de capítulos. Se presentan los datos fundamentales de su vida y de su personalidad, y a continuación, la datación de sus obras y el marco histórico en el que se desarrollan. Los capítulos 2, 3 y 4, que constituyen la parte fundamental, están dedicados, respectivamente, a *Bucólicas* (pp. 37-123), *Geórgicas* (pp. 125-197) y *Eneida* (pp. 199-355). En cada uno de ellos se mantiene la misma estructura. Comienzan con un “Panorama de la obra”, en el que se analizan y comentan cada una de las *Églogas*, o cada uno de los libros de *Geórgicas* o *Eneida*. Y se estudian a continuación diferentes aspectos como son: “Género y predecesores”, “Técnica literaria”, “Lengua y estilo”, “Teoría literaria”, “Pensamiento” (donde se presenta la conexión del poema con la realidad y con lo universal, contemplando a la vez pasado, presente y futuro), “Transmisión” e “Influencia” (precedido este último apartado por una relación de citas, extraídas de las obras virgilianas, muchas de las cuales pueden considerarse como “aurea dicta” y han sido utilizadas por autores de todas las épocas).

Al análisis de las obras, que constituye, como es obvio, el núcleo del trabajo, sigue el capítulo 5, “Apéndice” (pp. 357-358), que presenta una breve referencia bibliográfica sobre la *Appendix Vergiliana*; el capítulo 6, “Bibliografía” (pp. 359-394), que incluye ediciones, comentarios, traducciones, léxicos, compendios de estudios de investigación y bibliografías, y, por último, monografías; el capítulo 7, “Bibliografía virgiliana en España” (pp. 395-450), reunida por la profesora Moya del Baño y que se añade como novedad en esta edición española (está dividida en ediciones y comentarios, traducciones, y bibliografía general); y, por último, un amplio y cuidado “Índice onomástico y conceptual” (pp. 451-474).

Concluimos nuestra reseña recordando, una vez más, algunas de las muchas virtudes de este libro: la *brevitas* y, a la vez, *ubertas* (pues de gran riqueza es su contenido), la claridad estructural, la selección bibliográfica que precede a cada capítulo, así como la bibliografía empleada y que luego se recoge al final; y, sobre todo, la mirada personal del profesor von Albrecht en su lectura de Virgilio. Se trata de una obra de valor encomiable, que ejemplifica de forma magistral la máxima horaciana “*utile et dulce*”. Finalmente, expresamos nuestra satisfacción por haber sido traducida esta obra al castellano y elogiamos la excelente traducción del profesor Mauriz Martínez.

Elena Gallego Moya
 Universidad de Murcia
 E-mail: egallego@um.es

Luque Moreno, J., *Horacio lírico. Notas de clase*. Granada, Universidad de Granada, 2012, págs. XCI + 203. ISBN: 978-84-338-5364-6.

Este trabajo de Jesús Luque es el fruto de toda una vida universitaria entregada a la poesía latina y, como él mismo señala en su introducción (p. X), vinculada de una forma u otra a la figura de Horacio. A punto ya de alcanzar la meta de su carrera universitaria, el maestro da forma a las ideas y opiniones que sobre la obra del venusino ha ido transmitiendo a su alumnado a lo largo de sus muchos años de leer y comentar a Horacio en clase, y presenta los versos líricos horacianos desde su propio y particular punto de vista, recordándonos que no pueden ser leídos “como algo inerte, como un mero texto escrito, sin conexión alguna con la ejecución oral y el canto” y que “hay que intentar oírlos, tratando de percibir entre sus letras la realidad sonora que en ellas se esconde” (p. LXIX).

Desde esta sabiduría y sensibilidad de experto metricólogo y musicólogo, teñidas al mismo tiempo de compromiso didáctico, nos ofrece un ejemplo magistral de aproximación a la producción lírica horaciana para hacernos descubrir en ella la aportación que representó un programa métrico-musical sin parangón entre los poetas griegos o latinos (p. XXI).

