

Los *Versos* bizantinos de Miguel Haploukheír: ¿comedia, tragedia o mimo?

The Michael Haploucheir' Byzantine *Verses*: comedy, tragedy or mime?

PABLO CAVALLERO

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras: Puan 480, Buenos Aires.

CONICET: Av. Rivadavia 1917, Buenos Aires

Universidad Católica Argentina

Facultad de Filosofía y Letras: Av. Alicia Moreau de Justo 1500, Buenos Aires

pablocavallero@uca.edu.ar

Recibido: 21.12.2015. Aceptado: 26.04.2016.

Cómo citar: Cavallero, Pablo, "Los *Versos* bizantinos de Miguel Haploukheír: ¿comedia, tragedia o mimo?", *MINERVA. Revista de Filología Clásica* 30 (2017) 61-95.

DOI: <https://doi.org/10.24197/mrfc.30.2017.61-95>

Resumen: Se ofrece una versión española de la obra (s. XII) a partir de la edición de Leone (1969), levemente modificada, y un estudio de lengua, estilo y de composición literaria, analizando el valor literario y 'dramático' de los *Versos*. Se sostiene la cercanía con un 'mimo' y la posibilidad de su representación.

Palabras clave: Bizancio; Haploukheír; teatro; mimo

Abstract: In this article it is provided a Spanish translation of the twelfth century Byzantine play taken from the edition by P. Leone (1969) which was slightly modified and we also added a linguistic, stylistic and literary study analyzing the 'poetic' and 'dramatic' value of the *Verses*. It is uphold its closeness to the mime and the possibility of its performance on stage.

Keywords: Byzantium; Haploukheir (Hapluchir); theatre; mime

Sumario: INTRODUCCIÓN | 1. TEXTO Y TRADUCCIÓN | 2. COMENTARIO | 2.1. Lengua y estilo | 2.2. Dramaticidad | 2.3. Estructura | 2.4. Personajes | 2.5. Estética y género | CONCLUSIONES | BIBLIOGRAFÍA

Summary: INTRODUCTION | 1. TEXT AND TRANSLATION | 2. COMMENTARY | 2.1. Language and style | 2.2. Dramatic quality | 2.3. Structure | 2.4. Characters | 2.5. Aesthetics and genre | CONCLUSIONS | BIBLIOGRAPHY

INTRODUCCIÓN

En el marco de un estudio general de la evolución de la tragedia desde el período postclásico hasta Bizancio, nos detenemos en estos versos, aludidos también como "Alegoría de la Fortuna y los amigos de las

Musas”, con el fin de difundir una versión española de ella (no tenemos noticia de que exista¹) y determinar el rango dramático que puede adjudicársele.

Como obra contemporánea a Tzetzes, es decir del siglo XII, se ubica esta pieza atribuida a Mikhael Haploukheír (nombre castellanizado habitualmente como ‘Miguel Hapluquir’²), escrita en ‘yambos’ o dodecasílabos y con lengua arcaizante, sin título expreso ni prólogo (los manuscritos dicen στίχοι τοῦ Ἀπλούχειρος κυροῦ Μιχαήλ).

Prácticamente nada se sabe del autor. Eustacio menciona en *La toma de Tesalonica*: “...Ἀπλουχεῖρ Μιχαήλ, ἀνὴρ γλοιὸς μὲν πολιτεύσασθαι, στρυφνὸς δὲ πονηρεύσασθαι”, ‘...varón inasible para el trato social, acerbo para conducirse perversamente’³. El comentario se debe a que este hombre apoyó a Andrónikos II Komnenós, o Andronico Comneno, el emperador que destronó y asesinó a Alexios II (Alejo) y a su madre y que se casó con la viuda del joven usurpado; posiblemente fue miembro de la clase senatorial y pariente de Tomás Haploukheír, quien participó del Concilio de Constantinopla de 1166. Leone propone⁴, pues, que la fecha de composición de los *Versos* puede ser el año 1183, cuando Andrónikos sube al trono, dada la alusión final de la obra, en la que se auguran mejoras al personaje, quien podría ser asimilado al autor⁵.

Krumbacher, en su historia de la literatura bizantina⁶, menciona a este poeta al tratar un poema de cincuenta y siete versos atribuidos a Tzetzes, poema que considera “eng verwandt mit dem Dramation des Haplucheir” y remite a la edición de Matranga en *Anecdota Graeca* 2 (1850), 622-624. En p. 645 vuelve a mencionar a Haploukheír junto con el Χριστὸς πάσχων, con Ignacio Diácono, Ptokhopródomos y Manuel Phíles, para sostener que sus

¹ Hay versión latina en el códice K, s. XV, alemana de Ellissen (1846), francesa de Magnin (1849) e italianas de Leone (1983) y de Romano (1999).

² A diferencia de los nombres clásicos, ya tradicionalmente castellanizados, mantenemos la forma transliterada de los apellidos bizantinos y modernos, no así los nombres de pila frecuentes.

³ *De capta Thessalonica* p. 44 líneas 19 a 20, Kyriakidis (1961). Sobre el poeta véanse las notas de Treu (1892)

⁴ Leone (1969) 257.

⁵ Implicaría dejar la docencia privada para entrar a la Corte o a la Universidad. Cf. Romano (1999) 410. Leone (1983) 231 opina que los *Versos* son “il riflesso di uno stato d’animo (...) uno sfogo interno e personale, aggressivo e polemico, venato di amarezza e non privo forse di un pizzico di voluta esagerazione”.

⁶ Krumbacher (1897) 531.

obras son “Lesedramen”, al modo de ciertas piezas de Luciano, y nunca escenificadas, afirmación que repite, al pasar, en pp. 717 y 747, hasta que en pp. 766-7 se detiene en el poeta para decir que es un desconocido de fines del s. XII a quien se debe un poema de ciento veintidós versos, reseñar su argumento y señalar la discusión entre los principales personajes de esta “seltsame Comedietta”, expresión que podría ser interpretada como contradictoria respecto de la supuestamente imposible representación de la pieza. Insiste luego en el vínculo de estos versos con los atribuidos a Tzetzes (atribución hoy negada) y con ideas de Pródromos (inconstancia de la felicidad, queja sobre la situación económica paradójica) más su humor áspero y la forma dialogada de la obra, incluso la identidad del v. 33 con el v. IV 90: 1 de los *Carmina* de Phíles. De tal modo, fecha la pieza entre Pródromos (+ 1166) y Phíles (primera mitad del s. XIV).

Doce años después, Dieterich publicaba su historia de la literatura bizantina y dedicaba a nuestro poeta menos de una página⁷. Encuentra en Haploukheír el mismo tema que acaba de tratar en Pródromos y en Phíles y, aunque la obra le resulta artísticamente sin valor, le parece interesante culturalmente. Reseña el argumento y sostiene que su modelo fueron los versos de Tzetzes, compuestos a mediados del s. XII. Hoy está probado que ese ‘modelo’ es una selección de la misma obra de Haploukheír (cf. *infra*).

El manual de Hunger dedica al poeta media página⁸, en la que simplemente reseña el contenido de esta “kleines ‘dramatisches’ Stück”, destaca el sarcasmo del Sabio y afirma conexiones temáticas y expresivas con Teodoro Pródromos, que no explicita⁹.

Signes Codoñer, en su estudio sobre la poesía clasicista bizantina, menciona el poema de Haploukheír junto con el Χριστὸς πάσχων como ejemplo de la poesía “‘personal’, de ocasión y didáctica”, “poemas dialogados de estructura dramática”¹⁰.

Obviamente, Kazhdan¹¹ no se ocupa de Haploukheír, dado que su *Historia* llega hasta el año mil. Tampoco lo hace Lauxtermann en su *Byzantine poetry*¹². Los estudios sobre la literatura de los ss. XI-XII, de

⁷ Cf. Dieterich (1909) 57.

⁸ Cf. Hunger (1978) II, 144. Tampoco se ocupa del drama Hunger (1969-1970); allí, en p. 19, observa: “The drama, which continued to exist merely in the form of a few scanty productions intended for reading...”.

⁹ Remite a Hörandner (1972).

¹⁰ Cf. Signes Codoñer (2004) 43.

¹¹ Cf. Kazhdan (2006).

¹² Cf. Lauxtermann (2003).

Kazhdan y Franklin, mencionan a Haploukheír solamente en una nota, al señalar la similitud de temas con Pródromos y ps. Tzetzes¹³. Nada se dice de él, por otra parte, en el *Companion to Byzantium* editado por James¹⁴.

El asunto de esta pieza no corresponde a un ‘drama sacro’ como pueden ser los *Versos sobre Adán* de Ignacio Diácono¹⁵, pues presenta la situación del culto pobre enfrentado al rústico rico, asunto que remonta a Hiponacte y el *Sueño* de Luciano y que fue tratado por Teodoro Pródromos¹⁶ y, luego, por Phíles¹⁷, al menos, pero Haploukheír añade la insatisfacción que produce no ser reconocido por la gente poderosa. Leone cree esto último “il motivo di fondo” de la obra, mientras que el hambre y la miseria serían un motivo “del tutto accessorio nel dramma”¹⁸. Creemos que esto último no resta peso, en el texto, a la queja por la miseria; y que la reiteración temática respecto de la tradición literaria no es mera imitación, sino reflejo de una realidad social, aun cuando se le dé un alcance intemporal¹⁹.

La obra tiene como personajes (la *editio princeps* de Tilmann los llama τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα, lo cual destaca su rango ‘dramático’) a un ignorante, un poeta o intelectual, la diosa Fortuna, las Musas y un coro de amigos, vecinos o sirvientes del poeta²⁰. La presencia del coro y de figuras mitológicas es indicio de su raigambre clásica. Cataudella halló muchos puntos de contacto con la comedia *Riqueza* de Aristófanes, con la cual hay similitud de asunto, dado que en ella el personaje Khremýlos o Crémilo se queja de que la riqueza rehuye a los honestos y trabajadores pero beneficia a los malvados. Esta misma idea reaparece en *Zeus trágico* 19, de Luciano, quien se queja de que los deshonestos tengan poder y sean reverenciados²¹.

¹³ Cf. Kazhdan y Franklin (2009 = 1984) 110, nota 109.

¹⁴ Cf. James (2010).

