

# Autoridad poética y tradición literaria en Herondas (mimo VIII) y Teócrito (Idilio 7)

Claudia N. FERNÁNDEZ

Universidad Nacional de La Plata/CONICET Argentina

## RESUMEN

El presente trabajo examina los puntos de contacto entre el idilio 7 de Teócrito —«Las *Thalysias*»— y el fragmentario mimo VIII de Herondas —«El sueño»— y, habida cuenta de la costumbre de los poetas helenísticos de aludir a la poesía de sus coetáneos, se sugiere la hipótesis de que el mimo herondeo en cuestión refiera la influencia del modelo teocriteo. Esta instancia permitiría explicar algunos de los pasajes más controvertidos del mimo: el disfraz de rústico que elige el autor para presentarse en el relato del sueño, el escenario campestre en el que desarrolla sus acciones, la presencia de otros pastores enigmáticos, inclusive la inusual estructura enmarcada del poema. Al mismo tiempo se propone interpretar el idilio 7 con la experiencia de haber leído a Herondas.

## PALABRAS CLAVE

Teócrito, Herondas, *Dichterweihe*, intertextualidad.

## ABSTRACT

The aim of this article is to examine the similarities between Theocritus' Seventh Idyll —«The *Thalysia*»— and the fragmentary mime VIII of Herondas —«A Dream»— and, according to the custom of Hellenistic poets to allude to their coetaneous' poetry, it suggests the hypothesis that the mime of Herondas reports the influence of Theocritus' Idyll. This circumstance allows us to explain some of the more controversial passages of the mime: the rustic disguise the author chose to present himself in the dream's tale, the country setting, the presence of other enigmatic herdsmen, even the poem's unusual framed pattern. It also proposes to interpret the Seventh Idyll with the experience of having read Herondas.

## KEY WORDS

Theocritus, Herondas, *Dichterweihe*, intertextuality.

Todo nos hace suponer que los contemporáneos Teócrito y Herondas (s. III a.C.) formaron parte de la elite cultural de la corte de la Alejandría ptolomeica<sup>1</sup>. Aunque empa-

---

<sup>1</sup> No hay datos ciertos al respecto. El escolio al idilio 4 de Teócrito señala el florecimiento del autor para la Olimpiada 124 (284-281), a partir de lo cual es dable suponer que hubiera nacido hacia el 320. De Herondas, lo más

rentados por el cultivo de géneros afines, como el mimo<sup>2</sup>, ha resultado muy difícil determinar con certeza algún tipo de influencia mutua, lo que no ha impedido sin embargo conjeturar acerca de veladas referencias de uno en la obra del otro. La hipótesis se funda en el reconocido hábito de los poetas helenísticos de aludir con frecuencia a la poesía de sus contemporáneos. Es precisamente esta instancia la que nos mueve a proponer una lectura conjunta del idilio 7 de Teócrito —«Las *Thalysias*»— y el fragmentario mimo VIII de Herondas —«El sueño»—, en razón de la presencia de una llamativa serie de correspondencias entre ambos textos. Hasta ahora, en gran medida se consideraban esas semejanzas deudoras de una misma tradición, y bien podría ser este el caso. Sin embargo, suponer que Herondas compone su mimo VIII sobre la base del idilio 7 de Teócrito, impulsa y condiciona una lectura en contrapunto entre ambos textos<sup>3</sup>. A partir de esa lectura podremos postular nuevas razones para explicar los pasajes más controvertidos del mimo herondeo o para ratificar y/o desechar algunas de las tantas interpretaciones propuestas para el idilio en cuestión<sup>4</sup>.

Los dos textos han sido catalogados por los especialistas como casos particulares y complejos dentro de la producción de cada autor. El mimo VIII se ofrece como una suerte de manifiesto poético en pos de la defensa del curioso producto artístico que fueron los mimiambos<sup>5</sup>, y se aparta del patrón de la situación dramática básica del género. En primer lugar resulta peculiar su carácter monologado —sólo en parte similar al del

que puede decirse es que haya vivido por el 270, a partir de la mención que el mimo I (30) hace de Ptolomeo Filadelfo y su hermana consorte. También Teócrito fue contemporáneo del monarca, según resulta evidente por su alabanza a Filadelfo en los idilios 15 y 17. Un desarrollo más pormenorizado del tema en Cow (1950: xvss.) y Cunningham (1971: 2). En cuanto al lugar de procedencia, cabrían pocas dudas del origen siciliano de Teócrito, en cambio es discutible si Cos, sede de varios de los mimos de Herondas, ha sido su patria o solo un lugar temporario de residencia. Sobre el nombre del mimógrafo, ver Masson (1974), a quien seguimos en su defensa de la variable Herondas *contra* Herodas, que gran parte de la crítica suele preferir.

<sup>2</sup> Se han considerado mimos urbanos principalmente los idilios 2 y 15 de Teócrito. Hasta donde los escasos testimonios que han sobrevivido nos dejan suponer, tanto Teócrito como Herondas retoman algunos motivos de la mimografía de Sofrón, siracusano del s. V, aparente creador del mimo literario. Esto se hace principalmente evidente en el Idilio 15 de Teócrito y el mimo IV de Herondas, que tratan temas similares.

<sup>3</sup> Obviamente las semejanzas no han pasado inadvertidas, pero solo se han señalado aspectos más bien puntuales, antes que estructurales, en la vinculación de ambos textos. Para Veneroni (1971: 225), por ejemplo, las *Thalysias* recuerda el sueño herondeo en su contexto fuertemente realista, donde se encastran elementos autobiográficos, velados por la alegoría. En la misma dirección, Hunter (1993: 37) opina que ha habido conexión entre las dos obritas, pero lamentablemente no profundiza en el desarrollo de esta relación. Ya Herzog (1924: 422-3) llamaba la atención sobre la relación del mimo VIII y la poesía bucólica teocritea; las *Thalysias*, particularmente, podía tener la clave, a su parecer, para desenmascarar la figura del anciano que rivaliza con Herondas en el mimo VIII.

<sup>4</sup> Un ilustrativo resumen de las dispares interpretaciones que el idilio 7 supo generar ofrece Lasserre (1959). Su propia lectura es una muestra cabal de ciertas osadías interpretativas. Propone la hipótesis de que el idilio 7 sea una ofrenda poética de parte de Teócrito, y los cantos bucólicos incluidos en él, una parodia a la antología de epigramas de moda en la época.

<sup>5</sup> Herederos de la tradición mimética y también de la yambografía de Hiponacte, los mimos están escritos en una lengua artificial y docta, para reflejar, en cambio, la realidad doméstica de personajes vulgares involucrados en temas poco dignos y hasta procaces.

mimo II—<sup>6</sup> que se explica por la necesidad del protagonista —no otro que el mismísimo autor—<sup>7</sup> de contar su sueño programático a una de sus servidoras, para terminar haciendo él también de exegeta del mismo, lo que genera una clara disposición enmarcada en la que el sueño queda destacado y distanciado de la situación doméstica planteada en el marco, donde el protagonista, un patrón preocupado por asuntos cotidianos y triviales, pena por la pereza de sus esclavas. La situación misma del sueño, es fácil de ver, nos instala en una ‘realidad’ remota, imaginaria, en razón del significado trascendente de lo onírico, muchas veces entendido como una verdad absoluta que proviene de los dioses. En esa ‘otra realidad’ a menudo personajes y situaciones son portadores de connotaciones simbólicas.

