

**Universidad de Sevilla 50 - 2019**

*FILOLOGÍA CLÁSICA*

*HISTORIA ANTIGUA*

*ARQUEOLOGÍA CLÁSICA*

**HABIS**

# HABIS

# 50



SEVILLA 2019

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro pueden reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

#### **DIRECTORES**

Rocío Carande Herrero y Pilar Pavón Torrejón

#### **CONSEJO DE REDACCIÓN**

Luis Ballesteros Pastor (Universidad de Sevilla, España), José Luis Escacena Carrasco (Universidad de Sevilla, España), José Beltrán Fortes (Universidad de Sevilla, España), Antonio Bravo García (Universidad Complutense, España), Antonio Caballos Rufino (Universidad de Sevilla, España), José María Candau Morón (Universidad de Sevilla, España), Francisca Chaves Tristán (Universidad de Sevilla, España), Juan Fernández Valverde (Universidad Pablo de Olavide, España), Enrique García Vargas (Universidad de Sevilla, España), Pilar León Alonso (Universidad de Sevilla, España), José María Maestre Maestre (Universidad de Cádiz, España), José Luis Moralejo Álvarez (Universidad de Alcalá, España), Salvador Ordóñez Agulla (Universidad de Sevilla, España), Antonio Ramírez de Verger (Universidad de Huelva, España), José Miguel Serrano Delgado (Universidad de Sevilla, España), José Solís de los Santos (Universidad de Sevilla, España), Francisco Villar Liébana (Universidad de Salamanca, España)

#### **SECRETARIOS**

Francisco José García Fernández y José Miguel Jiménez Delgado

#### **CONSEJO ASESOR**

Rutger J. Allan (Universidad de Amsterdam, Holanda), Manuel Bendala Galán (Universidad Autónoma de Madrid, España), Alberto Bernabé Pajares (Universidad Complutense de Madrid, España), Genaro Chic García (Universidad de Sevilla, España), José Antonio Correa Rodríguez (Universidad de Sevilla, España), Francisco Javier Fernández Nieto (Universidad de Valencia, España), Manuel García Teijeiro (Universidad de Valladolid, España), Juan Gil Fernández (Universidad de Sevilla, España), Luis Gil Fernández (Universidad Complutense, España), Cristóbal González Román (Universidad de Granada, España), Javier de Hoz Bravo (†) (Universidad Complutense, España), Simon J. Keay (Universidad de Southampton, Reino Unido), Peter Kruschwitz (Universidad de Viena, Austria), Francisco J. Lomas Salmonte (Universidad de Cádiz, España), Jesús Luque Moreno (Universidad de Granada, España), José María Luzón Nogué (Universidad Complutense, España), M.<sup>a</sup> Cruz Marín Ceballos (Universidad de Sevilla, España), Patrizio Pensabene (Universidad de Roma “La Sapienza”, Italia), Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez (Universidad de Córdoba, España), Diego Ruiz Mata (Universidad de Cádiz, España), Eustaquio Sánchez Salor (Universidad de Extremadura, España), Bartolomé Segura Ramos (Universidad de Sevilla, España), Emilio Suárez de la Torre (Universidad Pompeu Fabra, España), Nicolas Tran (Universidad de Poitiers, Francia)

Este volumen ha sido parcialmente financiado por las Facultades de Filología y Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla.

© Editorial Universidad de Sevilla 2019  
c/ Porvenir, 27. 41013 Sevilla  
Teléfonos: 954 48 74 46 - 74 51. Fax: 954 48 74 43  
Correo electrónico: eus4@us.es  
<http://www.editorial.us.es>

Impreso en España-Printed in Spain  
ISSN 0210-7694  
DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/Habis>  
Depósito Legal: SE-669-1994  
Maquetación: Referencias Cruzadas - [referencias.maquetacion@gmail.com](mailto:referencias.maquetacion@gmail.com)  
Impresión: Pinelo Talleres Gráficos, s.l.-Salteras. Sevilla



## ÍNDICE

JUAN GIL. Los primeros años de <i>Habis</i> .....	7
JOSÉ MARÍA LUZÓN NOGUÉ. Así nació la revista <i>Habis</i> .....	11
DIEGO RUIZ MATA. Años recordados por la revista <i>Habis</i> .....	15
JOSÉ ANTONIO CORREA RODRÍGUEZ. Javier de Hoz Bravo, helenista y paleohispanista .....	29
RAÚL SÁNCHEZ CASADO. El servidor del <i>ka</i> y la pureza ritual: algunas notas sobre la escena de circuncisión en la tumba de Ankhmahor .....	35
ANTONIO MANUEL SÁEZ ROMERO / MARÍA LUISA LAVADO FLORIDO. Cremaciones fenicias y un nuevo saladero de pescado púnico de <i>Gadir</i> . Avance de los hallazgos registrados en el área de Los Chinchorros (Calle San Bartolomé, Cádiz) .....	49
ALEJANDRO ABRITTA. Una nueva perspectiva sobre el problema de la <i>performance</i> de los mimiambos de Herodas .....	83
ANTONIO RUIZ CASTELLANOS. <i>Hasta Regia</i> y la cultura religiosa fenicia	101
AGUSTÍN MORENO. Motivos griegos en el episodio de Tito Livio del ataque de Porsena a Roma .....	129
GORETTI OYA GARCÍA. <i>Genetrix Orbis</i> . Madre de la dinastía Julio-Claudia, madre del Imperio, madre del orbe. La imagen de Livia Drusila en el territorio de la Bética .....	147
FRANCISCO CIDONCHA REDONDO. Mujeres <i>infames</i> en la sociedad romana del Alto Imperio .....	167
MIGUEL MARTÍNEZ SÁNCHEZ. Cónyuges, familiares y compañeros: aproximación a la tipología de los dedicantes en la epigrafía gladiatoria romana .....	183
JOSÉ M. CANDAU MORÓN / FÁTIMA AGUAYO HIDALGO. Sangre judía en odres griegos. Flavio Josefo y la historiografía griega .....	205
ALBERTO ROMERO CRIADO. Análisis semántico de los lexemas <i>vũv</i> y <i>vuvĩ</i> en el Nuevo Testamento .....	225
ANA C. VICENTE SÁNCHEZ. Intercambios epistolares entre Darío y Alejandro. Perspectiva intertextual desde la plutarquea <i>Vida de Alejandro</i> ..	245
JOSÉ D'ENCARNAÇÃO. ¿Uma inscrição romana em S. Martinho do Porto?.	269

SALVADOR ORDÓÑEZ AGULLA / SERGIO GARCÍA-DILS DE LA VEGA. <i>Astigitanus ex Baetica</i> .....	283
JOSÉ ANTONIO CORREA RODRÍGUEZ. El hidrónimo <i>Tader</i> (Río Segura) .	297
ELEONORA GIUNCHI. Amor abrasador: carbones y brasas en los epigramas eróticos de la <i>Antología Palatina</i> .....	305
MATTIA C. CHIRIATTI. Il <i>De oratione dominica</i> . Nissenno ed i commenti esegetici anteriori: uno studio comparativo .....	327
PETER KRUSCHWITZ. How the Romans Read Funerary Inscriptions: Neglected Evidence from the <i>Querolus</i> .....	341
STÉPHANIE GUÉDON. El cristianismo en el extremo Occidente africano en la Antigüedad tardía: una presencia religiosa sometida a discusión .....	363
PEDRO CASTILLO MALDONADO. La <i>Epistola ad Vincentium</i> de Liciniano de Cartagena y la tradición de la <i>Epistola de die Sancto Dominico</i> en la <i>Spania</i> bizantina .....	379
FRANCISCO SALVADOR VENTURA. La <i>Historia Wambae</i> de Julián de Toledo y sus caracteres de historiografía clásica .....	391
RESEÑAS.....	409

