

CONSIDERACIONES EN TORNO AL MIMO VIII DE HERODAS Y EL IDILIO VII DE TEÓCRITO¹

Óscar Manuel Bernao Fariñas

Universidad de Valladolid

oscarbernao@gmail.com

Resumen

El presente artículo ofrece una puesta al día en torno a las principales ideas expuestas hasta el momento sobre la relación existente entre dos obras muy relevantes, debido a su gran carga programática, en la producción de Herodas y Teócrito: el mimo VIII y el idilio VII. Las similitudes que ambas presentan han hecho surgir la idea de que Herodas, autor de época helenística considerado secundario y vulgar por el cariz popular de su producción, se ha servido del poema de Teócrito como modelo para confeccionar la presentación al público de su particular visión poética, su mimo VIII. No obstante, lejos de una simple adopción de elementos temáticos y formales presentados en *Talískias* de Teócrito, un detenido análisis permitirá comprender que el mimo VIII es el reflejo de una manera auténtica de aunar elementos procedentes de diferentes tradiciones que configuran la identidad poética propia de un erudito.

Palabras clave: Herodas - Teócrito - mimo VIII - *Talískias* - poética.

Abstract

This paper offers a general review of the main current ideas with regard to the relationship between two outstanding works within the production of Herodas and Theocritus: mime VIII and idyll VII. The contact points seen in both works have raised the idea that a minor considered Hellenistic author like Herodas, whose production has been thought to be vulgar because of its popular aspect, rests on this particular Theocritean poem, in order to compose the launching of his own poetics, his mime VIII. Nevertheless a detailed comment allows to understand that Herodas' mime, instead of adopting Theocritean thematic and formal procedures, reflects an authentic and personal poetic style, mixture of different traditions, clearly conceived by an erudite.

Keywords: Herodas - Theocritus - mime VIII - *Thalískiai* - poetics.

¹ Doy mis más sinceros agradecimientos a los integrantes del proyecto de investigación FFI2008-05239, realizado por la Universidad de Valladolid y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, por su ayuda y colaboración en todo momento.

1. Introducción

El descubrimiento en 1891 del papiro que contenía los ocho mimos de Herodas y, desde entonces, el paulatino hallazgo de fragmentos que han ayudado a corregir la lectura de su texto han sido el punto de partida para el redescubrimiento de un autor y un género cuya relevancia ha sido infravalorada durante bastante tiempo. Los mimos de Herodas constituyen tanto una inagotable fuente de referencias para la historia de este género cómico que gozó de una prolongada y floreciente vida a lo largo de todo el mundo griego, como un divertimento de clases sociales no precisamente bajas aunque sí alejadas de los teatros o en circunstancias al margen de éstos.

El hecho de que este autor siga hoy en día siendo considerado por los manuales literarios como un poeta de segundo orden, inferior en calidad a los grandes exponentes helenísticos, de los que era contemporáneo, como Calímaco, Teócrito o Apolonio Rodio, no es óbice para que desde el último cuarto del siglo pasado un cierto número de investigadores hayan volcado su interés hacia la actividad de este poeta, muchas veces mal comprendida, y hayan intentado ahondar en su producción, devolviéndole el estatus que merece, a través de una serie de aportaciones, cuyo número sigue en aumento.

Tanto Herodas como Teócrito son autores que intentan innovar en literatura sirviéndose de la materia prima que constituían los géneros literarios antiguos. Ambos decidieron incluir dentro de su elección el género mímico, que gozaba de cierto prestigio en su época, pero cada uno le dio un toque especial y decidió utilizarlo en mayor o menor medida dentro de su producción. Los puntos de unión y de divergencia que encontramos a lo largo de sus poemas son variados y encierran una enorme importancia, habiendo sido objeto de estudio y observación por parte de diversos investigadores², ya que en ellos se encierra un juego de alusiones más o menos veladas que ofrece información tanto sobre su concepción literaria como sobre la intención de su poesía, lo que hace que simultáneamente nos ayuden a entender mejor el uno la obra del otro.

Los puntos de contacto entre la obra de Herodas y de Teócrito señalados por diferentes investigadores se han movido las más de las veces entre las semejanzas existentes entre los mimos de Herodas y los idilios teocríteos con

² Headlam-Knox (1966), Herzog (1924: 370-433), Crusius (1967), Di Gregorio (2004) -editores todos de los mimos de Herodas- o, mucho más recientemente, Simon (1991) y Claudia N. Fernández (2007: 215-235).

mayor presencia del elemento mímico. Es lógico proceder de esta manera, puesto que las coincidencias que ofrece este material son importantes; en esta línea se desarrollan los estudios de Burton (1951), que hace un análisis exhaustivo de los diferentes mimos urbanos de Teócrito, o Hunter (1996), que ofrece un repaso de los idilios 12, 15, 16, 18, 22, 29 y 30, revisando los elementos miméticos en algunos de ellos y comparándolos con Herodas.

Sin embargo, pocos investigadores han realizado esta labor prestando atención a dos poemas de suma importancia en la producción de ambos autores, debido a su carga programática: el mimo VIII de Herodas y el idilio VII de Teócrito, también llamado las *Talsias*, a pesar de que las semejanzas que se vislumbran en ambos son significativas. Un trabajo de este tipo es importante ya que busca lazos de unión entre dos piezas que constituyen la declaración de intenciones poéticas de cada uno de los autores. Intentando arrojar luz sobre esta cuestión Claudia N. Fernández publicó en 2007 un artículo en el que, partiendo de la hipótesis de que Herodas había leído las *Talsias* de Teócrito antes de componer su mimo VIII, discurre a lo largo de las semejanzas y alusiones que hace Herodas al idilio de Teócrito, basándose en el hecho de que ambos autores están emparentados por el cultivo de un género afin, el mimo.

Por mi parte, en el presente artículo intentaré realizar una revisión de las ideas que sobre el tema se han expuesto y aportar mi particular visión del mismo, partiendo de los trabajos de Simon y de la investigadora Fernández, cuya cercanía temporal los hacen una excelente revisión del estado de la cuestión; me atenderé a ellos en algunas de sus ideas y presentaré alternativas a otras. Me centraré en el comentario del mimo VIII de Herodas, precisamente el menos conocido, e iré intercalando los puntos de coincidencia más reseñables con la obra de Teócrito³, en primer lugar, y de otros autores con los que se pueden establecer importantes paralelismos. Así, tras una introducción sobre los posibles orígenes del mimo griego, la época helenística y la vida y obra de los autores que a la presente investigación atañen, iré abordando paso a paso el análisis del mimo, que previamente habrá sido dividido en escenas de acuerdo a su temática: los puntos más importantes del mismo, su función y su probable relación

³ Para la lectura del mimo VIII utilizaré la edición de Cunningham y me atenderé a las conjeturas propuestas tanto por él como por Knox, Herzog, Crusius y Di Gregorio en sus respectivas ediciones. Para la de Teócrito, por su parte, seguiré la edición de Gow, publicada en la colección Oxford.

con las *Talías* de Teócrito y con la producción de otros autores, en un intento por llegar a comprender y analizar la forma en la que este mimógrafo decidió presentar al público su particular opción poética, la cual es claramente producto de un erudito.

2. El mimo VIII y el idilio VIII

Dentro de la obra poética de Herodas el mimo VIII es, lamentablemente, el que nos ha sido legado en un peor estado de conservación, tomando como punto de referencia el estado actual del conjunto de su obra. Sin embargo, los fragmentos legibles del papiro no son pocos y con ayuda de las conjeturas, fruto de una intensa labor de crítica textual llevada a cabo por algunos de los más prestigiosos filólogos de comienzos del pasado siglo, podemos acceder a su contenido y extraer de los 79 versos que conservamos los principales elementos que el autor quiso transmitirnos.

La estructura general de la obra no presenta una gran complejidad: podríamos dividir la pieza en tres partes más o menos bien definidas (cfr. Simon, 1991: 67). Herodas comienza por situarnos en medio de una escena común, popular y totalmente cotidiana, como es el hecho de que un amo, que en este caso es el propio 'yo poético', puesto que el mimo se nos presenta como una historia autobiográfica, despierte a sus perezosas esclavas para que éstas comiencen con las labores del hogar. A primera vista, esta temática es continuación de la que encontramos en sus demás mimos: la plasmación de una situación popular y totalmente realista, sin embargo posteriormente caemos en la cuenta de que no se trata de un mimo normal.

Al comenzar la lectura de este mimo, el lector se encuentra, pues, en los 15 primeros versos con un mimo más, que sigue la temática normal que podría esperarse en una obra de este género. Herodas, al pretender hacer una defensa de su arte poético y de su estatus como poeta, nos ofrece un ejemplo del mismo, se trata de un mimiambo dentro de otro mimiambo, que nos presenta nada más iniciar su obra para que conozcamos de primera mano cómo es. Es decir, el marco en el que se desarrollará la narración principal es, a su vez, un ejemplo de composición mímica según la reinterpretación que hace este autor del género. Simon (1991: 74) entiende que la introducción de un mimo en otro mimo en el inicio de esta composición es un instrumento estilístico inicio de esta composición es un instrumento estilístico (*Salmittel*) utilizado por el autor.

Para él, Herodas introduce al lector en un mimo normal y corriente para presentarle la materia que va a ser valorada a lo largo de la obra, con lo que logra revestir el pasaje de un 'disfraz irónico-alegórico' (es decir, que el pasaje exprese mediante su significado alegórico lo que no dice realmente con palabras: que se trata de un prototipo de mimo utilizado como ejemplo para explicar el género), de la misma manera que hacen tanto Teócrito como Calímaco en sus respectivos poemas programáticos. Así cada lector puede extraer su valoración personal de la obra de este autor, antes de que él mismo la haga a continuación.

La parte central de la obra, la más extensa y complicada, pero a la vez lamentablemente la más dañada, es utilizada por Herodas para narrarnos un sueño que ha tenido, mediante un extenso monólogo. Hay que advertir el hecho de que esta situación constituye una rareza dentro de la producción del autor, pues el resto de los mímiambos se desarrollan de forma dialógica, con la intervención de un máximo de tres individuos por escena, a excepción del mimo II, cuyo caso es especial, pues la temática exige el monólogo. Como bien señala Fernández (2007: 216-217), esto es reseñable por el hecho de que el autor intenta hacernos entender que lo que allí se narra es especial y diferente a todo lo demás, que éste es un mimo diferente. En esta línea, el tema elegido por el autor para su iniciación poética, el sueño, es un motivo especial dentro de la producción del mismo, y no encuentra paralelo en ninguna de las obras mímicas que conocemos de otros autores. El hábito de recitar los sueños era un vehículo narrativo bien acogido por la literatura griega, en especial por la comedia y la tragedia, donde podemos toparnos con varios ejemplos de narraciones de tipo onírico⁴.

