

Walter STOCKERT, *T. Maccius Plautus Cistellaria. Einleitung, Text und Kommentar*, Zetemata, Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft, Heft 143, Editorial C. H. Beck, Munich 2012, 315 pp., ISBN 978-3-406-64136-7.

En 2009 Walter Stockert editó *Cistellaria* en la colección *Editiones Sarsinates*, publicadas por Edizioni QuattroVenti (n.º 8, 88 pp.), donde periódicamente, además, encontramos las conocidas *Lecturae Plautinae Sarsinates* (Urbino, Italia). Es *Cistellaria* una comedia que el profesor conoce bien, a la que ya antes había dedicado varios trabajos. Como parte de su labor de edición tuvo la posibilidad de participar en un proyecto de investigación austriaco (Wiener Forschungsfonds für Wissenschaft gefördertes Projekt) que tenía como objeto la recuperación digital del texto plautino «oculto» en el palimpsesto G 82 sup (= S.P. 9/13-20), fechado en el s. V, con la inestimable colaboración de Teresa de Robertis. Esto supone la publicación de lecturas no conocidas en los manuscritos, especialmente interesante en una comedia tan fragmentada como *Cistellaria*, aunque no suponga una información significativa porque en la mayoría de los «nuevos» versos solamente ha sido posible reconstruir palabras o letras (pero que, al tiempo, puede permitir que los filólogos avancen conjeturas).

Las posibilidades que ofrece la fotografía digital de «multi-espectro» las adelantó Stockert en un trabajo de 2008, «Die Wiedererweckung eines Codex. Virtuelle Arbeit am Codex Ambrosianus des Plautus» (*RAL* Ser. 9a, 19, 407-34), donde las nueve páginas «virtuales», si se me permite la expresión, fueron nombradas A*, para distinguirlas de las páginas legibles (sin tecnología informática) de A (Ambrosiano G 82 super, cuyas lecturas describió G. Studemund en su *Fabularum reliquiae Ambrosianae: codicis rescripti apographum confecit et edidit*, Berlín 1889). Esto no significa que se haya podido leer el texto íntegro, que lamentablemente no se conserva, pero sin duda contribuye a que sea la edición latina de *Cistellaria* más completa hasta la fecha.

Esta edición de 2012 no es solamente una reedición de 2009, que el editor nombra y utiliza con el nombre de Stockert¹. Además del texto latino en los términos señalados y de su correspondiente aparato crítico (pp. 43-78), destacamos este libro porque contiene un estudio completo y riguroso de la comedia (pp. 9-42), un comentario verso a verso (pp. 79-282) y un imprescindible *Metrorum conspectum* (pp. 305-306), con la inclusión de una bibliografía actualizada y completa dividida en dos apartados, «Editionen und Kommentare» y «Weitere abgekürzt zitierte Literatur», en la que encontramos títulos españoles (pp. 283-304). El volumen concluye con tres índices: «Personen und Sachen», «Grammatica, Stilistica, Metrica» y «Wörter» (pp. 307-315).

El aparato crítico es extenso y detallado, porque además de los testimonios de los códices y del palimpsesto, Stockert ha tenido en cuenta las fuentes indirectas (Festo, Nonio, Prisciano, Varrón, entre otros) y los estudios previos de filólogos que se han interesado por la comedia (como el ya citado de W. Studemund o el de L. E. Benoist, de 1863). No ha desdeñado tampoco la colación de ediciones conocidas desde el siglo XVI, incluyendo en el texto algunas de sus lecturas (p. e. *prefiere redducam*, propuesta por Camerario en el verso 630, a la de los manuscritos).

La diferencia textual más destacada respecto de la edición oxoniense de Lindsay (1904) es que Stockert no hace una división en actos y escenas, sino que la entrada de los personajes marca la estructura lineal de la obra. En ocasiones añade personajes que no aparecen en Lindsay y adscribe un verso que aparece como «fragmento» en Lindsay a un personaje concreto. Es el caso, p. e., del verso 377, atribuido al *senex* (incluido como *Alcesimarchi Pater*) que no aparece en escena si tenemos en cuenta la edición de Oxford: tanto un editor como el otro incluyen el verso en el texto editado por el testimonio de Prisciano, pero Stockert ha decidido ponerlo en boca del viejo porque cree que se refiere a la *stipulatio* y a la solvencia, temas que aparecen en el verso 305, durante el diálogo entre el viejo y Gimnasia. La inclusión de los versos procedentes de A* hace que la adscripción del pasaje a determinados personajes cambie (que haya nuevas o distintas escenas respecto de las ediciones anteriores), como sería el caso de los versos 378 a 448, que Stockert atribuye a Gimnasia, Lena y Lampadión, quien hablaría desde, al menos, el verso 405 (en boca de Gimnasia, si tenemos en cuenta a Lindsay).

En cuanto a la elección de lecturas, encontramos bastantes diferencias respecto de otras ediciones. Por ejemplo, en el verso 466 añade *eunde>m conspicis*, que no aparece en el texto de Lindsay: la inclusión se debe a que Stockert ha leído en A* *mconspic.s*, apoyado por *mcons* de A. Si se hiciese una traducción de esta comedia, habría texto nuevo que hasta ahora no se ha tenido en cuenta, cuya repercusión cada filólogo debe valorar después de ir leyendo detalladamente cada comentario de Stockert. Porque su comentario da lugar, a su vez, a otro comentario. Hay que destacar que ha distribuido los versos según el análisis dramático y literario que hace de la comedia: argumento y escenas introductorias (vv. 1-119); dos prólogos o postprólogos (el de *lena* y el de *Auxilium*, vv. 120-196, más una alocución al público en los vv. 197-202); la monodia de Alcesimarco (vv. 203-228); la laguna de los manuscritos (vv. 230-448); la escena de Melénide, Alcesimarco y Selenia (vv. 449-535); primera anagnórisis (vv. 536-652); segunda anagnórisis (vv. 653-773) y el final, lo que Stockert denomina *Exodos* (vv. 774-787), tras el cual analiza los cinco versos que componen dos fragmentos de incierta ubicación. Esta estructura singular podría haberse planteado desde el desarrollo dramático en cinco partes teniendo en cuenta la función de los personajes secundarios en el desarrollo de la comedia: prólogo, prótasis (en la que se podrían incluir los dos prólogos, pues Lena es el personaje que enlaza unos personajes con otros y provoca la peripecia), epítasis (centrada en torno a la figura del esclavo Lampadión), catástrofe (donde suelen aparecer las anagnórisis y donde Halisca contribuye a resolver el nudo dramático) y epílogo (el éxodo o final).

No me cabe duda de que es una edición magnífica y arriesgada. Su sistematización y exhaustividad, la inclusión de nuevas lecturas, la modificación de la adscripción de versos a los personajes (tanto en añadidos como en cambios) y el detallado comentario hacen de esta edición de Walter Stockert una obra de referencia para cualquier filólogo que desee adentrarse en los versos de *Cistellaria*.

Universidad Autónoma de Madrid

Carmen GONZÁLEZ VÁZQUEZ
carmen.gonzalez@uam.es

Benjamin GOLDLUST, *Rhétorique et poétique de Macrobe dans les Saturnales*, Brepols, Recherches sur les rhétoriques religieuses 14, Turnhout 2010, 530 pp., ISBN: 978-2-503-53605-7.

Cet ouvrage de Benjamin Goldlust, qui est actuellement Maître de Conférences à l'Université de Lyon II, est une version remaniée de la Thèse de Doctorat que l'auteur a soutenue en novembre 2007 à l'Université de Paris IV-Sorbonne. Ce travail original de grande qualité marque une date importante dans l'histoire des recherches sur les *Saturnales*, qui jusqu'alors avaient négligé l'étude de la composition de cette oeuvre de Macrobe et avaient été très rarement consacrées à l'analyse de ses aspects littéraires et rhétoriques. B. Goldlust a entrepris avec succès de combler ces lacunes; dans son Introduction (p. XIII), il présente ainsi le but de sa recherche: «notre entreprise a pour raison d'être ce manque d'une étude globale de Macrobe en tant qu'écrivain». Sans vouloir remettre en cause la valeur «documentaire» des *Saturnales*, qui a constitué un témoignage privilégié pour l'histoire des religions et a été plus généralement une source du plus grand intérêt pour les spécialistes de l'encyclopédisme antique, B. Goldlust s'est proposé de montrer que, dans le projet de Macrobe, «la composition des *Saturnales* devait absolument répondre à un principe d'organisation particulièrement exigeant» (p. 5).

L'ouvrage est divisé en trois grandes parties qui comportent chacune quatre chapitres. Dans la première partie, qui est intitulée «Du “document” au “monument”: étude de la composition des *Saturnales*» (pp. 1-155), B. Goldlust examine d'abord les différents aspects selon lesquels l'oeuvre de Macrobe a surtout été étudiée: elle a en premier lieu intéressé les spécialistes de l'histoire des religions (on a parfois vu en Macrobe l'un des «derniers païens» et les *Saturnales* apparaissent comme un répertoire de curiosités religieuses); l'encyclopédisme macrobien a fait aussi l'objet de recherches approfondies; enfin, on a également étudié avec soin la façon dont les *Saturnales* se rattachent à la tradition sympotique, puisque le cadre des savants échanges entre les personnages mis en scène par Macrobe est celui d'un banquet accompagnant la fête des Saturnales. B. Goldlust établit un bilan critique des principales recherches qui ont été consacrées à ces divers aspects de l'oeuvre macrobienne, avant de souligner le manque patent de travaux concernant la valeur littéraire, poétique et esthétique de cette oeuvre. Les trois chapitres suivants traitent plus précisément de la composition des *Saturnales*. Un chapitre est consacré aux structures d'ensemble: il comporte des analyses précises, des grilles de lecture, de chacun des sept livres, ainsi qu'un plan détaillé de l'ouvrage. Dans le chapitre intitulé «Les seuils du texte», B. Goldlust étudie d'abord la préface où Macrobe définit le projet littéraire qu'il entreprend et il souligne que c'est une pièce dont l'écriture a été particulièrement soignée. Il procède ensuite à une analyse du prologue qui sert à introduire les conversations tenues lors du banquet; ce prologue comporte une deuxième partie dialoguée qui est consacrée à l'explication de l'origine et du sujet des entretiens. Dans le chapitre suivant sont examinées ce que B. Goldlust appelle des «structures fines» des *Saturnales*. Il s'agit, grâce à l'étude de plusieurs passages de l'oeuvre macrobienne qui relèvent de principes poétiques nettement différents, de mettre en lumière «les modalités précises de la composition prévalant dans l'oeuvre» (p. 107). Le commentaire des exemples choisis permet de montrer que, si Macrobe est un adepte de la compilation, les emprunts qu'il effectue sont utilisés dans une perspective et une finalité différentes. L'étude de la composition de l'exposé de

Prétextat sur le calendrier romain (*Sat.* 1, 12-16) est particulièrement instructive à cet égard (pp. 124-135).

