

vante; a la vez muestra Silva que en ella se escenifican motivos literarios, de tal manera que la comedia adquiere en ocasiones un tono metateatral. Pero además es especialmente interesante el enfoque que la autora da a las obras de Menandro, superando visiones tradicionales que han visto en ellas simples entretenimientos.

El tercer apartado recoge un trabajo de M<sup>a</sup> Carmen Encinas Reguero, “*Ichneutai* de Sófocles. Una lectura en clave retórica” (281-312), en el que, tras unas reflexiones primeras sobre el proceso de recuperación de este drama de sátiros y lo que sabemos sobre el género, realiza una nueva lectura de la obra desde una perspectiva retórica, en la que se pone de relieve el protagonismo que en la búsqueda de las vacas de Apolo y de su ladrón tienen los diferentes tipos de pruebas retóricas. Las distintas posibilidades que se van planteando aluden tácitamente a esas pruebas, que más tarde se describen en los manuales de retórica. La autora insiste en este documentado análisis en el grado de elaboración y sistematización de la retórica que se había alcanzado en Atenas a mediados del siglo V y de la maestría con la que Sófocles la usa en una obra tan temprana como esta. También, por otro lado, es responsabilidad de M<sup>a</sup> Carmen Encinas el *index locorum* del final.

En conclusión, el volumen ofrece un excelente conjunto de estudios en los que se pone de manifiesto la compleja relación existente entre las dos manifestaciones más importantes de la cultura griega, el teatro y la retórica. Las colaboraciones que Quijada y Encinas reúnen en este libro ofrecen visiones o perspectivas de análisis novedosas con las que se puede abordar el estudio de los dos campos. Por lo que hace en concreto al teatro clásico, además de ayudar a la comprensión de diversas escenas o procedimientos, contribuye a lograr interpretaciones más completas de las obras, por lo que ha de ser de gran ayuda para todo estudioso del teatro clásico.

Carmen MORENILLA TALENS  
Universitat de València

FRANCESCO DE MARTINO-CARMEN MORENILLA (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. A la sombra de los héroes*, Bari, Levante Editori, 2014, 486 pp. ISBN. 978-88-7949-638-4.

Celebramos una vez más la aparición de un volumen monográfico en el marco del “Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València”; desde 1997 sus responsables publican cada año los resultados de unos encuentros con un eje temático único, ocasión en la que reputados especialistas centran su atención en el teatro antiguo y su tradición. El que ahora nos ocupa, el número 17, está dedicado al personaje secundario; en concreto, en palabras de los editores, a “los mecanismos y recursos expresivos e impresivos (...) con un interés especial en los aspectos en los que en la configuración del personaje protagonista contribuye el secundario” (9); de ahí el título elegido: *A la sombra de los héroes*. Alabamos su decisión, pues, incluso aunque el escritor no conceda texto al secundario: ¿alguien se imagina a Don Quijote sin Rocinante o a Sancho sin su burro?

Los profesores Morenilla y De Martino han dividido el libro en dos partes: “El teatro greco-latino” (13-283) y “La recepción del teatro greco-latino” (285-461). A ellas se añade un interesante “Epílogo” dedicado a las posibilidades didácticas que tiene el teatro y el mundo clásico (464-469): las profesoras Amparo Moreno y Charo Marco desgranar el funcionamiento de sus talleres *Ludere et discere* en el Aula didáctica de cultura clásica *Saguntina Domus Baebia*. La calidad, la innovación y su especificidad han justificado sobradamente el apoyo económico por parte de la administración y del festival de teatro de Sagunto. El índice de nombres antiguos del volumen, elaborado por Anna Di Giglio (471-486), recoge todos aquellos que los autores han citado en sus trabajos, en tanto que la bibliografía se puede consultar en cada uno de los artículos.