Para comprender esta escena en el mimo VIII hay que tener presentes dos hechos importantes: por una parte, en la cultura grecolatina, el significado trascendente de lo onírico procedía del hecho de que estas visiones eran entendidas tradicionalmente como una verdad absoluta proveniente de los dioses. El sueño se entiende como un filtro de una realidad que no pertenece a la experiencia consciente y que muy a menudo se manifiesta a través de personajes, divinos muchas veces, y situaciones que poseen un sentido simbólico, lo cual venía muy bien a la hora de narrar escenas de confirmación poética. Por otra

⁴ Varias obras de Plauto como *Mercator* 224 ss. o *Rudens* 593 ss., son ejemplo de ello. En cuanto a la tragedia, uno de los ejemplos más ilustrativos es el de *Hécuba* de Eurípides, vv. 60-95.

parte, en la época helenística, todos los tipos de artes mánticas ganaron una gran popularidad -seguramente debido al influjo oriental-, hecho que se materializaba en los abundantes tratados que sobre estas diferentes prácticas se producían, como por ejemplo el gran compendio sobre oniromántica realizado en época imperial por Artemidoro de Éfeso, llamado *Tà óνειροκριτικά*. De esta manera Herodas se nos presenta como un entendido en el tema, pues no nos ofrece únicamente la narración de un sueño vivido, sino que nos proporciona la narración de un sueño sutil y complejo, cuya interpretación sigue todos los preceptos principales de esta ciencia popular en aquel entonces (Headlam-Knox, 1922: lii-liiii). Quizás podríamos entender el sueño de Herodas como otro elemento vulgarizante más en su obra, sin embargo, y dejando a un lado la importancia que este arte ha tenido siempre para las clases menos favorecidas, no podemos ignorar toda la tradición onírica que hay en la literatura griega. El mimo VIII de Herodas no es únicamente una muestra de un sueño como elemento estilístico, como sí lo es el sueño de Teócrito (el idilio XX o *Αλιεύς*), sino una escena en la que declara cuál es su posición literaria, proclamándose seguidor de Hiponacte; el propio Calímaco presenta sus principios poéticos en su yambo II, aunque él prefiere la forma de la narración (*αἴτιον*) de una historia; sin embargo, en su *αἴτιον* II, sí introduce el elemento del sueño en su composición. A lo largo de la literatura también podemos citar, junto al caso más célebre de proclamación poética, el de Hesíodo narrado en su *Teogonía* (vv. 1-35), casos como el de Ennio, que no es narrado por Cicerón (*Acad.* II. XVI. 51), Horacio (*Ep.* II. I. 52) o Persio (VI, 10); también Propertio, cuyos temas fueron delimitados por una revelación en un sueño (III, 2).

A la peculiaridad del tema, hay que añadir también que se trata del único mimo que no se desarrolla exclusivamente en un entorno urbano, doméstico o público, como la corte, una escuela o un comercio, sino que en su sueño, Herodas se encuentra inmerso en un escenario campesino, siendo él mismo un cabrero que arrastra un macho cabrío a través de un barranco hasta llegar a un claro en el bosque. Posteriormente, en un análisis más exhaustivo, veremos cómo el paisaje en conjunto posee ciertas connotaciones dentro de la presentación poética del autor; sin embargo, de momento, parece obvio que el cambio de escenario pone de relieve que la temática de la escena marco, un mimo doméstico cualquiera, y la de la narración principal son diferentes; en la opinión de Simon (1991: 74-75), el cambio de ambientación en el paso a la escena del

sueño remarca el hecho de que estamos abandonando el plano de lo real, donde cada palabra tiene un único sentido, para adentrarnos en el plano de lo simbólico, donde debemos prestar particular atención a cada uno de los elementos presentes en la narración y los diferentes significados que pueden tener.

Para finalizar, a partir del v. 66, y tras retomar en menos de un verso la escena marco del mimo principal (vv. 65-66), dando así forma anular a su composición, con una marcada asimetría entre sus componentes -escena marco (v. 15) / narración del sueño (v. 49) / escena marco (v. 1)-, Herodas desentraña el significado que para él ha tenido este sueño y nos presenta unas directrices para poder volver sobre él y reinterpretarlo, a la vez que realiza una apología de su obra.

El mimo que nos ofrece Herodas como marco de la narración principal comienza en el primer verso y se extiende hasta el v. 15, con una pequeñísima recapitulación en los vv. 65-66, que le sirve al mimiambógrafo de transición entre la narración del sueño y la interpretación del mismo; es una manifestación de su arte, puesto que es un compendio de los elementos prototípicos que pueden hallarse en sus obras.

Desde el inicio (vv. 1-15), el autor se ha preocupado por elegir y medir concienzudamente cada una de las palabras y expresiones que utiliza, dotándolas de un significado metaliterario especial, ya que lo que intenta es claramente definir en qué consiste su elección poética y cómo ésta se desarrolla.

La primera palabra de la obra es ἄσθηθι, forma jonia del imperativo equivalente a ἀνάσθηθι, que únicamente encontramos en este autor. Ya el inicio de la obra nos está marcando uno de los rasgos diferenciadores de su producción: la elección del dialecto jonio en un género de raigambre doria; pero no sólo lo hace esta palabra de manera aislada, sino que a lo largo de estos 15 versos vemos una gran concentración de jonismos: μέχρι τέο, μέχρις εὖ, αἰωνή, χοῖρον, πέγχουσα (que en ático sería con -κ- en vez de con -χ-), κῶς, τόνθρυζε, κίσσον (con *v* breve en ático), ξριά, ἰρὰ, οἰκίη. Si bien este rasgo es uno de los más característicos de la lengua del autor, su intención de crear un dialecto jonizante es equivalente a la de Teócrito con respecto al dorio, por lo que a lo largo de la obra se encontrarán numerosas palabras no jónicas pero con tintes jónicos⁵: μιν, δόκειν, Μούσησι, μῦθος, λείης, πεζεῦσαν, por citar algunas. Pero como bien es sabido, la lengua de Herodas no es un claro reflejo del dialecto jonio, sino que se trata de una lengua artificial en la que se combinan un fondo dia-

lectal jonio, del s. VI a. C., con palabras de origen épico, especialmente homerismos, del tipo de κνώσσοις ο κνώσσεις (cultismo para “dormir” que podemos encontrar también en Píndaro y Simónides), δειλή, έννέωροι ο τρήχουσιν; coloquialismos y vulgarismos, como βρέγμα ο τόνθρυζε; entremezclando frases hechas (μαλθακόν θάμμα) y proverbios con referencias mitológicas, como και σὺ Λάτμιον κνώσσεις con las más soeces expresiones (ἢ προσμένεις σὺ μέχρι εὖ ἥλιος θάλληι / τὸν κύσον ἐσθός;), buscando muchas veces suscitar el humor mediante la yuxtaposición de palabras pertenecientes a registros culturales opuestos; ejemplos de lo último podría ofrecerlos la utilización de un adjetivo propio de la épica como δειλή ο ἄπρυτε para esperaríamos que el sustantivo al que califica fuese algo elevado, acorde a su adjetivo; o el empleo del giro μέχρι τέο κείνη, aplicado a los ronquidos de la esclava, que recuerdan irónicamente el arranque de la elegía de exhortación al combate de Calino de Éfeso (I, 1). De estos numerosos ejemplos de procedimientos lingüísticos propios del mimiambo, concentrados en un breve espacio, podemos deducir que el autor se ha esforzado para que tuviésemos un pasaje arquetípico, una summa del género, lo que no implica que en el resto de la obra no vayamos a encontrar con este tipo de vocabulario.

Por otra parte, como ya se ha comentado, la temática popular es evidente. Las escenas de esclavos dentro de los mimiambos de Herodas son muy comunes; la presencia de estos personajes, sea participando de una forma activa o sea formando parte del transfondo -caso en el que se suelen mencionar sus nombres y su implicación con la trama (cfr. Mimiambo III, donde los acompañantes del maestro, Εὐθήης, Κόκκωλος y Φίλλος, ayuda a azotar al joven)- sirve para crear escenas típicamente populares que podrían darse en cualquier hogar, además de servir en ocasiones como contrapunto humorístico, ya que suelen tomarse como ejemplos morales negativos al ser personajes perezosos, egoístas y glotonos, en especial si son mujeres, pues de todos es sabido que en la época era un añadido negativo. Esta escena marco puede compararse con las escenas de esclavos presentes en los mimiambos IV, VI y VII, donde encontramos un gran

⁵ Al igual que en la comedia aristofánica cuando se pretendía imitar otro dialecto, muchas palabras no tienen por qué ser jónicas, sino parecerlo. De hecho, el tomar una palabra perteneciente a un dialecto y acomodarla a otro que queremos imitar con intenciones humorísticas, sin que en éste sea así, sigue siendo hoy en día uno de los mejores instrumentos para caracterizarlo.

paralelo en el tono en el que los amos se dirigen a sus sirvientes⁶, de lo que deducimos que Herodas, en su labor de componer un mimo prototípico en la escena inicial, elige el tema que más veces se repite a lo largo de sus composiciones.

Se nos presentan tres situaciones en las que Herodas, el amo, ordena a sus esclavas despertarse a trabajar, mostrándose muy autoritario, pero a su vez utilizando cierta ironía en su expresión (κῶς δ', ἄπρυτε, κοῦ κάμνεις τὰ πλεῦρά κνώσσοσ' ; la utilización del condicional εἰ θέλεις, para dar una orden o el apelativo épico δειλὴ Μεγαλλί). Debemos subrayar la particular violencia de esta escena inicial, que presenta una gran cantidad de imperativos y que, de hecho, se abre con la forma ἄσθηθι, que se repite posteriormente en dos ocasiones (vv. 6 y 14). En estas órdenes observamos una especie de gradación, desde la primera esclava, Ψύλλα, a quien dirige un mayor número de líneas y con quien se muestra más agresivo (ἄσθηθι, πέμψον, ἄγον), pasando por Μεγαλλίς, con la que muestra un tono más relajado -le ordena sólo levantarse (ἄσθηθι)-, para terminar con Ἀννῶ, a la que ordena escuchar su sueño ya que considera que tiene algo más de luces que las otras (ἀκουσον· οὐ γάρ νηπίας φρένας βόσκεις). Si prestamos atención, esta gradación está relacionada, en el plano formal, con el nombre que tiene cada una de las esclavas: mientras que Ψύλλα y Μεγαλλίς son nombres griegos prototípicos de esclavas -ambos femeninos, el primero un etnónimo relacionado con la tribu africana de los Ψύλλοι y el segundo un nombre común que se repite como nombre de señora también en Diodoro Sículo (XXXIV 2,10)- el tercero, Ἀννῶ, es un nombre hebreo, masculino, que significa "gracia" (cfr. *Giovanna*: "la gracia de dios"), nombre que posteriormente tendrá una profetisa en el Evangelio de Lucas (II, 36). Así, el autor resalta la importancia de la tercera esclava, que será la narrataria en esta obra, diferenciándola por la forma de su nombre de las dos primeras, cuya figura queda relegada a un segundo plano, realizando tareas domésticas.