Del mismo modo las *Thalysias*, esta vez siguiendo un patrón predilecto por el autor, encastra narraciones dentro de otras narraciones, cantos dentro de otros cantos, en un orden que progresa desde un escenario mundano y realista —un lugar poco determinado en Cos—<sup>8</sup>, pasando por el ambiente mítico que instalan temporariamente las canciones<sup>9</sup> que entonan los personajes<sup>10</sup>, para finalizar con la descripción idealizada de la campiña que rodea la casa de Frásidamo, el amigo del protagonista, según la más paradigmática representación de un *locus amoenus*. En ambos casos, en el idilio teocriteo y en el mimo herondeo, se trata de definir una nueva sensibilidad poética, de comentar sobre el arte poética de géneros por cierto novedosos, poesía bucólica y mimografía<sup>11</sup>. Es innegable

<sup>6</sup> En el mimo VIII hay una clara preponderancia de lo narrativo sobre lo dramático.

<sup>7</sup> La mayoría de los especialistas coinciden en este punto, entre otros, Herzog (1924), Knox (Headlam & Knox 1922) o Cunningham (1971): todos ellos entienden que el narrador protagonista del mimo es el autor. Hubo, sin embargo, voces como la de Vogliano (1925), Terzaghi (1925) o Veneroni (1971), que, por el contrario, sostuvieron que el sueño era narrado por una mujer a una de sus esclavas. Resulta muy difícil, por no decir imposible, desconocer la efectiva voz del poeta a partir del v. 65, en lo que es la exégesis del sueño. Para Vogliano la situación se explica si, como ha sugerido Wilamowitz, el propio poeta fuera el que recitara bajo la máscara de la mujer, máscara que finalmente se quita.

<sup>8</sup> La opinión más común es que las repetidas referencias topográficas que recorren el poema mencionan localizaciones que los lectores contemporáneos podían identificar. Varios trabajos especulan sobre la geografía aludida. Entre ellos, el de Arnott (1979), que identifica el Monte Oromedón con el ahora llamado Dikeo. Propone localizar el encuentro con Lícidas en el camino de Cos a Linopoti. Zanker (1980), por su parte, revisa todas estas precisiones geográficas y aporta lo suyo para corroborar la identificación de la aludida fuente Bourina (7.6ss.) con su homónima moderna.

<sup>9</sup> Dejaremos de lado en este trabajo el análisis de las canciones de Simíquidas y Lícidas, verdaderos textos autocontenidos dentro del idilio. Abundan estudios en tal sentido; por lo general se han considerado modelos de creaciones poéticas diversas: urbana y pastoril, objetiva y subjetiva, juvenil y madura, etc.

<sup>10</sup> «Lycidas tells a myth of the origins of pastoral in the store of ‘divine Comatas’, mysteriously kept alive by bees’ honey, and the loves of Daphnis, whereas the narrator, Simichidas, alludes to myths of epic heroism full of violence, aggression, and destructiveness (149-153)» (Segal 1981: 18).

<sup>11</sup> El nombre de mimiambo (mimos escritos en coliambos) con el que se conoce la poesía dramática de Herondas se remonta a Estobeo; cf. n. 5 sobre sus características más peculiares. El género pastoril, por su parte, resulta de difícil definición. van Groningen (1958: 294) habla de «pastorales pures» cuando se trata de poemas sobre la vida, ocupaciones y preocupaciones de los guardianes de tropas. La existencia de estos pastores reconoce tres intereses preponderantes: el cuidado de sus animales, el canto y la música, y el amor.

que en el caso de Teócrito la situación autobiográfica se presenta más velada, ya que debemos suponer que el autor se esconde bajo la máscara del protagonista Simíquidas (Σιμίχιδας, 21), en viaje con dos amigos a través del campo de Cos para compartir las ofrendas de las primeras cosechas (las *thalysias*). El apodo con el que se da nombre el poeta aludiría, según los escolios —y esta es solo una de las explicaciones propuestas—, a un rasgo de su fisonomía, a su nariz roma o chata, en griego σιμός<sup>12</sup>. Similar efecto de distanciamiento al provocado por Herondas con su relato de visiones oníricas, en Teócrito se logra situando el episodio narrado, desde el primer verso, en un lejano *illo tempore*: «Érase una vez cuando Éucrito y yo marchábamos hacia Hales desde la ciudad» (Ἐὗς χρόνος ἀνίκ' ..., 1)<sup>13</sup>.

El contexto y el ambiente del idilio 7 no tienen nada de particular, ya que el campo es la sede habitual de las intrigas de los poemas bucólicos; más aún, se mencionan en él pastores-poetas que forman parte de la ficción de los idilios, autorreferencialidad que logra dar la impresión de una manifiesta identidad entre toda su producción<sup>14</sup>. En el sueño de Herondas, el autor —él mismo un cabrero— también se encuentra inmerso en un escenario campesino, espacio que acoge al tiempo a otros personajes pastores. Esta situación constituye toda una rareza, pues el resto de los mimiambos —y el mimo VIII en su marco— se desarrolla exclusivamente en ambientes urbanos, domésticos o públicos, como la corte, la escuela, un templo, un comercio, y todos sus personajes son representantes de ese proletariado de la ciudad. Es precisamente esta peculiar ambientación rural, junto con el diseño programático del poema VIII, lo que nos ha conducido hacia Teócrito y, específicamente, hacia el también programático poema teocriteo las *Thalysias*. Este último retoma y recrea el patrón básico del género de la *Dichterweihe* y, a nuestro modo de ver, podría ser considerado a su vez un modelo significativo para el mimo herondeo, en el que el autor tiene como finalidad construir su imagen como poeta docto a la luz de la tradición clásica y en relación con sus pares de la corte erudita de la Alejandría helenística.

<sup>12</sup> Los pseudónimos eran comunes entre los alejandrinos. Recordemos que Apolonio se llamaba también *Aiantides* y Calimaco *Battiades* (*AP* 7.415). Según los escoliastas es posible considerar el nombre Simíquidas un patronímico, «el hijo de Simico», una propuesta que entra en contradicción con las fuentes que atestiguan el nombre de Praxágoras para el progenitor de Teócrito. Sobre las posibilidades de significación del nombre, ver Nickau (2002). Este autor sugiere la hipótesis de que Simíquidas jugara con la alusión a Simias de Rodas, escritor de epigramas igual que Filitas y Asclepiades, también nombrados en el poema 7.

<sup>13</sup> Cf. Wilamowitz (citado por Gow 1940: 51-2): «T. hat durch das Anfangswort Ἐὗς χρόνος ἀνίκ', 'es war einmal' das Erlebnis, von dem er erzählt, in eine unbestimmte Ferne gerückt, als ob es ein Märchen wäre». Para gran parte de los especialistas ese «*illo tempore*» se corresponde con la juventud de Teócrito. A esa juventud van Croningen (1959) le atribuye los errores que a su criterio se perciben en la canción de Simíquidas, un pastiche literario que nos permite hacernos una idea de su obra más temprana. Gow (1940) infiere que lo que se quiere significar no es un pasado lejano, sino el cambio sustancial de situación a partir del momento en que el encuentro narrado en el poema ocurrió.

<sup>14</sup> Nos referimos a Titiro, Dafnis y Comatas.

La *Dichterweihe*, como sabemos, es una forma literaria tradicional recreada normalmente por un autor para legitimar su propia autoridad poética. En ella se describe el encuentro significativo entre el poeta y un dios con la finalidad de que este último lo instruya<sup>15</sup>. Frederick Williams (1971) fue el primero en identificar a Apolo Νόμος bajo la apariencia del personaje de Lícidas (Λυκίδαν, 13), un curioso cabrero con quien Simíquidas-Teócrito se topa hacia la mitad de su viaje<sup>16</sup>. Livrea (2004) termina de demostrar la viabilidad de la propuesta, trayendo a cuento una serie de epifanías de Apolo —todas ellas asombrosamente similares en su descripción<sup>17</sup>. Una de las claves para el reconocimiento del dios se deja leer en los atributos de su vestimenta, —como bien advierte Goldhill (1991:229), este personaje sólo se parecía a un cabrero (αἰπόλω ... ἐώκει, 14)<sup>18</sup>.