La deuxième partie est consacrée à la question du genre littéraire dans les *Saturnales* (pp. 157-322). C'est une question difficile que B. Goldlust a su traiter avec une grande maîtrise et une grande finesse. La principale difficulté réside en effet dans la diversité des traditions avec lesquelles l'œuvre de Macrobe entre en filiation. Étant donné que le cadre des *Saturnales* est celui d'un banquet littéraire, B. Goldlust étudie en premier lieu la tradition sympotique afin de mettre en lumière l'importance de la dette de Macrobe à l'égard de ses prédécesseurs, mais aussi les innovations qu'il a su introduire. Un chapitre est consacré au genre du *symposium* pour décrire les lois de ce genre littéraire et l'évolution qu'il a connue depuis une œuvre pionnière comme le *Banquet* de Platon jusqu'à l'Antiquité tardive. Sont étudiés avec soin les passages obligés du genre, à savoir les personnages types (comme, par exemple, l'hôte, le convive qui n'a pas été invité ou le grand buveur) et les motifs scéniques topiques (tels que l'entrée des personnages, le motif du repas). B. Goldlust propose une prosopographie minutieuse des divers personnages des *Saturnales* qui sont, en tenant compte du prologue, au nombre de quatorze. Il souligne que Macrobe a choisi comme hôtes, comme figures de premier plan, des personnages qui ont eu un véritable statut historique, à savoir Prétextat et Symmaque. Il fait bien apparaître que les différents convives prennent la parole en tant que spécialistes patentés pour exposer une question d'érudition (il désigne certains d'eux par le nom de «conseillers techniques», ainsi Eustathe pour la philosophie, Eusèbe pour la rhétorique, Disaire pour la médecine). Après l'étude de la tradition sympotique B. Goldlust en vient à celle du projet didactique de Macrobe. Parmi les prédécesseurs de Macrobe dans les formes didactiques, il s'intéresse d'abord à Pline l'Ancien pour établir une comparaison entre le projet encyclopédique de Pline et celui de Macrobe; ce dernier cite seulement Pline de façon ponctuelle pour des détails d'érudition. En revanche, Macrobe s'est fréquemment référé aux *Nuits Attiques* d'Aulu-Gelle à tel point que B. Goldlust a pu parler de l'«omniprésence» d'Aulu-Gelle dans les *Saturnales*; l'auteur des *Nuits Attiques* est à l'évidence pour Macrobe un modèle pour ce qui concerne la pratique de la compilation, mais B. Goldlust insiste avec juste raison sur l'important travail de correction qu'effectue Macrobe par rapport à cette source et donne des exemples précis pour montrer que Macrobe n'est pas un copiste passif et qu'il «récupère souvent la matière compilée pour la réinvestir au sein de son propre projet» (p. 257). Le chapitre consacré au projet didactique de Macrobe comporte également une étude très fouillée de la réception de Virgile dans les *Saturnales*; l'œuvre de Virgile est directement liée au contenu didactique de l'ouvrage de Macrobe et elle fournit de nombreux sujets d'étude pour les convives du banquet (relevons en particulier les références à Virgile dans le domaine de la religion, dont le développement de Prétextat sur la théologie solaire (*Sat.* 1, 17) est un excellent exemple).

Dans la troisième partie qui a pour titre «L'économie de la parole dans les *Saturnales*» (pp. 323-476), B. Goldlust s'intéresse aux différents aspects de la parole macrobienne du point de vue énonciatif et du point de vue pragmatique. Un chapitre consacré à la parole empruntée réunit des études sur la pratique macrobienne de la citation (avec un inventaire des citations de différents auteurs ainsi qu'un classement et une typologie des citations) et sur les diverses fonctions des citations (B. Goldlust étudie en particulier les citations comme échos de la culture

et comme «vignettes du passé»). Dans le chapitre suivant, les développements les plus importants traitent de la théorie des différents genres de style. À la tripartition traditionnelle des genres de style, qui est très ancienne et qui est passée telle quelle dans la rhétorique latine (ainsi dans *Rhétorique à Hérennius* et chez Cicéron, mais aussi chez Quintilien et Aulu-Gelle), Macrobe substitue une quadripartition qui est ainsi définie par le rhéteur Eusèbe (*Sat.* 5, 1, 7: *quattuor genera dicendi...copiosum...breue...siccum...pingue et floridum*, «quatre genres de style...abondant...concis...sec...riche et fleuri»). On s'est beaucoup interrogé pour savoir quelle peut être l'origine de cette répartition des genres en quatre catégories dont on ne trouve pas de trace en dehors des *Saturnales* (d'où l'hypothèse faite par B. Goldlust d'une *retractatio* originale de la part de Macrobe). Un chapitre est consacré à une histoire de la conversation à Rome où sont étudiés l'héritage grec archaïque, l'héritage cicéronien et une théorie du dialogue chrétien (où sont définis les principaux critères de différenciation entre le dialogue chrétien et le dialogue païen). Dans la perspective d'une comparaison avec les *Saturnales* sont ensuite analysés les dialogues dans l'*Octavius* de Minucius Félix, dans le *De uita beata* de saint Augustin et aussi dans la comédie anonyme du *Querolus* (dont la date de composition doit être de peu antérieure à celle des *Saturnales*). Le dernier chapitre, qui est intitulé «Les métamorphoses de la parole sympotique chez Macrobe», est consacré plus spécialement au livre 2 que B. Goldlust présente comme un «catalogue de bons mots marquant l'avènement d'une parole sérieuse au second degré». Dans plusieurs tableaux B. Goldlust récapitule les principales caractéristiques énonciatives et pragmatiques des deux régimes de la parole, la *robustior disputatio* (la parole sérieuse qui, le matin, porte sur des sujets plus graves) et la *sermo iucundior* (la parole plaisante, détendue, de l'après-midi). Mais il montre bien que dans les *Saturnales* l'opposition entre les deux régimes de la parole n'est pas aussi tranchée et que c'est la parole sérieuse qui est prédominante dans le dialogue macrobien. On notera enfin un intéressant développement sur la portée des *Saturnales* dans l'évolution du *sermo doctus*: l'œuvre macrobienne constitue un trait d'union entre l'Antiquité et l'humanisme européen.

Dans sa conclusion générale, B. Goldlust attire l'attention sur l'importance du travail d'écriture (trop souvent méconnu) auquel s'est livré Macrobe, ainsi que sur le caractère novateur des *Saturnales*. On peut parler de la création d'un genre nouveau, le «banquet éducatif», dans lequel l'auteur a su adapter la matière sympotique à sa visée didactique.

L'ouvrage de B. Goldlust, dont la composition est très méthodique, fait apparaître la grande érudition de l'auteur et son talent dans l'exposition des questions les plus difficiles. Comme le montre la très abondante bibliographie raisonnée (pp. 485-509), il a su réunir une documentation particulièrement riche, dont il a su tirer le meilleur parti. On ne peut donc que se féliciter de disposer désormais d'une étude aussi complète et aussi savante des aspects littéraires et rhétoriques des *Saturnales*.

Université de Paris IV-Sorbonne

Claude MOUSSY
claudemoussy@orange.fr

Patricia CAÑIZARES FERRIZ, *Traducción y reescritura. Las versiones latinas del ciclo Siete sabios de Roma y sus traducciones castellanas*. Institució Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia, 2011, 571 pp., ISBN: 978-84-7822-612-2.

Nos encontramos ante una obra que logra compaginar su ingente contenido con una cuidada redacción y una extraordinaria calidad. Estas dos circunstancias, que pueden parecer incompatibles y que contradicen los postulados de la teoría literaria alejandrina o calimaquea, se han logrado porque se trata de un trabajo largamente pensado y elaborado durante mucho tiempo, varios lustros. Partiendo de una tesis doctoral, leída en los años noventa, la autora ha seguido estudiando los materiales, ha consultado todos los manuscritos e impresos existentes y ha madurado las conclusiones y el análisis pormenorizado de las versiones latinas de los *Siete sabios de Roma* y sus traducciones castellanas. Su continuo trabajo sobre textos medievales, sobre antologías y diversas creaciones literarias de la Edad Media, ha colaborado a la perfección de la presente monografía, una obra muy bien acabada, muy lograda.

En el libro se observa también un dominio de las distintas disciplinas filológicas, especialmente de la crítica textual, de la historia de los textos, del análisis literario, utilizando para ello tanto los tratados de retórica antigua, como las modernas teorías literarias sobre la recepción y el análisis genérico; junto a Cicerón y la *Rhetorica ad Herennium* aparecen también especialistas en la teoría literaria más reciente. Igualmente se evidencia un conocimiento profundo de la literatura medieval, tanto de la latina como de la escrita en las lenguas vernáculas.

Pretender resumir el libro y enjuiciar todo su rico contenido requeriría decenas de páginas que alargarían excesivamente esta reseña; por otra parte, nunca sería satisfactoria, porque además de por su extensión en número de páginas se caracteriza por su densidad y su rica erudición. Me limitaré, por tanto, a enumerar el contenido y subrayar aquellos aspectos que en mi opinión son más originales y más destacables.

