

traducción del texto de Ovidio realizada por Planudes en el siglo XV, “l’única versione esistente in lingua greca dell’innamoramento di Eco per Narciso” (p. 113).

El último capítulo, “Simboli”, está dedicado a las transformaciones más sugestivas de este mito griego, que son aquellas que han potenciado alguno de los valores simbólicos del relato original, como la magia del espejo en el enamoramiento, el destino y la muerte del joven, el papel de sus progenitores, su condición de “cazador negro” o el amor pederástico de la versión de Conón. Es un apartado muy interesante, que nos permite comprobar no sólo la popularidad del mito, sino su potencial como fuente de inspiración literaria, artística y psicológica.

Cada uno de los tres capítulos del libro va acompañado de una gran cantidad de notas, muy completas, que remiten a la bibliografía pertinente, si bien son un tanto incómodas de consultar por encontrarse al final del libro. Los textos más importantes para el estudio de este mito están traducidos al italiano en el apéndice de “Testi”, que se convierte de este modo en una síntesis de la evolución del relato a través de sus fuentes, desde Conón a Boccaccio.

Tras las obligadas referencias bibliográficas, aparece el último apéndice, “Iconografía”, en el que se recoge un elenco de imágenes de Narciso (cuadros, esculturas y hasta una imagen de vídeo) que revisa la evolución del mito en las artes plásticas, comentadas brevemente por S. Chiodi y C. Franzoni.

El cuidado en la edición y la calidad de las imágenes es uno de los mayores méritos de esta colección, que hace más atractiva y enriquecedora la lectura. Esto es especialmente importante en un mito como el de Narciso que, como demuestra E. Pellizer, es uno de los más productivos y vivos del legado grecorromano. El valor de este estudio está no tanto en su exhaustividad (el material existente es inabarcable) como en dar una visión general y clara de los elementos clave que conforman la historia del célebre Narciso.

ELENA MARTÍN GONZÁLEZ

ISMAÍL KADARÉ, *Esquilo, el gran perdedor*, traducción del albanés de Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocas, Madrid, Biblioteca de Ensayo Siruela, 2006. 266 pp. ISBN 84-7844-948-5

La pérdida de la inmensa mayoría de las tragedias escritas por Esquilo nos sigue conmoviendo. También es grande la impotencia ante la falta de datos suficientes y fiables sobre la vida del gran trágico, como, por lo demás, ocurre con una larga lista de autores griegos. Ante ese vacío, el ensayista albanés Ismail Kadaré recorre una y otra vez las siete tragedias conservadas y, sobre todo, reflexiona sobre ellas (“Hojea uno de sus textos supone una meditación más que una lectura, lo natural sería que el libro se mantuviese más tiempo cerrado que abierto”, leemos en las primeras páginas). El resultado de sus reflexiones es esta obra, un ensayo sobre Esquilo y los orígenes del teatro griego que, pese a las mencionadas lagunas en la información, no está escrito a modo de reconstrucción, ni como novela histórica, ni con el más específico recurso a la “máscara”, tan ingeniosamente empleado por otros escritores en circunstancias parecidas.

Ismail Kadaré mantiene a lo largo de su ensayo la tesis (que debería resultar obvia) de una comunidad originaria de los pueblos balcánicos, cuyo estudio sería muy fructífero desde el punto de vista de la antropología y mitología comparadas. Así, recuerda la mención realizada por Pierre Vidal-Naquet y Jean-Pierre Vernant de una antigua balada rumana relacionada con el mito de Edipo<sup>11</sup>. Desgraciadamente —se lamenta— ese tipo de estudios todavía escasean y su situación como intelectual albanés le permite ver que lo que debería ser obvio no lo es tanto: “El trágico atraso de los pueblos balcánicos daría lugar, entre otras consecuencias, a una participación poco apreciable de sus escasos científicos y filósofos en el concilio mundial sobre la Antigüedad. Los propios dueños de la casa quedaron de este modo excluidos durante muy largo tiempo” (pp. 167-168).

