

M. A. Harder, R. F. Regtuit, G. C. Wakker (edd.), **Beyond the Canon**, Leuven-Paris-Dudley (Mass.), Peteers (Hellenistica Groningana, 11), 2006, págs. X-388.

El tomo 11 de la serie “Hellenistica Groningana” correspondiente al año 2006 tiene como título *Beyond the Canon*. Esta colección de la Universidad de Groningen nació en 1993 y cada dos años ha publicado avances sobre lo que se llama el “Workshop on Hellenistic Poetry”. El primer tomo correspondió a Calímaco, y los restantes a los siguientes autores y temas: Teócrito; el género de la poesía helenística; los epigramas adscritos a Teócrito, con un nuevo método de acercamiento, donde es destacable el de Luigi Rossi; los epigramas helenísticos; un segundo tomo para Calímaco; la narración semi-pública de las *Argonauticas*, de Apolonio; el héroe niño y joven; aspectos de la innovación en la tradición literaria de Calímaco; presencias ocultas: monumentos, sepulturas y los *corpora* en el epigrama funerario en Grecia.

Beyond the Canon fue editado por M. A. Harder, R. F. Regtuit y G. C. Wakker, los mismos autores que publicaron seis de los tomos arriba mencionados. A continuación, los lectores conocerán los títulos de los artículos de este volumen y, de manera específica, el contenido de los que se refieren a Herodas y a Simias. De manera obvia deben destacarse las colaboraciones de Marco Fantuzzi con Alex Sensz, y la de Richard Hunter, recordando que el primero y el último son los célebres editores de *Muse e modelli: la poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto* (Roma and Bari, 2002). Los dos primeros autores investigan en este tomo el refinamiento del hexámetro helenístico del siglo III a. C. —particularmente el de Calímaco— comparándolo con un *corpus* de inscripciones (muy diferentes a las del siglo anterior),

PALABRAS CLAVE: Análisis literario, Poesía y arte helenísticos: Herodas, *Carmina figurata*: Simias.
KEYWORDS: Literary analysis, Hellenistic poetry and art: Herodas, *Carmina figurata*: Simias.
RECEPCIÓN: 28 de marzo de 2011.
ACEPTACIÓN: 29 de abril de 2011.

comprobando la existencia de tendencias similares entre las inscripciones y la alta poesía alejandrina. Hunter, por su parte, abre un amplio abanico de discusiones respecto al interesante *The Prologue of the Periodos to Nicomades* ('Pseudo-Scymnus'), informe perieгético del mundo, escrito en tŕmetros ýmbicos y dirigido al rey Nicodemo II Epífanes de Bitinia (quien reinó hasta 149 a. C.), donde se tratan cuestiones de literatura y crítica literaria, historia y patronazgo. Hunter discute la claridad de la comicidad y de la didáctica, así como el acercamiento al mecenas. Por su parte, el texto de Simias se destaca en esta reseña por haber sido escrito por el distinguido filólogo mexicano Luis Guichard que desde hace varios años imparte la cátedra de filología clásica griega en la Universidad de Salamanca, España y quien, en el año 2000, realizara una reseña crítica en esta misma revista (18-2, 2000, pp. 211-213) en torno al género epigramático helenístico del V Coloquio de Groningen.

Los artículos de este tomo son los siguientes:

