



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Herondas y la tradición comediográfica

Autor:

Cavallero, Pablo A.

Revista:

Anales de Filología Clásica

1997, 15 - 21-93



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

HERONDAS Y LA TRADICIÓN COMEDIAGRÁFICA

PABLO A. CAVALLERO
UBA - CONICET

Desde la publicación, hace poco más de un siglo, del papiro que conserva los fragmentos ahora conocidos del mimiógrafo Herondas *sive* Herodas *uel* Herodes, del siglo III a.C.¹, diversos aspectos de su obra han llamado la atención de los filólogos. Uno de ellos es la relación existente entre este género y otros tales como la poesía yámbica y la comedia; sobre este aspecto existen varias contribuciones, a las cuales deseamos añadir aquí otra, centrada en la conservación de una tradición comediográfica de motivos literarios que el autor alejandrino adoptó y adaptó.

Pasaremos, pues, revista a esos motivos, haciendo referencia a sus antecedentes, para extraer luego conclusiones acerca del peso que la tradición comediográfica tuvo en la concepción poética de Herondas.

LA PERSONA CURRENS

Es famoso, gracias a una mención hecha por Terencio (*Heaut.*, 36), el motivo del *servus currens*, es decir, la situación del esclavo que llega corriendo o debe salir a las apuradas para realizar un encargo o escapar de un castigo. Como señalamos en otro lugar², el motivo es más amplio que el sugerido por la denominación terenciana, pues se hallan ejemplos de parásitos que corren, de personajes libres, de dioses y de semidioses que incurrn en la misma actitud con mayor o menor hipérbole, con mayor o menor detención en las fatigas que provoca y en las causas que la generan. El motivo

¹British Museum. Pap.135 = Pap.Egerton 1, data aproximadamente del año 100 d.C.. Fue publicado por F.G. Kenyon en 1891.

²*Παράδοσις. Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina. El peso de la tradición*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1996 (*Textos y Estudios*, vol. 2). En general, las referencias a la tradición comediográfica grecolatina en sentido amplio se fundan en este estudio.

refleja una actitud propia de la vida cotidiana y, según los matices que se le dé, origina un γελοῖον más o menos fácil. Existe una decena de ejemplos de Aristófanes, otros tantos de Menandro, más algunas referencias de Filemón, de Alexis e incluso del drama de sátiros de Sófocles, antes de entrar en la comediografía latina, en la que Nevio, Nonio, Plauto, Cecilio, Luscio Lanuvino, Terencio, Afranio y Nevio ofrecen ocurrencias entre los restos de su producción.

En el caso de Herondas el motivo aparece en el mimo V 54-5, donde Bitinna dice a su esclava Kýdilla:

κάλει, κάλει δραμεῦσα, πρὶν μακρὴν, δοῦλη,
αὐτοὺς γενέσθαι.³

Este ejemplo se suma al de la mayoría de los casos de la comedia, en los que simplemente un amo ordena a un esclavo que haga algo velozmente; es decir, no contiene el desarrollo de algunos lugares en los que la corrida introduce una escena farsesca con quejas, malos entendidos y retrasos de la acción: simplemente se inserta en el cuadro de una escena de celos humana, común y cotidiana, un rasgo coherente con ese actuar de cada día, sin exageraciones caricaturescas.

PEREZA DEL ESCLAVO:

Propia del esclavo de comedia es una tendencia a la pereza o a eludir las fatigas que se le imponen.⁴ Muchas veces las quejas de los esclavos no han de deberse a mera pereza sino al real cansancio provocado por sus trabajos. Probablemente la comedia juegue con ambas posibilidades, de modo tal que la censura de la pereza en el esclavo esconda una velada crítica social contra los abusos de la esclavitud que, sin poder ser discutida, está naturalmente mal vista. La comediografía griega ofrece varios ejemplos de este motivo: Aristófanes, *Nubes*, 4-5, *Ranas* (desde el comienzo, Xanthias se queja de tener que llevar el bulto al hombro, aunque vaya él sobre el asno y Dioniso a pie), *Aves*, 1327 sqq., 1336, *Avispas*, 4-5; Menandro, *Perik.*, 164=354, *Misúm.*, fr. 341, *Polúmenoí*, fr. 420, fr. 943. Una variante del esclavo perezoso es el esclavo inútil, en la medida en que hace mal lo que hace, por hacerlo a desgano. Así por ejemplo: Filemón, fr. 145 Kock=133 K-A, *Thrasyléon*, fr. 244. La comedia latina también se hará eco de este motivo: Cecilio, *fab. inc.*, 265 Warm., Plauto, *Amph.*, 163, 314, *Asin.*, 253-5, *Curc.*, 181, *Men.*, 233 sqq., *Most.*, 106, 789, *Pseud.*, 133, *Stich.*, 58 sqq., *Trin.*

³ Salvo expresa indicación, las citas están tomadas de la edición de Knox.

⁴ No es éste "un thème très commun dans les mimes littéraires et non littéraires" (Swiderek, pp. 71 sq.), sino común a todo ámbito cómico; Swiderek reconoce: "n'oublions pas que la comédie aussi connaissait l' esclave plus astucieux que son maître" (ibidem).

719 sqq., Terencio, *Hec.*, 814-5; Titinio, *Setina* XVI Guardi. Por otra parte, los nombres Milphio (*Poenulus*), Milphidippa (*Miles*) y Sophoclidisca (*Persa*) connotan la idea de “pereza”, “molicie”, por sus componentes etimológicos.

La acusación de pereza aparece varias veces en Herondas y constituye, además de motivo tipificador, un claro recurso farsesco. En el mimo IV *Kynnó* reacciona con insultos y amenazas contra Kýdilla, a quien acusa de bostezar y hacerse la sorda (vv 42-51); es interesante el comentario de Kokkale, quien, para calmar a su amiga, hace una sentencia generalizadora sobre la pereza paralizante de los esclavos:

δούλη στι, δούλης δ' ὅτα νωθρὴ θλίβει.

En el caso del mimo V 10, la observación amenazante de Bítinna a Pyrrhíes, ἄλλ' ἔθ' ἔστηκας;, puede entenderse como una alusión a la pereza de Pyrrhíes o a la indecisión de éste ante la orden de atar al compañero; lo mismo en vv 41-2, donde lo acusa de quedarse parado sin obedecer la orden de llevar a Gastron al suplicio:

ἔστηκας ἐμβλέπων σὺ, κούκ ἄγεις αὐτόν
ὄκου λέγω σοι.

Lo cierto es que, ante las amenazas, Pyrrhíes arrastra violentamente a su colega (cf. vv. 56 sqq.).

También Korittó se queja de la pereza de su esclava en el comienzo del mimo VI, cuando señala que no tiene iniciativa, que es estúpida y de mal carácter (cf. vv. 2 sqq.). Asimismo el talabartero Kerdon acusa de dormilón a Drimylós:

Δριμύλω φωνέω
πάλιν καθεύδεις;

y hace que su consiervo Pistos lo golpee para que reaccione.

También alude a la pereza del esclavo (aunque bien puede ser real cansancio) la queja del personaje central del mimo VIII, que pretende despertar a Psylla y luego a Megalís:

* Ἀστηθι, δούλη Ψύλλα· μέχρι τέο κείση
ρέγχουσα;

...
Κῶς δ' ἄτρυτε, κού κάμνεις
τὰ πλευρὰ κνώσσουσ'; αἱ δὲ νύκτες ἐννέωροι.

...
δειλὴ Μεγαλί, καὶ σὺ Λάτμιον κνώσσεις;

En cuanto al mimo I, Llera Fueyo interpreta sutilmente que Metrikhe alude a esta típica pereza cuando utiliza el verbo ὑπάσσει. Gyllis no golpea fuerte por ser rústica (presenta el asunto con mucha discreción y tacto) sino porque Threissa, perezosa, no contesta al llamado.⁵

IMPERTINENCIA DEL ESCLAVO:

El carácter de los esclavos de comedia, habitualmente más decidido, audaz e imaginativo que el de sus amos, y la particular relación entre unos y otros, en la que se admite alguna confianza dentro de ciertos límites, da lugar a que el sirviente se dirija sin cuidada cortesía hacia su patrón o hacia alguna otra persona libre, cuando la costumbre permitía que los esclavos llegaran a interrogar, pero con respeto (cf. Eupírides, *Hec.*, 234-6), o si la benevolencia del amo lo consentía.

La comediografía griega ofrece ejemplos de este motivo en Aristófanes, *Ranas*, 20-21, 738 sqq., *Plutos*, 23 sq., 876, 1133; Menandro, *Samia*, 62, *Misúmenos*, 18 sqq.=216 sqq., *Perik.*, 348-9, *Epitr.*, 720=1078, *Dýsk.*, 897 sqq. Ejemplos en el ámbito latino son: Plauto, *Asin.*, 475 sqq., 624, *Bacch.*, 820-2, *Capit.*, 303, 665-6, *Cas.*, 320, *Cist.*, 754, *Curc.*, 19 (cf. 284 sqq., 299 sq.), *Men.*, 247 sqq., *Merc.*, 211, *Most.*, 1094, *Poen.*, 291-2, *Pseud.*, 459 sq., *Rud.*, 110 sqq., Terencio, *Andria*, 184 sqq., *Adel.*, 419 sqq.

En el caso del mimo V de Herondas, la relación íntima que Gastron mantiene con Bítinna parece dar pie a que él "se exceda", aunque reconociendo su condición de esclavo, pero el ama, indignada por los celos, no tolera la impertinencia:

Βίτιννα, δοῦλός εἰμι χρῶ ὅτι μοι βούλει
καὶ μὴ τό μευ αἶμα νύκτα κήμέρην πίνε.
"Ὅσῃν δὲ καὶ τὴν γλάσσαν, οὔτος, ἔσχηκας"

(V 6-8)

Legalmente el patrón podía hacer del esclavo lo que quisiera, a lo cual alude Gastron, pretendiendo poner límites, y el esclavo carecía de παρρησία, a lo cual alude Bítinna preanunciando su reacción.

⁵ Cf. Llera Fueyo, 1993, p. 96.

ANHELO E IDEAL DE LIBERTAD:

Resulta intrínseco a la naturaleza humana el deseo de libertad (cf. *Trin.*, 563-4), si bien en algún caso -plautino- el esclavo encuentra ventajas en su situación dependiente:

(Chalinus) *liber si sim meo periculo vivam, nunc vivo tuo.*

(*Cas.*, 293)

La libertad, ciertamente, tiene sus riesgos. De todos modos, la esclavitud está tan arraigada en la cultura que el esclavo Gripus (*Rud.*, 930 sqq.), cuando sueña con su libertad, él mismo a su vez planea poseer esclavos... La comediografía griega ofrece algunos ejemplos: Menandro, *Epir.*, 363 sqq. Del Corno, Jenarco, *Pentathlos*, fr. 5. Antes de la redacción de estas comedias ya Eurípides, en el drama de sátiros *Ciclope*, 620-2, género comediográfico, había puesto en boca del coro:

Κάγῳ τὸν φιλοκισσοφόρον Βρόμιον
ποθεινὸν εἰσιδεῖν θέλω,
Κύκλωπος λιπῶν ἐρημίαν.

Luego, la comedia latina aportará estos ejemplos: Plauto, *Aul.*, 817 (cf. 823), *Capl.*, 711-3, *Cas.*, 285, *Persa*, 286, *Pseud.*, 358, *Trin.*, 563-4.

No hallamos en Herondas una expresión clara y abierta de este sentimiento, pero se desprende de la confrontación verbal que en el mimo V tienen Gastron y su ama Bítinna: la libertad con que habla Gastron (vv 6-7) y su declaración ἀνθρώπος εἶμι ἡμαρτον (v 27) pretenden sugerir que es un hombre como cualquiera, igualado en condición a los libres; frente a esto, las consideraciones de Bítinna destacan la minusvaloración del esclavo, el desconocimiento de derechos esenciales y la consecuente discriminación:

ἦρ' οὐχὶ μᾶλλον Φρύξ; ἐγὼ αἰτίη τούτων
ἐγῶμι, Γάστρων, ἢ σε θεῖς ἐν ἀνθρώποις

(V 14-15)

... δεῖ σ' ὅτε ὕνεκ' εἰ δοῦλος
καὶ τρεῖς ὑπὲρ σευ μνέας ἔθηκα γινώσκειν

(V 20-21)

Tan sólo cuando está a punto de perdonar al esclavo, a pedido de Kýdilla, reconoce que es un ser humano (cf. v. 78).

LA TORTURA.

El motivo del castigo al esclavo que, por lo general, no pasa de ser mera amenaza o alusión a una posibilidad bien conocida por la víctima (cf. Plauto, *Poen.*, 25-27), se combina frecuentemente con golpes aislados que puede dar el amo o que farsescamente se intercambian esclavos entre sí. Aunque el tono liviano de la comedia no admita una verdadera tortura, las menciones a ella como realidad cotidiana son muy frecuentes: hay ejemplos en Cratino, en Aristófanes y en Menandro antes de llegar a Plauto, Terencio y Atta. El tardío mimo anónimo *La adúltera* incluye también el motivo, pero en cuanto al autor que nos ocupa, las obras que nos han llegado dan dos claros ejemplos. Uno es nuevamente del mimo V, *La celosa*, vv 32-34, donde Bitinna "condena" a tortura al infiel esclavo Gastron; tras hacerlo atar⁶, encomienda al esclavo Pyrrhies:

ἄγ' αὐτὸν ἐς τὸ ζήτηριον πρὸς Ἑρμῶνα
καὶ χιλίας μὲν ἐς τὸ νῶτον ἐγκόψαι
αὐτῷ κέλευσον χιλίας δὲ τῆ γαστρι.

Sin embargo, prontamente Bitinna se arrepiente de la sentencia y quiere cambiarla por otra tortura, el tatuaje (cf. 63-67). Pero la actitud de Pyrrhies, obediente por las amenazas, ya fue una tortura para Gastron, pues dice Kýdilla al ir a buscarlos:

μά, δόξει τις οὐχὶ σύνδουλον
αὐτὸν σπαράσσειν ἀλλὰ σημάτων φῶρα·
ὀρῆς ὄκως νῦν τοῦτον ἐκ βίης ἔλκεις
ἐς τὰς ἀνάγκας, Πυρρήη;

(V 56-59)

En cuanto a la relación de esta tortura con las formas de castigo en la comedia, el mimo V responde al tipo en que el esclavo se salva por intervención de otra persona⁷

También aparecen alusiones al motivo en el mimo II, *El rufián*: en vv 87-99 Bártaros

⁶ Llama la atención que Bitinna aclare en el v. 18 que Pyrrhies debe atarlo él solo, siendo Gastron fornido. ¿Es para probar la obediencia, lealtad y eficiencia de Pyrrhies? ¿Es para evitar que Kýdilla toque a Gastron, a causa de sus celos? En este último caso, Drekhon no debería estar todavía en escena, dado que podría haber ayudado él.

⁷ Así ocurre en *Epirépointes*, 612 sqq., *Perinth.*, 1 sqq., *Bacch.*, 799 sqq., *Amph.*, 539 sqq., *Curc.*, 190 sqq., *Most.*, 1064 sqq., *Truc.*, 775-840. Los otros tipos son: que el esclavo escapa de los castigos; que los evita amoldándose al amo u ofreciendo disculpas (Gastron intenta hacerlo); que fracasa la intervención de otra persona. Cf. Williams, especialmente pp. 294-5.

ἦν δ' οἶον ἐς τὰ δοῦλα σώματα σπεύδῃ
 κῆς βάσανον αἰτῆ, προσδίδωμι κήμαντόν·
 λαβών, Θαλῆ, στρέβλου με ...

Y en vv. 100 sq. el mismo orador dice:

ὡς Φρύξ τὰ αἴν ὑμῖν
 πληγεις ἀμείνων ἔσσετ' ...

De modo similar, en el mimo IV 78, Kynnó desea un castigo de tortura para el crítico injusto:

ποδὸς κρέμαιτ' ἐκεῖνος ἐν γναφέως οἴκῳ.

Así como en el mimo V Pyrrhíes debe ser parte en la tortura de su compañero Gastron, en el VII Kerdon ordena a Pistos que se ocupe de torturar a Drimylos por estar siempre durmiendo:

μᾶλλον δὲ τὴν ἄκανθαν, ὡς ἔχων κλάη,
 ἐκ τοῦ τραχήλου δῆσον.

Un caso especial es el del mimo III, *El maestro*, donde a pedido de la madre del rebelde alumno Kóttalos, el maestro Lampriskos concreta numerosos latigazos sobre la espalda del chico (cf. vv. 3, 68 sq.). Los matices de este caso radican en que, en primer lugar, el castigo se aplica a una persona no esclavizada; en segundo lugar la tortura no es mera amenaza sino que se concreta y “en escena”⁸; en tercer lugar, se superpone con otro motivo, el del intelectual pedante, que trataremos más adelante. De tal modo, Herondas pone en versos una escena de la vida cotidiana (hoy la madre que no sabe qué hacer con su hijo consulta a un psicopedagogo..., pero los castigos “pedagógicos” fueron moneda corriente en el sistema escolar hasta hace relativamente poco, si bien la crueldad de Metrotime puede llamar la atención en una madre); pero el

⁸ Acerca de cuándo comienzan los castigos y el significado de ταταί, Mastromarco, 1979, p. 74 señala que parecen no comenzar antes del v. 78; pero el uso del verbo en futuro (“¿Cuántos me daréis?”) puede ser una pregunta del niño como modo de frenar el castigo ya iniciado, mientras que las quejas que aparecen desde el v. 81 podrían indicar no el inicio de aquél sino un hartazgo, un no soportar más los golpes ya numerosos. La cuestión no es, de todos modos, demasiado relevante y el *régisseur* optará entre las posibles soluciones; pero su interpretación ajustará el valor que se dé a ταταί (lo creemos un vocativo afectivo dirigido a la madre, que es quien debe decidir sobre la cantidad de golpes). Más adelante tornaremos sobre la cuestión de la representación.

poeta aprovecha para ese rasgo cotidiano un motivo tradicional de la comediografía (seguramente aparecía también en Epicarmo 1 Kaibel, donde el maestro se llama Κόφαλος = “bofetada”) sobre el que impone matices personales.

GLOTONERÍA.

Ya en el tratamiento paródico de la figura del semidiós Heracles aparece este rasgo como ingrediente cómico y ridiculizante. Lo hallamos en Epicarmo, fr 21 Kaibel=8 Olivieri, fr. 103 y 104; en Rintón, en su farsa *Heracles*; en Ferecrates, fr. 156, en Cratino, 308 y hay referencias en Aristófanes, *Aves*, 1565 sqq., 1603-4, 1691 *Ranas*, 65, 107, 549 sqq., *Avispas*, 60, *Paz*, 741, fr. 11 de *Eoloscón*, en el fr 135 del *Lino* de Alexis. También aparece en *Alcestes* de Eurípides, vv 756-760, pieza que tiene mucho de drama de sátiros y que, en este sentido, se relaciona con la comediografía. A este motivo recurre también la tradición para caracterizar a los sátiros, como vemos en *Kýklops*, 310 de Eurípides. Tal vez por tratarse de una manera fácil de mover a risa, al poner de manifiesto debilidades exageradas, la glotonería está presente reiteradamente en la tradición comediográfica y, por lo general, aplicada a esclavos o parásitos. Ejemplos del motivo aparecen en Aristófanes. *Acarn.*, 806-8. *Cab.*, 934, 1025-6, 1033-4, *Avispas*, 779, 923, 1270, *Paz*, 31 sqq., 192 sqq., 378 sqq., 1008-9, 1120, *Aves*, 288, 1604, *Ranas*, 339, *Plutos*, 190-192, 678 sqq., 1143; Dífilo, fr 75=76 K.A., Alexis, fr 172=178, 4-6, *Synapothn.*, fr 213=210, *Tokistés*, fr 233=231, fr. 263=261, Timocles, fr 29; Cróbilo, fr 8; Menandro, *Heros*, 16-17 *Perik.*, 288-9=98-9, *Dýsk.*, 424-6.

La comediografía latina también da sus ejemplos: Nevio, *Cólax*, 1, fr 28; Plauto, *Cas.*, 725, *Capt.*, 152-3, 493-5, *Curc.*, 313, 316, 323 sqq., *Men.*, 77-78, 457 sqq., *Miles* (*Artotrogus parasitus* y *Lurcio puer*, por sus nombres mismos señalan el motivo: “Devorapán” y “Voraz”), *Persa*, 58-59, *Poen.*, 313, *Pseud.*, 139, *Rud.*, 1238-9, *Stich.*, 155-6, 182, *Trin.*, 482-3, 514; Pomponio, *Pannuceati*, 8, 66 sq., 76 sq., Afranio, *Fratrīae*, XXI. Muy probablemente aparecía el motivo en la pieza perdida *Phagon*, título referido tal vez a un parásito hambriento. Por otra parte, y como una prueba más de que el motivo tiene una tradicionalidad que supera límites de lengua, género y época, recuérdese que la fábula atelana tenía entre sus personajes-tipo a Bucco y Dossenus, nombres etruscos que designaban a glotones, y luego también a Manducus como subdivisión de Dossenus.

El motivo reaparece en Herondas cuando en el mimo IV Kynnó insulta a Kýdilla, enojada por su pereza, y le dice *λαίμαστρον* (v. 46), con lo cual une el vicio de la glotonería al de la indolencia. También se sugiere en el mimo V al dar al esclavo el nombre de Gastron, que connota la idea de persona entregada a los vicios del vientre, sea gula o lujuria, habitualmente relacionadas.

AMENAZAS:

En cualquier género literario puede aparecer una amenaza, pero la comedia se complace en acentuar su frecuencia por cuanto el motivo se presta fácilmente a generar el tono farsesco tan útil para el γελοῖον. El efecto cómico suele surgir no sólo de la actitud de los personajes o de las motivaciones generalmente triviales de la amenaza, sino especialmente del contenido mismo de ésta, generalmente hiperbólico: golpear, azotar, arrancar los cabellos, desollar, arrancar la lengua o los ojos, partir la cabeza, colgar o someter a torturas. Tales especificaciones, que generalmente se dan de amo a esclavo, restan seriedad a una amenaza que, expresada en otras situaciones y planteada más neutramente ("lo pagarás", "estarás perdido", "te mataré" "te haré un daño") puede sugerir la tensión del momento y la gravedad de la intención.

El motivo es frecuente en todo el ámbito comediográfico: véase por ejemplo el tardío *Mimo de Oxirrinco*, v 109, φέρε τὰς μάστιγας, v 112, κόμισσον τὰς μάστιγας, y previamente Cratino, *Leyes*, fr 123 Edmonds, Éupolis, *Taxiarkhoi*, fr 289 Edmonds, Frinico, *Mystai*, fr 36, Aristófanes, *Acarn.*, 111 s., 325-7, 590, *Cab.*, 65-68, 364 (cf. 284-303 y 694 sqq.), *Nubes*, 58, 948, *Avispas*, 148, 643, 1328 sqq., *Lis.*, 364 (cf. 440, 448, 503 sqq.), *Thesm.*, 569, 1125, *Plutos*, 21 sqq., 56 sq., 65, 876; Menandro, *Aspis*, 231-2, *Perik.*, 79=269, 198=388, 208=398, *Dýsk.*, 502, 591, *Epir.*, 72 sq., 199, 704 sq., 710, 714-6, *Samia*, 306-7, 321-3, 388, 440, 662-3, 718. En el ámbito latino: Ennio, *Panncratiastes*, 3, Plauto, *Amph.*, 285-6, 519 sq., 557 *Asin.*, 138, 148, 936, *Aul.*, 48 sq., 189, 250, *Bacch.*, 595-6, *Capt.*, 124, 725-6, 962, 1019, *Curc.*, 535-6, 566-7 689 sqq., *Epid.*, 121-3, 144-5, *Men.*, 520, *Mil.*, 843, *Most.*, 4, *Persa.*, 816-7 *Poen.*, 1289, *Pseud.*, 145, 499, *Rud.*, 721, 793 (cf. 812-3), 1117-8, *Trin.*, 463-4, *Truc.*, 267-8, Terencio, *And.*, 164 (cf. 199 sq.), *Eun.* 803 (cf. 1063 sq.), *Adel.*, 781-2.

Herondas mantiene la tradición comediográfica general; en él aparece el motivo, conectado a veces con insultos o con groserías:

(Báttaros acerca de Thalés)

ἐξελθέτω ἄχαν, ἄνδρες, ἦν ἔχει χλαῖναν
... γνώσετ' οἶω προστάτη τεθώρηγμα.

(II 14-15)

(Metrotime a Kóttalos, refiriéndose a los castigos)

ἄλλας εἰκόσιν γε, κῆν μέλλη

αὐτῆς ἄμεινον τῆς Κλέους ἀναγνῶναι.

(III 91-92)

(Kynpó a Kýdilla)

μαρτύρομαι, φήμ' ἔσσετ' ἡμέρη κείνη

ἐν ἧ τὸ βρέγμα τοῦτο τὸ ἀσυρὲς κνήση.

(IV 50-51)

(Bítinna a Pyrrhíes)

... Πυρρή, κλαύσῃ

ὄρῳ σε δήκου πάντα μᾶλλον ἢ δεῦντα.

(V 23-24)

(Bítinna a Pyrrhíes)

ὡς, ἦν τι τούτων ὧν λέγω παραστειξίης,

αὐτὸς σὺ καὶ τάρχαϊα καὶ τόκους τίσεις.

(V 50-51)

(Kýdilla a Pyrrhíes)

... σέ, μᾶ, τοῦτοις

τοῖς δύο Κύδιλλ ἐπόψετ' ἡμερέων πέντε

παρ' Αντιδώρῳ τὰς Αχαικάς κείνας,

ἄς πρῶν ἔθηκας, τοῖς σφυροῖσι τρίβοντα.⁹

(V 59-62)

(Bítinna a Kýdilla, incluyendo a la intercesora Batyllís y al condenado Gastron)

... μή με λυπεῖτε,

ἢ φεύξομ ἐκ τῆς οἰκίης.

(V 73-74)

(Bítinna a Kýdilla)

ἐπεὰν δέ τοῖς καμοῦσιν ἐγγυτλώσωμεν

ἄξεις τότε ἀμελιλίτιν ὀρτήν ἐξ ὀρτῆς.

(V 84-85)

Aun con la lectura de Puccioni (ἀμέλει τὴν ὀρτήν...), la expresión es una amenaza: la próxima vez no le hará caso.¹⁰

⁹Nuevamente resulta interesante la interpretación de Barigazzi, 1954, p. 420, quien explica esta actitud de Kýdilla hacia otro esclavo, Pyrrhíes, como fruto de su oculto amor por Gastron, maltratado por aquél. El hecho de que Gastron primero reconozca y luego niegue su culpabilidad, puede deberse a que no tuvo relaciones con Amphytaie, como se lo acusa, pero si ama a Kýdilla sin poder confesarlo.

(Korittó acerca de esclava)

... θυέ μοι ταύτη,
 ἐπεὶ σ' ἔγευσ' ἄν τῶν ἐμῶν ἐγὼ χειρέων. (VI 10-11)

(Kerdon al esclavo)

... μέζον ἰχθυνας
 τρίβειν ψοφεῦντα νουθετημάτων τῶνδε;
 ...
 ἐγὼ σευ τὴν ... ψήσω. (VII 10 sqq.)

