

EL MIMO GRIEGO

El término *mimo* puede inducir al equívoco de pensar que alude a un género literario y dramático semejante a la Tragedia, la Comedia o el Drama satírico griegos, es decir, un género literario cuyas características pueden definirse en función de una determinada dicción poética, de una estructura textual concreta, de la ocasión, por lo general festiva, a que el género iba destinado.

Importa, pues, deshacer el equívoco, ya que, tras él, puede esconderse un error metódico, en que frecuentemente ha incurrido la historia de la literatura griega, al hablar de un género mímico y tratar de comprender sus características y esbozar su evolución histórica. A propósito de Sofrón, por ejemplo, Schmid¹ define la «esfera mímica» hablando de un *realismo* sin propósitos éticos ni pedagógicos, de imitación fiel de la vida, de un arte, en suma, cuyas virtudes consistían en la observación aguda de lo pequeño, en el gusto por los detalles intranscendentes, capaces, sin embargo, de definir el carácter de un personaje o la fuerza dramática de una situación. Otros han pretendido definir al mimo por su espíritu que, como tal, puede encarnarse, como la *ἰαμβικὴ ἰδέα*, en los más diversos géneros literarios. Y ello, cuando no se hacen especulaciones más o menos metafísicas pretendiendo ver el origen del presunto género en la inclinación al juego y a la imitación, connatural en el hombre², o en algún primitivo y socorrido culto a la vegetación o a los

¹ *Geschichte der griech. Literatur*, I, 1974, pp. 653 ss.

² Cf. WÜST, *RE*, XV, 2, cols. 1727 ss.

omnipresentes démones promotores de la fertilidad³. Así considerado como género literario, el mimo impone una tarea a la historia de la literatura que desborda las fuerzas del más infatigable filólogo: la de recoger los testimonios de toda índole que sobre el mimo nos ha transmitido la antigüedad e intentar integrarlos en una historia coherente y continuada del género, desde sus orígenes hasta finales del mundo antiguo. Tal fue la labor, frustrada, de Reich, verdadero εὐρητής del género, a la que siguieron las meritorias obras de Crusius, Herzog, Wüst, Nairn, etc.

El descubrimiento, relativamente reciente, de nuevos papiros mímicos posibilitó nuevas vías de estudio y aproximación al mimo y a las diversas cuestiones que éste plantea: su esencia artística, su temática, relaciones con los géneros literarios, estructura y técnica de representación, etc.

Debemos a Helmut Wiemken⁴ un nuevo enfoque de la cuestión. El estudio de los papiros mímicos le ha llevado a postular, como presupuesto metódico para la recta comprensión de los mismos, una distinción tajante entre Literatura y Teatro. La idea que preside el método es la de que una literatura dramática no es *conditio sine qua non* del teatro. El análisis del mimo debe, en consecuencia, tener en cuenta su carácter teatral, proponiéndose estudiar la *forma de los textos* («Spielinhalt») en la medida en que dependen de una determinada *forma de representación* («Spielform»). La conclusión a que llega Wiemken es la de que el término mimo no designa más que una cierta forma de práctica escénica, cuyo rasgo definitorio es la improvisación.

³ HAULER, *Xenia Austriaca*; Viena, 1893, pp. 82 ss., piensa en un culto a Baco. REICH, en su libro fundamental, *Der Mimus*, Berlín, 1903, pp. 498 ss. en démones de la vegetación. Con posterioridad, se puso en duda todo lo referente a la antigüedad y finalidad del género. Cf. FLICKINGER, *The Greek Theatre and its Drama*, Chicago, 1922, pp. 127 ss. y F. JACOBY, *Die griechische Moderne*, Berlín, 1924, pp. 15 ss., que proponen que las ceremonias miméticas iban naturalmente asociadas a ocasiones de alegría o regocijo y sólo posteriormente pasaron al culto. En contra y desde un punto de vista más general, F. R. ADRADOS, *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Barcelona, 1972, especialmente pp. 597 ss.

⁴ *Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen, 1972.

Un método tal, si bien ha mostrado, más allá de toda duda, su utilidad para la comprensión del mimo tardío, no está libre de reproche. En cierto sentido, el método de Wiemken supone un círculo vicioso. A partir de los únicos documentos de mimos reales, es decir representados, que nos han llegado, abstrae el estudioso alemán una determinada idea de mimo y, en consecuencia, todo lo que no se ajuste a esa idea debe ser desechado. Ello equivale a renunciar al estudio de todo el mimo griego anterior al siglo I a.C.

Es posible, empero, acercarse al mimo anterior a esa fecha, teniendo siempre en mente esa fructífera distinción de Literatura y Teatro que Wiemken propone. Y es una tarea no sólo posible sino necesaria, por cuanto que toda una serie de manifestaciones que la Antigüedad consideró, al menos desde el siglo IV a.C., mimo, constituyó, durante siglos, la forma predominante de espectáculo teatral. Las luces del drama ático no deben cegar nuestros ojos hasta el punto de no dejarnos ver esas otras formas más humildes de entretenimiento y diversión populares, cuyo influjo en los géneros literarios más elevados fue, quizás, mayor de lo que sospechamos.

El término μῖμος, para designar un determinado tipo de espectáculo así como a la persona que lo realizaba, es de aparición relativamente tardía en la literatura griega. Lo encontramos, por vez primera, si se exceptúa un fragmento de los *Edonios* de Esquilo⁵, en la *Poética* de Aristóteles⁶, que se sirve de él para describir un teatro elemental de carácter improvisado. El vocablo fue probablemente acuñado en Sicilia para significar las composiciones literarias de Sofrón, inspiradas, como veremos, en los mimos profesionales de su tierra. Muy probablemente, la fama de estos mimos sicilianos fue la responsable de que el término μῖμος acabara por desplazar a todas las numerosas designaciones que las fuentes antiguas nos han conservado para este género de representaciones.

⁵ Fr. 71 N.: ταυροφθόγοι δ' ὑπομυκῶνται ποθεν ἐξ ἀφανοῦς φοβεροὶ μῖμοι; cf. Eurípides, *Rhesus*, v. 256.

⁶ 1447^b 10.

Porque es lo cierto que, con anterioridad a μῖμος, se usa bien el verbo μιμεῖσθαι o, más específicamente, una serie de términos cuyo significado último se nos escapa. En efecto, las fuentes antiguas nos han transmitido una doble terminología, cuya clasificación por categorías formales resulta difícil, por no decir imposible. De un lado, encontramos una terminología popular (δίκηλον, φλύακες, λυσιῳδία, ἰλαρωδία, μαγωδία) y, de otro, una científica derivada de mimo y que, según Reich ⁷, procede de una teoría peripatética del mismo: μιμολόγοι, λογομίμοι, μιμαύλος, μιμιάμβος.

El análisis de esta terminología ha llevado a distinciones sumamente arriesgadas, cuando no gratuitas. Reich, por ejemplo, distingue entre formas teatrales y no teatrales; a las primeras pertenecerían el δίκηλον y la farsa de los φλύακες, que vendrían a ser algo así como una comedia mímica primitiva; a las segundas, los αὐτοκάβδαλοι, φαλλόφοροι, ἰθύφαλλοι, etc., expresiones de una poesía popular dramato-mímica. Wüst, en el ponderado artículo que dedicó en la *Real Encyclopädie* al tema, se limita a apuntar que en la oposición de compuestos en -λόγος y en -ῳδός quizás haya que ver una oposición entre mimo hablado y mimo cantado con acompañamiento musical.

