

CONSIDERACIONES EN TORNO A LOS MIMIAMBOS DE HERODAS

1.1. Cuando en 1891 se publicó por vez primera el texto de Herodas¹, el nuevo poeta fue saludado como la revelación de un género insospechado dentro de la poesía helenística, como el representante de un realismo sin compromisos, como el antípoda del arte académico representado por el jefe de la escuela: Calímaco. Dejando ahora a un lado la meritoria labor filológica y editorial llevada a cabo de forma ininterrumpida por Kenyon, el primer editor, Bücheler, Meister, Nairn, Crusius, Herzog, Headlan-Knox, Cataudella y otros, la crítica literaria se enzarzó desde los primeros momentos en una disputa, que llega hasta nuestros días², sobre el carácter general de los Mimiambos, su modernidad y su «verismo» o «realismo». Era natural, por otra parte, que así fuera, ya que el descubrimiento tuvo lugar en un momento en que se libraba la batalla por y contra el Naturalismo y Realismo en la Literatura moderna. Los juicios que sobre nuestro autor se emitían eran programáticos y, a fuerza de ser repetidos, pronto se convirtieron en tópicos obligados de cualquier manual de Literatura griega. Schmid³, por ejemplo, hablaba de un realismo sin propósitos éticos ni pedagógicos, de imitación fiel de la vida, de un arte, en suma, cuyas virtudes consistían en la observación aguda de lo pequeño, en el

¹ En *Classical Texts from papyri in the British Museum*, 1891.

² Vid., p. ej., Q. Cataudella, *Eroda, I Mimiambi*, Milán, 1948; y más recientemente B. Veneroni, «Ricerche su due mimiambi di Eroda (VIII-II)», *Rendiconti Ist. Lomb. di Scienze e Lettere*, 105, 1971, pp. 223 ss.; y «Divagazioni sul V Mimiambo di Eroda», *R. E. G.* 75 (1972) pp. 320 ss.

³ *Geschichte der griech. Literatur* I 4, 1946, p. 325.

gusto por los detalles intrascendentes, capaces, sin embargo, de definir el carácter o la fuerza de una situación.

Paralelamente se pretendía descubrir el espíritu mímico, algo que, como la λαμβική ἰδέα, puede aparecer en los más diversos géneros literarios: líricos —la elegía erótica, por ejemplo—, narrativo —como el *Eubóico* de Dión; el Ὀνοç de Luciano; las novelas de Filogelo o algunas fábulas esópicas—. Y esto en el mejor de los casos, cuando no se pretendía bucear en los orígenes del pretendido género, haciéndolo nacer de la inclinación al juego y a la imitación connatural en el hombre, como proponía Wüst⁴, o de algún primitivo culto a la vegetación, como querían Hauler y Reich⁵.

Hacia los años veinte puede decirse que la polémica y, con ella, el interés por el Mimo en general y Herodas en particular había cedido. Los críticos parecían haber llegado a un acuerdo a propósito de Herodas. Así Herzog⁶, en la revisión que hizo a la edición de Crusius, reconoce que, por un lado, no puede negarse el «verismo» de Herodas: ahí están, si no, su lengua, sus ambientes, sus personajes; pero, por otro, no es menos cierto que nuestro poeta no es ningún salvaje; está dentro de la Literatura, conoce sus leyes y respeta la tradición de sus modelos antiguos; su bagaje cultural no sería menos importante que el de sus colegas alejandrinos, sólo que no lo muestra tan a menudo como ellos. Y en cuanto a la acusación de amoralismo que con frecuencia se le había formulado, no había por qué escandalizarse, no más, desde luego, que con la lectura de un Ludwig Thomas o un Bernard Shaw.

En algún caso reciente, como en el de la edición de G. Puccini⁷, hecha para la *Biblioteca di Studi Superiori*, el fuego de la antigua polémica parece resurgir; muchos de los antiguos prejuicios vuelven

⁴ Art. «Mimus», *R. E.* XV 2, 1932, cc. 1727 ss.

⁵ Hauler, *Xenia austriaca*, Viena, 1893, pp. 82 ss., piensa en un culto a Baco. Reich, en cambio, en su libro fundamental *Der Mimus*, Berlín, 1903, pp. 498 ss. en démones de la vegetación. Con posterioridad se puso en duda todo lo referente a la antigüedad y finalidad del género; cf. Flickinger, *The Greek Theatre and its Drama*, Chicago, 1922, pp. 127 ss. y F. Jacoby, *Die griech. Moderne*, Berlín, 1924, pp. 15 ss., que proponen que las ceremonias miméticas iban naturalmente asociadas a ocasiones de alegría o regocijo y sólo posteriormente pasaron al culto. En contra y desde un punto de vista más general, F. R. Adrados, *Fiesta, Comedia y Tragedia, passim*, especialmente pp. 597 ss.

