

BOOK REVIEWS

G. O. HUTCHINSON, *Plutarch's Rhythmic Prose*, Oxford: University Press 2018, VIII + 338 pp. [ISBN 978-0-19-882171-7]*.

Confieso que las expectativas creadas por el título, cuando lo vi por primera vez en los canales de difusión del libro, no quedaron totalmente satisfechas con la lectura del mismo. Esperaba una revisión profunda, sistemática y más acorde con los trabajos de aplicación de las cláusulas métricas de Plutarco a sus procedimientos estilísticos, de las ya clásicas (y anticuadas) monografías de De Groote, que se ocupa expresamente de las cláusulas métricas y la prosa rítmica de Plutarco en ellas. Pero realmente no era esta la intención del autor cuya conciencia de las expectativas que iba a generar el título de su libro motiva las disculpas con que abre las dos páginas del Prefacio (VII-VIII): “Second, an apology, or at least an explanation. The book is not a comprehensive account of Plutarch’s prose rhythm.” (p. VII). No obstante vaya por delante que el libro (aunque no comparta algunos principios metodológicos) me ha parecido un trabajo filológico importante y destinado a convertirse en obra de referencia para los plutarquistas interesados por los aspectos formales y el estilo de las obras del Queronense. En cuanto a mí, parte de esas expectativas a que me refería al comienzo, sobre todo la insistencia en

la importancia estilística del ritmo, que pone en valor la calidad artística de las *Vidas Paralelas*, se ven más que cubiertas con los planteamientos teóricos sobre el sentido literario del ritmo y con los análisis concretos que el autor hace y comenta de pasajes diversos de las *Vidas* y de otros textos de la literatura imperial griega en la que se enmarca la actividad de Plutarco.

Así que, antes de nada, mi gratitud al Prof. Hutchinson por reabrir un campo de estudio que causó entusiasmo después de la *Antike Kunsprose* de Norden (1898), que para nuestro escritor, dio como resultado los trabajos ya aludidos sobre Prosa Artística Griega de De Groote y que, pese al interés retórico por la estructura rítmica de la literatura griega y romana sobre todo imperial, no ha sido adecuadamente tratado en la literatura del siglo XX y XXI, o, cuando se ha tenido en cuenta, quedó reducido a una cuantificación técnica y fría de las secuencias métricas que cierran los períodos y sus miembros, sin indagar más allá en busca de la importancia de una u otra cláusula como contribución a la relevancia estilística de las obras en prosa perseguida consciente o inconscientemente por el escritor o de las *responsiones* con que éste relaciona esas estructuras métricas entre períodos distintos de un pasaje o entre los diferentes *kola* de un mismo período.

* Esta reseña se ha elaborado en el marco del Grupo Hum de la Universidad de Málaga HUM 312 (J.A.) y forma parte de los resultados anuales de la Red Europea de Plutarco.

El prefacio se cierra con un esquema numerado (el número será una guía importante a lo largo del libro) de las estructuras métricas consideradas por Hutchinson como clave de la prosa rítmica (1. | wl | wl / | | | | wl = 2cr/mol+cr; 2. | wl | = 2tro; 3. | wl | | = cr+sp; 4. | wl | | = hv) y de la arrítmica (5. | wl | | | | wl = cr+larga+cr; 6. | | | | = 2sp). Echamos de menos aquí una mayor explicación de las razones por las que 1-4 son consideradas estructuras rítmicas y 5-6 estructuras no rítmicas, cuestión importante ya que es el fundamento metodológico de todo el libro. Pero se deduce de la lectura de la primera parte (p. 11: “The term ‘rhythmic prose’ will now be confined to prose that follows the system of Hegesias (or Cicero)”) que el autor se atiene para esa definición a los ritmos preferidos (eurrítmicos) o evitados (arrítmicos) por Hegesias¹ y los defensores del asianismo, siendo importante en este aspecto su experiencia con el estudio de la prosa rítmica latina y la consideración y enfrentamiento en la retórica romana de asianismo y aticismo. Pero, puesto que los criterios estéticos que permiten calificar una cláusula como ejemplo o no de buen ritmo, no coinciden con los de Dionisio de Halicarnaso o incluso de Cicerón (ambos consideran, por ejemplo, el dispondeo noble, D.H., *De comp. verb.*, 6.17-20 o digno, *Orat.* 216), echamos de menos una mayor atención al concepto de prosa rítmica y a su coincidencia o diferenciación del de prosa métrica. De hecho, aunque Hutchinson considera en sus comentarios a veces otros aspectos del período como la isometría de los cola y de los commata, que es importante para el ritmo de la prosa ciceroniana, como también para la griega, su análisis se centra sobre todo en las estructuras métricas enumeradas en el primer capítulo del libro,

por lo que no parece diferenciarse entre prosa rítmica y métrica. De Groot (1926: 36-40), por ejemplo, se refiere a las cláusulas métricas (basadas en la cantidad) a propósito de la prosa imperial hasta el siglo IV y a las cláusulas rítmicas (basadas en el acento) a partir de Amiano Marcelino (para la prosa latina) y de Menandro el Rétor (finales del II, para los primeros ejemplos en la prosa griega). Pero vayamos ya al contenido:

El capítulo primero (“Rhythmic Prose in Imperial Greek Literature”, pp. 1-32), comienza con unas reflexiones en las que se establece la principal diferencia entre poesía y prosa en la literatura griega y romana; tiene esta que ver con el ritmo y la presencia o no de metro, pero ese criterio deja (ya lo hacía en las discusiones antiguas al respecto) productos literarios donde tal diferencia no resulta nítida. Encontramos una buena definición (formal y de contenido) de la poesía cuando el autor dice que consiste en “to produce a more rapt attention, as the listener is absorbed into a special aesthetic sphere: the listener is enchanted, bewitched” (p. 2). Pero, supuesto que la clave de ese encantamiento es el ritmo, la misma definición es aplicable en parte a cierta prosa, especialmente a la oratoria, de manera que la distinción solo es de grado. Hutchinson ejemplifica esto con la literatura medieval y moderna, en la que la consideración como verso y prosa obedece más a razones formales que estructurales. Así que vuelve en pp. 4-5 a indagar en las manifestaciones al respecto de los antiguos para poner el acento en la dificultad de distinguir una y otra atendiendo al ritmo: “The position, then is much more complicated than a simple division between poetry, which is concerned with rhythmic patterns, and prose, which is not. Our notions about the nature and impact of prose must reflect this complication” (p. 5).