ἐκ μὲν γὰρ λασίοιο δασύτριχος εἶχε τράγοιο  
κνακὸν δέρμ' ὅμοισι νέας ταμίσοιο ποτόσδον,  
ἀμφὶ δέ οἱ στήθεσσι γέρων ἐσφίγγετο πέπλω

<sup>15</sup> Sobre la *Dichterweihe* en general y en particular la que reescribe el poema VIII de Herondas, ver especialmente Fountoulakis (2002).

<sup>16</sup> Interpretado mayormente este idilio como una *bucolic masquerade*, un poema alegórico de hechos históricos, se ha postulado que Lícidas era efectivamente un poeta de su tiempo. Según Legrand (1945) y van Groningen (1959), Leónidas de Tarento; para Cameron (1963), alguno de apodo Lícidas o que se llamara a sí mismo «el cabrero»; Arnott (1996) lo identifica con Calímaco, quien le reconocería a Teócrito el mérito de poder contarse entre los poetas de la corte de Ptolomeo Filadelfo; Bowie (1985), en cambio, cree que se trata de algún personaje de los de Filitas, basándose en la hipótesis de que Filitas hubo escrito poesía bucólica, y el objetivo de Teócrito era entonces establecer sus propias creaciones bucólicas en la tradición del poeta de Cos. La identificación del personaje con Apolo inaugurada por Williams (1971) reconoce antecedentes en Puelma (1960), aunque también hay otros que entrevieron una epifanía divina en el encuentro. Más recientemente Brown (1981) identifica a Lícidas con el dios Pan (para lo cual revisa cada una de las frases que encaminaron a Williams a la identificación con Apolo). Las claves para el reconocimiento de Apolo son llamativamente numerosas: provienen del nombre (forma equivalente de Λύκιος), su lugar de origen (Cydonia), una ciudad de Creta asociada con el dios y su hermana Artemio, su lugar de destino (Pyxa), donde había un templo de Apolo, lo suficientemente conocido como para conferirle al dios el epíteto de Πύξιος, además de la mención del monte Oromedón (46), ya que habría habido un culto a Ἀπόλλων Ὀρομέδων. Curiosamente Williams desecha la ecuación Simíquidas-Teócrito.

<sup>17</sup> Livrea (2004) destaca la similitud de variados textos que describen epifanías apolíneas. Una de ellas, pasaje órfico (fr. 238 Kern) atribuido por Macrobio al culto de Dioniso-Sol, es decir Apolo, sorprende por los múltiples paralelismos con el texto teocrito. Destaca el mismo autor cierta analogía con la epifanía de Jasón en el ágora de Yolco (Píndaro, P. 4, 78-83) y llama también la atención sobre la memorable epifanía de Apolo en *Branchus* de Calímaco (fr. 229 Pf.), pasaje con el cual guarda numerosos puntos de contacto, como la situación de amor homosexual que el canto de Lícidas expone en su *propemptikon* por Aegeanacte.

<sup>18</sup> No hay entre los críticos un consenso unánime acerca de la índole alegórica del idilio 7. Entre las voces opositoras, Giangrande (1968) cifró todas las dificultades que ha acarreado su interpretación en la pretensión de asignarle a la fuerza elementos simbólicos donde simplemente no existen. Entendió que todo el encuentro tiene un valor satírico, una suerte de burla de Lícidas a un inocente ciudadano como es Simíquidas —termina ignorando la broma— en razón de sus pretensiones rústicas y poéticas. Siguiendo esta dirección, Brioso Sánchez (1986) considera que las interpretaciones simbólicas chocan «contra todo lo que es normal en la poesía alejandrina que conocemos» (p. 108) y, como Giangrande, atribuye a todo el idilio un tono paródico que se revela muy especialmente en la escena de la investigadora poética que a continuación comentaremos. En contra de la alegoría también Williams (1992) y Arnott (1996).

ζωστῆρι πλακερῶ, ροικάν δ' ἔχεν ἀγριελαίῳ  
δεξιτερᾷ κορύναν. (15-19)

Tenía una piel de velludo macho cabrio de pelo espeso  
en sus hombros, que olía a cuajo fresco,  
una vieja túnica estaba ceñida alrededor de su pecho  
por un ancho cinturón y tenía en su mano derecha un callado curvo  
de olivo silvestre<sup>19</sup>.

La imagen de Lícidas reproduce los elementos más significativos de la imaginaria apolínea: la piel, el peplo, inclusive el cinturón, forman parte de otras epifanías de Dioniso/Apolo, aquí ciertamente con el agregado de algunos aderezos bucólicos —reparemos en el olor a cuajo, por ejemplo— acorde con el rol que la divinidad tiene en este poema, que es la de consagrar a Simíquidas como poeta pastoril (Livrea 2004: 730-1). El momento del encuentro, el mediodía, favorito para las intervenciones sobrenaturales, lo mismo que su sorpresiva aparición y rápida desaparición, su recurrente sonrisa 'olímpica' (20, 42, 128) y la frase misma: «topamos por gracia de las Musas (σὺν Μοῖσαισι, 12) con un caminante», son las claves para alertar a los lectores de que el encuentro entre el ciudadano y el pastor trasciende el mero sentido literal para cargarse de connotaciones simbólicas<sup>20</sup>. El nombre de Lícidas fue interpretado como una velada alusión a Apolo Licios, el «matador de lobos», no otra que una mención a su rol como divinidad pastoril. Aun aquellos estudiosos que han puesto en tela de juicio la epifanía divina, no dejan de reconocer el carácter enigmático de la presentación del personaje. Segal (1981), por ejemplo, lo considera más bien un símbolo de la inspiración bucólica en general: su figura fundiría el mito con el lirismo en el mundo cotidiano del campo, la esencia misma del género que Teócrito aparenta inaugurar<sup>21</sup>. Y a decir verdad, quizá trascienda su personalidad divina.

En el sueño de Herondas, también el autor se encuentra, hasta donde el papiro nos deja leer, con un misterioso personaje en cuyo trazado podemos reconstruir las notas más particulares de Dioniso:

<sup>19</sup> Las traducciones castellanas son nuestras. Seguimos para Teócrito la edición de Cow (1950) y, para Herondas, la edición de Cunningham (1971).

<sup>20</sup> Cf. una serie de epifanías homéricas que se le parecen, en Segal (1981: 121).

<sup>21</sup> Así lo sostiene Van Sickle (1976: 22): «[...] so far as we know did not exist before Theocritus». Según Halperin (1983), el concepto antiguo de poesía bucólica no coincidía con lo que hoy se tiene por 'pastoril'. Teócrito habría inventado lo pastoril como una subespecie de lo épico (composiciones en hexámetro, opuestas a la épica en tema, forma y lenguaje, combinando elementos derivados de Homero y Hesíodo) casi como un contragénero (*oppositio in imitando*), lo que implica sin duda su falta de autonomía. Van Sickle (1976), en cambio, considera el epos bucólico teocriteo como parte de la corriente hesiódica, más que homérica.