Lo más sensato parece, sin embargo, renunciar a todo intento de clasificación e interpretación de esta terminología, ya que resulta de todo punto imposible verificar tanto el origen de la misma como la veracidad de las fuentes que nos la transmiten.

Un ejemplo ilustrará la imposibilidad de una clasificación tal. Según Ateneo ⁸, que se basa en la autoridad de Aristóxeno, la hilarodia consistía en una parodia de la citarodia —de modo semejante a como existían παρωδίαι de la épica—, realizada por un solista con acompañamiento musical. Incluso se nos dice, en el pasaje en cuestión, que el inventor del género fue un tal Enopas o Enonas; y que un hilarodo famoso fue Simo de Magnesia. Pues bien, si el apelativo *Simodo* procede precisa-

⁷ O. c., pp. 280 ss.

⁸ *Dipnosofistas*, 638B y 620D.

mente de este Simo de Magnesia ocurriría que simodia e hilarodia serían términos sinónimos. Pero, como, además, Estrabón⁹ llama a Simo cinedólogo y Aristóxeno¹⁰ identifica al cinedólogo y al jonicólogo ocurre que, de creer a Ateneo, todos esos términos serían simples variantes de una y la misma actividad.

Más próximos a la esfera mímica —definida como espectáculo teatral improvisado— parecen estar el magodo y el lisiado. La diferencia entre ambos, según Aristóxeno¹¹, estribaba en que «el magodo representa personajes masculinos y femeninos con vestidos femeninos... el que, por el contrario, representa personajes femeninos con atuendos de mujer y masculinos con ropas de hombre se llama lisiado. Por lo demás —añade— cantan las mismas canciones y todo lo demás es muy parecido». Aristóxeno nos informa también¹² de que, con frecuencia, los temas que el magodo trataba eran tomados de la comedia, adaptándolos a su propio modo y disposición (κατὰ τὴν ἰδίαν ἀγωγὴν καὶ διάθεσιν). De algunos de estos temas y de su modo de representarlos sabemos también algo por Ateneo¹³: «el magodo danza afeminadamente y realiza toda suerte de inconveniencias, representando, unas veces, a mujeres, adúlteros y chulos, otras, a un hombre borracho que, en el curso de la juerga, se presenta en casa de su amada». Temas todos ellos que conocemos bien por Herodas. Es más, el propio nombre de magodo se hacía derivar de uno de los motivos que, al parecer, trataba con frecuencia: «la magodia —explica Aristóxeno¹⁴— recibió este nombre por pronunciar una serie de fórmulas mágicas y mostrar los poderes de los bebedizos». Aunque la etimología sea incorrecta —modernamente Crusius¹⁵ ha propuesto derivar el nombre del instrumento musical μάγαδις, con que solía acompañarse— de-

⁹ XIV, 648.

¹⁰ En Ateneo, *Dipnos*. 620E.

¹¹ *Dipnos*. 620E.

¹² *Dipnos*. 621C.

¹³ *Dipnos*. 621C, en donde Ateneo se basa en la autoridad de Aristocles.

¹⁴ *Dipnos*. 621D.

¹⁵ *Philologus*, 53, pp. 543 ss. Para una descripción de la μάγαδις, *vid.* Ateneo, *Dipnos*. 182D.

muestra que en el repertorio de los magodos entraba también este otro tema que conocemos bien por los mimos de Sofrón y las imitaciones helenísticas, como la del famoso *Idilio II* de Teócrito.

Sea como fuere, resulta difícil sustraerse a la impresión de que toda la terminología comentada designaba variantes de ese entretenimiento popular que Aristóteles englobaba bajo la rúbrica de mimo. Y de que el rasgo más definitorio del mismo era la improvisación. Igualmente parece razonable adscribir a la esfera mímica algunos temas como los comentados en el caso de la magodia.

Sin embargo, ninguno de los dos elementos bastan por sí solos para definir el mimo. Improvisación y cotidianidad debieron de ser comunes a una rica gama de acciones miméticas de significado y función diferentes.

Para definir más exactamente el mimo los tratados literarios de la Antigüedad no nos son de gran ayuda. Entre otras cosas porque prestaron poca atención al género. La única definición que del mimo nos ha llegado es la de un gramático tardío, Diomedes¹⁶ (s. IV p.C.): *Mimus est sermonis cuiuslibet et motus sine reuerentia uel factorum et turpium cum lasciuiia imitatio, a graecis ita definitus* μῖμός ἐστι μίμησις βίου τὰ τε συγκεχωρημένα καὶ τὰ ἀσυγχώρητα περιέχων: «imitación de la vida que contiene tanto lo permitido como lo que no lo está», definición en que se vuelve a hacer hincapié en el elemento mimético —que aquí vale tanto como realista— y en el carácter amoral del mimo.

¿Cómo distinguir, pues, el mimo de otras representaciones miméticas, cuya existencia tenemos bien atestiguada en la antigua Grecia? Pollux¹⁷, por ejemplo, nos informa de una danza denominada γέρανος, que, sin duda, comportaba σχήματα, actitudes y gestos con los que se imitaba a la grulla. Semejante parece haber sido el μορφοσμός, imitación παντοδαπῶν ζώων.

¹⁶ *Grammatici Latini*, ed. Keil, I, pp. 490 ss.

¹⁷ IV, 101 y 103. Cf. Reich, *o. c.*, pp. 480 ss.

Platón, en la *República*¹⁸, nos informa igualmente de individuos que imitaban «el relinchar de los caballos, el mugido de los toros, el rumor de los ríos, el estrépido del mar y los truenos». El hecho de que mimos profesionales pudieron llevar a cabo todas estas maravillas (en realidad los especialistas en acciones tales llevaban el nombre de θαυματοποιοί, con los que frecuentemente aparecen asociados los mismos) no autoriza a clasificar como mímicas, por su contenido mimético, tales representaciones.

Tampoco parece que debamos de asignar a la esfera mímica las representaciones culturales como la de los δικηλισταί espartanos o las de los falóforos, flíaces, itifalos, autocábdalos, sofistas y etelontes, aunque algunas de las acciones que estos grupos, por lo general vinculados al culto, llevaban a cabo pudieran caer dentro de la temática habitual del mimo. De los δικηλισταί se nos dice¹⁹, por ejemplo, que solían representar robos de fruta o carne o remedar a un curandero extranjero. Si olvidamos su innegable vinculación con el culto, podemos reconocer un motivo popular que encontramos en numerosas literaturas y que bien podía servir de soporte a una pequeña representación mímica que ocupara la extensión de un mimiambo de Herodas. Un tema semejante, quizás, al que encontramos inserto en un delicioso pasaje del *Cavallero Zifar*²⁰, en el que se nos cuenta cómo un villano fue encontrado robando nabos:

«Yo —dice el bellaco— pasando por aquel camino fizo un viento torbilliño atán fuerte que me levantó por fuerza de tierra e me echó en esta huerta.

— ¿Pues quién arrancó estos nabos? dixo el señor de la huerta.

— Señor —dixo el ribaldo— el viento era tan rezió e tan fuerte que me soliviava de tierra, e con miedo que me echase en algunt mal lugar, travéme a los nabos e arrancávanse mucho.

¹⁸ 369B.

¹⁹ Vid. WÜST, *art. cit.*, cols. 1730-32 y SCHMID, *Geschichte d. griech. Liter.*, I, p. 636.