A. Álvarez-Ossorio Rivas, E. Ferrer Albelda y Á. Delgado Pereira (coords.), *Guerra y Paz. Las religiones ante los conflictos bélicos en la Antigüedad*, *Spal Monografías* nº XXIII (Judit Mata Soler) 409 • A. F. Caballos Rufino, *Hispalis, de César a Augusto. La Colonia Romula y los orígenes institucionales de la Sevilla romana entre la República y el Imperio* (Victor A. Torres González) 411 • J. Gil, *Chronica Hispana saeculi VIII et IX*, *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis* LXV (Juan Martos) 414 • H. Jiménez Vialás, *Carteia y Traducta. Ciudades y territorio en la orilla norte del Estrecho de Gibraltar (siglos VII a. C.-III d. C.)*, *Collecció Instrumenta* 57 (Sergio España-Chamorro) 416 • J. J. Justel, A. García-Ventura (eds.), *Las mujeres en el Oriente cuneiforme* (Daniel León Ardoy) 420 • C. Martínez López y P. Ubric Rabaneda (eds.), *Cartografías de género en las ciudades antiguas* (Colección *Feminae*) (Julia Guantes García) 424 • Á. Narro, *Platón. El Banquete*, *Colección Rhemata Textos Griegos*, volumen 1 (Carmen Sánchez-Mañas) 426 • M. Navarro Caballero, *Perfectissima femina. Femmes de l'élite dans l'Hispanie romaine*. 2 vols (Francisco Cidoncha Redondo) 429 • G. Ottone – A. L. Chávez Reino, *Teopompo di Chio. Filippiche* (Fozio, *Biblioteca, cod. 176*), (Álvaro Ibáñez Chacón) 431 • S. Panzram y L. Callegarin (eds.), *Entre civitas y madina. El mundo de las ciudades en la Península Ibérica y en el Norte de África (siglos IV –IX)*. (Jerónimo Sánchez Velasco ) 434 • P. Pavón (ed.), *Marginalización y mujer en el Imperio romano*, (Salvador Ordóñez Agulla) 436 • F. Prados Martínez, H. Jiménez Vialás y J. J. Martínez García (Coords.), *Menorca entre fenicis i púnics. Menorca entre fenicios y púnicos*, (Francisco José García Fernández) 441 • D. Quint, *Virgil's Double Cross. Design and Meaning in the Aeneid* (María Emilia Cairo) 446 • J. Rodríguez Mellado, P. Garrido González y J. Vázquez Paz (eds.), *La necrópolis tardoantigua de la Plaza del Humilladero de Ntra. Sra. de Regla (Chipiona, Cádiz): primera*

*campaña de excavaciones arqueológicas (2015)* (Luis Gethsemani Pérez Aguilar) 449 • M. Sánchez Romero, R. M<sup>a</sup> Cid López, *Motherhood and Infancies in the Mediterranean in Antiquity* (Marta Álvaro Bernal) 453 • C. Sierra Martín, *Tucidides Archaiolegikós. Grecia antes de la Guerra del Peloponeso*, (Marc Mendoza Sanahuja) 456 • N. A. Vitiglio, *Il lessico miceneo riferiti ai cereali* (José Miguel Jiménez Delgado) 457 • J. Untermann, *Monumenta Linguarum Hispanicarum. Band VI. Die vorrömische einheimische Toponymie des antiken Hispanien*, (José Antonio Correa Rodríguez) 461 • VVAA. *Costruzione e decostruzione della cartografia tolemaica*. Número monográfico de *Geographia Antiqua* 26 (Gonzalo Cruz Andreotti) 466

# UNA NUEVA PERSPECTIVA SOBRE EL PROBLEMA DE LA *PERFORMANCE* DE LOS MIMIAMBOS DE HERODAS

Alejandro Abritta  
Instituto de Filología Clásica, UBA – Conicet  
alejandroabrita@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-6121-8917

## A NEW APPROACH TO THE PROBLEM OF THE *PERFORMANCE* OF HERODAS' MIMIAMBOS

**RESUMEN:** El objetivo del presente trabajo es introducir un nuevo modelo teórico para el análisis de los mimiambos de Herodas, a saber, el modelo de “ficción de *performance* original”. La principal innovación del enfoque consiste en el desplazamiento de la cuestión de la ejecución efectiva de los poemas para el análisis del contexto de *performance*, a partir de la premisa de que los textos se componían para su transmisión secundaria. Esto se ejemplifica con un estudio del comienzo de los mimos 1 y 4, en el que se destaca la manera en que los poemas construyen su propio contexto de *performance*.

**PALABRAS CLAVE:** Herodas; mimiambos; mimo; ficción de *performance* original; poesía helenística.

**ABSTRACT:** The goal of the present paper is to introduce a new theoretical model for the analysis of Herodas' mimiambos, the “fiction of original performance” model. The main innovation of the approach is the displacement of the question of the poems' execution in the analysis of the context of performance, based on the premise that the texts were composed for secondary transmission. This is exemplified with a study of the beginning of mimes 1 and 4, in which we highlight the way in which the poems build their own context of performance.

**KEYWORDS:** Herodas; mimiambos; mime; fiction of original performance; Hellenistic poetry.

RECIBIDO 22/12/18. ACEPTADO 25/03/19.

### 1. INTRODUCCIÓN

Como sucede con otros autores del periodo helenístico, la naturaleza de la *performance* de los poemas de Herodas constituye una cuestión crítica fundamental para la comprensión de su poesía y, al mismo tiempo, un problema habitual

que las interpretaciones de sus textos buscan resolver. La ausencia de evidencia directa ha obligado a plantear, para resolver la incógnita, supuestos metodológicos que no todos los investigadores comparten y limitado la validez de todas las hipótesis y conclusiones de los estudios sobre los mimiambos. Así, por ejemplo, el detallado trabajo reconstructivo de Zanker (2006) sobre la escena del mimo 4 presupone que los receptores no tenían un modelo frente a ellos del templo de Asclepio, es decir, que los receptores no eran espectadores de una escenografía completa. La verosimilitud de la hipótesis es intrascendente: su mera posibilidad invalida parcialmente la interpretación, que depende del supuesto de una concepción de la recepción de los poemas en la que es la imaginación de los receptores, no sus ojos, la que contempla el escenario.

El objetivo de este trabajo es proporcionar un modelo teórico que soluciona la cuestión de la *performance* de los textos de Herodas de una manera que, si bien puede no satisfacer las expectativas de la mayoría de los investigadores, es coherente con los indicios internos en su poesía y con técnicas compositivas que se observan en otros autores del periodo. No resulta sorprendente que sea un giro metodológico el que elimine un problema teórico de tan larga data: la historia de la ciencia abunda en ejemplos de este tipo (piénsese, por ejemplo, en el escepticismo newtoniano respecto a las causas finales o, más cerca, la aproximación de Parry a la cuestión de la oralidad en la poesía épica)<sup>1</sup> y la alternativa sería que algún investigador hallara alguna evidencia o argumento que ningún otro consideró en más de un siglo, lo que, como mínimo, parece improbable.

## 2. EL PROBLEMA DE LA PERFORMANCE DE HERODAS

El resumen de la historia de la cuestión puede hallarse en Mastromarco (1984)<sup>2</sup>. De su estudio se infieren tres posiciones más o menos comprensivas:

- 1) Los textos de Herodas fueron concebidos para la lectura en la biblioteca, sin expectativa alguna de *performance* real.
- 2) Los textos de Herodas fueron concebidos para su recitación por un único ejecutor.
- 3) Los textos de Herodas fueron concebidos para su representación teatral.

La elegancia de esta delimitación no debe llevar a pensar que identifica posturas críticas definidas. Para Zanker (2006), por ejemplo, la representación de los poemas era teatral, pero sin soporte escenográfico alguno, lo que aproxima a este autor a aquellos que sostienen una ejecución realizada por un recitador

<sup>1</sup> Cf., respectivamente, Ducheyne 2012 y Parry 1971.

<sup>2</sup> Cf. también Zanker 2009: 4-6 y las referencias en Puchner 1993: 10-11 n. 13, que, contra Mastromarco, se adhiere a la teoría de la recitación individual.

individual con una porción considerable de pantomima<sup>3</sup>. A la inversa, la postura de Cunnigham (1971: 15-16) de una recitación por parte del propio poeta, con alguna mínima indicación vocal del cambio de personajes, se aproxima más a la posición 1) que a una concepción de los mimiambos como diseñados para su *performance*.