σχ[.....] κροκωτ[.....]φι[  
 ω[.....] λεπτῆς ἄντυγος .....[  
 σ[.....]ς δὲ νεβροῦ χλαν[ι]δίω[ι] κατέζω[στ]ο  
 κ[.....]·ν κύπα[σσι]ν ἀμ[φ]ἰ τοῖ[ς] ὄμοις  
 κο[.....] ἀμφὶ κρητὶ κί[σσι]ν[ν] ἔσπεπτο  
 ..... κο[θόρνου][.....]η κα[τ]αζώστρηι (28-33)  
 azafranado  
 de una delgada curva  
 ceñía una túnica .... con una estola  
 de ciervo alrededor de los hombros  
 y alrededor de la cabeza hiedra  
 de coturno ... con un lazo (cinturón)

La instrucción poética por parte de una divinidad que se aparece en sueños está profundamente arraigada en la tradición literaria griega. Recordemos el sueño de Esquilo, según la anécdota de Pausanias (1.21.2), en el que Dioniso le ordena escribir tragedias, o el testimonio de Calímaco, un contemporáneo de Herondas, que también registra la revelación de su consagración poética a través de un sueño (*Aitia*)<sup>22</sup>. La presencia de Dioniso, en el mimo VIII, según alguna parte de la crítica ha querido ver (Miralles 2004, entre otros), podría tener relación con el carácter dramático-teatral de la mimografía herondea<sup>23</sup>, y la cabra que arrastra el autor por un despeñadero al comienzo del sueño se revela finalmente como «el regalo del bello Dioniso» (κ[α]λοῦ δῶρον ἐκ Δ[ι]ωνύσου, 68), es decir, su creación poética. Pero la cabra termina siendo despedazada, en calidad de víctima ritual, por unos pastores (αἰ]πόλοι, 69), que no son otros que los «muchos interesados en las Musas»<sup>24</sup> (πολλοὶ (...) ἐν Μούσησιν 71-72), los poetas al amparo de la corte ptolomeica. Debido a su apariencia, no sería descabellado aceptar la propuesta de Webster (1967) y reconocer en ellos a Teócrito y los poetas pastoriles de Cos<sup>25</sup>, cuya acti-

<sup>22</sup> Calímaco fue transportado hacia el monte Helicón en un sueño para preguntarle a las Musas sobre cuestiones etiológicas.

<sup>23</sup> En la misma dirección, Veneroni (1971) y Rosen (1992) asocian la ceremonia del *askoliasmos* que involucra al poeta con una competencia dramática. En cuanto a Dioniso, no debemos olvidar que también es el dios del simposio, por lo que no puede tomarse su presencia como una prueba irrefutable del carácter teatral de la obra de Herondas. La controversia sigue en pie, se trata de determinar si fueron escritos para ser leídos (*Buchpoesie*) o para ser representados, ya sea por un único actor o por varios actores. Sin duda Mastromarco (1979) ha sido el principal defensor del carácter esencialmente dramático del mimo y, por ende, de su efectiva representación, en teatros o en ámbitos cerrados, como el del simposio o el de la corte. El desarrollo de sus argumentaciones nos ha resultado persuasivo.

<sup>24</sup> Traducción propuesta por Cunningham (1971). Bien podría denominar a la gente del Museo, a la *intelligentsia* de la época, estudiosos y críticos de las nuevas instituciones culturales alejandrinas. Rosen (1992) propone, en cambio, traducir ἐν Μούσησιν por «en mi poesía».

<sup>25</sup> «What he claims in the dream is that he has defeated the pastoral poets of Kos with another and equally artificial kind of mime — themes from comedy transmuted into sketches written in the Old Ionic of Hipponax» (Webster 1966: 97).

tud destructiva ilustra sin duda la incompreensión de los autores doctos ante la particular poética de la mimografía<sup>26</sup>. Sin embargo Herondas se considera a sí mismo uno de ellos, pues escoge la figura del cabrero para encarnar su persona. Y eso no es todo, él posee la cabra que parece faltarle al propio Lícidas quien, aunque cabrero (αἰπόλος, 13), como bien ha sido señalado (cf. Segal 1981: 119), no va acompañado de animales. Sucede que, cuando de metáfora pastoril se trata, el cabrero, si bien ocupa una posición relegada entre los guardianes del ganado, luego de los boyeros y los cuidadores de ovejas, representa sin embargo de un modo enaltecido la figura del poeta, sin ningún tipo de ironía, como podría suponerse<sup>27</sup>.

Como la ‘mascarada’ bucólica versa sobre cuestiones de poética, no resulta extraño que los personajes del idilio intimen con las Musas. Lícidas es «querido por las Musas» (φίλος ἔπλεο Μοῖσαις, 95), las recuerda cuando expone sus preferencias poéticas (Μοισᾶν ὄρνιχες, 47), y en el relato de su canto ellas salvan a Comatas dejando caer néctar en su boca (οἱ γλυκὸν Μοῖσα κατὰ στόματος χέει νέκταρ, 82); Simíquidas, por su parte, que, aunque ciudadano, ha frecuentado los montes y fue educado por las Ninfas (Νύμφαι κήμῃ δίδασξαν ἀν’ ὄρεα βουκολέοντα / ἐσθλά, 92-3)<sup>28</sup>, afirma también ser «voz brillante de las Musas» (ἐγὼ Μοισᾶν καπυρὸν στόμα, 37)<sup>29</sup>. Por contraposición, en Herondas —con algo de ironía, a nuestro modo de ver— las Musas («los de las Musas») confrontan con el poeta y manifiestan ciertamente no estar de su lado.

Luego del encuentro con el dios, la narrativa de ambos poemas se desarrolla de manera paralela. En Teócrito, Simíquidas invita a Lícidas a embarcarse en una suerte de competencia poética de cantos pastoriles (βουκολικῶς ... ἀοιδῶς, 49)<sup>30</sup>. Lícidas entonces reproduce su rol de dios de la poesía, la imagen que en *Ilíada* (I, 603s.) lo describe junto con las Musas entreteniéndolo a los dioses en el banquete al son de la cítara (cf. también «Himno a Apolo», 188). De este modo enuncia su propuesta el autor:

<sup>26</sup> Para Smotrytsch (1962) representan a los *technitai* de Dioniso que enérgicamente rechazan el ingreso del mimógrafo en el seno de la hermandad.

<sup>27</sup> Ya desde Hesíodo la figura del cabrero es desprestigiada y vulgar. En la poesía pastoril la jerarquía se instaura con fuerza de modo que ‘cbrero’ puede resultar un insulto (cf. Teócrito Id. 6.7). Sin embargo hay varios ejemplos en la literatura helenística en que el poeta es un cabrero: Lícidas, en Teócrito, también Astakides, en el epigrama 22 (Pf) de Calímaco, y Herondas en el mimo VIII (ver al respecto van Groningen 1958: 310ss).

<sup>28</sup> Giangrande (1968) propone entender la forma βουκολέοντα en el mismo sentido en que aparece en Calímaco, como ‘vagar’ (‘errar’). La frase indicaría que Simíquidas ha vagado por las montañas en busca de inspiración poética, con lo cual se confirmaría un uso metafórico de βουκολέω con la significación de ‘tener inspiración bucólica’.

<sup>29</sup> Como comentamos con anterioridad, es también con la ayuda de las Musas con la cual Simíquidas y sus amigos encuentran al cabrero (11-12).

<sup>30</sup> Se registra un uso anterior a Teócrito del adjetivo *boukolikos* en Heródoto (2.17), en relación con la boca del Nilo. De acuerdo con Cutzwiller (1996), Teócrito usó el término para aludir descriptivamente a canciones cantadas por y sobre pastores. van Groningen (1958: 294ss.) ofrece un exhaustivo relevamiento del adjetivo y vocablos afines, en Teócrito y otras fuentes.

ἀλλ' ἄγε δῆ, ξυνὰ γὰρ ὁδὸς ξυνὰ δὲ καὶ ἰώζ,  
βουκολιασδώμεσθα· τάχ' ὅτερος ἄλλον ὄνασεῖ. (35-36)

Pero, vamos, pues compartimos el camino y también la hora del día,  
entonemos canciones pastoriles. Fácilmente uno ayudará al otro.