Los secundarios como rol dramático que han ocupado el estudio de los especialistas en teatro griego son los mensajeros (F. Javier Campos Daroca y Lucía P. Romero Mariscal) y los esclavos (Francesco De Martino). Los restantes autores han dado voz protagonista a los secundarios: a Ío (Esteban Calderón Dorda), al Tiresias de Eurípides (Maria do Céu Fialho), a Licurgo en la *Hipsípila* (Juan Luis López Cruces), a Dafnis (José Guillermo Montes Cala), al pedagogo de Ión (Carmen Morenilla y José Vicente Bañuls) y al frigio que aparece en *Orestes* de Eurípides (Maria de Fátima Silva). Se ha llegado a establecer como conclusión común —al margen de cada análisis, en todos los casos fundados y exhaustivos— la importancia del secundario en el drama griego tanto en el nivel narrativo como en el escénico. El secundario no aparece por casualidad en el texto, sino que es importante en la cohesión estructural del desarrollo argumental y sirve para apuntalar los rasgos psicológicos o emocionales de los protagonistas, para realzar aspectos de carácter social que aparecen en la obra y para configurar también ciertas características propias que encontraremos después en el teatro latino. Además, por su naturaleza, es un personaje que permite al dramaturgo la experimentación y la innovación.

Podemos detenernos en cada propuesta. Esteban Calderón Dorda (“Ío, personaje trágico esquileo”: 51-68) se ocupa de un personaje del que hay muy poca información por su escasez de fuentes míticas y porque, salvo alusiones en *Suplicantes*, solo aparece en el *Prometeo encadenado*. Sin embargo, es un personaje en el que Esquilo se detiene y se recrea (ocupa la tercera parte de la tragedia), cuyo *páthos* es paralelo al del protagonista Prometeo. El autor se detiene en el episodio de Ío (desde el verso 561 a 886), concebido en estructura circular, con un léxico marcado (el que recalca el carácter errabundo del castigo) y cuya función en la obra es reforzar la resolución de Prometeo. Estamos de acuerdo con la propuestas del autor de que este episodio “constituye una pequeña tragedia dentro del *Prometeo encadenado*” (67) y que “con este personaje, Esquilo se adelanta a Eurípides en la creación de un personaje femenino juvenil, de carácter heroico, que afronta un argumento inquietante en sus aspectos más dolorosos, patéticos y dramáticos ... la base de un gran carácter, que alterna demencia y racionalidad, además de sentar los cimientos del análisis del tema del avasallamiento de los más débiles por parte de los más poderosos” (68).

F. Javier Campos Daroca (“Mensajeros y escenas de anuncio. Esbozo de análisis dramático de una singularidad trágica”: 69-102) considera que el mensajero y las escenas

en las que informa sobre lo acontecido fuera de la vista de personajes y público son “parte del repertorio genérico de la tragedia griega”, si se valora desde el punto de vista funcional, pero muy rico si abordamos el análisis del mensajero según “puede cambiar la suerte de los individuos... en su modo de darse en el tiempo” (70). Los mensajeros que más le interesan al autor son los de los fragmentos, si bien en su trabajo encontramos un detallado estudio y un exhaustivo estado de la cuestión, con un apéndice en el que no falta ningún título. Destaca una de sus conclusiones: “puede detectarse un proceso que parte de una cierta fluidez en el tratamiento de las figuras de anuncio en Esquilo y llega con Eurípides a una formalización que raya el estereotipo” (96), de manera que este personaje aglutina rasgos típicos del secundario y otros específicos para desarrollos escénicos originales. Doy un salto de páginas —pues los trabajos están ordenados por orden alfabético— hasta el de Lucía P. Romero Mariscal, porque analiza los mensajeros y sus escenas en los fragmentos de Eurípides (249-267); su objetivo con esta novedosa propuesta es acceder por medio de este personaje a “la dimensión escondida de la producción teatral antigua” (250). Esos versos escasos dan, sin embargo, una información muy importante también para entender el conjunto de lo que habría sido la obra; tal como señala la autora, por poner algún ejemplo (ella hace un acertado estudio de los fragmentos, todos de gran interés y con características propias en el marco general del mensajero), gracias a este secundario al que se atribuyen los versos de *Edipo* (F 541 Kannicht) se sabe que no fue Edipo quien se arrancó los ojos, sino que fue víctima de otros que lo ciegan. Francesco de Martino, en sus páginas tituladas “Servi, all’ombra del poeta” (103-150) toma como punto de partida los arquetipos de la Comedia del Arte que tienen su modelo en la comedia *palliata* que, a su vez, lo encuentra en la comedia griega (siglos V-II a.C.). Pero son Eurípides y Aristófanes los protagonistas del estudio, cuyo influjo llega hasta el *Pseudolus* de Plauto, autor más aristofánico de lo que normalmente se acepta.

