en sí mismo lo que le preocupa a la autora sino, más bien, si la pantomima fue una invención o una innovación. Partiendo de las fuentes documentales, la cuestión de quiénes fueron los creadores del género (Batilo y Píla-

des) y de qué tipo de pantomima llevaban a cabo (si burda o refinada, cómica o trágica) se resuelve considerando la pantomima como producto de una innovación técnica, adaptada a las modas de representación y al gusto de la época.

Estas innovaciones quedan plasmadas en las páginas 160-186, donde se enumeran las características musicales, visuales y mitológicas propias de la nueva y definitiva pantomima. Además, aquí se justifican las causas de esa introducción técnica a partir del contexto político y social de la época de Augusto, tan propicio para el desarrollo de este nuevo género, puesto que formaba parte del proyecto de difusión de una cultura común en todo el Imperio.

Siguiendo el recorrido cronológico, el tercer capítulo termina con un análisis de la situación de la pantomima y de su difusión a lo largo de los reinados de todos los emperadores hasta el s. III d. C., demostrando especial interés en los de Tiberio y Nerón, dados los numerosos documentos de historiadores y moralistas que encontramos a este respecto.

Las explicaciones de corte arqueológico e iconográfico se encuentran a partir del capítulo IV, pero no siguen la tradición «reconstruccionista» de M. Emmanuel (1895, *Essai sur l'orchestrique grecque*, París) y sus continuadores, dadas las advertencias de la propia autora en la introducción. Aquí Garelli se sirve de una serie de figurillas y máscaras para diseñar, en el lector, una imagen mental de lo que sería una representación de pantomima. Una vez puestos los cimientos de dicha representación, se estudian los componentes más significativos del espectáculo: la estructura (p.223) y los tipos de gesto empleados (p.225). A continuación, se hace una propuesta de la vida del artista y su carrera (p.227) a partir de las informaciones obtenidas de una oportuna selección de inscripciones. El capítulo concluye con una clasificación de los temas representados: distinguiendo aquellos de carácter «retórico-filosófico» y los temas paródicos de los serios, Garelli no sólo enumera y comenta el repertorio de Luciano sino que transcribe el famoso catálogo que E. Wüst realizó en su entrada de la *RE* en 1949, en el que introduce visiones más frescas y correcciones muy pertinentes.

El capítulo V (pp.297-396) se corresponde con la parte más teórica del libro. Además de repasar los temas y versiones mitológicas más extendidos y examinar los posibles autores de los *cantica*, la autora reflexiona sobre términos técnicos de la Antigüedad tales como *μύθος*, *ἱστορία* o *fabula*, referentes al argumento de la obra (pp.298-308), o sobre aquellos establecidos por la convención plutarquiana de las partes de danza: *φορία*, *σχήματα* y *δείξις* (pp.329-340). Utilizando como fuente de información a Libanio, Luciano y Plutarco (*Convivalia* 9.15), Marie Hélène Garelli se sirve también de la *Poética* de Aristóteles y las teorías de la *mimesis* para construir un panorama general que concibe la pantomima como género serio en el que, según los propios autores, el bailarín es un sabio que representa el bagaje cultural a través de una metodología precisa y estudiada.

La última parte de la obra compara la pantomima con el resto de disciplinas artísticas y retóricas. Aquí, la autora intenta comprender la visión de los oradores de la Segunda Sofística y su posición helenística con respecto a las artes en general y a la danza en particular, productos del ideal de refinamiento moral y estético. La danza, *Art et Langage*, sirve de puente entre las Bellas Artes y la Retórica, dada su perfec-

ción estética y su inigualable realización de la *mimesis*. A través de los dos elementos indispensables para la correcta realización del gesto, *ἀκρίβεια* y *claridad* en el discurso, se consigue la búsqueda de la nobleza artística y la armonía absoluta. El tópico del gesto elocuente y las reflexiones de los retóricos acerca del empleo del mismo y de los códigos correctos e incorrectos son analizados en las páginas 365-379.

Este bloque culmina con un comentario analítico del texto de Luciano, del que se dice que tiene la estructura de un tratado erudito de la época y parte de las influencias habituales. Sin embargo, la ausencia de desarrollos técnicos, la burla directa e indirecta y la ambigüedad con la que el autor llega a halagar o desprestigiar la pantomima, Roma e, incluso, al propio emperador, convierten esta obra en un elocuente y complejo compendio de saber y de ironía.