⁶ *Die Mimiamben des Herondas*, Leipzig, 1926, pp. 4 s.

⁷ *Mimiambi*, Florencia, 1950, p. XII.

a aflorar, avivados, sin duda, por el dogmatismo del neorrealismo de los años cincuenta. Según Puccioni, los Mimos de Herodas no son más que en un sentido muy amplio «Buchpoesie», pero sólo en un sentido amplio, ya que no cree que Herodas sea un poeta, sino solamente un «literato», hábil, a veces, pero, por lo general, mediocre y aburrido.

1.2. Con este planteamiento, sin embargo, quedaban fuera de consideración cuestiones sumamente importantes relativas a la esencia artística del mimo, sus relaciones con otros géneros literarios, estructura, técnica y forma de representación, etc. El descubrimiento de nuevos papiros mímicos hizo envejecer rápidamente los estudios de Crusius, Reich y Wüst⁸, hasta el punto de que ya no valía la pena corregirlos, sino sustituirlos por trabajos más en consonancia con la ciencia literaria y teatral de nuestros días.

Estos trabajos se han hecho esperar bastante. Sólo en 1972 publicó Helmut Wiemken un libro (*Der griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*), donde trata de hacer una historia del Mimo en general y un estudio de los papiros mímicos en particular, estableciendo una tajante distinción entre Literatura y Teatro⁹. A partir de este postulado, Wiemken procede

⁸ Crusius, *Untersuchungen zu den Mimiamben des Herondas*, Leipzig, 1892. El mentado artículo de Wüst en la *R. E.*, aunque añadió algunos ejemplos nuevos, no tuvo ninguna importancia para una exposición de conjunto del mimo griego. En cuanto a Reich, aún pudo incorporar a su trabajo uno de los documentos más importantes, el llamado «fragmento erótico» de Grenfell (siglo II d. C.), *An Alexandrian Erotic Fragment*, Oxford, 1896, II, pp. 209 ss., así como el gran papiro publicado en 1903 (*Ox. Pap.* 413) que estudió en un trabajo suplementario publicado en *D. L. Z.*, 1903, pp. 2682 ss. Para los papiros mímicos de Egipto, vid. A. Swiderek, «Le mime grec en Egipte», *Eos* 47 (1954), pp. 63 ss.

⁹ Ya con anterioridad L. Breitholz en una obra notable, *Die dorische Farce in griech. Mutterland vor dem 5. Jahrhundert. Hypothese oder Realität?*, Götterburg, 1960, pp. 18 ss., siguiendo al investigador suizo Oscar Eberle, había sentido ya la necesidad de aplicar una distinción tal; aceptaba como rasgo definitorio de teatro la representación de un yo ajeno (eines anders ich), constituyendo el mimo uno de esos casos límites en que la frontera entre lo teatral y lo no teatral no aparecen claramente dibujadas. Breitholz se preguntaba, y no sin razón, si debemos creer que un rapsoda que recitara de forma mímica y con cambios de voz un pasaje dialogado de la *Iliada* o la *Odisea* adoptaba el yo de los distintos héroes. Esta técnica, muy mal atestiguada para el caso de Grecia, fue ampliamente conocida en la Edad Media e incluso muy

a invalidar todos los resultados obtenidos por lo que él llama el método filológico, cuyo error fundamental consistiría en considerar el Mímo como una obra literaria, es decir, lingüística, y, por tanto, sólo válido para plantearse el problema del contenido, así como el de su forma lingüística¹⁰.

Frente a este método, Wiemken propone servirse de otro histórico-teatral (*theaterhistorische*)¹¹, basado en la idea simple de que una literatura dramática no es «*conditio sine qua non*» del teatro. Por tanto, un análisis del mímico debe tener en cuenta su carácter teatral y no dramático, proponiéndose estudiar *a*) las formas de representación y *b*) la forma de los textos mímicos en la medida en que dependen de la forma de representación¹². Lo importante, pues, no son ya los textos mímicos en sí, sino en cuanto dependientes de unas representaciones que importa reconstruir. Por todo ello, Wiemken propone no hablar de contenido del texto, sino de la representación (*Spielinhalt*) y considerar la forma del texto como función de una forma de representación (*Spielform*).