“El personaje de Tiresias en las *Bacantes* de Eurípides” es el título que Maria do Céu Fialho ha elegido para su análisis literario del ciego, que ha relacionado con la biografía de un desencantado dramaturgo al final de su vida en la lejana Macedonia (151-160). Tiresias solo interviene en el episodio en el que Cadmo sube a la montaña para recoger el cuerpo descuartizado de su nieto Penteo; el adivino participa de la inconsciencia colectiva (interpretada desde los años 80 como metateatral) que, para la autora, puede tener una dimensión de caricatura, en un intento de conjugar la tradición y la novedad, lo divino y lo humano. Juan Luis López Cruces se ocupa de un secundario en una tragedia fragmentaria cuya presencia y aparición en la escena durante toda la obra, y no solo en algunas de sus partes, han sido objeto de controversia (“Licurgo en la *Hipsípila* de Eurípides”: 161-188). Su análisis del fragmento 760, atribuible a la tragedia y, a partir de ahí, también el estudio de la cólera de Licurgo desde la tradición arcaica, le permiten proponer —con acierto, creo— que Licurgo era una presencia constante en la tragedia, pero no un personaje entendido como *dramatis persona*, es decir, como personaje encarnado por un actor sobre el escenario. También la tradición literaria es el punto de partida de José Guillermo Montes Cala (“¿Dafnis a la sombra de Heracles en Sosíteo?”: 189-205), pues la presencia del pastor Dafnis en Frigia se atestigua en la poesía helenística, mien-

tras que el escolio del *argumentum* b atribuido al *Idilio* VIII de Teócrito lo sitúa en Sicilia, la patria del personaje, debido precisamente al testimonio del tragediógrafo Sosíteo (*floruit* en la 124 Olimpíada, 284-281 a.C.). Según propone el autor, el canto de la siega está relacionado con el agón, “una estructura recurrentemente evocada a lo largo del drama de Sosíteo, cumpliendo además la relevante función de articular los diferentes mundos sobrepuestos en la trama” (204). Y, si se supone que un personaje secundario tiene poco papel, ese no es el caso de “El pedagogo de *Ión*”, tal como demuestran Carmen Morenilla y José Vicente Bañuls (207-229). Podemos ya deducir, según hemos ido leyendo, que los secundarios son muy importantes en la obra teatral, tanto que, como es el caso que nos ocupa, permiten abordar el estudio de la obra desde una nueva perspectiva: la cotidianidad y el falso realismo de los asuntos domésticos que impregnan esta tragedia se realzan con la figura de un pedagogo anciano, un hombre de la casa, desde siempre al lado del padre de Creúsa, que contribuye a acercar a los personajes de la obra, sus avatares y también los de la ciudad de Atenas a los espectadores. Desde el punto de vista funcional, “a actuación equivocada provoca la reacción del joven *Ión* (...) y la inutilidad de los principios defendidos” (229). Es cierto que el secundario sirve al dramaturgo para innovar su técnica dramática, como pone de relieve María de Fátima Silva en “Osadías dramáticas en Eurípides. El frigio en el *Orestes*” (269-283). En este personaje confluyen rasgos característicos de otros —como el mensajero, el *seruus currens* y el bárbaro— y también la forma de su expresión —el discurso del mensajero y la monodia—. La experimentación que hace Eurípides con este personaje le sirve también para llevar al límite varias convenciones teatrales.