Tras la “Introducción” (pp. IX-XVI), el estudio se estructura en tres apartados: “I. Premisas” (pp. XVII-LXIII); “II. El presente trabajo” (pp. LXXI-XC) y “III. Horatius lyricus” (pp. 1-173). Finalmente, se incluye un cuarto apartado de “Índices” variados: “IV.1. Sigla, signa, notae” (pp. 177-179); “IV. 2. Ratio librorum” (pp. 181-185); “IV. 3. Conspectus metrorum” (pp. 187-188); “IV. 4. Initia carminum” (pp. 189-192); “IV. 5. Bibliografía mencionada” (pp. 193-200); “IV. 6. Índice general” (pp. 201-203).

El capítulo de “Premisas” recoge claves teóricas que orientan en la comprensión e interpretación del programa poético de Horacio y del análisis métrico de sus poemas, pero no constituyen, en modo alguno, una síntesis o exposición exhaustiva de la erudición filológica sobre el vate latino: no es ése su objetivo. Más bien nos ofrece los puntos de referencia, los parámetros en los que hemos de fijarnos para entender mejor la obra de Horacio y ponderar adecuadamente su originalidad y, en relación con los conceptos y teorías que menciona, remite a bibliografía especializada que trata el tema en cuestión o incluso presupone conocimientos expuestos en trabajos suyos anteriores.

Los tres primeros subapartados (I.1. La lírica horaciana: Epodos y Odas (pp. XVII-XXI); I.2. Horacio, versificador y teórico de la métrica (pp. XXIII-XXV); I.3. El programa poético horaciano (pp. XXVII-XXVIII)) se ocupan de la elección e identidad literarias del poeta latino en relación con sus modelos griegos y de su significación como teórico en el panorama de la teoría métrica antigua. Horacio se propone el gran reto de incorporar a la literatura romana los grandes modelos de la lírica jonia y eolia e invoca a Alceo, Safo, Anacreonte, y la lírica coral de Estesícoro, Baquilides, Simónides y Píndaro, si bien a Píndaro se confiesa incapaz de imitarlo, y es porque la compleja estructura musical y métrica de la lírica doria y de la obra de Píndaro no están a su alcance (pp. XXVIII-XXIX). Luque explica cómo esos modelos, referencia imprescindible para Horacio, son los que establecen las “reglas del juego”, el marco estructural dentro del cual el poeta desarrolla su talento creador, y cómo la conciencia de su labor, las autorreferencias literarias y, en suma, los componentes metaliterarios aparecen de forma recurrente en lugares estratégicos de su colección poética (p. XXVII).

Los cuatro siguientes subapartados siguen la fundamental diferenciación de niveles de análisis del lenguaje versificado que él mismo ha presentado ya en trabajos anteriores: “I.4. Las formas métricas de la lírica horaciana” (pp. XXIX-XLI); I.5. “Tratamiento en el nivel de los ‘esquemas’” (pp. XLIII-XLVII); “I.6. Tratamiento en el nivel de la ‘composición’” (pp. XLIX-LXII); I.7. “‘Ejecución’ de las formas líricas horacianas” (pp. LXIII-LXV).

Expone en primer lugar el repertorio de las formas de versificación eolias y jónicas utilizadas por Horacio, con índice de frecuencias y especificación de los poemas en que cada una es utilizada (p. XXX). A continuación hace algunas consideraciones sobre posible cronología interna de la versificación de Horacio e introduce matices en la anterioridad del libro de los epodos sobre la primera colección de odas, ya que el contenido de algunas odas como la I 37 o I 35 apuntan a los años 30 como fecha de composición, y también se ha supuesto una fecha temprana para otras imitaciones de Alceo y otros líricos griegos (por ejemplo, la I 23), en las que se aprecian anomalías versificatorias que luego Horacio evitará (p. XXXII). En cualquier caso, cada bloque representa un género distinto: mientras que en los *iambi* todas las formas son jónicas y, con mayor o menor seguridad, arquiloqueas, de los ciento cuatro *carmina* (incluido el *Carmen Saeculare*) noventa y ocho son eolios (alcaicos, sáficos o asclepiadeos) y, además, en los epodos dominan las combinaciones

dísticas típicas de la lírica jonia, mientras que en las odas hay un predominio absoluto de la organización tetrástica (p. XXXIII). Insiste en que la separación entre los dísticos jonios y las formas eolias es más literaria que cronológica, y afirma con didáctica rotundidad: “Los límites entre géneros y subgéneros poéticos son sagrados para un poeta clásico. Y una primera marca de esos límites es el metro.” (pág. XXXV).