¹ El autor en más de una ocasión expresa estas limitaciones de su definición de ‘rítmico’ (cf. p. 23)

En los dos apartados siguientes de este primer capítulo, “The Development of Rhythmic Prose” (pp. 5-10) y “Rhythmic Prose in Imperial Greek Literature” (pp. 11-32), el autor hace una rápida, pero útil síntesis de la historia del problema de la prosa rítmica (que siempre parece coincidir con el concepto de ‘prosa métrica’) atendiendo a las primeras reflexiones teóricas sobre la cuestión (Platón, Aristóteles, los sofistas) y a la oposición entre asianismo (representado principalmente por Hegesias, que prioriza los ritmos con breves) y aticismo (que prefiere la rudeza, pero también mayor solemnidad, de las largas).

Después de un análisis de las estructuras métricas preferidas en la prosa latina, con ejemplos tomados de Arelio Fusco el Viejo a partir de los *excerpta* de Séneca el Viejo relativos al discurso de un espartano en las Termópilas, bajo el epígrafe “Some basis for the basics” (pp. 16-19), Hutchinson comenta los 6 tipos métricos elegidos como base de su consideración de prosa rítmica/arrítmica y trata de justificar por qué establece estos y no otros; en realidad las razones son de carácter práctico y, en parte, subjetivas: “There are pragmatic advantages, for comprehension and persuasiveness, in adopting a scheme for the rhythms which is already standard” (p. 16). El apartado tiene en cuenta sobre todo las percepciones métricas de los teóricos romanos (en particular Cicerón y Quintiliano) que dan prioridad al modelo del dicrético y del dicoreo. Las unidades métricas establecidas no siempre están fuera de discusión, como el propio Hutchinson confiesa al comentarlas; por ejemplo, muestra dudas sobre el valor no rítmico de la estructura 5 (lwl | lwl) que tiene evidentes relaciones con la 4 (el dicrético). Esto me inclina a mí, en particular, a preferir para el análisis de la prosa rítmica de Plutarco las categorías clásicas de identificación de las cláusulas, según las cuales en realidad esta estructura

es (si consideramos solamente las 6 últimas sílabas y no las 7) una variación (ba+cr) del dicrético. De todos modos, si aceptamos el método propuesto por Hutchinson y su exhaustivo análisis de frases rítmicas y no rítmicas en autores significativos del siglo V-IV a.C. y de la época imperial, a la que Plutarco pertenece, el análisis no deja de ser muy interesante; pues ofrece instrumentos de cierta objetividad que demuestran, al menos, la importancia del ritmo en la prosa y permiten diferenciar no solo la praxis retórica de los autores, sino también de algunos de los géneros cultivados por ellos. En las últimas páginas se hace un instructivo repaso de la relación entre géneros y autores y prosa rítmica, cuyos resultados, basados en un amplio repertorio de frases, se resumen en las páginas 21-23 (enumeración de los datos) y 28-23 (apéndice con las conclusiones estadísticas de los mismos). Sin duda alguna los géneros literarios más formalizados en este sentido son los narrativos (en especial la historiografía y la novela), aunque con frecuencia (es el caso de Plutarco) la técnica literaria del escritor se impone a las servidumbres del género.

Pasando a lo que nos interesa a los plutarquistas, recomiendo la lectura, tanto por organización metodológica como por la selección de los pasajes sometidos al análisis rítmico, los capítulos 2-17 (pp. 33-255) que corresponden al grueso del libro.

El primero de ellos (cap. 2, pp. 33-66) pone las bases teóricas que Hutchinson aplica a su estudio y al análisis de las frases rítmicas en distintas obras del Queronense, especialmente en las *Vidas*. Tras algunas consideraciones sobre la peculiaridad literaria de las *Vidas Paralelas* como obra biográfica y sobre todo como ejemplo de organización rítmica, entra directamente en materia, es decir, previa escansión manual de las frases de las *Vidas*, en el comentario con anotaciones estilísticas de breves pasajes que, sin embargo, son significativos e

ilustran bien los procedimientos rítmicos, siempre desde la perspectiva de Hutchinson, aplicados por el escritor al conjunto de su obra. El resto del capítulo se divide en secciones que ponen meritoriamente el foco sobre la importancia estilística de esas estructuras métricas (los 4 tipos rítmicos aislados al comienzo del libro) como fácilmente puede deducir el lector a partir de sus títulos: “Rhythm and Attention” (pp. 36-38); “Capturing Cato” (pp. 38-41, ejemplos prácticos de lo anterior); “Rhythm and Meaning” (pp. 41-43); “Point and Plutarch” (43-46); “Plutarchan Snippets” (pp. 46-47); “Brevity” (pp. 47-49, análisis rítmico de pequeños pasajes con los que el autor defiende una de sus principales aportaciones metodológicas, la brevedad de la frase rítmica por encima de la tradicional atención (casi exclusiva) a las cláusulas de cola y periodos); “Pairs” (pp. 49-52, con ejemplos de cómo el ritmo da relevancia a relaciones conceptuales o semánticas de palabras dentro de un pasaje); “Matches” (pp. 52-55, donde subraya las correspondencias rítmicas entre frases); “Stress” (pp. 55-57, o importancia de la posición inicial y final en una frase rítmica); “Verbs” (pp. 57-60, que considera el papel [relevante o indiferente] de los verbos en relación con la frase rítmica); “Context” (pp. 61-63, sobre el contexto como medio para hacer relevante una frase rítmica en principio simple); e “Hiatus” (pp. 63-66, donde Hutchinson se pronuncia sobre la forma en que el hiato incide en la frase rítmica). Los distintos apartados se ilustran con el análisis de ejemplos concretos tomados de las *Vidas* y a veces de los *Moralia*. Comentaré a continuación algunos aspectos que me parecen especialmente importantes.