1.3. Bien es cierto que Wiemken lleva razón al proclamar la incapacidad del «método filológico» para integrar todas las noticias que sobre el Mímo nos han llegado en una historia congruente y continua del género. Pero no es menos cierto, como el propio Wiemken reconoce, que dicho método ha operado con suma prudencia, sobre todo si se tiene en cuenta que *a*) los textos mímicos conocidos en tiempos de Reich (Epicarmo, Teócrito, Herodas, los mimógrafos romanos y compositores de poesía popular) muestran forma métrica¹³; *b*) que se nos ha transmitido una doble termino-

popular, como muestran los trabajos de Picot y Faral en Francia a que más adelante nos referiremos.

¹⁰ Wiemken, *op. cit.* pp. 12-16.

¹¹ *Op. cit.*, pp. 17 ss.

¹² Esta exigencia, sin embargo, no es completamente nueva. Mucho antes de que Diomedes en el siglo IV d. C. definiera el mímico atendiendo sólo a su contenido, μίμος ἐστὶ μίμησις βίου τὰ τε συγκεκριμένα καὶ ἀσυγγώρητα περιέχων, Aristóteles, al comienzo de la *Poética*, aconsejaba ya tener en cuenta los medios de ejecución y el modo de presentación: ἢ τῷ γένει ἑτέροις μιμεῖσθαι, ἢ τῷ ἕτερον ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.

¹³ En el caso de Sofrón, la cuestión es bastante debatida, ya que la prosa rítmica a que hace referencia el escolio a Gregorio Nacianceno (= *C. G. F.* I 9, p. 153 Kock) no se aprecia en ninguno de los fragmentos conservados.

logía que hace muy difícil la clasificación según categorías formales. Por un lado, encontramos una terminología popular (δίκηλον, φλύσκες, λυσιφδία, ἰλαρφδία) y, por otro, una científica derivada de μῖμος y que, según Reich¹⁴, procede de una teoría peripatética del mismo (μιμολόγοι, λογομίμοι, μιμαύλος, μιμιάμβος)¹⁵.

Ahora bien, el análisis de Wiemken, aunque supone, sin duda, un progreso en nuestro conocimiento del mimo tardío —y en la utilización que de él supo hacer la novela—, apenas aporta nada al problema del mimo helenístico. Y ello sencillamente porque no aborda dicho problema, sino que lo soslaya, argumentando que ni las composiciones de Teócrito ni las de Herodas pueden ser consideradas en sentido estricto como mimos. Con ello lo que Wiemken quiere realmente significar es que ni los mimos de Teócrito ni los de Herodas estaban destinados a una representación teatral, ya que es imposible descubrir en ellos las dos marcas formales de la representación mímica: 1) fusión de gesto y palabra —o bien de canto y gesto rítmico¹⁶—, 2) estructura de la representación siempre dramática, es decir, capaz de transformarse sin ninguna demora en acción sobre la escena en una serie de situaciones resultantes de la propia acción de los personajes que en ella intervienen.

2.1. Si aplicamos estos criterios al Mimo helenístico, encontramos ciertamente que ni en los *Mimiambos* de Herodas ni en los *Idilios* de Teócrito la estructura formal dialógica nos puede hacer olvidar que no poseen ya un contenido dramático propiamente dicho. En efecto, toda la acción se resuelve hábilmente en forma épica. Todos los detalles sobre la escena y el curso de la acción son conti-

¹⁴ *Op. cit.*, pp. 280 s.

¹⁵ El análisis de esta terminología ha llevado a distinciones sumamente arriesgadas, cuando no gratuitas. Reich, por ejemplo, distingue entre formas teatrales y no teatrales; a las primeras pertenecerían el δίκηλον y la farsa de los φλύσκες que vendrían a ser algo así como una comedia mímica primitiva; a las segundas, los ἀτοκάβδαλοι, φαλλόφοροι, ἰθύ+αλλος, etc., expresiones de una poesía popular dramato-mímica. Wüst se limita a constatar que en la oposición de compuestos en -λόγος y -φδός quizás haya que ver una oposición entre mimo hablado y mimo cantado con acompañamiento musical.