Se inicia el libro explicando la evolución de los cuentos y leyendas orientales hacia el *exemplum* edificante de la predicación y a otras formas narrativas de la Edad Media. Ya en el primer capítulo se nos ofrece una muestra representativa de una constante del libro: el estudio y análisis exhaustivo de todos los testimonios y posibles fuentes, tanto orales como escritas, de las versiones de los textos que son objeto del trabajo. Se establece una pormenorizada comparación entre las distintas fuentes para determinar sus relaciones y su influencia. Se analizan también adaptaciones en distintas lenguas.

Tras situar con precisión las versiones que son objeto de estudio en el amplio contexto genético al que pertenecen, se pasa a analizar el horizonte genérico del relato, o los horizontes genéricos que recibieron tanto las redacciones latinas como las versiones castellanas. Me parece muy oportuna esta precisión de la autora porque los relatos van a adaptarse y a reescribirse en distintos géneros o subgéneros literarios, ya que la narrativa breve medieval albergó numerosas formas de escritura y relatos de muy diversa índole.

En este segundo capítulo, el del horizonte genérico del relato, se muestra el dominio de la narración breve medieval y de las diversas teorías que sobre la misma se han formulado en los últimos decenios. Aunque parece muy acertada la hipótesis de J. Bédier de que nuestra incapacidad para establecer una clasificación adecuada

de los distintos tipos de relato es una consecuencia directa de la propia indeterminación que parecen demostrar los autores medievales, hay múltiples evidencias, como muy bien apunta la autora, de que los términos no se empleaban arbitrariamente en todas las ocasiones; sí percibían diferencias entre ellos, aunque sea muy difícil señalar las características formales y temáticas de cada uno de ellos.

Está muy logrado todo este capítulo porque la autora aplica muy bien los principios esenciales del análisis literario, empleando los tres postulados imprescindibles del mismo: estudio de la tradición anterior, análisis de las circunstancias históricas y literarias del momento de su redacción y características del nuevo género o subgénero en el que se integran, con especial atención al público al que se destina o la finalidad a la que se orienta la nueva redacción del relato. Estos son, sin ninguna duda, los tres elementos imprescindibles para una buena comprensión de toda creación literaria. Destaca con acierto la autora la importancia del público o de la recepción de los relatos para su configuración, aunque tal vez este punto podría desarrollarse con más amplitud, pero se comprenden las dificultades de los análisis de sociología literaria para esta época.

En todo el capítulo hay un diálogo constante con las distintas interpretaciones de los relatos medievales y la autora discute con argumentos las diversas teorías y formula sus hipótesis; en todo él se deja traslucir su hondo conocimiento de los textos analizados, de la literatura medieval y el dominio de la metodología que estos estudios requiere; muestra palpablemente su amplio bagaje conceptual. Aunque puede parecer una introducción al análisis posterior, mantiene por sí solo un alto valor.

Tras esta primera parte más teórica que práctica, se inicia el análisis pormenorizado de la *Historia de septem sapientibus* en la *Scala coeli* de Juan de Gobi. Tras unas pinceladas sobre la vida del autor, se nos dice la forma de ordenar los *exempla* y la introducción de *reductiones* moralizantes al final de los mismos. Se exponen algunos ejemplos para mostrar la estructura de estos ejemplos y se destaca su mayor extensión. Se analiza posteriormente la *Historia septem sapientium Romae*, se hace una exhaustiva comparación con la *Scala* para destacar sus diferencias y se justifican las causas de éstas. La mayor elaboración de ésta última propiciará su desarrollo más amplio en la literatura posterior y en las versiones vernáculas. Sobre ambas obras hay un estudio detallado y erudito de su transmisión textual.

El estudio de las versiones castellanas permite a la autora explicar las circunstancias sociales y culturales, especialmente la aparición de la imprenta, que favorecieron el desarrollo de este tipo de obras en la literatura hispánica. Por interés personal echo de menos alguna alusión a la pugna entre latín y lenguas vernáculas. Se explican muy bien y con mucho detalle las características del *exemplum* homilético y sus coincidencias y diferencias con los relatos originales. También está muy documentado y explicado el surgimiento de la *novella* a partir de los *exempla* homiléticos. La comparación de los originales latinos con las versiones castellanas permite hacer gala a la autora de sus conocimientos gramaticales y léxicos; señala muy bien las innovaciones que se han introducido tanto en la sintaxis como en el vocabulario. Hace observaciones muy pertinentes sobre los métodos y técnicas de traducción y concluye con acierto que la traducción en este momento es una reescritura con rasgos de la creación; también demuestra que las traducciones se adaptan según el género a que se dedican o según el público al que se destinan. Como en el resto de la obra, hay muestras de un rigor exhaustivo y de una lectura crítica y minuciosa de los diversos textos, latinos o castellanos.

Este rigor y análisis pormenorizado se incrementan, si cabe, en el capítulo quinto en el que se van comparando línea por línea, casi palabra por palabra, los originales latinos y sus versiones castellanas; para aclarar algunas diferencias se recurre a todas las fuentes de las versiones latinas y se repasa la coincidencia o no de distintos manuscritos. Es un trabajo ímprobo realizado con las técnicas de la mejor crítica textual. Toda esta comparación le permite abordar con mucha solvencia el establecimiento del original latino que ha servido de fuente a cada una de las versiones.

Nos resta como colofón el capítulo más importante, que por sí solo justificaría la excelencia e interés del libro: nos referimos a la edición con todo aparato crítico muy complejo de las versiones castellanas y de los textos latinos de los que posiblemente proceden éstas. Para decidir el texto latino se ha servido con muy buen criterio de la traducción castellana; se llega así a un original latino que casi con toda seguridad no es el que salió de las manos del primer redactor, es el original que traducen las versiones castellanas. Hay, por tanto, una relación dialéctica, ya que el texto latino está determinado en parte por la traducción, pero a la vez alguna variante de esta última puede elegirse por el texto latino que se considera fuente inspiradora. Como he dicho, simplemente por este capítulo y esta edición la obra ya sería muy meritoria.

Quiero hacer un muy breve comentario de la erudición y de la bibliografía. Ya sé que con todos los medios que hoy tenemos a nuestro alcance, éstas se pueden incrementar hasta el infinito, pero en la obra que estoy glosando hay casi trescientas notas densas y eruditas, ninguna superflua ni de erudición prestada que muestran dominio de los trabajos citados y discusión o diálogo con los autores mencionados. También deseo señalar que la bibliografía refleja el amplio espectro de intereses culturales y literarios de la autora y su dominio de disciplinas diversas; la bibliografía es un espejo del libro: estudio filológico en el más amplio y rico sentido del mismo, el que le concede a la filología nuestro *Diccionario de Autoridades*.

Debo, por todo lo dicho, felicitar a la autora de esta monografía que ha logrado compaginar su densidad y rico contenido con una redacción muy cuidada y de agradable lectura; mi felicitación debe extenderse al equipo de investigación en el que trabaja y en el que se ha formado. También merece elogios la buena edición y la imagen material del libro. Sin duda obras como ésta colaboran al prestigio de la filología latina hispana.

Universidad de Salamanca

Gregorio HINOJO ANDRÉS
grehian@usal.es

Pascale PARÉ-REY, Flores et acumina. *Les sententiae dans les tragédies de Sénèque*, Diffusion Librairie de Boccard, Collection Études et Recherches sur l'Occident Romain-CEROR, París 2012, 432 pp., ISBN: 978-2-904974-43-4.

Que Séneca ha sido uno de los autores de la, así llamada, Edad de Plata más estudiados no merecería la pena mencionarlo. Sin embargo, una gran parte de los filólogos que dedicaron su obra al filósofo cordobés han valorado de manera

desigual su producción en prosa y la poética. Mientras que respecto a las primeras el juicio era mayoritariamente positivo, las tragedias han sido hasta época reciente desdeñadas y consideradas, incluso, un baldón un tanto inexplicable.

Superados ya aquellos prejuicios que en gran parte se debían a una consideración demasiado retórica y artificial de las tragedias (p. 9, «La critique a longtemps considérez ces pièces comme rhétoriques au sens péjoratif du terme: ampoulées, froides, statiques, peu ou non scéniques»), trabajos como el presente han ido ahondando poco a poco en las tragedias senecanas desde distintos puntos de vista.

En este caso, Pascale Paré-Rey aborda las tragedias a partir del estudio de las sentencias, tan características del *modus scribendi* del escritor hispano. Y al mismo tiempo, se analiza la *sententia* como forma literaria por derecho propio así como sus orígenes desde la tragedia griega hasta Séneca pasando por tratados retóricos entre los que cabe destacar los de Aristóteles.

En la primera parte (*Racines: nature logique, rhétorique, et théâtrale des sententiae*, pp. 13-127) se intenta llegar a una definición válida de *sententia* mediante el concurso de las explicaciones y razonamientos que proponen gramáticos y rétores antiguos. Se van desgranando las palabras de Aristóteles, la *Retórica a Herenio* y Quintiliano en la *Institutio Oratoria*. También se atiende a la progresiva retorización de la sentencia desde su nacimiento en predios eminentemente lógicos y, por tanto, muy ligada a la filosofía y a conceptos como el entimema.

Si para Aristóteles la γνῶμη es puramente funcional, debiendo convencer por ella misma o como entimema, ésta gana con el tiempo mayor autonomía y se imponen, en consecuencia, criterios formales. En la *Retórica a Herenio* es considerada ya una figura de estilo, y Quintiliano resulta totalmente retórico en su categorización y definición.

La discusión anterior no responde a un deseo erudito o compilador, muy al contrario, sirve para alcanzar una definición y un acuerdo que permitan elaborar con unos criterios firmes un *corpus sententiarum*. El resumen de estas pesquisas se ve cómodamente sintetizado en el cuadro de la p. 32 donde el autor confronta la definición, tipos, alcance y estatuto de brevedad que, para la sentencia, proponen respectivamente Aristóteles, la *Retórica a Herenio*, Quintiliano y finalmente otros autores de la Antigüedad.