Hutchinson justifica la elección del término ‘attention’ (tal vez en el sentido general de ‘relevancia’) por su valor más amplio respecto del casi sinónimo ‘emphasis’. Establecido este principio, destaca la

importancia de los comienzos y finales de frase, a los que liga la estructura rítmica, por la relación entre los términos que ocupan esas posiciones relevantes. No estoy de acuerdo, sin embargo, con la decisión de excluir, para las frases del comienzo de un período, las palabras que suelen ocupar la primera posición (partículas y conjunciones, preposiciones, artículos o pronombres, que entiendo englobadas en su expresión “naturally ‘beginning’ refers to the first word that is not a prepositive or the like” (p.38). Comparto la importancia estilística de las cláusulas finales tanto de miembros como de períodos, así como la relevancia de las palabras iniciales; pero, a propósito de éstas, no siempre deben excluirse algunas prepositivas. El autor ejemplifica su propuesta, en este caso, con *Cat. Ma.* 7.2-3. Aunque, como he dicho arriba, prefiero ser más cauto en la determinación de cláusulas (reservando el análisis para los finales de período siempre y de colon cuando la cláusula es estilísticamente significativa), nada tengo en principio respecto de la propuesta de Hutchinson de aplicar los modelos métricos también a estructuras más breves (los *commata* contemplados por la retórica) susceptibles de interpretarse como estructuras sintácticas diferenciadas (p.ej. aquellas que preceden correlaciones de μέν...δέ... y similares); sin embargo, no siempre este tipo de segmentos sintácticos son frases y no siempre puede sostenerse que haya pausa tras la sílaba pasaje del *Cat. Ma.* arriba citado el autor considera la sílaba –σιν de πεπόνθασιν larga (cierra en su escansión una supuesta frase rítmica con la cláusula peon4 + espondeo). En este caso es discutible que haya pausa sintáctica que pueda justificar el alargamiento de –σιν, pues una pausa de este tipo rompería la fuerte asociación entre el verbo y su sujeto οἱ τῷ Λυκίου λόγῳ...φάμενοι. En este primer período del pasaje en cuestión

(ὅθεν οὐκ οἶδ' ὅτι πεπόνθασιν οἱ τῷ Λυσίου λόγῳ τὰ μάλιστα προσεικέναι φάμενοι τὸν Κάτωνος) en ese texto las únicas cláusulas métricas/rítmicas identificables como tales son el dispondeo τὸν Κάτωνος (cláusula de período), el peón1 + espondeo –κει διακρινούσιν (cláusula de colon), el dicrético (en forma peón1+crético) –νων βραχέα γράψομεν (cláusula de colon), el dicoreo τῷ προσώπῳ (final se semicolon), el crético + espondeo –οι νομίζουσι (cláusula de colon) y, de nuevo, el dicoreo –θαι τὸ ἦθος (con que se cierra el período y el pasaje). Pero si aquí, forzando el análisis sintáctico, podríamos dar la razón a Hutchinson y entender que el sujeto está implícito en la tercera persona y que el participio sustantivado es en realidad una concreción de ese sujeto y que, si bien no hay pausa sintáctica, podría haber pausa rítmica que justifique el alargamiento, hay otros ejemplos en que eso no es posible. Así, en p. 62, nº 71 (*Cam.* 18.2: τούτους τοὺς φιταλιεῖς Πομπήλιος Νουμᾶς, βασιλέων ἡμερότατος γενομένος καὶ δικαιοτάτος, κατέστησε φύλακας μὲν εἰρήνης, **ἐπιγνώμονας δὲ καὶ βεβαιωτὰς αἰτιῶν αἱ σὺν δίκη πόλεμον συνάπτουσι**²) se analiza κατέστησε como una frase rítmica (wl | |), considerando implícitamente larga la sílaba –σε por ir seguida de una frase de μὲν...δέ³. Pero esto no es sostenible, ni sintáctica ni rítmicamente ya que, si en el caso anterior aceptábamos una cierta relajación entre el verbo y el sujeto (?) representado por el participio sustantivado, aquí los acusativos forman una unidad indisoluble (tanto sintáctica, como rítmicamente) con el verbo

del que son complementos directos. El colon a que pertenece este verbo llegaría hasta αἰτιῶν, parte de una cláusula en forma de dispondeo, y el período termina en –μον συνάπτουσι (cr+sp). De manera, que –σε es a todas luces breve. La excesiva búsqueda de frases rítmicas (scil. ‘cláusulas rítmicas’) lleva al autor a proponer el doble uso de una sílaba como final de una frase rítmica y principio de la siguiente, una hipótesis que considero innecesaria, si somos menos generosos con las estructuras rítmicas y nos limitamos a los miembros y períodos⁴. Así, en el apartado dedicado a este asunto (“Overlap”, pp. 62-63) al que pertenece el pasaje comentado más arriba, el lector se encuentra un tanto desconcertado cuando, en el ejemplo 74, lee que los infinitivos que, a mi juicio, forman parte de cláusula del primer colon (θεωρῆσαι) y del período (προειπεῖν) pueden verse como frases arrítmicas. No acierto a entender por qué se interpretan ambos componentes de las respectivas cláusulas como tales. En mi escansión del período, el colon se cierra crético + espondeo (-φυκε θεωρῆσαι = l wl | |), si aceptamos sínicesis en θεω- ο, en caso contrario, con un coriambo + espondeo (l wwl | |), ambas cláusulas habituales en Plutarco. En cuanto a todo el período, la cláusula es un ditroqueo (-νεῖ προειπεῖν), que ningún teórico de la retórica valoraría como arrítmica, como el propio Hutchinson admite, cuando trata de resolver el problema métrico de lo que sería la cláusula (προειπεῖν = wl |) al analizar καὶ τί σημαίνει (l wl | |) como frase rítmica autónoma, convirtiendo –νεῖ en sílaba final de esa frase rítmica

² Resalto en negrita la parte del período omitida por Hutchinson.