1. A. Bettenworth, *Die Darstellung Nonverbaler Handlungen bei Herondas* (pp. 1-20).
2. C. L. Caspers, *The Loves of the Poets; Allusions in Hermesianax Fr. 7 Powell* (pp. 21-42).
3. Christophe Cusset, *Dit et non-dit dans l' Alexandre de Lycophron* (pp. 43-60).
4. Beate Czaplá, *Der Kuss des Geflügelten Eros. Figurationes des Liebes-Gottes in Moschos 1 und Bion Aposp. 13 Gow als Hellenistische Kontrafakturen des γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον* (pp. 61-82).
5. Luis Arturo Guichard, *Simias' Pattern Poems: The Margins of the Canon* (pp. 83-104).
6. M. Fantuzzi and A. Sens, *The Hexameter of Inscribed Hellenistic Epigram* (pp. 105-122).
7. Richard Hunter, *The Prologue of the Periodos to Nicomades* ('Pseudo-Scymnus') (pp. 123-140).
8. Antje Kolde, *Euphorion de Chalcis, Poète Hellénistique* (pp. 141-166).
9. David Kutzko, *The Major Importance of a Minor Poet: Herodas 6 and 7 as a Quasi-Dramatic Diphthych* (pp. 164-184).
10. Enrico Magnelli, *Nicander's Chronology: A Literary Approach* (pp. 185-204).
11. Irmgard Männlein-Robert, 'Hinkende Nachahmung': *Desillusionierung und Grenz-Überspielungen in Herodas' Viertem Mimiambos*, (pp. 205-228).
12. Maria Noussia, *Fragments of Cynic 'Tragedy'* (pp. 205-228).
13. David Petrain, *Moschus' Europa and the Narratology of Ecphrasis* (pp. 249-270).
14. I. A. Schmakeit-Bean, *Ein Beitrag zur Entschlüsselung eines Rätsels: Die Argonauten in Lykophrons Alexandra* (pp. 271- 286).
15. Chad Matthew Schroeder, *Hesiod and the Fragments of Alexander Aetolus* (pp. 287-302).

16. Matthew Semanoff, *Undermining Authority: Pedagogy in Aratus' Phaenomena* (pp. 303-318).
17. Selina Stewart, *The 'Blues' of Aratus* (pp. 319-344).
18. Frederick Williams, *Cercids: The Man and the Poet* (pp. 345-356).
19. Graham Zanker, *Poetry and Art in Herodas, Mimiamb 4* (pp. 357-378).

Como puede observarse, de estos diecinueve trabajos, cuatro corresponden a Herodas, lo cual revela la posibilidad de interpretar de manera novedosa la estética de este poeta. A estos cuatro nos referiremos a continuación. Así, Anja Bettenworth, en su *Die Darstellung Nonverbaler Handlungen bei Herondas*, aclara que los elementos de lugar, de tiempo y la manera de representación de los mimiambos de Herodas son algo imposible de demostrar hoy. Sin embargo, parte de la hipótesis de W. Puchner ("Zur Raumkonzeption der Mimiamben des Herondas", *WS*, 106, 1993, pp. 9-30) de que las acciones que se dan en el "espacio" literario tan sólo existen en una referencia directa con los personajes o, de otra manera, que los mimiambos aparecen en un "espacio subjetivo" de los locutores (risa o llanto y elementos condicionados por la naturaleza misma: "arañarse las mejillas", etcétera). Es decir, en los mimiambos de Herodas no hay otra cosa que acciones neutras realizadas por los propios personajes, sin ninguna locución verbal. Para Puchner, la perspectiva preponderante es la de los personajes principales. Ahora bien, el intento de Bettenworth es mostrar una serie de normas comprobables en el corpus herodiano que corresponden a representaciones no verbales. Puede decirse, entonces, que Herodas plasmó la imagen de la actuación no verbal "hacia una perspectiva", y no solamente a través de personajes principales, sino también secundarios, como se da el caso en el mimiambo III, *El Maestro*, donde Lamprisco azota al adolescente Cótalo y el lector comprende lo que sucede en la escena a través de la exclamación del muchacho: "ya son suficientes... [*sc.* los azotes]".

Los resultados de Puchner en sus análisis de representación del espacio, en general, se trasladan a la actuación no-verbal. Puede ser que los informes sobre asuntos no-verbales posean un perfil y una característica subjetiva en las comparaciones individuales. El meollo siempre parece verosímil. El criterio decisivo para los enunciados sobre el comportamiento no verbal de todas formas no es el término problemático del personaje principal, sino la superioridad del que habla en cada situación que se da por la posición social (amo-esclavo) o por el papel que tienen (maestro-alumno) o por un conocimiento mayor de una amiga ante la otra (piénsese en el templo de Asclepio del mimiambo IV). Este resultado no es coherente con la comedia contemporánea, cuyos temas son parecidos al mimo: en Herodas se trata de una técnica narrativa propia.