Una controversia no resuelta se ha generado alrededor del sentido de la forma verbal βουκολιασδώμεσθα del citado pasaje, ya sea que remita a una competencia, ya sea que indique simplemente un intercambio amistoso de canciones<sup>31</sup>. En boca de Simíquidas, quien hace uso de otros términos que implican disputa (νίκημι del v. 40 o ἐρίσσω del v. 41), podríamos suponer que indica una instancia agonal, un desafío a cantar (Segal 1981). Pero, sea competencia o un simple encuentro de cantores, la elección del verbo βουκολιάσδομαι determina pensar que el tipo de canto que se pone en juego en el encuentro es precisamente un βουκολιασμός, tipo poético pastoril (*edos*) atestiguado por Ateneo (14.619a-b)<sup>32</sup>. Sugestivamente, y esto es lo que nos interesa destacar, en el mimo VIII de Herondas será precisamente la ceremonia del ἀσκολιασμός el tipo de competencia que involucrará al poeta, certamen que formaba parte de las Dionisias rurales, festival compartido por todos, inclusive los esclavos<sup>33</sup>. Consistía en mantenerse erguido sobre un odre repleto de aire y su nombre sugiere el salto en una sola pierna, rengo (χολός), imagen bastante fidedigna para representar lo que efectivamente hacía Herondas, que era componer versos cojos (coliambos). El premio consistía en el mismo odre repleto de vino y, como postula Rosen (1992), ese odre podría estar fabricado con las vísceras de la cabra que el poeta conducía. Si el episodio de Herondas, como sugerimos, fue inspirado por el de Teócrito, hipótesis acrecentada por las semejanzas fonéticas de ambos términos —βουκολιασμός y ἀσκολιασμός—, podríamos tomar partido por el carácter agonal del intercambio poético en el idilio, en virtud del desarrollo competitivo del desenvolvimiento de la escena en Herondas. En ambos casos lo que se ilustra es el proceso de composición y ejecución peculiares de cada una de las manifestaciones artísticas aludidas<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> van Groningen (1958: 312) concluye definiendo βουκολιάζειν como «faire de la poésie à la manière 'nouvelle'».

<sup>32</sup> El sustantivo *boukoliasmos* que, insistimos, está presupuesto en el verbo βουκολιάσδομαι, habría sido usado por Epicarmo para designar una canción subliteraria, creada por el vaquero Diomo (Ath. 14.619a-b). Cf. Cow (1940: 48): «(...) he [Simichidas] invites him to βουκολιασμός (36) (...)».

<sup>33</sup> Sobre el *askoliasmos*, ver Latte (1957). También en Teócrito el contexto del idilio es el de un rito rural, pues se trata del festival de la cosecha en honor a Deméter.

<sup>34</sup> La ceremonia del *askoliasmos* podría también tener vinculaciones con la yambografía hiponacte. Sobre todo en un mimo en que el poeta se declara, según veremos, heredero de Hiponacte, y el propio Hiponacte muy probablemente se presente enmascarado en el drama. Efectivamente el fr. 78 W de Hiponacte, de acuerdo con la interpretación propuesta por Miralles (1983), podría aludir a la preparación del *askoliasmos*, proveyendo el marco ritual a un yambo en que el protagonista, sujeto a una impotencia transitoria, trata de recuperar el vigor sexual perdido. Debemos esta valiosa sugerencia a uno de los anónimos evaluadores de este trabajo.

Y los dos poetas salen airosos del *affaire* poético. En ese sentido, cabría entender que la entrega del cayado a Simíquidas por parte de Lícidas patentiza el reconocimiento de su victoria o, al menos, de su maestría como poeta. En nuestra opinión, no es la mera muestra de amistad lo que la escena simboliza —aun cuando el cayado sea tildado de ξεινήιον (129)— sino la verdadera consagración poética del joven Teócrito<sup>35</sup>. Recordemos que este último no da nada a cambio del mismo.

(...) ὃ δέ μοι τὸ λαγωβόλον, ἀδὺ γελάσσας  
ὡς πάρος, ἐκ Μοισᾶν ξεινήιον ὄπασεν ἦμεν. (128-29)  
Éste (Lícidas), riendo dulcemente, como antes,  
me dio su cayado, un presente de las Musas.

Imposible que toda la escena no evoque el famoso episodio de la *Teogonía* hesiódica (29ss., 22-34)<sup>36</sup>, cuando las Musas le entregan un cetro de laurel al autor —un ‘verdadero’ pastor antes de convertirse en poeta— y lo instruyen acerca de su *métier* poético<sup>37</sup>. Sobre ese modelo de *Dichterweihe* se desenvuelve el encuentro de los personajes en la campiña<sup>38</sup>.

Herondas también supera a sus adversarios y lo hace saltando hasta dos veces sobre el odre cuando ellos, «de cabeza o de espaldas, caían al suelo» (41-3). Sin embargo un viejo reclama el premio y amenaza con golpearlo. Todo parece indicar que la propia divinidad, Dioniso, igual que Apolo en las *Thalysias*, reconoce los méritos del autor. La comedia había ya presentado a Dioniso en el papel de juez (*Ranas*) y aquí, en el mismo rol, otorga a ambos contrincantes la victoria. No trataremos en este momento la problemática iden-

<sup>35</sup> Por cierto que el valor que le otorguemos al adjetivo ξεινήιον depende de cómo entendamos por completo el episodio. van Groningen (1959), Segal (1981) o Pearce (1988) ven en el cayado una señal de amistad en relación con su iniciación en los regocijos de la canción y la vida rústica. Giangrande (1968) ha objetado que pueda indicar la aprobación de Lícidas, dado que este había prometido dárselo antes de que Simíquidas cantara. Denota siempre, según este autor, una relación de hospitalidad.

<sup>36</sup> La evocación a Hesíodo no se limita al otorgamiento del cayado. La aseveración de que Simíquidas ha sido formado para la verdad (ἐπ’ ἀλαθείᾳ πεπλασμένον, 44) podría vincularse con la declaración de las Musas en *Teogonía* 27-8 sobre la posibilidad del poeta de decir mentiras que parezcan verdades. Sobre la posibilidad de que esta afirmación haga evidente el enfrentamiento de la poética de Hesíodo con la épica homérica, ver Verdenius (1972: 234). La expresión ἐπ’ ἀλαθείᾳ podría significar simplemente ‘en realidad’, como efectivamente propone traducir Arnott (1996: 65, n. 47).

<sup>37</sup> Livrea (2004) percibe un paralelismo con el regalo poético que Apolo presenta a Hebe en Calímaco, yambo 12 (fr. 202, 47-70Pf.), y Arnott (1996: 340) se pregunta si es una mera coincidencia que la vara que lleva Lícidas sea a menudo adjudicada a dioses como Pan en el arte helenístico.

<sup>38</sup> Obviamente en Hesíodo no hay alegoría, sino genuina experiencia religiosa, y el encuentro con las Musas convierte al pastor en un efectivo poeta (cf. Verdenius 1972: 233). Schwinge (1974) estudia minuciosamente la relación de ambos textos (el de Hesíodo y el de Teócrito) para concluir que la figura de Lícidas representa a un pastor hesiódico, una suerte de transfiguración del propio Hesíodo, el «geistigen Vater» (p. 51) de Teócrito y patrón de la poesía helenística.

tividad del anciano que disputa con Herondas. La crítica suele reconocer en él a Hiponacte<sup>39</sup>, sería posible también identificarlo con algún coetáneo, como Calímaco, por ejemplo, que había escrito, como Herondas, colíambos<sup>40</sup>. En la situación misma de los bastonazos puede reconocerse una rutina del género burlesco, presente ya en la yambografía hiponactea, para hacerse recurrente en la comedia y los géneros humorísticos. El bastón, entonces, hace también su aparición en Herondas, a manos del viejo que intenta golpearlo. Si en ese bastón podemos reconocer un empleo irónico del cayado que recibe Teócrito-Simíquidas, que aunque rústico todavía es prestigioso, postularemos una suerte de progresiva degradación desde la modélica rama de laurel hesiódica (σκῆπτρον, *Teogonía* 30), a la vara del pastor en Teócrito (λαγωβόλον, 128), para terminar en el bastón (τῆ βατηρίη, 60) del anciano en Herondas, instrumento de tortura que amenaza caer sobre el poeta, transformación que manifiesta también la adecuación de un mismo elemento a la diversidad de los géneros.