²⁰ *Libro del Cavallero Zifar*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, 1951. Probablemente el tema pasó a la comedia, en donde, frecuentemente los *furta comica*, como los de *Equites*, 418 ss. y *Nubes*, 177-79, aparecen mal adaptados a la acción cómica.

- ¿Pues quién metió los nabos en este saco?
 — Certas, señor —dixo el ribaldo— deso me maravillo mucho».

Un tema semejante bien podía ser objeto de un mimo. Pero, a lo que sabemos, los *δικηλισταί* estaban vinculados al culto, constituían un coro y llevaban máscaras. La temática, por sí sola, no puede ser un criterio válido para la clasificación de una determinada representación como mímica, aun cuando comporte acciones miméticas.

No obstante, la aparición repetida de un mismo motivo, tema o tipo en poetas o escritores influenciados por el mimo sí creemos que sea un criterio válido para su clasificación como mímico. Resulta posible hacer un pequeño inventario de tales temas o motivos. Así el de los asistentes a una fiesta que cuentan lo que en ella han visto recurre en Epicarmo (*θεαροί*)²¹, Sofrón (*θάμεναι τὰ Ἴσθμια*)²², el *Idilio* XVI de Teócrito y el *Mimiambo* IV de Herodas. Igualmente, el motivo del ensueño está presente en Epicarmo²³, Herodas (*Mim.* VIII) y en el *Rudens*²⁴ de Plauto. La invocación a Hécate por una enamorada desgraciada reaparece en Sofrón²⁵ y Teócrito (II). El tema del *βαυβών* u *ὄλισβος* en Epicarmo²⁶, Herodas (*Mim.* VI) y la comedia ática (Cratino y Aristófanes)²⁷. El del zapatero en Herodas (*Mim.* VII) y Eubulo²⁸. El ladrón desvergonzado en Herodas (VI, 63) y Eubeo²⁹. La alcahueta en Herodas (I y II) y

²¹ *Frs.* 79-80 Kaibel.

²² Escolio a Teócrito, XV: *παρέπλασε δὲ τὸ ποιημάτιον ἐκ τῶν παρὰ Σώφρονι θαμμένων τὰ Ἴσθμια*.

²³ Según Tertuliano, *De anima*, 46.

²⁴ *Rudens*, vv. 594 ss.

²⁵ *Frgs.* 3-9 K., *Ταὶ γυναῖκες αἱ τὰν θεὸν φαντὶ ἐξελαῖν*.

²⁶ Para una visión de conjunto de los temas de la comedia de Epicarmo y su posible vinculación con el mimo, *vid.* SCHMID, *o. c.*, I, pp. 640 ss. y la bibliografía allí citada.

²⁷ ARISTÓFANES, *Lisístrata*, v. 109 y *fr.* 309 Meineke, v. 13.

²⁸ *Fr.* 97 Edmonds; cf. HENSE, «Ein Vorbild des Herondas», *RhM*, 50, 1895, pp. 140 ss. El tema fue también tratado por Eubeo, según Alejandro Etolio, en Ateneo, 699C.

²⁹ Cf. A. P. SMOTRYTSCH, «Die Vorgänger des Herondas», *AAntHungs*, 14, 1966, pp. 61-75.

Filípides ³⁰. El κίναιδος en Epicarmo ³¹ y Eubulo ³² y Herodas (*Mim.* II).

Muchos de estos temas aparecen en Epicarmo, Sofrón y Herodas y cabe preguntarse por el significado que para la historia del mimo tiene este hecho.

La primera constatación que hacemos es que la mayor parte de las acciones de carácter cultural a que hemos aludido antes (δικηλισταί, αὐτοκάβδαλοι, etc.), algunas de las cuales colaboraron, sin duda, al origen de la comedia, aparecen confinadas en territorio dorio. Muy probablemente, junto a estas representaciones culturales y originada en ellas, existió lo que Breitholz ³³ ha llamado *farsa doria*, cuyo exponente mejor conocido son, sin duda, los μεγαρικὰ σκώμματα. Esta farsa doria viajó con los colonizadores también a Occidente y más concretamente a Sicilia, donde conoció un notable desarrollo.

No es pura casualidad que fuera allí en Sicilia donde Epicarmo creara el primer género de comedia griega de que tenemos noticias. Y una comedia, además, que, por lo que sabemos por los pocos fragmentos e informaciones que de ella nos han llegado, estaba próxima al mimo, si no se alimentó de él.

Las comedias de Epicarmo eran unas obras breves que ponían en escena situaciones de la vida cotidiana. Títulos como los de Γᾶ καὶ Θάλασσα o Λόγος καὶ Λογίνα trataban el tema popular de la σύγκρισις o disputa de figuras simbólicas, semejantes en su concepción a las de don Carnal y doña Cuaresma de nuestra literatura medieval. Γᾶ καὶ Θάλασσα así como el Ὀλλιεὺς τὸν ἀγροιώταν ³⁴ de Sofrón debían tratar el tema de

³⁰ Fr. 471 Meineke.

³¹ Donde aparece con el nombre de Βουλίας, según Demetrio, *De interp.*, 43.

³² Véase para toda la cuestión mi artículo «Consideraciones en torno a los Mimiambos de Herodas» en *CFC*, 7, 1974, pp. 310 ss., así como la introducción a la traducción de Herodas para la *Biblioteca Clásica Gredos* de J. L. NAVARRO.

³³ *Die dorische Farce in griech. Mutterland vor dem 5. Jahrhundert. Hypothese oder Realität?*, Goteburgo, 1960.

³⁴ Frs. 43-49 K.

cuál de las dos artes, la agricultura o la navegación, presta un mayor servicio a la humanidad, tema del que Libanio³⁵ nos ha conservado el recuerdo en una σύγκρισις γεωργίας καὶ ναυτιλίας. Otro título de Epicarmo, las Χύτραι, trataba, según Crusius³⁶, el tema que reencontramos en el conocido paso de *Las Aceitunas* de Lope de Rueda. Los tipos de Epicarmo también parecen populares en su concepción: el parásito en Ἐλπὶς ἢ Πλοῦτος³⁷, el del rústico intratable de su Ἄγρωστῖνος³⁸, precedente de los ἄγροικοὶ y δύσκολοι de la νέα; quizás el Περίαλλος o superhombre³⁹, antecedente del ἀλαζών y el *miles gloriosus* latino.

Otros rasgos aproximan a Epicarmo a la práctica mímica. Las frecuentes repeticiones de versos en obras diferentes⁴⁰ sugieren la influencia de la práctica de los especialistas sicilianos en tipos o escenas. Y, si la crítica antigua, como el *Anon. de comoedia*⁴¹, lo define como γνωμικός reconocemos en ello un rasgo que caracteriza también a un mimógrafo como Herodas.

Fue Sofrón, sin embargo, el que elevó el mimo a la categoría de género literario. Un género, además, que, si no por su temática, sí, al menos, por su técnica y tratamiento de las situaciones y personajes impresionó a Platón hasta el punto de que se sirvió de él como modelo para el marco escénico de sus diálogos.

A partir de Sofrón el mimo se convierte en un producto típicamente siciliano que, con el atractivo del exotismo de su origen colonial, se importa a la Grecia continental y muy especialmente a Atenas, al igual que otros productos culturales como el κότταβος o la danza siciliana (σικελίζειν).

³⁵ Vol. VIII, pp. 349 ss., ed. Foerster.