Hunter (1993: 31-32) ha resumido adecuadamente la fuente central del problema:

“the history of the debate since 1891 (...) suggests that it is hardly possible on internal grounds alone to prove to general satisfaction that the poems were presented in one way rather than another. A feature which looks as if it derives from the script of an acted, or at least visualised, performance may always be merely a literary imitation of such a phenomenon within a text intended only for reading (or, at most, recitation). (...) Although I personally am inclined to believe that the mimiambos were ‘performed’ and not just recited, profitable discussion of this question of literary history would require more solid textual or archaeological evidence than we possess”.

El artículo de Hunter es de particular interés aquí no solo por su análisis y la sensatez de las afirmaciones citadas, sino sobre todo por el hecho de que su propuesta central es resolver la cuestión que esta cita indica que no puede solucionarse. En otras palabras, aunque el autor debilita su postura reduciéndola a la proposición de que los mimiambos “sugieren” la *performance* por parte de más de un actor, su objetivo no deja de ser utilizar la evidencia interna para solucionar aquello que desde el comienzo afirma, con toda razón, que no es posible solucionar con la evidencia interna.

En este punto del debate es evidente que el problema no es teórico sino metodológico. Las únicas posibilidades que se han concebido son un escepticismo parcial o total o una interpretación de los textos que permita concluir cómo fueron interpretados. Pero existe una tercera posibilidad que hasta ahora no ha sido considerada y que una nueva aproximación a la relación entre texto y contexto de *performance* en la época helenística hace posible.

### 3. EL CONCEPTO DE FICCIÓN DE PERFORMANCE ORIGINAL

El modelo de ficción de *performance* original (FiPO, a partir de este punto) fue presentado por primera vez en Llanos (2017), donde se aplica a las *Argonáuticas*

---

<sup>3</sup> Por ejemplo, Melero 1974, que concluye (p. 315) “¿por qué no se puede suponer la existencia en Grecia de un teatro unipersonal, semejante a ciertas formas dramáticas de los juglares medievales, en que un único actor dialogaba consigo mismo cambiando de máscara o de voz?”. El autor admite también la posibilidad de una ejecución teatral con dos o más actores. Debe notarse que, en su edición del 2009, Zanker realiza el movimiento inverso, inclinándose por la recitación individual en estilo mímico.

de Apolonio de Rodas, y se ha propuesto su viabilidad como teoría para estudiar buena parte de la producción poética helenística (además de las *Argonáuticas*, los *Himnos* de Calímaco, la epigramática literaria, la *Alejandra* de Licofrón, los *Idilios* de Teócrito y los mimiambos de Herodas) en Abritta y Llanos (2017). El modelo presenta dos aspectos separados y complementarios, uno teórico y uno metodológico. El primer aspecto propone que los poetas de la época helenística desarrollaron un modo de composición en el que los poemas se componen para su transmisión secundaria;<sup>4</sup> dicho de otro modo, mientras que un himno en la época clásica era compuesto para ser cantado en un (tipo de) rito o un (tipo de) ocasión específica, un himno en la época helenística, independientemente del hecho de si fue o no cantado en un rito u ocasión específica, es compuesto para que el receptor secundario pueda identificar ese contexto<sup>5</sup>. El epigrama literario ofrece un ejemplo clave: su independencia de los soportes reales en los que los epigramas inscriptos se colocaban demanda un estilo compositivo que permitiera al receptor reconocer ese soporte.

“Contexto de *performance*” no debe entenderse aquí en el sentido restringido de “ocasión” o “ámbito” en el que se ejecuta el poema; el término se utiliza en el modelo FiPO para abarcar esos dos aspectos, pero también el tipo de ejecución (solitaria, coral; cantada, recitada), el acompañamiento, el carácter ritual, la relación entre el ejecutor y su audiencia y entre el poeta y el ejecutor, el trasfondo socio-político y algunos etc. que deben definirse en cada caso. Cognitivamente, el contexto de *performance* es el equivalente en el texto a lo que en el cerebro de los receptores constituye los rasgos de un esquema en la memoria esquemática, que permite reconocer un género poético o musical (Huron, 2006: 203-238). Para los epigramas se habla de “contexto de *performance*” por mor de la simplicidad; el término adecuado allí sería “contexto o sitio de inscripción”.

Es importante destacar la diferencia fundamental entre el modelo FiPO y el modelo de “mímesis” que ha sido habitual en los estudios sobre la poesía helenística<sup>6</sup>. En el segundo, se asume que los poetas no componían los textos para su *performance*, sino que “imitaban” rasgos performativos de textos realmente ejecutados; como indica Hunter en las palabras citadas arriba, cualquier indicio de

---

<sup>4</sup> Sobre la naturaleza formal de esta afirmación dentro de la teoría, cf. el apéndice a este trabajo. El concepto de “transmisión secundaria” se define a partir de los modos de transmisión de la poesía arcaica y clásica, en los que la transmisión “primaria” es la *performance* (repetida u ocasional) y la secundaria, en la mayor parte de los casos la única accesible para los receptores helenísticos, es la escrita. Nótese que la afirmación “se componen para su transmisión secundaria” tiene sentido (si se toma la palabra “secundaria” de manera literal, como se hace aquí) solo dentro de una teoría que acepte que incluso cuando un cierto poema no fue ejecutado nunca conserva su carácter de poema para ser ejecutado.

<sup>5</sup> No es inconcebible pero es improbable que en algunos casos los poemas fueran revisados luego de una primera *performance* ocasional y antes de su transmisión secundaria por escrito; esto no afecta la teoría, dado que el texto revisado sería la versión que nos ha sido transmitida.

<sup>6</sup> En particular en el estudio de la himnodia calimaquea, sobre el cual cf. Abritta 2014: 7-9 y sus referencias.

ejecución en este caso puede entenderse como una mera imitación de una ejecución. En el modelo mimético, la oposición entre ejecución real e imitación es contradictoria e impermeable: un texto no puede haber sido compuesto para su ejecución real y a la vez imitar una ejecución real. En el modelo FiPO, no hay oposición alguna entre la ejecución real<sup>7</sup> y la composición para la transmisión secundaria: un texto puede componerse para ser ejecutado en un festival determinado o inscribirse a los pies de una cierta estatua y aun así incluir los marcadores necesarios para que el receptor secundario reconozca el contexto de *performance* para el que fue compuesto. Más importante para los fines de este trabajo, un texto puede componerse construyendo para sí un contexto de *performance* determinado sin que por ello sea necesario que haya sido ejecutado alguna vez en ese contexto de *performance*.

Estos criterios teóricos implican una aproximación metodológica a la poesía helenística en la que el problema de la ejecución real de los textos es desplazado. Puesto que se asume que ellos mismos construyen su propio contexto, cualquier intento de interpretar los marcadores de *performance* en ellos como indicadores efectivos de un contexto real constituye un *non sequitur*. Es importante insistir de nuevo en que esto no significa de ninguna manera que el modelo FiPO implique negar que los poemas fueron efectivamente ejecutados: el punto es que los textos no pueden decirnos ni sugerirnos ni indicarnos si fueron o no efectivamente ejecutados. La evidencia interna (en general, el único tipo de evidencia disponible) no es evidencia admisible para decidir la cuestión.