Resumimos pues: los dos poemas dan cuenta de la conciencia de los autores sobre el cultivo de géneros novedosos, afines y al mismo tiempo diversos. Inmersos en el seno de la comunidad de poetas de la industria literaria del Helenismo, para ellos no sólo es cuestión de pensarse una filiación literaria —que Teócrito remonta al propio Apolo en el campo divino, y a Hesíodo en el panteón literario, y Herondas al arcaico Hiponacte (78), de quien se declara su sucesor—, sino de negociar también su autoridad poética en relación con sus pares o la tradición más inmediata. De este modo Simíquidas se compara con Filitas y Asclepiades, aunque todavía no logra vencerlos (οὐ γάρ πω κατ' ἐμὸν νόον οὔτε τὸν ἐσθλόν / Σικελίδαν νίκημι τὸν ἐκ Σάμω οὔτε Φιλίταν / αἰείδων, 39-41)<sup>41</sup>. La expresión de modestia no suena sincera<sup>42</sup>, pues en otros pasajes Simíquidas da muestras de un aire de superioridad descarado. Pretende igualar al propio Lícidas (ἰσοφαρίζειν ἔλπομαι, 30-31), que toca «la siringa como nadie» (28). Terminada su intervención, afirma haber sido instruido por las Ninfas<sup>43</sup>, (πολλὰ μὲν ἄλλα Νύμφαι κήμει

<sup>39</sup> El primero en identificarlo con Hiponacte fue Vogliano (1925). Varias razones se han aunado para defender esta hipótesis: Herondas se autoproclama su heredero (78-9), la reacción violenta del anciano reflejaría la proverbial ira hiponactea, y en Alceo aparece también calificado como un «anciano».

<sup>40</sup> Knox (Headlam & Knox 1922) y Smotrytsch (1962) coinciden en señalar a Calímaco bajo la apariencia del anciano. Herzog (1924), en cambio, prefirió ver a Teócrito o Filitas. La disputa con Calímaco aparece reconstruida por Smotrytsch (1962) sobre la hipótesis de la existencia de dos corrientes estéticas en el período helenístico (cf. Yambo I y XIII de Calímaco). Más recientemente Rüst (1997) identificó al anciano con Arquíloco, a quien también cree que aluden los versos finales del poema.

<sup>41</sup> Para algunos se trata de sus modelos bucólicos. Para otros el binomio constituye una gran humorada, pues Filitas respondería a la poética defendida por Calímaco, en tanto que Asclepiades se situaría del lado de los Telquines (Effe 1988). No faltan las alusiones a cuestiones de disputas literarias en el idilio 7, al menos es posible entender en los vv. 44-5 una defensa de la visión poética de Calímaco según se presenta en *Aitia* fr. I y Epigr. 28 a favor de composiciones pequeñas.

<sup>42</sup> Cf. nota al v. 42 de Cow (1950:142): «He seems to mean that his modesty was calculated to induce Lycidas to take part in the friendly exchange of songs suggested at 36».

<sup>43</sup> Encontramos también mención a las Ninfas en los idilios 6 y 11. Formarían parte de la imaginaria del género.

δίδαξαν ... ἐσθλά, 91-3), y que su fama ha llegado hasta el trono de Zeus (τά που καὶ Ζηνὸς ἐπὶ θρόνον ἄγαγε φάμα, 93). La referencia a Zeus podría interpretarse como una alusión a su patrón y protector Ptolomeo Filadelfo (Dover 1992: 152).

Y no en menor estima se tiene Herondas a sí mismo cuando se compara con otros poetas, porque la situación de equidad que viene a sancionar el juez en la disputa, situación que lo equipara con el viejo, no parece satisfacerle del todo, ya que suponía que sólo él era merecedor del premio (τὸ μὴν ἄεθλον ὡς δόκευν ἔχ[ει]ν μόνου, 73). Como vemos, Herondas y Teócrito, los dos, consideran su producción artística poéticamente superior y exaltan sus dotes de escritor con dejos de bravuconería. Herondas pronostica alcanzar una gran gloria a partir de su obra (76) y suceder a Hiponacte entre los jonios (79). Tampoco faltaron quienes creyeron ver en el árbitro de la discutida disputa de Herondas a Ptolomeo Filadelfo, ya que, en Alejandría, no otro que el rey sería el juez de poetas en una fiesta de Dioniso (Crusius 1892 y Smotrytsch 1962).

La poética de la época helenística promulga el esfuerzo como nota peculiar de la creación literaria, en realidad un modo de aludir a la sofisticación, la artificiosidad y la erudición características. El proceso de composición se presenta como tortuoso en el logro del ideal alejandrino del cuidado meticuloso de los detalles estilísticos. Teócrito y Herondas coinciden en asociar su labor creativa con el esfuerzo, es decir, en poner en relevancia la cuidadosa actividad del poeta antes que la inmediata inspiración (Goldhill 1991: 233). En el idilio 7, por dos veces Lícidas emplea el verbo ἐκπονέω para designar la actividad poética, ya sea la propia (τὸ μελύδριον ἐξεπόνασα, 51), como la del mítico Comatas (ἐξεπόνασας, 85). En forma similar, Herondas designa sus composiciones con la palabra μόχθος (71), y con ello apunta al logrado artificio de su creación<sup>44</sup>. Simíquidas, el *alter ego* de Teócrito, utiliza el verbo μοχθίζω para designar la actividad poética de aquellos que pretenden compararse con Homero<sup>45</sup>. Μέλεα (71), 'cantos', es otro de los términos con que Herondas denomina su poesía, un curioso apelativo para un drama, aunque la forma regular de aludir a los cantos en el vocabulario bucólico<sup>46</sup>. Herondas se las arregla muy bien para que el nombre adquiriera sentido en la composición alegórica del sueño, pues μέλεα vienen a ser los 'muslos' de la cabra (juego lingüístico que permite la polisemia del vocablo), esta última, imagen alegórica de sus dramas. No deja de ser, empero, una coincidencia más, a nivel léxico, entre su mimo y las composiciones de Teócrito.

Los puntos de contacto entre el idilio 7 y el mimo VIII podrían ampliarse en el afán de la búsqueda de paralelismos. Por ejemplo Lícidas, el dios-poeta de Teócrito, termina su

<sup>44</sup> El término es usado por Meleagro (*AP* 12.257.3) para aludir a una obra literaria. La misma idea en Filitas (fr. 10.3K), Erinna (*Ant. Pal.* 7.11.1) y Asclepiades XXVIII (7.12.5).

<sup>45</sup> La cita completa: καὶ Μοισῶν ὄρνιχες ὅσοι ποτὶ Χίον ἀοιδόν | ἀντία κοκκύζοντες ἐτώσια μοχθίζοντι (47-8).

<sup>46</sup> La otra forma para designar la poesía bucólica es ἀοιδά.

canción apostrofando a Comatas y señalando el poder de su dulce canto para embellecer a las cabras que apacienta en las montañas (τὰς καλὰς αἶγας, 87). También es bella la cabra que conduce Herondas, según la describe el autor con bellos cuernos y bella barba (εὐπώ[γω]ν τε κεῦκερος, 17), índice de las cualidades estéticas que le atribuye a su creación, aun cuando ésta retrata personajes bajos y temas sórdidos. Recordemos que es el regalo del también bello Dioniso (κ]αλοῦ .. Δ[ιων]ύσου, 68).