³⁶ *Philologus*, Suppl. VI, p. 293.

³⁷ *Frs.* 34-40 K.

³⁸ *Frs.* 1-3 K.

³⁹ *Frs.* 109-110 K.

⁴⁰ *Fr.* 37 = 110; 45, 3 = 46, 2; 47 = 48; 49 = 50.

⁴¹ *CGF* ed. Kaibel, 1 p. 7, 18.

Por lo que sabemos de Sofrón y de su hijo, Jenarco, el mimo siciliano, representado bien por un único actor, bien por eventuales compañías integradas por especialistas, ponía en escena acontecimientos simples de la vida cotidiana y de temática popular. Por lo que colegimos de los escasos fragmentos que nos han llegado, eran frecuentes las escenas de banquete, con enumeración de platos y golosinas exquisitos⁴². Los tipos eran también populares: el Heracles (o Ἡρώκαλος como era vulgarmente llamado) comilón⁴³, el juez⁴⁴ que se expresa en un galimatías ininteligible y que le sirve para la burla y parodia de los refinamientos lingüísticos de la retórica siciliana, tema éste que también aparece en Epicarmo. Las indecencias y obscenidades no podían faltar y la lengua debía estar muy próxima a la del pueblo, como prueban las hiperbólicas comparaciones como la del *fr.* 34 ὕγιωτέραν κολοκύντας y 122 προβάτου προβάτερον; los motes o nombres parlantes: así el Κοικαί (*frs.* 15-18), formado quizás de κοὶ κοί onomatopeya del gruñido del cerdo. Igualmente abundan los refranes y los juegos de palabras ingenuos como el λοξῶν τὰς λογάδας del *fr.* 37. En sus tipos reconocemos muchos de los de Epicarmo, que volveremos a encontrar en Herodas. El más sobresaliente, quizás, el *senex tremulus*, *mucidus* de Aristófanes, Herodas y Plauto.

A riesgo de simplificar, podríamos concluir que el teatro siciliano, las comedias de Epicarmo y los mimos de Sofrón y Jenarco, son el resultado de un proceso de literaturización a partir de la primitiva farsa doria, proceso que podemos formular diciendo que el mimo o teatro popular improvisado, en proximidad con una poesía dramática vigorosa, muestra siempre tendencia a la literaturización, es decir, a la fijación en un texto escrito.

No obstante, este mimo siciliano importado a Grecia no pudo resistir la competencia del gran teatro ático, en que el ele-

⁴² Cf., v. g., *frs.* 25 y 27 K.

⁴³ *Fr.* 142 K.

⁴⁴ *Fr.* 109 K.

mento teatral estaba al servicio de una elevada poesía dramática y en el que se daba cita la comunidad entera. El drama ático redujo las posibilidades de la farsa popular. Para Atenas no tenemos atestiguada la existencia de representaciones teatrales del tipo de las de la farsa doria. El medio de elección para ésta, por lo que parece deducirse de sus temas, era más bien el de pequeñas comunidades rurales con un bajo nivel de desarrollo cultural. Es muy posible que existiera en el Ática un teatro de esas características. Algunos de sus elementos, tipos, temas o escenas tradicionales pudieron pasar a la comedia o al drama satírico. No resulta descabellado atribuir el origen de tal o cual elemento de estos géneros a un teatro popular semejante al de la farsa doria, pero la existencia de un teatro ateniense tal, en el estado actual de nuestros conocimientos, resulta indemostrable.

No obstante, la comedia, la tragedia y el drama satírico tenían unas ciertas limitaciones. No todo estaba permitido en el teatro de Dioniso. Aun cuando en él se trataban los temas más escabrosos e incluso, para una sensibilidad moderna, obscenos, éstos debían ser tratados selectivamente. Más allá de lo que permitía la moral comunitaria —y no hay que olvidar que ello era mucho— no estaba permitido aventurarse. En primer lugar, la selección afectaba a los temas mismos. Si ciertos temas, por improcedentes o inoportunos, podían herir la sensibilidad del público, no es menos cierto que en los temas permitidos debió de existir un cierto control del público, que proscribía de la escena determinados tratamientos de los mismos por inadecuados o inauditos.

La comedia antigua, por ejemplo, no parece conocer límites, en punto a moralidad, con sus escenas eróticas y su *αἰσχρολογία*. Y, sin embargo, por lo que conocemos de ella, el sexo es siempre tratado más como un objeto de burla o diversión que como algo destinado a satisfacer las necesidades voyeuristas del público. Y los temas, además, son siempre temas que interesan a la comunidad, no al ciudadano privado. Queda, pues, una extensa gama de posibilidades que el mimo podía cubrir: desde la interpretación no canónica de un mito, pasando

por el erotismo refinado o la observación y el estudio de los caracteres. Mucho de esto pasará a la escena oficial en la comedia media y nueva. En esta última es ya el ciudadano privado el héroe de la intriga. Y no es mera coincidencia el que encontremos temas comunes en la comedia nueva y el mimo tardío e incluso entre el mimo y la novela⁴⁵. El teatro popular parece ausente de la escena ática, pero si afinamos nuestra visión lo vemos escondido tras las «bambalinas» del teatro de Dioniso e incluso irrumpiendo con fuerza en el mismo.

Junto al teatro oficial y refugiándose, preferentemente, en pequeños círculos de amigos, especialmente con ocasión de banquetes o fiestas privadas, ejercieron su profesión los Θαυματοποιοί, γελωτοποιοί y μῖμοι, que, a veces, se reunían en una especie de cabaret primitivo en cuyo programa entraban payasos, declamadores, cantantes, bailarines, solistas instrumentales, prestidigitadores e ilusionistas.

Un testimonio excepcional de lo que podía ser este cabaret nos lo presenta Jenofonte en el *Banquete*⁴⁶. Interviene en éste, además de un payaso o γελωτοποιός, una compañía de artistas, dirigida por un siracusano y compuesta por una flautista, una bailarina y un joven que danza y toca la cítara. El espectáculo que esta pequeña compañía ofrece es variado. La bailarina realiza números de equilibrio: mientras danza, recoge y mantiene girando doce anillos que ella misma va arrojando al aire. En otro momento, entra y sale saltando de un círculo formado con espadas con las puntas hacia arriba. Pero el número fuerte lo constituía el mimo erótico de Ariadna y Dioniso, cuya descripción dejó al mismo Jenofonte:

«Después de esto, hizo su aparición Ariadna, ataviada como una novia y se sentó en el sillón. Aún no había aparecido Dioniso, cuando ya podía oírse a la flauta entonando un ritmo báquico... Nada más oírlo Ariadna, su reacción fue tal que todo el mundo podría haber reconocido en ella el placer que le causaba. Pero no se levantó ni hizo ademán de salir a su encuentro, aunque

⁴⁵ Vid. C. GARCÍA GUAL, «Apuntes sobre el mimo y la novela» en *Anuario de Filología*, Barcelona, 1975, pp. 33-41.