Tras comentar las diferencias de Horacio frente a cultivadores anteriores, especialmente Catulo, se ocupa de la distribución de formas en la arquitectura de los libros. Partiendo del concepto y la entidad literaria del “libro de poemas”, reconoce una disposición consciente y estudiada de las composiciones, si bien advierte sobre el riesgo de buscar retorcidas artificiosidades e intrincadas arquitecturas que bien pueden ser fruto del azar o de la mirada subjetiva del estudioso. Primeros y últimos, segundos y penúltimos, así como la pieza central de cada libro, son posiciones importantes y significativas, donde los destinatarios son individuos particularmente destacados como Mecenas o Augusto. Siguiendo el principio de la *uariatio*, la organización por contraste o bien por paralelismo es perceptible también en las estructuras métricas (p. XXXVII). El cuadro general de la distribución de las estructuras métricas (p. XXVIII), seguido de un apartado de “principios de ordenación”, ponen de manifiesto, por ejemplo, el juego de alternancias entre estrofa alcaica y sáfica en las primeras once odas del libro II; o la elección del asclepiadeo menor para la I 1, la III 30 y para la IV 8, como marca formal de la apertura y cierre de la trilogía y de la pieza central de su último libro; o el bloque de las seis primeras odas del libro III, las llamadas “odas romanas”, todas en estrofas alcaicas. La llamativa sucesión de las primeras once odas del libro I tiene, según Luque, valor programático y constituye una presentación de todas las formas métricas principales utilizadas después a lo largo de la colección. La oda I 10 reproduce otra vez la estrofa sáfica de I 2, pero con fin de palabra en sexta sílaba, lo que le da la entidad de una variante métrica especialmente destacable (p. XL). Al final de este subapartado, la tabla de porcentajes de frecuencia de metros en cada libro (p. XLI) nos da idea de la distribución de las preferencias de Horacio.

En el subapartado dedicado a los “esquemas”, posibles variantes en cada forma métrica, Luque expone los parámetros pertinentes para cada forma: en las formas jonias, la frecuencia de resolución de sílabas largas y la de contracción de elementos bisilábicos (en los versos yambotrocaicos, por ejemplo, destacan la baja frecuencia de resoluciones y el alto grado de isosilabismo, con predominio de los dímetros octosilábicos y de los trímetros de doce sílabas); en las formas eolias, hay que atender en primer lugar al tratamiento de los versos dentro de las unidades estróficas, es decir, si son tratados como períodos autónomos (la indiferencia cuantitativa del último elemento de un verso es claro síntoma de ello) o como *cola*, integrados en unidades periódicas mayores (pp. XLV y LXXIII). En segundo lugar, hay que atender a la fijación experimentada por su forma métrica y, a este respecto, Horacio innova y culmina un proceso de fijación y normalización del esquema cuantitativo de estas formas, de modo que con él los versos eolios se hacen ya casi todos definitivamente monoesquemáticos. Así, por ejemplo, en el gliconio las dos sílabas de la llamada “base eolia” se fijan definitivamente como largas, y lo mismo ocurre con la cuarta sílaba del endecasílabo sáfico, la quinta sílaba del endecasílabo alcaico o la sexta del asclepiadeo, que precede al corte articulario central (pp. XLVI-XLVII).

El nivel de la composición es muy rico y complejo, ya que corresponde a “la encarnación lingüística de las ‘formas’/ ‘esquemas’ métricos” y en él “entra en juego todo el sistema del lenguaje, desde la semántica a la fonología o fonética, pasando por la sintaxis y la morfología.” (p. XLIX).