Como colofón, el libro contiene una amplia bibliografía (p.485 ss.), detallados índices (p.459 ss.) y una serie de anexos específicos (p.403 ss.) que tratan temas específicos como el de la mujer bailarina, entre otros. Se presentan también inscripciones hábilmente comentadas y una tabla cronológica de los bailarines conocidos. De esta manera se cierra una obra cuyo rigor en la recopilación de datos y en la exposición detallada sólo es comparable con el novedoso planteamiento de cada una de las cuestiones, la erudición de la autora y el exhaustivo trabajo de definición de un arte que, a pesar de su poca repercusión, es tan perfecto como refinado, complejo y estético.

Zoa ALONSO FERNÁNDEZ
Universidad Complutense de Madrid

Carmen GONZÁLEZ VÁZQUEZ - Luis UNCETA (eds.), *Literatura clásica, estética y cine contemporáneo: épica*, UAM ediciones, 2007, 152 pp.

Literatura clásica, estética, y cine contemporáneo: épica es un libro colectivo, fruto maduro y sabroso del Curso de Humanidades Contemporáneas que con el mismo título se celebró en la UAM en febrero de 2006, y que recoge en forma de artículos las conferencias de los profesores P. Martínez Serrano, V. Picón García, J. del Hoyo, C. Gallardo, H. Maquieira, R. López Gregoris, P. Flores Santamaría, E. Crespo, L. Unceta y M. Replinger.

Lo más destacable de este volumen, doblemente atractivo por tratar dos temáticas que entre sí se llevan muy bien, el cine contemporáneo y la épica clásica, es junto a la calidad de todas las intervenciones, apoyadas por notas y oportunas referencias bibliográficas, así como por tres útiles índices conjuntos de temas y motivos, obras, películas y personajes, la novedosa selección de las películas. Ya el prólogo de C. González Vázquez nos pone sobre la pista. Donde esperaríamos un repaso de las últimas y recentísimas adaptaciones cinematográficas de *Troya* o *Alejandro Magno*, lo que encontramos son diez artículos sobre películas cuya temática no es ni épica ni clásica y que, no obstante, encuentran elementos de la épica clásica tanto en los personajes, como en los temas y motivos, las estructuras narrativas, la ambientación y el paisaje de las películas *Sólo ante el peligro*, de Fred Zinnemann, *París, Texas*, de Wim Wenders, *La batalla de Argel* de Gillo Pontecorvo y *Blade Runner* de Ridley Scott.

A propósito de la épica en el cine contemporáneo se puede insistir en la coincidencia de cierta iconografía y ciertos modelos de héroe que parecen resistirse al paso del tiempo. Es lo que hace P. Martínez Serrano que, desde su calidad de arqueóloga, destaca los paralelismos entre el replicante Roy Batty de *Blade Runner* y el homérico Aquiles. Y es que ambos héroes son seres bellos que rozan la perfección física, un rasgo que han de conciliar con la conciencia de sus respectivas muertes anunciadas.

Se puede analizar esta temática de la muerte como destino también en otra de las películas del corpus, que es lo que nos propone V. Picón respecto a *Solo ante el peligro*, y, ya de paso, poner en paralelo su estructura con la de la *Eneida* virgiliana. Entre otros rasgos épicos de este *western* magnífico, el artículo nos llama la atención sobre la resistencia inicial del héroe a la acción y el obstáculo que suele constituir el amor de la mujer para que el héroe cumpla su misión. Eso sí, una vez el héroe haya tomado la decisión, ésta es siempre irrevocable.

No falta una enumeración de los elementos que hacen de alguien un héroe, es decir, de un modelo de conducta con un papel social integrador. Nos los da J. del Hoyo y son las etapas o escalones en la vida de un héroe clásico por los que también pasa Will Kane en *Solo ante el peligro*. Tampoco faltan, de hecho abundan en este artículo, las referencias a otras películas que diríamos más propiamente épicas como *Braveheart*, *Gladiator* o *Troya*. Pero, como casi siempre ocurre, lo menos evidente es especialmente interesante: la identificación del giro de la acción (la *metabolé* de la épica) provocada por el mensajero que llega de lejos, con las consecuencias que en este film tiene un telégrafo.