⁴⁶ *Banquete*, IX, 2 ss.

era evidente que estaba turbada. En cuanto la vio Dioniso, se dirigió hacia ella con unos pasos de danza que mostraban su extremo amor, se sentó sobre sus rodillas y abrazándola la besó. Ella parecía avergonzada pero respondía arduosamente a sus besos... Dioniso se levantó e hizo que ella se levantara también y, tras ello, fue posible contemplar los gestos con que se besaban y acariciaban... besos que no eran de bromas sino que, de verdad, se besaban en la boca. Y también podían oír cómo Dioniso preguntaba a Ariadna si lo amaba y a ella jurando que sí de un modo tal, que no sólo Dioniso sino todos los presentes habrían jurado que el amor de ambos era mutuo. Pues no parecían actores que habían ensayado los gestos y las posturas, sino amantes deseosos de llevar a cabo lo que hacía tiempo era su deseo. Finalmente, los presentes vieron cómo salían entrelazados, como si se dirigieran al lecho».

Jenofonte comenta el efecto causado por la representación en los asistentes: «los solteros juraron casarse y los casados se subieron a sus caballos y se partieron raudos al encuentro de sus esposas...». Esta escena que Jenofonte nos describe tan vívidamente no debe ser considerada puro pantomimo, por cuanto la palabra jugaba en ella un papel, como hemos visto, si bien la expresividad del rostro, la gesticulación, la danza y el erotismo eran lo predominante.

La muerte de Menandro marcó el punto de inflexión, a partir del cual el teatro ático entró en franca decadencia. Desde luego, ello no significó el abandono de la escena de la tragedia y la comedia, ni siquiera del drama satírico, que conocerá un efímero renacimiento. Pero falto de savia nueva, de nuevos temas y autores, el interés del espectador, se centró no ya en lo que se representaba sino en quién y cómo lo representaba. El actor derrota al autor y la puesta en escena a la obra. La afectación y el manierismo en el arte de interpretar, la reposición de viejas obras lingüísticamente muy elaboradas y que respondían estéticamente a filosofías alejadas del hombre de a pie, nuevas formas de religión, en fin, distintas de la religión estatal, alejaron del teatro al público de las grandes ciudades helenísticas, un público, en gran parte, inculto, supersticioso y materialista.

Pero este público iba a reencontrar el mimo. Las condiciones estaban dadas. Existían los actores, el personal de los *Θαύματα*, los herederos del antiguo teatro popular que, aisladamente o en pequeñas compañías, recorrían Grecia y los nue-

vos centros helenísticos, ofreciendo, de forma más o menos ocasional, su repertorio de ilusión y maravilla. Existían también los temas: los viejos y tradicionales temas del mimo a los que vinieron a sumarse algunos otros del teatro clásico, si bien en forma sumamente esquematizada y como simple pretexto para el lucimiento de las habilidades interpretativas o del puro espectáculo, en el que se integraban también como elementos fundamentales la música y la danza. Y, sin duda, frecuentemente surgía la ocasión: en Atenas o en Alejandría, en Siracusa o en Pérgamo coincidirían frecuentemente actores o pequeñas compañías, como la que hemos visto actuar en el *Banquete* de Jenofonte, con ocasión de una fiesta especial: un acontecimiento ciudadano relevante, la coronación de un príncipe o la celebración de una victoria, la inauguración de un templo o la dedicación de una imagen. La munificencia de los soberanos o de simples mecenas, interesados en obtener el favor del público, proveía los fondos necesarios para el espectáculo. La compañía mímica «montaba» para la ocasión una obra en la que, con un levisimo hilo argumental, cada actor lucía las habilidades de su especialidad en un espectáculo teatral que incluía la música, la danza, el milagro, la maravilla y lo exótico. Diversión y entretenimiento puros o, como se dice ahora, teatro de evasión.

Poco a poco estas compañías ocasionales se fueron consolidando y, en su interior, los actores adquirieron una especialización en la representación de determinados tipos: el viejo, el esclavo, el parásito, el gracioso, la señora, el galán. Se constituyó así un nuevo teatro en que lo definitorio no era la trama argumental, como en la antigua comedia y tragedia, ni siquiera el tipo como en la comedia de Menandro, sino el actor especializado en un tipo. Todo lo que ocurre en escena está, pues, en función de la forma de representación, del actor y de la compañía.

Pero hemos bosquejado con excesiva rapidez un desarrollo que puede parecer altamente conjetural. Los datos mismos, empero, que las fuentes antiguas nos proporcionan y los textos mímicos que, por azar, nos han llegado iluminan y confirman las fases de este desarrollo.

Un descubrimiento arqueológico nos atestigua, ya para fines del siglo III a.C., el tipo de compañía mímica que hemos descrito. Se trata de una lamparilla de terracota⁴⁷, encontrada en la ladera occidental de la Acrópolis de Atenas, en la que aparecen representados tres mimólogos y en la que puede leerse: μιμολόγοι · ὑπόθεσις · Ἐκυρά. Sin duda, el tema de la obra que pusieron en escena. Se ha pensado que dicho tema es una adaptación a la práctica mímica escénica de alguna comedia en boga de la época, más concretamente, la comedia del mismo título de Apolodoro de Caristo⁴⁸. Sin embargo, resulta difícil olvidar que un mimo de Sofrón llevaba por título Πενθερά⁴⁹. La lamparilla en cuestión nos muestra tres tipos, desprovistos de máscara y en traje normal: en el centro el que parece ser el tonto (*stupidus*), calvo y con grandes orejas que le cuelgan a lo largo de las mejillas; a su derecha, un joven elegantemente ataviado y, a su izquierda, un tipo extranjero y, a juzgar por su nariz achatada y sus gruesos labios, de raza negra.

En realidad es puramente casual el que el descubrimiento proceda de Atenas. No debió de ser en esta ciudad donde el teatro mímico encontrara las mejores condiciones para su desarrollo. No es en el cultivado mundo del occidente helenístico en donde debemos imaginarnos la actividad de estos mimólogos, sino, más bien, en las grandes ciudades del este, en donde confluían gentes procedentes de las más diversas regiones y hablando las más extrañas lenguas. Un público abigarrado, inquieto, ávido de novedades, ambicioso, que no encontraba ya deleite alguno en la contemplación de las comedias de Menandro, cuyas moralejas y máximas debían de sonarle, sin duda, como ñoños sermones y que gustaba, al contrario, de los espectáculos crudos, movidos, llenos de sorpresas, en que el bastonazo, la grosería y el portento no estuvieran al servicio más que de sí mismos. Este es el mimo que encontramos ya en los papiros egipcios.

⁴⁷ Vid. A. NICOLL, *Masks, Mimes and Miracles*, Nueva York, 1963, pp. 46 ss.

⁴⁸ Cf. LESKY, *Historia de la Literatura Griega*, Madrid, 1968, pp. 779 ss.

⁴⁹ Fr. 14 K.