Dos artículos se dedican a la comedia latina, uno titulado “La naturaleza y función de la máscara del parásito en la comedia latina” (Carmen Bernal Mesa: 13-49) y el otro “La presencia y función dramática de los figurantes mudos en las comedias de Plauto” (Andrés Pociña y Aurora López: 231-247). En el primer caso, se hace un recorrido por cada uno de los parásitos plautinos y terencianos, y la autora llega a la conclusión de que es un elemento dramático polifuncional desde el punto de vista de la narración y de la comicidad, con una aparición bien delimitada en el marco argumental. Además, la glotonería no es solamente un rasgo caracterizador, sino que en algunas comedias se queda en una alusión y, en otras, ni se menciona. Lo mismo ocurre con la faceta del parásito como bufón, completamente ausente en las comedias de Terencio. Otras facetas son importantes para entender el personaje: la reflexión, el resentimiento, el cinismo y la profesionalidad de un trabajador cuyo oficio ya no cotiza en la sociedad. Entendemos, pues, el interés de la autora por este personaje tan versátil para los comediógrafos romanos y que permite “fundir tragedia y comedia” (49). Como figurantes mudos entienden Pociña y López a aquellos personajes sin texto, cuya presencia literaria reconocemos porque otros personajes se dirigen a ellos, que tienen una gran importancia funcional en el ámbito de la representación, en el llamado “texto escénico”. Parten del trabajo de Henry W. Prescott en 1936, que denominó “silent roles” el personaje que los romanos conocían como *operarius*, analizando individualmente cada uno de los personajes que han identificado como figurantes en la comedia plautina. Los autores distinguen como figurantes los

siguientes personajes: esclavos, esclavas, cocineros (más exactamente, pinches), músicos, músicas, marineros y pescadores. Todos ellos importantes para Plauto al “hacerlos patentes y exigir su presencia por medio del texto pronunciado” (246).

Los nueve trabajos de la segunda parte son una completa y representativa muestra de la importancia en el desarrollo cultural que ha tenido el teatro antiguo en Occidente, y sus líneas de investigación indican todo el camino que queda por delante en el campo de la recepción. Cuatro de ellos abordan las adaptaciones al cine y televisión del teatro antiguo, o su influencia en personajes “nuevos”: Delio de Martino (“Los hijos de Medea en la pequeña pantalla”: 287-310); Juli Leal (“Revisitación del mito de Casandra en el cine americano contemporáneo: del género Slasher a Terry Gilliam y Woody Allen”: 361-384), Carlos Morais (“A la sombra de Antígona: innovación en la construcción de personajes secundarios en tres recreaciones portuguesas”: 421-436) y Virginia Suárez y Graciela Durán (“Los personajes femeninos en Cayo Graco, tragedia traducida por José María Heredia”: 447-463). La pervivencia en el teatro o en la ópera es el *leitmotiv* de Christine Fischer (“Secondari ‘alla lettera’ nell’opera seria. Gerarchia e cambiamento nell’assolutismo illuminato”: 311-323) y de Elina Miranda (“Casandra en el Estudio teatral de Santa Clara”: 385-400). Otros dos son una buena muestra de la raigambre del mundo clásico en nuestra cultura: Enrique Gavilán explora la relación entre las procesiones de Semana Santa y la tragedia griega (“Procesiones de Semana Santa y tragedia griega: más allá de la representación”: 325-360) y Laura Monrós amplía su estudio a las *Metamorfosis* de Ovidio cuando analiza el personaje de Eco y la tradición burlesca británica (“La ninfa Eco como personaje secundario en la tradición burlesca británica [1825-1865]”: 401-420). Por último, un personaje tan apasionante como Pandora viaja a su pasado mítico y a su pervivencia en el futuro, pues Reinhold Münster se ocupa de ella en su “La sombra del mito y de la historia: Pandora de Christoph Martin Wieland, Johan Wolfgang Goethe y Peter Hacks” (437-446), relacionando el contexto cultural y político en los que los autores alemanes concibieron sus versiones y visión de Pandora.

Tanto en el todo como en las partes hay rigor, eficiencia y cohesión; los autores han demostrado la importancia de las fuentes literarias como metodología eficaz de trabajo. Es este un volumen bien pensado, con contenidos bien definidos y elaborados, que, tendrá, con justicia, un largo recorrido de futuro para todo aquel que necesite adentrarse en el mundo del secundario, en alguno de sus aspectos o de los “protagonistas” que han tenido aquí sus páginas de gloria. Esperamos ya el siguiente número de la colección.

Carmen GONZÁLEZ VÁZQUEZ  
Universidad Autónoma de Madrid