³ “The μὲν shows that a new rhythmic phrase begins after κατέστησε”.

⁴ Hay otros ejemplos en los que no es necesario ese doble uso. Sí en *Brut.* 10.6 (προσδέχονται φανέντος p.109) la cláusula del pasaje, un ditroqueo (-ται φανέντος = l wl |) necesita como primera sílaba la última de una supuesta frase rítmica (también ditroqueo)

e inicial de la cláusula⁵. Y sin duda es la tendencia a atomizar con estructuras rítmicas breves todo el período lo que lleva al autor a distorsionar la interpretación rítmica del otro infinitivo (θεωρῆσαι), pues, al entender como una frase rítmica πῶς πέφυκε (l wl l) en la que la sílaba breve -κε se considera larga por la supuesta pausa rítmica que le sigue, dejaría de serlo en cuanto primera de la cláusula del colon (-κε θεωρῆσαι) con lo que, sensatamente, Hutchinson prefiere dejar al margen, como arrítmico, el infinitivo. Este ejemplo, que tiene casos paralelos en otros pasajes comentados del libro, nos permite entender las limitaciones del análisis de frases rítmicas propuesto por el autor y nos confirma en que es preferible sacrificar el sistematismo de la búsqueda de esas estructuras en cualquier parte del período para seguir poniendo el acento en los tradicionales finales de colon y, sobre todo, de período, subrayando el valor estilístico de esas cláusulas. En el texto comentado, las dos cláusulas (-φυκε θεωρῆσαι y -νεῖ προειπεῖν) llaman nuestra atención sobre los dos aspectos del conocimiento complementarios que es el leitmotiv del pasaje en cuestión: el conocimiento científico (θεωρῆσαι) y el conocimiento religioso (προειπεῖν) y dudo mucho que Plutarco se planteara dejar fuera de ritmo una u otra o ambas cláusulas.

En cualquier caso, al margen de lo discutible que pueda ser la metodología utilizada por Hutchinson y la preferida por mí, su análisis tiene el valor de llamar nuestra atención sobre determinadas palabras, sintagmas, unidades sintácticas y oraciones en los que Plutarco concentra toda su habilidad como escritor ya sea porque se refieran a un concepto básico de su pensamiento, a un hecho especialmente

significativo de su personaje (en el caso de las *Vidas*), a una experiencia sensorial intensa o a un elemento escenográfico (paisaje, puesta en escena, discurso, movimiento de ejércitos, etc.) que le resulte particularmente atractivo. Hutchinson nos ofrece una serie de pasajes que, de acuerdo con su tipología rítmica y con la aplicación de la misma, concentran mayor número de frases de esta índole en el apartado “Density listed” (pp. 74-78) y resume a su modo las razones a que me acabo de referir. Particularmente interesantes me parecen sus puntualizaciones sobre la relación que hay entre la mayor abundancia en las segundas *Vidas* de los distintos libros y en las implicaciones entre el ritmo y los pasajes que tienen una mayor incidencia estructural en el conjunto de cada obra (entendiendo como tal los pares) o que denotan la metodología de comparación aplicada por el escritor a sus héroes entre sí o con otros personajes secundarios (pp. 80-81). En suma, se comparta o no el criterio metodológico de Hutchinson, lo cierto es que su propuesta tiene la virtud de subrayar el especial cuidado literario que pone Plutarco en momentos concretos de su práctica narrativo-descriptiva, sumando a sus diferentes procedimientos retóricos las estructuras retóricas propuestas por el autor de este libro.

En el capítulo 3, “Density in Plutarch” (pp. 67-85), el autor justifica la aparente acumulación de frases rítmicas en algunos pasajes de las obras de Plutarco, que podrían plantear dudas sobre el método; entre esas dudas (sugeridas por el propio Hutchinson) es interesante la objeción de que al acumularse varias frases rítmicas seguidas da la impresión de que el escritor viola la norma retórica de alejamiento de la

⁵ p. 63: προειπεῖν could be viewed as non-rhythmic like θεωρῆσαι, but the reader has the strongest reason to take a sentence that ends l wl l as having a rhythmic close.

prosa rítmica respecto de la poesía (“does this flagrantly violate stipulations against continuous μέτρα or *numeri* (Demetr. 118, Cic. *De orat.* 3; 185; the broad approach at least goes back to Theophrastus)?” (p. 67). No solo comparto con Hutchinson que una cosa es la teoría y otra la práctica, sino que es propio del estilo de Plutarco (tal vez por su presumible hábito de recitar hábito poesía antigua) la inclusión de ritmos poéticos (versos incluso a veces, como los yambos que acompañan el enfoque dramático de la *Vida de Mario*⁶) y el uso, más frecuente de lo que dicta la oposición de la teoría retórica, de la cláusula heroica y del hemiepes masculino, que, por ejemplo, se acumulan (empleamos el mismo término de Hutchinson) en biografías de mayor colorido épico, como las de Teseo y Rómulo⁷. También estoy de acuerdo con el autor en que no se puede hablar de casualidad a propósito de esas acumulaciones. Aunque el escritor, en nuestro caso Plutarco, lo haga inconscientemente, no se trata de azar, sino que es fruto de una formación retórica determinada, de una amplia experiencia literaria (como lector, recitador u oyente de los ritmos poéticos) y, por supuesto, de una indiscutible habilidad creativa que hace al buen escritor componer con facilidad lo que al simple lector le parece frío ensayo técnico. Lo demuestra el hecho de que los ritmos a menudo se asocian a otros recursos para dar relevancia a los tópicos sobre los que el escritor quiere (voluntaria o espontáneamente) llamar la atención. Pero que comparta y alabe estos principios de

Hutchinson, no quiere decir (como veremos más adelante) que esté totalmente de acuerdo con su excesivo análisis de frases/palabras rítmicas y su juicio (a menudo condicionado por ese exceso) de lo que es rítmico y no en la prosa de Plutarco.