¿Qué ventajas tiene esta representación “en perspectiva”? Para Bettenworth, al dejar pasar los comentarios de los personajes, a partir del Superior al Inferior, Herodas resume comentarios y enunciados e impide que se abran otros espacios secundarios de actuación (por ejemplo, los esclavos son como lo afirman el amo/a). Este tipo de representación se da, sobre todo, por la brevedad de los mimos. Frente a la comedia, aquí no pueden presentarse personajes a lo largo de la trama y es imposible personalizarlos a través de actuaciones en situaciones diversas. Lo que está claro en Herodas es la especificidad de una persona en una sola escena que nunca se expone de manera exhaustiva (escena única y breve). Esta representación agudiza los caracteres y apoya la orientación del público. La diferencia interna tiene su efecto mayor en una representación por locutores únicos en la cual las distintas personas se diferencian a través del cambio de voz o de los gestos y el público no puede leer los pasajes difíciles (con un solo locutor); esto presupone una constelación de figuras que no pone demasiados problemas técnicos tanto para el que recita como para el público.

De hecho, se ve que en ningún mimo hay más de un personaje de un mismo sexo en el papel de locutor, ni siquiera en los casos en los que intervienen más mujeres y hombres en la trama. Por lo tanto, por el hecho de que se tienen que representar las voces masculinas y femeninas, está asegurada la diferenciación acústica de los caracteres. La relación entre ellos se aclara a través de medios poéticos con los cuales considera Herodas la representación diferenciada entre las medidas poéticas.

David Kutzko ha recogido las ideas fundamentales de su disertación doctoral de 1999 en la Universidad de Michigan: *Herodas, Mime and Comedy: Tradition and Reception in Mimiambos 6 and 7*, mismo título que presenta en este libro. Dicho autor creó una teoría basada en los poetas romanos (como ejemplo pueden verse las elegías de Ovidio, en especial, *Amores* 2: 7 y 8) que denomina “díptico cuasi-dramático” y revela que la información que se da al público lector es diferente a la que el drama otorga a su auditorio.

Es evidente que en la primera lectura de los mimiambos VI y VII de Herodas, el lector o el escucha los asocia entre sí. Desde Headlam-Knox (Cambridge, 1922) se pensaba que, cuando en el mimo VII se señala “el par” de zapatos (v. 70), sin duda se hacía una referencia oblicua a los “baubones” o consoladores que aparecían en el mimo anterior; Cunningham había señalado (año 1964) que ésta era una situación única en la literatura antigua griega, en tanto que un texto literario sigue inmediatamente al anterior.

Por principio, Kutzko sigue a algunos filólogos que consideran a los mimiambos de Herodas como una composición para la lectura individual, tal

vez, inclusive en voz alta, pero de ninguna manera acepta que hubiesen sido representados. Por ello, piensa que el proceso literario para la comprensión de estos mimiambos es bastante complejo: “One’s reading of the first poem needs to be reassessed after reading the second one, and both must be read (and reread) together to make sense of the whole”, (p.181). En el mimiambo VI, el zapatero Cerdón llega a la casa de Corito, pues una de sus amigas, Ártemis, le había dado su dirección. Corito vio que aquél tenía 2 baubones, compra ambos y le presta uno a Eubule (antes de gozarlo, como ella misma lo dice) y ésta, a su vez, se lo presta a Nósíde, la hija de Erinna. Con ella lo vio Metró, por lo cual ésta va a casa de Corito para preguntarle quién había mandado a hacer el otro. Ésta confiesa que Cerdón no reveló el nombre. Según Kutzko, hay un engaño de parte de Metró, ya que ella aparenta no conocer al zapatero pero, resulta al final de cuentas, que ella será la persona que habrá de recoger el baubón en el siguiente mimiambo. Al final del mimo VI, ella finge ir a casa de Ártemis, pero lo que en realidad sucede es que ya tenía un conocimiento bastante cercano del zapatero, e incluso lleva a otras amigas a comprar zapatos y baubones, con la seguridad de que ella misma ya tenía su consolador apartado. Uno de los elementos de análisis de Kutzko es la convención de escuchar a escondidas, utilizada en la Comedia Nueva para involucrar al público. La poesía de la época helenística la recoge de manera especial: el regateo verbal entre Metró y sus amigas permite al público tener una consciencia sobre las acciones de los personajes. De hecho, puede argumentarse que el público husmea a Metró quien, a su vez, lo hace con Corito, con Cerdón y el resto de sus amigas todo el tiempo, pero, al final de la escena, ella misma es pillada por el lector. Cuando Cerdón dirige su atención a Metró al final del mimiambo VII, el público se hace consciente de que ellos también han sido pillados en el acto de husmear.