Es precisamente esa entronización de la belleza una de las razones para explicar la recurrente idealización del paisaje campesino en la poesía bucólica, pleno de calma y armonía, como el que cierra el poema 7 de Teócrito (cfr. 136ss.). En un poema que trata sobre el arte poética del idilio bucólico, se nos ocurre pensar que difícilmente un paisaje tal carezca de alguna relación con el tema literario<sup>47</sup>. Pearce (1988) observa que los elementos naturales que encontramos en él, árboles, fuentes, pájaros, cigarras, abejas, etc., se mencionan también en otros poemas de Teócrito, lo que pone sobre el tapete su alto grado de convencionalismo. Diríamos que en todo el poema la imaginería recuerda lo más convencional del género y que, por esto, debe entenderse como retórica del hablante. Sin duda es el ambiente apropiado para que el poeta se sienta inspirado<sup>48</sup>. En Herondas, y hasta donde podemos leer, no hay descripción idealizada del paisaje rural. Apenas si sabemos que el autor-pastor se desplaza por un gran despeñadero ([διὰ] φάραγγος ... μακρῆς, 16-7), que hay un vallecito (τῆς βήσσης, 18) y se menciona al menos un árbol (ἄλλης δρυός, 23). Herondas parece atenerse en su descripción de la naturaleza al realismo que caracteriza también a la pintura de sus caracteres —siempre que obviemos el sofisticado registro lingüístico de estas criaturas— y al verismo de la ambientación de sus mimos. La atmósfera del mimo está lejos de representar esa sensación de calma y armoniosa amistad que subyace en el corazón del paisaje pastoril. Los episodios violentos del despedazamiento de la cabra o la golpiza del propio poeta parecen acordar con un paisaje más bien realísticamente agreste. Esta discrepancia entre los paisajes descritos en uno y otro texto pone de manifiesto la mirada también divergente con que ambos autores reflejan la realidad que transponen en la ficción.

Diremos por último que, como exponentes del helenismo más docto, y en esto no habría influencia de uno sobre otro sino muestras del mismo 'espíritu de época', los dos hacen gala de una erudición que desborda paradójicamente el mundo limitado de los personajes que presentan. Nos referimos al rasgo que la crítica califica como *arte allusi-*

<sup>47</sup> Krevans (1983) llama la atención sobre la naturaleza literaria de las menciones topográficas del Idilio 7: son todos ellos lugares que pueden asociarse con poetas del pasado. Cf. con otros espacios pastoriles como los de los idilios 1.106s., 5.31-33, 45-9, 11.44-8, 13.39-45 y 22.37-43. Bowie (1996) relaciona el *locus amoenus* con el tema erótico de las canciones y supone, provocativamente, que es explotado por Simíquidas para cortejar a Amintas, con lo cual el viaje de las *Thalysias* termina resultando una cita de seducción.

<sup>48</sup> Recordemos el *Fedro* (230b-c) de Platón, que refiere también la influencia del espacio para proveer inspiración. Bowie (1985) ve en estas descripciones la influencia directa de la literatura bucólica de Filitas.

va<sup>49</sup> y que desafía al lector más competente al descubrimiento de las voces evocadas. Entre estas referencias, prevalecen entre los alejandrinos las que tienen a Homero como fuente, aun cuando los autores de la época pretendan distanciarse del aedo de Quíos en defensa de un arte menos presuntuoso. En Herondas es posible entrever dos intertextos homéricos más o menos seguros, los dos tienen a Odiseo por protagonista, —también en Hiponacte las referencias a Odiseo son frecuentes— elección por lo demás relevante para los géneros humorísticos, en razón del tipo de heroísmo nuevo que *Odisea* parece presentar en comparación con lo que habría sido el prototipo épico más tradicional encarnado en *Iliada*<sup>50</sup>. Ya hemos visto cómo también en Teócrito se hacen patentes trazos de las epifanías divinas homéricas, como la de Atenea en *Odisea* xiii y del también ya citado Hesíodo, para algunos críticos modelo paradigmático del género bucólico. Y hasta podría reconocerse entre sus fuentes la leyenda del viaje de iniciación de Arquiloco que lo pone en contacto con una anciana que le sonríe y a quien le cambia su vaca por una lira<sup>51</sup>. Si del canto de Simíquidas o Lícidas se trata, los ecos literarios se multiplican con creces.

En fin, ¿simples coincidencias en textos de naturaleza programática, deudores de una misma tradición y cajas de resonancia de una poética escrituraria característica de la época; o textos en diálogo, el uno referente del otro? No podemos dar una respuesta conclusiva al respecto. Claro que la hipótesis sugerida, la de explicar todas aquellas similitudes, y también las diferencias, como un caso de la tantas veces mencionada intertextualidad no sólo ilumina la composición del mimo herondeo en el reconocimiento de la existencia de un 'modelo' —el idilio 7 de Teócrito—, emulado y transformado acorde con las necesidades comunicativas, sino que además echa luz también sobre el objeto imitado. Se trata de interpretar el idilio 7 con la experiencia de haber leído a Herondas. Un Herondas que a su vez ha leído e interpretado a Teócrito. En esa dirección caben pocas dudas entonces de que el encuentro de Simíquidas con Lícidas es un encuentro divino —reparemos cómo la divinidad en cada poema se vincula con la orientación poética de cada

<sup>49</sup> Un texto 'alusivo' coincide con el modelo pero al mismo tiempo se diferencia de él, de modo que el lector puede distinguir un texto del otro.

<sup>50</sup> Se trata de los episodios de Eolo en *Odisea* x, cuando este último le entrega la bolsa con los vientos. La reminiscencia prefigura la envidia de los competidores de Herondas, un reflejo de la conducta de los compañeros de Odiseo que abren la bolsa, para mal de todos. En segundo lugar, el pasaje en que Odiseo se enfrenta con el mendigo Iro (canto xviii), que repite el mismo motivo de la envidia, y comparte con el sueño de Herondas la presencia de espectadores y de un árbitro, y la conquista de un premio de características similares, ya que en Homero ese premio es el vientre de una cabra y en Herondas es el propio odre (Esposito 2001).

<sup>51</sup> Señala su fama futura como poeta que será profetizada a su padre en Delfos (cf. Hunter 1996). Son muy numerosas las reminiscencias literarias encontradas en el Idilio 7. Halperin (1983), por ejemplo, encuentra ecos de *Odisea* 17.204ss., 210-1, en la mención de las Ninfas (92, 137). La alusión a poetas como Hesíodo, Filitas, Simónides (en la canción de Lícidas), Filóxeno (su ditirambo sobre Polifemo y Galatea), Hiponacte y Arquiloco (en el rito arcadio del apaleo de Pan) y los encuentros épicos con los dioses, enfatizan ciertamente la diversidad de las fuentes (Krevans 1983).

uno de los géneros—y de que el canto que los congrega implica una suerte de competencia, tras la cual Teócrito resulta premiado.

Pero además, suponer que el idilio teocriteo opera como subtexto en Herondas, nos habla del reconocimiento de los méritos de Teócrito, entre las voces autorizadas de la literatura docta helenística, tan digno de imitación como los otros autores aludidos, los renombrados Homero o Hesíodo o Hiponacte. Lawall (1967, 1976) ha postulado que ambos poemas, en virtud de su carácter programático, deberían de haber ocupado la posición final de un libro que recolectara la poesía de Teócrito bajo el patronazgo de Cos, en un caso, y la serie de los restantes siete mimos de Herondas, en el otro<sup>52</sup>.

Toda la literatura helenística existe con referencia a otras obras de la literatura. Pero tanto Teócrito como Herondas echan por tierra la concepción que presupone una literatura helenística exclusivamente artificial, pues han elegido moverse en una tensión permanente provocada por el contraste entre verosimilitud e idealización, realidad y ficción, presente y pasado mítico. En Teócrito los pastores son poetas y en Herondas los poetas son pastores. Cada uno de estos autores proclama su lugar en la tradición poética y reclama en forma autoconsciente un lugar en el mundo de las letras contemporáneas. La probable referencia a Ptolomeo Filadelfo, en ambos autores, habla de esta necesidad de pertenencia al círculo cortesano de la Alejandría de la época. Herondas habría necesitado, ante los rechazos de sus pares, confirmar su posición al respecto, y las *Thalysias* de Teócrito le habría resultado un modelo apropiado para la defensa de su arte.