¹⁵ Cf. Cavallero (2014), donde lamentablemente se han deslizado erratas. La edición de Dübner, empero, cierra el texto de Haploukheír con la frase Δόξα κλέος τε Θεῶν (p. 82).

¹⁶ Especialmente el poema IV de las *Ptochoprodromica*; véanse Eideneier (1991) y Egea (2001).

¹⁷ Manuel Phíles, *Carmina*, especialmente el poema IV 90; cf. Miller (1967).

¹⁸ Leone (1983) 230.

¹⁹ En su breve noticia del *Oxford Dictionary of Byzantium*, Kazhdan (1991a) 901 b señala que “el tema de la envidia de un intelectual pobre hacia un artesano próspero es típico de los escritores del s. XII como Juan Tzetzes y Teodoro Pródromos”.

²⁰ Vecinos o amigos para Cottas (1931) 164; sirvientas (“Hausmägden”) para Krumbacher (1897) 767.

²¹ Haploukheír no es mencionado en Mullett y Scott (1981) como influido por Aristófanes.

Como veremos, también hay vínculos de otro tipo con *Plóutos*; y la relación temática con él y con Luciano debe ser matizada.

El poema cuenta con ciento veintitrés dodecasílabos. Sin embargo, la tradición del texto generó unos *excerpta* conservados en dos variantes, con cincuenta y seis y cincuenta y siete versos respectivamente (este último tiene un verso escrito en el margen inferior). La segunda versión (B) estaba inédita en 1969 pero la publicó Romano, junto a la otra y a la completa, en 1999 con traducción italiana²². La primera (A) fue publicada por P. Matranga²³, quien desconocía la obra entera y atribuyó esta selección a Juan Tzetzes, error que fue repetido largamente. A la intuición de Krumbacher²⁴, a la que ya hicimos referencia, siguieron trabajos de Hart y de Giske, en 1880 y 1881, quienes señalaron rasgos de versificación imposibles en Tzetzes; y Maas observó que las dos versiones presentaban, en distinto orden, versos de la obra entera. Fue Mercati quien indicó la correspondencia exacta entre las obras, las variantes entre las dos selecciones y el añadido de una línea en ambas, entre los vv. 66 y 67, así como errores de ortografía y de versificación, más la falta de lógica por la ausencia del personaje de *Týkhe*²⁵.

La tradición aporta los siguientes testimonios:

* Manuscritos de la versión completa:

N = *Neapolitanus* gr. 96 (II C 37), ff. 369-373, s. XV.

V = *Vaticanus Palatinus* gr. 122, ff. 73-78, s. XV.

C = *Cantabrigensis* O I 8, ff. 93-103, s. XV (Trinity College).

K = *Vindobinensis* Suppl. gr. 73, ff. 161-172, s. XV.

* Manuscritos de los *excerpta*:

A = *Vaticanus* gr. 949, ff. 165-167, s. XV.

B = *Vallicellianus* gr. 22 (B 99), ff. 172-173, s. XV.

Los eruditos han elaborado las siguientes ediciones:

G. Tilmann, *D. Ioannis Chrysostomi homiliae duae*, Paris, Nivellium, 1554, ff. 22-26.

²² Cf. Romano (1999) 436-443.

²³ Cf. Matranga (1850). La reedita Romano (1999) 428-435 con traducción italiana enfrentada.

²⁴ Krumbacher (1897) 534, 767.

²⁵ Sobre todo esto véase Mercati (1946-1948) y Leone (1969) 257 ss.

- E. Morel, *Πλωχεύρου Μιχαήλος δραμάτιον*, Paris, 1593.
- E. Morel, *Πλωχεύρου Μιχαήλος δραμάτιον*, Paris, 1598, con enmiendas²⁶.
- M. Maittaire, *Miscellanea Græcorum aliquot scriptorum carmina cum versione Latina et notis*, London, 1722, 118-128; sigue la segunda de Morel con modificaciones.
- A. Ellissen, *Versuch einer Polyglotte der europäischen Poesie*, Leipzig, 1846, 230-237; reproduce la de Maittaire.
- F. Dübner, *Christus patiens, Ezechieli et christianorum poetarum reliquiae dramaticae*, en G. Wagner, *Fragmenta Euripidis*, Paris, Didot, 1846, 79-82; introdujo enmiendas (cf. *Praefatio* pp. X-XII).
- M. Treu, “Ἀπλούχειρος Μιχαήλος δραμάτιον”, en *Gymnasialprogramm*, Waldenburg, 1874, 1-6; controló la edición de Dübner y la segunda de Morel.

La última edición que conocemos es la de Pietro Leone²⁷, que tras un importante estudio reedita el texto teniendo en cuenta los trabajos previos. Su análisis de los códices le permitió establecer un *stemma*, que no vale la pena copiar pero según el cual NVCK forman una rama (a), dentro de la cual VCK son una subrama (x) y, dentro de ésta, VC son independientes de K. La rama (b) es el modelo de los *excerpta* AB, que no son copia uno del otro. Por otra parte, la *editio princeps* parece haber usado un manuscrito perdido (la forma latina *Pluchiri* supone un Πλουχεύρου que no está testimoniado por ningún códice conocido). Sobre esta edición de Leone hacemos nuestra versión. La reproducimos aquí para facilitarle al lector la confrontación con la versión castellana y, además, porque hacemos algunos cambios de puntuación y ortografía. No reproducimos el aparato crítico de Leone, sino que en nota señalamos solamente las diferencias con la edición de Dübner, como mero indicio de la tradición filológica (si las lecciones son exclusivas de Dübner, indicamos *coniecit*; la falta de esta indicación implica

²⁶ “vistose quanto inutile variazione”, opina Leone (1969) 267.

²⁷ Leone (1969) 268-273. Luego reproducida por Romano (1999) 415-427 con traducción enfrentada. Empero, hay algunos cambios en el texto, sin indicación; en v. 55 Romano edita κατειδον por κατειδεν pero Leone (1983) 235, n. 7 señala que se debe leer κατειδον, que interpreta como primera persona (“ho probato”); el v. 86 está atribuido en Romano al Sabio, como hace Dübner, y en nota a su traducción Leone (1983) 236, n. 12/13 dice “Nella mia edizione manca l’indicazione dei personaggi per difetto tipografico”. Podría, empero, ser una interrogación retórica de las mismas Musas.

que su lección es compartida por otros editores; “codd.” significa el consenso de los códices).

1. TEXTO Y TRADUCCIÓN

ΣΤΙΧΟΙ ΤΟΥ ΑΠΛΟΥΧΕΙΡΟΥ ΚΥΡΟΥ ΜΙΧΑΗΛ

[Τά τοῦ δράματος πρόσωπα

Ἄγροικος

Σοφός

Τύχη

Μοῦσαι

Χορός]

- A: ὦ χαῖρε, Τύχη πότνια τρισολβία·
τοιάνδέ σε ζῦμμαχον ἐννοεῖν θέλω
ἀεὶ ποδηγὸν τοῦ βίου παρεστάναι.
- Σ: Ἄγροικε, τί φής²⁸; τί δὲ μέλπεις τὴν θεὰν
πότνιαν αὐτὴν καὶ τρισολβίαν λέγων 5
τὴν ὡς ἀληθῶς βδελυρὰν τρισαθλίαν²⁹
τὴν εἰσαεὶ σφάλλουσαν ὀρθίας τρίβου;
- A: Σίγα, σιώπα, σφίγγε τὸ³⁰ λαῦρον στόμα
καὶ μὴ θελήσης τὴν θεὰν παροργίσαι· 10
ἅπασι γὰρ πάρεστι καὶ πάντα βλέπει.
- Σ: Τυφλὴν θεὰν τίς νουνεχῆς σεβάζεται;
- A: Παρετράπησ νοῦν· ὄξυδερκῆς ἐστὶ μοι.
- Σ: Καὶ πῶς περὶ σὰς ἦλθεν ἀγροίκου θύρας;
- A: Κατεῖδεν αὐτὰς εἰς ἑαυτὴν ἀξίας.
Ἐλθοῦσα δ' εὔρε ταύτας³¹ ἠνεωγμένας. 15
- Σ: ὦ συμφορᾶς· ἔφησας ἀληθῆ³² λόγον.
Στοχάζομαι γοῦν ἐμφανῶς τὸ πρακτέον. [Leone 269]
- A: Τίς ὁ στοχασμός; Εὐστοχώτατα φράσον.
- Σ: Πρὸς τὰς ἐμὰς ἤλαυνεν ἐλθεῖν οἰκίαν [Dübner 80]

²⁸ φής Dübner, φής Leone.

²⁹ (ιδέ) τρισαθλίαν Dübner.

³⁰ τὸ codd. Leone, τόδε Dübner.

³¹ δ' εὔρε ταύτας codd. Leone, δ' αὐτὰς εὔρεν Dübner.

³² ἀληθῆ codd. Leone, ἀτρηκῆ Dübner.