Según Miralles (2004: 247-248), la actitud que adopta el poeta/narrador frente a sus esclavas proviene del hecho de que "estar echado" y "dormir profunda o continuamente" tienen connotaciones negativas en este mimiambo, porque el modo de dormir de las esclavas se opone al del poeta quien, tras un sueño

⁶ Cfr. IV, 50-52: ἔσαστ' ἡμέρη κείνη / ἐν ἧι τὸ βρεγμα τοῦτο ἴταυσουρεστ' κνήσηι. y VI, 1-12 con VIII, 8-9.

premonitorio, ya se ha levantado y siente una gran urgencia por contar sus visiones, en las que ha vivido su confirmación como poeta.

La prisa que tiene el poeta por narrar su ensoñación a Ἄνω, hecho que se constituye en el nexo de unión entre la escena marco y la narración principal, responde a la idea existente de que un sueño que no es recordado, compartido o interpretado, no es más que una triste imagen de la realidad que carece de cualquier sentido predictivo. Por esta misma razón, en los vv. 11-13, el narrador ordena a la esclava Μεγαλλίς ir en busca de ínfulas para un sacrificio (quizá de la cerda mencionada en el v. 2), pues, como añade Headlam en su comentario (Headlam-Knox, 1922: 381), el poeta siente también la urgencia de expiar cualquier mal omen que pudiese haber contenido su sueño (no olvidemos que los antiguos consideraban que ver una cabra o un macho cabrío en un sueño era mal presagio (cfr. Artemidoro: *Oneirocritica* II, 12)), y de esta manera asegurarse que su confirmación como poeta se dará sin ningún inconveniente.

Mutatis mutandis, Teócrito plantea la estructura de su obra de una manera similar. Su idilio VII o de *Talísias* es un poema programático, compuesto en hexámetro dactílico y en dialecto dorio, en el que el autor nos presenta los elementos que definirán y diferenciarán a la poesía bucólica, de una forma más velada y refinada que el mimo VIII, ya que se trataba de composiciones concebidas para un público sumamente cultivado. A lo largo de los 51 primeros versos y de los 30 últimos, Teócrito se encarga de establecer cuidadosamente un marco al que se circunscribirán los relatos correspondientes de cada uno de los cabreros (la técnica de introducir varias narraciones secundarias en una principal es muy del gusto de Teócrito), pero, a diferencia de Herodas, Teócrito sí que introducirá referencias manifiestas a su estilo en este marco.

Así, el inicio de su poema (vv. 1-51) es una escena típica de la vida del campo, situada en un pasado inconcreto y casi atemporal (cfr. Fernández, 2007: 218), que narra el encuentro de tres cabreros con un cuarto que hacía el mismo camino y decide acompañarlos durante un tramo de su recorrido, cuando se dirigen de Cos a un pueblo cercano, donde vivía Frásidamo, un amigo que se disponía a celebrar en honor a Deméter la fiesta del comienzo de la cosecha, las Talísias, y, para divertirse, deciden hacer una pequeña competición literaria en lo que transcurre su travesía. El autor se sirve de esto para ir introduciendo ciertos elementos secundarios que son de gran relevancia para la definición de su poesía: el paisaje campesino, los cabreros, los agones poéticos, en los cuales incluso lle-

ga a especificar la técnica que van a utilizar los dos cabreros en la composición de las historias que van a enfrentar: tomar el final de la canción del contrincante y adaptarlo para iniciar la propia (τάχ' ὕτερος ἄλλον ὄνασει), haciendo mención explícita del nombre que otorga a su hacer poético: βουκολιάζομαι / βουκολιάσδομαι “cantar canciones pastoriles”, una de las primeras ocasiones en que aparece esta denominación: ἄλλα ἔγε δῆ, ξυνὰ γὰρ ὁδὸς ξυνὰ δὲ καὶ ἄως, / βουκολιασδόμεσθα: τάχ' ὕτερος ἄλλον ὄνιασεῖ. (vv. 35-36).

Así mismo, en los últimos 30 versos (vv. 128-158) Teócrito remata el marco de su obra describiéndonos con gran vivacidad el paisaje que rodea la casa de Frasidamo, un lugar apacible y bello, con fuentes, hermosa vegetación, cantarines pájaros, abejas, cigarras; de él disfrutaban los cabreros a la sombra de un árbol compartiendo copas llenas de recién descorchado vino, en un ambiente realmente idílico: en definitiva, un locus amoenus, que no es otra cosa que escenario omnipresente en sus composiciones y uno de los elementos fundamentales de la poesía bucólica (uno de los primeros géneros en prestar atención al escenario natural en que se encuadran las composiciones).

Al operar ambas composiciones de la misma manera y tener rasgos similares, Fernández postula la hipótesis de una lectura del mimo de Herodas basada en el idilio VII de Teócrito, como si el primero hubiese leído al segundo antes de realizar su composición⁷.

Las semejanzas que propone esta investigadora, como ella bien comenta, no han pasado inadvertidas a los diferentes estudiosos que a los mimiambos de Herodas se han dedicado; el mismo Herzog (1924: 422 ss)⁸ ya había llamado la atención sobre los diferentes puntos que unían ambas obras; en uno de los estudios más recientes y completos, el de Simon (1991: 81 ss.), el autor nos ofrece una interesante visión en lo referente a este tema. Simon afirma que Teócrito precede a Herodas como modelo en la composición de su mimo VIII, debido a que en esta pieza se pueden rastrear ciertos elementos de tipo bucólico -especialmente en lo que respecta a la narración del sueño, en la que ahondaremos a continuación- que no pudieron haber sido heredados por Herodas de

⁷ Esta idea queda expuesta por parte de Fernández (2007: 216), basándose para ello, según allí nos explica, en el “reconocido hábito que tenían los poetas helenísticos de aludir con frecuencia a la poesía de sus contemporáneos”.

⁸ Herzog se apoya en la lectura de las *Talías* de Teócrito para explicar la figura del “Viejo” que aparece en el mimo VIII.

la tradición mímica procedente de Sofrón de Siracusa, porque en las obras de este autor, padre del mimo literario, no hay constancia de que existiesen dichos elementos (por no hablar ya de indicios de reflexión literaria); esto lo lleva a suponer que Herodas tuvo que haber recibido ciertas influencias de Teócrito o, como él dice, haber tomado la obra de Teócrito como "orientación".

Los puntos de coincidencia que se pueden encontrar entre las dos obras, en mi modesta opinión, no tienen por qué ser fruto de la *imitatio*, a pesar de que no se pueda negar su posible existencia, sino que puede explicarse como un intento de dos autores que realizan una actividad poética similar, que pertenecen a la misma época y que practican géneros afines, de hacer una labor apologética y exegética de la opción poética que proponen, la cual, guardando las distancias, presenta muchos puntos convergentes, que se deberían, en último término, a que son poetas que pertenecen a una misma corriente literaria. La propia investigadora Fernández se presenta escéptica frente a la hipótesis de Simon (2007: 216). Afirmar que el motivo del sueño que aparece también en el αἴτιον segundo de Calímaco haya servido de modelo a Herodas para realizar su composición (también podría nuestro autor haber partido de la escena de la *Teogonía* de Hesíodo, la cual sirvió claramente de modelo a Calímaco), es bastante arriesgado, aunque totalmente posible, por lo que dichas discusiones han de ser tratadas con suma precaución. La cuestión de los supuestos y variados préstamos que tienen lugar entre autores coetáneos como éstos o entre Teócrito, Calímaco y Apolonio Rodio, cada vez que ha sido abordada ha desembocado en un callejón sin salida (cfr. Fernández Delgado, 1984).

Para poder entender mejor la labor creadora de Herodas hay que continuar con la parte más importante del mimo VIII, la narración del sueño y su posterior interpretación.

De lo poco que podemos leer de él con claridad, los elementos lingüísticos mencionados para la primera parte son aplicables a ésta: encontramos abundantes jonismos y palabras de origen culto, aunque, por la temática del pasaje, no se utilizan términos vulgares ni los juegos de palabras consistentes en la yuxtaposición de expresiones cultas y vulgares que antes mencionamos. Al tratarse de un pasaje literario más sutil, el autor abandona los procedimientos normales de los que se sirve para provocar la risa, de la misma manera que abandona el plano de lo real para penetrar en un mundo simbólico donde nada tiene un sentido unívoco, ya que estamos ante algo serio, estamos ante una

defensa de su obra por parte del autor (vv. 16-26).

Debido a la brevedad inherente a este tipo de composiciones, el autor no retarda la narración principal más que lo justo para que podamos ubicarnos en la escena mímica. El relato onírico que a continuación nos encontraremos es el más extenso que se ha hallado en una pieza mímica, lo que indica su importancia y ayuda a explicar la concisión con la que Herodas crea la escena marco, pues no queríamos encontrarnos con un poema muy extenso. Por esto, en el v. 16 ya nos hallamos plenamente introducidos en el relato del sueño y en menos de 55 versos ya hemos conocido a todos los personajes que toman parte en el mismo; no olvidemos que la lectura de los vv. 48-57 es puramente conjetural; suponemos, empero, que en algún punto de estos versos hace acto de presencia el viejo, el último personaje con el que nos topamos.

En su sueño⁹, el poeta se halla arrastrando un macho cabrío a través de un valle, cuando se topa con unos cabreros que se encuentran llevando a cabo una celebración ritual. Sin percatarse Herodas, el macho cabrío comienza a comer de diferentes arbustos cercanos, lo que es interpretado por los cabreros como un sacrilegio, razón por la cual lo matan y con su piel hacen un odre sobre el cual, tras hincharlo de aire, juegan a saltar y mantener el equilibrio. Llevan a Herodas ante un joven que infunde a nuestro autor un piadoso sentimiento de temor, tras percatarse de su vestimenta, característica de un dios. El joven lo invita a participar en la competición, y en ella nuestro poeta da la talla superando a la mayoría de los contrincantes, aunque queda a la par con un viejo que reclama para sí el premio, por lo que se hace necesaria la mediación del joven, quien, finalmente, declara vencedores tanto a Herodas como al anciano.

