

Francesco De Martino & Carmen Morenilla (eds.). *Teatro y Sociedad en la Antigüedad Clásica. A la sombra de los héroes*. Levante Editori, Bari, 2014, 486 pp. ISBN: 978-88-7949-638-4

PEDRO JESÚS MOLINA MUÑOZ¹⁶ (LANGUAGE CENTRE, UNIVERSITY OF CYPRUS — CYPRUS)

La presente obra, titulada “A la sombra de los héroes”, volumen decimoséptimo de la colección *El teatro clásico en el marco de la cultura griega y su pervivencia en la cultura occidental*, editada por los profesores De Martino y Morenilla, recoge las investigaciones realizadas con ocasión del XVII Congreso Internacional de Teatro Grecolatino y su pervivencia en la cultura occidental, organizado por el *Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València*. El presente volumen dedica su atención a los personajes secundarios y está dividido en dos partes: la primera, dedicada al teatro grecolatino; y la segunda, dedicada a su tradición clásica y recepción en la cultura occidental. Supone un acercamiento a las relaciones que los personajes secundarios mantienen con los protagonistas y aporta valiosas conclusiones al estudio de unos personajes cuya relevancia en la escena teatral no ha sido siempre valorada, a pesar de su importancia para el desarrollo de la trama e incluso para el espectáculo mismo de las obras.

El alto rigor científico de este volumen se evidencia en los múltiples detalles que facilitan el acceso y difusión de sus diferentes partes: los *abstracts* en inglés al comienzo de cada uno de los artículos, las palabras clave, y el riguroso cuidado de las notas al pie y la bibliografía.

El volumen comienza con un estudio de Bernal Lavesa (“Naturaleza y función de la máscara del parásito en la comedia latina”, pp. 13-49) donde hace una revisión exhaustiva sobre el papel que juega el personaje del parásito en la comedia latina, que recibe un tratamiento diferente en la obra plautina y en la terenciana. Incluso, va más allá, pues el pormenorizado estudio de este tipo de escenas arquetípicas de la comedia latina, pone de manifiesto su riqueza y variedad. Como afirma la autora, si bien el personaje no es imprescindible en la comedia, sí que se hace patente que, cuando aparece, su presencia llena la escena con sus historias y condiciones. Resulta un personaje que enriquece la acción y le da viveza. Con todo, aún cabría

¹⁶ munoz.molina@ucy.ac.cy.

destacar la claridad con la que Bernal nos introduce en un estudio completo de la comedia latina, tan enriquecedor para la comprensión del teatro latino, como ameno para el lector y el estudioso de estas artes.

Calderón Dorda (“Io, personaje trágico esquileo”, pp. 51-68) establece una serie de paralelismos entre Io y Prometeo, castigados por trasgredir los límites. Llama la atención del lector acercándolo a una nueva perspectiva sobre el drama esquileo. Establece una visión poliédrica sobre el mismo, a fin de reflejar esos paralelismos y justificar de pleno la presencia de Io en el “Prometeo encadenado” a la vez que explica la amplitud geográfica de ambos mitos. Así, también realiza un estudio de la lengua del drama que refuerza el periplo de la heroína. El autor defiende la oportunidad del personaje por parte de Esquilo ya que su presencia en la obra se hace indispensable tanto para el desenlace como para culminar la tensión trágica. Pone de relieve cómo Esquilo dibuja el personaje a su antojo y conveniencia, remarcando aspectos de su destino y su vida, constituyendo una tragedia en la tragedia.

Campos Daroca, en el capítulo “Mensajeros y escenas de anuncio. Esbozo de análisis dramático de una singularidad trágica” (pp. 69-102), realiza un amplio repaso de los métodos propuestos hasta la fecha para el estudio de las escenas y parlamentos de mensajero en la tragedia griega. Evidencia algunas de las limitaciones de estos métodos y propone, a la vez, una cabal propuesta que permite integrar tanto las escenas de mensajero como el parlamento en sí y la clasificación y estudio de escenas similares que quedan fuera de ello por los métodos hasta ahora propuestos. Describe de manera original y clarificadora la figura del mensajero trágico y sus funciones (qué es y qué no es un mensajero trágico) e ilustra al lector con ricos ejemplos extraídos de la tragedia y la épica, evidenciando la influencia entre ambas. Pone de relieve la caracterización funcional del personaje del mensajero, llamando la atención sobre otros personajes de la tragedia que, sin serlo *per se*, actúan como mensajeros cuando exponen su mensaje en escena. Campos Daroca reinventa la visión que se ha hecho de este personaje, elevándolo a la categoría que lo hizo querer ser representado por los primeros actores.