La aproximación al análisis de la poesía helenística, así, procede como, de acuerdo con la parte teórica del modelo, debían proceder los receptores originales (excepto, por supuesto, los receptores primarios en aquellos casos en donde el contexto fingido y el efectivo coincidieran): a partir de los marcadores en el propio texto se va construyendo progresivamente (pero, con toda seguridad, en un lapso muy breve) una hipótesis de tipo bayesiano sobre el contexto de *performance* de la obra y, llegado cierto punto, se acepta que esta ha sido compuesta con ese contexto en mente<sup>8</sup>. En la próxima sección el proceso se ilustrará con

---

<sup>7</sup> Por mor de la claridad, conviene especificar dos oposiciones claves en el modelo: primero, ejecución real (el canto o recitación de un determinado poema en un cierto contexto) vs. transmisión secundaria (su difusión por escrito); en el modelo FiPO, no se utiliza nunca el concepto de imitación de una ejecución o ejecución falsa (es decir, la noción de que un cierto poema no fue compuesto para ser cantado o recitado sino para reproducir rasgos que tienen textos compuestos para ser cantados o recitados, sin por eso llevar al receptor a pensar que el poema debe concebirse como performativo). La segunda oposición es la que hay entre contexto de *performance* efectivo (esto es, el contexto de *performance* en el que un poema es cantado o recitado en la vida real) y contexto de *performance* fingido (el contexto de *performance* que un poema construye para sí mismo). La segunda oposición es muy débil, puesto que el contexto efectivo y el fingido pueden coincidir sin problema.

<sup>8</sup> En términos sencillos, en un modelo bayesiano la probabilidad de una hipótesis aumenta o disminuye de forma progresiva con la introducción de nueva evidencia. En este caso, por ejemplo, la probabilidad de que “este poema es un epigrama inscrito en una tumba” se va confirmando conforme se registran

ejemplos de Herodas, pero antes es importante observar una ventaja adicional del modelo FiPO.

Ejemplificando una tendencia habitual en los estudios sobre poesía helenística, Panayotakis (2009: 21-23) expresa serias dudas sobre la filiación del mimo “literario” de Herodas y Teócrito con su pariente “popular”, indicando que el carácter performativo de los primeros no es comparable al de los segundos y, por extensión, que el contexto de *performance* de los primeros no puede haber sido el de los segundos. La explicación es sencilla: los mimos de los poetas ilustrados, con su riqueza alusiva y sofisticación rítmica y lingüística, difieren esencialmente de los textos preparados para el público general; las sutiles referencias a Hiponacte en los mimos 1 y 8<sup>9</sup>, por ejemplo, no tienen lugar en el escenario carnavalesco del mimo no literario. Estos argumentos son difíciles de ignorar y han motivado una concepción de la poesía de Herodas (y otros) como dirigida al público reducido de la corte ptolemaica, ya sea en recitaciones individuales o como espectáculos para un grupo selecto. Sin embargo, es evidente que los personajes, las escenas y mucho del humor de los mimiambos se aproxima suficiente al ámbito del mimo no literario (en la medida en que podemos reconstruirlo) como para suponer que el autor de hecho estaba componiendo en ese género<sup>10</sup>.

El modelo FiPO permite compatibilizar ambas afirmaciones, que los enfoques habituales interpretan como contradictorias. Sea cual fuera el receptor primario de los mimos, la composición realizada con un ojo puesto en el receptor secundario implica que el sistema de alusiones literarias y eruditas constituye un enriquecimiento del texto que no va en perjuicio de su identificación genérica de base<sup>11</sup>. En otras palabras, el doble sentido del verso 71 en el mimo 1 (χολήν δ’ αείδειν χόλ’ ἄν ἐξεπαίδευσα [a cantar coja <versos> cojos le habría enseñado])<sup>12</sup>, donde los “versos cojos” parecen constituir una obvia alusión al coliambo que Herodas toma de Hiponacte y Hunter (1993: 32-35) lee como programáticos

---

elementos como el nombre del dedicante, el del dedicatario (la persona fallecida), el distico elegíaco, etc. Para una introducción al tema, cf. Griffiths y Yuille 2008.

<sup>9</sup> Cf. Fernández 2006: 11-13, con sus referencias, sobre el mimo 1, y Rosen 1992, sobre el mimo 8 (una visión alternativa en Rist, 1997; *contra* Fountoulakis, 2002: 304 n. 16). Debe notarse que Fountoulakis 2002 argumenta convincentemente que este segundo poema de hecho constituye una declaración de filiación y una apología del mimo no literario en una versión literaturizada (si se me permite el término) de este.

<sup>10</sup> Cf. Fernández 2006: 2-9, para el mimo 1, Sumler 2010, sobre los juegos de palabras en el mimo 7, y en general el análisis de la construcción de los personajes en Herodas de Ussher 1985.

<sup>11</sup> El concepto de enriquecimiento genérico ha sido introducido para la poesía latina en Harrison 2007, que lo define de la siguiente manera (p. 3): “I define ‘generic enrichment’ as the way in which generically identifiable texts gain literary depth and texture from detailed confrontation with, and consequent inclusion of elements from, texts which appear to belong to other literary genres”. Llanos 2017: 3 analiza las ventajas del concepto respecto a otros modelos de análisis. Nótese que aquí se han incluido las alusiones eruditas como modo de enriquecimiento genérico, algo que resulta coherente en el caso del mimo, puesto que semejantes alusiones sin duda no forman parte del esquema habitual de ese género.

<sup>12</sup> Cito a partir de la edición de Cunningham 1971; las traducciones son mías.

de la colección, no implica que el mimo es menos mímico por incluir sofisticación, sino que, más allá del contexto de *performance* que los poemas construyen para sí mismos, estos son capaces de enriquecerse adoptando técnicas y estrategias que no corresponden a este. El receptor primario (real o imaginario) puede reírse de la amenaza de Métrique a Gilis, sin que ello implique de ningún modo que el secundario sea incapaz de percibir en esa amenaza una declaración poética de más trascendencia que el chiste<sup>13</sup>.

#### 4. FIPO EN HERODAS

Se ha notado que el comienzo del mimo 1 establece un ámbito muy específico para la acción del poema:

{ΜΗΤΡΙΧΗ}  
 Θ[ρέι]σα, ἀράσσει τὴν θύρην τις· οὐκ ὄψηι  
 μ[ή] τ[ις] παρ' ἡμέων ἐξ ἀγροικίης ἤκει,  
 {ΘΡΕΙΣΣΑ}  
 τίς τ[ὴν] θύρην; {ΓΥΛΛΙΣ} ἐγῶδε. {ΘΡ.} τίς σύ; δειμαίνεις  
 ἄσσον προσελθεῖν; {ΓΥ.} ἦν ἰδοῦ, πάρεμι' ἄσσον.  
 {<ΘΡ.>} τίς δέ εἰ<ς> σύ; {<ΓΥ.>} Γυλλίς, ἡ Φιλαινίδος μήτηρ. 5  
 ἄγγελον ἔνδον Μητρίχη παρεῦσάν με.

{Métrique}  
 ¡T[raci]a, alguno aporrea la puerta! No vas a ver  
 [que no sea que alguno] de los nuestros viene del campo?<sup>14</sup>  
 {Tracia}  
 ¿Quién golpea? {Gilis} ¡Yo, aquí! {Tr.} ¿Tú quién? ¿Temes  
 venir más cerca? {Gi.} ¡Mira! Ya me acerco.  
 {Tr.} ¿Y tú quién eres? {Gi.} Gilis, la madre de Filénide. 5  
 Avisa dentro a Métrique que estoy aquí.

<sup>13</sup> La doble significación se asemeja a la propuesta por Selden 1998: 384-385 para los *Himnos* de Calímaco; sin embargo, el autor sugiere una variación de los significados horizontal, conforme los poemas se mueven de sus ámbitos de *performance* originales al modo de circulación erudito en la biblioteca, mientras que en el modelo FiPO se propone una variación vertical, conforme el receptor cambia su perspectiva de aproximación a los poemas. Ambos tipos de variación son compatibles, pero el primero es una mera circunstancia anecdótica, mientras que el segundo supone una forma específica de componer poesía para facilitar esa posibilidad.

<sup>14</sup> El verso es difícil de traducir, pero el sentido general es claro, aunque no hay acuerdo sobre la interpretación correcta de παρ' ἡμέων.