- ἡ πέμπελος γραῦς, ἡ βραδύπους ἀθλία 20
 ὡς γῆ τὸ φῶς παρήλθεν, ἦλθε τὸ σκότος,
 ἡ χολόπους, φεῦ, τῆς ὁδοῦ παρετράπη·
 πεσοῦσα δ' ἄφνω τοῖς λίθοις προσερρίφη
 κἂν τοῖς ποσὶν ἔσχηκεν ἀγρίαν νόσον.
 Αφῆκεν οὖν τὸ τραῦμα ταύτην οὐκέτι³³ 25
 δραμεῖν πρὸς ἡμᾶς ἢ προκύναι τῆς θύρας·
 ἰδοῦσα δ' ἐγγὺς ἀνεωγμένας θύρας,
 ἦλθε πρὸς αὐτάς καὶ συνεκρύβην ἔσω³⁴.
 T: Αἶ, αἶ, στενάζω· τίς με τὴν ταχυδρόμον 30
 τὴν ἀρτίπουν ἐξεῖπε³⁵ χολὴν ἀρτίως;
 Ἐγὼ κρατῶ γῆς, πρὸς τὸν αἰθέρα φθάνω,
 ἔμοι καθυπεΐκουσι πάντα μακρόθεν.
 Σ: ὦ μιὰρὰ γραῦς, κακὸν ἀνθρώποις³⁶ μέγα,
 ὦ γραῦς ῥυπῶσα καὶ κακοῖς πεφυρμένη,
 ἀναξίως δεικνῦσα πολλοὺς ἀξίους. 35
 T: Πολυλογεῖς, ἄνθρωπε, κομπάζεις μάτην,
 λαλεῖς ἀναιδῶς ἀυθαδίσας ἐς τόσον.
 Ἐχεις τὰ Μουσῶν ἀντὶ Τύχης καὶ λέγεις³⁷,
 ἔμμετρα βάζεις, ῥητορεύεις ἐν λόγοις· [Leone 270]
 τὰς Μούσας αὐτὰς αἰτιῶ, μὴ τὴν Τύχην. 40
 Σ: Ἀπαγχορίζου, δαῖμον, ἔρρε, συνθλίβου,
 γῆς δῦθι μυχοῦς, ἀφανίζου, ῥηγγύου³⁸
 ὅτι τὰ Μουσῶν εἰς μέσον παρήγαγες.
 M: Χαίροις ὁ λαμπρός, ἐν λόγοις ὑπέρμεγας³⁹.
 Σ: Ἄ, ἄ, σιγᾶτε, πάμπαν ἀπέστω κτύπος· 45
 βάλλει με νῦν⁴⁰ πάταγος ὡσὶν ἐν μέσοις.
 Ἄνοιξον ἄρτι, μὴ πατήσης τὴν⁴¹ θύραν.
 M: ὦ χαῖρε, φωστήρ, τοῦ λόγου τὸ χωρίον.

³³ οὐκέτι codd. Leone, ὡς ἔτι Dübner.

³⁴ συνεκρύβην ἔσω codd. Leone, συνεκρύβη [γ'] ἔσω Dübner.

³⁵ ἐξεῖπε Leone, εἴρηκε Dübner.

³⁶ ἀνθρώποις Leone, (ἐν) ἀνθρώποις Dübner.

³⁷ λέγεις Leone, λέγων *coniecit* Dübner.

³⁸ *Hic versus deest in* Dübner.

³⁹ λαμπρός, ἐν λόγοις ὑπέρμεγας codd. Leone, λαμπρός ἐν λόγοις, ὑπερμέγας Dübner.

⁴⁰ νῦν Leone, νυνὶ Dübner (Leone *non id in apparatu dicit*).

⁴¹ πατήσης τὴν codd. Leone, πατάσση τις Dübner.

- Σ: Ποία χαρὰ πρόσεστιν ἡμῖν ἀρτίως;
 Μ: Χαρὰ τρυφή⁴² πάρεστί σοι, λόγων χάρις. 50
 Σ: Χορέ, πρὸς αὐτὰς τὰς πύλας κάπιθί μοι.
 Χ: ὦ δέσποτα, χάρηθι, τὰς Μούσας ὀρῶ.
 Σ: Ναί, κλείσον αὐτάς, ἄφες⁴³ ἔξω τῆς θύρας.
 Χ: Μὴ, μὴ πρὸς αὐτὰς τὰς θεάς, ὦ δέσποτα.
 Σ: Καὶ ποῦ κατεῖδον τῶν θεῶν τῶνδε σθένος; 55
 Χ: Οὐχὶ σοφὸν σε τοῖς λόγοις τεθείκασιν;
 Σ: Ὦνησεν οὐδὲν οὐδαμῶς ἡ⁴⁴ σοφία.
 Χ: Οὐ πάνσοφος σὺ⁴⁵ τῶν σοφῶν βουλευμάτων;
 Σ: Βουλεύομαι πῶς ἐκφύγω βίου βίαν·
 ἀλλ' οὐ τὸ τέρμα τῆσδ' ἐγὼ προλαμβάνω. 60
 Χ: Ἔχεις παρ' αὐτῷ πλοῦτον αὐτῆς⁴⁶ σοφίας.
 Σ: Οὐ λαμβάνουσι τοὺς λόγους εἰς ἀγοράν⁴⁷. [Leone 271]
 Χ: Οὐ τοὺς ἐπαίνους ἀντὶ τοῦ πλούτου φέρεις;
 Σ: Καὶ πῶς ἐπαινος οἶδε γαστέρα τρέφειν;
 ὦ συμφορᾶς, ὦ, πλοῦτον ἀγροίκου θέλω· 65
 Χ: Ποθεῖς τ' ἄγροικος ἐκ σοφοῦ καθεστάναι;
 Σ: Ποθῶ γενέσθαι βυρσοδένης, λατόμος
 ἢ καὶ τις ἄλλος τῆς βαναυσίδος τέχνης.
 Καὶ γὰρ σκυτεύς τις, ὀψοπώλης ἄσοφος⁴⁸,
 ὁ μὴδὲ τὸ γρῦ προσλαλεῖν εἰδῶς ἔτι, 70
 ἐν τῷ λαλεῖν δὲ σιέλων χέει πίθους,
 σόλοικος αἰσχρὸς πάμπαν ἡγροικισμένος,
 προέρχεται μὲν τῆς λεωφόρου μέσον
 ὑπὸ προπομπῆς ἀρχικῶς ἐσταλμένος,
 γαύρους⁴⁹ δὲ πολλοὺς ἐξερεύγεται λόγους 75
 ἄλλος δὲ σεμνός⁵⁰, εὐγενῆς τὰ πρὸς λόγους
 ἀνέστιος πρόεισιν, ἄθλιος πένης⁵¹.

⁴² Χαρὰ τρυφή Leone, χαρὰ, τρυφή Dübner.

⁴³ ἄφες codd. Leone, καὶ ἄφες Dübner.

⁴⁴ ἡ codd. Leone, ἦγε Dübner.

⁴⁵ σὺ Leone, γ' εἰ Dübner.

⁴⁶ αὐτῆς codd. Leone, αὐτῆς γε Dübner.

⁴⁷ εἰς ἀγοράν codd. Leone, ἐν τῇ ἀγορᾷ Dübner.

⁴⁸ ἄσοφος codd. Leone, τ' ἄσοφος Dübner.

⁴⁹ γαύρους codd. Leone, γανρούς Dübner.

⁵⁰ σεμνός codd. Leone, γυμνός Dübner.

- Παράφρονας⁵² μὲν ἐν συνεδρίῳ βλέπω,
σοφοὺς ἀτίμους, ἀσόφους⁵³ τιμωμένους·
χρυσὸς γὰρ ἄρτι καὶ λαλεῖ καὶ σπένδεται⁵⁴. 80
- X: ὦ δέσποτα, ράισον ὄψε τῶν λόγων
καὶ πρὸς λαλιὰν⁵⁵ τὰς σοφὰς Μούσας δίδου⁵⁶.
πάρεισι γάρ, πάρεισιν ἐστολισμέναι.
- M: Αἶ, αἶ, πόσον δάκρυον ἐκ τῶν ὀμμάτων
ἐρρεύσαμεν⁵⁷ νῦν αἰ σοφαὶ πρὸς τοὺς λόγους. 85
- Σ: Ὁ δὲ τρόπος τίς τῶν τοσούτων δακρύων;
M: Ἔγνωμεν ὑμᾶς τοὺς λόγῳ τεθραμμένους
μισοῦντας ἡμᾶς τὰς λόγου πρυτανίδας.
Σ: Ναί, καὶ βδελυρὰς καὶ μισητέας κρίνω. [L 272, D 82]
- M: Ὁ δὲ τρόπος τίς τοῦ μίσους δίδασκε νῦν. 90
Σ: Ἄσιτος εἰμί, πλοῦτον οὐκ ἔχω τάλας.
M: Ἡ γῆ βοτάνας οἶδε καὶ χλόην φύειν.
Σ: Τὰς καταράτους οὐ⁵⁸ ραπίζετε ζύλοις;
Ναί, τὰς μιαρὰς ταχέως⁵⁹ τυπτήσατε.
M: Θυμοῦ κρατεῖν ἔμαθες⁶⁰, ἀλλ' οὐκ αἰσθάνη. 95
Σ: Ἄνθρωπος εἰμί· πῶς δὲ φάγω⁶¹ τὴν χλόην;
ὄνῳ παρεικάσατε τὸν τάλανά με⁶².
M: ὦ χρυσολάτρα, πεπλανημένος μένεις.
Τῆς⁶³ ἀρετῆς τὴν δόξαν οὐδ' ὄλωσ φιλεῖς,
φιλεῖς μεθύσαι⁶⁴ τὴν πολύχρυσον μέθην. 100
Σ: Καὶ τίς⁶⁵ ποτ' ἐστὶν ἡ μέθη μαθεῖν θέλω.

⁵¹ ἄθλιος πένης Leone, ἄθλιος, πένης Dübner.

⁵² Παράφρονας codd. Leone, παραφρόνως *coniecit* Dübner.

⁵³ ἀσόφους codd. Leone, κασόφους Dübner.

⁵⁴ καὶ σπένδεται codd. Leone, [γ'] ἡδὲ σέβεται Dübner.

⁵⁵ λαλιὰν codd. Leone, λάλημα Dübner.

⁵⁶ δίδου codd. Leone, δέχου Dübner.

⁵⁷ ἐρρεύσαμεν Treu, Leone; ἐρρεύσαμεν codd. *ut videtur*; ἐρεύξαμεν Dübner.

⁵⁸ Τὰς καταράτους οὐ codd. Leone, οὐ τὰς καταράτους Dübner.

⁵⁹ ταχέως codd. Leone, ὠκέως Dübner.

⁶⁰ ἔμαθες codd. Leone, (μὲν) ἔμαθες Dübner *delevit in adn. contra edd.*

⁶¹ πῶς δὲ φάγω codd. Leone, τί φάγοιμι Dübner.

⁶² τάλανά με codd. Leone, τάλαν' ἐμέ *coniecit* Dübner.

⁶³ Τῆς codd. Leone, τῆς δ' *coniecit* Dübner.

⁶⁴ μεθύσαι codd. Leone, μεθύσαι Dübner.