Dentro de las formas jonias, se ocupa de fenómenos como la sinalefa, hiato, tipología verbal y cesuras y afirma, por ejemplo, que el hexámetro sigue más o menos los patrones del

modelo épico. Dentro de las formas eolias, presta atención en primer lugar al hiato, que ocurre en límite de estrofa (sáfica, alcaica y asclepiadea), tanto tras vocal larga como tras vocal breve, y también en límite de verso (más frecuentemente tras vocal larga), reforzando así la entidad de dichos límites. La presencia de sinalefa, por el contrario, difumina esos límites a nivel fónico (p. LI). Analiza después los vínculos semántico-sintácticos entre unidades métricas y, así, por ejemplo, en la estrofa alcaica es frecuente que el eneasílabo termine en una conjunción (sobre todo *et* precedido de sinalefa) que lo une sintácticamente al decasílabo siguiente. En la estrofa sáfica se observan igualmente estos lazos sintáctico-semánticos entre versos (p. LV).

En lo que respecta a la articulación interna de los versos, prefiere hablar de “cortes” o “límites de palabra” y no de “cesuras”, ya que sólo en la versificación jonia, hecha sobre pies, procede diferenciar “cesura” (límite de palabra dentro de un pie) y “diéresis” (límite de palabra coincidente con final de pie). La aportación de Horacio a este respecto es fundamental ya que fija una serie de “cortes” que van a resultar decisivos para la posterior evolución de las propias formas métricas: los endecasílabos, tanto sáficos como alcaicos, habitualmente se dividen en dos miembros o hemistiquios de cinco (el primero) y seis sílabas (el segundo), si bien en el IV libro de *Odas* el corte tras sexta sílaba en el sáfico reaparece con cierta frecuencia. El asclepiadeo se divide siempre en dos hemistiquios de seis sílabas, con la particularidad de que a veces el corte se produce en límite de verbo compuesto y también puede haber sinalefa entre primer y segundo hemistiquio. El asclepiadeo mayor lleva, además, un corte en la décima sílaba.

La fijación de estos cortes tiene como consecuencia que las posibilidades de tipología verbal se reduzcan mucho (en el eneasílabo alcaico, por ejemplo, se hace cada vez más frecuente a lo largo de los libros la combinación trisílabo-tetrasílabo-bisílabo) y ello, unido a la estructura prosódica de las palabras latinas, da lugar a un alto grado de regularidad en la distribución de los acentos de dichos *cola* o miembros. Se crean así estructuras más o menos fijas como, por ejemplo, en el endecasílabo sáfico, un primer hemistiquio de cinco sílabas con acento en primera (o segunda) y cuarta sílabas y un segundo hemistiquio de seis sílabas con acentos en (primera o) tercera y quinta sílabas. (pp. LX y LXXXIII).

De este modo, diferenciando entre “formas” y “esquemas” métricos y su correspondiente articulación lingüística, analizando las posibles variantes y lo que significan en la conformación de los versos, es como se puede comprender plenamente la capacidad de Horacio para “producir entre la frase, complejo sintáctico, y el verso, complejo métrico, una relación de concordancia o de interferencia y desacuerdo, de modo que la disposición de las palabras le ofrece continuamente ocasión para todo tipo de juegos y efectos” y se puede percibir cómo “con todas estas múltiples facetas, desde todas sus caras, las palabras brillan esplendorosas como auténticas joyas sabiamente engarzadas en el esquema rítmico de los versos” (p. LXI).

Respecto a la “ejecución”, Luque considera que, aunque Safo y Alceo cantaron sin duda sus propias canciones y Horacio recrea en sus poemas el mismo contexto de improvisación y simula la espontaneidad del canto “en vivo”, posiblemente no sabía, en realidad, tocar la lira y sus odas (a excepción del *Carmen Saeculare*) eran más para ser recitadas que cantadas. El contexto sociocultural y literario en que Horacio prepara y publica sus cuatro libros de odas es muy distinto al de sus modelos griegos y responde a un sistema de comunicación muy diferente. La imagen de Horacio cantando al son de la lira es, pues, según Luque, una ficción literaria, y la ejecución musical no era componente orgánico en sus poemas, al margen de que después sus odas acabasen siendo efectivamente cantadas (pp. XX-XXI y LXIV-LXV).