Antes de dejar reposar la humilde lamparilla, conviene que volvamos a leer la breve inscripción que reza literalmente así: ΜΙΜΟΛΟΓΟΙ ΥΠΟΘΕΣΙΣ ΕΚΥΡΑ. Habitualmente se ha entendido *ὑπόθεσις* en el sentido más trivial de la palabra, como argumento, apoyándose para ello en la noticia ya comentada de Ateneo de que «frecuentemente los magodos tomaron argumentos de las comedias y los representaron según su propio modo y disposición». Es posible, sin embargo, que *ὑπόθεσις* sea aquí un término técnico, que designa una determinada forma de representación. Dicho de otro modo, lo que los *μιμολόγοι* representaron era una *ὑπόθεσις*. Efectivamente, Plutarco ⁵⁰ nos ha transmitido el recuerdo de una distinción para los mimos entre *παίγνια* e *ὑποθέσεις*, que quizás sea válida ya para el período a que nos estamos refiriendo. Plutarco no nos explica en qué consistía exactamente la diferencia, limitándose a señalar que ambos tipos, el uno por su inmoralidad y el otro por su extensión, eran inadecuados para el simposio. Y hay que decir que no existe tampoco unanimidad entre los estudiosos modernos sobre el significado exacto de esos términos. Lo más probable, a nuestro entender, es que el término *παίγνιον* designara una representación mimica muy simple, sin contenido dramático, llevada a cabo por un solista que, con cambios de voz, incorporaba diversos personajes, un teatro unipersonal semejante al de ciertas formas dramáticas de los juglares medievales —por ejemplo, el *monologue dramatique* ⁵¹ francés— en que un actor dialoga consigo mismo, cambiando de máscara y de voz. Un ejemplo helenístico de estos *παίγνια* mímicos puede, quizás, verse en el llamado «fragmento erótico alejandrino», más conocido como «el lamento de una muchacha», conservado en un papiro del siglo II a.C. ⁵² En él se recoge parte del monólogo de una muchacha que, tras discutir con su amante, se dirige hacia

⁵⁰ *Quaest. Conviv.* VII, 8 C.

⁵¹ Vid. E. PICOT, «Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français», *Romania*, 1886-88, pp. 358-422 y 207-275, respectivamente.

⁵² P. Lit. Lond. 50 en POWELL, *Collect. Alexan.* p. 177. El tema del *παρακλαυσίθυρον* ha sido estudiado recientemente por M. LEROY, «ΠΑΡΑΚΛΑΥΣΙΘΥΡΟΝ», *Mélanges offerts à R. Fohalle*, pp. 223-239.

su casa para buscar la reconciliación. En el camino se encuentra con él y se muestra desesperada.

La *ὑπόθεσις*, por el contrario, parece que comportaba una acción dramáticamente más compleja y requería la intervención de una compañía mímica. *ὑποθέσεις* serían las obras que nos han transmitido los papiros mímicos, que más adelante comentaremos.

Pero antes de abordar el estudio del mimo tardío, es obligado decir unas palabras sobre Herodas, durante tiempo considerado el representante del género por excelencia.

La cuestión no es simplemente obligada, ya que, como apuntamos al comienzo, la valoración de la obra de Herodas ha sido distorsionada por la concepción misma del mimo imperante durante mucho tiempo. El problema se plantea en estos términos: ¿Es Herodas un autor de mimos en el mismo sentido que lo fue Sofrón, es decir, un productor de textos mímicos, destinados a la representación y, en consecuencia, dependiente de la práctica mímica de su época o era, por el contrario, un poeta helenístico que eligió el mimo como simple pretexto para su poesía? O, formulado de otra manera. ¿Es Herodas un poeta verista o realista, inserto en la tradición mímica o, simplemente, como pretenden algunos, un poeta libresco que compuso «Buchpoesie», como lo eran, sin duda, los mimos de Teócrito?

La respuesta a este interrogante no es simple. En otro lugar⁵³ he recogido los argumentos esgrimidos (y aportado, creo, alguno nuevo) que muestran la dependencia de Herodas de la tradición mímica. Por su estructura, temas y tipos no cabe duda de que los mimos de Herodas entran de lleno en la esfera mímica. Los mimos de nuestro poeta eran *παίγνια* que trataban preferentemente el dibujo de caracteres, la *ἠθοποιία*. Y no hay que descartar, *a priori*, que fueran representados, como lo eran los *παίγνια*, por el propio Herodas o por actores profesionales, en el curso de algún banquete o reunión privada de amigos. El argumento de que los cambios de personajes y, en consecuen-

⁵³ *Vid.* mi artículo ya citado.

cia, de voz crearían confusión y los poemas no serían comprendidos por el auditorio, hace poca justicia a las habilidades profesionales de los mimos, que, como hemos visto en el pasaje de Jenofonte, dominan toda una serie de artes y, entre ellas, las de imitar distintas voces. La *Historia Apollonii* (s. III p.C.), por ejemplo, nos presenta a un héroe admirable jugador de pelota y habilísimo en el manejo de la lira. Pero, sobre todo, era incomparable su arte de representar acciones cómicas y trágicas con el poder evocador de su voz y la expresividad de sus gestos y ademanes.

Sin embargo, no puede uno menos que sorprenderse cuando oye hablar del realismo o verismo de Herodas, viendo en este rasgo el elemento definitorio del mimo.

Lo primero que nos salta a la vista es que el griego de Herodas no es el griego hablado en la Grecia de su tiempo, ni tampoco su dialecto local (el de Cos, si es allí donde hay que situar al poeta), ni siquiera ese dorio convencional que utilizaron Teócrito o Calímaco.

Para que una obra literaria sea realista no basta, a nuestro entender, con que tenga un contenido realista, sino que debe serlo también la lengua en que está escrita. Una lengua que los personajes utilizarían en la vida real. ¿Calificaríamos de realista una escena en que personajes actuales, hablando de temas actuales, se expresaran en la lengua del Arcipreste de Hita o, mejor aún, de Joannot Martorell?

Pues eso fue exactamente lo que hizo Herodas: estudiar afanosamente la lengua de un viejo poeta jónico de la segunda mitad del siglo VI a.C., para escribir en ella sus poemas. Y no sólo la lengua, también se sirvió del mismo metro que él, el coliambo o yambo cojo, un metro en que con toda probabilidad nadie había compuesto con posterioridad a Hiponacte. De modo que, si sus personajes son los del siglo III a.C. (y quizás fuera más exacto decir que se trata de personajes intemporales y universales, dado el poco interés que Herodas ha puesto en situarlos espacial y temporalmente), su lengua y su verso son una imperfecta imitación de la lengua hablada en Éfeso o Clazóme-

nas en el siglo VI. Y, al proceder así, Herodas no hacía otra cosa que seguir las modas estéticas de su tiempo. Uno de los rasgos más característicos de la poesía alejandrina es la mezcla de géneros, rigurosamente separados en épocas pretéritas. Calímaco mezclaba el himno tradicional con temas políticos. Teócrito tomó elementos de la épica, del mimo y de la canción popular campesina, para crear sus poemas bucólicos. Se resucitaron también viejos y olvidados metros, como los de la poesía eólica y se crearon otros nuevos mediante la combinación de elementos antiguos. Y, en un momento en que los dialectos locales estaban ya prácticamente muertos y la κοινή se había convertido en la lengua universal, los poetas se expresan en diferentes dialectos del pasado: el épico, el dórico, el jónico y el eólico.

En este sentido Herodas es un poeta típicamente helenístico. Trata temas, como los del mimo, que nunca habían sido tratados anteriormente por la poesía. Temas que estaban alejados de cualquier posible audiencia culta y refinada y que, quizás por ello, le resultaban interesantes. Y combina estos temas del mimo con una lengua y un metro obsoletos, para componer poemas de corta extensión, como los que gustaban a Calímaco. En este sentido, Herodas es un poeta, quizás un poeta menor, comparable a Teócrito o Calímaco. Y resulta, a todas luces, un despropósito querer ver en los αἰπόλοι de su mimo VIII a Teócrito o Calímaco⁵⁴, como representantes de estéticas opuestas a la suya, con los que polemiza. Claro que mayor despropósito aún resulta el querer ver bajo estos αἰπόλοι⁵⁵ a los actores teatrales, οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται, contra los que se revuelve Herodas, como actor y autor de mimos, por estar vedado para estos profesionales el acceso al teatro de Dioniso.