En su artículo ‘*Hinkende Nachahmung*’: *Desillusionierung und Grenz-Überspielungen in Herodas’ Viertem Mimiambos*, Irmgard Mänlein-Robert parte, por principio, del hecho de que el poeta y su público son personas cultas: tanto por el empleo del ya inusual yambo escazonte, como por el uso del dialecto artificial jónico-dórico. Además, ella presupone que la evocación de la vida cotidiana implica la ilusión de una realidad auténtica. Así pues, el objetivo de su artículo es el de investigar varios aspectos de la Imitación (Nachahmung) y el trastorno o rompimiento de la Ilusión (Störung und Brechung).

En efecto, en el mimiambo IV son contempladas y admiradas numerosas obras de arte auténticas, engañosamente reales. Lo interesante es que el poeta plasma de diversas maneras la *ilusión*: aspectos antropológicos, intertextuales, imitación de un sujeto en su propio ámbito de vida. La ilusión produce la

plasmación real de una obra, pero a veces también tiene una disfuncionalidad con el uso de un epígrafe, un regaño a esclavos o el efecto singular de un toro pintado. No solamente se ponen en escena las tendencias de cierta estética llena de alusiones, sino que también se refleja la relación entre la teoría artística y la poética contemporánea de Herodas. Mänllein-Robert sigue así:

1. *Imitación mixta*

Diomedes, el gramático peripatético, describe al mimo como “imitación de la vida”, y las dos protagonistas del mimo IV, por su lenguaje y por su comportamiento, parecen mujeres del pueblo, pero hay una imitación cómica deformada por el uso del yambo cojo, reanimada, sí, pero arcaizante debido a la reelaboración llamativa del lenguaje dialectal, así como por las reminiscencias literarias. El lenguaje y los gestos del lenguaje utilizados en este mimo, la conducta y los elementos subjetivos y espontáneos recuerdan a las mujeres aficionadas al arte claramente establecidas en la tradición literaria efrástica; sus miradas son profesionales y pertenecen al siglo IV. Las protagonistas son diferenciadas con precisión: una es conocedora del arte, la otra, más bien emotiva. Las obras de arte descritas en el mimo, a su vez, imitan la vida, porque se trata de personas, animales y cosas de la vida cotidiana. Ambas reaccionan con admiración ante diversos sujetos u objetos que poseen efectos de ilusión: niños, ancianos, pinzas de plata, una vaca, un hombre chato. Su interés se dirige especialmente a lo que las mujeres pueden identificar de este arte, destacando la vitalidad y la autenticidad a través del *topos* antiguo de la tradición efrástica que llegó nuevamente a la época helenística.