- M: Μέθυσον οὐ κατειῖδες ἐξ οἴνου ποτέ;
 Σ: Οἶνος δὲ τίς⁶⁶ πέφυκεν ἐκδιδάσκειτε
 καὶ μήτ' ἄδηλα τοῖς ἀδήλοις βάζετε·
 ἐμοῦ γὰρ ὕδωρ ἐξυδαροῖ⁶⁷ γαστέρα. 105
- T: Ὅρῃς ὅπως λέξεσιν εὐφουεστέροις⁶⁸
 Μούσαις λαλεῖς νῦν, οὐ⁶⁹ κατημαξευμέναις⁷⁰;
 Σ: ὦ γραῦς βέβηλε, μυσάρᾳ, παλαιτάτη,
 ὄλεθρε κοινὲ τοῦ βροτῶν παντὸς γένους,
 ἀρχηγὲ κακῶν, ἀρχαϊκῇ⁷¹ κακία 110
 λέγεις τό, βάζεις⁷² ἤθελον πάντως λέγειν [Leone 273]
 καὶ μὴ φορεῖν τρίχινον ἄθλιον ράκος
 καὶ μὴ πομάτων ἀπορεῖν καὶ βρωμάτων
 καὶ μὴ τρέφεσθαι⁷³ λαχάνοις χλοηφόροις,
 ὡς οἶα κάπρος ἐκ δρυμῶνος ἀγρίου. 115
- M: Τί δὴ τοσοῦτον συγγαλάσας⁷⁴ σὰς⁷⁵ φρένας
 ἄκομψα φονεῖς, ὧν⁷⁶ σοφὸς πρὸς τοὺς λόγους;⁷⁷
 οὐχὶ λόγον φῶς σοί γε συγκαλύπτεται;
 τοίνυν κατίδης⁷⁸ σὰς θανούσας ἐλπίδας,
 φανείσας⁷⁹ εἰς φῶς, εἰς νέαν φρυκτωρίαν 120
 καὶ πλοῦτον ἴδης⁸⁰ καὶ τρυφήν βίου φάγης.
- Σ: Γένοιτό μοι νῦν· τὸ δὲ μέλλον οὐ βλέπω·
 δέδοικα μὴ πως εἰς ἐναντίον πέσω.

⁶⁵ τίς codd. Leone, τί *coniecit* Dübner.

⁶⁶ τίς codd. Leone, τί *coniecit* Dübner.

⁶⁷ ἐξυδαροῖ Treu, Leone; ἐξυδαροῖ *vel* ἐξυδαρεῖν (sic) *vel* ἐξυδαρεῖν codd.; ἐξυδραίνει Dübner.

⁶⁸ εὐφουεστέροις codd. Leone, εὐφουεστέραις Dübner.

⁶⁹ νῦν, οὐ codd. Leone, οὐ σοι Dübner.

⁷⁰ κατημαξευμέναις Treu, Leone, καταλλαξαμέναις Dübner, *alia* codd.

⁷¹ ἀρχαϊκῇ codd. Leone, ἀρχαϊκῇ (τ' αὐθι) Dübner.

⁷² λέγεις τό, βάζεις codd. Leone, λέγειν βιάζεις *coniecit* Dübner.

⁷³ τρέφεσθαι codd. Leone, τρέφεσθαι δὲ Dübner.

⁷⁴ συγγαλάσας codd. Leone, σὺν χαλάσας *coniecit* Dübner.

⁷⁵ σὰς codd. Leone, τὰς Dübner.

⁷⁶ ὧν Dübner, ὧν Leone *erratum videtur*.

⁷⁷ λόγους; Dübner, λόγους. Leone.

⁷⁸ κατίδης codd. Leone, κατειδῆς Dübner.

⁷⁹ φανείσας εἰς φῶς codd. Leone, εἰς φῶς φανείσας Dübner.

⁸⁰ ἴδης codd. Leone, εἰδῆς Dübner.

Versos del señor Miguel Haploukheír

[Leone 268]

[Personajes del drama:

Un rústico

Un sabio

Fortuna

Musas

Coro]

RÚSTICO: ¡Hola, soberana Fortuna, tres veces opulenta!

Quiero pensarte como un aliado tal
que estés siempre presente como guía de mi vida.

SABIO: Rústico, ¿qué dices? ¿Por qué cantas a la diosa
diciéndole ‘soberana’ y ‘tres veces opulenta’
a la en verdad aborrecible, tres veces terrible,
a la que por siempre se desvía del recto camino?

5

RÚSTICO: Guarda silencio, calla, cierra tu impetuosa boca
y no quieras enojar a la diosa,
pues en todo está presente y todo lo mira.

10

SABIO: ¿A una diosa ciega, quién que tenga raciocinio la venera?

RÚSTICO: Extraviaste la razón: para mí es de mirada aguda⁸¹.

SABIO: ¿Y cómo fue hasta tus puertas de rústico?

RÚSTICO: Las vio mercedoras de ella
y al ir las encontró abiertas.

15

SABIO: ¡Ay, desgracia! Dijiste un veraz argumento... [Leone 269]

Veo efectivamente lo que se halla manifiesto⁸².

RÚSTICO: ¿Cuál es la visión? Explicala bien visiblemente.

SABIO: Hacia mi casa tuvo el impulso de ir
la decrepita vieja, la terrible pieslentos.

20

⁸¹ No coincidimos con la interpretación de Romano (1999) 417, quien traduce “Sei un po’alterato; la mia mente, invece, é acuta”, similar a la de Leone (1983) 233 “Tu hai la mente alterata; la mia invece è acuta”, ni con la de Magnin (1849) 465 “Vous avez l’esprit troublé; moi, je l’ai clairvoyant”. El Rústico niega que la diosa sea ciega pues a él lo favorece.

⁸² El verbo πράττω con adverbio de modo da este valor a la expresión, aun estando adelantado el adverbio. Entenderla como “claramente lo que se debe hacer” (por el adjetivo verbal) no tiene sentido en el contexto, dado que el personaje vislumbra lo ocurrido a la diosa, no propone ‘lo que debe hacer’. Romano (1999) 417 también interpreta “Capisco proprio, sul serio, tutto ciò che è avvenuto”, Magnin (1849) 465 “Je devine, à présent, tout ce qui s’est passé” y Leone (1983) 233 “indovino infatti tutta la facenda”.

- Cuando la luz sobrepasó la tierra, vino la tiniebla,
la pierrenge, ¡ay!, extravió el camino:
al caer de repente se lanzó contra las piedras
y en los pies ha obtenido una salvaje enfermedad.
En efecto, la herida ya no permitió que ésta 25
corriera hacia nosotros o se inclinara ante nuestra puerta;
al ver cerca puertas abiertas⁸³
fue hacia ellas y se ocultó dentro.
- FORTUNA: ¡Ay, ay, estoy gimiendo! ¿Quién a mí, la de veloz corrida,
la de pies certeros, acaba de decirme ‘renga’? 30
Yo domino la tierra, llego hasta el éter,
ante mí todo cede desde lejos.
- SABIO: ¡Oh, vieja sucia, gran mal para los hombres,
vieja roñosa y mezclada con malos
señalando indignamente⁸⁴ a muchos como dignos! 35
- FORTUNA: Parloteas, hombre, presumes vanamente,
hablas desvergonzadamente, alardeando a tal punto.
Tienes lo de las Musas en vez de la Fortuna y hablas,
platicas métricamente, haces retórica en discursos: [Leone 270]
acusa a las Musas, no a la Fortuna. 40
- SABIO: ¡Cuélgate, divinidad, arruínate, comprímeme,
sumérgete en los rincones de la tierra, desaparece, quiébrate,
ya que trajiste a cuento lo de las Musas!
- MUSAS [en *off*]: ¡Ojalá te alegraras, brillante, supragrande en discursos!
- SABIO: ¡Ah, ah, guardad silencio! Que no haya ruido en absoluto: 45
ahora llega dentro de mis oídos un ruido de golpes.
[*Al coro de Musas*] Revélate al instante, no golpees la puerta.
- MUSAS: ¡Hola, lumbrera, espacio de la palabra!
- SABIO: ¿Qué gozo se nos añade instantáneamente?
- MUSAS: Un gozo deleitable se te presenta, una gracia de las palabras. 50
- SABIO: Coro, abájate hasta los portales mismos.
- CORO: ¡Oh, patrón, alégrate, veo a las Musas!
- SABIO: Sí, ciérrales, déjalas fuera de la puerta.

⁸³ Ninguna de las versiones justifica la traducción de Magnin (1849) 465 “ayant trouvé ma porte fermée, et voyant la porte voisine ouverte”.

⁸⁴ La lección de V C, ἀνάξιτος, “señalando como indignos a muchos dignos”, rechazada por *stemma*, es empero posible. El personaje se queja de que la Fortuna favorece a quien no se lo merece o desfavorece a quien merecería su apoyo. La lección editada apunta a que el señalar como digno a quien no lo es, por favorecerlo, resulta algo indigno.

- CORO: ¡No, no a las diosas, patrón!
- SABIO: ¿Y dónde respetan la fuerza de estas diosas⁸⁵? 55
- CORO: ¿No te han hecho sabio para los discursos?
- SABIO: En nada me fue provechosa la sabiduría, de ningún modo.
- CORO: ¿No eres tú totalmente sabio en las sabias deliberaciones?
- SABIO: Delibero cómo rehuir la violencia de la vida;
pero no preveo el término de ésta. 60
- CORO: Tienes junto a ti la riqueza de la sabiduría misma.
- SABIO: No acogen los discursos en la plaza pública. [Leone 271]
- CORO: ¿No te llevas los elogios en lugar de la riqueza?
- SABIO: ¿Y el elogio cómo sabe nutrir el vientre?
¡Ay, desgracia, ay! Quiero la riqueza del rústico. 65
- CORO: ¿Anhelas volverte rústico a partir de sabio?
- SABIO: Anhele hacerme curtidor, lapidario
o incluso cualquier otro del arte manual.
Pues también un zapatero, un vendedor de pescados, inculto,
que no sabe ya decir ni ‘mu’ 70
y al hablar vierte toneles de saliva,
solecista vergonzoso totalmente rústico,
avanza empero al medio de la calle,
escoltado principescamente por un séquito,
y vomita muchas palabras arrogantes; 75
en cambio otro, venerable, bien nacido para los discursos,
marcha sin hogar, cual un sufrido pobre.
Miro en la asamblea⁸⁶, fuera de sí,
a sabios deshonorados, a no sabios muy honrados⁸⁷,
pues el oro enseguida no sólo habla sino que hace acuerdos⁸⁸. 80
- CORO: ¡Oh patrón!, aligérate de tus palabras
y date a las sabias Musas para la conversación,
pues se presentan, se presentan bien aparejadas.
- MUSAS [*entran a escena*]: ¡Ay, ay!, ¡cuántas lágrimas de los ojos

⁸⁵ Quizás alusión a *3 Macabeos* 3: 11 οὐ καθορῶν τὸ τοῦ μεγίστου Θεοῦ κράτος “sin respetar el poder del Dios grandísimo”.