No se necesita avanzar más allá de las primeras palabras para establecer el contexto:<sup>15</sup> “Tracia” es un nombre típico para una esclava y el uso de ἀράσσει para señalar que golpean la puerta indica un ámbito de poca sofisticación (he tratado de preservarlo en mi traducción “aporrea”). Como indica Hunter (1993: 34), “Gyllis’ arrival literally ‘opens the door’ to a new poetic form, whose self-conscious lowness is marked by her crude beating (ἀράσσειν) on the door.”<sup>16</sup> Pero la elección de la palabra solo funciona programáticamente en una segunda lectura (esto es, una vez que ya se ha tenido oportunidad de apreciar la naturaleza del mimiambo); en la primera, facilita la delimitación de un ámbito para la acción que activa en el receptor una serie de asociaciones con un grupo específico de contextos de *performance* (algunos tipos de comedia, el mimo y otros géneros ambientados en los sectores populares de la sociedad griega).

La hipótesis formulada en esta primera línea se confirma en varios indicios en las que siguen (y más todavía en las que no se han citado, que omito por mor de la brevedad). La auto-identificación de Gilis como “madre de Filénide” definitivamente ubica al receptor en un ámbito alejado de la elite cultural. Cunningham (1971: *ad loc*) observa que Filénide era una cortesana reconocida del periodo y Zanker (2009: *ad loc*) agrega que el nombre se había vuelto común entre las prostitutas. Pero no son solo esas asociaciones las que se destacan: el hecho de que Gilis, en una inversión de la fórmula tradicional de identificación por el patronímico, utilice el nombre de su hija para caracterizarse también señala el nivel social de esta figura<sup>17</sup>.

El espacio social lleva al receptor inmediatamente al terreno del mimo, una impresión que se refuerza al detectar el carácter dialógico del texto (que se evidencia en el vocativo inicial y luego en la alternancia pregunta-respuesta). La conjunción de personajes de baja extracción social y el diálogo hacen inevitable pensar en un contexto de *performance* mímico (nótese que estas observaciones continúan limitándose a las primeras cinco líneas del mimo 1). Sin embargo, Herodas manipula la recepción de sus poemas de forma tal que el reconocimiento se dificulta.

El contexto de *performance* no se limita a los personajes o su ambiente: el metro del poema también es fundamental para su reconocimiento. Esto no es de sorprender, puesto que la métrica era (y todavía es) un elemento clave para diferenciar los géneros poéticos antiguos. Así, por ejemplo, el hexámetro señala la poesía épica o didáctica, el trímetro yámbico, el drama, el verso lírico, el epinicio o el himno cultural (entre otras posibilidades). Ahora bien, el mimo no literario y

<sup>15</sup> La primera palabra depende de la reconstrucción del editor, pero es inconcebible una alternativa viable y el nombre de la esclava aparece en el v. 79.

<sup>16</sup> Cf. también Massa Positano 1970: 34, Mogensen 1976 y Mastroarco 1990: 89.

<sup>17</sup> Cf. Fernández 2006: 6.

aun el literario desarrollado por Sofrón eran géneros en prosa<sup>18</sup>, de modo que el receptor de estos primeros versos del mimo 1 difícilmente podría reconocer en ellos un contexto de *performance* mímico. El yambo, por supuesto, remite antes que cualquier otra cosa al drama, y, en efecto, Rosen (1992) ha propuesto que, en el mimo 8, Herodas provoca el enojo de Hiponacte por combinar lo dramático con el verso que el poeta arcaico había inventado (el coliambo). Sin embargo, y como ha hecho notar Fountoulakis (2002: 309-311), para el periodo helenístico el mimo no era considerado en la misma categoría que la tragedia y la comedia, lo que implica que la irritación de Hiponacte debería explicarse más bien a partir del uso del coliambo para un género vulgar y sub-literario.

En este sentido, desde el punto de vista del reconocimiento del contexto de *performance*, el coliambo tiene un efecto peculiar. Hasta su penúltima sílaba, es idéntico al trímetro yámbico, lo que sugiere al receptor un texto trágico o cómico; al llegar a esa ubicación, la inesperada sílaba larga da cuenta de que se está ante algo distinto<sup>19</sup>. En cada uno de los versos de los mimos el receptor no podría evitar pensar en el trímetro de la comedia o la tragedia, hasta ese punto justo antes del final en el que la secuencia de tres sílabas largas le recuerda que el texto pertenece a un grupo diferente.

Así, por un lado, el metro contribuye al reconocimiento del contexto de *performance* dando la impresión (confirmada, obviamente, por el hecho de que los mimiambos son en general dialógicos) de un ambiente teatral, pero al mismo tiempo dificulta el reconocimiento al asociar a los poemas con un género al que no es posible que pertenezca (puesto que los yambos hiponacteos no son diálogos). Me gustaría sugerir que ese es precisamente el efecto buscado por Herodas: su objetivo era desarrollar un contexto dramático de *performance*, similar al de la tragedia y la comedia (sobre todo, como es de esperar, a la segunda) en su carácter dialógico y literario (en el sentido de “elevado” técnica y formalmente), y a la vez diferente por su carácter “cojo”, si se me permite, que se refleja en la brevedad de los poemas y en el nivel de sus personajes, más vulgares todavía que los del género cómico<sup>20</sup>. Una vez más, todo este proceso cognitivo ya está codificado en las primeras cinco líneas del primero de los mimos de la colección, algo que es predecible en el modelo FiPO pero no así en otros enfoques sobre la poesía helenística.

<sup>18</sup> Sobre los rasgos de ambos géneros, cf. Hordern 2002: 1-34.

<sup>19</sup> Es de peculiar interés observar que esto es posible en la época helenística, pero no lo era en el periodo arcaico, antes de que el yambo quedara definitivamente asociado al drama ático. Sobre los rasgos formales del coliambo, cf. Abritta 2017a: 232-247.

<sup>20</sup> No pretendo negar con esto que, como ha propuesto Hunter 1995, la elección del coliambo busque recuperar la sátira social hiponactea: el efecto que describo se podría haber conseguido utilizando un epodo como el de los frr. 172-181 W. de Arquíloco (epodos constituidos por un trímetro yámbico y un dímetro yámbico); que Herodas haya optado por el coliambo de Hiponacte es una decisión que debió estar determinada por más que el hecho de que es un metro ideal para sorprender a los receptores.

Si el mimo 1 puede aludir a esto como programa en el v. 7, como se ha notado más arriba, el mimo 4 utiliza los recursos de la ficción de *performance* original con una sofisticación calimaquea<sup>21</sup>.

χαίροις, ἄγαξ Παίηον, ὅς μέδεις Τρίκκης  
καὶ Κῶν γλυκεῖαν κήπιδαυρον ὠικηκας,  
σὺν καὶ Κορωνίς ἢ σ' ἔτικτε κώπόλλων  
χαίροιεν, ἦς τε χειρὶ δεξιῆι ψαύεις  
Ἵγίεια, κώνπερ οἶδε τίμοι βωμοί 5  
Πανάκη τε κήπιώ τε κησῶ χαίροι,  
κοὶ Λεωμέδοντος οἰκίην τε καὶ τείχεα  
πέρσαντες, ἱητήρες ἀγρίων νούσων,  
Ποδαλείριός τε καὶ Μαχάων χαιρόντων,  
κῶσοι θεοὶ σὴν ἐστίνη κατοικεῦσιν 10  
καὶ θεαί, πάτερ Παίηον· ἴλεωι δεῦτε  
τοῦ ἀλέκτορος τοῦδ', ὄντιν' οἰκίης †τοίχων†  
κήρυκα θύω, τὰπίδορπα δέξαισθε.  
οὐ γάρ τι πολλὴν οὐδ' ἔτομον ἀντλεῦμεν,  
ἐπεὶ τάχ' ἂν βοῦν ἢ νενημένην χοῖρον 15  
πολλῆς φορίνης, κοῦκ ἀλέκτορ', ἦτρα  
νούσων ἐποιεῦμεσθα τὰς ἀπέψησας  
ἐπ' ἠπίας σὺ χεῖρας, ὦ ἄναξ, τείνας.