De Martino (“*Servi, all’ombra del poeta*”, pp. 103-150) realiza una minuciosa descripción del personaje del siervo en la dramaturgia antigua, para la que aporta gran cantidad de ejemplos que alcanzan hasta su proyección en la comedia posterior. Expone una tipología variada de *servus* (*lentus, currens, lacrimans, fugiens, doctus...*) presentes en la dramaturgia clásica. Así mismo, encontramos los paralelos existentes entre el tipo de esclavo y el tipo de discurso empleado. Se trata, por tanto, de una clasificación amplia y rica que estudia cómo influyen los diferentes siervos en la trama, en los personajes y en el espectador. El propio autor cierra el capítulo haciendo evidente este recorrido: “Dall’arcaico poeta-servo delle Muse al servo del poeta di Aristofane si arriva qui in Plauto al servo quasi poeta”.

Fialho (“El personaje de Tiresias en las Bacantes de Eurípides”, pp. 151-160) expone la visión que hace Eurípides del personaje de Tiresias como personaje mediador entre dos mundos destinados a converger. Siguiendo el patrón propio de los ritos dionisiacos (Rechazo – ritual de persecución – destrucción – consustanciación del dios) nos dibuja Fialho el personaje de Penteo, con sus múltiples facetas. Lo confronta así, debido a su rechazo de los cultos del dios del vino, con el papel que juega el adivino Tiresias, asociado al culto de Apolo y que concilia las antiguas tradiciones con el nuevo dios. Justifica así la presencia del adivino en la obra, vestido de mujer para asistir a los ritos en el Citerón, como elemento determinante de la “risa trágica”, asimismo reflejo del poder liberador de Dioniso. Expone la autora que se trata, por tanto, de una figura de mediación entre muertos y vivos, puente entre tradición y novedad, así como voz de los desenlaces trágicos que esperan a los gobernantes soberbios de la ciudad.

López Cruces (“Licurgo en la *Hipsípila* de Eurípides”, pp. 161-188) propone una nueva ordenación tanto de los argumentos como de la estructura y la disposición de la *Hipsípila* de Eurípides, ofreciendo una nueva propuesta sobre el personaje de Licurgo. Debido al estado de conservación del papiro que transmite la obra, no podemos saber si Licurgo intervenía en la acción como actor secundario o si estaba presente en dicha obra. Tras las propuestas de Carl, Petersen, Cockle, Gorschen y Lomiento; apoyos en la reconstrucción como el epigrama III 10 de la Antología Palatina; la edición de Bond en 1963; o diversas fuentes iconográficas, López Cruces propone

una cabal, estructurada y plausible solución a la aparición de Licurgo en escena, no como personaje representado sino narrado, a la vez que establece una posible localización para esta “cólera de Licurgo”.

Montes Cala (“¿Dafnis a la sombra de Heracles en Sosíteo?”, pp. 189-205) defiende la figura de Dafnis, el pastor siciliano, no sólo como elemento que permite la entrada de Heracles en escena, sino como elemento indispensable que, mediante su magisterio y su destreza en las artes musicales, reivindica para el drama en sí sus señas de identidad más características, justificando la mención de las canciones de siega con el nombre del rey frigio, Litienses. Por tanto, la inclusión de Heracles respondería a su papel como héroe salvador y civilizador.

Morenilla y Bañuls (“El pedagogo de Ión”, pp. 207-229) reivindican en este artículo la figura del pedagogo, en una obra donde los múltiples personajes secundarios aparecen más tiempo en escena que los personajes principales. De entre ellos, es el pedagogo el que más texto tiene. Para los autores se trata, por tanto, de una obra de un marcado carácter político y religioso donde el pedagogo juega un papel fundamental que provoca juicios, acciones y reacciones, a la vez que, como personaje que une la acción, permite el seguimiento de la trama como personaje que une la acción. Así mismo, apelan a la inclusión teatral de pleno derecho de la obra en su época y como parte indiscutible de la producción euripídea y no como preludeo de la novela helenística.