2. *Desilusión de las artes plásticas*

Las figuras de ambas mujeres se destacan por la percepción fragmentaria de su conocimiento; más allá del efecto divertido, Herodas motiva a su público culto a tener una concepción crítica de la posición de las mujeres ante el arte. Es decir, el poeta requiere de un lector activo que se integre a la propia obra. El autor se acerca a la literatura efrástica más antigua; sin embargo, refleja también percepciones o interpretaciones sobre su propia obra —Mänllein, en su nota 21, cita a R. Hunter, “Plautus and Herodas”, en *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*, Festgabe für Eckard Lefèvre zum 60. Geburtstag (ScriptOralia, 75) Tübingen, 1995, p. 157—. En algunos enunciados de las mujeres sobre las obras de arte se rompe voluntariamente la ilusión de una mimesis perfecta (hay una desilusión): al hacerlo, el poeta alude a su propio ambiente literario.

2.1. En el mimiambo IV hay una ruptura entre la ilusión artística a través de las *γράμματα* que aparecen en la base de las estatuas. Puede distinguirse claramente la mezcla entre la imagen y el texto que permite conocer al artista y al donador. Los personajes se dirigen al sujeto del arte plástico y a la representación de acciones momentáneas. Hay cierto costumbrismo, pero, a la vez, se develan los límites de la autenticidad de las obras. En síntesis, las obras de arte, al ser observadas por los personajes femeninos como si fueran reales, se convierten en una ilusión, en tanto que poseen un texto escrito, lo que les da su realidad artística: la percepción visual es el elemento de autenticidad del objeto; la inscripción rompe la mimesis de la ilusión, de manera que el niño de la oca ni es real ni puede hablar.

Lo interesante en este sentido es cómo presenta Herodas, satíricamente, a las poetisas de su época, Erinna y Nósida. Ellas habían introducido la contemplación y el tema de las obras de arte dentro del epitafio e incluso ya le habían añadido subestructuras poetológicas, mismas que Herodas retoma (cf. mimiambo III).

2.2. Herodas crea una escena dramática de fuerte ironía: la ilusión de una esclava ante las obras de arte, elemento tradicional del género mímico (desde Sofrón hasta Teócrito). Es un reflejo (*Kuntsgriff*) exagerado parecido a la comedia; una reacción que resulta paródica: cuando Cino pide a su esclava Cidila que llame al guardián del templo, la esclava parece alucinada, como si ella misma fuera una estatua que no puede hablar. Con esta figura, Herodas representa el efecto que surten las obras de arte que parecen auténticas o reales en personas incultas que perciben el arte de manera sensual. Su reacción extrema, traspasando las convenciones escénicas, la convierte en un personaje mudo. Esto supone una superaceleración que representa la distorsión cómica de una comprensión puramente sensual. Hay un reflejo entre “la vida” y el “arte”. Así como los objetos anteriormente descritos imitan la realidad de manera engañosa, así la esclava asume las características propias de las obras de arte que han demostrado su artificiosidad: la vida es objeto de un tratamiento artístico y poético y también las obras de arte tienen un efecto en la vida.

2.3 La contemplación del arte

Al traspasar el umbral del templo de Asclepio, el poeta hace un cambio espacial de la esfera sagrada. Cócalo describe una pintura que representa una procesión religiosa con ofrendas (vv. 59-71). Herodas aplica (como ya lo había hecho entre el ama y su esclava) el concepto del *Kuntsgriff*: la razón real para