Las observaciones e ideas expuestas en el bloque de “I. Premisas” encuentran su aplicación práctica en el bloque “III. Horatius lyricus”, que constituye el cuerpo fundamental del trabajo y en el

que se recoge de forma contrastada el texto latino, analizado métricamente, y la muy personal traducción que ofrece Luque de los versos líricos horacianos (pp. 1-173). Va precedido de un capítulo introductorio (“II. El presente trabajo”), donde explica las marcas utilizadas y la información recogida en su análisis del texto latino (pp. LXXI-LXXXVII) y justifica su traducción (LXXXIX-XC).

El texto latino que utiliza se basa en la edición de F. Klingner en Teubner (p. LXXI) y en él trata de poner de relieve, como ya hemos dicho, los lazos entre la articulación métrica (“formas” y “esquemas” métricos) y la articulación lingüística (elementos fónicos, léxico-morfológicos, sintácticos etc. más relevantes en el nivel de la composición) y literaria.

En lo que respecta a la articulación métrica, indica en cada poema el número de versos, agrupación estrófica, tipo de estrofa y/o versos, límite de colon (tanto el impuesto por la forma métrica como el “posible” en Horacio), límite de verso o período métrico y límite de estrofa, así como la indiferencia cuantitativa del último elemento (pp. LXXII-LXXIII).

En la articulación lingüística, describe primero las marcas relacionadas con la frase (paréntesis, modulación final etc.), en tanto que unidad prosódica en directa relación con las unidades métricas (*cola*, versos, estrofas) y pone de relieve la significación de los encabalgamientos entre estrofas. Salvo indicación en contra, se atiene a la puntuación de la edición elegida como base y sólo tiene en cuenta las pausas fuertes (pp. LXXIV-LXXV). En cuanto a las palabras, se ocupa de la tipología verbal (sobre cuya importancia insiste nuevamente), tmesis, volumen fónico y también léxico, semántica y gramática (pp. LXXV-LXXVII). De las sílabas destaca aspectos como la síncope, el tratamiento de las semivocales y el encuentro entre vocales (synizesis, elisión, aféresis, hiato) y, ya en el nivel de sonidos y fonemas, se ocupa de la fonoesilística (p. LXXIX-LXXXI). A nivel prosodémico, trata la cantidad silábica y el acento de palabra y así, por ejemplo, en los versos dactílicos y yambo-trocaicos marca con tilde las sílabas tónicas que coinciden con tiempo marcado (T), dando lugar a la homodinia (p. LXXXIII).

Tras especificar otros símbolos para marcar correspondencias formales o conceptuales entre palabras, partes o sectores mayores del poema e incluso poemas distintos, incluye un “Corolario sobre los distintos tipos de final de verso/período” (pp. LXXXV-LXXXVII).

Finalmente, en la articulación retórico-literaria, marca también la arquitectura de cada poema y señala que, a este respecto, hay un predominio absoluto de la articulación triádica, reforzada muchas veces por la anáfora (p. LXXXVII).

En cuanto a la traducción, Luque explica que tiene como objetivo completar el análisis métrico-musical del texto, tratando de acercar al lector no sólo el sentido, sino también la forma lingüística del texto latino: “No busco, en suma, trasladar a un español elegante lo que dice Horacio, sino más bien ayudar al lector a percibir cómo dice Horacio lo que dice.” (pág. XC). Y, ciertamente, en virtud de esta finalidad estrictamente filológica y didáctica, al intentar su traducción castellana reflejar cada palabra del verso latino, da lugar a frases en ocasiones un tanto forzadas o poco fluidas. Por ejemplo, en Epodo 6, vv. 11-14: “Guárdate, guárdate, pues yo, contra los malos el más arisco, preparados alzo los cuernos, cual frente al infiel Licambes su yerno despreciado o su agrio enemigo frente a Búpalo.” (p. 12). Es cuando se coteja la traducción con el texto latino (en este caso, “caue caue, namque in malos asperrimus / parata tollo cornua, / qualis Lycambae spretus infido gener / aut acer hostis Bupalos”), cuando se percibe con claridad el porqué de la misma. Así pues, es una traducción subordinada al texto original, que sólo en función de éste adquiere su pleno sentido, y que no ha sido concebida para ser leída por sí misma de manera independiente.