¹⁶ Toda representación que se limite a la expresión corporal —gestos y danza— cae ya dentro de la categoría de la pantomima, que, por otra parte, suele servirse de temas míticos tomados a la Tragedia. Cf. V. Rotolo, *Il Pantomimo. Studi e Testi*, Palermo, 1957.

nuamente introducidos en el texto. En Herodas son sumamente frecuentes estas acotaciones: I, 1 ἀράσσει τὴν θύραν, I, 4 ἦν ἰδοῦ πάρεϊμ' ἄσσον, IV, 54-55 ἡ θύθη γὰρ ὤικται, I, 14 δρᾶίνω ὄσον μύϊα. Y los incidentes realmente dramáticos tampoco se desarrollan a la vista de un hipotético público.

Los imperativos, por otra parte, no consiguen la ejecución representada de la orden, sino que son un simple recurso estilístico¹⁷.

La división dialógica del contenido en más de un personaje es pura apariencia, ya que no lo divide realmente en discurso-réplica, sino que permite fluir de manera continua el pensamiento poético. En estas condiciones, la representación escénica se hace superflua, ya que no puede añadir nada que no esté en el texto. No cabe pensar, pues, en auténticas representaciones de los mimos de Teócrito o de Herodas como suponía Gerhard¹⁸ o incluso se ha intentado recientemente¹⁹.

2.2. Sin embargo, no creemos que puedan ponerse bajo la misma rúbrica, como hace Wiemken²⁰, los mimos de Teócrito y de Herodas. Es cierto que poseen algunos caracteres comunes, fundamentalmente la pintura de costumbres contemporáneas. E incluso puede señalarse algún tema en común, como ya hicieron notar Kynaston²¹ y Crusius²². La visita al templo de Asclepio del mimo V presenta un tema muy semejante al del idilio XV. E incluso podemos observar elementos lingüísticos comunes. Así la interpelación airada de Praxinoa a la esclava con que se inicia el idilio XV de Teócrito la encontramos con pocas variaciones en los mimos IV (vv. 1-2) y V (vv. 40 ss.) de Herodas. Y otro tanto puede decirse de las exclamaciones de asombro que deja escapar Praxinoa (vv. 80-83) ante las magnificencias del palacio, comparables a las de Cocalé

¹⁷ Cf., p. ej., Teócrito, XV 3 y 34; Herodas, I 8 y 81 ss.

¹⁸ R. E., *art. cit.*, cc. 1729 s.

¹⁹ Cf. la reseña en *Dioniso* III (1932), pp. 261 ss., de una representación efectuada en Pesto del σκιστεύς de Herodas y que inspiró el artículo de B. Pace, «Mimo e attor mimico», *ibid.*, pp. 161 ss.

²⁰ *Op. cit.*, p. 24. E igualmente A. Körte y P. Händel, *La Poesía helénica*, trad. esp. de C. Miralles, Barcelona, 1973, p. 242, quienes la única diferencia que ven entre los *Idilios* de Teócrito y los mimos de Herodas estriba en que los mimos de Teócrito son «mucho más decentes».

²¹ *Class. Rev.*, VI, pp. 85 s.

²² *Op. cit.*, *passim*.

en el mimo IV (vv. 27 ss.), si bien las diferencias en el tratamiento del tema son profundas, como ha hecho notar Legrand²³.

2.3. A pesar de estos elementos comunes, pueden establecerse profundas diferencias:

1) No tenemos en cuenta para nuestro propósito los llamados idilios bucólicos, ya que su estructura, casi siempre la misma, no responde en nada a la de los mimos de Herodas. Casi todos los diálogos de pastores se originan de una situación única, brevemente resumida al comienzo, pero que sólo en parte determina el contenido del diálogo. Examinaremos muy brevemente los llamados mimos urbanos de Teócrito.

2) En el caso del idilio II, Legrand²⁴ ha mostrado que falta todo vestigio apreciable en materia de observación de costumbres, rasgo que él considera definitorio del mimo. Ni la lengua ni el comportamiento de Simeta responden a los de una mujer del pueblo. La historia misma pudo ser tomada de la historia de Cidipa, como ha apuntado Benoist²⁵. El idilio II no es más que la expresión de una forma de amor, de una situación personal, la de una mujer que se ha entregado a un hombre que la toma por puro pasatiempo. Si aparece como una mujer del pueblo es para que, a ojos del lector, la historia no pierda su patetismo.

En el idilio XV, que según el argumento estaba adaptado de un mimo de Sofrón²⁶, el tema es un mero presupuesto para el canto final (vv. 100-144), donde la lengua se eleva a la altura de la gran poesía. El himno a Adonis representa el centro del idilio y el presupuesto dramático queda totalmente olvidado.