Por ejemplo, en el texto que analiza del *Adversus Colotem*, con su decisión de no considerar las prepositivas en los comienzos de los períodos deja en parte como arrítmico el comienzo de 1127d-e (p. 69) εἴπερ οὖν οἱ νόμους y solo tiene en cuenta, como frase rítmica, καὶ πολιτείας. Pero es que todo el comienzo de este período es rítmico (si consideramos como tal la presencia del crético y el troqueo), pues está formado por 3 créticos seguidos de un espondeo (εἴπερ οὖν οἱ νόμους καὶ πολιτείας = | wl | wl | wl | l l), que, además, son correspondidos en la cláusula del colon por la estructura cor.+cr. (-ροῦσι, τὸν ἀνθρώπινον = | wwwl | wl), bien analizada (esta sí) por Hutchinson. En mi opinión, la colometría del comienzo precisamente pone en valor tanto las leyes como los estados y no solo estos.

Y en el siguiente texto (p. 70, 1125D-F) podemos decir lo mismo del comienzo del segundo período (ἀνιέρου δὲ πόλεως καὶ ἁθέου) que, en parte, a Hutchinson le gustaría escansiar como rítmico (p. 71: “it would be possible, in view of the word-order, to scan ἀνιέρου δὲ πόλεως” [= | wwwl |], pero no lo hace porque ἁθέου, dice, “is vital for the argument”). Según mi interpretación, más tradicional para este comienzo, nos encontramos con un *komma*

⁶ T.F. CARNEY 1960, espec. 29-30 y, con ejemplos más que significativos, la nota complementaria de Pye 1962, aunque es revisable la conclusión de este autor de que “there is no certain connexion between its use (sc. ritmo poético) and the meaning or feeling in the passages where it is used (p. 147).

⁷ Véase al respecto nuestro análisis en “Ejemplos de *responsio* gramatical en el *Teseo-Rómulo* de Plutarco”, en TH. S. SMITDT, M. VAMVOURI & R. HIRSCH-Luipold (eds.), *The Dynamics of Intertextuality in Plutarch*, Leiden & Boston, Brill 2020: 232-251, espec. 249-251.

rítmico constituido por 3 peonios 4 (καί puede entenderse como breve al ser final en hiato⁸); de este modo Plutarco subraya como un todo el argumento religioso y político. Además, Hutchinson interpreta como arrítmico el final del primer período (θεάτρων καὶ γυμνασίων = | | | wwl). Yo prefiero entender este otro *komma* como una cláusula (sp+cor), que es habitual en Plutarco⁹ lo cual tiene la ventaja de que incluye en ella parte del sustantivo θεάτρων. Así el ritmo final de este periodo anticipa la idea de contemplación contenida también en la cláusula ditroica del siguiente período, formada casi en su totalidad por otro sustantivo de la misma raíz (γεγονὸς θεατῆς = | w |).

Otros alargamientos de breve discutibles: -ις (χωρίς ἢ πολιτεία, p. 70), -σι (παντάπασι σύστασιν, p. 70), -κὸν (συνεστικὸν ἀπάσης, p. 70), -ες (περιυόντες οὐδὲ, p. 70), -μα (νόμιμα καὶ, p. 70)

Pero la propuesta no se limita a las consideraciones y bases teóricas fijadas en estos dos capítulos, sino que nos ofrece además (en los 21 capítulos restantes, pp. 87-304) ejemplos prácticos sobre la forma en que la disposición rítmica de las palabras, sintagmas, miembros y períodos aislados por Hutchinson contribuyen a la relevancia estilística de los tópicos dominantes en pasajes concretos de las *Vidas* y, como complemento y confirmación, de la Novela. Son esos temas literarios y los pasajes en los que se concentran las frases rítmicas que los subrayan, los siguientes: cap. 4 (pp. 87-93): “Life as Art (Plutarch, *Timoleon* 35)”; cap. 5 (pp. 95-105): “Taking Fratricide Too Hard (*Timoleon* 5-6)”; cap. 6 (pp. 107-113): “Peace Pervades (*Numa* 20.4-5)”; cap. 7 (pp. 115-118): “What to Write under a Statue (*Cato Maior* 19.4-6)”; cap. 8 (pp. 119-128):