(a Psylla)

τόνθρυζε καὶ κνώ, μέχρις οὗ παραστάς σοι
 τὸ βρεγμα τῷ σκίπωνι μαλθακὸν θῶμαι. (VIII 8-9)

(relato)

ἔρρ' ἐκ προσώπου μὴ σε καίπερ ὦν πρέσβυς
 οὐλή κατιθὺ τῇ βατηρίῃ κόψω. (VIII 59-60)

INSULTOS:

A veces la violencia no llega a desatarse en golpes sino que elige el camino de la palabra y se traduce en insultos. Estos, claro está, también exceden los límites de la comediografía; pero si podemos hallar algún insulto en una tragedia, el tono permanece siempre diverso: la comedia, influida en esto por los yambógrafos pero no menos por la vida diaria, recurre con frecuencia a estas expresiones y utiliza en ellas giros vulgares y cotidianos; difícilmente se urda un insulto con elegancia o rebuscada fineza más allá de la metáfora con objetos y animales; en algún caso, el insulto se conecta con el motivo de la grosería por cuanto se recurre a alusiones "escatológicas", como asimismo puede ocurrir que aparezca combinado con la amenaza o como preludeo o acompañamiento de los golpes.

¹⁰La enmienda de Headlam-Knox, *nimis audacter* para Puccioni, parece acorde con el contenido del verso anterior: si se hacen ofrendas para muertos, ella también estará muerta, por eso no se le ofrendará miel. La advertencia a Kýdilla es, con esta lectura, mucho más seria.

Entre los griegos el insulto más común es la frase elíptica ἐς κόρακας (p or ejemplo Eufanes, fr.1), que puede aparecer en diversas construcciones, pero no aparece jamás en Herondas.

El motivo del insulto -frecuentemente combinado con la maldición- es recurrente en todo el ámbito comediográfico, y no sólo un "locus communis de tous les mime"¹¹ por ejemplo en el *Mimo de Oxirrinco*, 119, ἀλόγιστε dice la señora al esclavo; en *Kýklops*, 689, "ὦ πανκῶκιστε dice el ciclope, a quien Odiseo contesta luego κλαίειν σ' ἄνωγα (701). Hay ejemplos en Eubulo, *Esfingekarion*, fr 107, v 6; Eufanes, *Pyraunos*, fr 1, Ebulides, *Festejantes*, fr. 1 Éupolis, fr 329 A Edmonds; Aristófanes, *Acarn.*, 289, 557, 590, 778, 866, 924, *Cab.*, 6-7, 892, 1010, 1314, *Nubes*, 123, 133, 646, 789, 871, 908 sqq., *Avispas*, 51 156, 192, 448, 458, 835, 1449, *Aves*, 27 sq., 889, 1209, 1503, *Paz* 19, 182 sqq., 500, 1221, *Lis.*, 433, 530, *Ranas*, 187-9, 607, *Thesm.*, 868, 1006, 1079, 1226, *Plutos*, 58, 62, 279, 394, 439, 456, 604, 713, *Proagon*, fr 462, Ameipsias, fr. 24, Cefisodoro, *Trofonio*, fr 3, Nicofón, *Nacimiento de Afrodita*, fr. 2, Menandro, *Heros*, 68 sq., *Perik.*, 176=366, 200=390, 206=396, 235=425, *Samia*, 69, 70, 105, 285-6, 294, 367, 370, 550, 678, 689, *Dysk.*, 112 sq., 220 sq., 441, 487, 600 sq., 892, 926 sq., *Gueorgós*, 29, *Phasma*, 43 sq., *Epitr.*, 24=160, 29=165, 42=178, 197=373, 200=376, 218, 632, 722, 756, *Sikyón.*, 167, 266, *Aspis*, 227, 238, 242, *Theoph.*, 19. También la comediografía latina aporta ejemplos en sus diversos géneros: Nevio, *Appella*, 2; Aquilius, *Boeotia*, 1, 1-2; Plauto, *Asin.*, 940, *Aul.*, 325 sq., 628 sqq., *Bacch.*, 579, 829, 902, *Cas.*, 139, 239, 275, 611 sqq., 641 sq., 978, *Curc.*, 190-2, 273, 317, *Epid.*, 13, 23 sq., 686, *Men.*, 328, 488 sqq., 709, 912, 915, *Miles*, 325, 545, *Most.*, 40 sq., *Persa*, 278 sq., 418 sqq., *Pseud.*, 335, 360 sqq., *Rud.*, 518, 722, *Trin.*, 457; Cecilio, *Hypobolimaesus*, fr. 75 Warm., *Naucerus*, fr 109, *Harpazomene*, fr. 3, fr. 4; Terencio, *And.*, 317, *Eun.*, 431, 803, *Phor.*, 368, 372, *Hec.*, 134, *Adel.*, 218; Titinio, *Varus*, II Guardi; Afranio, *Fratriae*, XVII, *Prosa* I.

Herondas mantiene esta tradición del insulto o la maldición, por cuanto ellos integran también la realidad cotidiana que refleja el mimo; el número de ejemplos es menor, según es más breve el *corpus* de su obra.

IV 46 (Kynnó a Kýdilla), λοιμαστρον.
V 55 (Kýdilla a Pyrrhies), τάλης, καφέ.¹²

¹¹Swiderek, 1954, p. 69.

¹²Para Ussher, p. 61, la actitud de Kýdilla hacia su consiervo es imitativa del ama y, a la vez, compasiva hacia Gastron. Si fuese sólo así, también tendría compasión por Pyrrhies, otro consiervo, que es obligado a atar y desnudar al compañero y a llevarlo a la tortura, y a quien ella misma golpea por orden de Bitinna. No negamos "her special position" en la casa, pero la actitud se comprende mejor con la sugerencia de Barigazzi, 1954, pp. 420 sq., sobre su secreto amor por Gastron.

V 75 (Bítinna en referencia a Gastron), τὸν ἐπτάδουλον. Esta es una expresión con prefijo hiperbólico, aparentemente creada por Hiponacte, pero similar a la que en comedia es muy frecuente con τρις- o τρι- y que hace al elemento de inectiva, común a la yambografía y a la comediógrafa: τρισκακοδαίμων, *Acarn.*, 1024, *Ranas*, 19, *Eccl.*, 1098, *Plutos*, 851-3, τρισάθλιε, *Paz*, 242, *Dýsk.*, 423, *trifurcifer*, *Aul.*, 326, *Rud.*, 734, *triuenefica*, *Aul.* 86.

VI 4 sq. (Korittó a esclava), μᾶ, λίθος τις, οὐ δούλη / ἐν τῇ οἰκίῃ κείσ'

VI 10 (Korittó a esclava), ληστρί.

VI 16 (Korittó a esclavas, al echarlas, con maldición incluida), φθείρεσθε, νόβυστρ' ὄτα μόνον καὶ γλάσσαι.

VI 99 (Korittó a esclava), νεοσσοπῶλι.

VII 9 (Kerdon al esclavo), κέρκωψ

GOLPES:

Motivo eminentemente farsesco, los golpes pueden derivar de amenazas previas o surgir repentinamente, pueden ser asestados por los amos a sus esclavos o por siervos entre sí. Sea cual sea la variante, el motivo es muy recurrente por la facilidad con que mueve a risa: obsérvese que es un recurso universal de la comediógrafa. De ahí que hallemos ejemplos en Aristófanes, *Acarn.* 280 sqq., *Cab.* 1 5, 451 *Nubes*, 1321 *Avispas*, 254, 456, 1305, *Aves*, 1465 (cf. 990, 1019, 1031 1326, 1464 sqq.), *Paz*, 256, *Lis.*, 382-6, *Thesm.*, 568, *Ranas*, 643 sqq., Menandro, *Samia*, 294 sq., 323 sq., 574 sq., 678 sq., *Dýsk.*, 110 sqq., 514-5; Plauto, *Amph.*, 375, *Asin.* 416 sqq. cf. 431 475), *Aul.*, 409, *Cas.*, 405, *Curc.*, 195 sqq., *Men.*, 1012 sqq., *Mil.*, 1406, *Most.*, 9 sq., *Persa*, 846 sqq., *Poen.*, 383, *Pseud.*, 155, Terencio, *Eun.*, 716, *Adel.*, 172, 559; Novio, 91, Pomponio, 178.

Estas amenazas que se convierten en golpes son en Herondas menos frecuentes que en la comediógrafa, si bien el *corpus* es también mucho menos extenso y cada pieza es mucho más breve que una comedia. En el mimo V más allá de la tortura infligida contra Gastron, Kýdilla debe golpear a Pythíes por orden de su ama y para castigar su lentitud:

θλῆ, Κύδιλλα, τὸ ρύγχος
τοῦ παντοέρκτεω τοῦδε

(V 41-42),

donde se incluye un insulto despreciativo al aplicar al esclavo la idea de "pico" u "hocico" que lo asimila a un animal, y la de "hacetodo", que es irónica. De modo similar, en el VII Kerdon ordena a Pistos golpear al perezoso Drimylos:

... κόπτε, Πίστε, τὸ ῥύγχος
αὐτοῦ, μέχρις τὸν ὕπνον ἐκχέη πάντα.

(VII 6-7),

y allí se reitera que un esclavo deba castigar a un compañero y que se lo rebaje como animal.

ACUDIR A LA JUSTICIA.

Los tribunales siguen siendo hoy una instancia a la que se recurre frecuentemente para solucionar diferendos; los romanos, como "padres" del derecho occidental, hacen referencia a este recurso en diversas manifestaciones de su literatura y especialmente en la comedia, pero ya los griegos, muy prácticos del derecho consuetudinario y muy amantes de la Δίκη en todo orden, hicieron lo mismo: a tal punto les interesaba el sistema judicial que Aristófanes dedicó una pieza, *Las avispas*, especialmente a tratar esta "manía" en la que el afán de lucro tenía mucho peso. Pero más allá de esta obra en particular, las ocurrencias del motivo del acudir a la justicia tienen una frecuencia muy elevada: prácticamente en todas sus obras aparecen referencias a la posibilidad de recurrir al tribunal¹³ y también en Teleclides¹⁴ y en Menandro¹⁵ y luego en Plauto¹⁶ y en Terencio¹⁷ Herondas acoge este motivo literario tan propio de la vida cotidiana en el mimo II, *El rufián*, que consiste todo él en un alegato judicial del πορνοβοσκός, iniciado con un solemne ἄνδρες δικασταί.¹⁸ Veneroni señala como otra particularidad reiterada la cita de una ley, que ocurre en el *Mercator* de Plauto, vv. 1015 sqq. (inventada), en *Phormio*. 125 sqq. de Terencio y este mimo de Herondas, vv 50 sqq., donde se cita una ley de Khairondes.

Un tipo especial de recurso a la justicia es el del arbitraje, que por su frecuencia adquiere rango de motivo independiente. Más allá del *Epitrépontes* de Menandro, con la escena central del arbitraje, la comediografía grecolatina ofrece numerosas referencias a esta práctica procesal.¹⁹ En el caso de Herondas, el mimo

¹³ *Acarn.*, 826, 926, *Cab.*, 442, *Nubes*, 207 496, *Paz*, 107, *Aves*, 40, *Ranas*, 577 sq., *Eccl.*, 655 sqq., 863 sq., *Plutos*, 480, 1166 sq.

¹⁴ Fr. 2.

¹⁵ *Aspis*, 272 sq.

¹⁶ *Aul.* 316-9, *Curc.*, 624, 684, 695, 722, *Epid.*, en general, *Merc.*, 421, *Mil.*, 453, *Most.*, 1099 sqq., *Poen.*, 185, *Pseud.*, 645, 1230, *Rud.*, 718, 859-866, *Truc.*, 840.

¹⁷ *And.*, 810-2, *Eun.*, 338, *Phor.*, 129, 626, *Adel.*, 163 sq.

¹⁸ Sobre este discurso judicial, cf. Smotrytsch, p. 73.

¹⁹ *Eupolis*, fr. 136; Aristófanes, *Acarn.*, 1115, *Cab.*, 747 sqq., *Nubes*, 521 sqq., *Avispas*, 521-4, 726, *Ranas*, 810, 1411 sq., Menandro, *Sent.*, 472; Plauto, *Cas.*, 916, *Curc.*, 715 sqq., *Merc.*,

VIII, *Enýpnion*, aunque tan fragmentario, ofrece el ejemplo de dos pastores que disputan un premio y son remitidos al arbitraje de un guerrero.

SACRIFICIO RITUAL.

El hacer una libación o el matar un animal o cien bueyes aparecen como acciones habituales en la épica²⁰ y en la tragedia²¹. La comedia toma el sacrificio cultural relacionándolo con las situaciones cotidianas de la vida (una petición, una boda, un sueño premonitorio, un agradecimiento) y enlazándolo con el banquete que comúnmente le seguía; puede llegar a presentarlo como manía, en el caso de *Dýskolos* por ejemplo. Su aparición es muy frecuente²² y Herondas se hace continuador de esta tradición: en el mimo IV aparece el motivo al presentar dos amigas que van a honrar a Asclepio y hacen su ofrenda para el sacrificio²³, el cual se lleva a cabo fuera de la escena, como ocurre también en pasajes de Aristófanes (*Paz*, 1020 sqq., *Aves*, 1056 sqq.); asimismo, en el mimiambo II, *Pornoboskós*, 71-2, Báltaros dice en su discurso acerca de Thales:

... ὦ Γῆρας,
σοὶ θυέτω ἐπεὶ τὸ αἶμ' ἄν' ἐξεφύσησεν.

También se alude al sacrificio en el mimo VIII, cuando el relator pregunta:

735, *Most.*, 557 1144, *Rud.*, 712 sqq., 1002, 1035, 1042, *Truc.*, 629, *Vidul.*, 56 sqq., Terencio, *Heaut.*, 498 sqq., *Phor.*, 1044 sqq., *Hec.*, 254 sq., *Adel.*, 4, 123; Luscio Lanuvino, *Tesoro* (según Donato, *Commentum Eunuchi*, *Prologus*, 10).

²⁰Por ejemplo *Odisea*, I 25, III 5, etc., Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, I 416 sqq., III 1207 sqq., IV 700 sqq.

²¹Por ejemplo *Coéforas*, 22, 66, 106; cf. el sacrificio humano de *Ifigenia en Áulide* e incluso el vengativo de los jóvenes troyanos por la muerte de Patroclo, en la *Iliada*, y el de Polixena en *Hécabe* de Eurípides.

²²Aristófanes, *Acarn.*, 247, cf. 240, 261, *Avispas*, 875 sqq., *Nubes*, 426, *Paz*, 956, 976-7 *Aves*, 848 sq., 1056-7 1118, 1688, *Lisist.*, 1061-2, *Plutos*, 227 819; Menandro, *Perik.*, 414=992 sqq., *Kólax*, fr. 292 Kock, *Embriaguez*, fr. 319 Kock=264 Körte, *Dýsk.*, 417-8, *Misúm.*, 89-90; Plauto, *Aul.*, 567, *Curc.*, 527 *Merc.*, 677-680, *Miles*, 411, *Poen.*, 452-4, *Pseud.*, 326-8, *Rud.*, 130, *Truc.*, 423; Titinio, *Veleterna* III Guardi; Afranio, *Exceptus*, I.

²³Estudios particulares de este aspecto son los trabajos de Wunsch, Green, Specchia, que no pudimos consultar. Hay algunas aclaraciones sobre detalles del sacrificio en Mazon, pp. 102 sqq.

... ἀλλὰ μὴν στέμμα

ἐπ' ἱρὰ διζόμεσθα;

(vv. 11-12)

Es decir, el mimiógrafo mantiene el motivo como elemento típico de la realidad cotidiana e incluso conserva el recurso técnico extraescénico ya tradicional.

CONTEMPLACIÓN DE OBRAS DE ARTE:

El mimo IV incluye otro motivo que no es particularmente cómico salvo en cuanto reflejo de lo cotidiano, que es lo propio de la comedia: el presentar la descripción de obras de arte contempladas por un espectador, es decir, una ἔκφρασις. Hay ejemplo de este motivo en el *Ion* de Eurípides, vv. 184-218, acerca del templo de Apolo en Delfos; la obra es una tragedia pero que presenta ya muchos motivos típicos de comedia en cuanto son cosas de la vida diaria del hombre común (por ejemplo la exposición de bebés y su posterior reconocimiento). Probablemente aparecía en *Theorói* de Epicarmo como en *Theorói* de Esquilo, donde se contemplan máscaras de sátiros en el templo de Poseidón, y quizás en *Θάμειναι τὰ Ἴσθμια* de Sofrón. También ocurre en el *Idilio XV*, 78-86 de Teócrito, "idilio urbano" que es prácticamente un mimo literario como los de Herondas. Antecedentes de este motivo son las descripciones minuciosas (pero sin contemplador) del escudo de Aquiles en *Iliada*, XVIII y del *Escudo* atribuido a Hesíodo.

El mimo IV presenta a Kokkale y Kynnó quienes, mientras esperan el resultado del sacrificio ofrecido, contemplan estatuas hechas por los hijos de Praxiteles (vv 20 sqq.) y pinturas diversas de Apeles (vv 55 sqq.), y admiran de ellas el realismo de concepción que las hace competir con los modelos reales. Creemos que el mimo busca generar una sonrisa al presentar a dos señoras simples, de escasos recursos y poco cultivadas, que aprecian a su manera un arte excelso. Pero también puede verse en el elogio del realismo del arte plástico un autoelogio del realismo del mimo, una especie de meta-arte que destaca los distintos niveles de alcance de una creación, sus diferentes públicos posibles y sus variadas recepciones. Aunque Herondas haya escrito para el círculo culto de los alejandrinos, pudo tener conciencia de que el arte es para todos y de que cada uno puede apreciarlo a su modo, aun si no comprende o si desconoce los principios estéticos del autor.

Y dando un paso más en la relación que Stern ve entre el arte de Apeles y el oficio de Asclepio²⁴, Herondas puede querer decir sutilmente que el arte es “sanador”, es vivificador, mejora a la gente, aunque ésta no lo comprenda de] todo.

SUPERSTICION:

Los personajes de la comedia manifiestan frecuentemente su tendencia a la superstición, por la que cualquier detalle de la vida puede alcanzar el rango de un augurio o un presagio de los dioses, si bien esta actitud puede entenderse como un sentimiento de *pietas*. Entendido como superstición, este rasgo psicológico se presta al ridículo tan buscado en la comedia. sobre todo al escindirlo de las consultas de carácter religioso, más comunes en la tragedia. Varios títulos de comedias cuyo texto se ha perdido sugieren la presencia del motivo en su contenido: Μάνθεις de Alexis, Δεισιδαιμων de Menandro, *Augur* y *Omen* de Afranio, *Augur*, *Aeditumus*, *Lar familiaris*, *Pytho Gorgonius* de Pomponio, *Hercules coactor*, *Mania medica*, *Mortis et uitae iudicium* y *Funus* de Novio. Ejemplos conservados (algunos con referencia a la magia, actividad en la que se depositaba una creencia o un temor supersticiosos) hay en Epicarmo, *Harpagai*, fr. 84; Aristófanes, *Acarn.*, 169-171, *Cab.*, 27-28, 639 sq., *Avispas*, 24-25, 1085-6, *Aves*, 5-8, 719, *Nubes*, 749 sq., *Lis.*, 758-9, *Eccl.*, 792-3; Ferécrates, *Coriano*, fr. 67 Edmonds; Menandro, fr. 109 Kock= 97 Körte, fr. 534 Kock= 620 Körte, vv. 9 sqq., fr. 646 Kock, *Samia*, 515 sqq., Anónimo 341, Cecilio, *Plocium*, fr. 134-5 Warmington; Plauto, *Amph.* 722 (cf. 1128), *Asin.*, 259-261, *Aul.*, 86, 447, 624-7, *Cas.*, 815, *Cist.*, 290, *Epid.*, 184, *Miles*, 692-4, *Persa*. 606-7, *Poen.*, 463 sqq., *Pseud.*, 107, *Rud.*, 337, *St.*, 459 sq., 463, 576, *Trin.*, 539, *Truc.*, 134, 762; Terencio, *And.*, 807, *Heaut.*, 649 sq., *Phorm.*, 705-710, 762; Atta, *Lucubratio*. I Guardi.

En Herondas el motivo también está presente, aunque con menor frecuencia. En III 19-21, Metrotime señala, en su desesperación por la conducta del hijo:

αἱ δοκραλῖδες δὲ λιπαρότεροι πολλόν
τῆς ληκύθου ἡμέων τῆ ἐν παντὶ χρώμεσθα
ἐν τῆσι φύσει τοῖς τε δικτύοις κεῖνται.

²⁴Cf. ponencia de 1994, p.13: “El significado parece claro: en tanto las manos y el toque del artista retratan la belleza de toda la vida, del mismo modo la mano y el toque del dios sanador no vacila en curar a sus humildes visitantes.”

En esta observación puede haber una alusión a la adoración de las piedras, pues solía verterse aceite sobre las piedras en las bifurcaciones de caminos; frente a este rito, Kóttalos las rebaja usándolas para jugar. En cierta manera, el recurrir a este motivo no sólo refleja creencias populares sino ayuda a caracterizar a esta madre que carece de autoridad y debe entregarse a la autoridad de otro, en este caso el maestro; además, esta falta de carácter "religioso" justificaría la severidad extrema que reclama Metrotime.

En el mimo V, Bítinna desiste de castigar a Gastron cuando su esclava Kýdilla le recuerda que en pocos días se harán las fiestas Gerenias... (v. 80). La presentación del motivo es un buen ejemplo de arte alusivo.

EL SUEÑO PREMONITORIO:

El sueño como anuncio del futuro o como sugerencia de acción está muy difundido como motivo de toda la literatura antigua, porque representa una creencia que excede el ámbito de la cultura grecolatina. El sueño significativo puede ser un símbolo metafórico que necesita de explicación, puede ser una visión previa de algo futuro (ὄραμα), o la revelación de alguien con autoridad, que ejerce una *admonitio* (χρηματισμός u oráculo).²⁵ La comedia recoge toda esta tradición literaria fundada en el hecho real y cotidiano de la actividad onírica. Dodds afirma que "la estilización del 'sueño divino' o *khrematismós* no es puramente literaria; es un sueño de esquema cultural ... y pertenece a la experiencia religiosa del pueblo, aun cuando los poetas, desde Homero en adelante, lo hayan adaptado a sus propios fines empleándolo como motivo literario"²⁶; precisamente esa cotidianeidad y universalidad hace del sueño premonitorio un elemento adecuado para ser tan frecuente en la comedia. Pero en este género, el contexto suele dar al sueño un tono cómico, tratándolo más como una superstición trivial que como un recurso natural utilizado por la divinidad y de contenido religioso y, por lo tanto, merecedor de una consideración seria y respetuosa.

Hay ejemplos del motivo en Aristófanes²⁷, en Menandro²⁸ y luego en Plauto²⁹ Herondas recoge esta tradición del sueño premonitorio y admonitorio en su mimo VIII, 'Ενύπνιον, pero enlazándolo con cuestiones literarias.³⁰ Una mujer cuenta a Anna el sueño que tuvo y la interpretación que le da, pero los versos finales del mimo parecen aplicar, en boca del autor, los personajes y detalles del sueño a su

²⁵ Cf. Dodds, p. 105.

²⁶ Dodds, p. 107

²⁷ *Cab.*, 1090 sqq., *Avispas*, 15-24, *Ranas*, 1331.

²⁸ *Dýsk.*, 411.

²⁹ *Curc.*, 246 sqq., *Merc.*, 225 sqq., *Miles*, 383-5, *Most.*, 490, *Rud.*, 596 sqq.

³⁰ Sobre este mimo véase especialmente Crusius, 1924, Vogliano, 1925 y 1927

relación, como poeta, con la Musa y con la inspiración de Hiponacte. Es decir, como en los demás poetas alejandrinos, la preocupación por la poética, la reflexión sobre el arte, se hace presente también en esta colección de mimos con la particularidad de que se recurre a un motivo tradicional, enmarcado en una situación cotidiana para dar pie a una declaración metapoética, oscura por cierto y alejada del marco de origen: también en este caso, Herondas matiza la tradición comediográfica, pues su declaración, como así también la que puede desprenderse del mimo IV (véase el motivo "Contemplación de obras de arte"), es comparable a las de Aristófanes en sus parábasis y a las de Terencio en sus prólogos, pero de manera analógica.

CELOS DE PAREJA.

Aunque sin la tragicidad de *Medea* o de *Otelo*, la comedia suele presentar como motivo literario los cotidianos celos de pareja. Desde la *Botella* de Cratino, donde la Comedia está celosa del poeta por su afición a la $\pi\upsilon\tau\iota\nu\eta$, pasando por *Perik.*, *Misúm.*, *Samia*, *Epir* y *Plókion* de Menandro, por diversos lugares de la comedia plautina³¹ y por el *Plocium* de Cecilio hasta Terencio con su *Eun.*, 86 sqq., 794 y *Hec.*, 788 sq., la comediografía grecolatina presenta reiteradamente este particular efecto del amor. El mimo también lo incluye, tanto el anónimo *La adúltera* (Papiro Oxyrr. 413) como el mimo V, *Zelótypos*, de Herondas, donde los celos del ama Bitinna por la infidelidad de Gastron, esclavo y amante³², la llevan a una reacción vengativa que es por cierto más cruel que la de Polemon en *Perikeiromene*, probablemente porque se funda más en el despecho que en un verdadero amor³³. Se relaciona con otro motivo frecuente en la comedia que es el del "Halago y rechazo del amante"

³¹ *Amph.*, 800, *Bacch.*, 489 sq., *Men.*, 114 sqq., *Merc.*, 700 sqq., *Rud.*, 895 sq., 1046-8, *Truc.*, 925.

³² La relación sexual entre ama y esclavo o entre amo y esclava era común, al menos en Grecia; cf. V Ehrenberg, *L Atene di Aristofane*. Firenze. La nuova Italia, 1957 pp. 252 sq. Ussher, 1980, p. 72 observa: "We do not know if sexual relationship with slaves (like those of Bitinna and Gastron, V) were normal in Herondas' time and in his circle: the adulterous woman is a common comic character, and Bitinna's life style may be commoner in mime ... than it was in contemporary life" puede ser, pero la insistencia sugiere una fuente real, no simplemente literaria.

³³ Es interesante la observación de Barigazzi, 1954, quien interpreta como rasgo psicológico de "exclusividad" y no de pudor, el detalle de que Bitinna no quiere que los demás le vean a Gastron las partes pudendas (p. 419). Por otra parte, Bitinna se explaya en el ejercicio de una tiranía patronal para reafirmar una autoridad que nada tiene que ver con el amor. Sobre la inversión de papeles en este mimo, cf. los trabajos de Konstan y de Stern, 1994. Este último opina que la técnica de inversión, que habitualmente realza o dignifica a personajes comunes,

CASTIGO DEL ADÚLTERO:

Esa misma pieza ofrece una variante del motivo literario del castigo del adúltero.³⁴ Decimos que se trata de una variante porque la comediografía presenta o alude habitualmente al castigo contra quien realmente cometió o intentó cometer adulterio, como en *Nubes*, 1083, *Plutos*, 168, *Asin.*, 936 y 946, *Miles*, 1394 sqq. (Pyrgopolinices es castigado como si realmente Acroteleutium hubiese sido la esposa de Periplectomenus y como si el "adulterio" se hubiese concretado), *Eumuco*, 992, mientras es paradójal que en el mimo V de Herondas y en el anónimo *La adúltera* se castigue por infidelidad a esclavos que son amantes de patronas también adúlteras o, al menos, fornicarias.³⁵

BODA DE VIEJO CON JOVEN:

Esta costumbre intemporal de que un hombre ya maduro despose a una joven aparece como motivo aludido o desarrollado en la comedia grecolatina, que aprovecha la costumbre para aconsejar, pero también para ridiculizar cuando propone el caso inverso de que sea una mujer vieja la que despose o pretenda a un muchacho. Obsérvese que Aristófanes y Menandro recogen un verso del *Fénix* de Eurípides, que advierte sobre el "peligro" de una boda desnivelada en la edad, si bien lo citan quizás con una intención diversa de la que el trágico tenía para su obra.