E igual ocurre en el idilio XIV, en el que, nada más pronunciado el nombre de Ptolomeo, Esquines olvida su pena y exige a Tiónico un retrato del príncipe bajo cuyas banderas piensa servir.

Esta ruptura de los presupuestos dramáticos, la falta de interés por el estudio y descripción de costumbres, así como la ausencia de elementos lingüísticos propiamente mímicos —sentencias e hipér-

²³ *Etude sur Théocrite*, reimpr., París, 1968, p. 136.

²⁴ *Op. cit.*, pp. 129 s.

²⁵ Apud Legrand, *op. cit.*, p. 129.

²⁶ παρέπλασε δὲ τὸ ποιημάτιον ἐκ τῶν παρὰ Σώφρονι θαμένων τὰ ἴσθμια.

boles—, han hecho pensar a Legrand²⁷ que, en realidad, lo que Teócrito se proponía era glorificar a Ptolomeo Filádelfo y a la reina Arsinoe, su hermana.

Difícilmente un mimo de estas características podía estar destinado a la representación o recitación pública.

2.4. Por el contrario, los mimos de Herodas están mucho más próximos a una esfera auténticamente mímica, aunque sin olvidar nunca que las posibilidades dramáticas de los mimiambos son mínimas.

2.4.1. En primer lugar, todos los mimiambos respetan la ley de las tres unidades —lugar, tiempo y acción— que Wiemken²⁸ considera de regla para los mimos de época tardía, tal como los conocemos por los papiros.

2.4.2. La estructura dialógica de los mimiambos es muy diferente a la de los idilios de Teócrito. Las ἀντιλαβαί o distribución de un verso entre dos o más interlocutores son mucho más frecuentes que en Teócrito, donde sólo aparecen a comienzo del idilio para dar a la composición una apariencia de diálogo²⁹. El fenómeno sólo puede explicarse, en nuestra opinión, por la intención del poeta de dar a sus obras una apariencia más veraz y convincente que si se hubiera limitado a distribuir determinadas tiradas de versos entre distintos personajes.

2.4.3. En el mimo II (v. 74) Báttaro se declara κίναδος, lo que nos hace pensar que Herodas está recogiendo un tipo que tenemos

²⁷ *Op. cit.*, pp. 133 s.

²⁸ *Op. cit.*, pp. 188 ss.

²⁹ Podría aducirse que ello es una prueba más de la proximidad de Herodas respecto a los mimógrafos anteriores, especialmente de Epicarmo, que pasa por ser el inventor del procedimiento. Cf. E. Wüst, «Epicarmos und die alte attische Komödie», *Rh. M.* 93 (1950), pp. 340 ss. Sin embargo, creemos con Radermacher, *Die Frösche*, 1921, p. 20, que la relativa frecuencia de ἀντιλαβαί en la comedia antigua puede deberse a la pretensión de acercamiento a la lengua cotidiana, como parece demostrar también el hecho de su aparición en los ἰχνητοαί de Sófocles, frente a la posición conservadora de la Tragedia. Vid. sobre el problema en general, Körte, *R. E.* art. «Komödie» XI, 1921, cc. 1221 ss.

ya atestiguado desde Epicarmo³⁰ y Sofrón, es decir, desde los orígenes mismos del mimo. Con ello entramos en un terreno sumamente movedizo, ya que de la historia del mimo anterior a Herodas no sabemos prácticamente nada. La única conjetura que podemos hacer es la de que se trataba de un mimo iliterario, basado en la improvisación, del que Epicarmo pudo partir para crear su comedia mediante un proceso de literaturización³¹. Sin embargo, pensamos que la repetición de un mismo tema o tipo en los autores que están bajo la influencia del Mimo puede ser un criterio de continuidad del mismo. Si ello es así, podemos hacer un pequeño inventario de temas y tipos que, encontrándose en Herodas, están, a su vez, atestiguados desde Epicarmo hasta la Comedia latina. El tema de los asistentes a una fiesta o espectáculo, que cuentan lo que ven en ellos, lo encontramos en Epicarmo (θεαροί fgs. 109-110 Olivieri), Sofrón (Θάμεναι τὰ Ἴσθμια), Herodas (mimo IV) y Teócrito (idilio XVI). El motivo del «sueño» en Epicarmo³², Herodas (mimo VIII) y Plauto (*Rud.* vv. 594 ss.).