“A Dangerous Leap (*Alexander* 63.2-6)”; cap. 9 (pp. 129-142): “Brutus and his Mirrors (*Brutus* 10.4-6, 13.7-10, 29.2-3, 40.7-8)”; cap. 10 (pp. 143-158): “Daggers and Dangers (*Brutus* 1.5, 16.4, 52.1-4, 7-8; 19-20)”; cap. 11 (pp. 159-168): “A Surprise from Cato (*Pompey* 54.5-9)”; cap. 12 (pp. 169-177): “Mist or Smoke? (*Flaminius* 4.8-12)”; cap. 13 (pp. 179-186): “The Terrible Retreat (*Nicias* 26.3-6)”; cap. 14 (pp. 187-211): “The Fall on the Crassi (*Crassus* 23.7-24.3, 25.12-14, 26.6-9, 30.2-5)”; cap. 15 (pp. 213-225): “Antigonos and the Athenians Change Their Tunes (*Demetrius* 28, 29.4, 30.2-31.1)”; cap. 16 (pp. 227-235): “Cornelia Blames Herself (*Pompey* 74.5-75.2)”; cap. 17 (pp. 237-255): “The Deaths of Jing and Kindred (*Agis* 16.6-17.5, 17.9-18.3; 19.5-21.1)”; cap. 18 (pp. 257-261): “A Distaught Hero (Chariton 3.5.5-6)”; cap. 19 (pp. 263-266): “A Blasé Mother (Plutarch, *Cleomenes* 43 (22).4-5)”; cap. 20 (pp. 267-272): “Bewilderments of Joy (Heliodorus 10.38.3-4)”; cap. 21 (pp. 273-278): “Chaereas Lives (Chariton 5.8.1-3)”; cap. 22 (pp. 279-283): “The King of Persia is Put in His Place (Chariton 8.5.5-7)”; cap. 23 (pp. 285-289): “A Father Struggles (Heliodorus 10.16.1-2)”; cap. 24 (pp. 291-297): “Some Tears in Achilles Tatius (Achilles 6.7-3.7)”; y cap. 25 (pp. 299-297): “More Tears in Achilles Tatius (7.4.3.6)” un posible ritmo de determinados segmentos del miembro y del período que son sometidos a los procedimientos estilísticos frecuentes en Plutarco: isosilabias, progresiones silábicas, quiasmos, estructuras paralelas, anacolutos, etc. y que no podemos negar. Lo único que puede criticarse de esa metodología es que el análisis se extienda a todos los componentes de la frase de manera siste-

⁸ Una cuestión que comentaremos al final de esta reseña.

⁹ Aunque sea más frecuente que el coriambo esté precedido por un troqueo (BIRAUD 2014: 42).

mática y no, cuando haya otros criterios que apunten hacia la relevancia estilística de esas palabras o sintagmas, con carácter complementario.

Por lo demás, comparto plenamente la intención y el rigor en el comentario estilístico de todos los pasajes que se presentan en el libro y que ponen en valor los fundamentos retóricos de la prosa métrica o rítmica y su importancia para entender la calidad literaria de las *Vidas* y los *Moralia* en lo que al público de esta revista concierne, que es Plutarco.

Para terminar, señalo algunos principios metodológicos de Hutchinson, casi todos referidos a cuestiones de prosodia, que no comparto plenamente:

1) Entiendo que las prepositivas (excluidas de análisis métrico por el autor) pueden desempeñar en la estructura rítmica de la frase la misma función estilística que tienen en otros niveles como el semántico, el fonético o el sintáctico.

2) Estoy de acuerdo con Hutchinson, y prácticamente con toda la literatura antigua y moderna relativa a la prosodia grecolatina, en que la última sílaba de la cláusula métrica (ya sea de colon o período y, a veces, de *komma*) debe escansarse como larga, pues

la pausa final alarga las sílabas breves en esa posición. Esto significa, a mi juicio, que, a diferencia del verso, solo deberían interpretarse como cláusulas rítmicas (y por tanto con alargamiento de pausa) aquellas estructuras en las que hay una autonomía sintáctica más o menos reconocible, que justifique pausa final.

3) Hutchinson sigue tácitamente el principio formulado por De Groote que elimina de la escansión de la prosa métrica el abreviamento de sílaba larga final en hiato¹⁰. De ahí que siempre considere larga, por ejemplo, la conjunción *καί* en hiato y otras sílabas largas similares. He aquí algunos ejemplos: p. 65 *καὶ ἀθυμῖαι* (interpretado como *hδ l wl wl* cuando *καί* debe medirse breve, por hiato); lo mismo unas líneas más abajo: *-οὐ πάντων* (medido como ditroqueo: *l wl l*). En la misma página se interpretan *-λαὶ δέ μοι αὐτῆς* y *Per. 9.4, -ται γὰρ αἱ ἀρχαὶ* como *cr+sp (l wl l l)*, cuando el hiato abreviaría *μοι* y *αἱ* de manera que ambas estructuras deberían medirse como un final heroico (*l wwl l*).

4) Tampoco comparto con Hutchinson la decisión de excluir siempre la posición del grupo *muta cum liquida*, considerando que la llamada *correptio atica* (es decir, pronunciación tautosilábica del grupo) era una

¹⁰ DE GROOTE 1919: 154: “nor is a long vowel shortened before an initial vowel of a following word”; pero hay ejemplos de abreviamento de larga en hiato en Platón, Isócrates y Demóstenes (cf. BLASS 1901: 36, 122, 125, 133). Hutchinson (como Baldassari y ambigüamente Berard) no se posiciona teóricamente ante el tratamiento de la larga final en hiato. Pero en la práctica parece mantenerla siempre como larga. DE GROOT, pese a la regla indicada arriba, aplica en el mismo libro alguna vez a Plutarco la norma del abreviamento y así mide *ἐπίορκον καὶ ἄπιστον* como *wwl l wwl w* (1919: 13). Más recientemente, PULGRAM (1981: 83) asume que el alargamiento (productio metrica) al no tratarse de un fenómeno fonológico, sino métrico, puede encontrarse en cualquier tipo de discurso (“but productio metrica, being a metric devise foreign to the prosodics of Greek, is to be found in the more artful and solemn kinds of discourse”). El abreviamento tiene una justificación fonológica como elisión de la 2ª mora de la larga, aunque en el caso de diptongos es posible que el hiato se elimine mediante la consonantización de la semivocal (DEVINE-STEPHENS 1994: 255-256).