En algunos casos la boda no llega a concretarse, queda en mera pretensión. El mimo anónimo *La adúltera*, por otra parte, parece presentar esta costumbre como justificación del adulterio. Hay que tener en cuenta, además, la variante de que puede darse la boda de un viejo "rejuvenecido", como el caso de Trygaios y Opora en *Paz*, y si no hay boda, puede aparecer su parodia, como las relaciones del rejuvenecido Dikaiópolis con la cortesana en *Acarnienses*, 1198 sqq. Ejemplos de la comediografía se conservan en Aristófanes, *Paz*, 706 sqq., *Thesm.*, 411 sqq., *Eccl.*, 323-4, fr 131 y 144; Menandro, *Sent.*, 168, *Sent.*, 191, *Aspis*, 141-3, 185-6; Nevio, incerta 7-8 Warmington (= 20 Ribbeck); Plauto, *Aul.*, 172-3, 219, *Miles*, 790 sqq., *St.*, 108, 118-9, 548.

En cuanto a la referencia de III 30,

no cumple esta intención en el mimo V: sin embargo, podríamos ver un intento de dignificación en Bitinna, quien, reconociendo su error, al menos pretende que se respete y valore la relación que estableció con el esclavo; incluso en su perdón puede verse un acto de dignidad superior.

³⁴El castigo habitual solía ser la aplicación de latigazos, la depilación, la pseudo violación al adúltero o el acuerdo de una "multa indemnizatoria"

³⁵Sobre el asunto del adulterio cf. Reynolds, 1946.

ἢ γὰρ μιν εἰπεῖν ἢ ὁ πατήρ ἀνώγωμεν.
γέρον ἀνὴρ

si "el padre" lo es realmente de Kóttalos, dado que la madre del niño no puede ser tan anciana³⁶, el mimo recogería al pasar una situación común en las sociedades de todas las épocas que, por la desproporción en la "pareja" se presta a la censura o a la burla, por lo cual es adecuada para lo cómico. Probablemente por esta situación, es la madre la que se presenta ante el maestro para quejarse del hijo, y no el padre, cuando lo habitual es que la madre lo proteja y encubra. Una vez más, Herondas hace una presentación alusiva del motivo tradicional.

GROSERÍAS U OBSCENIDADES:

El motivo de la grosería se encauza en la comediografía en dos vertientes principales: una que podríamos llamar "escatológica" (σκώρ, σκατός, τό), que alude o menciona los excrementos o las partes anatómicas relacionadas con tales funciones excretoras y digestivas³⁷, y otra vertiente que consiste a) en la mención peyorativa o degradante de los órganos sexuales, b) en la alusión al deseo sexual, c) en la alusión al ejercicio genital y d) en la alusión a aberraciones sexuales, incluido el tan actual "acoso sexual", como se da en *Rudens*, 420 sqq., donde Sceparnio presiona a Ampelisca.³⁸ De los testimonios restantes, el de Aristófanes es el más completo y también el que más ejemplos aporta a este motivo; en la *véa* se observa -al menos en lo que nos queda- una relativa disminución de la grosería, pero a pesar de esto la tradición cómica se mantiene y aquélla no desaparece del todo. En ese sentido, la elegancia de Menandro y de Terencio busca lograr el humor sin el recurso fácil de la risa que, curiosamente, generan las referencias burlescas al sexo y a los excrementos. Pero tanto el deseo originario de la comediografía de conjurar los males y lograr la fecundidad a través del valor simpatético de las burlas³⁹, como también el influjo de la

³⁶Según los vv. 34 y 39 todavía vive la abuela de Kóttalos: ἡ μάμμη ... γρηῖν γυνάικα.

³⁷En este aspecto el motivo suele relacionarse con el de los "olores"

³⁸El afeminamiento aparece con insistencia en Aristófanes como causa de crítica y de burla (cf. *Acarn.*, 115, 118 sq., 121, *Cab.*, 1371-4; *Nubes*, 348-355; *Aves*, 830-1, *Ranas*, 46 sq., 57, 422; *Eccl.*, 920), con Clístenes como tipo característico (*Thesm.*); pero también debió de ser tema central en *Ἀνδρογύνη* de Éupolis. Una clara censura de las depravaciones sexuales se halla en *Caballeros*, 1280 sqq. Alusiones a la masturbación aparecen en *Acarn.*, 1149, *Cab.*, 24 sqq., *Paz*, 290, *Ranas*, 427, *Eccl.*, 709, 979, y en Plauto, *Pseudolus*, 1190. Bibliografía específica sobre este motivo son las obras de Miniconi, Henderson, Vilardo y Degani, 1987

³⁹Explicación negada por algunos como K.J. Dover: "No creo que este desenfreno se deba a los ritos de exaltación de la fertilidad con que la comedia estuviera relacionada en sus principios.

poesía yámbica de invectiva⁴⁰ generan una tradición que ningún género comediográfico soslayó.

Herondas acoge varios aspectos de la grosería obscena: uno es la referencia concreta al consolador sexual femenino, un falo de cuero (βαυβών) del que hablan interesadas unas señoras del mimo VI⁴¹, al que se hace referencia ya en Aristófanes (*Lis.*, 109, οὐκ εἶδον οὐδ' ὄλισβον ὀκτωδάκτυλον y 158, τὸ τοῦ Φερεκράτους, κῦνα δέρειν δεδαρμένην, donde también, como en Herondas, hay mujeres que hablan del asunto, al igual que en el fr 592, 16 sqq. de Aristófanes⁴² y en el fr 24 Kaibel de Sofrón⁴³), mención que asimismo debió de estar en Ferécates, dada la cita de Aristófanes, y que aparece también en Cratino, fr 354,

μισηται δὲ γυναῖκες ὄλισβοισι χρῆσονται,

probablemente en su fr. 354 K-A y en el 174 K v.18 de Platón el cómico, en Eubeo⁴⁴ y en Eubulo.⁴⁵ La cotidianeidad y extensión de este uso están confirmadas por la figura representada en un vaso (E 815 del British Museum). Esta forma de obscenidad se conecta con la presencia constante de lo fálico en la comedia desde sus orígenes, oculto a veces en fornicaciones o en bodas. Otro aspecto es el desnudo⁴⁶ acompañado de

pues la misma libertad observamos en la poesía festiva arcaica y en las escenas de la vida vulgar pintadas en los vasos” (cf. Lloyd-Jones, p.105). Sin embargo, el hecho de que también queden rezagos de esos ritos en otros aspectos de la comedia, como el motivo de la boda y el final-ballet a modo de κῶμος, parece fortalecer la posibilidad de que las groserías también sean rezago de aquellas celebraciones, herencia quizás borrosamente consciente en la época de Aristófanes y probablemente olvidada en la de Menandro, que debió de asociarla más a la invectiva que a las ideas religiosas. Por otra parte, la grosería parece haber sido típica también en la farsa megarense, según *Acarn.*, 729-817 *Avispas*, 57 y Aristóteles, *Poética*, 3. En cuanto a la atelana, A. De Lorenzi, p. 58, al comentar la obscenidad, señala: “Ciò non si spiega se non riconoscendo che l' atellana, come la comedia fliacica, derivava da riti naturalistici, specialmente della fecondazione, e ne conservava l' eco”: es decir, compartiría las causas de la comedia griega en general.

⁴⁰Sobre este aspecto cf. Rosen, 1988.

⁴¹Stern 1979, p. 249 señala que Baubo era también un equivalente de Iambe, diosa de la fertilidad en el culto órfico.

⁴²τί ἐστι τοῦθ' ὃ λέγουσι τὰς Μιλησίας / παίζειν ἐχούσας, ἀντιβολῶ, τὸ σκῦτινον; / -Φλωαρία καὶ λῆρος ὕβρεως... Cf. *Eccl.*, 916.

⁴³El trabajo de S. Santelia compara los pasajes de Sofrón y de Aristófanes con el de Herondas y destaca que, mientras en los primeros la visión de esta costumbre es negativa, como de un recurso extremo, en el último los personajes la ven positiva, de acuerdo con los diversos matices, respectivamente negativo y positivo, de ὄλισβος y de βαυβών.

⁴⁴Según cita de Ateneo, 699 C; cf. Melero, p. 311.

⁴⁵Cf. Hense, 1895.

⁴⁶Ya en *Avispas*, 1340-1381, *Paz*, 870-908, *Lys.*, 1114-1175, *Thesm.*, 1171-1201

palpación y admiración de los atributos físicos⁴⁷ -aunque tal vez se recurriese a mallas y rellenos⁴⁸-, aspecto que aparece en el mimo II cuando el rufián Báttaros presenta en su muchacha pruebas de la acusación que hace; también aparece el desnudo en el mimo V, cuando Gastron es despojado de su túnica (vv. 18, 20) y luego Bitinna ordena

καλύψαι τὴν ἀνώνυμον κέρκον,
ὡς μὴ δι' ἀγορῆς γυμνὸς ὦν θεωρῆται

(vv. 45-46)

Por otra parte, alusión a la anatomía hay en el mimo VII cuando se cita una expresión proverbial (v. 48: ὅκως νεοσσοὶ τὰς κοχῶνας θάλλοντες), y en el VIII, cuando se reprende la pereza de Psylla:

ἢ προσμένεις σὺ μέχρι σευ ἥλιος θάλλῃ
τὸν κυσὸν ἐσδύς;

(vv. 3-4)

También puede haber un doble sentido obsceno en II 44,

μὴ πρὸς τε κυσὸς φῆσι,

que entroncaría con la variante escatológica del “descomponerse a causa del miedo”, muy frecuente en la comedia (cf. Aristófanes, *Aves*, 65 sqq., *Nubes*, 293 sq., *Avispas*, 626 sqq., *Paz*, 173-6, *Ranas*, 308, 479 sqq., *Eccl.*, 1059 sqq., *Plutos*, 693). Mastromarco ve asimismo tal sentido en λαίμα τις de VI 97, siguiendo a Leone y en acuerdo con Cunningham y Stern, y en χεῖλεα de VII 112⁴⁹; Ussher señala que τὸ δεῖνα de I 44 podría ser un eufemismo por τὸ πέος⁵⁰. Stern ve dobles sentidos obscenos en πλῆκτρον ἐς λύρην, VI 51, siguiendo a Kaibel, en σῦκον εἰκάσαι σῦκω de VI 60, en τρίβουσα τὸν ὄνον, VI 83 y en ὀρνιθοκλέπται, κῆν τρέφη τις ἐν κόλπῳ, VI 102.⁵¹ Siguiendo a Headlam, Cunningham ve una referencia al βουβῶν en καρκίνια y en βαίτη VII 128.⁵²

⁴⁷Cf. *Acarn.*, 1199, *Lys.*, 78-92, *Thesm.*, 637 sqq., *Plutos*, 1166-7

⁴⁸Cf. Said, p. 228.

⁴⁹Cf. Mastromarco, 1979, pp. 94 y 99; también Cunningham, 1964, p.35; la propuesta se remonta a Herzog.

⁵⁰Ussher, p. 50.

⁵¹Stern, 1979, pp. 248 sq.

⁵²Cf. 1964, p. 35.

Todo esto sigue claramente la convención dramática antigua, para la cual era más etimológicamente "ob-scena" la representación de la muerte que el desnudo o las groserías verbales. Sin embargo, estas últimas proporcionalmente son más escasas en Herondas frente al uso que le dan Aristófanes, Cratino, Éupolis, Menandro, Filípides y demás comediógrafos.

ALUSIONES MITOLÓGICAS, TRÁGICAS Y ÉPICAS:

La parodia de mitos y de episodios épicos se daba ya en la comedia dórica, en el mimo siciliano y en el drama de sátiros. Así como debió de ocurrir en la *Nékyia* de Sópatro, el *Ciclope* de Eurípides, como tal, trata un asunto épico en clave de burla, pero conserva además detalles típicos de la epopeya (vv 276, 467, 672). La comedia, como género estrechamente ligado al drama de sátiros y al mimo, también ofrece reminiscencias de este tipo, ya por alusión, por léxico, por cita o por parodia. Herondas acoge también este motivo en el mimo VIII, *El sueño*, con una referencia al sueño de Endimión (v 10); en el mutilado v 37 Knox parece remitir a la *Odisea*:

Ὀδυσσεὺς οἰκὸς Αἰόλου δῶρον,

y en el v 5 utiliza el adjetivo homérico ἐννέωρος.⁵³ También en el mimo I, v 21, donde el envejecer de la esposa en soledad puede ser un sutil recuerdo de Andrómaca: nuevamente, arte alusivo.

El motivo de la alusión mitológica inunda en mayor o menor medida toda la literatura antigua. En él se mencionan personajes o detalles del mito que pueden hallar fuente en la materia épica o en la trágica o en los diversos medios de transmisión de la religión tradicional, sin que dependan de una obra literaria en particular. La comedia dórica, la fliácica, el drama de sátiros, la comedia ática en sus diversas etapas y el mimo -y luego las formas latinas- han hecho infinidad de alusiones mitológicas, reflejando la presencia de la cultura mítica en la vida cotidiana y destacando la relación estrecha entre ésta y el mito. El mimo helenístico de Herondas conserva algunos ejemplos de este motivo: en I 34-35 Gyllis dice, al alabar las ventajas de Egipto,

τὸ δ' εἶδος οἶαι πρὸς Πάριν κοτ' ἄρμησαν
θεαὶ κριθῆναι καλλονήν.

En el mimo II 90-91 el rufián Báttaros, al proponer su solución para el pleito, comenta

⁵³Sobre este uso cf. Brown, 1994.

ταῦτα τρυτάνη Μίνως
οὐκ ἂν δικάζων βέλτιον διήτησε.

en los vv. 95 sqq. se pone solemne y menciona:

νῦν δείξετ' ἡ Κῶς κώ Μέρουσι κόσον δραίνει,
κώ Θεσσαλὸς τιν' εἶχε κήρακλῆς δόξαν,
κώσκληπιὸς κῶς ἦλθεν ἐνθάδ' ἐκ Τρίκκης,
κῆτικτε Λητοῦν ὧδε τεῦ χάριν Φοίβη.

En el mimo III 89 la señora Metrotime compara el temperamento discolo de su hijo Kóttalos con la hidra:

ἄλλ' ἐστὶν ὕδρης ποικιλώτερος πολλῶ.

En cuanto a la observación de Stern acerca de que Herondas utiliza la inversión mítica para dar “cierto realce de dignidad épica o heroica a los más comunes personajes”⁵⁴ hay que señalar que ese rasgo se da también en la comedia: si bien Aristófanes prefiere la subversión (como en el Dioniso de *Ranas*), en Menandro aparece la “exaltación de lo inferior”, con cierto tono humorístico, por ejemplo en *Samía*, donde los viejos Demeas y Nikératos alegan ejemplos mitológicos y piezas trágicas, de modo tal que su vida cotidiana verifica lo mitológico y ellos “ascienden” a otro plano. El matiz alejandrino de Herondas sería que en su inversión no hay tanto humor cuanto “una nostalgia casi melancólica”⁵⁵

PROVERBIOS:

El tono sentencioso es particularmente frecuente en la comediografía, y aunque puede asombrar en una comedia⁵⁶, varias razones explican su ocurrencia. En primer lugar, hay casos en que lo aparentemente serio puede matizarse si se lo ubica en el contexto. En segundo lugar, la tragedia y la filosofía ética aparecida en la época sofisticado-socrática pudieron originar reflexiones poco jocosas; pero esas reflexiones, que “*plutôt que des préceptes, c'étaient des constatations d'expérience, de l'expérience*

⁵⁴Cf. Stern, ponencia de 1994, pp. 4 sqq.

⁵⁵Ibidem, p. 5.

⁵⁶Recuérdese que cuando Aristóteles explica qué es la γνώμη, toma citas de Eurípides (cf. *Ret.*, II 1394 a,b).- Como estudio general puede verse Stickney.

de tout le monde"⁵⁷, son en realidad muy comunes en la vida cotidiana, en la que suelen citarse proverbios y refranes o acuñar frases con aire proverbial. Esta frecuencia no se da sólo en la véa, sino que es muy frecuente ya en la ἀρχαία: en *Aves*, 785, por ejemplo, puede leerse Οὐδέν ἐστ' ἄμεινον οὐδ' ἥδιον ἢ φύσαι πτερά, mas las locuciones sentenciosas se hallan a todo lo largo de la obra de Aristófanes. Ya en Epicarmo la comedia dórica ofrecía un frecuente tono sentencioso: véanse los fragmentos 157, 158, 165 y 166 Olivieri, y téngase en cuenta que Diels titula Αξιοπίστου γνῶμαι los fragmentos recogidos en pp. 200 sqq.= fr. 8 sqq. de Olivieri. Asimismo, sus pasajes suelen incluir proverbios, como en los fragmentos 162, 164, 168, 173 y 187 Olivieri. La formulación gnómica se da en Menandro de tal modo que pudo formarse con sus fragmentos la colección muchas veces citada. Pero también se da en Dífilo (fr. 44, v. 1 ἀπροσδοκῆτον οὐδέν ἀνθρώποις πάθος) y luego en Plauto (por ejemplo en *Capt.*, 142-3 o en *Cas.*, 176 o en *St.*, 726) y asimismo en Terencio (*And.*, 191, 555, 903, *Hec.*, 789, *Adel.*, 953 sq.).

El tono sentencioso aparece también en otras manifestaciones relacionadas con lo cómico, como el drama de sátiros, p. ej. *Kýklops*, 316-7,

Ὁ πλοῦτος, ἀνθρωπίσκε, τοῖς σοφοῖς θεός,
τὰ δ' ἄλλα κόμπου καὶ λόγων εὐμορφίαι,

o también en formas itálicas como la atelana -véanse Novio, 46-7, 111 (*sapiens, si algebis, tremes*), Pomponio, 13, 186, 188 sq.- o como la *togata*. Los proverbios o refranes concretos son asimismo muy frecuentes, no sólo en los *loci* mencionados de Epicarmo sino en todas las formas comediográficas.⁵⁸

De acuerdo con esta tradición tan amplia y de acuerdo con un uso tan extendido en la realidad cotidiana, el mimo de Herondas también ofrece el motivo.⁵⁹ Frase sentenciosa hallamos en VI 39, γυναικὸς ἐστὶ κρηγύρης φέρειν πάντα, o en VII 115, τὰ καλὰ πάντα τῆς καλῆσιν ἀρμόζει, pero muy numerosas son las citas de

⁵⁷ Legrand, 1910, p. 565.

⁵⁸ Cf. Aristófanes *Cab.*, 495, *Nubes*, 721, 1273, 1417, *Avispas*, 191, 280, 436, 480-1, 675, 725, 1370, *Aves*, 301, 507, *Lys.*, 139, 1038-9, *Thesm.*, 1, 277, 527 sqq., *Ranas*, 159, 439, *Eccl.*, 473-5, 772, 828, *Plutos*, 1002; Menandro, *Plokion*, 7-9, *Misúm.*, A8-A9, v. 295 (=89), 303, *Sykon.*, 374 Körte=441 Kock, *Theoph.*, fr. 228 Körte, *Aspíz.*, 191, 372-3 (cf. 414, γνωμολογεῖς), *Samía*, 11, 503 sq. Plauto, *Capt.*, 775, *Cist.*, 505 sq., *Poen.*, 136 sq., *Pseud.*, 140 (cf. *Poen.*, 776, *Eun.*, 832), *Trin.*, 484 (cf. 350-2), Cecilio, *inc.*, 49, Terencio, *Eun.*, 426, 732, *Phorm.*, 419, 506, *Heaut.*, 719, 795-6. El proverbio no es, pues, un influjo de Sofrón, como propusieran Headlam-Knox, p. XXIX, sino un rasgo general de todo arte que refleje lo cotidiano y la lengua popular. Cf. Barigazzi 1970, pp. 266 sq. y ahora Tzifopoulos.

⁵⁹ Se han ocupado de la importancia de los proverbios en Herondas Bo, p. 127 y Degani, pp. 54-55, entre otros.

refranes, ya sean parciales o totales, o de frases proverbiales, como apropiados para la situación que refieren o comentan o viven los personajes:

- I 9 (Metrikhe), τὶ σὺ θεὸς πρὸς ἀνθρώπους; (llegar insospechadamente).
 I 15 (Gyllis), ἐγὼ δὲ δραίνω μυῖ ὄσον (tener gran debilidad).
 I 25 (Gyllis), πέπωκεν ἐκ καινῆς (cambiar de amante).⁶⁰
 I 37 (Gyllis), θάλλεις τὸν δίφρον (quedarse inactivo).
 I 41-2 (Gyllis), νῆς μιῆς ἐπ' ἀγκύρης / οὐκ ἀσφαλῆς ὀρμεύσα (no jugarse todo a una posibilidad).
 I 46 sq. (Gyllis), κούδὲ εἷς οἶδεν / τὸ μέλλον ἡμέων ἄστατος γὰρ ἀνθρώποις (incerteza del futuro).
 I 54 (Gyllis acerca de Gryllos), οὐδὲ κάρφος ἐκ τῆς γῆς κινέων (persona que no hace daño; cf. III 67⁶¹).
 I 71 sq. (Metrikhe), χωλὴν δ' αἰεidein χῶλ ἂν ἐξεπαίδευσα (echar, mandar a paseo), καὶ τῆς θύρης τὸν οὐδὸν ἐχθρὸν ἡγεῖσθαι (dejar de visitar).
 II 45 (Báttaros), τὸ τοῦ λόγου δὴ τοῦτο, ληϊτῆς κύρση (quedarse sin chicha ni limonada).⁶²
 II 62-3 (Báttaros), ὄσσα κήμπισση / μῦς (la rata en la brea es imagen de una larga agonía sin escape).⁶³
 II 80 (Báttaros), ταῦτα δοῦς, ἐκεῖνο ἐξεις (dar para recibir).
 II 99-102 (Báttaros), ταῦτα σκοπεῦντες πάντα τὴν δίκην ὀρθῇ / γνώμη κυβερνάτ' ὡς ὁ Φρύξ τὰ νῦν ὑμῖν / πληγεις ἀμείνων ἔσσει' εἰ τι μὴ ψεύδος / ἐκ τῶν παλαιῶν ἢ παροιμίη βράζει. alude al refrán "Un frigio, castigado, se hará mejor y más servicial"
 III 10 (Metrotime), κῆν τὰ Ναννάκου κλάυσω (llorar inútilmente).
 III 61 (Lampriskos), τῇ Ἀκέσειω σεληναίη / δείξοντες (no dilatar la cosa)⁶⁴.
 III 67 (Lampriskos, con ironía), κινεῦντα μηδὲ κάρφος (persona que no hace nada malo; cf. I 54).
 III 75-6 (Lampriskos), οὐδ' ὄκου χῶρης / οἱ μῦς ὁμοίως τὸν σίδηρον τρώγουσιν (lugar paupérrimo)⁶⁵.

⁶⁰ Smotrytsch, p. 65 lo relaciona con Plauto, *Truc.*, 43.

⁶¹ Véase también Aristófanes, *Lisistrata*, 474. Smotrytsch, p. 65 lo vincula con Epicrates, fr. 9 Edmonds.

⁶² Mazon, p. 101 comenta: "L'emploi du dicton est ici simple hyperbole: Battaros ne court d'autre risque que de n' être pas dédommagé des dégâts commis chez lui."

⁶³ Ussher, p. 52, opina que Báttaros malinterpreta el proverbio, lo cual prueba su ignorancia. Sin embargo, el rufián parece querer decir que su contrincante le generó tantos inconvenientes como a un ratón el caer en brea.

⁶⁴ "dare inizio ad un' azione lungamente attesa", Barigazzi, 1954, p. 413.

IV 75 (Kynnó a Kokkale), θεῶν ψάθειν / ἠπειγεθ' (tocar el colmo de la perfección).⁶⁶

V 68 (Bítinna acerca de Gastron), ὥσπερ ἡ Δάου τιμή (castigo propiamente merecido).⁶⁷

VI 12 (Metró a Korittó), ταὐτὸ μοι ζυγὸν τρίβεις (compartir la suerte o situación).

VI 37 sq. (Metró a Korittó), Μῆ ... τὴν χολὴν ἐπὶ ῥίνος / ἔχ' εὐθύς (encolerizarse).

VI 60 (Korittó), οὐδ' ἂν σῦκον εἰκάσαι σύκῳ / ἔχοις ἂν οὕτω (comprobar la igualdad de dos cosas).

VI 65 sq. (Korittó), Αθηναίης / αὐτῆς ὄρην τὰς χειράς (obra perfecta; cf. IV 57 sq., ταῦτα ἐρεῖς Αθηναίην / γλύψαι. Ver también VII 81 y 116 sq.).

VII 48 (Kerdon), ὄκως νεοσσοὶ τὰς κοχῶνας θάλποντες (estupidez e inutilidad).

VII 49 sq. (Kerdon), ἀλλ οὐ λόγων γάρ, φασίν, ἡ ἀγορῆ δεῖται / χαλκῶν δέ (la mercadería se cobra).

VII 62 sq. (Kerdon), ὡς ἂν αἰσθοῖσθε / σκυτέα γυναῖκες καὶ κύνες τί βρώξουσιν (satisfacer todos los gustos y a todos los públicos⁶⁸).

VII 75 sq. (Kerdon), ἦν τι μὴ νῦν ἡμῖν ἐς βόλον κύρση, / οὐκ οἶδ' ὄκως ἄμεινον ἡ κύθηρ πρήξει (cómo beneficiarse).

VII 96 (Metró a Kerdon), ὥστ' ἐκ μὲν ἡμέων +Αἰολέος+ ἔω πρήξεις (dejar arruinado).⁶⁹

VIVIR COMO SE PUEDE:

Dentro de la tendencia sentenciosa y proverbial, un caso particular lo ofrece la expresión literaria (= proverbio) de un refrán popular, el que versa sobre “vivir como se puede, no como se quiere”⁷⁰ Su cotidianeidad queda destacada por su

⁶⁵Sobre las posibles interpretaciones de este proverbio, cf. Barigazzi, 1954, p. 412.

⁶⁶Sobre este pasaje cf. Nencini, quien lo relaciona con el proverbio οὐρανοῦ ψάθειν.

⁶⁷Aunque no lo cita, Bítinna alude al γνῶθι σαυτὸν en los vv. 77-78 (οὐκ οἶδεν ... ἐωυτόν). Konstan, pp. 281 sq. ve un sentido satírico en el uso del adagio, pues Bítinna pretende poner en “su lugar” de esclavo a quien ella misma elevó al rango de amante (con lo cual lo reconocía como ser humano). *Vide infra* “El límite de la condición humana”

⁶⁸Según el Profesor Williams es una adaptación de un proverbio que sugiere que nunca se olvida lo bueno, y Cunningham, 1964, p. 34, opina que Kerdon lo aplica en sentido obsceno refiriéndose no sólo al cuero de los zapatos sino al del βουβών.

⁶⁹Sobre este verso, cf. Beare, p. 288, quien señala “Thus Αἰολέος πλέω πρήξεις might be rendered ‘exact more than an Aeolian’, i.e. than ‘a prince of extortioners’, would”

⁷⁰La idea es tan popular que aparece en diversos géneros. Puccioni, p. 31 cita el *Hippias mayor* de Platón, 301c (τοιαῦτα τὰ ἡμέτερά ἐστιν, οὐχ οἷα βούλεται τις, φασίν ἀνθρώποι ἐκάστοτε παρομιαζόμενοι, ἀλλ οἷα δύναται), que señala además la condición proverbial de la idea, los pasajes LVII 31 (ζῆν οὐχ ὄντινα τρόπον βουλόμεθα) y XVIII 239 (οὐχ ὡς

reiteración: lo hallamos en Menandro *Sent.*, 273 (Ζῶμεν γὰρ οὐχ ὡς θέλομεν ἀλλ ὡς δυνάμεθα) y luego en Herondas II 9-10 en boca de Báttaros:

Καὶ ζῶμεν οὐχ ὡς βουλόμεθ' ἀλλ ὡς ἡμέας
ὁ καιρὸς ἔλκει.