La interpretación de este sueño, que nos ayuda a completar la que da el propio poeta al final de su mimo, nos permite descifrar las intenciones poéticas del autor. En primer lugar hay que destacar, como ya se hizo, el escenario campesino que nos encontramos en este pasaje, que choca con los escenarios urbanos que suele utilizar el autor en otras obras. Junto a este paisaje, uno de los elementos

⁹ Herodas decide iniciar la narración del sueño en el v. 16 con la oración *πράγῳ τιν' ἔλκεῖν [διὰ] φάραγγος ἀρήθη[ν / μακρῆς...*, con el aoristo ἀρήθη[v. Según Kessels (1978: 202-203) se habla dado un aumento en el uso de *ἴδσιν* y *δοκεῖν* (cfr. v. 45 *δόκεον*) a la hora de expresar lo que se habla visto en un sueño, pues estas expresiones ponen un énfasis mayor en el sujeto que sueña, más que en el propio sueño (al contrario que con otra expresión como *ἐφίπτεμι*). Quizás por eso Herodas las utiliza.

más importantes del sueño es la fiesta de la que el poeta toma parte. La *communis opinio* concuerda en que dicha fiesta no es otra que el ἀσκολιασμός, un certamen ceremonial que formaba parte de las Dionisiacas rurales, sobre el cual Reisch y Hurschmann¹⁰ nos dicen que se trataba de un divertimento popular que perseguía poder mantenerse en pie de una manera sosegada sobre un odre fabricado con piel de cerdo o macho cabrío, que se encontraba lleno de aire o vino y además untado con aceite, o bien saltar y bailar con un solo pie¹¹ sobre él intentando mantenerse derecho el mayor tiempo posible antes de caer al suelo; era una festividad perteneciente a las celebraciones que realizaban los viticultores tras la vendimia, de donde sería posteriormente exportada a las Dionisiacas atenienses, que según el calendario festivo ático se llevaban a cabo a finales de septiembre¹². Reisch nos refiere, por su parte, que los pequeños premios que se otorgaban a los mejores saltadores en el Ática, el mismo odre, pero lleno de vino, que se menciona en el mimo VIII, daban a este anodino divertimento popular un cierto carácter agonístico. Reisch nos refiere, por su parte, que los pequeños premios que se otorgaban a los mejores saltadores en el Ática, el mismo odre, pero lleno de vino, que se menciona en el mimo VIII, daban a este anodino divertimento popular un cierto carácter agonístico.

En cuanto al análisis de esta festividad, para algunos investigadores como Simon (1991: 75-76) o Fernández (2007: 218) es innegable la relación que existe entre ésta y las Talisias, fiestas celebradas en honor a Deméter para agradecer la cosecha¹³. Ambos autores concuerdan en señalar que Herodas, para la composición de su poema, introduce el ἄσκολιασμός tomando como modelo a Teócrito y la manera en que éste plantea su presentación poética. Si bien es posible -y acertado, a mi parecer- enlazar ambas festividades, puesto que Deméter y Dioniso tienden a ser asociados en la religión griega como deidades que controlan los frutos de la tierra, no tiene por qué ser tan evidente, como sostiene Simon y Fernández, que Herodas haya tomado como modelo a Teócrito. Debemos te-

¹⁰ Hurschmann, R. (1997).

¹¹ Aquí podría verse una alusión al tipo de metro que nuestro poeta usa, el coliambo (χαλός = cojo).

¹² Época en que las noches son más largas: cfr. κῶς δ', ἄτροντα, καὶ κίμνεις ... αἱ δὲ νύκτες ἐννέωροι. (vv. 4-5). Argumento que apoyaría la identificación de esta competición con el ἀσκολιασμός.

¹³ Cfr. Göber, W. (1934: 1230-1231).

ner en cuenta que en el idilio VII las Talisias no poseen un trasfondo simbólico que nos guíe en la interpretación del poema, sino que son simplemente la razón por la cual los cabreros se desplazan de la ciudad al campo y están presentes en un segundo plano; por el contrario, en Herodas, la festividad es una de las claves fundamentales para entender el mimo y tienen un gran valor simbólico, el cual no pudo derivar de la función que cumple la fiesta en honor a Deméter que está presente en Teócrito.

A mi parecer, y partiendo de una propuesta de Miralles (2004: 251-252), según la cual es posible rastrear en el mimiambo VIII ciertas referencias a las festividades demetrias y, a través de ellas, la intención del poeta de vincular su obra con la tradición yámbica¹⁴, debemos comprender que la elección por parte de Herodas del ὄσκωλιασμός como motivo en la narración de su sueño pretende efectivamente recordarnos, de una manera muy somera, que ciertos elementos que toman parte en la conformación de su poesía, como la elección del coliambo, el dialecto jonio y el estilo de humor sardónico, proceden de la tradición yámbica.

Ahora bien, parece claro que la celebración llevada a cabo por los cabreros con los que se topa Herodas, que evidentemente forma parte de las Dionisiásicas, nos remite a aquellas improvisadas representaciones culturales mencionadas en la introducción que con el tiempo desembocarían en la creación del primitivo mimo y tomarían parte en el surgimiento de la comedia; no debemos olvidar que ya los críticos literarios alejandrinos, quienes mostraron un gran interés en descubrir cuáles eran los orígenes de la comedia ática, ligaban su nacimiento con estas festividades (cfr. Headlam-Knox, 1922: LIV). De hecho, la alusión a los orígenes del género al que Herodas piensa adscribirse no se queda en esta tácita referencia a las Dionisiásicas: unos versos más adelante, el autor nos describe los atavíos de un hermoso joven que hacía la vez de juez del certamen (vv. 28-35).

Apoyándonos especialmente en las conjeturas que nos ofrece Herzog (1924)

¹⁴ La vinculación de los orígenes de la poesía yámbica a los primitivos cánticos pronunciados en fiestas y procesiones llevadas a cabo en honor a Deméter, ligados éstos a la figura mitológica de Ἰαμβή "Yambé" (hermana de Pan y de la ninfa Eco, de la cual se dice que, sirviendo en casa del rey Celeo, devolvió la risa a Deméter, que estaba compungida por la pérdida de su hija Perséfone, con una serie chistes y gracias de marcado tono obsceno) es una teoría que viene siendo defendida desde la antigüedad hasta nuestros días (cfr. West, 1974: 22-24).

para este fragmento, los atributos que en él se nos describen pertenecen innegablemente a Dioniso¹⁵: los coturnos, la hiedra en torno a sus sienes, la túnica de piel de ciervo, el grueso cinturón, etc. Estaríamos entonces presenciando un certamen en el que el propio dios al que se honra está presente¹⁶.

Fernández establece, de manera muy acertada, una comparación entre los atavíos de este joven y las ropas que lleva Lícidas, el cabrero con el que se encuentra Simíquidas en el idilio de Teócrito (vv. 12-19).

Los atavíos que adornan al personaje, por su parte, nos llevan a percatarnos de que en esta descripción Teócrito parece reproducir elementos característicos de la imaginería de Apolo Νόμιος o “pastor” (la piel de carnero, el viejo peplo y el bastón de acebuche)¹⁷. Esta identificación, propuesta por Williams (1971: 137-145), es corroborada por Livrea (2004: 161 s.), quien a su vez comenta la asombrosa similitud que existe entre la vestimenta de Lícidas en el idilio VII y la descripción de los atuendos que debían portar quienes se iniciaban en el culto de Dioniso-Sol (= Apolo) transmitida por un texto órfico (fr. 38 Kern). La identificación de Lícidas con Apolo queda subrayada por dos elementos que facilitan su comprensión: en primer lugar, por los vv. 13-14, en los cuales aparece la forma con tintes épicos οἶδέ κέ τις νιν ἡγοίησεν δῶν, con la que Simíquidas presenta a Lícidas, una fórmula acuñada por Homero mediante la cual se introducían en la narración seres de apariencia divina, aunque de identidad desconocida, cuyos atributos los hacían fácilmente reconocibles (Puelma, 1960: 147)¹⁸. Por otra, Segal (1981: 121) señala el momento en el que se produce el

¹⁵ Cfr. Smotrytsch (1966: 120). La descripción del atuendo con el que va ataviado este joven coincide en varios aspectos con la descripción que nos ofrece Aristófanes en *Fanias* de la vestimenta que porta Dioniso: “ἀλλ’ οὐχ οἶός τ’ εἰμ’ ἀποσοβῆσαι τῶν γέλων / ὀρῶν λεοντήν ἐπὶ κροκωτῇ κειμένην. / τίς ὁ νοῦς, τί κόθορνος καὶ ῥόπαλον ζυνηλθέτην, / ποί γῆς ἀπεδήμεις;” (vv. 47-48), “... ὅτι κοθόρρους εἶχες, ἀν γυνῶναι σ’ ἔτι;” (v. 557).

¹⁶ Dioniso es el dios patrono del teatro y su presencia en este mimo programático es oportuna. A pesar de que Herodas se autodenomina “escritor de coliambos” (v. 79), con la introducción a manera de personaje secundario de esta divinidad, nos recordaría que es consciente de que la tradición en la que se inserta, la mímica, es de tipo dramático, en el sentido de que muy probablemente los mimiambos eran representadas en ambientes de clase elevada.

¹⁷ Teócrito, al referirse a Lícidas en este idilio, utiliza ciertas expresiones que pueden reforzar la idea de que se trata de la encarnación de Apolo: ἐσθλὸν σὺν Μοῖσαισι Κυθωνικὸν εὐρομῆς ἄνδρα (v. 12); Λυκίδα φίλε, φαντί τω πάντες ἠΐμην συρικτῶν μέγ’ ὑπείροχον ἔν τε νομῆσιν / ἔν τ’ ἀματῆρσσι. (vv. 26-28). Además el nombre del pastor, Licias, está relacionado con uno de los epítetos de Apolo, Licio (“el matador de lobos”).

encuentro, el mediodía, como un elemento que ayuda a crear una atmósfera sobrenatural en torno a Lícidas (cfr. vv. 21-23: Σιμικήδα, πῆ δὴ τὸ μεσαμέριον πόδας ἔλκεις, / ἄνικα δὴ καὶ σαῦρος ἐν αἵμασαισι καθεῖδει, / οὐδ' ἐπιτυμβίδιοι κορυδαλλίδες ἡλαίνοντι;), ya que se supone que es un momento preferido para las apariciones sobrenaturales.

De esta manera, Teócrito nos estaría presentando a Apolo encarnado en la figura de Lícidas, el cual, más adelante, tras batirse en un duelo poético con Simíquidas (personaje que encarnaría al autor en persona), lo recompensa con aquel cayado que porta, al que califica de ἐκ Μοισῶν ξεινήιον ὥπασεν ἡμεν (v. 129), lo que nos lleva a comprender que esta escena representa realmente a Apolo, dios de la música, la poesía, las artes y figura pastoral importante, dando a Teócrito su beneplácito para que éste se dedique al noble arte del cual él es patrón, la poesía.

Sin embargo, el beneplácito de Apolo solamente se aplica a un tipo especial de poesía, la cual nos es presentada en versos posteriores. Si prestamos atención a los vv. 45-50 del idilio VII, en ellos el propio Lícidas/Apolo estaría dando a Simíquidas/Teócrito las razones por las cuales le otorga su cayado.