norma de observación rigurosa en el ático hablado y, por tanto, también en la prosa rítmica (p. 46: “Lengthening before mute and liquid has nothing to support it in prose; austerity in producing rhythmic phrases is preferable to baseless generosity”¹¹). No obstante, este uso del ático hablado no tenía por qué impedir que autores cultos (con un amplio hábito en la lectura de los poetas, especialmente Homero y los trágicos) como Plutarco mantuvieran alternativamente para sus ejercicios métricos (especialmente para las cláusulas) tanto la pronunciación tautosilábica como la heterosilábica (con alargamiento de la vocal precedente)¹². Es más, como defiende la literatura fonológica más reciente, es discutible la interpretación tautosilábica hasta para el ático de época imperial (koiné) e incluso su valor fonológico¹³. En este punto, la praxis de los estudiosos de la prosa rítmica (al menos de Plutarco) parece inclinarse por considerar

la doble posibilidad métrica, igual que se hacía en la poesía (incluida la ática). En consecuencia, como ya he defendido para el abreviamento en hiato, creo que el supuesto interés por diferenciar la métrica de la prosa con respecto a la del verso no tiene por qué impedir que cultivados prosistas como Plutarco (que tienen conciencia de escribir sus tratados, relatos o diálogos de forma distinta a la lengua de la calle) en la aplicación de sus cláusulas métricas apliquen los mismos criterios prosódicos que tienen por costumbre aplicar en las recitaciones poéticas. Esto debería tenerse en cuenta a la hora de comentar las cláusulas rítmicas.

5) Por último observo incoherencias (salvo error por mi parte) en la escansión de algunas cláusulas métricas. Pongo un par de ejemplos: En p. 105 (Apéndice *Aem.-Tim.* 2.12) se mide ἄδοξιαν εὐλαβὲς como sp+cr (l l l w l), quedando la sílaba -ξι- fuera de metro. No veo el motivo por el que no se

¹¹ La doble posibilidad se acepta en general (cf. por ejemplo BLASS 1901: 39, 74, 113-124, etc.) o para determinados grupos en la teoría sobre la prosa rítmica (cf. por ejemplo DE GROOTE 1919: 154: “a short vowel is not lengthened before *muta cum liquida*, except before βμ, βν, γμ, γν, δμ, δν”, pero tiene en cuenta la ambigüedad y, por ejemplo, en p. 13 había medido τοῦ τὰ πεπράγμενα como 2 dáctilos, l wwl ww).

¹² Sobre estas dudas, cf. DEVINE-STEPHENS 1994: 35, 40. Con respecto al tratamiento de *muta cum liquida* alargando por posición, la práctica de Biraud evidencia que la sigue unas veces y otras se inclina por la *correptio atica*, como vemos en los ejemplos del apéndice siguientes: a) posición: οὐδένα προσιεμένη (p. 51, colon 11: l w l w(w)wwl), φιάλης μελίκρατον (*Idem*, 20: l w l l l); αἰσχύνεσθαι δὲ τοὺς ἀποτρέποντας (p. 53, colon 8: l w l w l w l l), ὡς οὖν τότε προσῆι (*Idem*, 17: l w l w l l), εὐθὺς ἀπέκλεισαν (*Idem*, 24: l wwl l l), αὐτοῦ τὸ χλαμίδιον ἀφαρπάσασθαι (*Idem*, 26: l l l wwwww l w l l), καὶ δάφνη τὰς θύρας (*Idem*, 29: l l l l w l l), ὀφθῆναι δὲ προσιόντα θάττον ἢ βάδην πρὸς αὐτοὺς (p. 54, colon 4: l l l l ww l w l w l w l l), οὗς εἴτε γραψάμενος (p. 55, colon 5: l l l l wwl), καὶ ἅμα κιττοῦ τε καὶ σμιλάκων διαδρομὰς (p. 55, colon 19: t w l l w l l w l w l w l), καὶ ἅμα κιττοῦ τε καὶ σμιλάκων διαδρομὰς (p. 55, colon 19: t w l l w l l w l w l w l) προθυμότερον ἢ κάλλιον ἐπιγράφεσθαι (p. 55, colon 24: w l t w l l w t l w l l), τὰ τ’ ἄλλα δράματος οὐδὲν ἐλλείπει (p. 55, colon 30: w l l wwwl w l l l) / b) correptio atica: θεῶ διέτριβεν (768B, colon 10: l wwl l l), τὸν Βάκχωνα πρὸς τὸν γάμον (p. 53, colon 7: l l l w l l w l l), ὃ ἄριστε Φλαουιανέ (p. 55, colon 26: l w l w l w l l).

¹³ DEVINE-STEPHENS 1994: 60-61.

interpreta como dicrético (l wl l wl); en pp. 116 y 118, el final del texto sobre la estatua de Catón se mide como una cláusula heroica ἡ διὰ τί κεῖται (l wwl l), quedando –ι– también en este caso fuera de metro (curiosamente aquí no se discute el ritmo de la cláusula), cuando la escansión como peón1+sp (fórmula frecuente en Plutarco) es considerada rítmica por Hutchinson en otros ejemplos. En otro orden de cosas, en p. 201, a propósito del análisis métrico de *Crass.* 26.6, no entiendo por qué razón la cláusula de este período se considera arrítmica (no se resalta en negrita): καὶ ἀήτητος, si aplicamos la norma del autor de ignorar el abreviamento de larga final en hiato, encajaría en el tipo cr+sp (l wl l l). Sólo podría considerarse arrítmica, según su criterio, si se admite ese abreviamento, pues en ese caso tendríamos cor+sp (una cláusula, por lo demás, frecuente en Plutarco): -τος καὶ ἀήτητος.