la visita de ambas en el santuario es la donación de la ofrenda. Se da la ofrenda a través de la pintura: el gallo es la ofrenda de las mujeres, mientras que el toro es la ofrenda que está dentro de la pintura; es decir, la pintura está en el centro, como una cuadrícula, mientras que las mujeres están afuera. Al principio del mimo se insinuó la ofrenda, que aparece en el trasfondo, pero ante la contemplación del arte, la gran ofrenda es la que se coloca en el centro de todo. La autenticidad de estas figuras se destaca enfáticamente (vv. 61: θερμὰ, θερμά) a través de la ἐναργεία, pues la función de los elementos figurativos no queda clara en el contexto y el receptor la suple de manera independiente. Surge un juego impresionante de miradas en la escena: la de las mujeres que contemplan la procesión pero, luego, es el toro el que surge como efecto peligroso, al punto tal que una de las protagonistas está a punto de gritar para manifestar su temor. El efecto de la mirada del toro, que mira a la mujer de manera oblicua, indica una solución de la trama y una semantización de los detalles de la pintura y de la plástica helenística: todas las figuras “miran” como si estuvieran vivas. La mirada sale de la pintura y borra sus límites, que son algunas particularidades de la obra de Apeles, comprobadas por autores de la época imperial, como Plinio (*Nat.*, 35.92; *Nat.*, 126-127; *Nat.*, 35.90). Esta mirada parece ser una interacción dialógica que suprime los límites entre el arte y la realidad escénica que hasta entonces se había mantenido (cf. n. 74: Zanker. *Modes and Viewing in Hellenistic Poetry and Art*, Madison / Wisconsin, 2004, pp. 26-27). Sigue Cino con la valoración de Apeles (vv. 72-78) y razona el efecto mimético de los cuadros que disfruta. Apeles es mencionado, por vez primera, como un artista, y se afirma que su representación es verídica (es clara una asociación de las τὰ γράμματα de Herodas y de Apeles). El pintor no se limitó al sujeto realista visible, sino que quería representarlo todo (vv. 73-76). La frase θεῶν ψαύειν, debe ser el impulso de Apeles para alcanzar a los dioses en su creación, al conseguir cosas divinas. Incluso la palabra θεῶν, enfocaría la realización espontánea de las ideas de Apeles y subrayaría la creación artística espontánea e ingeniosa del pintor como una contraposición evidente al trabajo de precisión, por ejemplo, de un Protógenes (ejemplo, Plut., *Demetr.*, 22).

La concepción de ἐπὶ νοῦν γίγνεσθαι, que se acerca en este contexto al alumbramiento artístico, se trata de una forma intelectual del “ver”, que suple al “ver” sensual (es decir, εἶδεν) y lo supera. La universalidad de Apeles no yace únicamente en una μίμησις o imitación de la realidad, sino más bien, en una plasmación detallada y artística de la misma.

Hay una ampliación hacia modelos y sujetos intelectuales no perceptibles sensualmente, la cual se conecta con la noción del ser animado y de la configuración del elemento “de lo que se vio” en las obras de arte. Se trata de la primera indicación concreta que nunca antes se había considerado:

inraliteraria a una ampliación y superación del concepto de la mimesis y la imitación según imágenes “internas” —la cual no solamente es novedosa en el siglo III a. C., sino también precoz, aunque el concepto de “fantasía” sea posterior (Cic., *Orator*, 9, en Filóstrato, *Vita Apollonii*). Este concepto de fantasía está ya en Herodas. Mientras en los conceptos anteriores, Fidas se considera un artista “divino”, a causa de sus representaciones de las deidades, ahora, Apeles tiene una concepción “universal e intelectual”. Hay, pues, una defensa de Apeles y de su arte frente a los críticos (vv. 76-77).

3. *La relación (entre dos entidades) del arte*

Herodas hace reflexionar a su público sobre el arte escultórico y pictórico. Hay dos elementos: χεῖρες y γράμματα. En una *enálage*, hay dos pinturas, creadas, denominadas como verídicas, éste es el rasgo de la imitación casi real (imitación perfecta engañosa) de las pinturas de Apeles. Las “manos” verídicas deben relacionarse con el efecto mimético de lo representado como en los epigramas efrásticos, pero también con la habilidad técnica del artista o escritor. El término γράμμα tiene en Herodas un significado ambivalente: a) se encuentra en la base de la estatua, pero b) las pinturas son realmente del Efesio Apeles.

Herodas alude al “cojear”, como si fuera un encadenamiento de la comedia: Metrique rechaza la oferta de Gílido (I, 71). El cantar cojo es lo propio de Herodas, en su Programa Poético (canta victoriosamente frente a sus críticos según el modelo de Hiponacte, en VIII, 78-9). En el mimiambo IV se alude (v. 72) al Efesio, que al final resulta ser Apeles. Tanto Apeles como Hiponacte son efesios y ambos imitan la realidad y sus manos son “verídicas”. Apeles no es el único artista a quien atacan los críticos, sino también lo son Herodas y Calímaco. Ya Hiponacte había tenido enfrentamientos con Búpalo, el escultor de Quós, y se defendió de su crítico por medio de su poesía. En este afrontamiento artístico juegan un papel importante las convicciones sobre la estética y el arte, por medio del coliambo escazonte.