El aparato explicativo de la traducción se reduce, como el propio Luque afirma (p. XC), al mínimo, y las notas que acompañan al texto castellano consisten, sobre todo, en remisiones a otros pasajes de Horacio donde aparece el mismo motivo o la misma expresión. Así pues, el lector

necesitará manejar otras traducciones y sus anotaciones para comprender adecuadamente los poemas de Horacio. También tendrá que acudir a otras fuentes y estudios para obtener una puesta al día de la ingente tradición filológica sobre el poeta latino. Lo que Luque nos ofrece es una aproximación métrico-musical al programa poético horaciano, con el objetivo de hacernos comprender la gran trascendencia de un poeta que “ha ejercido sobre toda la lírica europea el mayor influjo personal que se conoce” (p. XXIII).

El resultado es un estudio personalísimo, poco convencional en muchos puntos, que nos enseña a imaginar una *recitatio* de esa poesía y en el que Luque, al ofrecernos a “su” Horacio, al poeta latino que él ha hecho suyo, nos brinda una rica lección de cómo hacerlo, también nosotros, nuestro.

M^a Carmen Puche López
 Universidad de Alicante
 E-mail: carmen.puche@ua.es

G. Vagnone, *Dione di Prusa. Orazioni I, II, III, IV; Orazione LXII*. Edizione critica, traduzione e commento. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2012. Pp. 277.

Professor G. Vagnone is the much admired author of what the French would call “une édition modèle¹”, which I have reviewed in *Myrtia* 2006, p. 330 f. The scholarly merits of this outstanding work were made all the greater by the fact that the editor followed “Giangrande’s method”, as I specify in my review, to which for the sake of brevity I refer the reader. A profound knowledge of *κοινή* usage as illustrated in the many fundamental publications written by G. Giangrande (cf. *Emerita* 2012, p. 192, n. 2) is indispensable to understand Vagnone’s *Textgestaltung*, as I underlined in my review and as Vagnone (*Myrtia* 2010, p. 307-312) together with Giangrande (*Myrtia* 2011, p. 329 f.) demonstrated: those who lack such knowledge like Nesselrath, commit “irrisorios errores filológicos”, i.e. are faced with a *pons asinorum* when trying in vain to cope with grammatical, textual and linguistic matters (cf. *Myrtia* 2011, p.329). For instance, Nesselrath does not know that *οἴχοθεν*, as no fewer than six authoritative German lexicographers have shown, means “assai” (cf. now Giangrande, *Tres Notas Filológicas*, in *Archivum*, in the press), he is ignorant of the meaning of verbal, *τυχόν* (cf. *Myrtia* 2010, p.307 and, for such predicative participles, Moulton-Turner, *Gramm. N.T.*, III, p. 322) and, incredible though it may be, does not even recognize – *risum teneatis, amici* – an obvious case of *enallage adiectivi* applied to an abstract (cf. *Myrtia* 2010, p. 310: cf. e.g. Xenoph. Ephes. II, 14, 3 *πλάνη ... ἀδικουμένη* = “walk of a person who has suffered an injustice” (*ἀδικουμένη* pres. partic. denoting anteriority, cf. Moulton-Turner, *op. cit.* p. 80, and Giangrande, *Archivum*, “art. cit.”). *Sed de Nesselrath satis*.

Vagnone’s monumental edition of the five Orations of Dio Chrysostomus is an impressive achievement, evidently the result of many years’ labour, witness his admirable *Übersicht* of all the manuscripts (p. 22 ff.) and his highly instructive “Bibliographie raisonnée (p. 34 ff.): it is, owing to the high quality of the editor’s scholarship, the best available, and will remain the standard one for the foreseeable future. The edition offers an Introduction by P. Desideri, in which the scholar reminds the reader that, as all experts agree, “I quattro discorsi non costituiscono un complesso organico”, i.e. are not articulated as a coherent philosophical “sistema”, but are “un conglomerato”

¹ Dione di Prusa, Troiano, *Or. XI*, Roma 2003.