En cuanto a los tipos, tampoco parece que Herodas sea muy innovador. Así, el tema del amante rechazado —presente en el mimo I— aparece ya en Aristófanes (*Ecclesiaz.* vv. 960-977), pero sobre todo, lo tenemos muy bien atestiguado en el citado fragmento erótico de Grenfell, estudiado por Canter en todo su desarrollo literario³³. Igualmente, el tipo del zapatero, con el motivo del βαυβώ u ἄλισβος, lo encontramos ya en Eubeo³⁴ y Eúbulo³⁵, de la misma manera que conocemos antecedentes de los del maestro³⁶ o la adúltera³⁷.

³⁰ Donde aparece con el nombre de Βουλίνας, si hay que creer a Demetrio περὶ ἔρμεν. 43.

³¹ Algunos títulos de Epicarmo sugieren una estrecha vinculación con el Mimo. Hauler, *op. cit.*, pp. 87-89, supone incluso la presencia de danzas mímicas en algunas obras de Epicarmo, p. ej., Ἦβας γάμος, Χορεύοντες, Σφιγξ, Μοῦσαι, Θεαροί, Περίαλλος.

³² Según Tertuliano, *De anima* 46.

³³ «The Paraclausithyron as a literary Theme» 91 (1920), pp. 355 ss.

³⁴ Según Alejandro Etolio, en Ateneo 699 c.

³⁵ Cf. Hense, «Ein Vorbild des Herondas», *Rh. M.* 50 (1895), pp. 140 ss.

³⁶ En Epicarmo el παιδοτρύβας κόλαφος (frg. 81 Olivieri).

³⁷ Tema de los μαγφοί, cf. Ateneo 621 c.

2.4.4. En cuanto a los nombres de los personajes de Herodas, aunque no creemos con Austin³⁸ que todos sean parlantes, no cabe duda de que algunos sí lo son. Los caracteres femeninos dignos llevan nombres teóforos; por ejemplo, Μητριχή, Μητροτίμη, con un primer elemento derivado del nombre de Deméter. Igualmente parlante parece ser el Βάτταρος del mimo II, en relación probablemente con el verbo βατταρίζω y con βάταλος que Hesiquio explica como κίναϊδος. Hense³⁹ aduce incluso un pasaje de Plutarco (*Quomodo adulescens poetas audire debeat*, III, 30), donde no aparece Βάτταρος ὁ πορνοβοσκός, sino βάτραχος ὁ πορνοβοσκός, lo que, sin duda, encubre una confusión popular de ambos apelativos, motivados por el hecho de que en la lengua popular βάτραχος designaba a un individuo sin escrúpulos. También Λαμπρίσκος es un nombre formado sobre la raíz de λαμπρόν, probablemente con un matiz irónico. Κέρδων es el apelativo de elección de un avaricioso y Γαστρών, como bien supo ver Crusius⁴⁰, no designa al barrigudo, sino al que se ve obligado a comer abundantemente para aumentar, por necesidades del oficio, su potencia viril.

2.4.5. Igualmente está fuera de toda duda que Herodas conocía bien la comedia ática y supo utilizarla en su provecho. En este orden de ideas, A. P. Smotrytsch⁴¹ ha podido señalar algunos paralelos entre la Comedia y el Mimiambo, tanto en la pintura de caracteres como en la expresión lingüística. Si algún tema no encuentra paralelo en la Comedia —por ejemplo, el de la señora que quiere poseer a su esclavo (mimo V)—, hay que atribuirlo a una censura que proscribía ciertos temas por obscenos, en tanto que el Mimo los aceptaba de buen grado.

Y aún más, ya el propio Smotrytsch⁴² señaló que, aunque la dependencia formal y lingüística de Herodas respecto a Hiponacte, como ya demostró Crusius, es innegable⁴³, hay en él un nuevo espíritu que le aproxima más a la Comedia que a los autores de yambos:

³⁸ «The significant name by Herondas», *T. P. A. Ph. A.* 53 (1922), pp. 16-18.

³⁹ «Battaros-Batrachos», *N. Jb.*, 145 (1892), pp. 265 ss.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 52.

⁴¹ «Die Vorgänger des Herondas», *Acta Antika*, XIV (1966), pp. 61-75.

⁴² *Art. cit.*, p. 62.