El tener la mirada puesta sobre Esquilo y, a la vez, sobre la literatura y costumbres albanesas le lleva, por un lado, a plantear una sugerente hipótesis sobre el origen la tragedia y, por otro, a hacer consideraciones de gran interés sobre aspectos concretos de las obras conservadas de Esquilo. Empezando por los orígenes del género, Kadaré lo remonta a los ritos funerarios: “en ninguna región del mundo es tan similar este ritual a las representaciones teatrales como entre los pueblos de la península balcánica” (p. 35). Repasa el autor todos los elementos que conformaban los antiguos ritos mortuorios en los Balcanes: el anuncio de la muerte por medio de heraldos que llevaban en su rostro señales de arañazos (“primeras máscaras trágicas”); el llanto de las plañideras (“primer

---

<sup>11</sup> Aunque el trabajo de Ismail Kadaré no incluye bibliografía ni se nos ofrece la referencia concreta de las obras a las que alude, en este caso creemos que se trata del trabajo de Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, *Edipe et ses mythes*, Bruxelles, Editions Complexe, 1988 (Éditions La Découverte, 1986), que incluye un *Post-scriptum* con el título de *Un Œdipe roumain* (pp. 79-81).

proyecto del coro antiguo”) que *representan*, no sienten, el dolor; el momento culminante del entierro, en el que *el personaje principal* atraviesa la frontera entre los dos mundos; los familiares, cuyo dolor real sería con el tiempo sacrificado en favor del dolor simulado, en favor del arte. Faltaría un último paso, que sería dado por los primeros poetas: la vuelta a la vida del difunto, ese perenne anhelo del ser humano, había demostrado no estar al alcance de la mano, pero los primeros poetas trágicos podían “imitar” ese regreso (“una representación teatral puede ser tomada por la continuación del rito”, p. 44). De nuevo, Ismaíl Kadaré cita a Vernant cuando, a continuación, propone que la estela funeraria es “la representación, el duplicado, la sombra del muerto”<sup>12</sup>:

Ignoramos la inquietud y la angustia que pudieron producir en las gentes las primeras estatuas, el momento en el que el hombre, en otro tiempo vivo y en movimiento, aparecía inmovilizado en piedra. En el drama antiguo sucedía lo contrario: el cadáver paralizado cobraba vida en escena. Los torpes movimientos de los actores bajo sus pesados ropajes, las temerosas máscaras blancas, la voz que emergía modificada por entre la oquedad de las máscaras, todo ello le otorgaba una acusada semejanza con la muerte, la engendradora de aquella fatalidad (pp. 45-46).

Pero volvamos atrás, al rito fúnebre. Lo dicho más arriba vale para cualquier ceremonia mortuoria, pero todo se amplifica cuando estamos, no ante un muerto normal, sino ante una víctima de una venganza de sangre, hecho muy común, señala Kadaré, en las montañas albanesas: “conforme a las reglas canónicas, el homicida estaba obligado a participar en el entierro de la víctima, incluso a sentarse a la mesa en la casa del muerto y compartir la comida de difuntos. Sería poco decir que estamos rayando el drama” (p. 41). No es extraño que el conocimiento de todas estas costumbres, leyes y comportamientos

<sup>12</sup> Quizá se refiera a las consideraciones que Jean-Pierre Vernant hace en el capítulo titulado “Mortales e inmortales: el cuerpo divino”, recogido en *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*, trad. cast., Barcelona: Paidós, 2001, 31-32: “Con su cuerpo desaparecido, desvanecido, ¿qué puede quedar del héroe aquí abajo? Dos cosas. En primer lugar el *sêma*, o *mnêma*, su estela, el recordatorio funerario erigido sobre su tumba [...]. Testimonio permanente de la identidad de un ser que ha entrado, con su cuerpo, en el mundo de la ausencia definitiva – siendo incluso, al parecer, algo más que testimonio, desde el momento en que la estela, desde el siglo VI a. de C., incluye la representación plástica del difunto o que una estatua funeraria, un *koûros* o una *kôre*, es puesta encima de la tumba, el *mnêma* hará el papel de una especie de sustituto corporal capaz de expresar para siempre los valores estéticos y vitales que el individuo haya podido encarnar durante el breve tiempo de su existencia”. [Este trabajo de Vernant fue publicado, originalmente, en *Le Temps de la réflexion*, VII, 1986, 19-45; el ensayo de Kadaré, en 1988].

consuetudinarios de los albaneses hayan llevado a Ismail Kadaré a pensar en Esquilo y, muy especialmente, en la *Orestía*:

Si bien las muertes debidas a la venganza y sus correspondientes procesos judiciales han servido de argumento a una buena porción de obras literarias, es preciso resaltar que la *Orestíada* es la única obra antigua, y peculiar además en toda la literatura mundial, donde el motivo de la sangre y su enjuiciamiento se desarrollan con la urdimbre que caracteriza el código consuetudinario de los albaneses. [...] como observamos anteriormente, una de las cuestiones centrales de la *Orestíada* es el antagonismo entre los dioses, también entre los magistrados atenienses, acerca de la preeminencia de la filiación paterna o materna. Puede afirmarse, sin temor a la exageración, que la vieja disputa que tiene lugar al pie de la estatua de la diosa Atenea se ha repetido en miles de ocasiones en los juicios de sangre junto a las *kulla* de piedra de los montañeses albaneses. La prevalencia del “roble de la sangre” sobre el “roble de la leche”, fórmulas que en el código consuetudinario albanés poseían un carácter genuinamente jurídico (artículos 700-701 del *Kanun*), determinaba a menudo, al igual que en la *Orestíada* de Esquilo, si la muerte había sido legítima o ilegítima, si debía interrumpirse o proseguir la venganza de sangre (183-184).