Lícidas explica a Simíquidas, mediante una hermosa metáfora, que su decisión de regalarle el cayado viene dada por el hecho de que él no canta como aquellos “pájaros de las Musas” (los poetas) “que intentan hacer frente con inútiles chillidos al poeta de Quíos” (es decir, a Homero, pues existía una extendida tradición que lo consideraba nativo de esta isla). Lícidas regala su cayado a Simíquidas por no dedicarse éste a la grandilocuente poesía épica -a la que compara con una enorme casa (vv. 45-46)-, sino por dedicarse, deducimos, al tipo de poesía que nos había sido presentado en los vv. 35-36, cuyo nombre nos recuerda Lícidas en el v. 49 ἄλλ' ἄγε βουκολικῶς ταχέως ἀρξώμεθ' αὐοῖδᾶς.

La mencionada autora da a entender nuevamente (Fernández, 2007: 220-224) que Herodas se basaría en Teócrito para introducir la referencia a Dioniso y su descripción, ya que hay que tener en cuenta que ya desde época arcaica estos dos dioses estaban en una estrecha relación de complementariedad (cfr. Otto, 1933: 182 ss.)¹⁹ Sin embargo, no me parece que esté tan claro que un autor se

¹⁹ Cfr. *Od.* 5,77: οὐδέ μιν ἄνετην / ἡγνοίησεν Ἰδοῦσα Καλυψώ, δια θεάων; Il. 1. 536: οὐδέ μιν Ἥρη / ἡγνοίησεν Ἰδοῦσα ὅτι οἱ συμφράσσατο βουλάς / ἀργυρόπεζα θεῖς... ; o Il. 13, 28: ἀταλλε δὲ κῆρ' ὑπ' αὐτοῦ ... οὐδ' ἡγνοίησεν ἄνακτα....

base en el otro. A mi modo de ver, se trata de procedimientos literarios recurrentes en la literatura griega que sirven para simbolizar la elevación de un individuo normal al rango de poeta. No hay más que recordar cómo a Hesíodo, en su *Teogonía*, también las Musas le entregan un cayado²⁰ cuando se le aparecieron en el Helicón, mientras pastoreaba a sus ovejas, o cómo Arquíloco, en su iniciación poética, cambió una vaca que llevaba a vender por una lira a unas mujeres cuya descripción concuerda con la de las Musas, de manera similar a la que Herodas permite que sea sacrificado su macho cabrío (cfr. Miralles, 2004: 247; Miralles-Pòrtulas, 1983: 63-64). ¿Se trataría, pues, de que Herodas se basa en Teócrito para escribir su mimo programático o que cada uno tomó ciertos elementos de la tradición para hacer una apología de su arte, coincidiendo, como sería esperable, en algunos de ellos? Puesto que el motivo del sueño inspirativo también es recurrente, siendo utilizado por autores de muy distintas épocas, aunque especialmente por los autores alejandrinos²¹, a mi parecer es más lógica la segunda opción.

En una acción con una significación parecida a la de la entrega del cayado y el consiguiente reconocimiento como poeta, Dioniso zanjaría la discusión acerca del ganador de la competición a favor de los dos, el poeta y un viejo que aparece posteriormente, dándonos a entender que son iguales de buenos -la función de juez no es extraña a esta divinidad, no hay más que recordar el famoso pasaje de las *Ranas* de Aristófanes en el que se presenta una disputa entre Esquilo y Eurípides (vv. 830-1414) para saber quién componía mejores obras, arbitrada por el propio Dioniso en persona (Fernández, 2007: 224).

Con respecto a esto, Smotrytsch (1966: 22) tiene una interpretación bastante interesante: este autor propone la teoría de que este hermoso muchacho, que

¹⁹ La relación que se establece entre estas dos divinidades se basa en que ambas son los elementos constitutivos, y antitéticos, de la vida: Apolo representa lo olímpico y lo divino mientras Dioniso, debido a su ascendencia mortal, es el símbolo de lo mutable y perecedero. De hecho, Apolo y Dioniso compartían el calendario festivo delfico: durante los meses de invierno, mientras Apolo estaba en las tierras hiperbóreas, se entonaba el ditirambo dionisíaco en vez del peán.

²⁰ Cfr. vv. 29-31.

²¹ Las escenas de sueños de inspiración son recurrentes a lo largo de toda la literatura greco-latina (cfr. Kessels 1978). Por lo que respecta especialmente a autores alejandrinos, debemos recordar algunos episodios ya citados en el presente trabajo, como el sueño del segundo *αἰτιον* de Calímaco, el idilio *Ἀλιεῖς* de Teócrito, el sueño de Propertio (III, 2), el de Enio (Cic. Acad. pr. II, XVI), el sueño presente Ovidio (*Am.* III, 5) o los de Horacio (*Ep.* II, I, 52; *Sat.* I, 10, 31 ss.).

encarnaría a Dioniso, hace una alusión directa al monarca Ptolemeo II Filadelfo, ya que la imaginería de la época nos muestra una relación estrechísima entre la dinastía ptolemaica y las figuras tanto de Heracles como de Dioniso, lo cual es una herencia de una tradición macedonia que habría sido adoptada por Alejandro Magno²²: el rey, igualándose a Dioniso, presidiría los festejos que se hacían en su honra. Esto significa que, en el mimo VIII, la acción de dirimir la competición a favor de los dos competidores implicaría que es el propio rey el que está dando su beneplácito tanto a Herodas como al viejo misterioso. La identificación del monarca alejandrino con esta divinidad hacía que las Dionisiacas tuvieran mayor relevancia en esta ciudad egipcia, comparable a la de Atenas. En estas celebraciones jugaban un importante rol unas hermandades de poetas-pastores, suerte de sociedades religioso-poéticas, que en la fecha indicada para la celebración salían en procesión guiados por el propio Dioniso²³. Así, podemos deducir que la figura que iba a la cabeza de dichas procesiones no era una simple representación del dios, sino el monarca en persona, quien no era otro que la personificación de Dioniso (Smotrytsch, 1966: 122-125).

Esta propuesta, aunque un poco singular, no me parece nada descabellada, pues, lejos de lo que a primera vista pueda parecer, existen alusiones indirectas en la obra de Herodas al monarca. Si bien son escasos en comparación a otros autores contemporáneos, los elogios a la figura de los Ptolemeos y a los logros conseguidos por el monarca están presentes en los mimiambos. El ejemplo más conocido es el pasaje puesto en boca de la alcahueta del mimiambo primero (vv. 26-31), en el que ésta hace una especie de enumeración de los placeres de Egipto, listado que no ha pasado inadvertido a los especialistas: *καὶ δ' ἔστιν τοῦ οἴκος θεοῦ· τὰ γὰρ πάντα, / ὅσσ' ἔστι κου καὶ γινετ', ἔστ' ἐν Αἰγύπτῳ· / πλοῦτος, παλαιστρη, δύναμις εὐδία, δόξα, / θέαι, φιλόσοφοι, χρυσίον, νεηνίσκοι, / θεῶν ἀδελφῶν τέμενος, ὁ βασιλεὺς χρηστός...*

Poco a poco se nos va desvelando el significado real del sueño y vamos entendiendo a qué elementos alude el autor cuando se refiere a la competición, al macho cabrío, a los cabreros, al joven y al viejo. Ahora vamos a centrarnos en

²² Cfr. Smotrytsch 1966: 121; O.G.I. I, 54, 1-5: βασιλεὺς μέγας Πτολεμαῖος... ἀπόγονος τὰ μὲν ἀπὸ πατρὸς Ἡρακλέους τοῦ Διός, τὰ δὲ ἀπὸ μητρὸς Διονύσου τοῦ Διός.

²³ Una inscripción hallada en Rodas da testimonio de la estrecha relación que había entre estos grupos y la figura de Dioniso y el Museo, quienes los tutelaban (cfr. *Anuario della R. Scuola Archeologica de Atene II*, 1915-1916, n. 10, 139).

el significado de dicha competición, pues es el componente principal del sueño; para ellos nos vemos forzados a hacer referencia a la última parte del mismo, vv. 66-72, la interpretación del sueño que hace el propio Herodas, ya que allí se encierran las claves para descifrarlo.

La lectura de este pasaje, en el que Herodas cuenta a su esclava Aná el significado del sueño, es suficiente para comenzar a desentrañar el juego metafórico que el autor realiza. El macho cabrío, que con esfuerzo arrastra el poeta a lo largo del valle, es una metáfora de sus obras. El alimentarse dicho animal de los diferentes arbustos que había donde se celebraba el ritual, ser considerado un sacrilegio por los cabreros (οἱ δ' ἄμφι καρτὰ [...] τεσ[/ τὸν αἰγ' ἐποίηεν [...] π[. vv. 24-25), metáfora que explicaremos más adelante, y ser los cabreros quienes se encargan de sacrificarlo por ello (de hecho, más adelante, se refiere a cómo los cabreros devoraban la carne de los miembros de su macho cabrío), hace patente que su poesía está simbolizada por este animal, al que calificó en el v. 17 de ὁ δ' εὐπῶγων τε κεύκερος (haciendo una valoración personal de la calidad de su obra): τ[ἃ ἔνθεα τελευτῶντες καὶ κρεῶ[ν] ἔδαινυντο, / τὰ μέλεα πολλοὶ κάρτα, τοὺς ἔμοὺς μόχθους.

El término μέλεα en griego tiene un doble significado: tanto “miembros”, como “composiciones” (μέλος); de esta manera el autor juega con dicha ambigüedad ofreciéndonos una idea en el plano de lo real “devorar los miembros del macho cabrío” y otra en el metafórico “devorar los versos de su poema”. Además le añade la aposición τοὺς ἔμοὺς μόχθους²⁴, que se puede, a su vez, interpretar desde los dos planos: el esfuerzo de haber arrastrado al animal y el esfuerzo de componer sus obras.

En mi opinión, la máscara de “cabreros” estaría ocultando a los críticos

²⁴ Fernández señala que Teócrito, en su idilio VII, se refiere a su hacer poético por dos veces con un verbo que significa “esforzarse”, ἐκπνέω (v. 51: τὸ μελόδιον ἐξεπνέουσα; v. 85: ἐξεπνέουσα). Más aún, Teócrito, en los vv. 43-50, donde, como hablamos comentado, resume su posición frente a la poética antigua y define los límites del nuevo estilo que propugna, nos confiesa su odio hacia unos Μοισῶν ὄρνυες, los cuales, chillando, se afanan (μοχθίζοντα) en fastidiar inútilmente al “poeta de Quíos”, aludiendo seguramente a aquellos émulo sin más de la poesía homérica, cuyo arte contraviene los pilares de la poesía alejandrina (la brevedad y la concisión). De esta manera, se hace inevitable reseñar la similitud entre el vocabulario utilizado por ambos autores en sus respectivos poemas.

literarios, similares a aquellos Τελχίτες²⁵ que se ensañaron con Calímaco, que consideraban indigno el hecho de que la poética de Herodas bebiera (o comiera en este caso) de otras fuentes literarias²⁶. Su labor consistía en utilizar el género mímico como base -a esto se refiere con que los arbustos estén cerca de la celebración en honor a Dioniso, arbustos que estarían representando los otros géneros-, pero acomodado a otro metro y otro dialecto; ésta es la razón por la cual en el sueño estos “cabreros” mataron al macho cabrío, lo despellejaron y lo devoraron, aunque Herodas los denomina πολλοὶ ἐν Μοῦσησιν, por lo que, a mi parecer y entendiéndose claramente que se trata de aquellos que se dedican a las labores relacionadas con la literatura, entre estos críticos podría hallarse también algún contrincante literario; se ha querido ver entre estos “cabreros” también a otros poetas de su época (Calímaco, Fénix de Colofón, quien también compuso colíambos, o Teócrito), debido a que en estas celebraciones dedicadas a Dioniso solían participar activamente las ya mencionadas “hermandades” de poetas.