La comedia latina lo testimonia después en Cecilio, *Plocium*, 171 Warm. (*Viuas ut possis quando nec quis ut uelis*), en el anónimo Ribbeck 3, 11 (*Viuas ut possis, quando nequis ut uelis*) y en Terencio, *And.*, 805 (*Sic ut quimus, aiunt, quando ut uolumus non licet*). Probablemente la insistencia en este proverbio se debe a la cotidiana experiencia desalentadora de tener que ajustarse a realidades lejanas a los propios sueños. En el caso de Herondas, el hecho de que el proverbio aparezca en boca de un rufián le añade a lo cotidiano un dejo de ironía: Báttaros pretende justificar su actividad e igualarse al contrincante, quien tampoco actuó dignamente.

MUERTE INEVITABLE:

Entre las reflexiones serias que acompañan la vida cotidiana del hombre común se halla el pensamiento en la muerte, que tiene presencia diaria en el devenir humano. Quizás sea la lírica el género que más refleja este sentimiento de temor e impotencia ante un hecho inevitable (en Horacio, por ejemplo, es tema muy reiterado junto con el *tempus fugit*), pero también se reitera en la épica y en la tragedia, y por su parte la comedia lo presenta no como recurso para el γελοῖον sino como muestra del permanente oscilar entre lo risible y lo deplorable, lo favorable y lo perjudicial, lo bello y lo feo que caracteriza la vida del hombre común.

Así, la vieja Gyllis, tras iniciar su discurso con una referencia a la fugacidad del tiempo (κόσων τιν' ἤδη χηραίνεις / χρόνον μόνη τρύχουσα τὴν μίαν κοίτην; vv. 21 sq.), sentencia admonitoriamente a Metrikhe:

... κατ' οὖν λήσεις
γηρᾶσα καὶ σευ τὸ ὄριον τέφρη κάψει

(I 37-38)

con lo cual espera convencerla del *carpe diem* que le aconseja.

ἐβουλόμεθα, ἀλλ ὅσα δοίη τὰ πράγματ' ἔδει δέχεσθαι) de Demóstenes, y el *locus* de la *Ep.* 10 de Filóstrato (ἄγουσι γὰρ ἡμᾶς ὡς ἄγουσιν οἱ καιροί).

VEJEZ NO IMPLICA SENSATEZ:

Frente a la corriente enaltecedora de la vejez como cumbre de la prudencia, la sabiduría y la veneración merecida, aparece el desprecio y el temor a la vejez por los males que ella acarrea. En el caso de este motivo, si no se llega al desprecio, si hay una “desmitificación” que parte de la experiencia cotidiana: no siempre los ancianos actúan sensatamente. Y esta idea es mucho más apta para el ámbito de lo cómico, que prefiere siempre lo débil, lo defectuoso, lo humilde, lo grotesco, lo peyorativo, lo ridículo o lo degradante, porque mira la realidad compleja de la vida desde el ángulo inferior y no, como la tragedia, desde el superior

Como en el caso anterior, la referencia a este saber popular es muy reiterada: la hallamos, dentro de la comediografía, en Aristófanes, *Plutos*, 1066, Menandro, *Sent.*, 618, *Sent.*, 661 *Mulieris oratio*, 1-3, fr 638 Kock=552 Körte, fr 639 Kock=553 Körte, *Most.*, 1148, Terencio, *Phor.*, 1022 sq. Además, el ambiente romano parece haber considerado normalmente insensatas a las ancianas, según la etimología popular citada por Festo, que relaciona *amus* con ἄνους, y de acuerdo con las glosas que vinculan *anilis* con *amentia*.⁷¹

El motivo aparece también en el mimo helenístico de Herondas. En el mimo I, después de que la alcahueta Gyllis intenta convencer a Metrikhe de que le conviene otro amor, la señora dice:

Γυλλί, τὰ λευκὰ τῶν τριχῶν ἀπαμβλύνει
τὸν νοῦν.

(167)

Es una manera elegante y diplomática de rechazar la argumentación ajena, recurriendo a una imagen alusiva (la de la canicie), que es la misma utilizada por Menandro en las sentencias mencionadas: Οὐχ αἱ τρίχες ποιοῦσιν αἱ λευκαὶ φρονεῖν y Πολιὰ χρόνου μῆνυσσις, οὐ φρονήσεως.

MALES DE LA VEJEZ:

La reflexión sobre la vejez forma parte de la reflexión sobre la vida toda y, como hemos dicho ya, la seriedad de estas consideraciones no las excluye de la comedia, donde son pertinentes por cuanto corresponden a la permanente alternancia de tonos en la cotidianidad del hombre común. Para el clasicismo, “Inmortal y sin

⁷¹ Cf. Festo, 5, 25-27 Lindsay, apud Bremmer, p. 288.

edad es el sello de todo lo divino”⁷² Y aunque los ancianos son venerados y respetados por su experiencia de vida y la sensatez de su consejo, el rechazo de la vejez se refleja en la épica (por ej. *Iliada*, XXII 73 sqq.) y en la tragedia (por ej. Esquilo, *Agam.*, 72 sqq., Eurípides, *Heracles*, 637 sqq.), y las artes plásticas no se ocuparán de la vejez hasta que el helenismo acepte reflejar en el arte la fealdad de la vida, consideración que también entró en el campo de la filosofía.⁷³ La comediografía recoge este sentimiento de aversión (cf. Cecilio, *Ephesio: Tum equidem in senecta hoc deputo miserrimum, / sentire ea aetate eumpse esse odiosum alteri*), insistiendo en los males que la vejez trae aparejados: Aristófanes, *Nubes*, 129, *Avispas*, 441, *Plutos*, 265 sqq., Ferécrates, fr. 248 Edmonds; Filemón, fr. 30; Filistión, *Comp.*, II 44 sq., Dífilo, fr. 83=84 K.A., Menandro, *Sent.*, 39 sq., *Sent.*, 293, *Sent.*, 396, *Sent.*, 802, *Sent.*, 830, *Sent.*, 869 sq., *Sent.*, 877, *Sikyón.*, 375 sq., Plauto, *Most.*, 840, *Trin.*, 50; Cecilio, *Plocium*, 167 sqq.= IX Rib., Terencio, *Phor.*, 574 sq., Afranio, *Vopiscus*, XIV

De acuerdo con esta extendida tradición, en el mimo I 15 sq. de Herondas la proxeneta Gyllís, para justificar sus espaciadas visitas, alega su alejada residencia, el barro de las calles, y añade:

ἐγὼ δὲ δραίνω μνῖ ὅσον· τὸ γὰρ γῆρας
ἡμέας καθέλκει κῆ σκιῆ παρέστηκεν.

y considera una mofa que Metrikhe vea en ella todavía algunas capacidades de doble sentido erótico. Por su parte, en II 71 sqq., Báltaros invoca a la Vejez diciendo:

... ᾧ Γῆρας,
σοὶ θυέτω ἐπεὶ τὸ αἰμ' ἂν ἐξεφύσησεν
ὥσπερ Φίλιππος ἐν Σάμῳ κοτ' ὁ Βρεῦκος.

La idea es que lamenta su edad, que no le permite vengarse. En el mimo III 29, Metrotíme dice que envía a Kóttalos a la escuela para que le sirva de ayuda en los “malos momentos”. ἄωρή es la vejez, la época no adecuada, implícitamente lamentada.

⁷²Otto, p.108. Sin embargo, Aristófanes en *Aves*, 606 afirma en boca del corifeo de las aves: Πῶς δ' εἰς γῆρας ἀφίζονται; καὶ γὰρ τοῦτ' ἔστ' ἐν Ὀλύμπῳ.

⁷³Catón decía que la vejez sería buena si la juventud había sido adecuada. Cicerón, por su parte, en el *De senectute*, enumera males de la vejez: los ancianos no pueden manejar sus negocios, pierden fuerzas, no pueden gozar de placeres y tienen cercana la muerte.

LA POBREZA, UNA CARGA O UNA DESGRACIA.

Dentro de esta característica sentenciosa tan propia de la comediografía aparece la idea de considerar la pobreza como una carga o una desgracia, si bien, como se verá, otras veces se la prefiere. La pobreza era antiguamente tan común como hoy, y la preocupación por ella como realidad cotidiana generó la pieza *Los mendicantes* de Quiónides. Los textos supérstites ofrecen estos ejemplos: Eurípides, *Ciclope*, 316 sq., Aristófanes, *Plutos*, 28 sq., 262 sq., 442 sq., 555 sq., Filistión, *Comp.*, 104 sq., Menandro, *Comp.*, II 24, *Citarista*, 282 Kock, fr. 160 Kock, *Sent.*, 633, *Sent.*, 645, *Sent.*, 656, *Sent.*, 660; Dífilo, fr. 104, fr. 105; Plauto, *Aul.*, 88, 190, *Epid.*, 529 sq., *Rud.*, 290, *Vidul.*, fr. XV; Terencio, *Phor.*, 93 sq.

Por supuesto, una reflexión de este tipo es propia del ser humano y no reconoce límites de espacio ni de tiempo ni de género. Pero dentro del ámbito comediográfico, centrado en las vivencias cotidianas del hombre común, el motivo se hace particularmente frecuente sin que adquiera tono trágico. De acuerdo con esta tendencia, la reflexión se conserva también en Herondas: en el mimo VII, en un pasaje por cierto bastante lacunoso, Kerdon menciona la δειλαίτην οἰζύον (v 39). El contexto estragado no permite aclarar bien el sentido de esta referencia, pero ella llama la atención al estar en boca de un personaje astuto y aprovechador, que no parece vivir honestamente de su artesanía; de tal modo, la reflexión puede tener un sentido irónico que colabora con el humor propio de la censura satiresca.

REPROCHES POR VIDA DISIPADA.

Los desarreglos provocados por una vida entregada a los placeres del lujo, las diversiones, incontinencias y deshonestidades, suelen ser censurados en la comediografía por otros personajes afectados. El disipado no siempre es un joven inexperto o imprudente y la crítica sobrepasa los límites del drama para llegar a la vida del público. Los ejemplos son numerosos y variados en las diversas manifestaciones de lo cómico: Aristófanes, *Nubes*, 14-16, 1454 sq., *Avispas*, 1068 sqq., Menandro, *Epir.*, 501=692, 516=720 sqq., *Dýsk.*, 355-7; Nevio, *Tarentilla*, 12; Plauto, *Bacch.*, 497-8 (cf. 109 sqq., 405 sqq.), 1163, *Cas.*, 240, *Epid.*, 517 sqq., *Merc.*, 46 sqq., *Pseud.*, 418 sqq., *Trin.*, 116 sqq., 641 sqq., Cecilio, *incerta*, 3 Rib., *incerta*, 38 Rib., Terencio, *Heaut.*, 102 sqq., 1037 sqq., *Phor.*, 270, *Hec.*, 672 sqq., *Adel.*, 685 sqq., Afranio, *Simulans*, IX. Cabe observar que se da también una curiosa situación opuesta al reproche del vicio: en *Asinaria*, 504-544, Cleaereta riñe a Philaenium porque ésta quiere tener un solo amante, y aun cuando él no aporte dinero. Por otra parte, en *Persa*, 329-399 una hija reprocha a su padre no la vida disipada sino el hecho de pretender venderla para obtener comida. En el caso de *Avispas*, 1365, Bdelykleon reprocha a su padre que se entregue a una flautista.

En el mimo III de Herondas, Metrotime no reprocha a su hijo una vida de lujuria, como suele darse en la comediografía, ni siquiera una vida de lujos como la que Strepsíades reprocha a Pheidippides en *Nubes*; la disipación de Kóttalos radica en su irresponsabilidad en los estudios (vv 14-16, 22 sqq., 53 sq.), en su entrega al juego (vv. 5 sqq., 55, 62-65) con el consecuente despilfarro y perjuicio, que alcanza incluso a la abuela (vv. 38 sqq.), en su abandono de la casa ante cualquier exigencia (36-38) y en diversos daños y molestias en la casa y en la vecindad (vv 44 sqq.). Si Herondas mantiene el motivo, lo matiza poniendo la queja en boca de la madre, habitualmente protectora, y llevándola a otros asuntos, las "travesuras" más o menos graves de los niños que van haciéndose adolescentes.⁷⁴

VERGÜENZA Y ARREPETIMIENTO DEL MUCHACHO:

Vinculado con el motivo del "Viejo enamorado", B. Veneroni identificó el motivo de la "Autoacusación" en la tradición comediográfica y señaló como ejemplos el de Demipho en *Mercator* de Plauto, vv 982 y 1000, el de Lysidamus en *Casina*, 997 sqq., el de Chremes en *Phormio* de Terencio, v. 1047, el de Geta, *ibidem*, 139 sqq., el de Chaerea en *Eunuchus*, 852.

A estos lugares habría que añadir otros reconocimientos de haber errado, como se da en Menandro fr. 586 Kock, *Samía*, 41-2 y 67 (Moskhion), *Epitr.*, 588 sqq. (Kharisios); en Plauto, *Aul.* 790 sqq. (Lyconides), *Bacch.*, 1007 sqq. (en carta), *Merc.*, 84 y 209 (Charinus), *Trin.*, 301 sqq. (Lysiteles), *Truc.*, 826 (Diniarchus); Cecilio, *Synephebi*, 198 sq. Warmington; Terencio, *And.*, 262 sq. (Pamphilus), *Heaut.*, 260 (Clinia), 1043 sq. (Clitipho), *Adel.*, 681-3 (Aeschinus).

Veneroni conecta aquellos ejemplos con el caso de Gastron en el mimo V de Herondas, cuando éste reconoce su error de haber engañado a Bítinna:

Βίτιννα, ἄφες μοι τὴν ἁμαρτίαν ταύτην.
* Ἄνθρωπός εἰμι ἥμαρτον

(V 26-27)

En este caso se da la variante de que el esclavo dice luego haber reconocido la falta no por ser cierta sino para calmar al ama.

⁷⁴Sobre la actualidad de este mimo en cuanto al "abismo generacional", cf. Mogensen, 1977

ORGULLO POR MAL OFICIO:

Smotrytsch (p. 70) relacionó un pasaje del mimo II de Herondas, en que Báltaros se muestra orgulloso de mantener la tradición familiar del oficio de rufián:

κίναϊδός εἰμι καὶ οὐκ ἀπαρνεῦμαι
καὶ Βάτταρός μοι τοῦνομ ἐστὶ χῶ πάππος
ἦν μοι Σισυμβράς χῶ πατήρ Σισυμβρίσκος
κῆπορνοβόσκευν πάντες

(II 74-77),

con otros lugares de la comediografía, tales como *Aves*, 1451 de Aristófanes, *Persa*, 53 sqq. de Plauto y *Adelphoe*, 188 de Terencio. El mantenimiento de este motivo, junto con los demás rasgos compartidos, "zeigt" -en palabras de Smotrytsch- "dass Herondas die Komödie gut kannte, seine Gegenstand aber selbständig bearbeitete"

CELO MORAL DEL PEDAGOGO:

Desde Bdelykleon de *Avispas*, educador obligado, hasta el Daos de *Aspís*, la comedia griega ofrece variadas referencias a la figura del pedagogo verdaderamente preocupado por el educando (Menandro, fr 530, vv. 6 sqq., fr 531, vv 16 sqq.); la comedia latina también las ofrecerá, como el Lydus de *Bacchides*, el *servus* de *Aul.*, 593 sqq., Cecilio en su *Harpazomene*, 54-56 y Terencio en su *Eunuco*, 378 sqq. y 930 sqq. en la persona de Parmeno.

Herondas ofrece un ejemplo matizado: el mimo III, Διδάσκαλος, presenta al maestro Lampriskos quien, a pedido de la madre de un alumno, debe aplicar castigos corporales al niño, a fin de corregir su conducta. Que la técnica es habitual se desprende del v 69, donde se indica un uso "infectivo" del castigo mediante el verbo λαβεῦμαι. Es un celo violento (probablemente presente también en Epicarmo 1 K), pero celo al fin, que perduró hasta el siglo XX como técnica pedagógica. En este caso, el motivo se relaciona con el de la tortura y el de la pedantería intelectual.

EL LÍMITE DE LA CONDICIÓN HUMANA.

Este motivo, centrado en comentar la condición de criatura limitada que caracteriza al ser humano, dada la importancia que esta concepción tiene en el humanismo griego, aparece de manera lógica no exclusivamente en la comedia, pero la comedia lo recoge como reflexión en la que incurre el hombre común ante la experiencia de su vida cotidiana.

Numerosos ejemplos ofrecen los comediógrafos, desde Epicarmo (20 Diels-Kranz: θνατὰ χρῆ τὸν θνατὸν, οὐκ ἀθάνατα τὸν θνατὸν φρονεῖν), pasando por Aristófanes (*Nubes*, 1082, *Plutos*, 211), Filistión (37 sq., *Comp.*, 282-3) hasta Menandro (*Comp.*, 252-3, 284-5, *Epir.*, 592=912, fr 499 Kock, fr 531 Kock = 740 Körte, vv 10-12, fr 679 Kock=467 Körte, fr 811 Kock=624 Körte, Pap. XIII 20 Jaekel, *Sent.*, 1, 5, 10, 15, 18, 97, 246, 254, 336, 343, 345, 346, 350, 606, 813, 852) y también Dífilo (fr. 4 K.A., fr. 106).⁷⁵ De acuerdo con esta tradición, el mimo helenístico de Herondas ofrece también un ejemplo, equivalente al *Errare humanum est*, que es tan universal en el tiempo y en el espacio⁷⁶: en el mimo V 27, Gastron, el esclavo infiel, justifica su error diciendo ἄνθρωπός εἰμι, ἡμαρτον (cf. Menandro, 432 Körte: ἄνθρωπος ὢν ἡμαρτον, οὐ θαυμαστέον). Su ama, por su parte, alude a la necesidad del hombre de conocer sus límites, cuando pretende enseñárselo mediante la tortura:

ἀλλ' ἐπεὶπερ οὐκ οἶδεν,
ἄνθρωπος ὢν, ἑωυτὸν, αὐτὶκ' εἰδήσει
ἐν τῷ μετώπῳ τὸ ἐπίγραμμα ἔχων τοῦτο.

(V 77-79)

Con el “conócete a ti mismo” y el castigo tiránico, Bítinna quiere recordarle a Gastron que, aunque él se crea ἄνθρωπος -como lo es-, no es más que un mero esclavo excedido. Pero en realidad los celos arruinan a Bítinna, porque si ella quería disponer de Gastron como de una cosa (= esclavo), no tenía por qué ofenderse de una “infidelidad” por parte de alguien tan bajo que ni merece consideración; si, en cambio, reacciona así, es porque reconoce en Gastron a un hombre que está a su altura. los hechos niegan lo que ella pretende afirmar

ROBO:

Es frecuente que la comedia, tal vez por presentar personajes alejados de la nobleza trágica e iliádica, ofrezca el motivo del robo o del hurto. Es cierto que también lo tenemos en el ciclo prometeico, pero en el ámbito de lo cómico no alcanza la trascendencia que tiene en el mito trágico. Y decimos “ámbito cómico” porque debemos recordar que en el drama de sátiros *Ikhneutái* el motivo que desencadena las

⁷⁵La comedigrafía latina parece ser más parca en este aspecto; sin embargo, podemos citar Terencio, *Heaut.* 666, *Non licet hominem esse saepe ita ut uolt, si res non sinit* y Afranio, *Repudiatius*, I, *quanto facilius / ego qui ex aequo uenio, adducor ferre humana humanitus!*

⁷⁶Smotrytsch indica la similitud con Petronio, 75 y 130.

diversas instancias del argumento es un robo, el de las vacas de Apolo, por parte de Hermes, asunto presente ya en el *Himno homérico a Hermes*: es decir, no sólo la “comedia” propiamente dicha recurre al motivo, pero sí lo hace con mayor frecuencia. En algunos casos el motivo consiste simplemente en la acusación de ladrón o en la alusión a robos realizados en el pasado (p or ejemplo *Cab.*, 1127, *Aul.*, 633). En *Aves*, 712 y 1491 y en *Acarn.*, 1167 se menciona a Orestes como ladrón famoso.

Ejemplos comediográficos del motivo conservamos en Aristófanes, *Cab.*, 296 (cf. 428, 438, 778, 826 sqq.), 1202, 1222-3, 1252, *Nubes*, 351, 591, *Avispas*, 238, 354 sq., 449, 554, 1200-1, *Paz*, 402, *Thesm.*, 811-3 (cf. 843-4), *Aves*, 496-8, *Ranas*, 613-4, *Eccl.*, 275-6, 438, *Plutos*, 27, 565, 665-6, 930, 1139-1140; Menandro, *Kólax* 43-45, *Perik.*, 91=281, fr. 580; Plauto, *Aul.*, 83-84, 97, 200-1 (cf. 392, 445, 552, 633, 718, 768), 326, *Asin.*, 272-3, 421, 563, 681, 884 sqq., *Curc.*, 360, *Epid.*, 12, *Men.*, 130, 600, *Pseud.*, 138-140, 876, 895, *Rud.*, 382 sqq., 956 sqq., *Trin.*, 83 sqq., 413, *Truc.*, 561, Cecilio, *Nauclerus*, 3 Rib. Con este motivo se relaciona la mención del buitre como imagen de la rapiña que aparece en Plauto, *Capt.*, 844, *Miles*, 1044, *Most.*, 832 sqq., *Trin.*, 101, *Truc.*, 337 sqq.

Herondas no escapa a la preservación de este motivo literario: en el caso del mimo IV se menciona a Mýelos y a Pataikiskos el de Lamprion (v 63), dos famosos ladrones, y en el final del VI, Korittó advierte a la esclava:

οὐ γὰρ ἀλλὰ πορθεῦσι
ὠρνιθοκλέπται, κῆν τρέφῃ τις ἐν κόλπῳ.

(VI 101 102)

En este último caso, el motivo aparece en el cierre del mimo, supuestamente desconectado de su asunto, pero puede sugerir que psicológicamente Korittó se siente “robada” por sus amigas en cuanto al tan buscado consolador.

VIAJE:

El traslado fuera del terruño por razones comerciales o militares, de ocio o de negocio, es frecuente en toda sociedad; incluso existe toda una “literatura de viajes” que toca crónicas (Heródoto, Marco Polo, Colón) o fantasías (*Viaje a la luna*, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, etc.). La comedia alude al viaje con recurrencia, con mayor o menor peso en el argumento. Su alusión corresponde a un ingrediente propio de la vida cotidiana que, si pudo acentuarse en el período helenístico por la situación

socio-política, no estaba ausente en las etapas anteriores: toda la comedia se hace eco de él y la tradición posterior también lo conserva.⁷⁷

Herondas mantiene el motivo también como referencia a un hecho de la vida cotidiana del hombre común. Lo hallamos en el mimo I 23, cuando Gyllis señala a Metrikhe la ausencia prolongada de su esposo εις Αἴγυπτον ἐστάλη Μάνδρις, y en el mimo II 16 sqq., cuando Báltaros menciona los viajes comerciales suyos y de su acusado:

ερεῖ τάχ' ὑμῖν "ἐξ Ἄκης ἐλήλουθα
 πυροῦς ἄγων κῆστησα τὴν κακὴν λιμὸν"
 ἐγὼ δὲ πόρναις ἐκ Τύρου.

Interesante es el comentario del rufián cuando, al señalar que Thalés no se afina en ninguna parte, observa con cierta hipérbole:

... αὔριον δ' ἦν σοι
 ναῦλον διδοῖ τις, ἐς Φασηλίδα πλώση.

(II 58-59)

INCENDIO:

Herondas lo menciona en el mimo II 35 sq..

οὐδ' ἔχων δάδας
 τὴν οἰκίην ὑφῆψεν, ...

e igualmente en II 52:

ἦν δὲ τὰ οἰκί ἐμπρήση ...

⁷⁷ Aristófanes, *Acarn.*, 51 sqq., 1073 sqq., *Paz*, 80 sqq., *Aves* (la acción se basa sobre un viaje de Euelpides y Peithétairos a Nubecucolandia), 598 (Euelpides, Γαῦλον κτῶμαι καὶ ναυκληρῶ), *Ranas* (la trama se funda en un viaje de Dioniso y Xanthías al Hades), *Samia* 96 sqq., *Heros*, 45-6, *Aspis*, 37, 79 sqq., *Filemón*, 213 Kock, 1-5, 9-18, *Plauto*, *Amph.*, 161, 669, *Bacch.*, 235 sq., *Curc.*, 438 sq., *Men.*, 24 sqq., 230-1, *Merc.*, 11, 864-5, *Miles*, 948 sqq., *Most.*, 353, 374, 440, *Persa*, 29, *Poen.*, 950 sq., *Rud.*, 57 sqq., *St.*, 29, 373, 402, *Trin.*, 845 sqq., *Truc.*, 91, 497; Terencio, *And.*, 935, *Heaut.*, 117, *Hec.*, 171 sqq. Probablemente se hacían referencias a viajes en *Naves mercantes* de Aristófanes.

Con esto retoma al pasar un motivo presente en el final de *Nubes*, cuando Strepsíades incendia el pensadero de Sócrates; además, en el ataque del coro a la acrópolis en *Lisístrata* para que las mujeres la desocupen; también en las pérdidas Ἐμπιπραμένη de Menandro e *Incendium* de Afranio. El motivo responde a un hecho común en la vida cotidiana aun en nuestro tiempo, sea por descuidos, accidentes o una acción adrede.

EL PLAN, UNA GUERRA.

El plan o treta que suele formar parte esencial del argumento de una comedia o el logro alcanzado por un personaje aparecen a veces aludidos como una estratagema o una táctica bélica; el ideólogo de la artimaña puede ser llamado "arquitecto", constructor de la treta, o "general", jefe de los engañadores. Para esta metáfora influye claramente el casi continuo ambiente guerrero de la antigüedad. Ejemplos son Aristófanes, *Eccl.*, 491-2 (Praxagora es llamada "general" en 246, 500, 727-835, 870), Menandro, *Perik.*, (Polemon, su esclavo y soldados asedian la casa de Glykera, intentando reconquistar bélicamente el amor supuestamente perdido de la joven), 89=279, *Dysk.*, 542-3; Plauto, *Asin.*, 269, 549 sqq., 656, *Bacch.*, 929 sq., 944-5, 1068 sqq., *Cas.*, 50-51, 357, *Miles*, 1156 (cf. 219-225, 266-7, 334, 597 sqq., 813 sqq., 1025; en 1160 Acroteleutium llama *imperator* a Palaestrio), *Most.*, 685, 775-8, 1047, *Poen.*, 201-2 (cf. 919), *Pseud.*, 524 (cf. 584 sqq., 593-4, 604, 761, 766; Harpax en 655, 1171), *Rud.*, 691-2, *St.*, 702, *Truc.*, 170-1, 229-230; Terencio, *Heaut.*, 669 sqq., *Phor.*, 229, *Eun.*, 771 sqq.

En Herondas el motivo aparece apenas aludido en la persona de Korittó, cuando se refiere a que usó toda "táctica" para persuadir a Kerdon

κοίην δ' οὐ προσήγαγον πειθοῦν
ἀντῶ;

(VI 75-76)

Terzaghi señaló que el verbo utilizado hace presente la imagen de las máquinas de guerra que avanzan contra el enemigo.

VIEJA BEBEDORA.

