

ce qui n'améliore pas les choses ; d'autres, comme Heyworth (p. 473-474), préfèrent l'athétiser. Par ailleurs, les éditions récentes privilégient la variante *iocos* au détriment de *locos* – Hudson, pour sa part, maintenant d'abord *locos* (p. 14 n. 36) avant de passer à *iocos* (p. 202, 221 n. 36, 241-242). Cependant, si l'on conserve *locos* tout en déplaçant les vers 19-20 après les vers 21-22, une autre solution se dessine. La cooccurrence de *locus* et *impurus* n'est pas attestée (comme ne l'est pas non plus celle de *iocus* et *impurus*), mais le substantif se voit modifié par *infamis* en Ov., *H.* 18.141 et *Ibis* 363, en Sen., *Contr.* 1.2.21 et Tac., *H.* 2.93.1. Il n'est donc pas interdit de penser que le syntagme *locos ... impuros* fait référence à des « lieux infâmes », voire de substituer *infames* à *impuros* ; le lien avec l'expression *famae non sine labe meae* devient alors transparent. Parmi ces lieux, figurera très naturellement la *taberna* ; de plus, la proposition temporelle en *cum* peut fonctionner, au niveau pragmatique, comme un argument sujet devant un pentamètre qui explicite le sentiment de honte déclenché par le scandale en cause (« lorsque, dans une caverne clandestine, a retenti une rixe honteuse, cela se fit sans moi, mais non sans dommage pour ma réputation »). Une fois ce cadre fixé, on peut imaginer que le *nepos*, loin d'avoir accompagné Cynthia en tant que passager, figurait parmi les protagonistes rencontrés dans un des « lieux infâmes », peut-être même à la *taberna*.

Université libre de Bruxelles (ULB).

Marc DOMINICY.

Anne-Sophie NOEL (ed.), *La vie des objets dans le théâtre antique : dramaturgie et ontologie*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2022 (Cahiers du Théâtre Antique, 6 = Cahiers du GITA. Nouvelle série, 24), 22 × 16 cm, 203 p., fig., 25 €, ISBN 978-2-84867-997-6.

Stéphanie URDICIAN & Rómulo PIANACCI (ed.), *L'Antiquité en scène. De la tragédie grecque à la performance*. Textes réunis et présentés par S. U. avec la collaboration de R. P., Clermont-Ferrand, Centre de Recherches A. Piganiol, 2024 (Caesarodunum. Bis, 56-57), 24 × 16 cm, 346 p., fig., 40 €, ISBN 978-2-900479-25-4.

Los estudiosos de teatro antiguo estamos de enhorabuena por la publicación de dos volúmenes que son, además, la continuación del trabajo fructífero desde hace años por parte de equipos que de forma regular combinan la realización de encuentros de especialistas con la edición de sus resultados de investigación.

El libro que edita Anne-Sophie Noel está focalizado en la fisicidad del teatro, un aspecto que es tan evidente para el espectador contemporáneo, porque disfruta de la experiencia teatral con sus cinco sentidos, pero tan difícil de reconstruir para un teatro al que nos acercamos a través de los textos y de la iconografía. Muy consciente de ello, Noel inicia las páginas de su introducción (p. 11-38) abordando la pertinencia y la metodología que cohesionan todos los capítulos del libro, con un recorrido –también bibliográfico– que sitúa al lector en el punto correcto para aprovechar un tema que todavía dará nuevos enfoques y resultados en los estudios de teatro antiguo. A partir de un artículo de Jonas Grethlein referido a la epopeya homérica e inspirado en la “agentividad” del objeto artístico, Noel centra el foco del debate en la relación de interdependencia entre el humano y el objeto, aceptando distintos enfoques metodológicos que tienen como línea conductora la idea de dramaturgia, es decir, «cómo hacer» teatro. Se ofrece una estructura en dos partes: la primera, *Dossier. La vie des objets dans le théâtre antique : dramaturgie et ontologie* (p. 39-123), recoge las cuatro aportaciones que están más directamente relacionadas con el título del libro. Malika Bastin-Hammou centra su interés en las vasijas que adornan la cotidianidad de la comedia aristofánica y que