Miralles (2004: 251-252) hace una gran aportación a la idea de que tras la figura de dichos cabreros se esconden tanto los críticos literarios como otros poetas de la época. Este autor propone que la presencia del odre hace una clara referencia al inicio del libro X de la *Odisea* (referencia que es defendida también por Fernández (2007: 227-228) y totalmente plausible, ya que la *Odisea* era una obra muy querida por los poetas Alejandrinos), cuando Odiseo y sus compañeros, tras haber vencido al Cíclope, atracan en la isla flotante de Eolo (*Od.* 10. 1-76). Allí el dios regala a Odiseo un odre bien cerrado que guardaba los vientos que los ayudarían a navegar con rumbo fijo hacia su ansiada Ítaca; sin embargo, la envidia de los compañeros de viaje de Odiseo hizo que en el noveno día de travesía decidieran abrir el odre para ver qué era lo que le había regalado Eolo al héroe, mientras éste dormía, desatando con ello una tempestad que los alejaría nuevamente de su rumbo (*Od.* 10. 38-55). Paralelamente, Herodas, mediante una referencia totalmente erudita, hace que el odre que aparece mencionado en la *Odisea*, el cual no es otra cosa que el elemento que

²⁵ *Altia* I, fr. 1 vv. 1-6 y 16-18.

²⁶ Cfr. Cal, *Iam.* XIII, fr. 203: el autor se queja de los críticos que censuraban la variedad de su poesía.

²⁷ Cfr. *Od.* 10. 19-20²⁵ *Altia* I, fr. 1 vv. 1-6 y 16-18.

desencadena la envidia de los demás marineros, sea evocado por el odre sobre el que él mismo tiene que saltar en el ἀσκολιασμός junto a los críticos y los poetas coetáneos que habían adoptado el coliambo, de manera que se pueda establecer una equivalencia entre los contrincantes del poeta y los compañeros de Odiseo, quienes, movidos por la envidia, impidieron que el héroe obtuviera el premio de retornar a su Ítaca natal.

De vuelta a la interpretación de la escena de la competición, una vez que se ha hecho el odre con la piel del macho cabrío y que el joven ha invitado a nuestro poeta a saltar sobre él (vv. 38-40), Herodas nos cuenta con orgullo cómo mientras unos caían de espalda y otros de frente, él se mantuvo y pudo saltar hasta dos veces (“muchas” si seguimos la conjetura de Herzog), demostrando que fue un contrincante tal que llegó a ser coreado por los asistentes: κάγω δόκτον οἷς μ[] ἐκ τόσης λειψ / ἐπ’ οὖν ἄλεσθαι, κηλάαξαν ὄνθρωποι / ὅς μ’ εἶδον. ἴως τὴν δο[ρή]ν πιεξεύσαν / καί φ[] (vv. 45-48).

Es este el punto en el que se nos desvela el verdadero sentido de dicha competición: Herodas se enfrenta a sus contrincantes y sus críticos por llegar a ser reconocido como un poeta de primer orden, razón por la cual llegamos a entender que el certamen simboliza la aceptación y consagración de la obra de nuestro autor por parte de los entendidos de su tiempo, meta que, como bien se ve, es conseguida con creces.

El estado del papiro no nos permite saber cómo termina esta escena, ya que precisamente es en este punto donde más dañado se encuentra²⁸; sin embargo, tras una laguna de alrededor de cuatro versos, el poema se reanuda, pero ahora en la voz de un interlocutor que se dirige de manera amenazante a Herodas, lo que nos podría dar ciertas pistas del contenido de lo que se ha perdido: τὰ δεινὰ πνεύσαι λάξ πατε[] / ἔρρ’ ἐκ προσώπου μὴ σε καί[ερ] ὄν πρέσβυς / οὐλι κατ’ ἰθὺ τῆ βατηρίη κό[ψω]. / κηγὼ μεταῶτις· ὦ παρεό[ντες] / θανεῦμ’ ὑπὲρ γῆς, εἰ ὁ γέρον μ[] / μαρτύρ[ο]μαι δὲ τὸν νεην[ίην] / ὁ δ’ εἶπεν [ἄ]μφω τὸν δορέα. [] καὶ τοῦτ’ ἰ[δ]ῶν ἔληξα. (vv. 58-64).

Se trata de un viejo que, con una actitud un tanto agresiva, amenaza con golpear al poeta si este no se marcha y reclama también el premio para sí mismo, razón que nos lleva a pensar que dichos versos perdidos contenían el final de

²⁸ vv. 48-53, sólo se pueden leer las primeras letras del verso. Los versos 54-57 faltan

la competición, en la cual, según Simon (1991: 71), el poeta debió de caerse en algún momento, lo que motivaría las amenazas de este nuevo personaje, cuya intervención tendría aquí su inicio.

La identidad de este viejo, de la cual quizás los versos perdidos nos daban alguna pista, ha sido ampliamente discutida por los investigadores. Para Smotrytsch (1962) bajo esta máscara se esconde realmente Calímaco, ya que también había escrito coliambos, al igual que Herodas, y era un digno contrincante; para Crusius (1964: 46-47) es un rival poético anónimo de nuestro autor; otros investigadores, entre los que se cuenta Herzog (1924: 423), consideran que hace referencia a Teócrito o a Filetas de Cos²⁹. Por mi parte, creo, como otros autores (Headlam-Knox, 1925: 13-15), que quien realmente se esconde bajo la figura del viejo no es otro que Hiponacte, a tenor de las siguientes razones:

1. Partiendo de la base de que esta competición simboliza la búsqueda del reconocimiento definitivo de Herodas como un poeta de primer orden (lo que interpreta de su propio sueño el autor cuando dice:]ν αἴγα τῆς φ[άραγγος] ἐξέεικον / κ] αλοῦ δῶρον ἐκ Δ[ίων] ὕσου), hay que tener en cuenta que su precedente directo en el arte de escribir coliambos, un elemento esencial de su opción poética, al que hasta el momento no ha hecho referencia en su obra, es Hiponacte, con respecto al cual, la actitud amenazadora del viejo recuerda una de las características más importantes de la obra de este poeta del s. VI a. C., las críticas y amenazas que lanzaba a sus contrincantes a través de sus incisivos yambos.

2. Si prestamos atención a los últimos seis versos del mimo podemos observar cómo, aparte de hacer Herodas una mención directa a su predecesor y reconocerlo como tal, el trato de igualdad que recibe junto a él a la hora de recibir la victoria es suficiente reconocimiento para nuestro poeta, indicándole cuán grande va a ser su fama, igual a la de aquel poeta jonio (vv. 73-79).

3. Dioniso decide que es tan bueno el arte de Herodas como el de Hiponacte

²⁹ Para conocer la postura concreta de cada uno de estos investigadores, cfr. Simon, 1991: 68 n. 134.

y nuestro autor acepta con todo agrado dicha resolución, puesto que para él esto ya implica un mérito. Tenemos en Herodas un episodio que tiene algún parecido con el episodio del idilio VII en el que Lícidas decide regalar su cayado a Simíquidas, símbolo del relevo generacional en la poesía, cuando en el v. 60 el viejo Hiponacte amenaza a Herodas con derribarlo con un golpe de su bastón. En este punto es posible interpretar que Hiponacte no quiere conceder a nuestro autor el gusto de estar a su altura y poder llegar a superarlo, lo que se simbolizaría mediante la entrega del bastón, tal como en Teócrito, sino que, por su parte y conforme a su actitud agresiva, lo amenaza con golpearlo con él. De hecho, hay un parecido extraordinario entre la forma en la que Herodas nos dice cómo el viejo lo amenaza: οὐλημι κατ' ἰθὺ τῆ βατηροῖτι κόψω. y un fragmento aislado, el número 20 W., de los yambos de Hiponacte: δοκέων ἐκείνον τῆ βακ}τηροῖτι κόψαι.

Me parece que dichas razones, aunque no sean totalmente definitivas, ofrecen serios indicios que permiten pensar que tras la máscara de este viejo quien realmente se esconde es Hiponacte: la actitud amenazadora, la presencia explícita del nombre del yambógrafo, el simbolismo que se halla tras el bastón. Recuérdese además, trayendo a colación nuevamente el pasaje de Ranas ya citado, que Dioniso ya aparece en la literatura griega cumpliendo la función de juez entre dos grandes autores, y cómo, también en aquel pasaje, el dios decide no pronunciarse a favor de ninguno de los dos, porque los tiene en igual estima (vv. 1412-1414: ἄνδρες φίλοι, κἀγὼ μὲν αὐτοὺς οὐ κρινῶ. / οὐ γὰρ δι' ἔχθρας οὐδετέρῳ γενήσομαι. / τὸν μὲν γὰρ ἴγσομαι σοφόν, τῷ δ' ἴδομαι.).

Una vez desentrañado el significado de dicho sueño premonitorio, cabe hacer alguna mención a la última parte del mimo, aunque ya nos hayamos servido de ella para la interpretación del sueño y, en consecuencia, ya hayamos explicado algunos elementos que la conforman. La interpretación, que ocupa los últimos catorce versos del mimiambo, recoge todos los deseos del autor y se erige, en último término, tanto en una apología de su labor, como en el anuncio de que su obra le acarreará la fama: el poder premonitorio de los sueños es de sobra conocido en gran número de culturas. Aunque de nuevo debemos lamentar que el estado del papiro no nos permita reconstruir con total seguridad las relaciones sintácticas que se establecen entre las palabras que en él podemos leer, parece claro que la interpretación se divide en dos. Por una parte, el autor interpreta el hecho de haber arrastrado al macho cabrío y de que éste hubiese

sido descuartizado: de la misma forma que a Hesiodo le fue revelada su vocación poética en el Helicón por parte de las Musas o a Arquíloco le fue arrebatada la vaca que llevaba a vender, nuestro autor recibe en esta parte del sueño la confirmación de que su obra ha sido aceptada por Dioniso y ha obtenido el favor de éste (no olvidemos que los mimos no podían representarse en el gran teatro de Dioniso), su “regalo”. En apoyo de esta idea, Miralles (2004: 250-51) resalta el hecho de que el estado del papiro no nos permite saber con certeza qué es lo que regala Dioniso al poeta en el v. 68 (un macho cabrío, el don de la poesía o un premio), pero, como en el verso anterior se encuentra la palabra *αῖψα*, símbolo de su producción poética, no es aventurado pensar que aquel regalo sea el reconocimiento como poeta (vv. 66-72).