Que las mujeres en general se dedican a la bebida, la literatura antigua lo señala reiteradamente. Y la comedia, tan dada a ridiculizar los vicios, no podría dejar de aludir a éste, del que Aristófanes dice:

αὕτη γε χρηστῶν ἐστὶν ἀνδρῶν ἡ νόσος

(*Avispas*, 80)

aunque señala que Eurípides acusa a las mujeres de ser οἰνοπότιδες (cf. *Thesm.*, 393). También muy numerosos son los ejemplos relativos al motivo más ceñido de la “vieja bebedora”⁷⁸ Según el pasaje de *Nubes* que luego indicaremos, parece haber sido Frínico el primero en utilizarlo, tras él Eupolis. Ejemplos conservados son: Aristófanes, *Kókalos*, fr. 350=364 K.A., *Nubes*, 553-6, *Plutos*, 644-5, 737, 972; Eubulo, fr. 80-82; Antífanes, *La iniciada*, fr 163, vv 4-5; Teopompo, *Nemea*, fr. 32; Anaxilas, *Calipso*, fr. 10; Epícrates, *Anti-Lais*, fr 3, vv 1-3, 14, 19; Alexis, *Mujer al pozo*, fr. 84 B, *Bailarina*, fr. 167; Dionisio, *Salvadora*, fr 5, v 4; Axiónico, *Calcidico*, fr. 7; Menandro, *Samía*, 302-3, *Perinthia*, fr 5 Del Corno, *Pseudoheracles*, fr. 521 En el ámbito latino: Enio, *Telestis* (Fulgencio, *Serm.ant.*, 19), *Asin.*, 799-802, *Aul.*, 279, 557, *Cist.*, 19, 127, 149, 542, *Curc.*, 76 sqq., *Persa*, 169; Terencio, *And.*, 231-2.

Herondas, autor de mimo, también ofrece ejemplo del motivo: en I, presenta a Gyllis, ἀμμίη (v 7) ya anciana (cf. 67; en 13, 21, 61 se dirige a Metrikhe como τέκνον y, además, tiene libertad de andar por la calle⁷⁹), quien de buena gana acepta el vino que su anfitriona le ofrece:

Μ· Θρέισσα τὴν μελαινίδ' ἔκτριψον,
κῆκτημόπους τρεῖς ἐγγέασα τοῦ ἀκρήτου
καὶ ὕδωρ ἐπιστάξασα δὸς πιεῖν. Γ· καλῶς.
Μ· τῆ, Γυλλί, πῖθι. Γ· δέξον.⁸⁰

(I 79-82)

En este caso, Herondas está combinando el motivo general de la “vieja bebedora”, con el hecho particular de que las prostitutas suelen ser bebedoras: Gyllis es regenta de un

⁷⁸A este aspecto se refirió Oeri, especialmente pp. 30-31, y también Solomonsson, Laubscher, especialmente pp. 118-121, sobre la supervivencia moderna, Musso. A tal punto parece haber sido común el vicio que hasta la *Epístola a Tito* del Nuevo Testamento señala (2:3): πρεσβύτιδας ὡσαύτως ἐν καταστάματι ἱεροπρεπεῖς, μὴ διαβόλους, μηδὲ οἴνω πολλῶ δεδουλωμένους...

⁷⁹Sobre esta libertad, cf. Bremmer, pp. 276 sqq.

⁸⁰Mastromarco, 1991, p. 179, observa que esta invitación a beber remite a *Odisea*, 347 y al fr. 145 KA de *Odiseas* de Cratino. Es decir, habría una alusión erudito-literaria, típica del alejandrino. Pero a ella se le superpone lo cotidiano típico de la comediografía, pues es natural cortesía de una anfitriona ofrecer algo de beber a su visitante.

prostíbulo, es proxeneta, y seguramente ejerció el oficio en su juventud. En este sentido, Herondas es doblemente tradicional, pero recurre al motivo de modo tangencial, como para "redondear" una imagen ya diseñada por el diálogo, y mediante la excusa de que Metrikhe intenta ser cortés con quien merecía ser despachada.⁸¹

FIDELIDAD DE ESPOSA.

Metrikhe, la Penélope del mimo I, es la esposa que frente a las tentaciones externas se mantiene fiel a su esposo ausente. En realidad, esta actitud continúa también un motivo presente en la comediografía: frente a las quejas contra el matrimonio y frente a las diversas críticas contra la mujer (charlatana, indigna de confianza, adúltera, etc.), la comedia no desdeña el presentar ejemplos de fidelidad en esposas que, a pesar de todo inconveniente, quieren mantener el lazo con sus maridos. Los encontramos en Menandro *Epitr.*, 510=714 sqq. (Pamphile se opone a su padre Smikrines, quien quiere forzarla a separarse de su marido Kharisios), *Mulieris oratio*, 17 sqq., Plauto, *Stich.*, 17 sqq., 131, *Truc.* 434 sqq. Esto responde a la tradición épica pero también al reflejo de la realidad cotidiana, donde no todo es negativo ni todos los valores están perdidos.

EFFECTOS DEL AMOR.

El amor es un sentimiento que provoca en la persona actitudes, reacciones y procederes diversos. Eurípides, que tanto se ocupó de las pasiones humanas, presenta variados ejemplos de estos efectos "psicofísicos" del amor, cuyo tratamiento lírico se remonta a Safo, como asimismo los presentan los poetas elegíacos dedicados a las cuitas de amor (por ejemplo Propertio, I 1) y, en general, todo literato que haya cultivado un género "amatorio", como Museo en su *Hero y Leandro*, 77 sqq., pero también la épica helenística de Apolonio (III 287 sqq., 451 sqq., 92 sqq., 1151 sqq.) y la novela de Longo.

⁸¹J. Henderson, al ocuparse de las viejas en la comediografía, de su estatus social, el protocolo respecto de ellas, su autonomía (cf. Bremmer), sus ideales y ocupaciones, hace referencia a que "bibulousness was another proverbial stereotype of older women" con franqueza de lenguaje (incluyendo obscenidad y abuso) y brava belicosidad (cf. pp. 119 sq. y también Bremmer, pp. 288 sqq.). Herondas mantiene esta caracterización tradicional de modo matizado, presentando a una mujer que trata de contenerse: si los golpes a la puerta demuestran su rudeza (cf. Mogensen, pero también la interpretación de Llera Fueyo), su exposición del asunto está hecha con cierto disimulo de la obscenidad de la propuesta y con cierto refreno de la belicosidad que implica. La misma contención aplica Metrikhe, de acuerdo con su condición de mujer joven.

La comedia, en cuanto género que incursiona en la realidad cotidiana del hombre común, no podía escapar a este motivo. Lo toca abundantemente en el tipo de comedia de costumbres y caracteres como es la *véa*, donde la acción básica (en el sentido de Gouhier) es el amor. La explicación del peso relevante que tiene el amor como acción en un género de lo cotidiano, la da Menandro en *Heros*, fr. 209 Kock= 1 Körte:

δέσποιν' ἔρωτος οὐδὲν οὐδὲν ἰσχύει πλέον
οὐδ' αὐτὸς ὁ κρατῶν τῶν ἐν οὐρανῷ θεῶν
Ζεὺς, ἀλλ' ἐκείνῳ πάντ' ἀναγκασθεὶς ποιεῖ.

Sin embargo, también la comedia *ἀρχαία* ofrece algún ejemplo. Excelente resumen de los efectos del amor es el que ofrece Plauto en *Mercator*, 18-37, pero el motivo está presente en muchos pasajes: Eubulo, *Stephanopolides*, fr. 104 Edmonds; Aristófanes, *Acarñ.*, 1220, *Lis.*, 845-6, 865-9, *Eccl.*, 961-3, 972; Timocles, *Epistolai*, fr 10; Teófilo, *Philaulos*, fr. 12 Edmonds; Menandro, *Dysk.*, 54, 77-78, 371, 379 sq., 682-3, *Sent.*, 600, *Perik.*, 243-4, *Misum*.⁸² fr 48 Kock, fr 164 Kock, fr 449 Kock, *Samia*, 80 sqq., Turpilio, *Epicleros*, fr. 1 Ryschl., Plauto, *Bacch.*, 193-4, *Cas.*, 896 sqq., *Cist.*, 206 sqq., *Curc.*, 167 sqq., *Epid.*, 320 sqq., 623-4, *Men.*, 180-1, *Merc.*, 4-5, 18-37, 588 sqq., 744-5, *Miles*, 1259 sqq., 1331-2, 1334, *Most.*, 142, *Persa*, 24, *Poen.*, 133-4, 275 sqq., 377-9, *Pseud.*, 236-8, *Rud.*, 1265-7, *Truc.*, 191-3, 353-4; Terencio, *And.*, 959 sqq., *Eun.*, 59-63, 83-84, 550-2, 629 sqq., 1031 sqq., Terencio, *Heaut.*, 231 sqq., 403, 563-8, 679 sqq., *Hec.*, 841 sqq., *Adel.*, 610 sqq.

En fin, los efectos que produce el amor son contradictorios, tanto en el plano físico (palidez, rubor, temblor, estupor, hiperquinesia, decaimiento, excitación) como en el psíquico o anímico (exultación, tristeza, temor audacia, duda, irresolución, distracción, tortura, etc.). Todos ellos, además de reflejar reacciones cotidianas del hombre común, pueden resultar recursos cómicos mediante su acumulación o su exageración, grotesca o ridícula.

En tanto reflejo de lo cotidiano, este motivo literario aparece también en Herondas. En el mimo I, cuando la celestina elogia las virtudes del pretendiente Gryllos (púgil vencedor incapaz de hacer daño, virgen), señala que él fue atrapado por un amor súbito⁸³ que lo deja melancólico:

⁸²En su monólogo, Thrasonides se manifiesta perturbado, con impotencia volitiva para tomar resoluciones, voluntariamente esclavizado (no quiere forzar a Krateia sino ser amado); al pensar en el suicidio (cf. 309 sqq., 320 sq.), pierde el respeto por su persona.

⁸³El "flechazo" amoroso y sus efectos pasionales son tradicionales en la literatura erótica; véase por ejemplo *Hero* y *Leandro* de Museo, vv. 77, 85 sqq.

ιδών σε καθόδω τῆς Μίσης ἐκύμνη
 τὰ σπλάγχν' ἔρωτι καρδίην ἀνοιστρηθεῖς,
 καί μευ οὔτε νυκτὸς οὔτ' ἐφ' ἡμέρην λείπει
 τὸ δῶμα, τέκνον, ἀλλά μευ κατακλαίει
 καὶ ταταλίζει καὶ ποθέων ἀποθνήσκει.

(I 56-60)

Mastromarco, 1991 ha señalado magistralmente las conexiones de este aspecto del mimo I con los *topoi* clásicos y helenísticos de la literatura erótica (el sufrimiento, el amante virgen, el golpe fulminante, el tormento continuo por el amor no correspondido, con insomnio y sensación de muerte) y opina que la "incoherencia" de que la ruda Gyllís los mencione es señal del *humour* típico de la poética alejandrina y de la intención sarcástica del poeta hacia el tema central de esa literatura. Si bien esto es cierto, creemos que puede matizarse: los *topoi* de la literatura erótica, quizás demasiado acumulados o exagerados, se basan sobre reacciones normales de la realidad del enamorado, de modo tal que Gyllís, sea por experiencia propia o por simple observación de su ambiente (más siendo una proxeneta), bien pudo conocer esos síntomas. Es decir, el mimo es un complejo ensamble artístico de lo real-cotidiano y lo erudito-literario.

En el mimo II el rufián admite que Thalés pudo actuar violentamente contra Myrtale por efecto de la pasión:

ἔρῳς σὺ μὲν ἴσως Μυρτάλης· οὐδὲν δεινόν

(II 79)

Pero a Báttaros sólo le interesa cobrar por los efectos y consecuencias de esa pasión:

εἶ σευ θάλπεται τι τῶν ἔνδον
 ἔμβυσον εἰς τὴν χεῖρα Βαττάρῳ τιμὴν,
 καὶ τὸς τὰ σαντοῦ θλῆ λαβῶν ὅκως χρήσεις

(II 81-83)

La arrebatada acción de Thalés recuerda las violaciones frecuentes en la comediografía, generalmente provocadas por la borrachera, pero también el rapto que los jóvenes hermanos de los *Adelphoe* de Terencio hacen de una muchacha regentada por el *leno*, la famosa escena tomada por Terencio de *Synapothnéskontes* de Dífilo.

PROSTITUCIÓN:

La comediografía antigua está plagada de *πορνοβοσκοί*, *lenones* y *lenae*. La figura del rufián, de la que son ejemplos Dorio en *Phormio*, Sannio en *Adelphoe*,

Lycus en *Poemulus*, Ballio en *Pseudolus*, es mencionada también en testimonios fragmentarios como el de Novio, *Agricola*, 3; el tipo del rufián se remontaría a Eubulo, comediógrafo de la μέση, con el πορνοβοσκός, y se habría difundido a la véα. Queda siempre, sin embargo, la duda de si la ἀρχαία perdida no incluía también este personaje y su censura, ya que aparecen alcahuetas en *Thesm.*, 1177 sqq. (Eurípides disfrazado), en *Vejez*, 148 KA de Aristófanes, en un título de Filípides, 15 KA, en alusiones de Epicrates, 8 KA y de Teófilo, 11 KA, y tal vez en la Afrodita del fr. 188 KA de Platón, que serían formas griegas de las *lenae* latinas. Se los censura porque estos personajes suelen ser falsos y aprovechadores: la *lena* de *Cistellaria*, por ejemplo, dice prostituir a Gymnasium para no pasar hambre (v. 41), pero trata el asunto con sarcasmo (vv. 43-45 y 51) y con falsedad (vv. 48-50); es gentuza muy mal vista (dice Dífilo en el fr. 87, vv. 1-2: οὐκ ἔστιν οὐδὲν τεχνίον ἐξωλέστερον / τοῦ πορνοβοσκοῦ, cf. *Curc.*, 494 sqq., *Poen.*, 89, *Pseud.*, 953-5, 974, 1081-3, *Rud.*, 47 sq., 651-3), pero a la que se suele recurrir para proveer de amantes o para tratar de rescatar a la joven amada.

La figura del rufián se liga estrechamente con el motivo de la prostitución, actividad que no tiene edad ni nacionalidad, de modo que no podía faltar en la comedia como reflejo de la vida cotidiana. El desprecio paradójico con que se considera a las meretrices era denotado por la sociedad grecorromana al aplicarles generalmente nombres neutros, con lo que parece indicarse sin hipocresía el uso de la mujer como objeto, sobre todo en Roma (cf. *Cist.*, 27 sqq.), pues en Grecia era más aceptada la hetera y solía recibir por nombre un diminutivo afectuoso y además, una educación a la que la mujer clásica no tenía acceso. El caso de Khrysis en *Samia* es prácticamente excepcional en la comediografía superviviente, pues la muchacha es tratada como concubina "fija", con cierto prestigio en la casa.

Lo cierto es que el motivo de la prostitución en la comedia no surge en la etapa de la véα, sino que ésta mantiene una tradición que puede remontarse al menos hasta las ἐταίραι de Crates y Ferécrates, y a las críticas de costumbres de Aristófanes. En realidad, la prostitución que aparece testimoniada en la comedia es no sólo la femenina⁸⁴ sino también la masculina.⁸⁵

⁸⁴ Aristófanes, *Acarn.*, 524-5, 1091, 1147-9, 1198 (entra una cortesana con falo), *Cab.*, 1400, *Nubes*, 990 sqq., *Avispas*, 500, *Thesm.*, 1195 sq., *Ranas*, 1301, 1327-8, *Eccl.*, 718-9, 1161, *Plutos*, 149 sqq., 179 (mención de Λαίς, famosa cortesana, cf. 302 sqq.), 243; Dífilo, fr. 42, 38 sqq., Menandro, *Epitr.*, (Habrótonon), *Kólax*, fr. 295 Kock (menciona a Khrysis, Korone, Antikyra, Iskhás y Nannáron), *Perik.*, (Habrótonon, cf. 476=225, 482-5=232-5), *Samia* (Khrysis), Plauto, *Bacch.*, (las dos meretrices, Bacchis I y Bacchis II), Plauto, *Men.* (Erotium), Plauto, *Merc.* (Pasicompsa), Plauto, *Miles* (Acroteleutium), Plauto, *Most.* (Philematium), *Poen.*, 17 sq., *Pseud.*, (Phoenicium), 948, *Truc.* (Phronesium), Terencio, *And.* (Glycerium iba a ser prostituida pero se la reserva; Khrysis era honesta, pero debe luego aceptar el oficio, 74 sqq.), Terencio, *Heaut.* (Bacchis), Terencio, *Eun.* (Thais), 424, *Hec.* (Philotis; Bacchis),

El motivo ocurre también en Herondas. El mimo I muestra a la alcahueta Gyllís, avara, bebedora y calumniante, que quiere tentar a Metrikhe, como anticipo de la Celestina de Rojas⁸⁶, y que menciona a dos de sus muchachas, Myrtale y Sime (v. 89), prostitutas de dicha regenta; cabe incluso la posibilidad de que Metrikhe, aunque su nombre sugiere que se trata de una "matrona", haya sido una meretriz comprada por Mandris y tal vez abandonada ahora por él.⁸⁷ Gyllís es entonces una típica *lena*, una proxeneta como la que representa Eurípides en el final de las *Thesm.*, y el título del mimo, *Μαστροπός*, es vocablo utilizado por Aristófanes (cf. *Avispas*, 1028, *Thesm.*, 341, *Ranas*, 1079), por Teopompo (Ateneo, X 443a) y por Filípides ya en un título de comedia.⁸⁸ El mimo II presenta al *πορνοβοσκός* Báttaros, que es hijo y nieto de rufianes, "profesión" que él mantiene (vv 74-77), y que sostiene una causa judicial por afrentas y daños infligidos contra una de sus muchachas. De tal modo, Herondas mantiene la tradición con la misma "osadía" de la comedia, pero desarrollando situaciones que en aquélla eran simples alusiones, menciones o que, a lo sumo, se extendían a una escena, como los reclamos de Sannio en *Adelphoe*... aunque un mimo puede ser considerado en sí como una "escena"

En el mimo VI la mujer Korittó confiesa que hizo de todo para congraciarse con el talabartero, excepto entregarle el cuerpo, pero Metró opina que debió dárselo:

φιλεῦσα, τὸ φαλακρὸν καταψῶσα,
 γλυκὴν πειῖν ἐγγχεῦσα, ταταλίζουσα,
 τὸ σῶμα μόνον οὐχὶ δοῦσα χρήσασθαι.
 Ἄλλ' εἰ σε καὶ τοῦτ' ἤξιωσ' ἔδει δοῦναι.

(VI 76-79)

Phorm. (Phanium), Terencio, *Adel.* (Bacchis?); Trabea, *incerta*, 1 Rib., Décimo Laberio, *Comptalia*, 2 Rib., Atta, *Aquae caldae*, I; Afranio, *Exceptus*, XI. Seguramente aparecía el motivo en las piezas tituladas *Meretrix* de Cecilio, *Heiaera* de Turpilio y la homónima de Novio. *Leno* y *Prostibulum* de Pomponio, como así también en fragmentos en los que se menciona a *lenones*, como en *incerta*, 23.

⁸⁵ Aristófanes, *Cab.*, 736 sqq., 878 sqq., *Paz*, 11, *Aves*, 705-7, *Thesm.*, 345, *Ranas*, 148, *Plutos*, 153-4, 959-979 (un muchacho ejerce de gigoló con la vieja); Plauto, *Aul.*, 285-6, *Curc.*, 37 sq., 482, *Persa*, 283-5, *Pseud.*, 773-4 y 785-7 *Truc.*, 149-151.

⁸⁶ "Pienso en casos como el de los *Mimos* de Herodas (o Herondas), que ofrecen semejanzas con situaciones, personajes y aun giros de *La Celestina*, semejanzas que emanan de la afinidad de ambiente evocado, ya que los *Mimos* fueron poco leídos en la Antigüedad y desconocidos después hasta 1891". Lida, p. 246.

⁸⁷ Cunningham rechaza la ingenuidad de Metrikhe por considerar infundada la teoría sobre su virtud. Pero véase *infra* el motivo "Nombres caracterizadores"

⁸⁸ Gyllís fue nodriza de Metrikhe: esta relación y el asunto de la pieza pueden recordar a Fedra y su nodriza quien, sin ser regenta, actúa como alcahueta por inducir al adulterio.

También puede interpretarse la mención de los νεανίσκοι de I 29, entre tantas cosas que habrían hecho a Mandris olvidarse de Metrikhe, como una alusión al posible ejercicio bisexual del viajero y a la prostitución de los jovencitos.⁸⁹ ¿En qué sentido podrían retenerlo en Egipto los pajes, los soldados jóvenes, los compañeros (posibles interpretaciones de la referencia), como para que se olvidara de su amada? El contexto del mimo, la profesión y la intención de Gyllis, favorecen la idea de que también con esta alusión la proxeneta intenta desacreditar a Mandris para convencer a Metrikhe (Mandris sería voluble frente al fuerte pugilista).

PEDANTERÍA INTELLECTUAL.

Relacionado con la fanfarronería y con la charlatanería, suele aparecer en el ámbito comediográfico el motivo de la pedantería entre los intelectuales. Por lo general esta figura aparece con carácter distante, separada del “vulgo”, enfrascada en sus cosas y distinguida por una terminología técnica o extraña que aumenta aquella distancia, como el Sócrates de *Nubes*. Los diversos géneros comediográficos de la Antigüedad testimonian el punto de partida de esta tradición cuya amplitud radica seguramente en que la actitud hiperbólica del intelectual se presta para generar fácilmente el ridículo, más aún cuando se la combina con los castigos de excusa pedagógica.

Los ejemplos de la comediografía antigua remontan a Epicarmo (1K=86 Ol.), que presenta también un maestro con los rasgos del motivo; se halla asimismo en Aristófanes, quien en *Nubes* presenta una caricatura del Sócrates histórico como un intelectual encerrado en sus profundas preocupaciones, incluido todo en un contexto de tono irónico, grosero y burlesco. La misma actitud pedantemente despreciativa tiene Pheidippides respecto de su padre una vez que “aprendió” el discurso engañoso, y en él se conecta ya el aire de superioridad con la violencia hacia los “inferiores”, dado que quiere dar golpes a su padre ignorante (el Razonamiento Fuerte también amenaza con golpes cf. 969 sqq.). Luego Menandro comenta en *Sent.*, 379:

Ἰατρὸς ἀδόλεσχος, ἐπὶ τῇ νόσῳ νόσος⁹⁰

y en *Sent.*, 122:

Βακτηρία γάρ ἐστι παιδεία βίου.⁹¹

⁸⁹En esto coincidimos con Marzullo, p. 61.

⁹⁰La “charlatanería” suele ser expresión de pedantería.

En *Aspis* se busca un falso médico que se haga el sabihondo (φιλοσοφῶν, v. 340), urbano y fanfarrón (ἀστεῖον, ὑπαλαζῖονα, v. 375), y que habla en dialecto dórico (vv. 439 sqq.) porque lo extranjero infunde más respeto.

De acuerdo con esta tradición, Herondas presenta en su mimo III, *El maestro*, a Lampriskos, quien debe castigar a un alumno rebelde, Kóttalos, que se rehúsa a cultivar las musas y pierde el tiempo en juegos de azar. El maestro asume esa "autoridad correctora" y su mismo nombre sugiere una cierta pedantería.

La comedia latina también recogerá el motivo. Cf. Plauto, *Bacch.*, 433-4, Pomponio, 71-72, *Philosophia*, 108 sq. Parece ser que en la atelana la máscara de Dossenus se aplicaba en general al "sabelotodo"

FELIZ E INMORTAL COMO LOS DIOS; EL MÁS FELIZ:

Este motivo y su semejante "El peor de todos" y su variante "El más infeliz" podrían unirse con el rasgo común de la hipérbole o de lo extremo en tono jocoso: aislados podrían parecer pasajes de tragedia, pero el contexto define su intención. Ejemplos son los pasajes de Aristófanes, *Acarn.*, 400, *Nubes*, 166, *Avispas*, 550, *Aves*, 1273, *Eccl.*, 1112-6; Terencio, *Heaut.*, 290, 842-3; Juvencio (Varrón, *De ling. lat.*, 6, 50) y, comparando con la felicidad de los dioses, Plauto, *Curc.*, 167, *Poen.*, 275 sq., *Rud.*, 1191-2, *Truc.*, 372, Terencio, *And.*, 959 sqq., *Heaut.*, 680-693, *Hec.*, 841 sqq.

Como elogio a una clienta, el zapatero del mimo VIII recurre a este motivo: el esposo está cerca de la divinidad al tenerla a ella a su lado (cf. 111 sq., ἄ. θεῶν ἐκεῖνος οὐ μακρὴν ἄπεστ' ὄνηρ / ὡτέω σὺ χεῖλεα νύκτα κήμερην οἴγεις). El matiz logrado por Herondas es aplicar el motivo tradicional no en primera persona, que es lo común, sino como un "piropo" indirecto, una adulación para la *captatio*.

ZORRO, IMAGEN DE LA ASTUCIA.

La identificación de una pasión o cualidad, negativa o positiva, con un animal ocurre frecuentemente en la vida cotidiana: el lobo es imagen del codicioso, el mono lo es del engañador, y también a propósito de la astucia, se identifica al hombre que la posee con el zorro. En tanto metáfora de la vida cotidiana, la comedia la recoge: la hallamos en Aristófanes, *Cab.*, 1067 sq., *Nubes*, 448, *Paz*, 1067 sq., 1188 sq., *Aves*, 430 sq., *Lis.*, 957, Menandro, *Epir.*, 29=165.

También el mimo helenístico de Herondas ofrece ejemplo de este motivo. En el mimo VII, "El zapatero", el personaje central es Κέρδων, nombre que, como

⁹¹Puede entenderse como referida a que toda educación va acompañada de "golpes pedagógicos"

veremos, juega con el sustantivo κέρδος, “provecho, ventaja”, pero también con κερδῶ, -οῦς, “zorro”; el zapatero, en un aparte de su charla con las clientas, se dice a sí mismo:

ναὶ μὰ τήνδε τὴν τεφρὴν κόρσῃν,
 ἐφ' ἧς ἀλώπηξ νοσσίην πεποίηται,
 τάχ' ἀφιτηρὸν ἐργαλεῖα κινεῦσι.
 Ἑρμῆ τε Κερδέων καὶ σὺ Κερδεῖη Πειθοῖ,
 ὡς, ἦν τι μὴ νῦν ἦμιν ἐς βόλον κύρσῃ.
 οὐκ οἶδ' ὅκως ἄμεινον ἢ κύθρη πρήξει.

(VII 71 76)

La referencia al zorro anidado en su cabeza sugiere la adopción de la astucia, y la adjetivación utilizada en la invocación a Hermes y a Peithó sugiere que uno y otro le conceden “ventajas” (κέρδη, cf. 33 sqq.) por medio de una persuasiva astucia (κέρδω = zorro = astucia). Tal vez pueda considerarse que el motivo se presenta aquí de modo más elaborado, por recurrirse a la alusión del nombre y a la metáfora del nido, pero el recurso del nombre connotativo es común a toda la comediografía y este motivo se funda ya en una metáfora popular, de modo tal que se trata de una presentación matizada del mismo motivo tradicional.

ENUMERACIÓN:

La comedia recurre a este motivo con especial insistencia dado que él suele dar pie a técnicas cómicas (un juego de palabras, una broma, una caricatura) o, las más de las veces, produce por hipérbole un efecto gracioso, sobre todo si el actor manifiesta quedarse sin aire. El número de los elementos mencionados en la enumeración puede oscilar entre tres, en las formas más simples, y un centenar, en su ejemplo extremo. El contenido de estas acumulaciones, muy diverso, consiste predominantemente en animales, comidas, utensilios, nombres, oficios, sentimientos, epítetos y fenómenos; prevalecen los sustantivos, pero hay asimismo verbos y adjetivos.

La enumeración de los ejemplos de este motivo sería también una hipérbole. Señalamos simplemente que hay ejemplos en el drama de sátiros, en las diversas formas comediográficas y en el mimo, desde Epicarmo hasta Jenarco, pasando por los máximos ejemplos de Anaxandrides y Mnesímaco, y desde Nevio hasta Afranio, pasando por Plauto, Cecilio, Terencio, Titinio, Novio, Pomponio...