también adquieren un valor metafórico de carácter polisémico hasta el punto de que con los objetos el comediógrafo favorece la deshumanización de lo humano, simboliza conceptualizaciones que se desarrollan en las tramas y encuentra motivos para hacer juegos de palabras y juegos en el escenario (*Perdre son petit lécythe et chevaucher un canthare : jeux verbaux et jeux scéniques autour de la vaisselle dans les comédies d'Aristophane*). De la comedia antigua viajamos hasta esa peculiar obra que es *Rhésos*: el lecho de hojas sobre el campo de batalla y su interacción con el personaje de Héctor ha llamado la atención de Caroline Pichon (*La couche de feuilles d'Hector : un héroïsme des lisières, entre sauvagerie et outre-monde*); no sólo demuestra su función literaria y escénica, sino que muestra cómo el dramaturgo (se atribuye a Eurípides) juega con la cinestesia para provocar la imaginación del público, que viaja hasta una Troya frágil asediada por la crueldad y que sabe de su futuro caduco, caído, como el lecho de hojas sobre el suelo. Isabelle David y Alexa Piqueux reúnen la comedia griega y la comedia plautina en torno a la máscara, cuya reproducción y aplicación a los escenarios actuales interesa al festival internacional de Siracusa o al Centro Internazionale di Studi Plautini, por citar algunos. El título es revelador: *Objets, textes, images : questions autour des masques de la comédie grecque et de la comédie de Plaute* (p. 83-108). Ya desde el *Onomasticon* de Pollux se puede “tocar” la materialidad de la máscara combinando texto e imagen, pero los textos dramáticos ofrecen también información preciosa sobre la caracterización del personaje a través de su fisicidad, incluso cuando no hay correlación entre la iconografía y el verso, tal como se recoge con ejemplos y fotografías. La cuarta contribución está firmada por Marie-Hélène Garelli, a quien también le ha interesado la relación entre el disfraz y el metateatro en algunas comedias de Plauto y en *Eunuchus* de Terencio, autores que en la *palliata* desarrollaron un procedimiento cómico y dramático que ya pudimos distinguir también en *Las Ranas* de Aristófanes, por ejemplo (*Costume de l'acteur et déguisement du personnage dans la comédie latine. Statut et matérialité de l'ornatus et des ornamenta*, p. 109-123). En efecto, la ropa del personaje tiene una directa relación con la interpretación gestual, con el engaño y con ciertas tramas que permite, además, al dramaturgo la complicidad con su público, pues ve y oye en tiempo real ese cambio exterior, no como los personajes engañados. La segunda parte del libro, *Variétés* (p. 127-190) recoge tres trabajos que inciden en aspectos dramáticos de la tragedia griega y en su recepción (escénica y literaria). Anne-Sophie Noel vuelve a la «anagnórisis», haciendo un recorrido desde la épica hasta la *Poética*, para centrarse en el análisis de las escenas de reconocimiento en Esquilo (*Coéforas*) y en *Electra* de Eurípides y de Sófocles (*Mémoires en scène et mémoires sur scène : la reconnaissance d'Oreste et d'Électre chez Eschyle, Sophocle et Euripide*, p. 127-144). El uso de un fragmento de Timocles (fr. 4 Kassel-Austin) como fuente para establecer una relación entre sucesos históricos que acaban en un escenario y el género de la comedia es la propuesta de Anne de Cremoux (*Histoire et comédie : le cercle des corrompus dans le fr. 4 de Timoclès*, p. 145-169). Texto corrupto que habla de personas corrompidas y que permite afianzar los estudios del teatro griego en el siglo IV a la luz del otro gran actor del momento, Demóstenes. Por último, el personaje de Yocasta protagoniza las últimas páginas de esta parte (*La mort de Jocaste, entre visible et caché : la construction de l'héroïsme tragique du personnage féminin, de l'Odyssée et de l'Oedipe Roi aux monologues de Michèle Fabien et de Mariana Percovich*, p. 171-189). Cassandre Martigny parte de una mención en la épica para llegar a un personaje de tragedia —que ha encontrado en el arte una materialidad de su muerte,— configurando una heroína necesaria para la razón de existir de Edipo y que encuentra el final en un suicidio que se redefine en los dos monólogos del siglo XX, donde su protagonismo es su propia voz. No faltan al final de cada capítulo los títulos bibliográficos, suficientes para apoyar las propuestas

—aunque siempre se echa de menos alguno—, ni las tablas finales (de ilustraciones, resúmenes en francés y en inglés y presentación de las autoras). Es un libro cuidadosamente editado y como “objeto” filológico tendrá mucha vida en los estudios de teatro antiguo, porque el lector encontrará en sus páginas unas propuestas bien definidas que, sin duda, abrirán nuevos enfoques para conocer más y mejor la dramaturgia y la ontología del teatro antiguo en su vertiente literaria, arqueológica, artística y escénica.