Por otra parte, en los vv. 72-78, Herodas interpreta el significado de haber recibido el premio a la par que el viejo que lo reclamaba. En estos versos, que son presentados a manera de disyunción mediante la estructura $\eta... \eta$ (cfr. Simon, 1991: 73), cuya primera parte se haya seriamente mutilada, el autor plantea el hecho de que el sueño le permite entender que la fama para él está garantizada, no porque sus yambos sean los mejores (pues no fue él el único ganador de la competición), sino porque permiten que sea equiparado al gran Hiponacte, su predecesor.

En esta retrospectiva que hace el poeta sobre la competición es posible hallar una razón más -y bastante definitiva, en mi opinión- para ver que bajo la máscara de aquel “viejo” está el poeta jonio del s. VI a. C.: si Herodas deduce de su sueño que el trato de igualdad que recibió por parte del joven juez/Dioniso junto a aquel malhumorado anciano en la competición, y esto implica, en el plano de lo real, que alcanzará la fama porque sus yambos son igual de meritorios que los de Hiponacte, se me antoja que la relación entre el personaje ficticio y el histórico queda establecida por el propio autor en su poema:

“... y como me pareció / obtener el premio yo solo de entre los muchos que estaban pisoteando / el odre hinchado, y como fui tratado igual que el viejo enfurecido, / alcanzaré la fama, sí, por la Musa, que me dará gran honra / por mis yambos, o que (me la dará) en segundo lugar por cantar, / a continuación Hiponacte, mi predecesor, los coliambos / a los jonios que han de venir.”

Simon (1991: 76 ss.) nos dice que la presencia de Hiponacte en el mimiambo programático de Herodas y el reconocimiento de éste como su predecesor establece un nexo de unión francamente fuerte entre la producción de nuestro autor y Calímaco, ya que éste último, en su yambo I, erige a Hiponacte como arquetipo del género yámbico, y discute, en su yambo XIII, contra aquellos que no aceptan ninguna innovación en este género. Aunque sea posible establecer estos lazos de unión entre la poética de los dos autores, Simon a su vez comenta que la obra de Calímaco, sin embargo, no ofrece elementos especialmente importantes para la interpretación del mimo VIII.

En el último verso del mimo, Herodas condensa de una manera magistral su adhesión definitiva a la tradición yámbica a través de la expresión τῷ κῶλλ' ἀείδειν Ξουθίδιης † ἐπιουσι, dejando patente, en la primera mitad del verso, la aceptación del metro hiponacteio (κῶλλ' es la variante jonia de la palabra χῶλλ' = χῶλλιαμβος) y, en la segunda, su anexión al dialecto jonio, mediante la expresión épica (ἀείδειν) ... Ξουθίδιης † ἐπιουσι "(cantar) ... a los venideros hijos de Jutis"; así, para referirse a los jonios, evita la expresión prosaica y se vale mejor de un adjetivo patronímico de tipo homérico "el hijo Jutis", con el que designa a Jone, mítico predecesor de todos los jonios.

Ahora bien, una vez que hemos intentado glosar el sueño y la interpretación del mismo en el mimo de Herodas, con el fin de explicarlo, es necesario establecer de nuevo una última comparación con la obra de Teócrito, debido a las semejanzas tan grandes que hemos visto que existen entre ambas y dado que, aunque en el idilio VII la labor apologética de Teócrito no sea la función principal -lo que no implica que no exista, ya que el símbolo de la entrega del cayado por parte de Lícidas/Apolo significa la proclamación de su propia poesía como una poesía de calidad-, sí que lo es la exegetica. Es decir, mientras Herodas prefiere tanto defender como explicar su obra, es decir, exponer su *Dichterweihe* o "consagración poética", Teócrito pretende centrarse en la explicación de su proceder literario. De esta manera, y teniendo en cuenta todas las interpretaciones metaliterarias que hemos mencionado dentro de su obra a propósito de los elementos presentes en Herodas, el idilio VII pretende explicar las características del género bucólico y sus constituyentes.

En los versos 43-44, Lícidas, con una dulce sonrisa en la boca, le dice a Simíquidas: "τάν τοι", ἔφα, "κορύναν δωρόττομαι, σύνεκεν ἐσσί / πῖν ἐπ' ἀλαθείαι πεπλασμένον ἐκ Διὸς ἔρνος".

Lícidas le otorga a Simíquidas el cayado porque lo considera un “retoño” modelado por Zeus, es decir, un poeta de una nueva generación y con una nueva concepción poética, que se ha ganado el reconocimiento y la fama que merece, aunque por su parte Simíquidas (máscara bajo la que se oculta Teócrito) se niega a reconocer la calidad de su arte, teniéndose por menos que Sicélicas de Samos (más conocido por Asclepiades de Samos) y Filetas de Cos³⁰, en una clara *actio humilitatis*. Con la mención de estos dos poetas Teócrito está haciendo un doble juego: por un lado, está reconociendo la importancia y la valía de estos autores, viendo reflejado en ellos a qué debe aspirar cualquiera que se dedica al arte de la palabra; sin embargo, incurre en un juego irónico, en tanto en cuanto el tipo de poesía que aquellos cultivaban, epigramática y épica, respectivamente, no son parte constitutiva del género bucólico, más bien lo contrario.

Las dos narraciones centrales, tema que no aborda Fernández en su trabajo comparativo, tienen un significado metaliterario hárto importante dentro del idilio, tanto como todos los elementos alusivos que ayudan a desentrañar su sentido. Como nuestro mimiambógrafo, Teócrito se sirve de las narraciones incrustadas para explicar esta nueva visión poética que ya ha recibido el beneplácito de Apolo, comparándola, brevemente, con la de sus predecesores, pero más que nada señalando los elementos novedosos que en ella hay. Así, a lo largo de las dos historias que cantarán cada uno de los cabreros, veremos una evolución desde un tipo de composición con reminiscencias épicas hacia un nuevo tipo de poesía, con una constante atención a temas amorosos, la poesía bucólica; en estas narraciones se intuye que el autor quiere mostrarnos cómo hay un paso del antiguo hacer poético clásico hacia una nueva mentalidad, la alejandrina, sirviéndose del desarrollo de los principales temas que en ella se encuentran.

En lo que respecta a los elementos formales que han de caracterizar la poesía bucólica de Teócrito, al igual que hemos resaltado en el mimo de Herodas, éstos se encuentran especificados por la técnica que se ha utilizado para la redacción de este idilio: el uso fundamentalmente de un dialecto dórico, entremezclado con una base jónico-épica o eolia, cuya procedencia es imposible de especificar, ya que Teócrito utiliza formas dorias que no se han atestiguado en ninguna variedad del dorio hablado y parecen variar ligeramente en cada uno

³⁰ Cfr. vv. 39-41.

de los idilios compuestos en este dialecto (quizás se trate de una pátina doria que rinde tributo a la tradición literaria que adopta³¹), la utilización del hexámetro como metro de sus composiciones, la utilización de términos épicos y continuas alusiones mitológicas, el empleo de refranes y sentencias entre otros ingredientes de tipo popular (cfr. Fernández Delgado, 1984), la presencia de vocabulario específico del campo de la medicina y la botánica (este último relacionado con la importancia del paisaje), etc., están dispersos a lo largo de este idilio programático. Podría, por el contrario, objetarse que muchos de sus poemas no adoptan esta forma; es verdad y a día de hoy esto constituye uno de los interrogantes que han rodeado la obra del autor, sin embargo es importante a nivel metaliterario para la definición de lo bucólico que en este idilio en particular, en el que Teócrito se presenta como poeta, utilice los elementos antes mencionados.

Herodas decide transmitirnos sus intenciones literarias enmascaradas en la narración de un sueño que él mismo se encarga de desvelarnos; de una manera similar Teócrito se sirve de las dos narraciones incrustadas para este fin. El primero de los cabreros en tomar la palabra es Lícidas, tras haber sido impelido por Simíquidas a batirse en un duelo poético. La composición de Lícidas, de tema amoroso desde el inicio, se abre con la exposición del sufrimiento que siente éste por la partida de su amado Ageanacte, cuyo viaje y avatares están teñidos de un gusto a poesía épica que salpicará el primer tercio de la composición, evocándonos los largos viajes de *Odisea*. Pero en el v. 63 del idilio, el escenario es diferente, al igual que la óptica, cambiando el protagonista; así, en un ambiente claramente bucólico, Lícidas nos cuenta su angustiada espera mediante una imagen suya tumbado y ahogando las penas en crateras llenas de vino pteleático, recordando a su amado mientras dos pastores tocan la flauta y Títiro canta para él dos canciones de tema amoroso-mitológico: una sobre Dafnis, la otra sobre Comatas. Dichas canciones conforman una Priamel, en el que estas dos piezas sirven de ejemplo: “por una parte uno... por otra otro...”, que posteriormente serán recogidas por sendas evocaciones de Lícidas a su amado realizadas en primera persona.

³¹ Cfr. Molinos Tejada (1988: 375-379); García Teijeiro-Molinos Tejada (1986: 23-25); Gow (1922: lxxii ss).

En esta hermosa canción Teócrito nos lleva desde un tipo de poesía con reminiscencias épicas hasta dos cantos de tema amoroso, mostrándonos una imagen de la poesía clásica y de la nueva poética que él defiende, y la evolución de una a otra (pues el tema mitológico sólo se vuelve a tocar con fines ejemplificadores). Estas canciones están protagonizadas por dos divinidades estrechamente ligadas al género pastoril: por una parte Dafnis, que se considera el fundador del género, al haber sido instruido por Hermes en el pastoreo y por Pan en la música, y Comatas, figura mitológica importante. Si ahondamos aún más podríamos ver cómo, de la misma manera que el idilio VII contiene dos narraciones, la narración de Simíquidas contiene dos canciones, con lo que Teócrito quiere darnos a entender que esta técnica de encajar distintas narraciones en otras principales, será recurrente a lo largo de su obra.

Se nos está desvelando aquí la temática más importante de la poesía bucólica, el tema amoroso, y en particular las cuitas por el amor perdido. Teócrito incluye en esta canción los nombres de ciertas divinidades que harán continua aparición en sus idilios, Dafnis, Afrodita, Comatas, también Títiro, nombre prototípico de pastor, todas ellas relacionadas bien con el mundo campesino o bien con el amoroso.