Sigue el *Corpus sententiarum* (pp. 38-83), divididas por tragedias, las sentencias están ordenadas por el lugar de aparición en la obra, constanding además el número de verso de la edición de referencia (C.U.F.), el nombre de quien la pronuncia y el tipo de metro.

Posteriormente (p. 85) Paré-Rey estudia el origen de la sentencia en Séneca. En este capítulo hay interesantes consideraciones que nos muestran la sentencia como un material de acarreo en el que han ido dejando sus sedimentos desde la sabiduría popular hasta las enseñanzas de los filósofos o los mimos moralizantes de Publio Siro. Forman parte, por así decir, de una δόξα grecorromana que se puede estudiar desde la tragedia griega del periodo clásico hasta los tiempos de Séneca pasando por el mal conocido teatro republicano.

La segunda parte (*Éclosion: Les sententiae dans l'espace théâtral sénèqueien*, pp. 127-201) constituye el cuerpo del estudio y, probablemente, su parte más reveladora. Se tienen en cuenta los personajes totales, aquellos que pronuncian sentencias y la relación entre versos sentenciosos y no sentenciosos en cada personaje de las respectivas tragedias. Mediante una serie de tablas (p. 131-134 y p. 136), se expresa

en porcentajes la sentenciosidad de cada personaje. A partir de estos porcentajes se deja elaborar una tipología de personajes sentenciosos que resulta francamente interesante para mostrar la relación de fuerzas entre los personajes y la arquitectura interna de las tragedias que cambia, alcanzando clímax y anticlímax gracias a las sentencias. Del mismo modo las tablas contribuyen a agrupar personajes con papel similar atendiendo al porcentaje de versos sentenciosos y versos totales (p. 140-141. *Classement synthétique des personnages*). Se colige de lo anterior que un mayor protagonismo no se traduce inmediatamente en una mayor presencia de sentencias en sus parlamentos y, de hecho, serán los personajes secundarios quienes, en más de una ocasión, pronuncien más sentencias obedeciendo a un plan determinado (p.141. «*Les sententiae obéissent donc à une distribution réglée et assument des fonctions reliées à l'action dramatique*»).

También es la sentencia el elemento que permite observar la evolución psicológica de un personaje a través de los diferentes temas que dominan las sentencias de cada uno de los protagonistas (cf. pp. 142-154, donde se ejemplifica esta evolución de los conceptos íntimos de los protagonistas mediante la sentencia).

La sentencia lejos de resultar un recurso frío e impersonal coadyuva de manera destacada al desarrollo de las pulsiones de los personajes, que, en definitiva, resultan la sal de la tragedia. En palabras de Paré-Rey (p. 154): «*Loin de confiner les personnages dans des types, les sententiae participent au contraire à leur diversification et à leur enrichissement. Celles-ci mettent en relief des fonctions, soulignent des oppositions ou des convergences dans l'évolution de l'action*».

Acto seguido el autor procede a estudiar la distribución de las sentencias en las tragedias y si esta puede responder a algún principio determinable. Para ello se consignan en una serie de tablas (p. 156, p. 157, pp. 159-161, p. 162, p. 163, pp. 182-183) la presencia en porcentajes de versos sentenciosos en los diferentes actos de cada una de las tragedias y, posteriormente, la proporción en los respectivos *cantica* y *diverbia* expresada en coeficiente total y relativo. De esta manera se puede establecer unos lugares en los que es más probable que aparezca una sentencia (en los *cantica*, p. e., serán los Actos II y III, a partir de los cuales su número disminuirá).

Desde el punto de vista de la progresión dramática (p. 181) se establece una tipología de los usos de las sentencias según el momento. Así podremos hablar de la sentencia como elemento que pone en marcha u obstaculiza la acción, como nodo metadramático o como jalón estructural o estructurante.

La peliaguda cuestión de la relación entre tragedia y filosofía se trata en la tercera parte (*Fruits: pouvoirs de la parole sentencieuse*. pp. 201-335). Esta discusión permite al autor ilustrar las complejas relaciones de Séneca con la ortodoxia estoica (si realmente se la puede llamar tal). Ya que los estoicos abogaban por la verdad reconocible directamente por la razón sin necesidad de mecanismos retóricos, resulta necesario asumir que el carácter a veces heterodoxo del de Córdoba le permite distinguir entre un uso exclusivamente antológico y erudito de la sentencia o, y este es precisamente el que él emplea, un elemento que puede ayudar a iluminar una enseñanza o un pasaje (*EP. 33,6*) fiado en la capacidad conjunta de la sentencia para *delectare* y al mismo tiempo *monere* (de ahí *flores et acumina*). En definitiva (p. 223: «*Les sententiae condensent un fonds culturel créateur de lieux communs comme de débats philosophiques: différents niveaux d'abstraction sont donc présents dans ce moule si souple qu'il se prête à des interprétations variées*».)

El autor pasa luego al cambiante papel de la sentencia en los diferentes personajes y momentos de las obras dramáticas. Esto permite construir una tipología en la que están presentes funciones como la autocrítica fatalista, la reflexión sentenciosa o la introspección y al tiempo Pascale Paré-Rey describe los efectos que persiguen las sentencias clasificándolas nuevamente en tipos (pp. 257-267), entre ellos sirvan como ejemplo las sentencias moderadoras, que buscan refrenar las pasiones, las motrices que envalentonan un ánimo culpable que comienza a flaquear o las organizadoras que intentan poner orden en el desorden abrasador de las pasiones.

Por último analiza pormenorizadamente el poder de la sentencia cimentado tanto en componentes lógicos (*Armes argumentatives sentencieuses*, pp. 269-298). Donde se contempla la capacidad de convencimiento de la sentencia en un contexto determinado como puede ser la amenaza, la reflexión y demás recursos (psico) lógicos.

Finalmente se acomete el estudio de la estética de la sentencia (*Placere et ferire: esthétique de la sententia*, pp. 299-333). Esto es, de que recursos estilísticos se sirve Séneca para engarzar estas pequeñas y afiladas muestras de arte literario. Se suceden, pues, ejemplos de quiasmos, poliptoton, antanaclasis, que demuestran toda la labor de orfebre que se oculta en la brevedad de las sentencias (para esta misma cuestión se puede consultar la obra de Agustín López Kindler, *Función y estructura de la sentencia en la prosa de Séneca*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1966, pp. 87-123).

Las referencias bibliográficas constituyen el siguiente apartado (pp. 341-373). Éstas aparecen a su vez subdivididas cómodamente, teniendo en cuenta si se trata de ediciones y comentarios de la obra dramática, texto de las tragedias, ediciones de las obras en prosa, otros autores antiguos (con las referencias ordenadas por autor), manuales y estudios.

A continuación figura un práctico apéndice con una clasificación temática de las sentencias (pp. 376-394), en donde los campos temáticos se organizan en función de las palabras clave en francés seguidas por los conceptos, en latín, que aparecen en las sentencias relacionadas con esa temática y, obviamente, las sentencias mismas.

Cierran el presente trabajo el *Index locorum* ordenado por autores clásicos y obras (p. 395), el *Index rerum* (p. 417) y, finalmente, el índice (pp. 419-426).

Nos parece que la labor que lleva a cabo esta obra es loable por muchas razones: el indiscutible esfuerzo y tiempo empleados por el autor, su minucioso y atinado análisis y su contribución a la revalorización de las tragedias de Séneca no serían las menores, no obstante, y sin que esto empañe en modo alguno el mérito que merece, hay ciertas consideraciones que nos creemos en la obligación de hacer. En primer lugar, cuando se establecen los criterios a seguir en la elaboración del *corpus sententiarum* y en la elaboración misma (p. 31 y pp. 39-83, respectivamente), no se menciona en lugar alguno porqué se han excluido la *Octavia* y *Hércules en el Eta*. Y si bien intuimos que ha de deberse a la discusión sobre la autoría senecana de las mismas (para una somera toma de contacto con esta polémica, véase la *Introducción* que Jesús Luque Moreno hace en su traducción de las tragedias, pp. 8-10, *Séneca Tragedias I*, Editorial Gredos, Madrid, 1979; 2.^a reimpr. 1997), el estudio de la sentencia como elemento genuino de la tragedia del filósofo hispano hubiera permitido, si estas dos tragedias hubiesen sido tenidas en cuenta, añadir un argumento más para determinar su autenticidad o su falsía. En cualquier caso, se

echa en falta, si no ya una explicación de su elección, sí al menos una breve mención que advirtiera al lector de su ausencia.

En cuanto a la organización de la obra, si bien los numerosos capítulos facilitan en gran medida la labor de cita a los filólogos interesados, se llega a echar en falta en algún momento una lectura menos condicionada por estos elementos de orden que permitiera un diálogo más libre entre el autor y el lector y, consiguientemente acompañara al lector en su descubrimiento de la idea, antes que guiarle con demasiada vigilancia a unas conclusiones decididas de antemano.

Frente a las concepciones apriorísticas y viciadas que han perjudicado a algunos autores y obras, actualmente asistimos con alegría a la desaparición de aquellos recelos de antaño que han impedido a generaciones de filólogos acercarse a determinados libros con el rigor y la pureza deseados. Este trabajo de Pascale Paré-Rey y tantos similares han llegado a Séneca, deshaciéndose de prejuicios, con el interés y la curiosidad con los que es debido leer, y leyeron, contribuyendo inestimablemente al eterno proceso que constituye la labor suprema del filólogo.

Pablo RODRÍGUEZ ALONSO

Ana Isabel MARTÍN FERREIRA (ed.), *Medicina y filología. Estudios de léxico médico latino en la Edad Media*, Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales. Textes et études du Moyen Âge, 56, Porto 2010, 258 pp., ISBN: 978-2-503-53895-2.