Pociña y López (“Presencia y función dramática de los figurantes mudos en las comedias de Plauto”, pp. 231-247) exponen cómo nuestra perspectiva de lectores del teatro clásico, estando tan sujetos al texto escrito, nos hace perder los detalles y elementos secundarios que componen la escena dramática, una serie de personas, figurantes mudos, que completan la escena y la enriquecen. Los autores realizan un puntilloso estudio de estos figurantes mudos presentes en las comedias plautinas: *servus*, *ancillae*, *puer*, esclavos, *lorarii*, *tibicinae*, *tibicines*, pinches de cocina... Personajes señalados en el texto por medio de pronombres y otras marcas, a través de los personajes principales con voz en escena que son los que hacen notar su presencia, lo que demuestra la conciencia escénica de Plauto.

Romero Mariscal (“Mensajeros y escenas de mensajero en los fragmentos de Eurípides”, pp. 249-267) muestra en su estudio la riqueza de las escenas de mensajero que se conservan o atribuyen a “mensajeros” en las obras fragmentarias de Eurípides. Resulta un útil estudio que favorece el acercamiento tanto a este personaje como a la obra completa del autor dramático. Al mismo tiempo, resulta un estudio de la obra fragmentaria del poeta que permite un acercamiento comprensivo de la trama, argumento y forma de las obras estudiadas. La autora se adentra, además, en el estudio de la lengua y estilo del poeta en este tipo de escenas. Resulta, por tanto, un espléndido estudio de la obra fragmentaria euripídea y de la originalidad de la misma.

Cierra esta sección del volumen, dedicada al teatro grecolatino, el trabajo de Silva (“Osadías dramáticas en Eurípides. El frigio en el Orestes”, pp. 269-283), quien nos propone una completa contraposición entre el mundo griego y el bárbaro a través de la figura del frigio, tomando como elementos de estudio su actuación y forma de hablar. Demuestra además la autora la influencia de la comedia en la obra del Orestes. Así mismo, nos propone una estructuración de la misma por medio de las oposiciones o polaridades presentes en la misma: Helena-Orestes, Helena-Menelao, Grecia-Troya, Mundo griego-mundo bárbaro, masculino-femenino.

Desde la perspectiva ya de la recepción del teatro grecolatino en la cultura occidental, De Martino (“Los hijos de Medea en la pequeña pantalla”, pp. 287-310) realiza un recorrido por el tratamiento que han tenido en la televisión italiana los personajes de Feres y Mermeros, hijos de Jasón y Medea, desde la *Medea* de Ferrari (1957) a la *Medea* de Eurípides de Giancarlo Sepe (1989). Así mismo hace un acercamiento a otras Medeas de la televisión extranjera. Es recorrido supone un completo estudio escénico y escenográfico del papel que juegan los personajes de los infantes/niños y de Medea en las diversas representaciones, así como el valor simbólico que se les ha otorgado en cada caso.

Fischer (“Secondari “alla lettera” nell’opera seria. Gerarchia e cambiamento nell’assolutismo illuminato”, pp. 311-324) se centra en las jerarquías de personajes en el mundo teatral operístico del s. XVIII, como

reflejo de representación de una época determinada. A este respecto se centra en la obra de Metastasio *L'Olimpiade*, donde los personajes secundarios son indicadores de un cambio en el paradigma representativo. Destacan, según la autora, los personajes de *Licida* y *Megacle*, de carácter contrapuesto y pero con un igual tratamiento en la representación donde, no obstante, el personaje de *Licida* suscitaba una mayor fascinación que su par. Mención especial merecen la descripción de la escenografía y la música, además de las diferentes escenas que componen la obra.

El profesor Gavilán en "Procesiones de Semana Santa y tragedia griega: más allá de la representación" (pp. 325-360) propone una llamativa comparación entre la tragedia griega clásica y la Semana Santa. Centrado en la Semana Santa vallisoletana, el estudio demuestra el carácter profundamente teatral de estas manifestaciones dramático-religiosas en su carácter más amplio. Para ello se apoya en los orígenes del teatro y de la tragedia misma, que revelan un mundo donde el diálogo con lo solemne y el más allá se hace necesario para establecer una conexión entre ambos espacios, por medio de un ritual que permita la ruptura de las barreras físicas.