¡Salud, soberano Peán, que reinas sobre Trica  
y en la dulce Cos y en Epidauro tienes morada!  
¡También contigo a Corónide que te parió y a Apolo  
salud! ¡Y a la que tocas con la mano derecha,  
Higiía! ¡Y a los que tienen estos honrados altares, 5  
Panace, Epió y Yesó, salud!  
¡Y de la casa y los muros de Laomedonte  
a los destructores, sanadores de salvajes enfermedades,  
Podalirio y Macaón, salud!  
¡Y a cuantos dioses habitan tu hogar, 10  
y [a cuantas] diosas, padre Peán! Propicios, aquí  
este gallo que, †de los muros† de la casa  
mensajero, sacrificio, reciban como postre<sup>22</sup>.  
Pues no brota mucha ni constante la fuente,  
ya que pronto un buey o una gorrina rellena 15

<sup>21</sup> Sobre el uso del recurso en Calímaco, cf. Abritta 2017b. Al hablar de “recursos” de la ficción de *performance* original me refiero a los marcadores que permiten reconocer el contexto de *performance*.

<sup>22</sup> Cunningham 1971: *ad loc* entiende que esto es porque el gallo es una comida poco sustanciosa como para plato principal (aunque el gallo era un sacrificio habitual en el culto de Asclepio; cf. Zanker 2009: *ad* 4.12). La palabra, por supuesto, anticipa la justificación que vendrá después.

de mucho tocino<sup>23</sup>, y no un gallo, por la curación  
de las enfermedades habríamos ofrendado, las que lavaste  
imponiendo tus suaves manos, oh, soberano.

A diferencia de lo que sucede en el mimo 1, el contexto de *performance* se revela aquí con sutileza y de forma progresiva. De hecho, la primera palabra podría ser parte de un himno hexamétrico (aunque el optativo no es un modo habitual en ese contexto). Una vez establecido un metro infrecuente para el género himnístico a partir de ἄναξ Παίηον, la segunda alternativa evidente es un prólogo de un drama, que, como, por ejemplo, *Suplicantes* de Esquilo, comenzara por una súplica. Τρίκκης traiciona las expectativas: el coliambo quiebra la posibilidad de un texto trágico y es el primer indicio de que se está ante un género literario diferente<sup>24</sup>.

La tensión respecto a la identificación se acumula hasta el verso 12, con la aparición de τᾰπίδορπα<sup>25</sup>. La idea de pedir a los dioses que acepten un sacrificio “como postre” es evidentemente ajena al culto tradicional y propia de una aproximación más ingenua y literal al concepto de sacrificio. La sorpresa producida por la palabra, una vez descartado el drama cómico por la peculiaridad del metro, sugiere un posible contexto de *performance* mímico, algo que se confirma en los siguientes versos con la “justificación” de Cino por su pobreza (y más todavía en lo que sigue, donde comienza la parte dialógica, que omito por mor de la brevedad).

Esta aproximación “gradual” puede objetarse señalando que el receptor sabría de antemano qué tipo de obra estaría escuchando o leyendo. No obstante, que esto fuera o no así es indiferente: los textos construyen su contexto de *performance* independientemente de lo que sus receptores sepan<sup>26</sup>. El proceso vale para los textos helenísticos y para cualquier otro; la salvedad es que, mientras que una tragedia en el teatro de Dionisio en el siglo V “construye” su contexto de *performance* porque se ejecuta en ese contexto (es decir, el teatro), el mimo de Herodas construye su contexto de *performance* a través de las palabras (lo que no va en

<sup>23</sup> Para facilitar la comprensión, utilizo la misma palabra que Navarro González y Melero en su traducción del poema (Gredos, 1981). En realidad, φορίνης es la piel del cerdo, que constituía un manjar especial.

<sup>24</sup> Es importante notar que la identificación genérica del texto no va en detrimento del carácter himnístico de la plegaria de Cino; como ha señalado un evaluador del presente artículo, “toda [ella] parece una letanía hecha de registros cultos y populares para una cierta caracterización lingüística de las piadosas mujeres.” No obstante, la incorporación de estos rasgos himnísticos es un enriquecimiento genérico de gran sofisticación y no va en detrimento de que la métrica y el resto de los indicios que se analizarán enseguida garantizan que los receptores antiguos reconocerían muy pronto que el poema no es un himno.

<sup>25</sup> Omito los indicios lingüísticos que se van filtrando en la voz de Cino, como la psilosis de los relativos y el (ab)uso de contracciones. Sobre el lenguaje de Herodas, cf. Cunningham 1971: 211-214.

<sup>26</sup> En este aspecto, la asociación con los esquemas cognitivos facilita la comprensión de la propuesta: uno reconoce un estilo musical escuchándolo, independientemente de que sepa o no qué es lo que va a escuchar. Esto no significa que las expectativas previas no cumplan ninguna función, pero sí que no son imprescindibles.

detrimento de que haya sido ejecutado en un teatro). El sistema de expectativas y sorpresas provocados por una obra de arte no necesita ser consciente y, de hecho, funciona de manera no consciente incluso en receptores informados<sup>27</sup>.

El mimo 4 de Herodas es un ejemplo particularmente valioso de la estrategia porque la conecta con otra que ha sido analizada por Zanker (2004, esp. 72-123) para el periodo: la suplementación del contexto de una obra pictórica o escultórica. En cierto sentido, la técnica es la versión en las artes visuales del modelo FiPO (o viceversa, para ser justos con la cronología de las teorías); en ambos casos, el artista deja a sus receptores los indicios necesarios para reconstruir el contexto de su obra, sin tener que producir ese contexto. Una pintura, como el hoplita pintado por Teón de Samos descrito por Eliano, *VH.* 2.44, puede expresar una totalidad extrayendo de ella una única parte. El hoplita está solo en la imagen y, sin embargo, parece capaz de expresar la batalla completa, sus compañeros y sus enemigos<sup>28</sup>.

El poema de Herodas vincula el modelo FiPO con esta técnica de suplementación por partida doble: por un lado, porque describe una serie de esculturas y pinturas que la utilizan; por el otro y mucho más importante, porque el mecanismo a partir del cual construye su contexto de *performance* exhibe un notable paralelismo. Desde su primera palabra, que lleva al receptor al contexto sacro de la súplica, hasta la descripción que las mujeres hacen del templo, las voces y la mirada de las protagonistas configuran un escenario definido. Lo interesante es que, incluso si el mimo hubiera sido representado en el propio templo de Asclepio en Cos, en una suerte de “teatro interactivo”, con los espectadores caminando junto con los actores, el efecto se mantiene: el mimo no describe efrásticamente la realidad del espacio sagrado, sino una visión de él atravesada por la mirada de quienes lo describen<sup>29</sup>. El contexto de *performance* teatral es, así, explotado en el poema al máximo: como en cualquier drama, la construcción de la escenografía es una tarea que depende en gran medida del trabajo de los personajes que interactúan con ella.

## 5. CONCLUSIONES

El modelo FiPO es todavía una teoría incipiente sobre la literatura helenística y requiere un trabajo de exploración detenido sobre su posible aplicación en los diferentes autores conservados. El presente artículo ha dado sus primeros pasos en

<sup>27</sup> Cf. Saffran *et al.* 1999, Huron 2006 y Grahn 2012: 593-595. Los textos se ocupan sobre todo del ritmo y la expectativa musical, pero no hay razón para pensar que sus resultados no valen también para la expectativa en poesía (y hay razones para pensar lo contrario, como sugiere el trabajo de Saffran).

<sup>28</sup> Un análisis más completo de la descripción en Zanker 2004: 72-73.

<sup>29</sup> Se ha dudado de la viabilidad de la reconstrucción de Herodas, en particular sin la presencia de una escenografía que contribuya a ella. Entiendo que el trabajo de Zanker 2006 demuestra que estas dudas no están justificadas.

el análisis de la poesía de Herodas en este modelo. Más allá de las observaciones que no son específicas al mimógrafo, como el desplazamiento del problema de la *performance* del análisis de los textos, de lo señalado en las secciones anteriores se pueden extraer algunas conclusiones que, si bien necesitan confirmarse con el estudio del resto de los mimos, constituyen un comienzo prometedor para la teoría en este campo:

- 1) Los dos poemas estudiados configuran desde el comienzo, a partir de una serie de marcadores más o menos sutiles, un contexto de *performance* mímico, es decir, textos dialógicos (teatrales) con personajes de baja extracción social en ambientes más o menos cotidianos.
- 2) La elección del coliambo como metro contribuye a la construcción del contexto de *performance* a través de una asociación con el drama, reforzando el carácter teatral y literario de las composiciones, pero a la vez marcando la diferencia entre estos versos “cojos” y los yambos de la comedia y la tragedia<sup>30</sup>.
- 3) Herodas es capaz de manipular la identificación de sus contextos de *performance* utilizando marcadores de otros géneros, como el himnódico, de manera de enriquecer genéricamente sus composiciones y producir falsas expectativas en los receptores. Este “juego” solo es posible porque el texto construye su propio contexto y sería imposible en un modelo performativo o uno mimético<sup>31</sup>.