⁸⁶ Es decir, no sólo en la plaza y la calle, sino que también ocurre la paradoja en el gobierno; se censura que el dinero sea el motivo de deliberaciones y decisiones.

⁸⁷ Cf. LUCIANUS, *JTr.* 19.

⁸⁸ Este discurso comprendido por los vv. 67-80 combina ecos de *Ploútos* con reminiscencias de los *Versos de un indignado contra la Providencia* 57-104, de Pródromos (*PG* 133: 1333-1340), señaladas éstas por Hörandner (1972).

- derramamos ahora las sabias para los discursos! 85
- SABIO: ¿Cuál es el sentido de tantas lágrimas?
- MUSAS: Sabemos que vosotros, los criados por la razón,
nos odiáis a nosotras, los magistrados de la razón.
- SABIO: Sí; no sólo aborrecibles sino también odiosas os juzgo. [L 272]
- MUSAS: Enséñanos ahora cuál es el sentido de este odio. 90
- SABIO: Estoy sin pan, no tengo riqueza, ¡desdichado!
- MUSAS: La tierra sabe hacer brotar plantas y hierba...
- SABIO: [al Coro] ¿A las malditas no las fustigáis con palos?
¡Sí, golpead rápidamente a las sucias!
- MUSAS: Aprendiste a dominar la ira, pero no te das cuenta (cómo). 95
- SABIO: Soy un ser humano; ¿cómo he de comer hierba?
Me comparáis a un asno, ¡desdichado de mí!
- MUSAS: ¡Oh adorador del oro, permaneces errado!
No amas en absoluto la gloria de la virtud,
amas embriagarte con la embriaguez del mucho oro. 100
- SABIO: También quiero aprender quién es entonces la borrachera.
- MUSAS: ¿Nunca viste un embriagado por el vino?
- SABIO: Enseñadme quién es por naturaleza el vino
y no digáis, a los que no entienden, cosas inentendibles;
pues el agua hace acuoso mi vientre. 105
- FORTUNA: ¿Ves cómo ahora, con palabras de buena disposición
les hablas a las Musas y no con atropelladas⁸⁹ ...?
- SABIO: ¡Oh vieja inaccesible, abominable, antiquísima,
ruina común del género todo de los mortales,
principio de males, maldad arcaica, 110
dices esto, “pláticas”! ¡Habría querido (yo) meramente hablar [L273]
y no llevar un sufrido harapo de pelos
y no estar carente de bebidas y de alimentos
y no nutrirme con legumbres verdeantes
como un jabalí de monte salvaje! 115
- MUSAS: ¿Por qué, tras decaerte tanto en tus sesos,
vociferas cosas bastas, siendo⁹⁰ sabio para las razones?

⁸⁹ Κατημαξευμέναις es enmienda de Treu. Los mss. aportan κατηλλαξευμέναις, κατηλλαξαμέναις, κατηλλαξομέναις. El verbo καταλλάσσω significa ‘cambiar’, ‘intercambiar’, ‘reconciliar’. Reponemos los signos de interrogación.

⁹⁰ Leone (1969) edita ὦν, que ha de ser errata; Dübner (1846) aporta ὦν y así lo escribe también Romano (1999) 426.

¿Una luz no te envuelve el razonamiento?
 Ciertamente, mira tus muertas esperanzas
 manifiestas a la luz, en nuevas antorchas,
 mira también la riqueza y come la delicia de la vida.

120

SABIO: Ojalá se me dé ahora; no miro el futuro:
 temo caer de algún modo en lo contrario.

2. COMENTARIO

2.1. Lengua y estilo

Para evaluar la obra literariamente y sopesar la posibilidad de una *performance* en escena, conviene encarar diversos aspectos de acceso al texto.

El estudio del estilo y de la lengua permite observar que ellos connotan la formación y la intención estéticas del autor. Entre los rasgos poéticos, hay empleo de ciertos recursos retórico-fónicos en los que el autor insiste, como son la aliteración (v. 8 σίγα, σιώπα, σφίγγε τὸ λαῦρον στόμα; v. 10 ἅπασι γὰρ πάρεστι καὶ πάντα βλέπει, con poliptoto; v. 59 βουλευόμεαι πῶς ἐκφύγω βίου βίαν; v. 74 ὑπὸ προπομπῆς; v. 110 ἀρχηγὲ κακῶν, ἀρχαϊκὴ κακία), el homeoarcón (τρισολβίαν, τρισαθλίαν, vv. 5-6), la anáfora (καὶ μὴ 112-114, cf. 33-34), pero sobre todo los juegos de palabras, recursos que hemos intentado reflejar en la traducción:

στοχάζομαι, στοχασμός, εὐστοχώματα (vv. 17-18)
 ἀρτίπους, ἀρτίως (v. 30)
 ἀναξίως, ἀξίους (v. 35)
 χαίροις χαῖρε, χάρηθι (vv. 44, 48, 52)
 χαρά, χαρά, χάρις (vv. 49, 50)
 ἄρτι, ἀρτίως (vv. 47, 49)
 οὐδὲν, οὐδαμῶς (v. 57)
 σοφόν, σοφία, πάνσοφος, σοφῶν (vv. 56/58)
 βουλευμάτων, βουλέομαι (vv. 58/59)
 προσλαλεῖν, λαλεῖν (vv. 70/71)
 χρυσολάτρα / πολύχρυσον (98, 100)
 μεθύσαι, μέθην, μέθη (vv. 100-101)
 ἄδηλα τοῖς ἀδήλοις (v. 104)
 ὕδωρ ἐξυδαροῖ (v. 105)

κακῶν / κακία; ἀρχηγέ / ἀρχαϊκή (v. 110)
κατίδης / ἴδης (vv. 119, 121)

La figura etimológica es un recurso caro para los aticistas imitadores de lo clásico⁹¹. A esto se añade la antítesis entre la opinión que Fortuna merece para el Rústico y la que merece para el Sabio (vv. 1 ss., 29 ss.), que juega con la oposición básica entre ambos personajes (cf. v. 66), y la de v. 79 σοφούς ἀτίμους, ἀσόφους τιμωμένους ‘sabios deshonrados, no sabios muy honrados’; también la *variatio* en los ‘verbos de decir’ (cf. 36 ss.: πολυλογέω, λαλέω, λέγω, βάζω, ῥητορεύω; cf. v. 111) como asimismo en las maldiciones (vv. 41 ss.: ἀπαγχονίζομαι, ἔρρω, συνθλίβομαι, δύομαι, ἀφανίζομαι, ῥηγνύομαι) que contrastan con los términos positivos que les siguen (vv. 44 ss.: Χαίροις, λαμπρός, ὑπέρμεγας, χαῖρε, φωστήρ, χαρὰ, Χαρὰ τρυφή, χάρις, χάρηθι); las metáforas Χαρὰ τρυφή ‘gozo deleitable’, λόγων χάρις ‘gracia de las palabras’ (v. 50), ἡμᾶς τὰς λόγου πρυτανίδας ‘nosotras, los magistrados de la razón’ (v. 88) aplicadas a las Musas; la retórica es llamada πλοῦτον αὐτῆς σοφίας ‘riqueza de la sabiduría misma’ (v. 61) y los oradores ὑμᾶς τοὺς λόγῳ τεθραμμένους (v. 87), ‘vosotros los criados por la razón’; a la codicia se le dice τὴν πολύχρυσον μέθην ‘embriaguez del mucho oro’ (v. 100) y a la Fortuna ἀρχηγέ κακῶν, ἀρχαϊκή κακία (v. 110) ‘principio de males, maldad arcaica’; hay comparación en v. 115 ὡς οἶα κάπρος ἐκ δρυμῶνος ἀγρίου ‘como jabalí de monte salvaje’; hay hipérbole en el v. 71 σιέλων πίθους ‘toneles de saliva’ y en el v. 75 γαύρους δὲ πολλοὺς ἐξερεύγεται λόγους ‘vomita muchas palabras arrogantes’; hay pleonasma en vv. 84-5 πόσον δάκρυον ἐκ τῶν ὀμμάτων / ἐρρεύσαμεν ‘¡cuántas lágrimas de los ojos derramamos!’; hay personificación en v. 80 χρυσὸς γὰρ ἄρτι καὶ λαλεῖ καὶ σπένδεται ‘pues el oro enseguida no sólo habla sino que hace acuerdos’; la imagen de la razón iluminada aparece en v. 118 οὐχὶ λόγον φῶς σοί γε συγκαλύπτεται ‘¿Una luz no te envuelve el razonamiento?’, imagen de luz que reaparece en v. 120 con aliteración φανείσας εἰς φῶς, εἰς νέαν φρυκτωρίαν ‘(esperanzas) manifiestas a la luz, en nuevas antorchas’.

Algunos recursos colaboran para el dramatismo de la pieza: los insultos, las exhortaciones, ciertos rasgos ‘líricos’ que denotan efusión emotiva, como la reiteración (πάρεισι γάρ, πάρεισιν v. 83), el pleonasma mencionado

⁹¹ Cf. Hunger (1969-1970) 31.

(δάκρυον ἐκ τῶν ὀμμάτων/ ἔρρεύσαμεν vv. 84-5) y el paralelismo con oposición (vv. 87-88). Por otra parte, el giro Ἄνθρωπος εἰμί de v. 96 recuerda expresiones gnómicas, muy frecuentes por ejemplo en la colección menandrea⁹², que sugieren una reflexión que elude la ὕβρις, ubicando al ser humano en sus límites.

Todo esto demuestra una formación literaria y retórica cierta en el autor, así como sugiere un público culto que disfrute de la elaboración, sin que se excluya a quien no la capte. No es extraño esto en el siglo XII bizantino, época de elaboración literaria y de investigación filológica.