Herondas no podía eludir este motivo. Un ejemplo claro lo ofrece el mimo I, cuando la proxeneta Gyllis hace su argumentación contra Mandris y enumera las cosas que en Egipto pueden distraerlo del amor de Metrikhe:

πλούτος, παλαιστρη, δύναμις, εὐδίη, δόξα,
 θεαί, φιλόσοφοι, χρυσίον, νεηνίσκοι,
 θεῶν ἀδελφῶν τέμενος, ὁ βασιλεὺς χρηστός,
 Μουσηῶν, οἶνος, ἀγαθὰ πάντ' ὅσ' ἂν χρήξης,
 γυναῖκες...⁹²

(I 28-32)

Otro ejemplo lo aporta el mimo VII, cuando el zapatero menciona los diversos tipos de calzado que las mujeres pueden admirar y probarse:

... γένεα ταῦτα παντοῖα·
 Σικυῶνι' Ἀμβρακίδια, Νοσσίδες, Χίαι,
 ψιττάκια, κανναβίσκα, Βαυκίδες, βλαυττία,
 Ἴωνικ' ἀμφίσφαιρα, νυκτιπήδηκες,
 ἀκροσφύρια, καρκίνια, σάμββαλ Ἀργεῖα,
 κοκκίδες, ἔφηβοι, διάβαθρ'⁹³

(VII 56-61)

El efecto lo comprendemos si imaginamos las escenas: los ademanes, el tono, el gesto de los actores (favorecido por la ausencia de máscara) e incluso la aportación de utilería, como pudo darse en el caso de la zapatería.

INVOCACIÓN SUCESIVA.

Una variante de la enumeración, conectada con el motivo del sacrificio ritual y con el de la piedad religiosa, es la invocación a los dioses en acumulación de nombres y epítetos. En algunos contextos comediográficos este tipo de invocación suele resultar hiperbólico y conllevar una causa de γελοῖον; pero despojado de esos

⁹²La enumeración no se quiebra aun cuando algunos eruditos niegan la autenticidad de los vv. 28 y 30-31, como Paul Maas; sobre esto cf. Vogliano, 1925, p. 407, y Marzullo, 1953. En cuanto a la argumentación de Marzullo acerca de que la enumeración implica una caricatura de Gyllis, lo cual no estaría acorde con la estética de Herondas (pp. 58-59), pensamos que no hay caricatura sino que Gyllis es caracterizada como una "sofista", que usa argumentos no necesariamente verdaderos ni válidos; el desorden podría deberse a la afanosa búsqueda de acumular razones que "mareen" a Metrikhe, si no la convencen. Respecto del v. 28, donde "Si tratta dunque della potenza, della pace, della fama dei Tolemei", exactamente eso puede retener a Mandris en Egipto, interesado en gozar de ese ambiente. Gyllis, aunque poco culta, seguramente conoce de oídas e incluso tal vez exagera e idealice los atractivos de Alejandría.

⁹³Sobre estos diversos tipos de calzados cf. Brancolini.

matices y “segundas intenciones”, el motivo en sí refleja la cotidianeidad común a la comedia, al mimo y a géneros paralelos y próximos. El mimo IV de Herondas, que enmarca una ἔκφρασις en un sacrificio ritual, se inicia con una invocación múltiple en boca de Kynnó:

Χαίροις, ἄναξ Παίηιον...
 συν καὶ Κορωνίς ... κώπόλλων

...
 Ὕγεια ...
 Πανάκη τε κήπιώ τε κήσω καίροι,

...
 Ποδαλείριός τε καὶ Μαχάων ...
 κώσοι θεοὶ ...
 καὶ θεαί, πάτερ Παίηιον, ...

(IV 1-11)

Esto indica la intención de su plegaria al invocar a dioses sanadores, de la familia de Asclepio y asociados: como luego declara (vv. 16-18), el sacrificio es un agradecimiento por una curación de enfermedades.

En este caso, Herondas matiza un motivo bastante frecuente, aplicándolo a una situación estrictamente religiosa (como en *Aves*, 865 sqq.), mientras que el uso más común es la invocación a manera de exclamación alegre o indignada, fuera de tal situación. Ejemplos del motivo hay en Sófocles, *Ikhneutái*, III 20, Eurípides, *Kýklops*, 262, Aristófanes, *Cab.*, 634 sq., 941, *Nubes*, 264-6, 627, *Aves*, 194, 865 sqq., *Paz*, 456, *Thesm.*, 331-4, *Eccl.*, 1068-9, *Plutos*, 81-2; Antífanos, fr 296 (= Timocles, fr 38=41 K-A); Teófilo, *Pankratíastés*, fr. 8, v 6; Menandro, *Dýsk.*, 191-2, *Samía*, 309 sq., *Plókion*, vv 13 sq., Plauto, *Bacch.*, 892-5, *Cist.*, 512-5, 519 sqq.

ALEJARSE PARA REHUIR PROBLEMAS:

Una vez más la comedia, el género de lo cotidiano, asume con mayor frecuencia el reflejo de esta actitud de evasión, de desear evitar los problemas yéndose lejos, al mostrar personajes que se proponen hacer un viaje o enrolarse en el ejército con el fin de eludir los problemas de la vida familiar o del ambiente en que les toca vivir.

Así, en *Aves* de Aristófanes, el viaje de Euelpides y Peithétairos a Nubecucolandia puede ser interpretado como una evasión de los problemas atenienses y una búsqueda de cambio. En Menandro el motivo aparece en *Samía*, 94 sq. y 627 sqq. en la persona de Moskhión; en *Misúm.*, 112-3=262-3 (Thrasonides); en *Citarista*,

54 sqq. (padre). En el teatro latino se conserva el motivo: Plauto, *Aul.*, 729 sq. (Lyconides), *Merc.*, 83 y 644 (Charinus), *Most.*, 393 (Delphium), 597-8 (Tranio acerca de Philolaches); *Trin.* 595 sqq. (Stasimus); en Terencio, *And.*, 328-9 (Charinus), 935 (Chremes acerca de Phania), *Heaut.*, 117 (Menedemus acerca de Clinia, presionado por su padre), *Hec.*, 182 sqq. (Parmeno acerca de Philumena y la suegra), 703 sqq. (Pamphilus), *Adel.*, 274-5 (Aeschinus a Ctesipho).

Como señaló Veneroni tras citar algunos de los lugares aquí mencionados, el motivo aparece también en Herondas: en el mimo V, Bítinna, ante el pedido de clemencia de Kýdilla para Gastron, dice:

... Κύδιλλα, μὴ με λυπεῖτε,
ἢ φεύξομ ἐκ τῆς οἰκίης.

(V 73-74),

con lo que el ama manifiesta lo extremo de su situación psicológica.

ASPECTO DEL ESCLAVO (Y DE OTROS TIPOS):

La descripción burlesca de un personaje es recurso útil para el γελοῖον, pero también colabora en la caracterización ética. En la comediografía, los rasgos físicos habituales en el *servus* son el rostro rojizo (que puede sugerir una inclinación a la bebida), el vientre abultado (que connota excesos como la gula y la lujuria) y la espalda resistente (como signo de las tareas que se le imponen). Puede aparecer, además, algún rasgo particular respecto de los ojos, la frente, la nariz, la lengua, el cabello, la cabeza, los pies, la estatura. Los latinos se han exployado en la descripción del esclavo (cf. Plauto, *Asin.*, 277, 319, 400, *Bacch.*, 365, *Merc.*, 639 sq., *Pseud.*, 1218 sq., 1325; Terencio, *Eun.*, 688 sq., Pomponio, *Praeco posterior*, 7), pero no puede decirse que el motivo sea exclusivo de la comediografía latina. En el drama griego, sea la ἀρχαία, la véa o el mimo, aparecen frecuentemente esclavos llamados Πυρρίας o Πυρρίης, que son evidentemente “rojizos” y que la sociedad llamaba así por tratarse de la clase esclavizada (cf. Jenofonte, *Anábasis*, VI 5,11, Aristófanes, *Ranas*, 730, ξένοις καὶ πυρρίαις ... εἰς ἅπαντα χρώμεθα); también el nombre Ξανθίας, usado en *Avispas*, *Ranas* y otras piezas, describe al personaje como “rubio”. Esta descripción mediante el nombre también se da en la comedia latina: Cephalio será “cabezón”, Sphaerio será una “bolita”, bajo y regordete, que corre de un lado a otro. Confróntese el motivo “Nombres caracterizadores”

A veces la descripción se refiere a otro “tipo” de la comedia y no al esclavo. Simo, Simus y Simulus son viejos “ñatos” según lo sugieren sus nombres. En algunos casos la descripción se exploya con tantos rasgos negativos o contradictorios acumulados que resulta inductora del γελοῖον: Plauto, *Rud.*, 317 (Trachalio describe

al *leno* Labrax), Terencio, *Hec.*, 440-1 (descripción de Callidemides, opuesta a lo que sugiere el nombre), *Heaut.*, 1061 sq. (descripción de la hija de Phanocrates), *Eun.*, 336 (el viejo Archidemides). También hay referencias más aisladas, por ejemplo respecto de los viejos, que se mencionan como decrepitos o desdentados (*Asin.*, 863, *Cas.*, 535, 550, 559, *Epid.*, 186, 666) o como canosos (*Bacch.*, 1208, *Cas.*, 518, *Merc.*, 305, *Trin.*, 874), rasgos que ya aparecen en Aristófanes:

ἔχων ἀφίκται δεῦρο πρεσβύτην τιν' ὃ πόνηροι,
 ῥυπῶντα, κυφόν, ἄθλιον, ῥυσόν, μαδῶντα, ναδόν·
 οἶμαι δὲ νῆ τὸν οὐρανὸν καὶ ψαλὸν αὐτὸν εἶναι.

(*Plutos.* 265-267)

Algunas descripciones, sin embargo, son elogiosas o neutras: Menandro, *Sikyon.*, 200 (Bleps acerca del muchacho), 399 (Moskhíon acerca de la joven); Plauto, *Rud.*, 314 (Trachalio respecto del joven).

Así, Γάστρων, el esclavo infiel del mimo V de Herondas, es un "panzón, barrigón", es decir, *ventriosus* como los esclavos plautinos, pero ese aspecto físico conlleva la idea de "glotón" o de la persona entregada a vicios del vientre en general, lo cual se adecua a que, siendo amante de su ama, haya buscado otra más. Pyrrhies, el otro esclavo del mismo mimo, es "pelirrojo", es decir, bárbaro y por lo tanto esclavo, o también "rojizo" por su inclinación a la bebida. Kerdon, el talabartero, es calvo (lujurioso y codicioso) y pequeño, de baja estatura (mezquino; cf. VI 59). Por lo tanto, Herondas se mantiene fiel a la tradición cómica por la cual se describe someramente o por sugerencia a los personajes y preferentemente en clave negativa, dado que lo peyorativo es más propio para la crítica por medio del γελοῖον.

LLAMADO A LA PUERTA.

Entre los motivos comediográficos relacionados con la técnica dramática en general, uno muy frecuente es el del llamado a la puerta hecho por alguien que está en escena. De este motivo hay ejemplos en tragedias (Esquilo, *Coéf.*, 653 sqq.). Sin embargo de ese uso, cuando el contexto no es tan grave, el enojo y/o la insistencia del que llama, sumados a la cotidianeidad del motivo, lo hacen recurso más típico de la comedia, porque se presta a la producción del γελοῖον.⁹⁴ La comediografía antigua

⁹⁴ Que el dar golpes violentos e insistentes a la puerta es típico de la comedia, parece desprenderse de *Most.*, 937, donde Theopropides dice *Quae haec est fabula?*, y de un fragmento de Titinio, *Fullonia*, XI, donde el personaje prevé la posibilidad: *Si quisquam hodie*

ofrece muchos ejemplos.⁹⁵ También Herondas aporta un ejemplo de este motivo tradicional; en el mimo I, *Prokyklis*, Metrikhe dice:

Θρέϊσσα, ἀράσσει τὴν θύρην τις;

(I 1)

El matiz es que aquí no estamos en la calle ni golpea el personaje que está en escena para que salga alguien de la supuesta casa, sino que estamos en un interior y alguien invisible golpea para poder entrar a escena, y lo hace con tal violencia que denota su rudeza⁹⁶, rasgo que facilita el γελοῖον. De una u otra manera, el motivo técnico produce el ingreso de otro personaje y eso cambia la situación.

IDENTIFICACIÓN DEL INTERLOCUTOR.

Para la presentación de dos personajes que no se conocen, para la justificación de un aparte, para la revelación de la identidad de un disfrazado y/o para dar también un efecto gracioso (porque la persona identificada suele ser aquélla que el otro personaje buscaba), la comediografía suele recurrir a este motivo, que por ello se vincula con la técnica dramática. Fraenkel⁹⁷ creía que los únicos ejemplos griegos de este motivo eran Papiro Hibeh 5 (Page, 290 sqq., Schroeder, 16 sq.) v. 55 y Aristófanes, *Aves*, 1494-1504. Hemos podido ubicar muchos más: Aristófanes, *Paz*, 184 sqq., *Aves*, 95 sqq., 1201 sqq., *Thesm.*, 51, 58, *Ranas*, 184 sqq., *Plutos*, 56-83, Menandro, *Dýsk.*, 551, *Samía*, 569, 295, *Misúm.*, 212 sq., *Epir.*, 538 (probablemente sea ejemplo del motivo el pasaje del papiro de Oxirrincos 2826, v. 15, τὶς ἐστὶν ὁ λαλῶν; que está lacunoso; la identificación sería inmediata pues, tras los parágrafos, en

praeter hanc posticum nostrum pepulerit./ patibulo hoc ei caput diffringam (el *praeter hanc* puede referirse a que ya ocurrió un llamado a la puerta).

⁹⁵ Aristófanes *Acarn.*, 395, *Cab.*, 725 sqq., *Nubes*, 132, 1144 sq., *Paz*, 110, 179, *Aves*, 57 *Lys.*, 1216, *Ranas*, 37 sq., 461, 464, *Eccl.*, 33, 976 sq. cf. 989 sq., *Plutos*, 964 sq., 1097 sqq., Menandro, *Aspis*, 162, 499, *Dýsk.*, 459 sqq., 497 sqq., 911-922, *Epir.*, 717 sqq., *Perik.*, 64=184, 126, 182=372, *Misúm.*, 188, 194, 282-3; Plauto, *Amph.*, 1019 sq., fr. XI Leo, *Asin.*, 382 sqq., *Bacch.*, 581, 1120, *Men.*, 176 sqq., *Merc.*, 130 sq., *Most.*, 444 sqq., 899, *Pseud.*, 604, 1136, 1284, *Rud.*, 331, 413-4, 481, 762, *St.*, 308 sqq., 326, *Trin.*, 868 sqq., *Truc.*, 254 sq., 664; Terencio, *Heaut.*, 275, *Adel.*, 632 sqq., 788. En *Asiá.*, 382, en dos lugares de Aristófanes (*Plutos*, 964-5 y 1101 sq.) y en *Heaut.*, 410 y 426 de Terencio, el casero sale antes del llamado. Una variante del motivo es que en vez de dar fuertes golpes para que acudan a atender, el recién llegado araña la puerta para que sólo oiga quien debe oír, por ejemplo en Aristófanes, *Thesm.*, 481 y *Eccl.*, 33 sqq.

⁹⁶ Cf. Massa Positano, p. 34, y Mogensen; pero, señalamos de nuevo, Llera Fueyo.

⁹⁷ p. 212 y *addenda*.

el verso siguiente se lee πρόφιμε). Posteriormente, el teatro latino ofrecerá otros ejemplos: Plauto, *Capt.*, 833, *Merc.*, 131 sqq., 866, *Poen.*, 851, *Pseud.*, 244, *Rud.*, 229 sqq., *Trin.*, 1054-1068, *Truc.*, 115, Terencio, *Phor.*, 195, 739, *Adel.*, 320. A éstos podemos añadir los loci siguientes: Plauto, *Cas.*, 631 sq., *Cist.*, 704 sqq., *Curc.*, 110-121, 303 sqq., *Epid.*, 201, *Merc.*, 475, *Rud.*, 332, *Trin.*, 45, Terencio, *And.*, 267, 344. Una variante del motivo es que la identificación mutua se realice previamente a la conversación, en apartes independientes de los dos personajes. Fraenkel menciona *Persa*, 13 sqq., pero no es el único ejemplo (cf. Plauto, *Aul.*, 811 sqq., *Bacch.*, 534, *Curc.*, 229 sqq., *Epid.*, 533 sqq.).

Por su parte, Herondas conserva el motivo en su mimo *Prokyklis*, 3-5, donde la esclava Threissa dice a la visitante Gyllis:

Τίς τὴν θύρην; Ἐγῶδε. Τίς σύ; Δειμαίνεις
ἄσσον προσελθεῖν; Ἦν ἰδοῦ. πάρεμ ἄσσον.

Τίς δ' εἶ σύ; Γυλλίς, ἢ Φιλαινίδος μήτηρ.

Es decir, conserva sin demasiada extensión, la identificación retrasada del otro personaje, recurso que ofrece datos sobre él y además crea expectativa.

NOMBRES CARACTERIZADORES:

En la comedia grecolatina parecen coexistir dos técnicas por las que el nombre del personaje es resultado de una cuidada selección, de modo tal que el personaje quede caracterizado por su apelativo mismo y, por lo general, de una manera caricaturesca, peyorativa, cómica en fin, aunque hay excepciones. La caracterización a través del nombre se hace mediante dos técnicas: una de ellas es la que llamamos de "nombres típicos", porque si bien ella recurre a la onomástica realmente existente, lo hace porque atiende a la etimología de tales nombres, al punto de que ellos se tornan particularmente adecuados para un "tipo" de la comediografía, si bien vemos que algunos denotan más una actitud que una edad fija en el personaje, que otros apuntan a un ingrediente de la trama, que otros señalan un rasgo físico o moral o una situación social. La segunda técnica de los nombres caracterizadores es la que denominamos de "nombres connotativos" en el sentido bloomfieldiano. Estos *nomina personarum* no son, a diferencia de los de la primera técnica, nombres realmente existentes en la vida cotidiana del mundo grecorromano, sino invenciones o adaptaciones cuyos componentes morfológicos sugieren la condición o el carácter del personaje. Toda la comediografía griega y latina, en sus diversos tipos y épocas, testimonia este motivo. En algunos casos, el nombre aparece tardíamente en la pieza, como el Agorácritos de *Caballeros* o el Peithétairos de *Aves*; en tales casos, el nombre del personaje confirma

o destaca rasgos ya marcados por el diálogo. Si en cambio aparece tempranamente, anticipa o anuncia los rasgos que se presentarán. De una u otra manera, el nombre caracterizador siempre redondea la definición de la personalidad y de las relaciones del personaje, sea un tipo o un carácter.

Herondas se mantiene fiel a la tradición también en este aspecto.⁹⁸ Nombres “reales” o “históricos” de sus personajes son⁹⁹.

*Ἀννα o Ἀννῶ (esclava de VIII 14) es nombre hebreo que significa “gracia”; su origen oriental sugiere que se trata de una persona esclavizada y, por eso mismo, mejor preparada para escuchar el sueño del personaje relator, frente a la “pulga”, la insignificante Ψylla, y frente a la “grandota”, la tonta Megalís. Austin señaló una posible vinculación con el púnico Hanno, del que resulta la misma connotación.

Ἀντίδωρος (V 61), nombre registrado en Heródoto y Demóstenes, aquí connota la idea irónica de “regalo correspondido”, aludiendo a que el esclavo Pyrrhías pasará alguna vez por la misma tortura de Gastron (cf. Puccioni p.106); de ahí que Headlam lo glose “tit for tat”, “golpe por golpe”, y Austin *pistor*, “panadero, el que muele el grano”

Ἀριστοφῶν (patrón de Báltaros en el mimo I, v. 11) es nombre registrado en Tucídides, Jenofonte y la *Antología*. Significa “el mejor en el hablar”, por lo cual es adecuadísimo para Báltaros, que ejerce como orador, y se opone a Mennes, patrón de Thalés, que son ambos violentos. Plauto usa el nombre Aristophontes en *Captivi*.

Ἀρτεμῖς (mujer de VI 87 y 89), nombre registrado en una inscripción de Cos, recuerda el de la diosa *Ἀρτεμῖς, cuyo principal rasgo es la castidad: aquí resulta ser un nombre antifrástico, dado que ella interviene en la difusión del consolador.

Βάτταρος (rufián del mimo II) parece nombre antifrástico en cuanto se lo relacione con βατταρίζω “balbucir” (Heródoto IV 155 menciona a un tal Bato, llamado así por ser tartamudo y balbuciente), pues el πορνοβοσκός se desenvuelve bastante bien como orador judicial¹⁰⁰, salvo que se lo interprete como “charlatán” (cf. luego Βατάλη y la opinión de Crusius). Puccioni, p. 28, lo relaciona con el valor de βάτταλος (*sic*),

⁹⁸Véase el estudio de J.C. Austin.

⁹⁹Smotrytsch, p. 63, señala: “Den Einfluss der Komödie sieht man vor allem in den Namen der handelnden Personen, die häufig redende Namen führen” El autor niega, por ejemplo, la relación de Gyllís con γύλιος, por existir el nombre en inscripciones; sin embargo, aunque los nombres sean reales, los comediógrafos juegan con sus etimologías y con los vocablos que puedan conectarse con ellos aun de modo meramente fonético. Por otra parte, Smotrytsch sólo se ocupa de algunos nombres (Metrikhe, Metrotime, Báltaros, Lampriskos, Kerdon, Gastron).

¹⁰⁰Para Massa Positano en su edición de 1971, pp. 5 sqq., el nombre alude a Demóstenes, que era llamado Báltaros; habría una alusión paródica al orador, adecuada para el ambiente del mimo II. Según Masson, 1970, p. 360, se le decía βάτταλος en alusión a su τραυλότης. El nombre aludiría a esa forma y también a βάταλος, “degenerado”

“degenerado” teniendo en cuenta el κίναϊδός εἶμι del v. 74. Es muy verosímil que Herondas haya buscado esa relación fónica, porque ese tipo de juegos léxicos es tradicional en la comediografía griega y será mantenido por la latina (por ejemplo, *Ballio-ballistare* en Plauto, *Mysis-misera* en Terencio, etc.). Por otra parte, O.Hense¹⁰¹ señaló un pasaje de Plutarco donde se menciona a βάτραχος ὁ πορνοβοσκός; dado que “en la lengua popular βάτραχος designaba a un individuo sin escrúpulos”¹⁰², el nombre Báttaros podía incluir una alusión a esta acepción, muy acorde con el carácter del personaje. Según Masson, 1970, p. 359, “βάτταρος n’est pas un nom artificiel; c’est un surnom du terroir, appartenant à une famille onomastique vivante [...] Héronidas n’a pas créé le nom [...] il a simplement puisé dans le riche répertoire des noms ioniens du sud de l’Asie Mineure”

Βίτιννα (la celosa del mimo V), es nombre registrado en la *Anthologia Palatina*; Puccioni, p. 92, señala que tiene la raíz de nombres testimoniados en inscripciones de la isla de Cos, más el sufijo -ιννα, frecuente en nombres de todo el Mediterráneo helénico (cf. Κόριννα); pero el editor no menciona el significado de aquella raíz ni los diccionarios registran ningún sustantivo común con el que pueda ser relacionada. Austin propone que es nombre de hetera, relacionado tal vez con βίαια, que iría bien con la violencia y coerción del personaje.

Γυλλίς (celestina del primer mimo) parece feminización del masculino Γύλλις, pero aparece registrado en inscripciones de Cos. Sin embargo, fonéticamente recuerda el sustantivo γυλλάς, “copa”, que connota su tendencia a la bebida, y el sustantivo γυλιός, “monedero largo”, que connota su interés monetario.

Δρυμύλος (esclavo de VII 5) es nombre registrado tardíamente en Luciano; como adjetivo δρυμύς significa “agudo, penetrante” y resulta aquí antifrástico, pues el esclavo es un dormilón, o apunta a la idea de “astuto, engañador”, porque se hace el dormido.

Ἑρμόδαρος (dueño de un consorcio, mencionado en VI 53), nombre registrado tardíamente en Luciano y en la *Antología* de Planudes; que se llame “regalo de Hermes” es adecuado para quien comercia con propiedades.

Ἑρμῶν (torturador de Gastron en el mimo V 32 y 48), es nombre real registrado en Tucídides y Jenofonte y en inscripciones de Cos; su relación con Ἑρμῆς connota dos ideas: si Hermes era protector de las relaciones pacíficas, en este caso el nombre resulta antifrástico, posibilidad muy frecuente en la comediografía; pero como Hermes era conductor de las almas al Hades puede asociarse a este torturador con la idea de que produce la muerte del esclavo infiel, dado que debe aplicarle dos mil azotes.

Εὐβούλη (mujer mencionada en VI 25, y v. 81 según Kaibel-Knox) es nombre frecuente, femenino de Εὐβουλος, que como adjetivo significa “de buen consejo”

¹⁰¹Hense, p. 265.

¹⁰²Melero, p. 312.

Aquí parece usado por antífrasis, pues designa a una señora que imprudentemente prestó a otra el consolador que Korittó le había prestado a ella. Stern observa que el personaje cumple un papel paralelo al de Eubúleo en el mito órfico¹⁰³. habría, pues, una intención alusiva, como con Metró/Deméter y Korittó/Kore. En cuanto a su servilismo, cf. Giangrande, p. 95.

Εὐθείης (alumno del mimo III, v. 59), es forma jónica de Εὐθείας, que aparece en Lisias; Herondas parece elegirlo por la raíz εὐθύς, “correcto”, con lo cual connotaría que se trata de un chico correcto, buen estudiante, lo contrario de Κότταλος. El nombre se menciona también en IV 24 para designar a alguien que donó una estatua para el templo de Asclepio: connota también a una persona “correcta”, que se ocupa de actos piadosos en honor de los dioses; esta connotación se refuerza con su patronímico ὁ Πρήξωνος (*vide infra*). Austin lo glosa como “Frank”, “franco, sincero”

Θαλήης (contrincante del rufián en el mimo II, v 3) nombre histórico del famoso sabio; aquí puede relacionarse con θαλία, “abundancia, festín, fiesta”, o con θάλος, “brote joven”, pues el personaje es rico (vv 3-4, 21-22) y, por la afrenta hecha a la prostituta, debe de ser también joven (es común en la comediografía que los jóvenes violen a muchachas tras emborracharse). En el v 38 Báτταρος dice que el nombre originario de Thalés era Αρτίμμηης, nombre de un sátrapa persa registrado en Jenofonte con la forma Αρτίμμας, que también aparece en inscripciones como nombre de esclavo (cf. Puccioni, p. 37). El cambio de nombre y el originario, más el hecho de que Báτταρος lo llame “frigio” como insulto (v 37), sugieren que Thalés es un libertino.

Θρεΐσσα (esclava del mimo I) adjetivo equivalente a θραΐσσα, θρηΐκιος, “tracio”, que, como todos los gentilicios utilizados como nombres propios, sugiere el origen y la condición de esclavo.

Κέρδων (talabartero del mimo VII, mencionado también en el VI 48, 62, 66, 96), nombre registrado en Demóstenes, pero que aquí juega con el sustantivo κέρδος, “provecho, ventaja”, y también con κερδῶ, -οῦς, “zorro” (cf. VII 33 sqq. y 71 sqq.), lo cual connota que el personaje es un astuto ventajero o aprovechador (véase el motivo “Zorro, imagen de la astucia”).¹⁰⁴ Por su descripción en VI 59, se desprende que es lujurioso y codicioso (calvo) y mezquino (pequeño, de baja estatura), por lo que se lo compara con Πρηξίνος (*vide infra*): a tal punto que oculta su taller para eludir los impuestos (vv 63-64). Ussher, p. 64, no duda de que el tercer Kerdon de VI sea el mismo de VII.¹⁰⁵ Cerdo es el nombre que Marcial da a un zapatero (III 16, 59, 99)¹⁰⁶, y que aparece también en Persio, IV 51 y en Juvenal, VIII 182.