En nuestra opinión, pues, Herodas es fundamentalmente un poeta helenístico que supo descubrir las posibilidades poéticas que un tratamiento adecuado y selectivo de los temas del mimo tradicional ofrecía.

⁵⁴ R. HERZOG, *Philologus*, 79, 1924, pp. 387 ss. y 82, 1927, pp. 27 ss.; A. D. KNOX, *CR*, 39, 1925, pp. 13 ss.

⁵⁵ A. P. SMOTRYTSCH, *Helikon*, 1, 1961, pp. 118 ss.

Fue, sin embargo, en el Egipto grecorromano donde el mimo, de la mano de esos pobres profesionales ambulantes, a que antes aludíamos y, aun viviendo de los despojos del teatro clásico ateniense, alcanzó una enorme popularidad y ganó en dignidad hasta el punto de ser importado a Roma como un producto refinado de Oriente. También en esta ciudad se reprodujo el proceso de literaturización del mimo que ya hemos visto acontecer en Sicilia y en el caso de Herodas. Junto al mimo griego —o greco-latino, ya que, según Cicerón⁵⁶, eran frecuentes en su época las representaciones mímicas bilingües—, improvisado y representado por profesionales de cuyas asociaciones (τεχνῖται) en el siglo I p.C. nos informa Plutarco⁵⁷, floreció una poesía mímica latina, cuyos máximos representantes son Décimo Laberio y Publilio Siro.

De este mimo del Egipto romano estamos ya mejor informados, gracias a los papiros mímicos.

El papiro de Oxyrrinco 413 (s. I/II p.C.)⁵⁸, conocido como el mimo de la *Adúltera* (Μοιχεύτρια), o de la *Envenedadora*, nos permite reconstruir una acción mímica, algunos de cuyos elementos encontramos también en el mimo V de Herodas. En aquél, un esclavo, Esopo, enamorado de una esclava, Apolonia, se niega a ceder a las exigencias amorosas de su señora, por lo que ésta ordena su muerte, de la que sólo puede escapar por la intervención de otro esclavo que, gracias a un narcótico, le provoca una muerte aparente. Finalmente se descubre todo el enredo y el dueño de la casa se encarga de castigar a los culpables. Esta trama simple se enriquecía con elementos maravillosos, tales como los de una aparición divina o la desaparición portentosa de los enamorados. La situación del mimo de Herodas es muy semejante: Bitinna, la señora, ordena el castigo de su esclavo Gastrón, por las mismas razones, castigo que otro esclavo

⁵⁶ *Ad familiares*, VII, 1, 3.

⁵⁷ *Sulla*, 36.

⁵⁸ Son numerosas las ediciones de estos papiros. Recomendamos el texto que WIEMKEN, *o. c.*, ofrece. Véase mi traducción en *Fragmentos mímicos* de la Biblioteca Clásica Gredos.

vo, Pirrias, se ofrece gustoso a infligirle y del que, en último momento, le salva la intervención de la esclava Cidila. Falta en Herodas toda alusión amorosa entre Gastrón y Cidila así como el antagonismo entre ésta y Bitinna, lo que hubiera conferido un contenido dramático a la obra. Pero nos parece que el paralelismo es indudable y muestra cómo los temas del teatro improvisado de época imperial estaban ya presentes en el mimo que inspiró a Herodas.

Una acción mímica muy semejante la encontramos descrita en el libro X de las *Metamorfosis* de Apuleyo⁵⁹ y con una fidelidad tal que resulta posible reconstruir las entradas y salidas de los personajes en escena. Aquí se trata de una madrastra que, con la colaboración de un esclavo desleal a su dueño, envenena al hijo menor de su esposo, para poder inculpar a su hermano mayor de su muerte, por haberse mostrado renuente a sus requerimientos de amor. Sigue una escena de juicio del que el atribulado joven resulta absuelto, gracias a la intervención de un anciano médico que se presenta inesperadamente y declara haber entregado la droga —en realidad un narcótico que provoca, también, un estado semejante a la muerte— al esclavo cómplice de la adúltera.

Volvemos a encontrar los dos motivos principales del papiro mímico: el del narcótico —motivo éste que es posible detectar en otras escenas mímicas literariamente transmitidas; por ejemplo, en Plutarco donde es previsoramente administrado a un perro; igualmente en Laberio encontramos el *mustum somniculosum*— y el motivo del adulterio y subsiguiente castigo, como corolario moral.

El motivo del adulterio —en grado de intento, por lo que acabamos de ver— se convirtió, al parecer, en el tema principal de un mimo muy popular en toda la Antigüedad —lo que explica una de las razones de la hostilidad que la Iglesia mostró hacia el mimo— como parece colegirse de unos versos de Juvenal (*Sátiras* VI, 41 ss.):

⁵⁹ X, 2-12.

*Quid fieri non posse putes, si iungitur ulla
Ursidio? Si moechorum notissimus olim
stulta maritali iam porrigit ora capistro
quem totiens textit perituri cista latini?*

cuyo último verso el escoliasta comenta:

qui totiens, superveniente marito, celatus est, ut in mimo.

Vemos, pues, cómo los motivos se repiten y sólo varía su combinación. Cada motivo comporta un esquema de representación, es decir, una forma concreta de relación entre los personajes, relación que es fundamentalmente de dos tipos: de sinagónismo o colaboración y de antagonismo. Sólo el antagonismo es auténticamente dramático ya que sólo de él puede resultar una tensión que cree, a su vez, una expectativa de solución del conflicto escénico.

El conflicto divide a los personajes en dos bandos, cada uno de ellos representado por un personaje principal, al que pueden acompañar personajes secundarios.

El mismo esquema encontramos en el más largo de los mimos que nos han llegado, transmitido también por el papiro de Oxyrrinco 413. Este mimo, conocido como *Carition*, presenta la particularidad de que buena parte de él no está escrito en griego, sino, al parecer, en un dialecto dravídico de la costa N.O. de la India. El argumento, brevemente expuesto, es el siguiente: un grupo de griegos se halla en un país bárbaro, probablemente por razones comerciales. Los indígenas se muestran hostiles con ellos, que se ven obligados a defenderse por diversos procedimientos. En el curso de una de las peripecias, el jefe de la expedición reconoce, en la persona de la sacerdotisa de una divinidad local, a su hermana, de la que, sin duda, se encontraba separado hacía años. Juntos traman la huida, que les facilita la embriaguez provocada en los indios por el vino que era desconocido en la región. La obra acaba con una lamentación de la heroína y una oración para que todo acabe bien. Junto a los personajes principales —los dos hermanos y el rey bárbaro— aparecen otros tipos que ya conocemos por otros mimos: el gracioso y el borracho.

En la acción dramática de este mimo vemos combinados dos motivos procedentes del teatro clásico. *Carition* es un trasunto de la *Ifigenia entre los Tauros* y la escena de borrachera recuerda muy de cerca el episodio de Ulises y el Cíclope del conocido drama satírico de Eurípides.