Por otra parte, en su lengua se destacan algunos términos de uso raro o tardío: βραδύπους (v. 20) no llega a diez registros en el *TLG* (Eurípides, Ps. Luciano, Gregorio Nacianceno, Eustacio, *Antología Griega*), χολόπους (v. 22, Maneto s. III a.C. y Miguel Psellós), καθυπείκω (v. 32; Nicómaco, *Retórica anónima*, Teófilo Protospatario, *Historia Alexandri Magni*, Nikéτας Khoniátēs, Nicéforo Bryénnios, Eumáthios, Jorge Pakhyméres, Teodoro Skoutariótes, Efrén, es decir, autores tardíos), ὑπέρμεγας (v. 41; Aristófanes, Luciano, Dion Casio, Eliano, Antípatro, Numenio, Temistio, Eusebio, Basilio, Constantino Manassés, Juan Zonarás, escolios a Dionisio Tracio y a Ésquilo, *Dialogus de astrologia, Suda*), ῥηγνύω (v. 42; Hipócrates, Aristóteles, Plutarco, Galeno, Herodiano, Rufo, Pablo médico, Ecio médico, Posidonio); para χρυσολάτρης (v. 98), registrado por Dimitrakos en Isidoro Pelousiotes (s. V) y en Pródromos, el *TLG* añade tres *loci* en Jorge Kedrenós y en Jorge el monje; συγχαλάω (v. 116) se halla en Clemente y Genesio. El adverbio ἀρχικῶς (v. 74) no tiene su valor clásico ('inicialmente, originariamente') sino el señalado por Dimitrakos 1017 a partir de Justiniano, "κατὰ τρόπον ἀρχικόν, ἡγεμονικόν, ὡς ἄρχων".

Βανασίς (v. 68), 'trabajo manual', es registrado por Trapp en Teodoro Pródromos *PG* 133: 1335 B (s. XII) y en Haploukheír; de modo que se trata de un neologismo de época que conecta al autor con su famoso colega⁹³. Asimismo, ὀψοπώλης (v. 69) 'vendedor de pescados', registrado por Dimitrakos en Moraitídes, autor fallecido en 1929 (Sophoklés sólo registra el femenino ὀψόπωλις, en Plutarco, s. II d. C.). La grafía κατημαξευμήναις, con tau (v. 107), es registrada por Sophoklés, quien remite a καθαμαξεύω (p. 653), es decir, hay una pérdida de la espiración en el preverbio como

⁹² Ver por ejemplo N° 10, 18, 22, 350 Jaekel (cf. 813).

⁹³ Corresponde al pasaje de vv. 67-80, que siguen de cerca los *Versos del indignado contra la Providencia* 57-104 de Pródromos.

rasgo tardío. La escritura λαῦρος (cf. v. 8), que Dimitrakos registra como sinónimo del clásico λάβρος, sugiere ya aquí la pronunciación de -v- como consonante. El adverbio εἰσαεῖ (v. 7), escrito como una sola palabra, aparece registrado solamente en Dimitrakos como forma tardía. El τό de v. 111 es la aféresis bizantino-moderna de αὐτό, con valor demostrativo⁹⁴.

En cuanto a sintaxis, se observa la decadencia del vocativo, reemplazado por el nominativo: γραῦς (33, 34, 108)⁹⁵, ὁ λαμπρός (44). El giro de εἰς + acusativo con valor de ποῦ (v. 62) es también tardío: se registran algunos usos en griego clásico (cf. Smyth 1659 b) pero abunda en la etapa bizantina por el retroceso del dativo y el avance del acusativo como caso universal; de ahí que los editores anteriores enmiendan ese giro como ἐν τῇ ἀγορᾷ.

De tal modo, la lengua de Haploukheír refleja rasgos tardíos y novedades contemporáneas que coinciden con la emergencia más notoria de la lengua popular en la literatura de su tiempo, aun cuando conserva en general un aspecto clásico. Esto, como sus rasgos de estilo, revela que los *Versos* son una obra literariamente cuidada, lo cual condice con la evidente intertextualidad y la búsqueda dramática.

Finalmente, la métrica del poema responde a las reglas del dodecasílabo; se respetan como largos la omega, la eta y los diptongos; como breves la epsilon y la omicron, salvo que estén trabadas, aunque funcionan como largas ante lambda o delta en tres casos (vv. 6, 8 y 122). El uso de las dícronas es libre. Se respeta la regla del acento final paroxítono, pero hay seis casos de acento oxítono o perispómeno (versos 4, 52, 62, 90, 92, 99, 102) y once de acento proparoxítono (11, 43, 44, 54, 56, 69, 80, 94, 103, 104, 118), rasgos que se dan en muchos autores bizantinos. Eberhard propuso enmiendas métricas, como asimismo los diversos editores, pero son innecesarias⁹⁶.

⁹⁴ No todos los editores lo acogen; Dübner (1846) (v. 110) edita λέγειν βιάζεις en lugar de λέγεις τό, βιάζεις, que es la lectura de los códices.

⁹⁵ El *TLG* registra cincuenta y cuatro ocurrencias del vocativo γραῦ ya en Esopo, Aristófanes, Alexis, Ateneo, etc.

⁹⁶ Véanse *supra* las variantes de la edición de Dübner (1846), que suelen deberse a ‘mejoramientos’ de métrica.

2.2. Dramaticidad

Acerca de la pieza en tanto obra teatral, hay que advertir que los códices la mencionan como *στίχοι* y que los editores anteriores a Leone, como *δραμάτιον* desde Morel; pero algunos críticos subrayan el elemento ‘alegórico’ del poema⁹⁷, por el hecho de que participan ‘entidades abstractas’. Esto apunta a que se trataría de un escrito leído en un *θέατρον* en tanto ‘reunión social’, más que de una verdadera representación⁹⁸. Sin embargo, el teatro clásico, tanto trágico cuanto cómico y el drama de sátiros, nos tiene acostumbrados a la aparición de dioses en escena; incluso divinidades menos habituales, como *Penía* (Pobreza) y *Ploútos* (Riqueza) en la obra de Aristófanes y al menos Riqueza en *Ploútos* de Epicarmo, como así también las *Nephélai* en *Nubes* de Aristófanes. Es posible, pues, que se hiciera una presentación de la diosa Fortuna y de las Musas, con vestimentas alegóricas fáciles de componer (una máscara de doble cara, por ejemplo, para *Tύχη*; diversos objetos simbólicos para las diferentes Musas según su patronazgo, símbolos habituales ya en la plástica antigua), pues esa presentación ni siquiera ofrece las dificultades que pudieron generar las nubes en la primera pieza aristofánica de ese título, de la que sí consta su *performance*. El Rústico, el Sabio y el Sirviente pueden ser tres actores debidamente caracterizados como tales. No hace falta mucha utilería sino tan solo una puerta. Nada parece impedir que se hiciera una escenificación de los *Versos*, así como es posible también en Herondas, en Licofrón – posibilidad muy discutida por la crítica– o, más contemporáneamente a este texto, en Ignacio Diácono.

Se necesita aquí una ‘compañía’ o *troupe*, no un mero solista, dado que los personajes van sumándose en la escena y un actor no puede reemplazar a otro: son precisos cuatro actores (Rústico, Sabio, Fortuna, Sirviente), un ‘corifeo’ que hable por las Musas y actores mudos o ‘extras’ que hagan de éstas, como también de los ‘amigos’. Se emplea el recurso de hablar en *off*

⁹⁷ Cataudella (1940-1) 88-89.

⁹⁸ Romano (1999) 13 y 411, por ejemplo, sostiene que tanto la *Katomyomakhía* como los *Versos* “a malgrado della loro struttura, non furono destinati alla rappresentazione”; “Quantunque appaia certo che il *Dramation* non fosse destinato alla rappresentazione...”. Es la posición que, en general, tuvo Krumbacher sobre el ‘teatro’ bizantino (cf. Krumbacher [1897] 643 ss.). Una síntesis de las posiciones críticas sobre el teatro bizantino hay en Puchner (1984).

(v. 44) que ya se daba en una pieza de extensión similar como los *Versos sobre Adán*, de Ignacio Diácono, para el personaje de Dios.

Marciniak⁹⁹ piensa que puede haber sido presentado el poema en la corte comnena, “as a sort of ‘rhetorical theatre’”, lo cual explica los versos finales: no cree que Haploukheír sea un poeta pobre ni que esté imitando a Pródromos y, tal vez, la obra no se trate de un fracasado ejemplo de poesía de mendigo, como opinó Dyck¹⁰⁰. Puede ser, según Marciniak, una sátira o parodia de ese tipo de poesía (la de Pródromos y similares) con la cual ‘dialogaría’; y, en los versos finales, el personaje puede preguntarse cómo afrontaría el cambio de volverse rico. Pero más allá de todo esto y de que el término θέατρον tuvo acepciones que no siempre implican una representación escénica, nos parece que estos versos son representables –no solamente por “visualisation techniques”¹⁰¹– y que responden a una estética que, luego veremos, tiene larga tradición pero también posibles ejemplos bizantinos. Y en esto sabemos que nos oponemos a varios críticos¹⁰².

2.3. Estructura

La “estructura dramática” reconocida por la crítica no se debe solamente al hecho de que el desarrollo se dé en forma de diálogo, sino también a las partes que lo componen, además del antagonismo de contenido. Los vv. 1-28 ofician de prólogo dialogado (cf. *Paz* de Aristófanes), por cuanto plantean el asunto con la discusión del Rústico y el Sabio. En el v. 29, la incorporación de Fortuna al diálogo (ella ya estaba escuchándolo, posiblemente apartada, pues el Rústico la saluda y ella dice “¿quién acaba de decirme ‘renga’?”) da lugar al ‘primer episodio’ o escena, en el que se enfrentan la diosa y el Sabio: la responsabilidad de la pobreza del Sabio no estaría en la Fortuna sino en el arte que a él le concedieron las Musas, habilidad que no aporta riqueza. Este enfrentamiento tiene rasgos del *proagón* de la comedia antigua, por los insultos que incluye.

⁹⁹ Cf. Marciniak (2007) 280-1.

¹⁰⁰ Cf. Dyck (1990) 48 s.

¹⁰¹ Así denomina Marciniak “the ability to ‘visualise’ events as if they were happening before the audience’s eyes” (Marciniak 2007) 285.