Los comentarios de Kadaré también iluminan, en ocasiones, episodios muy precisos de las tragedias de Esquilo. Es el caso, sin salir de la *Orestía*, de sus observaciones sobre una de las escenas iniciales de *Coéforas*, cuando Orestes muestra la túnica-red, todavía ensangrentada, que Clitemnestra había arrojado sobre Agamenón antes de asesinarlo. Se trata, para el autor albanés, de una escena a la que la crítica no ha prestado la atención debida. La cuestión es: ¿por qué Clitemnestra no “destruyó las pruebas” en lugar de dejarlas tanto tiempo a la vista de todos en palacio? De nuevo, la respuesta a esta actitud puede encontrarse en ciertos usos, desconocidos para nosotros, pero familiares a los griegos de entonces y a los albaneses de no hace tanto: cuando se daba muerte a un miembro de la familia, ésta colgaba en un lugar bien visible su camisa ensangrentada, a través de la cual, mediante alteraciones en el color de las manchas, el muerto se comunicaba con los vivos. La atenta vigilancia a esos cambios era imprescindible para la prosecución de la venganza de sangre (quién sabe de los desasosiegos y pesadillas de Clitemnestra al observar las manchas de la vieja red y pensar en un posible regreso de Orestes).

En definitiva, el ensayo de Kadaré es seductor y sugerente, capaz también, como el autor decía de las tragedias griegas, de hacernos estar más tiempo con el libro cerrado que abierto, meditando cada una de sus propuestas. Su hipótesis sobre el origen de la tragedia es novedosa pero no excéntrica, ya que enlazaría con las tesis que la hacen derivar del culto a los héroes y los trenos que se les dedicaban. Terminamos con una de sus conclusiones, que también puede serlo de esta reseña: “Ni Edipo, ni Orestes, ni Ulises pudieron nacer como símbolo o cifra cabalística para representar sombras humanas perpetuas. Antes de ser modelos universales de seres humanos, fueron griegos, balcánicos de antaño

que tuvieron una patria, una historia que los engendró, los puso en movimiento y los condujo hacia el drama que habrían de representar”.

MARTA GONZÁLEZ GONZÁLEZ

*Universidad de Málaga*

LINDSAY C. WATSON, *A Commentary On Horace's Epodes*, Oxford 2003, 604 pp.

In the preface Lindsay Watson thanks many scholars including Robin Nisbet, who has taken an interest in his work from the first. Watson has written an useful introduction in which he discusses the historical and literary background to the *Epodes*. He then prints the commentary, which is followed by a bibliography and an index. I hope that the following observation will be of interest to the reader.

On page 97 W. comments on *Epode* 2.17-18. I would like to suggest that *agris* means here “due to the fields”. We should translate as follows: “when Autumn has reared his head, comely with mature fruits due to the fields”.

On page 158 W. discusses *Epode* 4.9-10. Indignation is said to alter (*vertat*) the speech (*ora*) of the passer-by, when they see the upstart walking along the Sacred Way.

On page 213 W. discusses *Epode* 5.37. The mss. reading *exsucta* may refer to marrow that has been “sucked out” of the bones: cf. Juvenal 8.90 *ossa regum vacuis exsucta medullis*.

On page 240 W. comments on *Epode* 5.75. Canidia states that Varus’ mind (*mens*), which has been invoked (*vocata*) by Marsian incantations (*Marsis ... vocibus*), will not return to him. For Marsian incantation cf. *Epode* 17.29 *Marsa ... nenia*.

On page 243 W. comments on *Epode* 5.87-88. He points out that “of emendations, the best is *miscent*”: cf. Giangrande, *CQ* 17, 1967, 327-8. I would like to suggest that textual alteration is not necessary. We should translate as follows: “doubtful with what words to break the silence, he hurled forth Thyestean curses, virulence (*venena*): ‘Great right and wrong cannot alter human fate (*humanam vicem*). I shall hound you with curses”. Cf. Lewis and Short, *A Latin Dictionary*, s.v. *venenum* II 1, b: *venena linguarum*.