Este volumen colectivo reúne los trabajos realizados por el grupo de investigación «*Speculum medicinae*», integrado por un equipo de investigadores de la Universidad de Valladolid, dirigido por Enrique Moreno Cartelle, que es un Grupo de Investigación de Excelencia de la Junta de Castilla y León (GR 22). Los investigadores de este equipo cuentan en su haber más de un centenar de publicaciones especializadas en la vertiente filológica de la historia de la medicina (www.fyl.uva.es/~wspcmed/). Este grupo está inmerso en la publicación del *Diccionario de andrología y ginecología (DILAG)* que recoge términos médicos latinos desde la Antigüedad al Renacimiento, relativos a las especialidades de la andrología y la ginecología. El objetivo que persigue según cuenta en la introducción es cubrir en parte el gran vacío de la literatura técnica que existe aún dentro de la lexicografía latina y «será una excelente herramienta de trabajo para los latinistas y romanistas, debido a la proyección que se ha dado a cada uno de los lemas» (p. 12).

En este libro se recogen diversos trabajos que muestran las aplicaciones, tanto médicas como filológicas o históricas que se pueden llevar a cabo con el material de dicho diccionario. Algunas de estas aportaciones se presentaron en el *IVe Congrès Européen d'Études Médiévales*, organizado por la FIDEM en Palermo, en junio del año 2009, y otras han sido elaboradas expresamente para este libro.

El libro comienza con una introducción realizada por Ana Isabel Martín Ferreira que explica los proyectos en los que está inmerso el equipo de Investigación, un bosquejo de los objetivos y hallazgos realizados en la publicación del *DILAG* y una valiosa síntesis de cada uno de los artículos que componen este volumen.

A continuación, se presentan las abreviaturas y fuentes citadas en quince páginas que componen, ya por sí solas, un corpus muy completo de tratados médicos, muchos de ellos del s. XVI, completados por las mejores ediciones actuales de la literatura médica antigua.

En el primer capítulo, José Pablo Barragán intenta arrojar luz sobre un segmento muy determinado del léxico médico latino, el dedicado a nombrar las afecciones de la piel. Su trabajo comienza con una introducción que marca los objetivos, metodología y corpus de autores consultados. A continuación propone una recopilación de léxico utilizado para nombrar las afecciones de la piel en el que recoge el lema, los autores y obras donde aparece, y el significado de la palabra. La segunda parte del trabajo presenta una descripción de las principales características que se basan en los rasgos ideales que debe tener el vocabulario médico latino (especificidad, denotación, univocidad y transparencia) y concluye esta segunda parte con los procedimientos de la creación de dicho léxico: afijaciones, cambios semánticos, sintagmas lexicalizados, préstamos del griego y del árabe y, por último, vulgarismos.

En el segundo, Alejandro García González analiza la terminología relativa a la homosexualidad masculina y femenina. El autor hace una labor de contraste entre los usos de la Antigüedad y la Edad Media, y entre el léxico literario y el recogido en los textos médicos. Esta división permite analizar en primer lugar la terminología referida al varón afeminado, así analiza el uso de *effeminare* en la literatura antigua para pasar al análisis de los varones afeminados en los textos médicos con profusión de términos y curiosidades científicas, para terminar esta primera parte con la enfermedad llamada *aluminati* o *alubnathi*. La segunda parte del trabajo la dedica a investigar la virago o mujer varonil, recogiendo un estudio del término *virago* en la literatura antigua, a continuación recoge los términos y el análisis de los textos médicos y concluye esta segunda parte con el caso de las *tribades* o *fricatrices*. Siguiendo el mismo esquema estudia en la tercera parte del trabajo el léxico referido a los hermafroditas o andróginos con los que finaliza este capítulo.

Por su parte, Miguel Ángel González Manjarrés se ocupa de la nomenclatura del conjunto de las *virtutes* naturales innatas, cuya explicación resulta fundamental para comprender la fisiología galénica y, por extensión, la fisiología medieval y renacentista. El cuadro que desarrolla el autor mantuvo plena vigencia en la medicina latina medieval y renacentista, y saltó asimismo al ámbito filosófico y teológico. Comienza con una introducción que establece la explicación de conjunto de estas virtudes y su importancia en el *DILAG*. A continuación analiza las virtudes naturales principales: generativa, formativa, informativa, inmutativa, nutritiva y aumentativa con sus correspondientes variantes y adjetivos que proceden de esas virtudes. Propone al final un cuadro de conclusiones que aclara muy bien los términos.

M. Cruz Herrero, a su vez, estudia diversos casos de términos griegos que, debido a su condición de helenismos, eran difíciles de entender para los autores medievales y fueron asimilados a un término latino para hacerlos más comprensibles. Parte del desconocimiento del griego en la Edad Media y de los presupuestos generales marcados por los problemas de la falsa etimología, y afirma que las asimilaciones a un término latino suelen provocar a menudo cambios notables en su forma y excepcionalmente en el significado. Recoge a continuación los tipos más representativos que son «la falsa relación etimológica por semejanza fónica con un término latino sin relación semántica y sin cambio de significado» (p. 107) del que expone varios ejemplos, un segundo tipo es la «falsa relación etimológica por

referencia semántica a un término latino y semejanza fónica secundaria» (p. 112) con el análisis de los términos de referencia y finaliza con otras deformaciones de término griegos de las que muestra copiosos lexemas.

El trabajo de Ana Isabel Martín Ferreira analiza y clasifica la variada colección de términos empleados para nombrar al niño desde su existencia en el seno materno hasta la llegada a la pubertad, haciendo un recorrido por los textos médicos latinos desde la Antigüedad al Renacimiento. En la introducción acota el campo al que dedica el capítulo. El estudio se divide en dos partes: los términos polivalentes y los términos técnicos. En la primera parte estudia los términos *puer/puella, infans/infantia* a través de toda la literatura y la completa con los términos del lenguaje afectivo (*infantulus/infantula, parvulus, pusillus, novellus, puellula, puellus, puerulus* y *filiola*) y los términos léxicos en el seno de la familia (*bastardus, filius/filia, liberi, genitus, natus/nascens/nasciturus, ...*). En la segunda parte analiza los términos del léxico técnico entre los que se encuentran con los relativos a la situación del nuevo ser (en el seno materno, fuera del cuerpo de la madre) y los relativos a su alimentación y finaliza con otras denominaciones del niño que no encajan en los apartados anteriores.

A continuación, Enrique Montero llama la atención sobre las deformaciones que los nombres técnicos pueden sufrir cuando proceden del árabe en la Edad Media. En su estudio analiza un buen número de ejemplos al respecto procedentes de los fondos del *DILAG*. Parte del desconocimiento del árabe en la Edad Media y los problemas de la asimilación y deformaciones del léxico médico realizadas en parte por las traducciones medievales. Establece unos tipos representativos que explican las deformaciones y lo corrobora con ejemplos concretos. Las deformaciones pueden deberse a grecismos deformados a través del árabe, alteraciones de arabismos por confusión del artículo y deformaciones por desconocimiento o malinterpretación del árabe. Concluye con unas reflexiones sobre la recepción de este léxico en el Renacimiento.

M. Jesús Pérez Ibáñez, siguiendo el orden alfabético, analiza los usos léxicos con lo que se designa al hombre y la mujer en los textos médicos, partiendo del estudio del corpus de textos que forman la base del *DILAG*. Parte de una situación teórica en la que el par *homo* y *humanus* sirve para designar y calificar a toda la especie humana, sin diferenciación de sexos. Junto a este par aparecen otros (*vir, virilis/mulier, muliebris*) para referirse al hombre y la mujer. Pero además estudia otra serie de formas que inciden más en las marcas de sexo, y contempla cómo se produce, poco a poco, la extensión del uso de *homo* como sinónimo de *vir*. Comienza por el par *homolhumanus*, para pasar al estudio en primer lugar del ser humano de sexo masculino, a continuación el ser humano de sexo femenino y por último los adjetivos relacionados. Las conclusiones son amplias y relevantes para la lexicografía de estos términos.

Por su parte, Victoria Recio Muñoz aborda desde una perspectiva lexicográfica el proceso patológico de la inflamación. Comienza con una introducción que plantea el método y delimita el campo semántico. Se trata de una recopilación de los términos más documentados que incluye un estudio de la etimología, uso e interferencias con otro tipo de vocabulario afín. Se parte del léxico general de tipo *inflammatio, tumor, inflatio, tendo* que no tiene la característica de la univocidad, hasta llegar a otro más específico y, por tanto, técnico, sobre todo quirúrgico, que se observa especialmente en la Edad Media, se destacan los términos *lupia, nodus*,

nodulus, scrofula y struma. El Renacimiento supondrá un cambio para la medicina y para el campo léxico estudiado.

Finalmente, Cristina de la Rosa Cubo se ocupa de una serie de vocablos relacionados con la mujer cuyo denominador común se encuentra en la abstinencia o en el abuso del sexo. Divide este capítulo en cuatro apartados; en el primero analiza *virgo* y los términos relacionados con la virginidad en el plano textual ideológico y médico; en el segundo estudia el concepto de viuda y las enfermedades asociadas a ese estado; el tercer apartado se dedica a los términos referidos a las monjas y el cuarto a las meretrices. En su recorrido por los textos médicos, comprueba que detrás de las palabras se encuentran una serie de ideas preconcebidas acerca de la situación de las mujeres y de su relación con la sexualidad, especialmente durante el Medievo.

El volumen termina con dos índices, el primero de autores antiguos, medievales y renacentistas, y el segundo de autores modernos citados en los capítulos.

En suma, los autores ponen de manifiesto la utilidad del *DILAG* para los estudios filológicos sobre el vocabulario técnico desarrollado en los tratados de medicina de la Antigüedad, de la Edad Media y del Renacimiento, y aportan un método de trabajo que consigue plenamente los objetivos propuestos para lograr unas conclusiones científicas apropiadas y novedosas sobre el léxico médico latino.

Manuel ISIDRO GUIJOSA
manuel.isidro@gmail.com

Fernando LILLO REDONET, *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla*, Ediciones Evohé, Madrid, 2010, 335 pp., ISBN: 978-84-937429-3-5.