Leal ("Revisitación del mito de Casandra en el cine americano contemporáneo: del género *Slasher* a Terry Gillian y Woody Allen", pp. 361-384) realiza una revisión del papel de Casandra, como profetisa fatídica, en diversas obras del cine americano, centrando su estudio en el género *slasher* y en el cine de Terry Gillian. El autor realiza un valioso estudio no sólo del papel vaticinador frustrado de Casandra, sino que por medio del tratamiento que ha tenido el personaje en el cine americano, pone de manifiesto también cómo la propia historia de la heroína se mantiene aún viva y mantiene aún su fuerza dramática.

Miranda Cancela ("Casandra en el Estudio teatral de Santa Clara", pp. 385-400) llama la atención sobre el tratamiento que ha tenido el personaje de Casandra en varias producciones del Estudio Teatral de Santa Clara (Cuba), con Joel Sáez y Roxana Pineda a la cabeza: *Antígona* (1994), *A la deriva* (1998), *Soledades* (2001), *Casandra* (2006) y *Los Atridas* (2009). Se trata de una Casandra que lleva con ella las tragedias y guerras de la historia de la humanidad y mezcla características tanto europeas como americanas, así como influencias de Sor Juana Inés de la Cruz, la Malinche...

Monrós Gaspar nos muestra la presencia de “La ninfa Eco como personaje secundario en la tradición burlesca británica 1825-1865” (pp. 401-419), por medio de un estudio sobre el personaje de Eco en la literatura burlesca victoriana, bien como personaje con entidad propia en la obra, bien como influencia indirecta en diversos pasajes de la obra. Justifica también la introducción de este personaje y su mito en la literatura y cultura británica, a la vez que realiza un análisis de diversos ejemplos extraídos de la literatura británica que ponen de manifiesto el tratamiento diferente que tuvo el personaje, alejándolo de su visión trágica.

Morais (“A la sombra de Antígona: innovación en la construcción de personajes secundarios en tres recreaciones portuguesas”, pp. 421-436) sugiere un recorrido por la dramaturgia portuguesa del siglo XX a través de las diferentes versiones que se han hecho de la Antígona sofoclea. Si bien se centra en el desarrollo de personajes secundarios como Tiresias, Ismena o Eurídice, presta especial atención a la evolución que ha experimentado el coro para adaptarse a la escena moderna, así como las nuevas funciones que asume como nuevo personaje con entidad propia. También pone el énfasis en los nuevos personajes secundarios ausentes en la obra de Sófocles o en la intervención de personajes secundarios transteatrales, que permiten un nuevo giro a la tragedia.

Münster (“La sombra del mito y de la historia. Pandora de Christoph Martin Wieland, Johann Wolfgang Goethe y Peter Hacks”, pp. 437-446) realiza una revisión de la imagen de Pandora, personaje secundario en la mitología griega y asociado siempre al mito de Prometeo, que cobra nuevo interés durante la Ilustración y en los siglos posteriores. Ofrece un estudio del tratamiento que ha tenido este personaje en las obras de Wieland, Goethe y Hacks, que se aleja, en ocasiones, de la visión que se ofrecía de este personaje en la época clásica, pero también conserva sus características distintivas. Se trata de un personaje de unión entre Prometeo y la humanidad y las razones que llevan a las desgracias de ambos.

Finalmente, cerrando esta segunda parte y el volumen, encontramos el texto de Suárez Piña y Durán Rodríguez (“Los personajes femeninos en Cayo Graco, tragedia traducida por José María Heredia”, pp. 447-461) donde, tras un pertinente y rico estudio de la vida y obra de Heredia, las

autoras ponen de manifiesto cómo los personajes femeninos, Cornelia y Liscinia, en su posición de secundarios, adquieren el rango de personajes principales. También ofrecen un estudio más en profundidad de las características de ambos personajes por separado, contraponiéndolos a fin de poner de manifiesto la importancia de ambos en escena y la genialidad del autor cubano.

Como puede observarse, se trata una obra que presenta una unidad temática, la del personaje secundario, analizada desde diferentes perspectivas multidisciplinares que evidencian la inmensa importancia del teatro grecolatino, así como su pervivencia e influencia tanto en la cultura occidental como en los estudios e investigaciones actuales. Es, por tanto, el presente volumen un referente para los estudios sobre personajes secundarios en el teatro clásico grecolatino y en sus recepciones culturales en la historia literaria, musical y cinematográfica del mundo occidental, y como tal será de gran valor en cualquiera de los niveles de estudio en los que se encuentre el investigador de cualquiera de estas disciplinas.