El libro editado por Stéphanie Urdician (Université Clermont Auvergne/CELIS) con la colaboración de Rómulo Pianacci (Universidad Nacional de Mar del Plata/UNICEN) es uno más de la colección de CLASTEIA (“Teatro Clásico”), aquella iniciativa conjunta que nació en 2011 para la reflexión y debate de los temas del teatro clásico greco-latino y su recepción, auspiciada por las Universidades de Coimbra, de Granada, de Mar del Plata y de Rosario, a las que hoy se han unido más universidades (su último encuentro se ha desarrollado en la Universidad de Río de Janeiro en 2024). Desde el principio los encuentros se han planteado como un foro interdisciplinar que aúna el hecho cultural, literario, filológico, social, escénico y artístico del teatro antiguo en occidente, ayer y hoy, también como catalizador de nuevas expresiones e inspirador de nuevos productos artísticos. Como resultado de esos foros se publica una selección de contribuciones distribuidas en ejes temáticos. *L'Antiquité en scène. De la tragédie grecque à la performance* está estructurada en una introducción (S. Urdician, p. 9-14) y ocho partes que transitan, a su vez, en tres grandes apartados. En las últimas páginas se ofrece un útil resumen en francés e inglés de cada contribución (p. 337-346). La *Ouverture : en quête de modèles antiques, de la Grèce au Levant* aborda el gran reto del teatro moderno: el coro. Marco De Marinis se ocupa del recorrido desde lo “normativo”, lo “clásico” hasta la renuncia de su puesta en escena, dos extremos que se tocan y que siempre están presentes cuando “lo griego” quiere llegar a un escenario (*À la recherche du chœur perdu. Le théâtre grec, de modèle normatif à modèle utopique sur la scène moderne et contemporaine*, p. 15-35). Esas innovaciones se pueden también encontrar en el recorrido que hace Yvan Daniel de las propuestas nacidas en la Francia de Voltaire y que buscan la reescritura de tragedias chinas que llegan a los escenarios bajo pátina clásica (*La Chine dans le théâtre français: tenter un autre modèle classique sur scène*, p. 37-49). De ahí hay una fácil transición a la segunda parte, *Identités du chœur antique*, donde se analiza el teatro como espacio político donde se desarrollan tensiones de poder y de denuncia, que encuentran en los versos del coro un eco discursivo propio (M. C. Colombani, *Teatro, política y subjetividad. Las huellas de la proximidad. Una perfecta sociedad de secreto*, p. 53-59 y A. Navarro, *La voz de Troya, el coro de troyanas en la tragedia homónima de Eurípides*, p. 61-80). El grueso de las páginas está dedicado a la recepción en diálogo con la Antigüedad, donde caben mitos, personajes, dramaturgia, humor, mujeres, reescrituras, adaptaciones a otros géneros literarios y audiovisuales. En *Réceptions de la comédie antique* Aldo Rubén Pricco ahonda en cómo la televisión utiliza procedimientos plautinos que son también explicados (*Dispositivos discursivos de la comedia plautina en géneros humorísticos del siglo XXI: identidades de la soledad, retórica teatral y stand up comedy*, p. 83-98) y que se encuentran también en obras de teatro contemporáneas cuyos autores han sabido ensamblar los recursos dramatúrgicos de la tragedia y comedia griegas con los plautinos, tal como ha analizado Arturo Herrera en relación con el concepto de tragicomedia (*Recursos plautinos y agones de comedia griega en El carnaval del diablo de Juan Óscar Ponferrada*, p. 99-112). La activación de esos procedimientos de la risa para un público contemporáneo que acude a una comedia antigua y la fidelidad al texto es el objeto de las páginas de María de Fátima Silva (*Os pássaros d'António Pedro. Version du tup des Oiseaux d'Aristophane*, p. 113-125), que dan pie a las de Flavia Maria Corradin para analizar la intertextualidad y creación