Si los tres grandes géneros poéticos de la Antigüedad clásica, la épica, la lírica y el drama, malviven como pueden en el ámbito de nuestra alta cultura, en la cultura popular y de masas han encontrado tres herederos que mantienen su pujanza sin asomo de desfallecimiento, la novela, la canción y el cine. Si, por oposición a la épica, de contenido narrativo, y a la lírica, de naturaleza esencialmente expresiva, el drama era un género poético de corte representativo –en cuanto que (re) presentaba los acontecimientos en pleno desarrollo, por medio de unos actores que hacían avanzar la acción esencialmente por medio del diálogo–, parece evidente que el cine puede considerarse, sin temor a exagerar, como el genuino heredero del género dramático en la cultura popular de nuestro tiempo. Un heredero con mayor vitalidad que su congénere en la alta cultura, el teatro, por cuanto ha podido incorporar con mayor facilidad dos de las grandes ventajas de la épica que al teatro antiguo le estaban vedadas: la posibilidad de cambiar de escenario siempre que resulte necesario y la de focalizar en cada momento la acción, dirigiendo nuestra mirada a través del ojo de la cámara.

Por lo demás, cualquier espectador de cine con nociones de poética clásica percibe enseguida que muchas películas se desarrollan, seguramente de modo inconsciente, mediante el procedimiento usual en el teatro clásico de alternar escenas dialógicas de carácter agonístico que hacen que la acción avance con escenas de

naturaleza coral que la detienen, comentan e interpretan. Por no hablar también de cómo en determinadas series televisivas aparecen lo que parecen auténticas adaptaciones inconscientes de todo el elenco de tipos cómicos del teatro plautino. Es el caso, por ejemplo, de *Cheers*, en cuyos personajes encontramos las huellas del enamorado inmaduro prendado de la chica inadecuada, el esclavo fiel y el esclavo tramposo, el rival, el parásito y hasta el soldado fanfarrón, representado paródicamente por un cartero pedante y fatuo, permanentemente de uniforme.

En este sentido, en cuanto que recoge –aun cuando convenientemente modificadas– las convenciones esenciales del género dramático en nuestra tradición cultural, en cualquier película podría considerarse, *grosso modo*, que existe una influencia clásica de corte *genérico*. Pero, cuando el argumento está basado *además* en la historia o en la mitología de Grecia y Roma, a ese influjo *genérico* se superpone un influjo *temático*, que convierte a estos productos en un doble resultado del proceso que llamamos tradición clásica, sin que obste para ello el hecho de que el primer influjo sea, casi siempre, inconsciente, y el segundo consciente. Es eso, precisamente, lo que ocurre con las familiarmente llamadas «películas de romanos», a las que se dedica este libro delicioso que a continuación reseñamos.

Después de una breve introducción (pp. 7-10), el libro se estructura en dos partes, «Héroes de Grecia» y «Héroes de Roma». La primera distingue entre héroes épicos, viajeros y benefactores e históricos, mientras que la segunda se articula en solo dos secciones, héroes de leyenda y enemigos de Roma. El volumen se cierra con una útil bibliografía (pp. 325-329) y sendos índices onomásticos de películas (pp. 331-333) y de series (pp. 333-335).

Entrando ya con más detalle en el contenido de cada sección, la de los héroes épicos (pp. 13-70) contiene cuatro capítulos, que analizan la presencia en la pantalla de Aquiles y Héctor (pp. 13-25), Ulises (pp. 27-54) y Eneas (pp. 55-70); estos dos últimos, por cierto, podrían también haberse incluido en la sección de héroes viajeros, lo que da una idea de lo difícil que resulta siempre el asunto de las clasificaciones. Se confronta a Aquiles y Héctor en cuanto héroe arcaico, el primero, preocupado solo de su gloria, y héroe moderno, el segundo, «con un destino indisolublemente unido al de su ciudad» (p. 13). Se analiza primero su presencia como secundarios en películas centradas en otros personajes y después su enfrentamiento como antagonistas en *L'ira di Achille* (M. Girolami, 1962) y *Troy* (W. Petersen, 2004), con un pequeño colofón sobre otras apariciones menores de Aquiles en películas como *Ulysses* (M. Camerini, 1954), en la recreación de la catábasis del protagonista (como también en la serie televisiva *Odissea*, de F. Rossi, 1969) o *Alexander* (2004), donde el pelida aparece recreado en una pintura mural en la habitación de Alejandro niño.

La relevancia en el cine de la figura de Ulises se asocia al tema del regreso al hogar, y el capítulo que se le dedica se articula en tres partes. Primero vemos su presencia en algunos filmes (sobre todo *pepla* italianos) antes de la materia propiamente odiseica, para centrarnos enseguida en las versiones de la *Odissea* en el cine y la televisión: el *Ulysses* de Camerini (1954), película emblemática que «consiguió que los espectadores se familiarizaran con Ulises y sus venturas asociando al personaje con el rostro del carismático Kirk Douglas» (p. 35); la *Odissea* de F. Rossi (1968), ambicioso proyecto televisivo desarrollado en ocho capítulos de casi una hora, cuyo éxito dio pie a una versión cinematográfica estrenada el año siguiente, y la serie homónima producida en 1977, entre otros, por F. F. Coppola, que «se

sitúa muy por encima de la media de las teleseries de los últimos años de tema clásico» (pp. 47-48). Cierran el capítulo unas breves menciones de otros Ulises en la pantalla, sobre todo en el *peplum*, y una somera referencia a las versiones animadas y a películas no ambientadas en la antigua Grecia, pero que documentan motivos odiseicos, como *Blade Runner* (1982), *Paris, Texas* (1984) y *O Brother* (2000).

Eneas, por su parte, comparece en el libro en cuanto «héroe fundador». Como recuerda Lillo, «la popularidad de la *Eneida* y Eneas ha sido muy inferior a la de la *Odisea* y Ulises, y ello se ha reflejado en sus escasas adaptaciones cinematográficas...» (pp. 55-56). Eneas figura como secundario en algunas películas centradas en la guerra de Troya, como *Helen of Troy* (R. Wise, 1956) y *Troy* (W. Petersen, 2004), pero es la figura principal en dos *pepla* protagonizados por Steve Reeves, *La guerra di Troia* (G. Ferroni, 1961) y *La leggenda di Enea*¹ (G. Rivalta, 1962), si bien el Eneas más virgiliano lo encontramos en *L'Eneide*, una serie en siete capítulos dirigida por Franco Rossi en 1971.

Pasando a la sección de héroes viajeros y benefactores, sus cuatro capítulos se dedican a Perseo, «el héroe de los cuentos» (pp. 73-84), Hércules, «el más fuerte de los héroes» (pp. 85-105), Jasón, «el héroe de la búsqueda del vello de oro» (pp. 107-126) y Teseo, «el héroe del laberinto» (pp. 127-136). El capítulo sobre Perseo se centra en *Clash of the Titans* (D. Davis, 1981) y en su *remake* homónimo de 2010 (L. Leterrier), rodado parcialmente en las Islas Canarias, cuya contaminación de fuentes analiza Lillo con maestría: «El que Hades sea un villano quizás se deba a una influencia del *Hércules* de Disney. No sería extraño, puesto que los guionistas han tomado elementos de otras películas, como *Troya* en alguno de los saltos del protagonista, o *El Señor de los Anillos*, en las tomas aéreas de la especie de “comunidad” de héroes que busca a Medusa» (p. 83). Además, el nacimiento de Perseo es aquí consecuencia de la transformación de Zeus en Acrisio para yacer con su esposa, con lo que se traslada a Perseo la historia asociada al nacimiento de Hércules (p. 83). En cambio, el episodio *Perseo y la Gorgona* de la serie televisiva *El Cuentacuentos* (*The Storyteller*, 1991) está mucho más cerca de la literalidad del mito, pese a omitir el episodio de Andrómeda y el monstruo marino (p. 82).

En cuanto a Hércules, es, probablemente, el héroe mitológico con mayor presencia en la pantalla, si bien, como señala Lillo: «El Hércules cinematográfico tiene bastante poco que ver con el héroe griego de los orígenes... se basa poco en la mitología griega y mucho en la anatomía de Tarzán y en la tradición plástica derivada del atletismo y el culturismo» (p. 88); se trata, por lo demás, de «... un héroe que responde al concepto del “gigante bueno” que se verá perpetuado por ejemplo en las películas de Bud Spencer» y que, junto con Maciste y Ursus, «poblaría los cines de barrio convirtiéndose en el equivalente italiano de los héroes populares americanos como Supermán, Spiderman o Tarzán» (p. 89). Su consagración cinematográfica vendrá de la mano de *Le Fatiche di Ercole* (P. Francisci, 1958), una película barata, pero de gran éxito, filmada al rebufo de las dos películas que abrieron el camino de lo que se llamó luego *peplum*: *Samson and Delilah* (C. B. DeMille, 1949) y el *Ulysses* de Camerini (1954). Inmediatamente se hizo una secuela, *Ercole e la regina di Lidia*,

¹ Ambas películas, como recuerda Lillo, están condicionadas por el sistema propio del *peplum*: producciones en serie, con costes reducidos, destinadas a un público poco culto, con una historia de amor y unos personajes masculinos de una pieza, con frecuencia musculosos, pero siempre nobles.

que batió también *records* de taquilla, basada muy libremente en las *Argonáuticas* de Apolonio, aunque su protagonista sea el propio Hércules, y no Jasón. A estas dos películas seguiría toda una serie de títulos que incluyen a Hércules como protagonista de historias increíbles, hasta llegar a la curiosa *Hercules in New York* (A. A. Seidelman, 1970), protagonizada por el actual gobernador de California. Todavía en los ochenta algún que otro título intentará rentabilizar su figura, pero será en los 90 cuando veamos un auténtico *revival*, inicialmente en la pequeña pantalla, con *Hercules: The Legendary Journeys*, proyecto que dio lugar, primero, a cinco películas para televisión y luego a una serie de seis temporadas. Después, entre 1998-1999, podrá verse *Young Hercules*, *spin-off* que aprovecha el éxito de la serie original. El capítulo se cierra con un breve análisis del *Hercules* de Disney (1997) y otras producciones animadas y de la miniserie *Hercules* (2005), producida por Hallmark Entertainment y rodada en Nueva Zelanda, con un guión disparatado.