¹⁰³ Stern, 1979, p. 251.

¹⁰⁴ Sobre κερδῶ femenino, “zorra, astucia”, cf. la propuesta lingüística de Hamp.

¹⁰⁵ Sobre la identificación de ambos personajes, cf. Cunningham, 1964, pp. 33 sqq.

¹⁰⁶ Por otra parte, el tipo del zapatero aparece ya en Eubulo, 96 KA, fragmento de una pieza titulada *Zapatero*. ¿Fabricaba este personaje otros objetos además de zapatos?

Κυδίσλλα (esclavas del mimo IV, vv 41 y 48 y del mimo V, vv 9 y 41), nombre registrado también en la *Anth. Pal.* y en inscripciones, y que parece relacionado con κῶδος, gloria, renombre"; aplicado a esclavas, puede ser antifrástico (en el IV se opone a la pereza y glotonería de las que el ama la acusa).

Μεγαλλίς (esclava de VIII 10) es nombre que aparece registrado tardíamente por Diodoro Sículo (siglo I a.C.). Su raíz μέγας lo hace descriptivo del físico: sería "grandota" frente a su compañera Psylla, la "pulga" libia. Véanse Psylla y Anna.

Μέννης (patrón de Thalés en el mimo I, v. 10) aparece registrado en Nicolás Damasceno, según anota Puccioni (p. 32), y deriva de μένος, "fuerza", de modo que sugiere la fuerza del personaje, que es un púgil vencedor. Es adecuado para el patrón de un violador.

Μητριχη (señora del mimo I), es nombre registrado en inscripciones y formado sobre μήτηρ, μητρικός; connota la condición o vocación de madre; equivaldría a *matrona*, "señora del hogar" adecuado para esta especie de fiel Penélope. Que su relación con Mandris es la de matrimonio parece inferirse de la seguridad de su actitud, algo más que una firmeza basada sobre el honor y la dignidad forjados lejos de Gyllis. Este nombre no condice con la interpretación del personaje como ex prostituta¹⁰⁷, salvo que se lo considere antifrástico.

Μικίων (VII 43) es nombre real registrado en Demóstenes, Plutarco, Alexis y una inscripción de Cos. El texto está lacunoso, pero la asociación del nombre a μικρός sugiere que podría tratarse de un mezquino o avaro (para Puccioni, p. 147 se trataría de un productor de cera; para Austin, "humble tradesman").

Μυρτάλη ("hija" de la celestina del mimo I, v. 89, y muchacha del rufián Báttaros en el mimo II, v. 65) es nombre registrado tardíamente en la *Antología* y en Plutarco; es típico de prostituta o de hetera porque el mirto era planta que se identificaba con el sexo y lo relacionado con él (y, en general, las plantas y flores se identificaban con "lo femenino").

Μυρταλίνη (mujer mencionada en VI 50), diminutivo del precedente, tiene sus mismas connotaciones, muy adecuadas por el tema de este mimo.

¹⁰⁷Relacionarlo con μήτρα, "matriz, vientre" lo mantiene en la misma línea de interpretación, pues si bien la idea de "vientre" puede dar una vinculación con la práctica de la prostitución, ésta se fundamentaría mejor con las connotaciones más o menos obscenas de nombres tradicionales (por ej. Myrtale, Sime, Philotis, Philematium). Quillard, Massa Positano, Cunningham, Ussher, Stern, ven en Metrikhe a una hetera que deja el oficio. Que conozca a Gyllis no es base para ello, pues la vieja se identifica como su ama o nodriza: que Gyllis haya sido su nodriza años atrás no implica que Metrikhe haya participado de un posterior "negocio" de la vieja.

Νοσσίς (mujer mencionada en VI 20, hija de Erinne¹⁰⁸) es nombre real que aparece en la *Antología*; como sustantivo común significa “gallinita”, “pollito”, y connota que se trata de una muchacha; el hecho de que su madre sea Ἡριννα, relacionado con ἡρινός, “primaveral”, reafirma su gracia y ardor juveniles, que “justifican” su recurso al consolador. En el v. 34 se menciona a Μηδόκης, nombre de origen tracio que designaría al padre o al marido: puede jugar con μήδομαι y sugerir que el marido está muy “ocupado, preocupado” para atender a su mujer.

Πίστος (esclavo de VII 6, 14 y 54), nombre que juega con el adjetivo πιστός y caracteriza al personaje como “fiel, sumiso”, propio de un esclavo que obedece al amo hasta en el hecho de golpear a un compañero. Se registra en Antífanes, fr. 68, y en Plauto aparece la forma *Pistus* para un *vilicus* (*Merc.*, 278).

Πυθέας (padre de Metrikhe, mimo I 76) es nombre real registrado en Píndaro, Heródoto y la *Antología*. Aplicado a Metrikhe parece aludir, por su relación con Πυθώ, a que persuade diplomáticamente a Gyllís de no insistir en la propuesta (cf. 67 sqq.).

Πυρρίης (esclavo del mimo V), es nombre muy frecuente entre esclavos, sobre todo en la forma Πυρρίας; deriva de πυρρός “rojizo, pelirrojo”, sugiere el aspecto y la condición de “bárbaro” y de esclavo.

Σίμων, nombre que Kóttalos escribe en lugar de Μάρων (cf. III 24-26); ambos son nombres reales, pero mientras que éste tiene connotaciones épicas y religiosas¹⁰⁹, el primero recuerda a σιμός, “ñato”, signo de lujuria o codicia, y es a la vez el nombre de una caída de dados: revela en el muchacho su inclinación por el vicio.

Φιλαινίς (“hija” de la celestina Gyllís, en mimo I 5), nombre de meretriz en Luciano, usado también en la *Antología palatina*, relacionado con φίλον, φιλέω, en las acepciones de “objeto de amor” y “besar”, connota que se trata de una prostituta y que Gyllís es su regenta. Mastromarco, 1991, p. 179, señala que es el nombre de la autora de un escandaloso tratado erótico del siglo IV; esto añade a la connotación del nombre una alusión literaria.

Φίλλος (alumno del mimo III, v. 60), es nombre registrado en Anacreonte; Herondas parece haberlo seleccionado para indicar que se trata de un “amigo”, un “compañero” de estudios de Kóttalos.

Ψύλλα (esclava de VIII 1) es nombre registrado en la *Antología Palatina*; su significado como sustantivo común, “pulga”, caracteriza a la persona nombrada como algo diminuto o de poco valor, por lo tanto puede ser descriptivo del físico pero adecuado para una esclava, dada la situación social y legal de esta clase, sobre todo si

¹⁰⁸Para Cunningham, 1964, p. 32, adn. 2, siguiendo a Crusius y a Lloyd Jones, hay en este nombre una “malicious reference” a la poetisa helenística Nossis, apoyada en el hecho de que también Erinne fue poetisa en el siglo VI a.C. o tal vez contemporánea de Herondas. Véase Crusius, 1924, p. 377

¹⁰⁹Es mencionado en la *Odisea*, IX 197 y se atribuye también a Dioniso.

se tiene en cuenta que los ψύλλοι eran un pueblo de Libia: el gentilicio usado como nombre propio es típico de esclavos. Ver Anna y Megalís.

Nombres connotativos inventados por el autor son:

Αμφυταίη (supuesta amante del esclavo Gastron y rival de Bítinna, V 3 y 29), es un ἄπαξ de etimología indeterminada, pero puede relacionarse con ἀμφί y φυτόν/φύω que connotarían su doble vida. El nombre de su esposo o padre es real, Μένων, pero en este caso puede connotar que es un hombre “quedado”, que permanece en su casa y su situación mientras la mujer lo engaña. Pero según Nairn es nombre de esclava y según Headlam y Groeneboom designa a una meretriz.¹¹⁰

Βατάλη, mujer representada en una estatua (IV 35); si se relaciona con βάταλος, βάτταλος, el nombre connota que se trata de una mujer de mala vida. Es un ἄπαξ que lleva su gentilicio Μύττης (cf. v. 36), los cuales Crusius interpreta como “charlatana hija del mudo”¹¹¹ y Austin como “ceceosa hija del mudo” Pero según Masson, 1970, p. 361, podría ser nombre real, dado que hay ejemplos de Βάταλος; sin embargo, es frecuente en la comediografía la feminización de nombres reales masculinos.

Βατυλλίς (V 70 y 82, probablemente la hija de Bítinna); Puccioni, p. 108 observa que la raíz βατ- era común en nombres orientales y africanos; si se relaciona con los precedentes, indica que la hija es tan degenerada como la madre: esto subraya por contraste el cuadro ideal de la niña casada y madre.

Γάστρων (esclavo “infiel” del mimo V), nombre basado sobre el sustantivo común γάστρων, “hombre panzón”, que resulta descriptivo del físico pero también de su tendencia por la glotonería (γαστρίς, *Aves*, 1604 y γάστρων, *Ranas*, 200 son insultos a Heracles como “tragón, comilón, glotón”) y por los placeres del vientre.¹¹² El hecho de usarse un sustantivo común como nombre también sugiere la condición de esclavo.

Γρύλλος (enamorado de Metrikhe en mimo I, v. 50; aparece también en el fr. XII Κποχ) parece deformación de Γρυλλίων, registrado en Alcifrón y Diógenes Laercio, pero puede jugar con γρύλος “cochinillo” o “congrío” (pez); Eliano y Diógenes Laercio mencionan tardíamente como nombre propio Γρύλος. Tal vez apunte al verbo γρυλίζω y aluda a sus gemidos de amor insatisfecho (cf. vv. 59 sq.). Es hijo de Ματαλίνη, un ἄπαξ relacionado tal vez con el nombre persa Μάταλλος, lo cual sugeriría su condición de extranjera, coherente con el nombre de su marido

¹¹⁰Cf. Stern, 1981, p. 210, adn.12.

¹¹¹Crusius, 1892, p. 83.

¹¹²No nos convence la interpretación de Crusius aceptada por Melero (cf. p. 312) en cuanto a que el nombre indica que el esclavo se ve obligado a comer mucho para mantener la virilidad que se le exige.

Παταΐκιος, nombre fenicio (cf. παταΐκοί, Πάταικος, Παταϊκίων); Austin propone también una posible vinculación con μάτη, “vanidad, tontería”

Εὐετηρίς (arpista de VII 100) nombre que parece formado sobre Εὐετηρία, sugiere la idea de “abundancia, prosperidad”; la elección se debe a los precios que establece la muchacha.

Κοκκάλη (una de las mujeres del mimo IV) nombre que en el papiro v. 19 aparece como Κοττάλη¹¹³, tal vez por influjo del personaje del mimo III, y Κόκκαλος, un alumno del mimo III, v. 60; relacionados con los sustantivos κόκκαλος/κόκκος, sugieren la idea de “grano, insecto, cosa diminuta”, que en el niño puede aplicarse a la edad y al tamaño y, en la mujer, a su tamaño, edad o condición socioeconómica.¹¹⁴ Austin glosa a Κόκκαλος como “sweet”

Κοριτώ (mujer del mimo VI), nombre que parece derivar de κόριον/κόρη con el valor descriptivo de “muchachita”; puede sugerir que, en oposición a Μετρό, matrona inexperta en el consolador, ella es la joven conocedora. El sufijo aparece en Λαμπιτώ, nombre registrado en Heródoto y en Aristófanes, pero la geminación puede sugerir que la raíz sea κόρις, genitivo κόρεως o κόριδος, “chinche”; en tal caso, el nombre puede sugerir que la muchacha es un “insecto”, un ser mezquino, pequeño y despreciable, que facilita y difunde la práctica de la masturbación. Stern, sobre la base de la raíz Κόρη, lo vincula con mitos órficos de la fertilidad (cf. Eubule y Μετρό).

Κόρις (esclavo de V 65), nombre de aparente origen tracio tanto por su forma cuanto por designar a un tatuador, práctica común en ese pueblo (cf. Puccioni, p. 107); puede incluir una relación fónica con κόσκινον, “criba”, que aludiría a los pinchazos del tatuaje.

Κοττάλη, mujer o esclava del mimo IV, si no es un error por Kokkale. Parece sugerir que se trata de una “tonta”, quizás por su ignorancia o inexperiencia acerca de lo que debe hacer (cf. el siguiente).

Κότταλος (alumno rebelde del mimo III), nombre que parece jugar con κότταβος, sustantivo que designa un juego de origen siciliano, consistente en arrojar a una vasija de metal el resto de una copa de vino para comprobar la correspondencia del amor; puede aludir a que se trata de un jovencito entregado a los juegos (cf. vv. 6 sq., χαλκίνδα παίζων· καὶ γὰρ οὐδ’ ἀπαρκεῦσιν / αἱ ἀστραγάλοι). J.D. Meerwaldt relaciona el nombre con κοττός, κοττίζειν, que reúnen las ideas de estupidez y juego¹¹⁵,

¹¹³ Aunque Puccioni, pp. 48 y 88, considera que Κοττάλη es la esclava de Κοκκάλη e inversamente Amott, 1984, piensa que Κοκκάλη es esclava de Κοττάλη (porque en vv. 19 sq. se da una orden, porque la sugerencia de vv. 88 sqq. debe estar dirigida a alguien interesado en el asunto, y porque como poeta helenístico Herondas gusta de jugar con nombres similares). En cambio, para Mazon, p. 102, “Κοττάλη, au vers 88, ne peut être qu’ une faüte pour Κοκκάλη”

¹¹⁴ Kokkale no parece una esclava ni φίλη nombre propio, como sí edita Cunningham. El nombre Phile es poco relevante como medio de caracterización de un personaje tan importante en el mimo. Sobre esta cuestión véase Mastromarco, 1979, pp. 24 sqq.

¹¹⁵ *Adnotationes criticae et exegeticae, Mnemosyne*, 53, 1925, p. 401 (*apud* Ussher, p. 54).

y Austin lo relaciona con el eólico *κόπτω* y con *κοπτός*, lo cual connota su entrega al juego de azar. Es interesante el uso de *Κούτιδος* o *Κόττιδος* en el v. 72; Headlam ha propuesto que se lo interprete como diminutivo de *Κότталος*, usado para implorar piedad; otra posibilidad es que mencione a la esposa o a la hija del maestro, para “ablandar” al enojado castigador¹¹⁶; creemos, con Bücheler, que es un juego de palabras, caro a la literatura helenística pero también a la comediografía, con el sustantivo dórico *κοττίς*, “cabeza”. *Κότталος* suplica “por (la vida de) mi cabeza”, porque, si continúa el castigo, morirá. Probablemente haya una búsqueda ambigüedad o doble sentido muy típico de la comediografía.

Κυννώ (una de las mujeres del mimo IV), nombre similar a *Κύννα*, que Aristófanes usa en *Cab.*, 765, *Avispas*, 1032, *Paz*, 754 (era una famosa hetera), y que aparece también como variante de *Κυννώ* en el v. 60 del mimo (cf. *Κυννί*, v. 71); parece relacionado con *κύων*, *κυνός*, “perra”, que aplicado a mujeres suele sugerir las ideas de audacia, impudicia o furor¹¹⁷, puede aludir al pasaje de vv 41 sqq., donde increpa furiosamente a la esclava *Κύδilla*, o a que, aunque casada y con hijos, se condujo deshonestamente.

Λαμπρίσκος (maestro del mimo III), derivado del verbo *λαμπρίζω*, “hacer brillante”, con un sufijo frecuente en la onomástica (cf. *Σισυμβρίσκος* en II y en Plauto, *Halisca*, *Pardalisca*, *Sophoclidisca*, etc.); el nombre connota que el maestro es brillante como tal o que es un pedante en su profesión, y que, según los criterios pedagógicos de la época, resuelve “brillantemente” la actitud del alumno. Para Melero, p. 312, es irónico.

Μάνδρις (marido de *Metrikhe*, en mimo I, v. 23), probablemente una variación de *Μάνδρης*, nombre registrado por Plutarco; tal vez haga un juego léxico con *μάνδρα*, “lugar cerrado, establo, círculo en el que se incrusta la piedra de un anillo”, y aluda así a que *Metrikhe* está atada a él. Puccioni, p. 11, sólo comenta que “è nome che si trova solo qui” Austin lo relaciona con *Mandros*, dios del Asia Menor; podríamos pensar en una alusión a la veneración de *Metrikhe* por algo lejano.

Μητροτίμη (madre del alumno rebelde del mimo III), nombre que femeniza el masculino *Μητρότιμος*, derivado de *μήτηρ/τιμή*, y que la caracteriza como una “madre honrada” que quiere “sacar bueno” a su hijo, aunque carece de autoridad y recurre a procedimientos errados.

Μητρώ (señora que charla con su amiga en el mimo VI y que visita al zapatero en el VII), nombre que, como en los casos precedentes, se relaciona con *μήτηρ*¹¹⁸; el

¹¹⁶Para Barigazzi, 1954, p. 414, es seguro que alude a la hija de *Lampriskos*, porque que el sometido ruegue por los hijos de quien ejerce el poder es típico (aparece en el mimo V 69 sqq. y en Teócrito, XV 67).

¹¹⁷Cf. las citas de Bailly, 1157 a.

¹¹⁸J. Perin, en su *Onomasticon* latino registra como nombres masculinos y femeninos *Metro* y *Metron*, derivados de *Μήτρων*; Herondas haría, pues, una adaptación de un nombre existente.

nombre puede ser aplicado con doble intención: por un lado, señalar que es una señora casada y madre, una *matrona*, pero por otro, y por antífrasis, que no se comporta como tal, dado que busca al fabricante del consolador sexual que le interesa. Stern lo vincula con Deméter y los cultos órficos.¹¹⁹

Μικκάλη (V 52), alguien a quien el condenado Gastron no debe ver; es feminización de Μίκαλος, nombre real, pero su relación con μικκά = μικρά connota su pequeñez física o moral o su mezquindad.

Μύελλος (ladrón del mimo IV 63) es un ἄπαξ; puede estar relacionado con μυελός, “medula, sustancia nutritiva”, y aludir a que anda en busca de su “sustento”, aunque por medios ilegales.

Παταικίσκος (ladrón del mimo IV 63), derivado de Παταικίων como Λαμπρίσκος de Λαμπρίων. Pataikion fue un célebre ladrón mencionado por Esquines; el indicar que Pataikiskos es hijo de Lamprion puede añadir la idea de que es “brillante” en su oficio y por tradición familiar

Πρηξίνος (VI 60 y 62), nombre de alguien indeterminado con quien se compara al talabartero Kerdon cuando se sugiere que éste es codicioso y mezquino; su raíz πρᾶξις, “comercio, negocio, intriga”, justifica la comparación.

Πρήξων (IV 25, padre de Euthies, donante de la estatua); adapta el nombre real femenino Πραξώ, que aparece en la Antología. Por su relación con el verbo πράσσω connota que se trata de alguien “realizador”, que lleva a término las empresas, lo cual refuerza el sentido del nombre de Euthies.

Σίμη (“hija” de la celestina del mimo I, v. 89) es nombre derivado del adjetivo σιμός, “ñato”, raíz utilizada muy frecuentemente por los comediógrafos (Σιμαίθα en Aristófanes¹²⁰, Σιμίχη en Menandro, Simo y Simus entre los latinos). La condición de ñato se asociaba a la codicia y la lujuria, vicios de los sátiros, que tenían ese rasgo físico. El nombre connota el ejercicio de la prostitución, por lujuria y/o por codicia.

Σισυμβράς y Σισυμβρίσκος (rufianes, abuelo y padre del rufián del mimo II, v. 76), parecen nombres derivados de σίσυμβρον, “menta acuática”, que por su uso puede connotar efectos afrodisíacos o relacionados con el ejercicio sexual: respecto de esta interpretación, véase el pasaje de *Aves*, 159 sqq., donde la abubilla enumera las ventajas de la vida en el mundo de los pájaros, y dice que ellos cultivan jardines de sésamo, mirto, amapola y menta (σισύμβρια), a lo que Euelpides comenta “Vosotros en verdad lleváis vida de novios”, en referencia a la torta nupcial de sésamo y a la corona de mirto, amapolas y mentas usada por los recién casados. Es decir, los nombres de los rufianes aludirían a la condición de proxenetas.

Χαιρώνδης (II 48) es una deformación del nombre Χαρώνδας, un famoso legislador griego de Catania. Aunque en Estobeo ya aparece Χαίρ-, como observa Cunningham, Puccioni opina que el cambio “è uno strafalcione di Bàttaro che pensa a χαίρω e

¹¹⁹ Stern, 1979, p. 250.

¹²⁰ Y luego en Teócrito, II.

ionizza senza tanti riguardi, da uomo ignorante e rozzo qual è" (p. 39). Pero además, y como *lapsus* del personaje, puede haber no sólo un jonismo erróneo sino un juego mental con χαίρω por el hecho de que íntimamente Báttaros "se alegra" de que Kharondas haya escrito esa ley que lo beneficia. El doble juego hace a la caracterización y al γελοῖον.

En algún caso, Herondas utiliza un motivo que aparece en la comediografía posterior pero que no hallamos en la anterior sobreviviente: por ejemplo, el motivo de "Ver que nadie oiga", que consiste en que un personaje que debe revelar un plan, una noticia o un mensaje, se cerciora o pide a su interlocutor que se cerciore de que nadie lo escuche. Esto crea expectativa en el personaje que ignora la cosa y en el auditorio, pues retrasa la acción y llama así la atención sobre la importancia del asunto que va a comunicarse. Herondas lo utiliza en el Mímo I 47 sq., cuando Gyllís pregunta a Metrikhe

... ἀλλὰ μήτις ἔστηκε
σύνεγγυς ἡμῖν; ΜΗ-Οὐδὲ εἶς.

dado que el asunto que ha de plantear es muy personal. Un matiz del motivo podemos ver en el mimo VI 15-17, cuando Korittó echa a su esclava de la estancia, acusándola de ser "sólo oídos y lenguas", referencia que comprende también el motivo de la "Curiosidad del esclavo". En la comediografía posterior hallamos ejemplos en Plauto, *Miles*, 596 sqq., 955-6, *Most.*, 472 sqq., *Stichus*, 102, *Trin.*, 146-7, Terencio, *Eun.*, 549, Pomponio, 141-3: nos inclinamos a pensar que el motivo ya estaba presente en las otras formas de la comediografía griega, pero no podemos demostrarlo con el material que nos dejó la tradición manuscrita.

Finalmente, podríamos hacer referencia a la técnica de la parodia, en el sentido de reelaboración burlesca y alusiva de una obra o género. En la comedia griega es frecuente en todas sus etapas, preferentemente la paratragedia o parodia de la tragedia, pero también de la lírica y de la épica. Herondas mantiene este motivo técnico en el mimo II que, por el discurso de Báttaros, puede ser visto como una parodia de la oratoria forense.

A modo de conclusión evaluadora de la vinculación entre la comediografía y la obra de Herondas, y del influjo que tal género pudo ejercer sobre la concepción poética del mimógrafo, podemos observar

-En los mimos de Herondas hallamos verismo pero estilizado, es decir, mezcla de realismo y esteticismo, si es que la literatura puede tratar la realidad sin recrearla

estéticamente¹²¹ el verismo está construido con rasgos dialectales (βοάω con tema verbal contracto III 22), crisis coloquial (κή=καί ἦ, III 34), sonorización popular (γναφεύς=κναφεύς, IV 78), lo cotidiano en verso (y modificaciones *metri causa*, p. ej. IV 23, Πρηξιτέλεος), expresiones coloquiales ("no escribir ni una letra", "calentarse", "calentar la silla", ταταί en III 79, καταλιζει en I 60, οὔτος como vocativo equivalente al porteño "che" en V 8, 63, muy frecuente en la comedia), citas y alusiones a refranes, referencias a costumbres populares (distribución de porciones de la ofrenda sacrificada, IV 92-95; realización de coros de Dioniso, VIII 40; visitas entre vecinas en I y en VI¹²²; dar vuelta algo cuando llega una visita inesperada¹²³; amplia variedad de calzados¹²⁴); coherente con la ausencia de máscara, que hace más cercana y vívida la representación¹²⁵: la estilización de la realidad es lo que admite un

¹²¹ ¿Qué se entiende por "realismo"? Para nosotros es el reflejo de la realidad mediante una reelaboración artística que permite, a pesar de la "ilusión estética", un alto grado de verosimilitud. Recordemos que el "realismo" pictórico, por ejemplo, nunca es una fotografía (ya Crusius, 1910, p. 101 señaló: "Es wird bei der alten Definition bleiben, dass der μίμος als Kunstform eine μίμησις τοῦ βίου, eine künstlerische Nachbildung des realen Lebens war"). En cuanto al lenguaje, Arnott, 1971, p. 125, declaró: "Nothing in fact could be less realistic than the artificial dialect of the conversations, less realistic than the articulateness of these half-educated rogues and viragos" Es posible que en ese aspecto la reelaboración sea muy marcada. Pero, siendo extremistas, ¿quién puede asegurar cómo hablaban los contemporáneos de Herondas en su mundo tan cosmopolita? D. Bo, p. 130, sostiene "Quello che sembra realismo, se ben si osserva, finisce spesso per diventare irrealismo o surrealismo"; pensamos que la reelaboración artística no excluye el realismo, tal como lo entendemos: todos los poetas reelaboran la realidad, pero mientras que Aristófanes lo hace a través del absurdo y la fantasía, Herondas o Menandro lo hacen a través de un verismo que, frente a la fantasía, es "realista" Hay que tener en cuenta, además, que la humildad de un personaje no exige, como pretende Bo (p. 131), que ignore historia, mitología, arte público, vocablos "raros" y menos aún que no tenga habilidades como Gyllís y Báttaros tienen para hablar porque son hábiles vendedores.

¹²² Sobre que sólo se visitan las vecinas, las mujeres ancianas o las jóvenes en grupo, cf. Bremmer, p. 280.

¹²³ Sobre esta interpretación del στέψων τι de I 8, cf. Beschewliew.

¹²⁴ Brancolini estudia este aspecto y concluye: "il mimografo attinge alla realtà del suo tempo, cosa cui lo portavano sia l' indirizzo stesso della poesia ellenistica, piú attenta alle piccole cose di ogni giorno e ad un' indagine piú minuziosa del reale, sia la caratteristica stessa del genere da lui coltivato" (p. 242); esto no quiere decir que no haya una reelaboración culta, estética, de la realidad.

¹²⁵ Obviamente creemos que los mimos sí fueron representados y que lo eran por varios actores, cuestión para la cual el libro de Mastromarco es fundamental. No vemos por qué Hertling opinó que era obligatorio un cambio de escena en los mimos I, IV y V, cambio que fue negado ya por Haerberlin y Legrand. Aun suponiendo que eso fuera un obstáculo (recordemos que también en *Euménides* y en *Lisistrata* hay cambio de cuadro), el mimo I bien puede presentarse en una sala de recepción con una "puerta de calle" por donde entra Gyllís, y una puerta "interna" por la que accede Metrikhe y sale Threissa; el mimo IV puede tener "partida" la

dialecto literario básicamente jónico, con dorismos, eolismos, ἄπαξ, aticismos, arcaísmos morfológicos y con préstamos poéticos que preocuparon a Wilamowitz: recordemos que aun hoy la charla diaria incluye refranes lingüísticamente “fosilizados” y

escena mediante el cortinado (como la puerta está abierta hasta puede suponérsela), de modo tal que Kynnó y Kokkale transiten de una a otra estancia del templo, siempre visibles para el público, o “se asomen” a la segunda sin abandonar la primera, como propuso ya Legrand, y el encargado del santuario acceda y salga por una puerta lateral; el mimo V puede presentar una estancia interna o un patio con una “puerta de calle” lateral en un extremo, por la cual saldrían Gastron y Pyrrhies y por donde Kýdilla iría a llamarlos para que regresen, gritándoles desde ella hacia “afuera”. Las objeciones de Legrand, en cuanto a que son piezas demasiado breves para justificar un decorado y utilería, parecen insustanciales: la utilería requerida es mínima (hasta en el mimo IV las estatuas y pinturas pueden “suponerse” ubicadas del lado del público, por lo cual se justifica su descripción); el decorado no modifica la tradicional escena antigua: si hay dos puertas a los extremos, es lo mismo que el espacio intermedio represente la calle, un patio o una sala; la diferencia se determina con algún mueble (los sillones de I y VI) y con el diálogo mismo.