Hasta ahora no se había tenido en cuenta que en los mimos de Herodas hay “objetos artísticos”, hechos por alguien. Tanto su obra como las artes de Apeles se entienden como *mimesis* de la realidad, pero ambos se ven sometidos a un concepto de una “fantasía superior”, la cual indica las fronteras de un modelo de imitación naturalista. El concepto de fantasía gira lúdicamente en torno al concepto naturalista y provoca críticas y discusiones. Hay una ficción en las dos artes, porque la percepción de la realidad tan solo se ve en cortes y está dirigida por el artista.

Graham Zanker, por su parte, escribe *Poetry and Art in Herodas, Mimiamb*
4. El autor realiza un debate muy inteligente y novedoso a favor y en contra

de las posiciones de filólogos y arqueólogos contemporáneos y antiguos, entre otros, Cunningham (quien considera este mimo fundamentalmente ecfrástico y generalizador), Massa Positano (subraya el aspecto religioso), Sherwin-White —la τρογλή o cueva de la serpiente y otras cuestiones arqueológicas fundamentales que ella defendió en 1978, en *Ancient Cos: An Historical Study From the Dorian Settlement to the Imperial Period (Hypomnemata*, 51), Göttingen—, R. Herzog —quien dejó en claro que el altar que se excavó es helenístico tardío, como también De Gregorio lo sostiene en su edición. Véase Herzog, R., y Schazman, P., *Asklepeion: Baubeschreibung und Baugeschichte*, en Herzog, R. (ed.) *Kos: Ergebnisse der deutschen Ausgrabungen und Forschungen*, vol. I, Berlín, 1932— o Bieber, quien recuperó los vestigios concretos de los trabajos de Cefisodoto y Timarco del templo de Asclepio (Bieber, M., “Die Söhne des Praxiteles”, *JDAI*, 1923-1924, pp. 38-39 y 242-275).

Este artículo va de la arqueología al arte escultórico y pictórico, a la crítica filológica (por ejemplo la distinción entre los vocablos ἄγαλμα, término preciso para la estatua de una deidad y ἀνδριάς, referente a un sujeto humano, hecho no antes señalado en el mimiambo) y a la concepción literaria, de allí lo estimulante de su trabajo.

La posición general de Zanker proviene de su libro de 2004, *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art* (Madison, Wisconsin), donde comprueba que en el periodo helenístico había una analogía real entre la poesía y las artes visuales, clasificadas, por sus temas, en términos de “grandeza” o “bajeza”. Es decir, los espectadores helenísticos “colocaban” diferentes efectos tonales en el arte. Así, Herodas exhibe formas de pensamiento engranadas profundamente en la época clásica tardía y contemporánea, que le permiten clasificar el arte sobre la base del tema. Él evoca imágenes mentales sorprendentemente claras desde una perspectiva dramática y descriptiva a través de los cambios de las reacciones de sus personajes femeninos en el mimiambo 4. Su procedimiento es análogo al del arte visual de su tiempo; por lo tanto, el poeta tiene una manera de ver el arte y, además, realiza una orientación espacial de sus personajes, misma que permite las visiones espaciales de los escuchas o lectores. Las mujeres presentadas son muy irónicas a causa del elemento cómico de los mimos, aunque sus opiniones son típicas de la época; sin embargo, sus posiciones son muy serias, y a través de ellas Herodas revela su concepción del arte, haciendo una elección peculiar de Apeles, quien es su *alter ego* en sus concepciones literarias.