La conjunción de estos tres aspectos (ámbito y estilo, metro, enriquecimiento genérico) en un único modelo teórico no es posible con los enfoques actuales sobre la poesía helenística y constituye uno de los aportes más significativos del modelo FiPO, que no solo justifica cada uno, sino que da cuenta del modo en que interactúan.

Con esto no quiero sugerir que este trabajo basta para demostrar que el modelo teórico se aplica sin reparos en Herodas. La sola existencia de un poema

---

<sup>30</sup> Este rasgo del mimiambo es de particular interés en su comparación con el mimo hexamétrico de Teócrito, un género con el que está indudablemente emparentado (cf. Ypsilanti, 2006), pero con el que muestra algunas diferencias. Continuando una observación realizada por Abritta y Llanos 2017, sugeriría que el mimiambo de Herodas configura para sí un contexto de *performance* teatral, mientras que el mimo de Teócrito construye un contexto ficticio, sin antecedentes en los heredados por la tradición, algo que se subraya con la elección del hexámetro como metro. Mientras que los personajes de Herodas están hablando en una escena, los de Teócrito, como los de Homero, están hablando en los espacios donde transcurre su historia.

<sup>31</sup> ¿No implica esto que, contra lo que se ha observado numerosas veces en este artículo, el modelo FiPO requiere una recepción letrada, leída y no escuchada? La respuesta es no: el juego es fácil de reproducir por un recitador (basta una mínima impostación himnica, si tal cosa existía) e incluso por un actor (las formas en que esto podría hacerse son variadas). Lo que es más importante, la composición pensada para la recepción secundaria garantiza que, aun suponiendo que este aspecto lúdico se perdiera para los receptores primarios, seguiría siendo un recurso viable para el poeta.

como el mimo 2, casi un monólogo de principio a fin, indica que uno de los marcadores que aquí ha sido considerado clave para la construcción del contexto de *performance*, es decir, el carácter dialógico de los textos, es en cierta medida optativo, lo que indica que su importancia debe matizarse hasta cierto punto. El objetivo de este artículo, sin embargo, no era agotar el análisis de la colección en el modelo FiPO, sino introducirlo como una perspectiva posible, capaz de mejorar nuestra comprensión de las técnicas a partir de los cuales fue compuesta. Se necesita un estudio más profundo para descubrir el alcance final de esa mejora.

#### APÉNDICE: CONSIDERACIONES METATEÓRICAS

Existe una objeción importante a la teoría de la ficción de *performance* original que es importante atender en un trabajo que se propone en cierta medida inaugural de ella: ¿cómo se comprueba que los poetas helenísticos componían sus textos pensando en su recepción secundaria, es decir, cómo se comprueba la ley fundamental de la teoría? La respuesta debe ser contundente. La ley fundamental, como todas las leyes fundamentales, no se comprueba<sup>32</sup>. Su utilidad radica en su función de principio guía de la investigación y los criterios de evaluación que pueden aplicársele son pragmáticos.

Esta situación no es diferente a la de las leyes fundamentales alternativas para el estudio de la poesía helenística, que pueden reconstruirse aproximadamente como “los poetas del periodo helenístico componían sus obras para la circulación escrita entre los eruditos de la época” y “los poetas del periodo helenístico componían sus obras para la *performance* en diferentes contextos”. La segunda ley guía la interpretación de Cameron (1995), mientras que la primera fue casi la única admisible durante buena parte de los dos siglos pasados. Por supuesto, que la mayor parte de los críticos tengan, en general o para casos particulares, posiciones supuestamente “intermedias”<sup>33</sup> o prefieran un sano escepticismo no va en detrimento de la existencia de los modelos: uno puede negarse a tomar una decisión respecto a si la Tierra gira alrededor del sol o al revés y eso no implica la desaparición de las teorías heliocéntrica y geocéntrica.

<sup>32</sup> Cf. sobre esto Lorenzano 2007 y Ginnobili 2010: 139-165; un ejemplo de la validez de esta afirmación en un caso tan contundente como la teoría astronómica ptolemaica (cuya ley fundamental no ha sido refutada nunca) en Carman 2010.

<sup>33</sup> Una postura que puede traerse a colación es la de la composición para la *performance* que en una segunda instancia se hace circular por escrito entre los eruditos. Pero esta posibilidad, o bien presupone el modelo FiPO (porque, en la primera versión o en una revisada, se incorporan los marcadores que construyen el contexto para los receptores secundarios), o bien presupone el modelo “performativo” (porque la circulación secundaria se concibe como equivalente a la de los poemas pindáricos o las tragedias, en los que la composición para la *performance* no puede ser puesta en cuestión y que, sin embargo, los receptores helenísticos solo conocían a partir de la escritura).

Ahora bien, si estas leyes no se pueden refutar, se puede preguntar legítimamente por el valor de las numerosas discusiones sobre el estatus de la poesía helenística como poesía “letrada” o “performativa”. No pretendo negarles valor, sino observar que, en un contexto en donde no contamos con evidencia directa para resolver la pregunta que los modelos buscan responder, cualquier evidencia puede interpretarse de la manera que se prefiera. Así, el uso de proverbios al final de los mimos en Herodas puede entenderse como una prueba irrefutable del carácter teatral de los textos, por su asociación con los mimos no literarios, o como un mero gesto imitativo. Esto es precisamente porque la ley fundamental no es algo que se derive de las interpretaciones, sino algo que las precede; en otras palabras, la interpretación de los mimiambos como poesía performativa o letrada no es el resultado del estudio de sus rasgos, sino el supuesto previo que un investigador establece para estudiar sus rasgos. Que ese investigador afirme al final de su análisis que este demuestra el estatus de uno o más mimos como poesía performativa o letrada no modifica esta situación.

Dicho eso, las conclusiones alcanzadas en ese tipo de trabajos tampoco deben leerse como *petitio principii*. Las ventajas que un cierto modelo teórico ofrece pueden verse en la aplicación de ese modelo teórico: si hasta ahora no se ha podido resolver la cuestión de si el “letrado” o el “performativo” es superior es porque ninguno de los dos ha probado ser perfectamente adecuado ni completamente incapaz. La naturaleza de la poesía helenística se resiste a ser subsumida del todo en cualquiera de esos modelos. Los argumentos que se han esgrimido a favor de ellos no verifican sus leyes fundamentales, sino que sirven para mostrar las ventajas de aplicarlas. Del mismo modo que la física newtoniana no reemplazó a la ptolemaica refutándola, sino convenciendo a suficientes científicos de que era superior, para que un modelo sobre la poesía helenística se imponga no debe ser demostrado o refutar al otro, sino lograr una aceptación mayoritaria entre los filólogos.

El modelo FiPO tiene una oportunidad de hacer eso porque preserva las ventajas de los otros dos modelos de análisis liberándolos de sus desventajas. Por un lado, preserva la posibilidad de una ejecución efectiva y explica la utilización de marcadores de *performance* que son clave en el modelo “performativo”; por el otro, permite explicar el carácter alusivo y erudito de los textos que ha sido la piedra angular del modelo “letrado”. Al mismo tiempo, libera a los estudios literarios de resolver la complejísima cuestión de las *performances* efectivas, de las cuales no tenemos evidencia directa; dado que los textos construyen su propio contexto, es absurdo aproximarse a ellos como si fueran otra cosa que obras compuestas para la *performance* (hayan sido o no ejecutados alguna vez). Con esto se evita uno de los escollos más persistentes de las aproximaciones “performativas”, que puede compararse al que se deja de lado de los enfoques “letrados” al eliminar de la teoría el nebuloso concepto de “mimesis”, utilizado como comodín por los investigadores para dar cuenta de todo aquello que en los poemas no parece compatible con una transmisión pensada únicamente para la lectura.