⁴³ Crusius-Herzog, p. 43, quien pudo demostrar que Herodas utilizó expresiones de Hiponacte sólo cuando estaban aún en uso en época helenística.

el hecho de que Herodas exponga no sólo los rasgos negativos de sus personajes, sino también los positivos. Y es precisamente en este nuevo espíritu en el que ha vuelto a insistir B. Veneroni⁴⁴ al poner de relieve la posible relación del pensamiento de Terencio, especialmente por lo que hace al tema de la comprensión humana, con algunos pasajes del mimo V de Herodas. Todas estas características acercan a Herodas a la esfera mímica de una manera muy considerable.

2.4.6. Por último, no podemos pasar por alto el hecho de que el mimo V presente una temática y estructura dramática que está ya muy próxima del teatro mímico de época imperial.

Wiemken⁴⁵, siguiendo los trabajos de Grenfell, Sudhaus y Ros-trupp, ha podido establecer la estructura dramática de este teatro improvisado.

Los motivos que aparecen en los textos mímicos son siempre los mismos, sólo varía su combinación. Cada motivo comporta un esquema de representación, es decir, una forma concreta de relación entre los personajes. La relación entre éstos es de dos tipos fundamentales: sinagonismo o colaboración y antagonismo, por utilizar una terminología ya bastante difundida⁴⁶. Sólo el antagonismo es auténticamente dramático, ya que sólo de él puede resultar una escena de tensión que haga esperar una solución del conflicto escénico. Este conflicto divide a los actores-personajes en dos bandos, cada uno de ellos representado por un personaje principal, al que pueden acompañar otros personajes secundarios.

Pues bien, de los dos motivos que aparecen combinados en el llamado mimo del adulterio, *μοιχεύτρια* (*p. oxyr.* 413), s. I/II d. C., el primero de ellos presenta una semejanza asombrosa con el mimo V de Herodas. En aquél, un esclavo, Esopo, enamorado de una esclava, Apolonia, se niega a ceder a las exigencias de su señora, por lo que ésta ordena su muerte, de la que sólo puede escapar por la intervención de otro esclavo, que, gracias a un narcótico, le provoca una muerte aparente. En el mimo V de Herodas la situación es muy semejante: Bitinna ordena el castigo de Gastrón por

⁴⁴ *Art. cit.*, pp. 325 ss.

⁴⁵ *Op. cit.*, pp. 173 ss.

⁴⁶ Vid., p. ej., *Pseudolo*, trad. de A. García Calvo, Madrid, 1971, pp. 13 ss.

las mismas razones, castigo que otro esclavo, Pirrías, se ofrece gustoso a infligirle y del que, en el último momento, le salva la intervención de la esclava Cidila.

Falta en el mimo de Herodas toda alusión amorosa entre Gastrón y Cidila y tampoco existe el antagonismo entre ésta y Bitinna, lo que hubiera dado una estructura dramática a la obra. Pero el paralelismo es indudable y demuestra que el camino que conduce hasta el teatro improvisado de época imperial pasa por Herodas. Tratemos ahora de bosquejar ese camino.

3.1. Renunciamos a entrar en el complicado problema de los orígenes y carácter del mimo primitivo. Hay, sin embargo, una serie de hechos que pueden considerarse definitivamente probados. En primer lugar, que los mimos de Epicarmo, Sofrón y Jenarco son el resultado de un proceso de literaturización a partir de la primitiva farsa doria⁴⁷, proceso que puede formularse diciendo que el Mimo o teatro popular improvisado, en proximidad de una poesía dramática vigorosa, muestra siempre tendencia a la literaturización, es decir, a la fijación del texto en una dicción más o menos artística. El segundo punto que nos parece incontestable es el hecho de que en el siglo IV a. d. C., y por influjo del teatro ático, el Mimo entró en decadencia, produciéndose la descomposición de las antiguas compañías que, incapaces de competir con el teatro oficial, se vieron obligadas a ofrecer algo distinto de lo que se representaba en escena⁴⁸. Este mimo sufrió un rápido proceso de descomposición, convirtiéndose en oficio de actores errantes, prestidigitadores, payasos⁴⁹, realizadores de θαύματα⁵⁰, bailarines, cantantes, malabaristas, etcétera, que ocasionalmente podían reunirse en una especie de «cabaret» primitivo y que sólo poco a poco pudieron conquistar, los más sobresalientes de ellos, el acceso a la escena del teatro público, posibilitando su entrada en las asociaciones de τεχνίται en calidad de artistas de Timele⁵¹.

⁴⁷ Wiemken, *op. cit.*, pp. 33 ss.