Por otro lado, este mimiambo se realiza justamente cuando se construye el templo de Asclepio en Cos: se trata de una novedad y, obviamente, tiene que ver con el mecenazgo de los Ptolemeos de Alejandría. El templo era espectacular y conocido por la gente, de manera que el poeta involucra al

público en la conversación de los personajes femeninos, y estos están presentados como si estuvieran incluidos en las obras de arte que ellos mismos admiran. Muy interesante es el apoyo de Zanker del Mimiambo 4 (al igual que el resto de los mimiambos) respecto no sólo a ser representado por un orador hábil, sino incluso recitado en privado (en voz alta, como era la costumbre antigua) y de ninguna manera, representado o interpretado por una compañía (lo cual supondría numerosos actores y una amplísima escenografía que resultaría absurda, ya que poner un montaje tal implicaría más tiempo que el de la representación misma).

En conclusión, de acuerdo con Zanker, la posición de Herodas respecto al arte contemporáneo helenístico y su propia taxonomía es muy personal y seria, compartiendo con el arte de su tiempo algunos lineamientos muy innovadores, como son la cuestión del lector que visualiza el ambiente descrito por el poeta y que conlleva elementos que se deben completar, ya que el mismo lector está incluido en la descripción poética misma: dentro de la creación mímica se inscribe la concepción literaria propia del poeta.

Para finalizar con esta reseña, centrémonos en *Simias' Pattern Poems: The Margins of the Canon*. Luis Arturo Guichard estudia con profundidad la tradición manuscrita de los poemas de Simias (de las láminas de la Biblioteca Nacional de Francia, de la Ambrosiana y de la Vaticana) concluyendo que es él el fundador de este tipo de poesía visual, concreta y figurativa. Con toda claridad el autor expone las posiciones filológicas existentes desde los estudios iniciales al respecto hasta la actualidad y presenta posiciones sensatas, de manera que la edición comentada que ha realizado, sin duda será útil y didáctica a la vez. Para Guichard, el origen de este tipo de poemas debe plantearse a partir de la hipótesis más simple que ya Wilamowitz y Fränkel postularon: que este tipo de poesía proviene “de una parte epigráfica”, presentando, como ejemplo, una famosa cabeza de un hacha de Calabria (IG, XIV, 643). El proceso de imitación de una forma popular crea una alta poesía cuyos añadidos constituyeron una combinación llamativa y resulta obvio que esta poesía figurativa puede entenderse como una transición entre las inscripciones y el epigrama literario.

Este artículo subraya las estrategias verbales de estos textos que utilizan exclusivamente palabras (nunca elementos no verbales) y aspectos importantes como el diseño, el color o los números, por ejemplo. Por otro lado, se aclara la constitución del bloque de palabras que crean la imagen (fuera del texto), pero también se señalan las combinaciones interiores del bloque de palabras (dentro del texto). El autor menciona además que, como los planos originales se han perdido, las ediciones modernas difieren del original, como sucede en los diseños de los manuscritos del tema del hacha.

El lenguaje y el dialecto de los *carmina figurata* (*technopaígnia*) de Simias corresponden a los poemas helenísticos, y la métrica de los poemas la *Alita* y el *Hacha* presentan una combinación decreciente del metro coriámbico, partiendo del hexámetro, mientras que en el *Huevo* hay una serie de combinaciones de la métrica tradicional. A final de cuentas, Simias es un autor original, erudito y, al mismo tiempo, marginal, y su breve obra, “una carta de presentación del género, un signo retórico de identidad” (p. 96) dentro de una fuerte tradición y, paradójicamente, conservador dentro de su propio tipo. Para Guichard, en su momento Simias fue un innovador libre, fresco y novedoso.

La diversidad de autores y temas sobre el mundo helenístico (Hermesianacte, Licofrón, Mosco, Bión, Nicómades, Euforión, Alejandro Etolio, Arato, Cércidas o el valioso Herodas) nos deja convencidas de que dicha época sigue estando plena de descubrimientos e interpretaciones novedosos, pues los filólogos contemporáneos dedicados a ese mundo están volcados a esa pluralidad con perspectivas muy contemporáneas.

Silvia AQUINO