La tentación de hallar para un autor específico el argumento justo o definitivo para responder la pregunta de si sus textos fueron compuestos para ser ejecutados o leídos es muy grande; resulta difícil *a priori* que muchos filólogos se resignen a la idea de que es posible formular una teoría para aproximarse a ellos que permite concebirlos como textos performativos sin por ello afirmar que fueron ejecutados y, a la vez, como textos alusivos y eruditos sin por ello negarlo. Pero aceptar que para resolver un problema a veces hay que admitir que no puede resolverse ha permitido grandes saltos en la historia de la ciencia; cambiar nuestra manera de ver las cosas constituye a veces una herramienta más poderosa para comprender su funcionamiento que disminuir el diámetro de nuestras lentes.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abritta 2014: A. Abritta, “Hacia una historia coral de la himnodia griega: experimentos literarios y memoria cultu(r)al en los *Himnos* de Calímaco”, *AFC* 27 (2014) 5-18.
- Abritta 2017a: A. Abritta, *Hacia una historia coral de los metros griegos: Rasgos formales de los metros no líricos desde la época arcaica hasta la Antigüedad tardía*, tesis de Doctorado (Buenos Aires 2017). <http://repositorio.filo.uba.ar:8080/xmlui/handle/filodigital/3335>.
- Abritta 2017b: A. Abritta, “Contra lo ‘mimético’ en Calímaco a partir del concepto de ‘ficción de *performance* original’”, ponencia presentada en las *I Jornadas de Literatura Helenística del Instituto de Filología Clásica*, Universidad de Buenos Aires, octubre de 2017, disponible en <https://jornadasliteraturahelenistica.files.wordpress.com/2017/12/abritta-contra-lo-mime3a9tico-en-calc3admaco-a-partir-del-concepto-de-ficcic3b3n-de-performance-original.pdf>.
- Abritta y Llanos 2017: A. Abritta y P. M. Llanos, “Modelos de ficción de *performance* original en la literatura helenística: una primera aproximación”, ponencia presentada en las *I Jornadas de Literatura Helenística del Instituto de Filología Clásica*, Universidad de Buenos Aires, octubre de 2017, disponible en <https://jornadasliteraturahelenistica.files.wordpress.com/2017/12/abritta-y-llanos-modelos-de-ficcic3b3n-de-performance-original-en-la-literatura-helenc3adstica.pdf>.
- Cameron 1995: A. Cameron, *Callimachus and his Critics* (Princeton 1995).
- Carman 2010: C. C. Carman, “La refutabilidad del sistema de epiciclos y deferentes de Ptolomeo”, *Principia* 14 (2010) 211-239.
- Cunningham 1971: I. C. Cunningham, *Herodas. Mimiambi* (Oxford 1971).
- Ducheyne 2012: S. Ducheyne, *The Main Business of Natural Philosophy. Isaac Newton's Natural-Philosophical Methodology* (Dordrecht 2012).

- Fernández 2006: C. N. Fernández, “Modelo literario, perfil psicológico, y significado alegórico en los personajes del Mimo I de Herodas”, *Synthesis* 13 (2006) 1-15.
- Fountoulakis 2002: A. Fountoulakis, “Herodas 8.66-79: Generic Self-Consciousness and Artistic Claims in Herodas’ Mimiambos”, *Mnemosyne* 55 (2002) 301-319.
- Ginnobili 2010: S. Ginnobili, *La estructura de la teoría de la selección natural. Elucidación de sus conceptos fundamentales, reconstrucción de su estructura y consecuencia del análisis sobre algunas discusiones metateóricas a su alrededor*, tesis de Doctorado (Buenos Aires 2010). <http://repositorio.filo.uba.ar/xmlui/handle/filodigital/1333>.
- Grahn 2012: J. Grahn, “Neural Mechanisms of Rhythm Perception: Current Findings and Future Perspectives”, *Topics in Cognitive Science* 4 (2012) 585-606.
- Griffiths y Yuille 2008: T. L. Griffiths y A. Yuille, “A primer on probabilistic inference”, en N. Chater y M. Oaksford (eds.) *The Probabilistic Mind: Prospects for Bayesian Cognitive Science* (Oxford 2008), DOI:10.1093/acprof:oso/9780199216093.003.0002.
- Harrison 2007: S. J. Harrison, *Generic Enrichment in Vergil & Horace* (Oxford 2007).
- Hordern 2004: J. H. Hordern, *Sophron’s mimes: text, translation and commentary* (Oxford 2004).
- Hunter 1993: R. Hunter, “The Presentation of Herodas’ Mimiambos”, *Antichthon* 27 (1993) 31-44.
- Hunter 1995: R. Hunter, “Plautus and Herodas”, en L. Benz (ed.) *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels* (Tübingen 1995), 155-169.
- Huron 2006: D. Huron, *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation* (Cambridge 2006).
- Llanos 2017: P. M. Llanos, “Ficción de performance original en el exordio de *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas”, *Synthesis* 24 (2017) e013, [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.8012/pr.8012.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8012/pr.8012.pdf).
- Lorenzano 2007: P. Lorenzano, “Leyes fundamentales y leyes de la biología”, *Scientiae Studia* 5 (2007) 185-214.
- Massa Positano 1970: L. Massa Positano, *Eroda: Mimiambo I* (Napoli 1970).
- Mastromarco 1984: G. Mastromarco, *The Public of Herodas* (Amsterdam 1984).
- Mastromarco 1990: G. Mastromarco, “Eine alexandrinische Kupplerin”, *Würzburger Jahrbücher Für Die Altertumswissenschaft* 16 (1990) 87-89.
- Melero 1974: A. Melero, “Consideraciones en torno a los mimiambos de Herodas”, *CFC* 7 (1974) 303-317.
- Mogensen 1976: E. Mogensen, “A Note on ἀράσσει in Herodas I, 1”, *Hermes* 104 (1976) 498-499.
- Panayotakis 2009: C. Panayotakis, *Decimus Laberius. The Fragments* (Cambridge 2009).

- Parry 1971: A. Parry, "Introduction", en M. Parry, *The Making of the Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry* (Oxford 1971), ix-lxii.
- Puchner 1993: W. Puchner, "Zur Raumkonzeption der Mimiamben des Herodas", *WS* 106 (1993) 9-34.
- Rist 1997: A. Rist, "A Fresh Look at Herodas' Bucolic Masquerade", *Phoenix* 51 (1997) 354-363.
- Rosen 1992: R. M. Rosen, "Mixing of Genres and Literary Program in Herodas 8", *HSPH* 94 (1992) 205-216.
- Saffran 1999: J. R. Saffran *et alii*, "Statistical learning of tone sequences by human infants and adults", *Cognition* 70 (1999) 27-52.
- Selden 1998: D. L. Selden, "Alibis", *CA* 17 (1998) 289-412.
- Sumler 2010: A. Sumler, "A Catalogue of Shoes: Puns in Herodas 'Mime' 7", *CW* 103 (2010) 465-475.
- Ussher 1985: R. G. Ussher, "The Mimic Tradition of 'Character' in Herodas", *QUCC* 21 (1985) 45-68.
- Ypsilanti 2006: M. Ypsilanti, "Mime in verse: strategic affinities in Theocritus and Herodas", *Maia* 58 (2006) 411-431.
- Zanker 2004: G. Zanker, *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art* (Madison 2004).
- Zanker 2006: G. Zanker, "Poetry and Art in Herodas, *Mimiamb* 4", en M. A. Harder, R. F. Regtuit y G. C. Wakker (eds.) *Beyond the Canon* (Leuven 2006), 357-378.
- Zanker 2009: G. Zanker (2009) *Herodas: Mimiamb*s (Oxford 2009).