El capítulo sobre Jasón, como era de esperar, después de un breve análisis de la presencia del héroe en el *peplum*, se focaliza en la espléndida *Jason and the Argonauts* (D. Chaffey, 1963) y en la miniserie homónima dirigida por Nick Willing en 2000, que supera en efectos especiales a su modelo y presenta más desarrollado el personaje de Medea.

En cuanto a Teseo, como recuerda Lillo, su hazaña más conocida, el combate con el Minotauro, no ha tenido demasiada fortuna en la pantalla, aunque lo encontramos, por ejemplo, en el *peplum* prototípico *Teseo contro il Minotauro* (S. Amadio, 1961) y en el episodio «Teseo y el Minotauro» de *El Cuentacuentos*, a los que debe añadirse –aunque esto, obviamente, es posterior a la publicación del libro– la recentísima película *The Immortals* (T. Singh, 2011), si bien en una versión libérrima². Además de su aparición puntual en algunos *pepla* fantasiosos, como *Ercole al centro della terra* (M. Bava, 1961), donde seduce a Perséfone, o *Le guerriere dal seno nudo* (T. Young, 1974), en *Jason and the Argonauts* (1963) se lo presenta como consumado arquero y muere en la impactante lucha con los esqueletos, y en la miniserie *Helen of Troy* (J. K. Harrison, 2003) se recrea el episodio en el que un maduro Teseo rapta a una adolescente y sensual Helena en las bodas de Agamenón y Clitemnestra.

La tercera de las secciones dedicada a Grecia («Héroes históricos»), comprende también cuatro capítulos centrados en las figuras de Filípides, «el héroe de Maratón» (pp. 139-144), Leónidas, «el león de Esparta» (pp. 145-161); Damón y Pitias, protagonistas de «una amistad heroica» (pp. 163-168) y Alejandro Magno, «el coloso que conquistó el mundo» (pp. 169-187). En el primer capítulo se estudia *La battaglia di Maratona* (J. Tourneur, 1959); en el segundo, *El león de Esparta (The 300 Spartans)*, R. Maté, 1962), producida en la época dorada del *peplum*, que «se aparta, sin embargo, en gran medida de las convenciones del género y se ajusta a las fuentes antiguas como Heródoto y Plutarco, presentando una cinta de más sólida factura que las que podían verse por entonces» (p. 146) y *300* (Z. Snyder, 2006), que Lillo califica como «un cómic en pantalla grande»; en el tercero, *Damon and Pythias / Il tiranno di Siracusa* (C. Bernhardt, 1962) y la película de animación *Simbad: la leyenda de los siete mares* (Dreamworks, 2003) en la que el amigo del protagonista tiene que quedarse en Siracusa como garantía de que Simbad volverá

² También en *Los héroes del tiempo (Time Bandits)*, T. Gilliam, 1981) el niño protagonista asiste a la lucha de un guerrero griego contra el Minotauro, pero se trata de Agamenón.

de una peligrosa misión. En el cuarto, en fin, se estudian *Alexander the Great* (R. Rossen, 1956) y *Alexander* (O. Stone, 2004).

La segunda parte del libro, dedicada a los héroes de Roma, se articula en solo dos secciones («Héroes de leyenda» y «Enemigos de Roma»), aunque cada una de ellas contenga un número mayor de capítulos, si bien muchos de ellos consagrados a una sola película y mucho más breves que los de la primera parte. «Héroes de leyenda» se divide en cinco capítulos, centrados en Rómulo y Remo, «los gemelos legendarios» (pp. 191-198); el «duelo entre hermanos» de Horacios y Curiacios (pp. 199-203); Mucio Escévola, «un zurdo de leyenda» (pp. 205-210); Coriolano, un «héroe sin patria» (pp. 211-217), y, por último, Máximo, el protagonista de *Gladiator*, un personaje de ficción inspirado en el también ficticio Livio de *The Fall of the Roman Empire* (A. Mann, 1964). En el primer capítulo se analiza el *peplum Romolo e Remo* (S. Corbucci, 1961); en el segundo, *Orazi e Curiazi* (T. Young y F. Baldi, 1961); en el tercero, *Il Colosso di Roma*, (G. Ferroni, 1964), que combina las leyendas de Mucio Escévola y Clelia, y *Le vergini di Roma* (C. L. Bragaglia y V. Cottafavi, 1961), centrada igualmente en Clelia, aunque aparece también al principio Horacio Cocles en su célebre defensa del puente³; en el cuarto, *Coriolano, eroe senza patria* (G. Ferroni, 1964), que toma como modelo la tragedia sespiriana, añadiendo algunos ecos de Plutarco y Livio, pero ajustándose en su conjunto a los patrones del *peplum*; en el quinto, en fin, *Gladiator* (R. Scott, 2000).

Por último, en la sección dedicada a los «Enemigos de Roma» encontramos nada menos que ocho capítulos, centrados, respectivamente, en Aníbal, «el enemigo a las puertas» (pp. 231-239); Espartaco, «el esclavo rebelde» (pp. 241-267); Vercingétorix, «el héroe de la Galia» (pp. 272-278); Corocotta, «el héroe de Cantabria» (pp. 279-284), un bandido montañés que, según cuenta Dión Casio, se presentó ante Augusto para cobrar la recompensa prometida por su captura; Arminio, «el liberador de Germania» (pp. 285-291); Eleazar Ben Yair, «el héroe de Masada» (pp. 293-300); Decéballo, el caudillo dacio que se resistió a Roma (pp. 301-308), y Atila, «el azote de Dios» (pp. 309-324).

En el primer capítulo se estudia primero la presencia de Aníbal como personaje secundario en filmes como *Cabiria* (G. Patrone, 1914), *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937) o *Jupiter's Darling* (G. Sidney, 1955)⁴; después, su papel protagonista en *Annibale* (E. G. Ulmer y C. L. Bragaglia, 1959), en la que se le presenta como «un héroe trágico y decadente»; y, por último, el espléndido docudrama *Anibal. El peor enemigo de Roma* (*Hannibal*, 2006), producido por la BBC y Discovery Channel, que presenta una imagen claramente favorable al caudillo cartaginés. En el segundo capítulo se estudian, en primer lugar, los primeros Espartacos de la pantalla, en la versión muda de Enrico Vidali (*Spartaco. Il gladiatore della Tracia*, 1913) y en su *remake* homónimo de 1952 (Ricardo Freda); después, el emblemático *Spartacus* de Kubrick (1960), que asociará indeleblemente la figura del rebelde tracio al rostro de Kirk Douglas; a continuación, las secuelas generadas en el ámbito del *peplum* italiano, y, por último, los Espartacos del siglo XXI, esto es, la miniserie rodada en

³ Curiosamente, un recuerdo de la hazaña de Horacio Cocles aparece, en mi opinión, en la entrega final de la saga sobre *Harry Potter*, estrenada después de la aparición de este libro. El héroe es en este caso el desmañado pero valeroso Neville Longbottom.

⁴ En este film pintoresco, Aníbal desiste de conquistar Roma por amor a una romana, encarnada por Esther Williams, cuyas evoluciones acuáticas son las verdaderas protagonistas de la cinta (p. 232).

Bulgaria por Robert Dornhelm (2004) y la serie en trece capítulos *Spartacus: Blood and Sand* (2010), con su impactante mezcla de acción, sangre y sexo. En el tercer capítulo se analiza la presencia del héroe galo por antonomasia en *Giulio Cesare, il conquistatore delle Gallie, peplum* de bajo presupuesto estrenado en 1962, la decepcionante coproducción franco-canadiense *Vercingetorix* (J. Dorfmann, 2001), la miniserie *Julius Caesar* (Uli Edel, 2002) y la primera temporada de la serie *Roma* (HBO, 2005). El capítulo cuarto analiza la película *Los cántabros* (1980), con guión y dirección de Jacinto Molina (Paul Naschy), que interpreta además al verdadero protagonista de la película, Marco Agripa. El quinto, *La batalla de Germania (Masacro nella Foresta Nera, F. Baldi, 1966)*, cinta de bajo presupuesto que combina la información que proporcionan las fuentes históricas con una intriga propia del *peplum*. El sexto se dedica a la serie *Masada*, estrenada en la cadena ABC en 1981, en cuatro capítulos de 90 minutos, de la que se hizo también una versión para cines, que es difícil desvincular de la propaganda sionista a la que tan proclives son las productoras norteamericanas⁵. El séptimo, a la coproducción franco-rumana *Dacii* (Sergiu Nicolaescu, 1967), que enfatiza el tema de la valerosa resistencia rumana frente a una invasión extranjera, con lo que se quería tal vez lanzar una poco velada advertencia para cualquier influencia externa que quisiera ejercerse sobre la Rumania del momento (p. 301). En el capítulo octavo, en fin, se analizan, primero, *Atila, hombre o demonio (Attila, P. Francisci, 1954)*, protagonizada por un rudo Anthony Quinn caracterizado con rasgos mongoles, y *Atila, rey de los hunos (Sign of the Pagan, D. Sirk, 1954)*, en las que prima más la fantasía y el tópico que la realidad histórica, y después la miniserie *Attila* (Dick Lowry, 2001), que se hizo aprovechando el tirón de los temas clásicos propiciado por el éxito de *Gladiator*.

En conclusión, Fernando Lillo nos ofrece de nuevo un libro muy bien documentado, de lectura ágil y amena, en el que el lector interesado puede encontrar un sin fin de datos sobre buen número de las llamadas popularmente «películas de romanos», con amplios resúmenes argumentales, referencias a directores, actores, y fechas de estreno, y una muy adecuada contextualización, tanto en lo que se refiere a la tradición cinematográfica como a las coordenadas sociales e históricas de cada una de las películas.

Si acaso, por poner algún pero, podría haberse dedicado también una sección en la segunda parte a los héroes históricos de los romanos, en paralelo con la sección de héroes históricos griegos que cierra la primera. Ahí podrían haber tenido acomodo Escipión el Africano, Julio César, Marco Aurelio o Constantino, y, si quisiéramos, incluso, ofrecer una contra-serie de villanos, Calígula, Nerón o Domiciano. Pero ello, probablemente, habría hecho el libro demasiado voluminoso.