¹⁰² Leone (1983) 230, quien no ve “effettive qualità drammatiche” en la obra, cree que “è probabile che esso non fosse destinato alla rappresentazione” (el destacado es nuestro). Aparentemente, sólo Cottas (1931) 165 cree que fue representado, además del ya citado Marciniak, menos taxativo.

La entrada de las Musas (v. 44) puede dar lugar a un ‘segundo episodio’ o escena, en el que las Musas son primero oídas sin ser vistas (recurso análogo al de las Nubes en la comedia aristofánica) e intervienen como un Coro que es mencionado con cierta dosis de metateatralidad (v. 43), según la antigua costumbre dramática de anunciar la entrada de los personajes; se emplea con abundancia, en este sector, la *stikhomythía*, el añejo recurso por el que el diálogo, vivaz, contrapone verso a verso dos posturas en un momento clave de la obra. El Sabio se explaya en su rencor: cualquier artesano vulgar vive bien y es reconocido en la calle; él, en cambio, sabe hablar muy bien, pero no logra ni dinero ni reconocimiento (vv. 67-80).

La Fortuna, que sigue presente, señala (v. 106) un cambio de actitud en el Sabio, quien parece más calmo, si bien vuelve a agredirla. Las Musas lo exhortan a ser razonable y a valorar lo que tiene. En los versos finales, si realmente son finales, el Sabio expresa su deseo de que la situación mejore ya, pues no avizora un futuro positivo o teme que lo bueno no sea duradero.

La pieza, pues, no tiene una conclusión cierta. Parece exponer el problema y dejar un final ‘abierto’: las artes tienen su valor aunque no den riqueza y la fortuna es cambiante; queda la posibilidad de una mejora. Si bien, pues, hay una estructuración netamente dramática, no podemos coincidir con Romano, quien afirma que “il modello compositivo, sia a livello strutturale che compositivo, è il *Pluto* di Aristofane, non senza il ricordo dello *Zeus tragedia* di Luciano”: los *Versos* no respetan la estructura de la pieza aristofánica y, a pesar de sus notorias conexiones con ésta, tampoco tratan exactamente el mismo tema, pues no vemos aquí que, como opina Romano, “la Τύχη assegna onori e ricchezze solo ai disonesti”¹⁰³: Haploukheír no acusa de deshonesto al Rústico, como sí ocurre en *Ploûtos*, sino que lamenta que la gente culta y erudita no logre recompensas ni económicas ni de fama y que, en el gobierno, el honor se conceda por dinero.

¹⁰³ Ambas citas son de Romano (1999) 13.

2.4. Personajes¹⁰⁴

El ámbito en que se desarrolla la obra, sin duda, es la casa del Sabio –a quien aparentemente visita el Rústico acompañado de Fortuna–, tal como parece sugerido ya en v. 26 y se confirma cuando el Coro recibe el encargo de abrir la puerta, por parte del σοφός. Pero no hay indicación geográfica ni temporal.

Entre los personajes, la diosa Fortuna es llamada “ciega” (v. 11), como el dios Riqueza, *Ploûtos*¹⁰⁵, en la tradición mítica y literaria. Pero mientras que Pluto es ciego físicamente, aquí el sabio dice que Fortuna lo es, metafóricamente, pues en el v. 12 el Rústico afirma que respecto de él es de aguda mirada y en los vv. 10 y 14 se usan, aplicados a ella, verbos de ‘ver’; no es ciega, pero sí tiene una herida que perjudica su andar, aunque ella (vv. 29 ss.) se atribuye a sí misma dotes contrarias que posiblemente aludan al estado anterior a la caída que sufrió pero también a la facilidad con que la fortuna ‘gira’ o ‘cambia de cara’, según una comprobación muy extendida y en la que el Medioevo insiste¹⁰⁶. El Sabio la pinta como terrible (6, 20), vieja decrepita y lenta (20), sucia y roñosa (vv. 33-34), “vieja inaccesible, abominable, antiquísima” (108), descripción que trae ecos del dios Riqueza presentado por Aristófanes (cf. *Ploûtos* vv. 84, 266, 270, 564), quien aparece como un mendigo viejo, sucio, arrugado, desdentado. Lo peor de ella sería que con sus favores tergiversa la justicia: el verso 35, “señalando indignamente a muchos como dignos”, sugiere que el ser rico es prueba de méritos personales, hecho que no responde a la realidad axiológica ni social.

Las Musas operan como un ‘segundo coro’ o son representadas por una de ellas que toma la palabra por todas y el resto permanece silente. Ellas, primero a la puerta, desde donde escuchan (cf. v. 85), y luego en la casa misma, lamentan la actitud de su beneficiario, intentan llamarlo a reflexión, manteniendo una actitud calma y protectora, lo alientan a la virtud y parecen

¹⁰⁴ Rústico, Sabio, Coro y Musas habrían sido personajes de un diálogo de Juan Tzetzes, cuya precedencia temporal era incierta. Cf. Krumbacher (1891) 240 ss.; (1897) 534 y 767. Pero, como hemos señalado, ha de tratarse de la misma obra de Haploukheír, en la versión publicada por Matranga (1850).

¹⁰⁵ Cf. Cataudella (1940-1) 90.

¹⁰⁶ Obsérvese que ya Menandro (ss. IV-III), en sus *Sentencias*, aconseja: “¿Tienes suerte? Descansa, no te fatigues demasiado. Si no la tienes, descansa, no te fatigues en vano” (769 s. Jaekel): Τύχην ἔχεις; Κάθευδε, μὴ λίαν πόνει. Εἰ δ’ οὐκ ἔχεις, κάθευδε, μὴ μάτην πόνει.

mostrar como ya presentes las “esperanzas muertas” del Sabio¹⁰⁷. Las Musas y Fortuna son un desdoblamiento de la Pobreza aristofánica, mientras que el Sabio condensa a los antiguos *Khremýlos*/Crémilo, *Karíon*/Cario y *Blepsídemos*/Blepsidemo.

El Coro habla también en dodecasílabos, no en un verso ‘lírico’ como ocurría en una *párodos* o en un estásimo o una *éxodos* clásicos, que no existen aquí. Más allá de que quizás sea un corifeo quien habla, por tratarse de diálogo con el personaje no es extraño que lo haga en el mismo metro que éste. Dado que el Coro llama ‘patrón’ al Sabio (δέσποτα v. 52), cabe creer que representa a criados (aunque esto contradiría la pobreza del amo, que no sería extrema), quienes se ocupan de abrir la puerta y se atreven a aconsejar al patrón sobre la inconveniencia de rechazar la visita de las Musas; pero algunos estudiosos consideran que los coreutas son ‘amigos’ del Sabio más que criados¹⁰⁸.

El Sabio (un *Schulmeister*, para Dieterich) y el Rústico, caracteres individuales, constituyen la encarnación de los contrastes que generan la situación dramática, en la que hay un claro antagonismo. Pero, como veremos, no hay una resolución clara del enfrentamiento ni parece que ella sea buscada, sino que más bien se busca exponer con crítico sarcasmo una situación que indigna.

2.5. Estética y género

Además de haberlos en los personajes, hay ecos aristofánicos en detalles como el ir de casa en casa (de la de Patrocles a la de *Khremýlos* en *Plutos*, de la del Sabio a la del Rústico aquí) y el tropezar (*Riqueza* 121, *Versos* 23). Así como Pobreza valora, en *Ploûtos* 564-5, la virtud moral que ella aporta, aquí las Musas, como el Coro, aconsejan al Sabio que valore su sabiduría (vv. 59 ss., 98-100). En 67 ss. el Sabio menciona distintos oficios (curtidor, lapidario, zapatero, vendedor de pescado) que obtienen mejor situación que la suya; esos oficios coinciden en parte con los que mencionan, no sin sarcasmo, *Khremýlos* y *Karíon* como surgidos gracias a la Pobreza (*Ploûtos* 162 ss.: “uno de nosotros corta sentado el cuero, otro trabaja el metal, otro trabaja la madera, otro funde oro... Uno carda lana... Otro limpia pielcitas de

¹⁰⁷ Krumbacher (1897) 767 entiende que ellas “versprechen ihm Gold und ein üppiges Leben”.

¹⁰⁸ Cf. nota 20.

ovejuna... Uno prepara cueros... Otro vende cebollas...”¹⁰⁹. Incluso la expresión τὸ γρῦ del v. 70, onomatopeya del cerdo¹¹⁰, es la que aparece en *Riqueza* 17, ambas como referencia al callar o a la inhabilidad para hablar bien, aunque también dijo Menandro (fr. 454 Koerte) ὑπὲρ μὲν οἴνου μηδὲ γρῦ, τιπθῆ, λέγε, y dijo Juliano οὐδὲ γρῦ λόγων ἀψάμενος (*Epístolas* 82: 183), y dice Manuel Phíles Μηδὲ γρῦ τολμῶν τῶν κάτω λέγειν πέρι (*Poemas* 258: 11) y, en el s. XIV, Demetrio Kydónes dirá ἐρωτώμενος δὲ εἰ καὶ ἐμοί τι γράμμα κομίσειε παρὰ σοῦ “οὐδὲ γρῦ” (*Epístolas* 253: 4-5), pues se trata de una expresión proverbial. Las amenazas de golpes en *Riqueza* 476 ocurren también aquí, vv. 92-93; los harapos y verduras que son mencionados en esta pieza (111 ss.) también lo son en la aristofánica (540 ss.) aunque más expandidamente. Es evidente, como mostró Cataudella, que *Riqueza* es un intertexto que Haploukheír tuvo a la vista y adaptó para su pieza, con guiños a los eruditos. Recordemos que Juan Tzetzes, en el mismo siglo, elaboró escolios a Aristófanes, incluso de *Ploútos*, pieza para la que ofrece algunas conjeturas¹¹¹. El público culto, numeroso en una época de filólogos y grandes literatos, captaría esos guiños (Aristófanes gozaba de más fama que Menandro y la obra de Luciano recorre todo el medioevo), mientras que un público φορτικός, en términos aristofánicos, disfrutaría de la caracterización sin gozar de ese intertexto pero sin perder el mensaje¹¹².