La canción de Lícidas propone la temática principal de lo que es lo bucólico, mientras que la canción de Simíquidas, tras hacer uso de la temática del final de la composición de Lícidas para iniciar la suya, añade a manera de pinceladas otros elementos que serán usuales en los idilios teocríteos: comienza por cantarnos las vicisitudes de un triángulo amoroso, hace referencia a Febo Apolo como dios de la poesía, presta importante atención a la figura del dios Pan, que no es otro que el dios pastoril por antonomasia, y remata haciendo mención a un género que tendrá amplio desarrollo en la poesía de Teócrito y que influirá ampliamente en la lírica posterior, el *paraclausithiron* (vv. 122-124).

En definitiva, el autor intentó darnos a conocer los preceptos del género bucólico haciendo uso de ellos para componer las breves cancioncillas que se intercambian los cabreros, mientras que dedicó la narración principal que sirvió de marco para éstas a presentarnos su hacer poético y hacernos partícipes de su coronación como autor reconocido, simbolizada por la entrega del cayado, y a describirnos de manera sumamente detallada, por una parte, la ocasión que sirve de pretexto literario para su composición (especie de competiciones agoniales entre poetas enmascarados en la figura idealizada de cabreros y pas-

tores) y, por la otra, el paisaje, tan significativo, que hace las veces de telón de fondo. De hecho, la importancia del escenario que ofrece el paisaje es tal, que el poeta decide describirlo de una manera muy detallada y evocadora en uno de los puntos más marcados del poema, el final, ocupando una gran extensión del mismo, casi treinta versos (vv. 135-157).

3. Conclusión

Tras intentar explicar el mimo VIII de Herodas y compararlo con el idilio VII de Teócrito, ateniéndome, a su vez, a las observaciones hechas por C. Fernández, F.-J. Simon, C. Miralles y los demás autores que se han ocupado del tema, queda claro que los puntos de contacto entre las dos obras son más que obvios, tanto en la finalidad de las mismas como en la forma y, hasta cierto punto, en la temática que tocan. Sin embargo, a diferencia de algunos de los investigadores mencionados, no considero que haya razones suficientes para proponer la hipótesis de que uno de los autores se haya tenido que basar en el otro para la composición de su pieza.

Me parece que la temática de la defensa de una actitud poética nueva y que presenta una ruptura con lo clásico, una *Dichterweihe*, en definitiva, es normal y común a todas las épocas (la rima primera de Gustavo Adolfo Bécquer acepta una lectura exegética, por ejemplo). Por esta razón, y debido a la cercanía temporal y geográfica que existía entre Herodas y Teócrito, ya que de alguna manera u otra, en el s. III a. C., la élite cultural tenía que pasar por Alejandría, los dos poetas se veían influenciados por las mismas corrientes estéticas e intelectuales, lo que intervino en las coincidencias que se dieron en la confección de sus poemas programáticos, máxime cuando los dos autores introdujeron en su visión poética particular un mismo género de origen popular, el mimo. De esta manera, las referencias a ciertos elementos formales o al paisaje en que se desarrollan ambas historias vienen determinados por la intención metaliteraria de dar a conocer los orígenes del género. Esto explica (aunque estos dos autores seguramente estuvieran al tanto de la producción del otro) las coincidencias más importantes a nivel formal y temático, tales como personajes, temas, o escenarios, que se dan entre ciertos mimos de Herodas e idilios de Teócrito con una preponderancia del elemento mímico, pero que no podemos dibujar este panorama de semejanza de elementos de su obra únicamente para estos dos autores pues, como ya comentamos, la producción de otros poetas de esta

época, como Calímaco o Apolonio Rodio, presentan puntos de contacto importantes con las de Herodas y Teócrito.

Efectivamente, no podemos reducir las coincidencias de ambos autores al hecho de que Herodas se haya orientado en la dirección de Teócrito para la composición de su poema programático, incurriendo en la adopción de los elementos principales que el último autor utiliza en su idilio VII. Toda la serie de puntos de unión con diferentes procedimientos temáticos y formales presentes en otros autores, tanto contemporáneos como precedentes, que podemos vislumbrar en el mimo VIII y que hemos intentado resaltar a lo largo de este trabajo (alusiones a la *Odisea* homérica, a Hesíodo, a Aristófanes, los nexos de unión con la poética de Calímaco, Hiponacte y Arquíloco), nos llevan a comprender que la labor erudita de Herodas en la composición de su presentación poética no se limita a la adopción y transformación de los elementos utilizados por Teócrito en su obra, sino al reflejo y desarrollo de una manera auténtica y personal de elementos procedentes de diversas tradiciones que configuran su identidad como poeta.

No podemos bajo ningún concepto negar la existencia de puntos de coincidencia entre la producción de estos dos autores, sin embargo dicho puntos de unión pueden deberse a la similitud de las tradiciones con las que estos poetas entroncan. En el caso de que Herodas haya efectivamente extraído algún elemento del idilio VII de Teócrito, éste no habría sido introducido en su poema sin más, sino que habría sido reelaborado y dotado de connotaciones nuevas y diferentes que le habrían servido a nuestro autor para explicar su elección genérica, diferente a la de Teócrito.

Un ejemplo que, a mi manera de ver, ilustra este punto es el episodio presente en ambas obras en el que el autor recibe el beneplácito para dedicarse a su género particular por parte de la divinidad tutelar del mismo: Apolo y Dioniso. Si prestamos atención al idilio VII, allí Lícidas/Apolo es el patrón y representante máximo del género que Teócrito ha creado, pues no tiene ningún precedente, pero al que el autor presenta como un género ya existente. Se trata de un solo personaje el que da su aprobación a Simíquidas/Teócrito para que se dedique a su novedoso arte. En cambio, en el mimo VIII, Herodas, si es cierto que se basa en el idilio VII, utiliza dos figuras simbólicas en lugar de una para cumplir en su poema la función que en el idilio cumplía únicamente Lícidas/Apolo; estamos hablando del joven/Dioniso y el viejo/Hiponacte. Estos dos persona-

jes, antitéticos en todos los aspectos (el uno joven, justo y atento con el poeta, el otro viejo, mezquino y egoísta), representarían uno al patrón de uno de los géneros al que Herodas se adhiere, el mimo, y el otro al autor arquetípico de la otra tradición con la que nuestro autor se vincula, el yambo. Así, la divinidad que otorga el reconocimiento a Teócrito queda dividida, en Herodas, en dos personajes, uno, Dioniso, que reconoce los méritos del arte del autor en lo que respecta a su elección del mimo como una de las partes de su opción poética, y otro, Hiponacte, el *pater generis*, que a pesar de no querer perder su condición de mayor exponente del género, finalmente acepta compartir su honor con este nuevo y valioso poeta.

Ambos constituyen, pues, dos testimonios únicos y de excepcional importancia sobre la concepción poética de los autores alejandrinos y sus conocimientos sobre teoría literaria -si es que podemos hacer referencia a ello con esta terminología moderna-, la cual nos permite ampliar nuestro conocimiento sobre la literatura griega, su evolución en época helenística y, sobre todo, la amplia conciencia que tenían los autores sobre su producción.

BIBLIOGRAFÍA

- ARBUTHNOT NAIRN, J.- LALOY, L. (1928). *Hérodas. Mimes*. París, Les Belles Lettres.
- BURTON, J. B. (1951). *Theocritus' Urban Mimes: mobility, gender, and patronage*. Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of Los Angeles Press.
- CRUSIUS, O. (1914). *Herondas. Mimiambi*. Leipzig, Teubner.
- (1924). *Der Traum des Herondas*. En: *Philologus* 79, pp. 369-433.
- (1964). texto griego de Herzog, R. *Die Mimiamben des Herondas*. Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- CUNNINGHAM, I. C. (2004). *Herodas. Mimiambi*. München-Leipzig, Teubner.
- DI GREGORIO, L. (1997). *Eronda. Mimiambi I-IV*. Milano, Vita e Pensiero.
- (2004). *Eronda. Mimiambi V-XIII*. Milano, Vita e Pensiero.
- FERNÁNDEZ, C. N. (2007). Autoridad poética y tradición literaria en Herondas (Mimo VIII) y Teócrito (Idilio VII). En: *Cuadernos de Filología Clásica* 17, pp. 215-235.
- GARCÍA TEIJEIRO, M.- MOLINOS TEJADA, M^o. T. (1986). *Bucólicos Griegos*. Madrid, Gredos.
- FERNÁNDEZ DELGADO, J. A. (1984). Sabiduría popular y epos sapiencial en los *Idilios* de Teócrito. En: *Apophoreta Philologica: E. Fernández-Galiano a sodalibus oblata*

- (*Estudios Clásicos 87-88*), Madrid, pp. 325-332.
- GÖBER, W., *Thalysia*. En: *Paulys Real-Encyclopädie der Klassischen Altertumwissenschaft*, vol. V. A1, Stuttgart, 1934, cols. 1230-1231.
- GOW, A. S. F. (1952a). *Bucolici Graeci*. Oxford, Oxford University Press.
- (1952b). *Theocritus*, vols. I y II. Cambridge, Cambridge University Press.
- HEADLAM, W. - KNOX, A. D. (1922). *Herodas. The Mimes and Fragments*, vols. I-II. Cambridge, Cambridge University Press.
- HERZOG, R. (1924). Der Traum des Herondas. En: *Philologus* 79, pp. 370-433.
- HUNTER, R. (1996). *Theocritus and The Archaeology of Greek Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press.
- HURSCHMANN, R., *Askoliasmos*. En: *Der Neue Pauly Enzyklopädie der Antike*, vol. 2, Stuttgart-Weimar, 1997, col. 100.
- KESSELS, A. H. M. (1978). *Studies on the Dream in Greek Literature*. Utrecht, HES Publishers.
- LIVREÁ, E. (2004). "Lycidas and Apollon in Theocritus' *Thalysia*". En: *Eikasmos* 15, pp. 161-167.
- MIRALLES, C. - PÓRTULAS, J. (1983). *Archilochus and the Iambic Poetry*. Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- MIRALLES, C. (2004). *Studies on Elegy and Iambus*. Amsterdam, A.M. Hakkert.
- (1992), "La poetica di Eroda". En: *Aevum Antiquum* 5, pp. 89-113.
- MOLINOS TEJADA, M^a. T. (1988). *Los Dorismos del Corpus Bucolicorum*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca.
- OTTO, W. F. (1933). *Dionysos. Mythos und Kultus*. Frankfurt, Vittorio Klostermann.
- SEGAL, C. (1981). *Poetry and Myth in Ancient Pastoral. Essays on Theocritus and Virgil*. Princeton, Princeton University Press.
- SIMON, F.-J. (1991). *Tà kýλλ' áειδεν: Interpretationem zu den Mimiamben des Herodas*. Frankfurt am Main-Berna-Nueva York-Paris, Studien zur Klass. Phil. 57.
- SMOTRYTSCH, A. P. (1966). "Ο καλός νεανίας και αιώλοι". En: *Helicón* 1, pp. 323-335.
- WEST, M. L. (1974). *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin-New York, Walter de Gruyter.

WILLIAMS, F. (1971). "A Theophany in Theocritus". En: *Classical Quarterly* 21, pp. 137-145.