Solo nos queda, por tanto, felicitar al autor por este excelente libro y recomendar vivamente su lectura a cuantos se interesan por la presencia del mundo clásico en el llamado séptimo arte.

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Antonio María MARTÍN RODRÍGUEZ
amartin@dfe.ulpgc.es

⁵ Como recuerda Lillo, «La película se muestra partidaria de la causa judía ya desde su prólogo moderno íntimamente relacionado con su epílogo. Se muestra a los reclutas de las unidades armadas de las Fuerzas de Defensa de Israel subiendo a la cumbre de Masada para hacer un juramento de fidelidad» (pp. 294-295).

Germán SANTANA HENRÍQUEZ (ed.), *Literatura y cine*, Ediciones Clásicas, Madrid 2012, 345 pp. ISBN: 978-84-7882-756-0

Literatura y cine. Dos mundos aparentemente distintos que, sin embargo, comparten algunos objetivos. Uno de los principales podría decirse que es transmitir un mensaje al lector-espectador, para que este reaccione de determinada manera o reflexione. Este mensaje, al menos en lo esencial, suele ser el mismo en el cine o en la literatura, lo que varía obviamente es el canal. Pero el cambio no implica que sea peor, quizá solo eso, diferente. Cada página de un libro despierta la imaginación, un mundo único e inabarcable que se construye y se destruye a medida que se va leyendo; en cambio el cine es la oportunidad de poder ver y oír aquello que incluso en la mente parecía lejano e inalcanzable. Son al fin y al cabo experiencias distintas, pero absolutamente enriquecedoras culturalmente hablando y, por supuesto, compatibles.

El Seminario *Literatura y Cine*, celebrado en Arucas, Gran Canaria, los días 24 al 28 de octubre de 2011, resaltó la importancia del cine como transmisor del mensaje literario. Nueve conferencias que allí se dieron se recogen hoy en este volumen. Tras un índice de capítulos (p. 5), hay una nota preliminar del editor (pp. 7-9), Germán Santana Henríquez, en la que explica el objetivo de aquel Seminario y presenta, uno por uno, los capítulos y sus autores, cuya temática y presentación varía bastante. Algunos intentan abarcar asuntos muy generales, mientras que otros son específicos; además no todos van acompañados de su respectiva bibliografía, que es siempre una herramienta útil y bien recibida. Muchos de ellos vienen también con interesantes ilustraciones que completan el texto.

Marcos Martínez Hernández, en el primer capítulo titulado *La literatura griega antigua en el cine* (pp. 11-66), hace una buena selección representativa del cine *pe-plum* griego, que organiza en dos apartados. El primero, la mitología, que a su vez divide en mitología de dioses, héroes, e incluso la Atlántida. En segundo lugar, los géneros literarios: la épica, con Homero (*Iliada* y *Odisea*), Hesíodo, Museo (*Hero y Leandro*), Apolonio de Rodas (*Las Argonáuticas*); la lírica, especialmente la vida de Safo; el teatro, con Sófocles (*Antígona* y *Edipo Rey*), Eurípides (*Medea* y *Fedra*), Aristófanes (*Lisístrata*); la historia, sobre todo Alejandro Magno; la filosofía, en torno a la figura de Sócrates; la fábula, con Esopo; y finalmente la novela, con Longo (*Dafnis y Cloe*). Además, al final ofrece un apartado de bibliografía.

En el segundo capítulo, *Ver / leer parecidos y contrastes* (pp. 67-92), de Francisco Ponce Lang-Lenton, se hace una interesante comparación entre literatura y cine: la idea, errónea, de que la literatura obligatoriamente está destinada a educar la mente y el espíritu, mientras que el cine parece sólo un disfrute sensorial; habla también del origen del cine, vinculado a la novelística pero sin dejar de ser un medio de análisis científico de la realidad. La influencia de la narrativa novecentista en el cine (Dickens / Griffith) puede verse en: la narración omnisciente, la casualidad psicológica, la pretensión de realismo, el asalto directo a las emociones del público. Hay, sin embargo, muchas diferencias, como son las cuestiones de autoría, la presión económica, la síntesis temporal o el sonido.

La Livia histórica frente a la Livia cinematográfica en la serie Yo, Claudio (pp. 93-114) de Rosa Sierra del Molino, ofrece una original perspectiva sobre la siempre llamativa figura de Livia: la realidad tergiversada del personaje a través de las fuentes antiguas, y de la serie televisiva *Yo, Claudio*, como mujer cruel, reflejo de una

visión androcentrista que se ha mantenido hasta hoy, basada en el miedo al «poder femenino». La participación de una mujer en las funciones de su marido era visto en la antigua Roma como una amenaza a los valores tradicionales. Acompaña al capítulo un apartado de bibliografía.

El cuarto artículo, *Literatura y cine: La Regenta y Gonzalo Suárez* (pp. 115-236), viene de la mano de Victoria Galván González. La figura de Gonzalo Suárez representa perfectamente la relación entre literatura y cine. La literatura tiene una gran presencia en su obra cinematográfica, ya sea como adaptación, apropiación o fuente de inspiración. Como ejemplo de esto, se analizan las referencias y citas que aparecen en su película *Oviedo Express* (2007), un caso de apropiación de las obras *Angustia*, de Stefan Zweig y *La Regenta* de Clarín, entendiéndose por «apropiación» la transferencia no literaria, sino cultural de los valores, ideología o estética del contexto histórico de la adaptación. También se estudian las posibles reminiscencias de su adaptación por encargo al cine de *La Regenta* en 1974.

A continuación, Mónica Martínez Sariago presenta *Literatura y Cine: de la adaptación a la decantación a través del ejemplo del monstruo y la doncella* (pp. 137-178). Hay que conocer hasta cierto punto la literatura para poder comprender bien el cine. Con este propósito la autora explica conceptos importantes, como las relaciones entre literatura y cine, la adaptación y la decantación. Para, ello se sirve del ejemplo de un caso concreto, el tema folclórico del monstruo y la doncella, para observar su evolución y adaptación en *La Bella y la Bestia*, *El Jorobado de Notre Dame*, *Cyrano de Bergerac*, *El fantasma de la Ópera*, *Nosferatu*, *King Kong* o *Eduardo Manostijeras*.

Antonio María Martín Rodríguez, en *De la historia al cine (pasando por la literatura): las mujeres de Espartaco* (pp. 179-246), estudia el paso de un Espartaco histórico a un personaje que se ha convertido en símbolo popular, transformado por sus distintas versiones literarias y cinematográficas. Pero no es menos curioso el número de mujeres que han ido apareciendo junto a este imaginario Espartaco: desde su madre, hermana e incluso hija, hasta sus múltiples amoríos o casamientos. Todas ellas con una función clara: ofrecer una faceta más humana del personaje, cuyos problemas personales proporcionan una mayor trama a su historia.

En el siguiente capítulo, *Un héroe griego en dibujos animados: Hércules de Walt Disney* de Germán Santana Henríquez (pp. 247-280), se centra en la función del cine como creador de mitos, conformados básicamente por sus estrellas, los iconos de la fama, que equivaldrían a los héroes y dioses del Olimpo. El proceso de divinización que sufren los actores se produce al intentar identificar al héroe ideal con los valores, gustos y sueños del espectador. Para demostrarlo, el autor se centra en la historia y evolución de los dibujos animados de Disney, deteniéndose en aspectos como el sonido o el color, y después pasa a tratar el simbolismo y la mitología moderna, las adaptaciones literarias, la politización en el cine y el influjo del mensaje de los dibujos animados en los niños. Ejemplifica todo ello con *Hércules* de Disney, comparando además esta versión con el personaje mítico.

María de la Luz García Fleitas habla de esa concepción de Egipto romántica y llena de tópicos que puede verse perfectamente reflejada en el cine en el personaje de la reina Cleopatra VII, tal como detalla en *La imagen estereotipada de Cleopatra VII: supresión y ampliación de roles en el cine* (pp. 281-306). Generalmente la reina tiene una belleza estereotipada, es astuta y seductora, y se mueve en un contexto de magnificencia y exotismo, buscando siempre placeres y riquezas; una imagen

deformada que proviene nada más ni nada menos de la campaña de desprestigio que llevo a cabo Augusto en el siglo I a. C. y que, con el paso del tiempo, se ha mantenido hasta convertirse en mito. Únicamente en la versión de Mankiewicz pudo verse cierta dignificación del personaje, algo que a día de hoy aún no ha podido alcanzarse plenamente.

Finaliza el volumen con la contribución de Lidia Martín Adán, *De la mitología griega al cine: Jasón y los Argonautas* (pp. 307-345). La autora analiza el tratamiento que ha recibido el mito de Jasón y los Argonautas en el cine, centrándose especialmente en la película *Jason and the Argonauts* de Don Chaffey (1963) y en una miniserie homónima de Nick Willing (2000). Estudia primero el mito y esboza la tradición que se ha formado hasta el presente del mismo, para finalmente estudiarlo en el cine. Concluye afirmando que los cambios realizados con respecto al mito vienen motivados por el deseo de proporcionar un final feliz a la historia de Jasón y que, por mucho que pase el tiempo, la mitología clásica es y seguirá siendo un motivo recurrente.

¿Son el cine, Internet o la televisión un medio de transmisión de la cultura? Se puede asegurar sin miedo que sí. Los avances tecnológicos no han hecho sino mejorar, qué duda cabe, la comunicación directa con el receptor, transmitiendo una gran cantidad de información en poco tiempo y una difusión inigualable a todos los sectores de la sociedad. Desde luego el cine ha logrado crear magníficas obras que pueden equipararse a la calidad de la producción literaria; aquellas que, sin necesidad de mencionarlas, están en la memoria de todos y son objeto de admiración, transmisoras de un mensaje que ha calado en los corazones desde hace ya varias generaciones.

Universidad Autónoma de Madrid

Nicolás GIMÉNEZ DOBLAS