Dos mujeres, C. Gallardo y H. Maquieira firman un artículo sobre las mujeres en la épica que, de Troya a *París, Texas*, busca en esta película, no tanto la pervivencia, es decir, la intertextualidad de la *Odisea* de Homero, que Wenders había leído recientemente, como sí las semejanzas y desemejanzas de personajes femeninos que no son los clásicos pero que sí son igualmente épicos y que varían según el punto de vista que se tome. Vista desde la *Eneida*, Jane, la mujer de Travis, es un sincretismo de Creúsa y Dido, las «mujeres» de Eneas. Si partimos de Penélope encontramos que la discreta mujer de Odiseo ha sufrido un discretismo, o sea, un desdoblamiento, en los personajes de Anne y Jane. Y en *Sólo ante el peligro* tenemos una Amy-Andrómaca y su contrapunto en Helen Ramírez, claro está, Helena.

Viaje y descenso a los infiernos es un artículo que analiza el motivo de la *nekuia* como viaje vertical y trascendente, en oposición a los más habituales viajes de ida y vuelta, viajes horizontales en los que el héroe ni cambia necesariamente ni necesariamente aprende. R. López Gregoris estudia el esquema narrativo de la *Odisea* en la película *París, Texas* y destaca los principales hitos épicos presentes en ésta: el error del héroe, el papel del guía, la decisión de partir, el reencuentro con Penélope y, por último, la reanudación del viaje justo cuando debería terminar, un motivo que no es homérico pero que, como señala la autora, forma parte inseparable de la herencia odiseica.

El paisaje y la naturaleza como elemento épico son el objeto de estudio de P. Flores Santamaría. A partir, sobre todo, de la literatura latina, se definen los paisajes épicos bien como ideales, bien como convencionales. Así la naturaleza y el paisaje pueden ser «usados», y se destaca el uso del paisaje para encontrarse a sí mismo lejos de

la civilización, o convertidos en símbolos como sucede con los árboles en *Solo ante el peligro* o con la vía del tren en *París, Texas*. Y, puesto que tratándose de cine, hablar de ambientación significa hablar de fotografía, la calle principal de Hadleyville recibe atención como escenario principal en el *western* y los contrastes luz-oscuridad como elemento narrativo en *Wenders*.

Los héroes épicos, representantes de unos ideales, han estado a menudo también al servicio de unas ideologías. Es bien conocido el caso de la *Eneida*, epopeya nacional y fundacional del imperio romano. De sus rasgos coincidentes con la película la *Batalla de Argel* se ocupa el artículo de E. Crespo. Al narrar el origen de una nación y su consolidación como estado se repiten, entre otras cosas, el aura de realismo e historicidad, la técnica del *flash back*, la importancia del personaje coral, y ese hermoso elemento que supone dar calidad y categoría humana a vencedores y vencidos, esa cierta imparcialidad con el enemigo que constituye la nobleza de la épica frente a las simplicidades de buenos y malos.

Para el final quedan los dos artículos que se centran en la futurista *Blade Runner*. En el primero de ellos, L. Unceta se pregunta sobre la pertinencia o no de calificar esta película de épica y en su caso, sobre cuáles son realmente los elementos definibles como épicos. *La película –afirma– plantea así la enésima revisión del mito del Dr. Frankenstein, actual sustituto en el imaginario colectivo de la figura del titán rebelde: Prometeo*. Igualmente interesante es ver a los replicantes como los auténticos héroes, porque al invertir la perspectiva resultan ser ellos quienes dan la dimensión épica a la película. Sobre esta idea insiste el artículo que cierra el volumen. M. Replinger lee en *Blade Runner* los viajes de Ulises, cuyos protagonistas son, por supuesto, los replicantes, seres dramáticos que comparten con el héroe las inquietudes universales de saber de dónde venimos, por qué tenemos que desaparecer y cuál es el objetivo de nuestra existencia. Seres dotados de sensibilidad que se oponen a unos humanos bárbaros e incivilizados que viven, como Polifemo, vidas asociales.

La épica clásica se ocupó de inquietudes humanas que se han demostrado extemporáneas y el cine actual parece haber tomado parte del relevo creando mitos con una función social clara. Las de este libro son *lecturas interesadas*, artículos variados de los que, no obstante, se puede obtener una visión global de los modos en que aparece el elemento épico en el cine contemporáneo, mucha información y más de una interesante reflexión.

Helena GONZÁLEZ VAQUERIZO
UAM, Grupo TRADICOM