Aunque por su temática el mimo de la *Adúltera* y el de *Carition* parecen muy alejados, no lo están de hecho tanto, si se analizan con minuciosidad. En primer lugar, en ambos encontramos un elemento de sorpresa o maravilla: la anagnórisis en *Carition*, el narcótico y la resurrección en la *Adúltera*. En ambos mimos, también, el elemento maravilloso es trasladado a una esfera de cotidianidad que los hacía verosímiles para los espectadores. El modelo mítico, en el caso de *Carition*, es trasladado al presente. Los personajes del acontecimiento trágico reciben nuevos nombres o, al menos, pierden los antiguos, como en el caso del hermano de *Carition* que nunca es interpelado como Orestes. *Carition* mismo es un nombre parlante, con el diminutivo incluso frecuente en las heteras. Otros personajes cambian su función —el cíclope se convierte en el rey bárbaro— o simplemente desaparecen como Toante o Pilades. El lugar de la acción es transportado de la región de los tauros a un lejano país, cuyos habitantes, sin embargo, podían encontrarse como comerciantes por las calles de Alejandría, según nos informa Dión Crisóstomo⁶⁰. La introducción, en fin, de los tipos del gracioso y el borracho añade una nota nueva, diametralmente opuesta al espíritu de la tragedia. Algún otro fragmento papiiráceo nos instruye sobre la presencia de otros tipos que, como el del pedagogo, debían de aparecer frecuentemente en los mimos. Así el papiro de Berlín 13.876 nos atestigua a un personaje que se expresa en un lenguaje elevado, con citas constantes de Homero, inadecuado, sin duda, a la situación. Un tipo que trae a la mente el del «dottore» de la *commedia dell'arte* y del que no faltan precedentes en la comedia ática.

⁶⁰ *Orat.* 32, 4.

El interés mayor de estos textos radica, sin embargo, en que nos ilustran con una minuciosidad sin paralelos en toda la Antigüedad sobre la práctica escénica. Corresponde a Wiemken el mérito de haber puesto de relieve la naturaleza auténtica de estos documentos. No se trata de textos dramáticos que contienen todo lo que se decía o hacía en escena. Se trata, más bien, de documentos de trabajo, de un cuaderno de dirección en el caso de *Carition*, del papel de una actriz en el de la *Adúltera*. En ambos mimos las coincidencias son sorprendentes. Ambas protagonistas comparten su papel con un protagonista masculino. En ambos encontramos también el tipo del gracioso y constante es la presencia del borracho. Todos estos personajes aparecen simbolizados en los textos con letras griegas que denotan, a la vez, la función del actor en el mimo, su especialidad en el conjunto de la compañía y posiblemente también su jerarquía en el interior de ella. Cabe salir al paso de una aparente contradicción que la existencia misma de papiros mímicos entraña. ¿Con qué fin fueron redactados éstos si la representación mímica descansaba en la improvisación y estaba a cargo de actores especializados en los diferentes tipos o papeles?

La razón de ello hay que verla en el hecho de que no existían compañías estables. Los mimos y las mimas eran solistas, especialistas en la representación de unos tipos y temas, que por el salario de un día (*diurnum*) llevaban a cabo su representación y ocasionalmente podían reunirse en una compañía mayor. Ocasiones tales podían ser propiciadas bien por ciudadanos privados deseosos de ofrecer entretenimiento a sus invitados, por clubs recreativos, por empresarios privados como el siracusano del *Banquete* de Jenofonte o, incluso, por las propias asociaciones de artistas que organizaban y facilitaban su trabajo.

En ocasiones tales en las que se requería la puesta en escena de obras de argumento más complicado (ὑποθέσεις) se hacía necesario un texto que recogiera los pasajes poéticamente más elaborados. Tal es el caso de *Carition* en donde se consignan las partes en lengua bárbara que Carition y el coro debían pronunciar, los textos del coro, las tiradas métricas y el *canticum* final.

En el caso de la *Adúltera* el texto recoge las entradas y salidas de la protagonista. Resulta atractiva la hipótesis de que en el mimo de *Carition*, a la compañía se unió un coro de comparsas y músicos extranjeros sin función específica en la acción mímica y que fue precisamente la presencia de estos músicos la que decidió la elección y el tratamiento del tema. Por eso se situó la acción en la India, por eso se concede una importancia desproporcionada a las intervenciones del coro en lengua bárbara, a ello se debe, quizás, el papel preponderante que en la obra jugaban la música y la danza, como demuestran las numerosísimas acotaciones instrumentales del papiro.

El bilingüismo del mimo, por otra parte, que como ya hemos dicho lo atestigua Cicerón para la Roma de su tiempo, es tanto más comprensible si se tiene en cuenta que en la acción mímica la palabra tenía un valor relativo. Sin necesidad de conceder pleno crédito a Arnobio ⁶¹, cuya hostilidad hacia el mimo es bien conocida, no cabe duda de que las carreras, las bofetadas sonoras, los movimientos y gestos obscenos, los palos y los gritos, junto con la música y la danza que acompañaban toda la acción, jugaban un papel de primer orden. Añádase a ello el que los temas solían ser conocidos del público y el arte consumado de los mimos en lo que hoy se llamaría expresión corporal y se comprenderá que 'el bilingüismo apenas entorpecería la correcta intelección de la obra. La estética teatral del mimo no se basaba en el realismo, como tantas veces se ha afirmado, el actor no se identificaba con su papel, lo que ofrecía al público no era una transfiguración, sino que se trataba de un arte consciente, depurado de afectos y sentimientos que permitía el distanciamiento del público de lo que ocurría en escena.

La puesta en escena, en fin, era sencilla. Otro fragmento de papiro (Berlín 13.927) nos ha conservado una lista de requisitos escénicos, objetos cotidianos todos ellos: instrumentos de herrero y barbero, copas, caja para guardar cartas, cochinillo, perro, barco y cabos, etc.

⁶¹ La hostilidad de la Iglesia hacia el mimo provocó la reacción de Coricio, que en el siglo VI compuso una *Apologia mimorum*, editada por Foerster-Richtsteig.

Las *ὑποθέσεις* o mimos de mayor complejidad y amplitud no podían representarse en ámbitos privados, sino que necesitaban de la escena pública, que en época tardía estaba fundamentalmente al servicio de este tipo de representaciones. Tampoco se requería orquesta ni escenografía. Los actores aparecían en escena con sus vestidos habituales, exóticos, sin duda, como suele ser habitual en este tipo de artistas, y a ellos podían añadir algunos adinículos emblemáticos de su función en la obra. Aparecían sin máscara y con el calzado cotidiano.

Éste es el tipo de teatro que gozó de mayor popularidad en la Antigüedad y no murió con ella. Su capacidad de adaptación a las circunstancias históricas hizo que sobreviviera, conservando en su interior las gotas de maravilla y portento verosímiles que constituían su esencia. Lo vemos asomar en los círculos cristianos, en el mimo cristológico⁶², convertido ahora en instrumento valioso de propagación doctrinal. Lo reconocemos en los espectáculos de los *ioculatores* medievales, descendientes directos de las antiguas asociaciones de *τεχνῖται*. Lo oímos, a través de las quejas de los poetas, celosos del favor de que gozaban los mimos⁶², alegrar las cortes de los señores medievales, en donde gozaron de notable reputación. Lo reencontramos en la *commedia dell'arte* y, a través de ésta, en los modernos teatros nacionales. Lo admiramos aún hoy en los espectáculos de algunas compañías que, quizás, sin saberlo, nos ofrecen en los odres nuevos de la dramaturgia moderna el añejo vino del teatro popular antiguo.

Antonio MELERO
Universidad de Valencia

⁶² Vid. el capítulo de Wiemken dedicado al mimo en el volumen colectivo *Das griechische Drama*, ed. de G. A. Seeck, Darmstadt, 1979, pp. 430 ss.