En cuanto al número de actores, ¿qué impide que existieran *troupes* de tres actores y algún aprendiz extra que se ocuparan de representar mimos, si había *troupes* que contemporáneamente representaban piezas de la véα? (recordemos que hay una terracota del siglo III a.C. con tres actores μιμολόγοι). O ¿qué obstáculo hay para que, en caso de una evolución del teatro y del gusto del público (según Gentili es una época de antologías o selección de escenas), aquellos grupos de actores de comedia pasaran a dedicarse al mimo o se ocuparan de ambos a la vez, aunque el originario actor mímico no perteneciese a la “asociación dionisiaca”? ¿O que ciertos actores errantes y multifacéticos, anticipos de los juglares medievales, se reunieran ocasional o permanentemente en asociaciones para representar mimos? (cf. Melero, pp. 314 sq. y su bibliografía). Aunque sea posible, como Legrand, pp. 23 sqq., se esfuerza por demostrar, que los mimos fueran recitados por una sola persona, es algo forzado y además innecesario. Que el mimo triunfó y tuvo amplia difusión es cosa ya sabida (cf. Reich, pp. 142 sqq.), y bien pudo ocurrir que frente al mimo popular o “no literario”, con gran dosis de improvisación y con representaciones amplias y públicas, se desarrollase un mimo culto o “literario”, ceñido a un texto, pero también representado, aunque tal vez más privadamente. Longosz, p. 167 señala que al menos para el mimo tardío anticristiano hay que pensar en dramas largos, de varios actos y representados por muchos actores.

Por otra parte, el antagonismo, considerado auténticamente dramático frente al sinagonismo, está claramente presente en los mimos de Herondas: Gyllis contra Metrikhe, Báltaros contra Thalés, Metrotime y Lampriskos contra Kóttalos, Bitinna contra Gastron y, ocultamente, Kýdilla contra Bitinna (cf. Barigazzi, 1954, p. 421), Kerdon contra las clientas regateadoras; el antagonismo se matiza en el mimo IV, donde las mujeres compiten en admiración y “comprensión” del arte, y en el VI, donde las “amigas” compiten por una especie de precedencia en el conocimiento y en la experiencia del βουβών.

Finalmente, no creemos que la cultura de escritura, acrecentada por la difusión -siempre reducida- del libro frente a la cultura de la oralidad, determine que los mimos, por literarios que fuesen (cf. Swiderek), no hayan sido representados en ciertos ámbitos.

hasta citas literarias hechas populares¹²⁶; Herondas recrea un ambiente, mediante su uso laxo del jónico, así como Teócrito recrea el suyo mediante el dórico, liberados ambos de la atadura entre género y dialecto como interdependientes.

-Herondas busca la sonrisa cómplice de quien reconoce en la escena una estilización de su propia vida, de la vida del mundo que lo circunda, de la gente de todos los tiempos.

-La ausencia del ὀνομαστί κωμωδεῖν y la αἰσχρολογία atemperada entroncan el mimo de Herondas en la corriente más tradicional y perdurable de la comediografía, que hace una crítica general de la sociedad mediante figuras típicas o caricaturizadas, sin ataques personales; sin embargo, los motivos literarios que recoge se hallan también en las piezas que, dentro de la variada producción de Aristófanes, responden a la otra corriente: por lo tanto, la tradicionalidad de "lo cómico" supera las variantes de género y de matices dentro de un género; en este sentido, los mimos de Herondas son una variante elaborada de la comediografía en sentido amplio.¹²⁷

-De los mimos IV y VIII, ejemplos del "arte alusivo" alejandrino¹²⁸, se desprende que Herondas es un autor preocupado por su poética y lo suficientemente sutil como para plantear su problemática en el marco de una elaboración artística cuidada: es un típico poeta helenístico, conocedor profundo de la producción literaria precedente y capaz de asumirla y matizarla haciendo otra cosa, obteniendo un resultado diverso y propio. Si

¹²⁶D. Bo, p. 129, señala: "intendo dimostrare che se forme, termini, costruzioni che venivano attribuite alla viva parlata comune, trovano, pur in mezzo alla rovina di tante opere antiche, dei riscontri letterari così numerosi ed evidenti, questo autorizza a considerare Eroda più come poeta che si muove nella scia della tradizione letteraria che come poeta popolare." Nos preguntamos: ¿por qué estos dos hechos (lengua popular y testimonios literarios) no pueden convivir en Herondas o en cualquier otro autor? ¿Por qué deben ser exclusivos? ¿Es que el conocimiento profundo de la literatura y el gusto por su recreación deben alejar al poeta del verismo contemporáneo?

¹²⁷No somos, pues, tan pesimistas como Hutchinson, p. 240, que sostiene: "connections with Athenian comedy are difficult to judge" En cuanto a que "In feeling, register, and dramatic organization, Herodas bears little resemblance to New Comedy", esto se debe a que Herondas hace otra cosa, matiza a sus predecesores volcando material en otro género; pero esto no niega que mantenga una línea tradicional de "lo cómico"

¹²⁸Y también del mimo VI, si aceptamos la propuesta de Stern, 1979: "The *baubon* becomes an emblem of Herodas' conception of his own poetry: like the *baubon* Herodas' verse has a superficial ugliness but contains hidden layers of meaning" (p. 252); "The *baubon* is a work of high craftsmanship like the art of Apelles at *Mime* 4.57 ... In short, the wares of Kerdon, like those of Herodas, are grotesque on the surface but subtle and strangely beautiful beneath" (p. 253). "For Herodas himself poetry is like the *baubon* equivocal, puzzling and typified by a diminutive precision [...] That in *Mime* 6 he identifies a product in that meter with a *baubon* is especially appropriate: for as the scazon was taken to be a variation on the usual iamb, so Baubo plays a mythic rôle more familiarly assigned to Iambe. We may well imagine that this γρῖφος too is intended" (p. 254).

el alejandrino "no canta nada que no esté atestiguado" (cf. Calímaco, 12 Pfeiffer), a la vez experimenta en la tradición buscando la novedad en la variedad, en el matiz: hasta en la metapoética (cf. motivo "El sueño premonitorio") Herondas juega con innovación y tradición.¹²⁹

-Respecto de estos matices de la tradición, Santelia, p. 78, observó, por ejemplo, a propósito del mimo VI, que la contraposición entre ὄλισβος y βουβών "avrà inteso ribadire, anche a livello lessicale, il rovesciamento della tradizione letteraria", oponiendo una visión positiva a una negativa de la costumbre. Estamos acordes, si bien opinamos que la oposición es superficial, pues el tono general del mimo, el detalle de que la conversación no debe ser oída, sugieren una censura tácita de las personajes y del autor a ese "calmante", que sigue siendo un recurso extremo. También por esto, es un claro ejemplo de cómo Herondas acoge y matiza la tradición.

-La preocupación poética y el refinamiento de composición no implican necesariamente un limitarse a un determinado público: los rasgos de cotidianeidad y tradicionalidad hicieron su obra lo suficientemente abierta como para que gustase de ella el gran público, sin que la reelaboración artística escapase a los doctos. No vemos en Herondas un radical *odi profanum vulgus et arceo* sino un deleitarse en poder llegar a diversos públicos, como la plástica admirada por las señoras del mimo IV

-La polémica literaria parece estar presente en el mimo VIII, similar a los *Aitia* de Calímaco y a *Talisias* de Teócrito. Mastromarco, 1979, p. 118, opina que es diferente de la polémica aristofanesca, porque en ésta el público estaba al tanto. Podríamos sugerir un matiz para este aserto: el público de Herondas, el reducido, el culto, también estaba al tanto de la polémica interna de los alejandrinos, aun cuando un posible público más amplio no la captara, debido a la escisión cultural entre las clases sociales de Alejandría.

-En cuanto a la vinculación con Sofrón, según Kerényi, p. 2, Herondas "cercò ... di fare, nella lingua e nel metro della giambografia ionica, qualche cosa corrispondente al tono e al contenuto della prosa ritmica di Sofrone" El mimo hace "una somiglianza 'spiritica' " de la realidad (*ibidem*). "L'idea di un Sofrone comico ... si deve per ora ritenere precipitosa. Anche per la sua natura dobbiamo aspettarci nella poesia comica l'iperbole dionisiaca, ma nel mimo l'imitazione fedele della vita"¹³⁰. creemos que no toda comedia es hiperbólica, pero sí imita la vida, sea fielmente, fantasiosamente, por

¹²⁹Dezotti, quien destaca en Herondas la herencia conjugada de comedia y yambografía, opina que "seus mimos deveriam escandalizar os leitores refinados, pela crueza com que trata alguns temas", y que "è válido concluir que a obra de Herondas não pode ser chamada 'literatura de evasão' Ela, justamente por não evadir, está a margem da literatura helenística oficializada" (p. 201).

¹³⁰Cf. p. 15. Para el autor, la *véα* y Sofrón corresponden al ideal platónico, con una moderación que implica la retirada de Dioniso y el reino de Apolo, pp. 17-18.

el absurdo o la estilización; en ese sentido el mimo es género "comediográfico", y la permanencia matizada de los motivos literarios caros a la comedia prueba que el mimo pertenece a la misma "área" -incluso en cuanto género dramático-, en la que se inscribe por vía de "tradicición", es decir, por el método de recoger sus rasgos y reelaborarlos, adaptarlos, matizarlos, lo cual destaca sus características propias (brevedad, concentración refinada en lo temático y técnico, espontaneidad en la ausencia de máscara, pocos personajes). Cuando Kerényi, p. 18, afirma que "il quadro del mondo secondo il modo di Sofrone appartiene così all'intuizione apollinica, che i Greci ebbero del mondo", parcializa, como muchos, la visión griega del mundo, que es una permanente búsqueda del equilibrio entre Dioniso y Apolo, así como parcializa la amplísima variedad que ofrece la ἀρχαία al decir que "l'atmosfera dionisiaca della commedia aggrava tutte le piccolezze, le servilità, le stupidità, solo per ottenere quel riso di risolvimento, nel quale esse sono annullate" (pp. 17-18); la hipóbole es un recurso no constante de una comedia pero presente en toda comedia, que sirve de contrapeso a la apolínea reflexión sobre la vida también presente en toda comedia. En este sentido, el mimo no es una excepción en la literatura griega, sino una variante.

-Smotrysch señaló que el espíritu del mimo está más cerca de la comedia que del yambo, porque presenta no sólo rasgos negativos sino también positivos de los personajes, observación con la que concuerda Veneroni; es decir, no es una caricatura, sino la pintura de realidades psicológicas. La métrica apoya este doble juego de acercamiento y distanciamiento respecto de la poesía yámbica, pues Herondas elige el yambo pero el escazonte.

-A pesar de tener el mimo tantos elementos en común con la comedia o con la sátira o el drama de sátiros, cada género mantiene su independencia. Lo que hace Herondas es encuadrar el mimo en la tradición propia del género (aunque no fuese "literaria") y, a la vez, de la comedia, como luego lo hará la sátira, por dos razones: una es que todos esos géneros comparten una base común, "lo cómico", que, salvo en la sátira tardía pero no en la primigenia, se combinaba con otro fundamental, "lo dramático"; la otra es que ese encuadre "literario" permitía al alejandrino lucirse en la erudición y en la alusión¹³¹, como formas de recreación de la realidad cotidiana.

-Pasquali afirmó que "ogni mimo è per sua natura una scenetta, cioè un frammento"¹³² El mimo es una "escena" en sentido amplio pero no un fragmento, salvo de vida, como cualquier comedia y cualquier obra: esa "escena" es una unidad literaria en sí, aunque el comienzo y el fin sean *ex abrupto*.

¹³¹Por ejemplo en la posible alusión a las poetisas Nossis y Erinne que estaría no sólo en su mención en el mimo VI, sino también en la referencia a calzados Νοσσιδες y Βερκιδες (personaje de Erinne), según propuso Lloyd Jones (cf. Cunningham, 1964, p. 32, adn. 2).

¹³²"Se i mimiambi di Eronda fossero destinati alla recitazione", *Xenia Romana*, Roma-Milano, 1907 p. 16 (*apud* Mastromarco, 1979).

En fin, como hace Apolonio con Homero, que lo imita, lo retoma, lo recrea, Herondas imita, retoma y recrea la tradición comediográfica haciendo con los mismos ladrillos un edificio diferente; a veces barniza los ladrillos, otras los recorta y les cambia la forma, otras veces quedan tal como eran, pero el conjunto buscado es otro.

El mimo es un reflejo breve y verista de la realidad, un cuadro aislado, de pocos personajes, sin la secuencia de escenas que hacen el argumento de una comedia, pero como reflejo de la realidad mantiene los motivos literarios forjados sobre la cotidianeidad de la vida del hombre común: aun cuando el arte alejandrino sea culto e incluso elitista, el referente es paradójicamente el pueblo, que aparece en lo cotidiano, en lo bello y lo feo, la juventud y la vejez, la virtud y el vicio. Este referente haría posible que un público amplio captara los asuntos de los mimos sin poder apreciar el refinamiento formal, las alusiones, las parodias, los matices de la tradición. La versificación de la obra herondea, aunque lo aleja de lo "realista" es otra tradición que el poeta mantiene matizando los cánones del ambiente¹³³ y enlazándose a la vez, mediante el escazonte, con la comedia y con el yambo de invectiva; esto nos sugiere una doble intención de "retratar" neutramente fragmentos de la vida diaria y a la vez de criticar sutilmente detalles de esa vida, desde la inmoralidad de una celestina o de un rufián hasta la censura de una poesía legítima, pasando por la crueldad desesperada de una madre sin autoridad o de una patrona despechada, la ingenuidad de dos admiradoras del arte, la codicia y el engaño de un zapatero y la indiscreción de mujeres insatisfechas.

Si bien Santelia (adn. 3) advirtió que "Manca uno studio organico sui rapporti fra Eronda e la commedia greca (troppo vecchio è il pur utile lavoro di H. Krakert, *Herodas in mimiambis quaterus comoediam graecam respexisse videatur*, Leipzig, 1902); ma preziose annotazioni sulla giambografia come archetipo letterario e della commedia e di Eronda si trovano ora in E. Degani, *Studi su Ipponatte*, Bari, 1984, pp. 50-56"¹³⁴, existen las aportaciones de Smotrytsch y de Veneroni¹³⁵, retomadas por

¹³³Cf. Mastromarco, 1979, pp. 129 sqq.

¹³⁴Aunque Bo limita el influjo de Hiponacte en Herondas, Degani sostiene varios puntos de contacto entre ambos poetas, entre ellos el léxico exótico junto a expresiones populares que dan colorido verista al mimo.

¹³⁵Además de las referencias ya mencionadas acerca de la cita de leyes, del motivo de la evasión y de la autoacusación o reconocimiento de culpas, Veneroni señala la reiterada situación de un brusco cambio de parecer en el personaje, y da como ejemplos el final del *Dyskolos* de Menandro, el de *Adelphoe* de Terencio, el pacto de Thraso y Phaedria en *Eumuchus*, el perdón de la celosa Cleostrata en *Casina*, comparables a la clemencia final de Bitinna en el mimo V

Melero¹³⁶, y las observaciones de Ussher¹³⁷. Con nuestra contribución, esperamos acercarnos a una visión más "orgánica" de esta innegable relación.¹³⁸

REFERENCIAS

Ediciones:

- *Herodes, Cercidas and the Greek Choliambic Poets*, edited and translated by A.D. KNOX, London-New York, Heinemann-Putnam's sons, 1929.
- *Eroda, I mimiambi*, texto crítico e commento per cura di Nicola TERZAGHI, Torino, Chiantore, 1944.
- *Herodae mimiambi* a cura di G. PUCCIONI, Firenze, La nuova Italia, 1950.
- *Herodae mimiambi* edidit I. C. CUNNINGHAM, Leipzig, Teubner, 1987

Estudios.

- ARNOTT, W.G., "Herodas and the Kitchen Sink", *Greece and Rome*, 18, 1971, pp. 121-132.
- "The Women in Herodas, Mimiamb 4", *Corolla Londinensis*, 4, 1984, pp. 10-12.
- AUSTIN, J.C., *The Significant Name in Herondas*, Colgate University (abstract de *TAPhA*, 53, 1922, pp. 16-17).

¹³⁶Mastromarco, 1991, p. 173, adelanta: "Si può a buon diritto affermare che un solido filo rosso lega il mimo letterario alla commedia: come si vedrà, il mimo di Eronda e la commedia greco-latina hanno in comune vari e significativi elementi contenutistici e formali; ed una stretta affinità poetica, certo agevolata dalla comune origine siciliana, è riconoscibile già tra Sofrone ed Epicarmo, vale a dire tra i due autori che l' esegesi antica riconosceva come *protoi heuretai*, rispettivamente del mimo letterario e della commedia, i due generi drammatici che verosimilmente derivarono 'aus der gleichen Quelle, der Umgangssprache' " Pero Mastromarco se limita a la tradición del mimo I.

¹³⁷Ussher, 1980, pp. 69 sq., quien señala como contactos con la comedia antigua 1) el asunto y título del mimo IV; 2) las rápidas transiciones; 3) el abuso de Kynnó contra su esclava en IV; 4) el fraseo de la amenaza de Kynnó; 5) otros aspectos del lenguaje (diminutivos, coloquialismos, insultos); 6) la alusión a prácticas sexuales; 7) la referencia a figuras contemporáneas, como Myllos y Patoikiskos.

¹³⁸Agradezco las generosas aportaciones de material hechas por Delia Deli, Rodolfo Buzón, Irene Weiss, Jacob Stern y Franz Scherer.

- BARIGAZZI, A., "Un nuovo frammento di Eroda", *Museum Helveticum*, 12, 1955, pp. 113-114.
- "Note ad Eroda", *Athenaeum*, 32, 1954, pp. 410-421
- BEARE, J.I., "Herondas VII 96", *The Classical Review*, 18, julio 1904, pp. 287-288.
- BESCHEWLEW, W., "Zu Herondas Mim. I 8", *Philologische Wochenschrift*, 56, 1936, col. 1183.
- BO, D., *La lingua di Eroda*, Torino, Accademia delle Scienze (Memorie, serie IV, t.I), 1963.
- BRANCOLINI, A., "Le calzature in Eroda 7, 57-61", *Prometheus*, 4, 1978, pp. 227-242.
- BREMMER, J.N., "La donna anziana: libertà e indipendenza", *Le donne in Grecia* a cura di G. Arrigoni, Roma-Bari, Laterza, 1985, pp. 275-298.
- BROWN, C.G., "The Big Sleep: Herodas 8.5", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 102, 1994, pp. 95-99.
- CRUSIUS, O., *Untersuchungen zu den Mimiamben des Herondas*, Leipzig, 1892.
- "Über das Phantastische im Mimus", *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, 25, 1910, pp. 81-102.
- "Der Traum des Herondas", *Philologus*, 79 = 33, 1924, pp. 370-386.
- CUNNINGHAM, I.C., "Herodas 6 and 7", *Classical Quarterly*, 14, 1964, pp. 32-35.
- "Herodas 4", *Classical Quarterly*, 16, 1966, pp. 113-125.
- "Commentary" en su edición de Herodas, *Miamiambi*, Oxford, Clarendon, 1971, pp. 57-221
- DEGANI, E., *Studi su Ipponatte*, Bari, Adriatica, 1984.
- "Insulto ed escrologia in Aristofane", *Dioniso*, 57, 1987, pp. 31-47
- DE LORENZI, A., *Pulcinella ricerche sull'atellana*, Napoli, 1975.
- DEZOTTI, M.C., "O caráter marginal da obra de Herondas", *Cultura clássica em debate* (Anais do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos), Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 1987, pp. 198-201
- DODDS, E.R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Revista de Occidente, 1963.
- FABER, R., "Vergil Eclogue 3.37, Theocritus a, and Hellenistic Ekphrasis", *American Journal of Philology*, 116-3, 1995, pp. 411-418.
- FAENKEL, E., *Elementi plautini in Plauto*, Firenze, 1960.
- GIANGRANDE, G., "Interpretation of Herodas", *QUCC*, 15, 1973, pp. 82-98.
- GREEN, R.M., *The Sacrifice to Asklepios A Mime of Herodas*, Boston, 1913.
- GROENEBOOM, P., "Ad Herodam", *Mnemosyne*, 50, 1922, pp. 50-61
- GROSSI, M., "Sull' esordio del mimo VI di Eronda", *Rheinisches Museum*, 127, 1984, pp. 259-262.
- HAMP, E., "κερδῶ: κέρδος", *Glotta*, 72, 1994, pp. 18-19.
- HENDERSON, J., *The Maculate Muse Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven-London, 1975.
- "Older Women in Attic Old Comedy", *TAPhA*, 117, 1987, pp. 105-129.

- HENSE, O., "Batrachos-Battaros", *Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik*, 145, 1892, pp. 265-267
- "Ein Vorbild des Herondas", *Rh.M.*, 50, 1895, pp. 140-141
- HUTCHINSON, N., *Hellenistic Poetry*, Oxford, 1987
- KERÉNYI, K., "Sofrone ovvero il naturalismo greco", *RFIC*, 63=13, 1935, pp. 1-19.
- KONSTAN, D., "The Tyrant Goddess: Herodas' Fifth Mime", *Classical Antiquity*, 8-2, 1989, pp. 267-282.
- KÖRTE, A.-HÄNDEL, P., *La poesía helenística*, Barcelona, Labor, 1973.
- LAUBSCHNER, H.P., *Fischer und Landleute*, Mainz, 1982.
- LEGRAND, PH.-E., "Problèmes alexandrins II. à quelle spèce de publicité Hérondas destinait-il ses Mimes?", *Revue des Etudes Anciennes*, 4, 1902, pp. 5-35.
- *Daos*, Paris, 1910.
- LIDA, M.R., *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.
- LLERA FUEYO, L.A., "Dos notas a Herodas (1.1 y 3.11)", *Minerva*, 7, 1993, pp. 93-102.
- LLOYD-JONES, H. (ed.), *Los griegos*, Madrid, Gredos, 1974.
- LONGOSZ, S., "L'antico mimo anticristiano", *Studia Patristica*, 24, 1993, pp. 164-168.
- MARZULLO, B., "Herodas I 26-35", *Maia*, 6, 1953, pp. 52-67
- MASSA POSITANO, L., *Eroda, Mimiambo I*, Napoli, 1970.
- MASSON, O., "En marge du mime II d'Hérondas: les surnoms ioniens Βάτταρος et Βατταράς", *REG*, 83, 1970, pp. 356-361
- "Excursus sur le nom du poète: Hérondas, plutôt qu' Hérodas et les noms en -ώνδας, -ώνδης", *Revue de Philologie*, 48, 1974, pp. 89-91.
- MASTROMARCO, G., *Il pubblico di Eronda*, Padova, Antenore, 1979.
- "Il mimo greco letterario", *Dioniso*, 61-2, 1991, pp. 169-192.
- MAZON, P., "Notes sur Hérondas", *Revue de Philologie*, 54=2, 1928, pp. 101-105.
- MELERO, A., "Consideraciones en torno a los mimiambos de Herodas", *Cuadernos de Filología Clásica*, 7, 1974, pp. 303-316.
- MINICONI, J.P., "Les termes d'injure dans le théâtre comique", *REL*, 36, 1958, pp. 159-175.
- MIRALLES, C., "Consideraciones acerca de la cronología y de la posible localización geográfica de algunos mimiambos de Herodas", *Emerita*, 37, 1969, pp. 353-365.
- MOGENSEN, E., "A Note on ἀράσσει in Herodas I,i", *Hermes*, 104-4, 1976, pp. 498-9.
- "Herodas III Revisited", *Didaskalos*, 5, 1977, pp. 395-398.
- MUSSO, O., "Anus ebria", *Atene e Roma*, 13, 1968, pp. 29-31
- NENCINI, F., "Ad Eronda IV 75", *RFIC* 44 (1916), 406-408.
- OERI, H., *Der Typ der komischen Alte in der griechischen Komödie*, Basel, 1948.
- OTTO, W., *Los dioses de Grecia*, Buenos Aires, Eudeba, 1973.
- REICH, H., *Der Mimus*, Berlin, 1903.
- REYNOLDS, R.W., "The Adultery Mime", *Classical Quarterly*, 40, 1946, pp. 77-84.
- ROSEN, R.M., *Old Comedy and Iambographic Tradition*, Atlanta (Georgia), 1988.

- SANTELIA, S., "Da Sofrone ad Eronda: tradizione di un motivo letterario", *Corolla Londiniensis*, 5, 1989, pp. 73-78.
- SOLOMONSSON, J.W., "Der Trunkenbold und die trunkene Alte", *Bulletin Antieke Beschaving*, 55, 1980, pp. 65-106.
- SMOTRYTSCH, A.P., "Die Vorgänger des Herondas", *Acta Antika*, XIV, 1966, pp. 61-75.
- SOMMERSTEIN, A., "The Naming of Women in Greek and Roman Comedy", *Quaderni di Storia*, 6, 1980, pp. 393-418.
- SPECCHIA, O., "Preghiera, sacrificio ed offerta votiva nel IV Mimiambos di Eronda", *Quaderni del Liceo Caprese*, 2, 1961, pp. 83-90.
- STERN, J., "Herodas' *Mimiambos* 6", *GRBS*, 20, 1979, pp. 247-254.
- "Herodas' *Mimiambos* 1", *GRBS* 22, 1981, pp. 161-165.
- "Herodas' *Mimiambos* 5", *Classical Philology*, 76-3, 1981, pp. 207-211
- "Herodas, Teócrito y los mimos urbanos", conferencia presentada al XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, La Plata, septiembre de 1994.
- STICKNEY, T., *Les sentences dans la poésie grecque d'Homère à Euripide*, Paris, 1903.
- SWIDEREK, A., "Le mime grec en Egypte", *Eos*, 47, 1954, pp. 63-74.
- TREU, U., "Herondas 3, 24-26 und die Schulpraxis", *QUCC*, 37, 1981, pp. 113-116.
- USSHER, R.G., "The Mimiambos of Herodas", *Hermathena*, 129, 1980, pp. 65-76.
- "The Mimic Tradition of 'Character' in Herodas", *QUCC*, 21, 1985, pp. 45-68.
- TZIFOPOULOS, Y.Z., "Proverbs in Menander's *Dyskolos* The Rhetoric of Popular Wisdom", *Mnemosyne*, 48, 2, 1995, pp. 169-177
- VENERONI, B., "Allacciamenti tematici tra la commedia greco-latina ed il mimo di Eronda" *Rendiconti del Istituto Lombardo*, 107, 1973, pp. 760-772
- VERDENIUS, W.J., reseña a I.C. Cunningham, *Herodas, Mimiambi*, ed. 1971, en *Mnemosyne*, 26-3, pp. 303-306.
- VILARDO, M., "La forma della comicità nella *Pace* di Aristofane", *Dioniso*, 47, 1976, pp. 54-81.
- VOGLIANO, A., "Nuovi studi sui Mimiambi di Heroda", *RFIC*, 53=3, 1925, pp. 395-412.
- "Ancora l' VIII mimiambos di Heroda (Εὐπνιον)", *RFIC*, 55, 1927, pp. 71-78.
- WEISS, I.M., "Poesía alejandrina y realismo", *QUCC*, 44-2, 1993, pp. 131-137
- WILLIAMS, T., "Towards the Recovering of a Prologue from Menander", *Hermes*, 91, 1963, pp. 287-333.
- WUNSCH, R., "Ein Dankopfer an Asklepios", *ARW*, 7, 1904, pp. 95-116.