genuina del paradigma plautino (*Amphitruo*: de la génesis latina, pasando por el escenario lisboeta del siglo XVIII, al contexto carioca del siglo XIX, p. 127-138). En esa línea, pero acotando sobre los personajes femeninos, sigue el capítulo *Héroïnes d'hier et d'aujourd'hui*, que integra los trabajos de Rémy Poignault, quien explica cómo hacer teatro a partir de personajes históricos de la antigüedad (*De l'histoire au mythe littéraire : Messaline sur les planches dans le Caligula d'Alexandre Dumas Père*, p. 141-158); de Silvina Díaz, que recoge el porqué de obras de nueva creación en el teatro argentino con una base mítica común (*La vigencia del mito de Medea en la escena argentina: Pompeyo Audivert y Jorge Acebo*, p. 159-169); cierra este apartado Aurora López López, que reivindica a una novelista catalana cuya única obra teatral, un monólogo inspirado en la esposa de Agamenón, es un acto de amor hacia el teatro, cuya escritura debe hacerse con pasión (*Una reescritura olvidada: Reivindicació de la señora Clito Mestres (1991) de Montserrat Roig*, p. 171-179). Las innovaciones sobre géneros, temas y personajes ocupan la parte titulada *Reconfigurations postmodernes: du questionnement génré au méta-théâtre*, que se abre con la aportación de O. Baldwin sobre la configuración escénica del mito griego con trasfondo de la ópera de Cherubini en la España de la Transición, escenario social para avanzar en nuevos lenguajes que estaban también enraizados con la cultura popular andaluza (*Rito y ceremonia queer: la Medea de Carrusel*, p. 183-194). Sigue el trabajo de A. Tillier, que se detiene en cómo personajes de la épica homérica han sido diseñados como personajes teatrales contemporáneos (*Déconstructions et reconstructions théâtrales de personnages féminins épiques (2016-2018)*, p. 195-206). La redefinición de sus roles de género como heroínas femeninas y el distanciamiento del mito para dar voz a orientaciones feministas en obras teatrales escritas por autoras son los temas que han interesado a F. Blin (*Nouvelles Phèdres et Pénélopes : reconfigurations des rôles genrés dans des pièces espagnoles contemporaines*, p. 207-219). El teatro posmoderno con aprendizaje sofocleo se retrata en *Tebas Land de Sergio Blanco, tierra violenta*, cuyas claves de interpretación ofrece M. I. Saravia (p. 221-230). *Antigone encore* ofrece una síntesis de los ejes temáticos previos, focalizado tanto en el personaje, como en sus reescrituras, interpretaciones o puestas en escena y su relación con la obra de Sófocles. *Antígona en un psiquiátrico: un mosaico de citas y referencias* en *Oscura primavera (2018)*, de A. Roma Torres es analizada como última obra de creación teatral portuguesa que tiene, además, el peso de la tradición de *Antígonas* en Portugal y que recoge una intertextualidad que va más allá de Sófocles y que desgrana C. Morais (p. 233-252). Se entiende la dificultad, pues, de emprender un montaje contemporáneo de *Antígona* y así lo desgrana Y. Khajehi en *Face à la tragédie grecque en 2020. Réveluni, projet d'adaptation de Antigone à l'Université Clermont Auvergne* (p. 253-262), donde, además del proceso de creación, queda patente la importancia del teatro universitario y el acceso del alumnado a títulos con tanta enjundia como es *Antígona*, tal como la propia S. Urdician desarrolla en sus páginas, que ensambla la relación entre el acceso a otros títulos internacionales (en este caso, las *Antígonas* hispanoamericanas contemporáneas) a disposición de gente joven que puede encontrar en los laboratorios teatrales un camino de aprendizaje y de experimentación sobre la base de un buen conocimiento del texto antiguo (#Antígonas. *Laboratoire universitaire de création théâtrale* autor de Antígona González de Sara Uribe, p. 283-294). Un ejemplo de la reinterpretación de una obra y de las dimensiones que genera en una sociedad que la acoge, como es la peruana, puede entenderse tras leer las páginas de C. Dimeo (*Identidades e identificaciones ético-políticas, ético-religiosas en Antígona. Versión libre de José Watanabe. Recepción y reescritura de un mito*, p. 263-281). Cierra el libro R. Pianacci con su análisis de *La Medea Maelstrom de Roberto Viña Martínez* (p. 297-301), joven dramaturgo cubano que se inscribe en una tradición de reactualización dramática del mito griego que dialoga con