⁴⁸ Una buena muestra de lo que pudo ser el Mimo en este período haya quizás que verla en el mimo erótico de Ariadna y Dioniso, que nos narra Jenofonte (*Simpos.* IX 2 ss.) y en el que apreciamos ya una marcada invasión en el terreno de la danza y la pantomima.

⁴⁹ Cf. Ateneo 19 d ss. y Reich, *op. cit.*, pp. 512-530.

⁵⁰ Cf. Teofrasto, *Caract.*, 27.

⁵¹ R. E., art. «Technitai» V A 2, cc. 2487 s.

3.2. Después de Menandro, la producción teatral bajó enormemente de calidad. Ello no significó, en modo alguno, la desaparición de la Tragedia y la Comedia de la escena. Pero Menandro y Eurípides se vieron ya reducidos a autores de repertorio. La tragedia «burguesa» superó la caracterización tipológica de los tipos menandros y, al mismo tiempo que refinaba sus medios, se alejaba cada vez más de los gustos del público.

Ello dio pie para la constitución de compañías formadas ocasionalmente con el personal de los *θαύματα* que podían llevar a cabo alguna representación en común. Una terracotta, encontrada en la ladera occidental de la Acrópolis y estudiada por Watzinger⁵², puede arrojar alguna luz sobre esta nueva modalidad teatral. La terracotta, de finales del siglo III a. d. C., representa, como nos dice la inscripción que está en su base, tres mimólogos poniendo en escena una obra que trataba el motivo de la suegra. El tema, perteneciente a la esfera del drama familiar, hace suponer que el argumento se había adaptado en una forma que cuadrara al talento de los actores.

3.3. Pues bien, ¿por qué no pensar que los mimos de Herodas pueden ser una versión literaria de este teatro popular que resurge en el siglo III antes de nuestra Era? Algunos de los mimos de Herodas son, en expresión de Cataudella, «piccoli drammi in iscorcio»⁵³; en algún caso, como en el del mimo V, hemos visto que está ya prefigurado en lo esencial el esquema dramático del mimo tardío. Y, en todo caso, ¿por qué no se puede suponer la existencia en Grecia de un teatro unipersonal, semejante a ciertas formas dramáticas de los juglares medievales⁵⁴, en que un único actor dialogaba consigo mismo cambiando de máscara o de voz? El epitafio de uno de estos juglares, Vitalis (siglo IX ?) nos informa también indirectamente de la existencia del teatro unipersonal en la Antigüedad⁵⁵:

⁵² Cf. A. Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles*, Nueva York, 1963, pp. 46 ss.

⁵³ *Ed. cit.*, p. IX.

⁵⁴ E. Picot, «Le Monologue dramatique dans l'ancien théâtre français», *Romania*, 1886-1888, pp. 358-422, 438-542 y 207-275 respectivamente, ha podido reunir todo un catálogo de un género literario medieval en Francia que él llama «monologue dramatique» y que define (1886, pp. 358 ss.) como «une scène à un personnage, dans laquelle l'auteur joue un véritable rôle...». A fin de variar el monólogo, los juglares inventaron «des dialogues à un seul personnage dans lesquels le même acteur se répondait à lui-même en changeant son voix ou son visage».

⁵⁵ *Poetae Latini Minores*, 3, pp. 245 s.

Fingebam vultus, habitus ac verba loquentum
Ut plures uno crederes ore loqui.
Ipse etiam, quem nostra oculis geminabat imago,
Horruit in vultus se magis isse meos.
O quotiens imitata meos per femina gestus
Vidit et erubuit totaque muta fuit!
Ergo quot in nostro vivebant corpore formae
Tot mecum raptas abstulit atra dies.

3.4. Como vemos, los límites entre lo teatral y lo no teatral para el caso del mimo no aparecen claramente dibujados. Y la cuestión se complica aún más si se piensa que un mismo texto podía ser declamado unas veces por un solo individuo, como teatro unipersonal, y otras, quizás, por dos o más personas. Creemos, por tanto, que la cuestión no se resuelve con soslayarla. La imagen que nos hagamos de los Mimiambos de Herodas depende en no pequeña medida de la respuesta que se dé a la cuestión de su posible representación. Nosotros hemos creído apuntar una solución. Naturalmente, pueden darse otras más convincentes quizás. Pero, en todo caso, el problema es un buen ejemplo de que los Mimiambos siguen atrayendo hoy la atención de los estudiosos como testimonio importantísimo de la poesía y el teatro de época alejandrina. Negarles el papel que les corresponde dentro de una y otro sería ciego e injusto.

ANTONIO MELERO