Pese a estas objeciones que solo son fruto de puntos de vista diferentes y que son también discutibles en un campo filológico tan propicio para la interpretación subjetiva como es el de la prosa métrica/rítmica, lo cierto es que a este libro no se le pueden negar indudables méritos. No solo fija unos principios metodológicos que respeta hasta sus últimas consecuencias, sino que, lo más importante, propone nuevas vías de análisis estilístico para la prosa imperial griega y, en concreto para Plutarco, diferente de lo que se había hecho hasta ahora. Los comentarios a pasajes concretos de las *Vidas Paralelas* y en algunas ocasiones de los *Moralia*, convierten este estudio en una referencia obligada para los plutarquistas interesados por el arte literario del Queronense.

Por lo demás, el rigor con que se formulan las doctrinas teóricas que fundamentan los comentarios se traduce en una exhaustiva bibliografía (pp. 309-320) cuyos títulos evidencian un trabajo de lectura previa y crítica científicamente irrefutable. Finalmente, son muy

útiles los dos Índices, uno de pasajes citados (pp. 321-331) y otro de carácter general (pp. 332-339) en el que se registran los nombres propios de personajes y lugares antiguos y los tópicos retóricos, musicales y rítmicos, entre otros, que conforman la esencia temática de esta excelente monografía.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BALDASSARI, M.,
- “Osservazioni sulla struttura del periodo e sulla costruzione ritmica del discorso nei *Moralia* di Plutarco”, en L. VAN DER STOCKT (ed), *Rhetorical Theory and Praxis in Plutarch*, Louvain-Namur 2000: 1-13.
- BIRAUD, M.,
- “Usages narratifs des clauses métriques et des égalités syllabiques dans l’*Eroticos* de Plutarque”, *Ploutarchos*, n.s., 11 (2014) 39-56.
- BLASS, F.,
- *Die Rhythmen der Attischen Kunstprosa, Isokrates – Demosthenes – Platon*, Leipzig 1901.
- CARNEY, T. F.,
- “Plutarch’s Style in the *Marius*”, *JHS*, 80 (1960) 24-31.
- DE GROOT, A. W.,
- *A Handbook of Antique Prose Rhythm*, Groningen, 1919.
- *Der Antike Prosarhythmus*, Groningen 1921.
- *La prose métrique des anciens*, París 1926.
- DEVINE, A. M. & STEPHENS, L. D.,
- *The Prosody of Greek Speech*, Oxford 1994.
- NORDEN, E.
- *Die antike Kunstprosa*, Leipzig 1898.
- PÉREZ-JIMÉNEZ, A.,
- “Ejemplos de *responsio* gramatical en el *Teseo-Rómulo* de Plutarco”, en TH. S. SMITDT, M. VAMVOURI & R. HIRSCH-LUIPOLD (eds.), *The Dynamics of Inter-*

textuality in Plutarch, Leiden & Boston, Brill 2020: 232-251.

PYE, D. W.,

- "Iambic Rhythm in Plutarch's *Life of Marius*", *JHS*, 82 (1962) 146-147.

PULGRAM, E.,

- "Attic shortening or metrical lengthening?", *Glotta*, 59 (1981) 75-93.

AURELIO PÉREZ JIMÉNEZ

Universidad de Málaga

aurelioperez@uma.es

orcid.org/0000-0002-9743-3042

FRANCESCO PADOVANI, *Sulle tracce del dio. Teonimi ed etimologia in Plutarco*, (Academia Philosophical Studies, vol. 61), Academia Verlag: Sankt Augustin 2018, 281pp. [ISBN: 978-3-389665-737-4].

La publicación de esta monografía, que, como el propio autor reconoce en los agradecimientos iniciales (p. 10), es fruto de la Tesis Doctoral que realizó en la Scuola Normale Superiore di Pisa, no solo revela el talento histórico-filológico de un plutarquista excepcional, sino que constituye una magnífica aportación a dos ámbitos fundamentales en los estudios de la obra del Queronense: la religión y la lengua. En efecto, como se evidencia en la segunda parte del título, la obra estudia las etimologías de nombres de dioses que salpican el corpus plutarqueo y que, lejos de conformar un procedimiento marginal u ocioso por parte de este autor, están en la base de su exploración de las posibilidades epistemológicas de lo divino. La expresión «sulle tracce del dio», que da título al trabajo, es sin duda sugestiva, por cuanto recoge una metáfora de índole platónica

presente en el propio Plutarco (*Amat.* 765 D; *QC* 9, 14, 6) relativa a las posibilidades del ser humano de acceder al conocimiento de lo divino. Esas ἵχνη τοῦ θεοῦ a las que el título alude son los vestigios que deja la divinidad para que los seres humanos puedan acceder a ella. El propio nombre de la divinidad no es la menor de estas huellas, de donde se deduce el peso excepcional que Plutarco otorga a la etimología en su investigación teológica.

No obstante este planteamiento, como reconoce A. Pérez Jiménez en su reseña del trabajo¹, la obra es de difícil catalogación en cuanto a sus objetivos: ni resulta solamente un estudio del pensamiento religioso de Plutarco desde un punto de vista filosófico, ni desde el punto de vista lingüístico, ni literario, ni antropológico, ni, desde luego, supone un simple vademécum de etimologías plutarqueas, como puede parecer por la organización del estudio. Pero, sin adoptar de manera unívoca ninguno de esos puntos de vista, tiene algo de todos ellos, y en ese enfoque multidisciplinar reside una gran parte de su valía. También la otra reseña que existe de la obra, la de A. Sapere², recoge ese carácter poliédrico del enfoque de Padovani, que, por otra parte, se compadece con la difícil catalogación del conjunto de la obra del Queronense. En cualquier caso, teónimos y etimología son los dos anclajes temáticos de una monografía cuyas conclusiones, como veremos, a partir de este momento resultarán indispensables en los estudios sobre el pensamiento religioso de Plutarco.

La monografía de Padovani se organiza en apartados bien delimitados, según recoge el índice inicial (pp. 5-7).

¹ *RFIC*, 148 (2020). En prensa. Su consulta ha sido posible por gentileza del autor.

² *CR*, 70 (2020) 58-59.