los acontecimientos inmediatos y con otros autores de la literatura universal, también clásicos, como E. A. Poe, y encuentra en el pasado a forma de interpelar al público contemporáneo. Otro buen ejemplo de este regreso a los clásicos es la última contribución, *Antígona/Pentesilea/Medea. Las otras reescrituras de la escena hoy. Ensayo poético*, responsabilidad de la directora teatral Evelyn Z. Biecher (Pitouch Company) y Jaidy Díaz Barrios que se incluye en la parte final del libro, *Essai poétique en guise d'épilogue* (p. 305-334). Las autoras repasan las producciones de la compañía Pitouch, cuyos procesos creativo y escénico aúnan los especiales contextos de Colombia y Chile como espacios performativos para la propuesta, la lucha y la emancipación: la revisión de la tragedia griega encuentra el campo abonado para reactualizar el conflicto trágico y hacerlo comprensible a los problemas del momento. Es éste un libro, pues, de amplios y ambiciosos enfoques, analizados con rigor y desde la interdisciplinariedad. La vigencia del mundo clásico y su inagotable fuente de conocimiento vuelven a quedar en evidencia a través de las lúcidas páginas de este libro, por eso podemos reafirmar que el teatro antiguo sigue siendo un medio de comunicación de masas con el que experimentar nuevos caminos en las vanguardias artísticas y seguir expresando valores culturales y éticos en los que nos reconocemos.

Universidad Autónoma de Madrid.

Carmen GONZÁLEZ-VÁZQUEZ.

Jean PEYRAS, *La loi agraire de 643 a.u.c. (111 avant J.-C.) et l'Italie*. Suivi de : *La loi agraire de 643 a.u.c. (111 avant J.-C.) et Corinthe. Présentation, essai de restitution (lignes 1-42 et lignes 96-105), traduction et notes*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2023 (Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 1594), 22 × 16 cm, 78 p., 15 €, ISBN 978-2-84867-960-0.

Notre auteur porte un intérêt majeur à la loi agraire de 111 avant notre ère, dont on a retrouvé le texte, fort mutilé, sur l'une des faces d'une table de bronze, l'autre portant sans doute le texte d'une loi judiciaire de Caius Gracchus. En 2015, il nous gratifiait d'une première étude, consacrée aux lignes 43 à 95 qui se rapportent à l'Afrique (PUFC). Présentement, et pour achever la tâche, ce sont les 42 premières lignes relatives à l'Italie, ainsi que la dizaine de lignes finales évoquant Corinthe – ces dernières bien plus lacunaires encore que les autres – qui retiennent son attention, aussi patiente que minutieuse. Les lois agraires, peut-être une quarantaine, se sont succédé tout au long de la République. On se rappelle que l'*ager publicus* était constitué d'un immense ensemble de terres, le plus souvent confisquées aux populations vaincues, qui pouvaient être utilisées au profit de la communauté que constitue le peuple romain. Quelques fois, elles étaient vendues au profit du Trésor à des particuliers, évidemment citoyens romains, ou distribuées à d'autres, par exemple en cas d'établissement d'une colonie. Dans ces deux hypothèses, les terres ainsi vendues ou distribuées entraient, en tant que propriété acquise, dans le domaine privé. Cependant, le plus souvent, elles étaient concédées, à un autre titre, en simple possession, à des citoyens qui souhaitaient les exploiter et qui étaient censés se rappeler l'aspect précaire de cette concession puisqu'une redevance symbolique, le *uectigal*, leur était réclamée. En son temps, à ce propos, Claude Nicolet a mis en évidence un double mouvement (*Les Gracques*, Paris, 1967). D'une part, selon les sources unanimes, ce fut avant tout à la classe supérieure sur le plan économique de profiter de cette forme originale d'exploitation des terres, avec la conséquence que les très grandes exploitations se sont développées sur des terres appartenant en principe à la *Res Publica*. Et d'autre part, selon certaines sources cette fois, au fil du temps, la perception du *uectigal* fut abandonnée, avec la conséquence que cette *possessio*, au départ conçue comme