Postulamos, pues, que Herondas, para autopresentarse y alcanzar los honores que los literatos helenísticos solían reclamar para sí, habría escogido la estrategia de igualarse con Teócrito, lo que le permitía al mismo tiempo tomar distancia de la poesía del siracusano. Habría escogido imitar su estrategia narrativa pero para defender su propia y peculiar poética.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNOTT, W. G. (1979), «The Mound of Brasilas and Theocritus' Seventh Idyll», *QUCC* 32: 99-106.  
 — (1996), «The Preoccupations of Theocritus: Structure, Illusive Realism, Allusive Learning», en M. Harder, R. Regtuit & G. Wakker (edd.) *Theocritus*, Groningen: 55-70.  
 BOWIE, E. L. (1985), «Theocritus' Seventh Idyll, Philetas and Longus», *CQ* 35: 67-91.  
 — (1996), «Frame and Framed in Theocritus Poems 6 and 7», en M. Harder, R. Regtuit & G. Wakker (edd.), *Theocritus*, Groningen: 91-100.  
 BRIOSO SÁNCHEZ, M. (1986), *Bucólicos griegos*, Madrid.  
 BROWN, E. L. (1981), «The Lycidas of Theocritus' Idyll 7», *HSCP* 85: 59-100.

---

<sup>52</sup> Rist (1997), en cambio, considera que es más probable que el mimo VIII fuera el prólogo de un segundo libro de poemas dramáticos, en donde el autor replica sobre la crítica que generó el primero de sus volúmenes.

- CAMERON, A. (1963), «The Form of the *Thalysia*», en AA.VV., *Miscellanea Rostagni*, Turin: 291-303.
- CRUSIUS, O. (1892), *Untersuchungen zu den Mimiamben des Herondas*, Leipzig.
- CUNNINGHAM, I.C. (1971), *Herodas: Mimiambi*, Oxford.
- DOVER, K. (1992), *Theocritus. Select Poems. Edited with an Introduction and Commentary by Sir Kenneth J. Dover*, Bristol, 1971<sup>1</sup>.
- EFFE, B. (1988), «Das poetologische Programm des Simichidas: Theokrit, Id. 7, 37-41», *WJA* 14: 87-91.
- ESPOSITO, E. (2001), «Allusività epica e ispirazione giambica in Herond. 1 e 8», *Eikasmos* 12: 141-59.
- FOUNTOULAKIS, A. (2002), «Herondas 8.66-79: Generic Self-Consciousness and Artistic Claims in Herondas' Mimiambi», *Mnemosyne* LV, Fasc. 3: 301-19.
- GIANGRANDE, G. (1968), «Théocrite, Simichidas, et les *Thalysies*», *AC* 37: 491-533.
- GOLDHILL, S. (1991), *The Poet's Voice*, Cambridge.
- GOW, A.S.F. (1940) «The 7<sup>th</sup> Idyll of Theocritus», *CQ* 34: 47-54.
- (1950), *Theocritus. Introduction, Text, and Translation*, Cambridge.
- GUTZWILLER, K. (1996), «The Evidence for Theocritean Poetry Books», en M. Harder, R. Regtuit & G. Wakker (edd.), *Theocritus*, Groningen: 119-48.
- HALPERIN, D. (1983), *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven.
- HEADLAM, W. & KNOX, A.D. (1922), *Herodas: The Mimes and Fragments*, Cambridge.
- HERZOC, R. (1924), «Der Traum des Herondas», *Philologus*, 429, 370-438.
- HUNTER, R. (1993), «The Presentation of Herondas' Mimiamboi», *Antichthon* 27, 31-44.
- (1996), *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, Cambridge.
- KREVANS, N. (1983), «Geography and Literary Tradition in Theocritus 7», *TAPA* 113: 201-220.
- LASSERRE, F. (1959), «Aux origines de l'Antologie: II. Les *Thalysies* de Théocrite», *RhM* 102: 307-30.
- LATTE, K. (1957), *ΑΣΚΩΛΙΑΣΜΟΣ*, *Hermes* 85: 385-91.
- LAWALL, G. (1967), *Theocritus' Coan Pastorals*, Washington.
- (1976) «Herodas 6 and 7 Reconsidered», *CPh* 71: 165-9.
- LEGRAND, P.E. (1945), «Ἡς αἰπόλος», *REA* 47: 214-218.
- LIVREA, E. (2004), «Lycidas and Apollo in Theocritus' *Thalysia*», *Eikasmos* 15: 161-7.
- MASSON, O. (1974) «Excursus sur le nom du poète: Hérondas, plutôt qu' Hérodas et les noms en -vδας, -vδης», *RPh* 48: 89-91.
- MASTROMARCO, G. (1979), *Il pubblico di Eronda*, Padova.
- MIRALLES, C. (1983) «Il fr. 78 W. di Ipponatte», *QUCC* 43: 7-16.
- (2004), «La poetica di Eronda», en *Studies on Elegy and Iambus*. A cura di S. Novelli e V. Cinti, Amsterdam: 236-253 (publicado originalmente en 1992, *Aevum Antiquum* 5: 89-113).
- NICKAU, K. (2002), «Der Name 'Simichidas' bei Theokrit», *Hermes* 130: 389-403.
- PEARCE, T. (1988), «The Function of the *locus amoenus* in Theocritus' Seventh Poem», *RhM* 131: 276-304.
- PUELMA, M. (1960), «Die Dichterbegegnung in Theokrits 'Thalysien'», *MH* 17: 144-164.
- RIST, A. (1997), «A Fresh Look at Herondas' Bucolic Masquerade», *Phoenix* 51: 354-63.
- ROSEN, R.M. (1992), «Mixing of Genres and Literary Program in Herondas 8», *HSCPh* 94: 205-216.
- SCHWINGE, E.R. (1974), «Theokrits Dichterwihe (Id. 7)», *Phil.* 118: 40-58.

- SECAL, Ch. (1981), *Poetry and Myth in Pastoral. Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton.
- SMOTRYTSCH, A.P. (1962), «Eronda e il vecchio», *Helikon* 2: 613.
- TERZACHI, N. (1925), *Eroda: I Mimiambi*, Torino.
- VAN GRONINGEN, B. A. (1958 y 1959), «Quelque problème de la poésie bucolique grecque», *Mnemosyne* 11: 293-317 y 12: 24-53.
- VAN SICKLE, J. (1976), «Theocritus and the Development of the Conception of Bucolic Genre», *Ramus* 5: 18-44.
- VENERONI, B. (1971), «Ricerche su due Mimiambi di Eroda», *RIL* 105: 223-242.
- VERDENIUS, W.J. (1972), «Notes on the Proem of Hesiod's *Theogony*», *Mnemosyne* 25: 225-260.
- VOGLIANO, A. (1925), «Nuovi studi sui Mimiambi di Heroda», *RFIC* 53: 395-412.
- WEBSTER, T.L.B. (1966), *Hellenistic Poetry and Art*, London.
- WILLIAMS, F. (1971), «A Theophany in Theocritus», *CQ* 21: 137-45.
- WILLIAMS, G. (1992), «Theocritus' *Idyll* 7 from a Virgilian Perspective», en R. Hexter, & D. Selden (edd.), *Innovations of Antiquity*, New York & London.
- ZANKER, G. (1980), «Simichidas' Walk and the Locality of Bourina in Theocritus, Id. 7», *CQ* 30: 373-7.