En los personajes centrales se registran claves leves de una estética trágica: no hay *hybris*, salvo la afrenta a las diosas por parte del Sabio, pero no una pretensión de éste más allá de su naturaleza; no hay *hamartía*, salvo su error intelectual-afectivo de no valorar el don de las Musas; la alteración final del Sabio sería una tenue *anagnórisis*, pero la *peripéteia* no se concreta y, si ocurre según las palabras de las Musas, es positiva más que negativa, si bien el Sabio se muestra escéptico. No hay una ‘caída trágica’ en el Sabio y tampoco en el Rústico. La compleja solución de la comedia de Aristófanes (una *Riqueza* curada y rejuvenecida que premia a los honestos y una *Pobreza* necesaria relegada a los perversos) no se da aquí ni hay, al menos explícitamente, una solución feliz, sino que parece darse la posibilidad de un

¹⁰⁹ La traducción está tomada de Cavallero *et alii* (2002) 116-117.

¹¹⁰ Cf. Juan Tzetzes *Khiliádes* 886 Τὸ γρῦ ῥύπος τοῦ ὄνου καὶ ἡ φωνὴ τοῦ χοίρου (cf. Genadio Escolar, *Gramática* II 433.3).

¹¹¹ Véase Koster (1963) 386, 391 n. 2. *Riqueza*, *Nubes* y *Ranas* constituían la ‘tríada’ canónica bizantina de la obra aristofánica; cf. Kazhdan (1991b) I 170; Marciniak (2009) 82.

¹¹² Cf. nuestro trabajo “Aristófanes en la literatura bizantina”, de futura publicación.

cambio de fortuna positivo que recuerda el final del mimo *Carition* (Pap. Oxy. 413, ss. I-II d.C.), pieza que tiene similitudes con *Ifigenia entre los tauros* y con *Ciclope* de Eurípides¹¹³, mimo aquel en el que la sacerdotisa que huye se lamenta de su situación y ruega que todo salga bien. No hay tampoco un planteo moral entre Rústico y Sabio, sino un planteo de rendimiento utilitario de los oficios y de su valoración social. Es evidente que la temática es insistente en el Bizancio de tiempos de Haploukheir y que, si bien el autor acude a influjos expresivos y caracterológicos de Aristófanes, en éste se censuraba que hubiera injustos ricos y justos pobres, mientras que el poema bizantino lamenta la paradoja del beneficio pecuniario mal repartido no tanto entre personas justas e injustas sino entre sabias e incultas.

Ante todo esto cabe preguntarse si, más que el asunto en sí, aquellas pálidas claves dan a la obra un tono trágico o si predomina, por el intertexto cómico, una concepción de ‘comedia’, como parece opinar Romano¹¹⁴; o si se trata más bien de un ‘mimo’ al estilo de Herondas, con antecedentes lejanos ya en Epicarmo y Sofrón¹¹⁵, en el que simplemente se dramatiza una escena de la vida cotidiana, con una estructura más sencilla, pero se conservan muchísimos ‘motivos literarios’ propios de la comedia, incluida la paratragedia¹¹⁶. Aquí aparecen varios de ellos (llamado a la puerta,

¹¹³ Hasta la XIXª edición, el Diccionario de la Real Academia Española señalaba como preferible la acentuación grave de “ciclope”, de modo coherente con las reglas castellanas. Empero, es frecuente el cultismo “cíclope”.

¹¹⁴ “una vera e propria commedia” dice Romano (1999) 13.

¹¹⁵ El género habría pasado de la Magna Grecia a Atenas, de ambas a Egipto y de allí a Roma; el mimo bizantino no tiene por qué derivar del romano. Sobre el mimo en general cf. todavía Reich (1903). Allen (1910) subrayó que el mimo del medioevo occidental no es heredero del romano: “it was rather the instinctive and native art of its own day” (p. 329). Hay que tener en cuenta, por otra parte, que el oficio de μῖμος incluía labores de saltimbanquí, bromista, prestidigitador y mago. Esto que Allen (1910) 332 señala para el mundo romano y románico, se daba también en Bizancio: un testimonio bizantino es ofrecido por Leoncio de Neápolis (s. VII) en su *Vida de Simeón el loco* (p. 150: 8 ss.): Ἐθεάτριζόν ποτε μῖμοι εἰς τὸ θέατρον. Ἦν δὲ εἷς ἐξ αὐτῶν ψηφᾶς. Θέλων οὖν τὸ τοιοῦτον κακὸν ἀνακόψαι ὁ δίκαιος (εἶχεν γάρ τινα καλὰ ἔργα ὁ λεγόμενος ψηφᾶς) οὐκ ἀπηξίωσεν τοῦ μὴ ἀπελθεῖν ἀλλὰ ἀπῆλθεν καὶ κάτω ἴστατο εἰς τὸ πέλημα, ὅπου ἔπαιζον οἱ μῖμοι... “Una vez, unos mimos teatralizaban algo en el teatro. Uno de ellos era prestidigitador. Queriendo en efecto el justo apartar tal mal (pues dicho prestidigitador tenía algunas buenas obras) no consideró indigno el no irse, sino que fue y se ubicó abajo en el área donde representaban los mimos...” (Cavallero *et alii* [2009]).

¹¹⁶ Cf. Cavallero (1997); cf. Melero (1974) y Melero (1981-3) 18-19, 21. El mimo retoma motivos comedigráficos como la *persona currens*, la pereza del esclavo, la tortura, los

identificación del interlocutor, aspectos de los personajes, los insultos, los males de la pobreza), pero se menciona también el motivo de la borrachera, que el Sabio dice desconocer, como el vino, a modo de hipérbole sarcástica por su pobreza, motivo muy frecuente en mimos imperiales (*Carition*, por ejemplo), que solían tener un actor-tipo para ‘el borracho’. En estas obras, el coro no existía o era mucho más limitado que en el drama antiguo, con una presencia más similar a la del coro de la *véa*, como ocurre aquí¹¹⁷.

Aquí, Haploukheír representa una disputa entre hombres y dioses pero con tono cotidiano, quizás con alusión a las disputas de figuras simbólicas o abstractas como en *Tierra y Mar* y *Discurso y Discursa* de Epicarmo, *El pescador al agricultor* de Sofrón o los dos Razonamientos en *Nubes* de Aristófanes, tal vez parodiando a Pródromos (quien también compuso una alegórica *Amistad exiliada* y con cuyas obras *Contra la vieja lujuriosa* y *Versos de un indignado con la Providencia* la de Haploukheír tiene notorios contactos¹¹⁸) pero sin restar una crítica personal y, además, empleando motivos, tipos y términos de la comediografía clásica¹¹⁹. Es decir, Haploukheír elabora una pieza original pero a la vez tradicional y erudita, más ‘literaria’, así como Epicarmo, Sofrón y Jenarco dieron forma literaria a las representaciones mímicas populares del tipo de la farsa doria, fijando un texto para un drama que era habitualmente más improvisado; así como Herondas y Teócrito siguieron ese camino en la época helenística, aunque a éstos se los acusa de haber compuesto *Buchpoesie*, meros textos no

insultos, los golpes, el acudir a la justicia, el sacrificio ritual, la contemplación de obras de arte, la superstición, el sueño premonitorio, los celos de pareja, las alusiones mitológicas, trágicas y épicas, los proverbios, las sentencias (vivir como se puede, muerte inevitable, vejez no implica sensatez, males de la vejez, pobreza como carga o desgracia), los reproches por vida disipada, la vergüenza y arrepentimiento del muchacho, el orgullo por un mal oficio, el celo moral del pedagogo, el límite de la condición humana, el robo, el viaje, el incendio, el plan como guerra, la vieja bebedora, la fidelidad de la esposa, los efectos del amor, la prostitución, la pedantería intelectual, la suprema felicidad, el zorro como imagen de la astucia, las enumeraciones, la invocación sucesiva, el alejarse para rehuir problemas, el aspecto de los tipos, el llamado a la puerta, la identificación del interlocutor, los nombres caracterizadores.

¹¹⁷ Cf. Maidment (1935), Taplin (1976), Rothwell (1992).

¹¹⁸ Cf. Hörandner (1972).

¹¹⁹ Es sabido que la comedia antigua hacía ‘paratragedia’, ‘paralírica’ y ‘paraépica’, y que también la poesía helenística practicaba la intertextualidad erudita (por ejemplo en Licofrón la presencia de la *Odisea* o la referencia a dramas; cf. Xanthakis-Karamanos [1997], Gigante Lanzara [1997]); aquí se continúa la misma tradición, en una época en que la filología bizantina prestaba mucha atención a los clásicos.

destinados a la representación¹²⁰. Y así como Herondas escribió en el jónico de Hiponacte, dialecto que no era el usual en su época, Haploukheír inserta voces y rasgos contemporáneos pero en el marco de un griego generalmente arcaizante; y como el helenístico empleó el coliambo arcaico, el bizantino usa el dodecasílabo que remeda el trímetro clasicista. Pero ambos poetas reflejan cuestiones de la realidad social con un alcance intemporal, facilitado éste por el empleo de figuras ‘abstractas’ que, en su inverosimilitud convencional, generan un cierto distanciamiento para que la crítica y reflexión no sustituya al entretenimiento, técnica que ya la comedia antigua sostuvo¹²¹. No hay una simple imitación de una escena cotidiana como tampoco la hay en los “mimos urbanos” de Teócrito.

Bizancio conservó el mimo a lo largo de toda su historia, con menor o mayor aceptación; de hecho, en tiempos poco anteriores a Haploukheír, Juan Zonarás lo menciona como representación de carácter comediográfico¹²², de modo que podría estar aludiendo a otras piezas similares perdidas. Bizancio conserva ejemplos de obras breves, como las ya mencionadas *Versos sobre Adán* de Ignacio y *Amistad exiliada* de Pródromos, más la *Batalla de los gatos y los ratones*, del mismo Pródromos, un poco más extensa. No responden todas al mismo género y no pretendemos aquí profundizar en su comparación, porque es objetivo de otros trabajos, pero todas son sofisticadamente realista-artificiosas¹²³ y tienen componentes dramáticos; y, en el caso de los *Versos* de Haploukheír, la estética parece responder a la de un mimo con el que se pone en escena un cuestionamiento de la intemporal mala situación económica del intelectual y de su escaso reconocimiento

¹²⁰ Sobre los de Herondas dice Melero (1981-3) 28 “no hay que descartar, *a priori*, que fueran representados, como lo eran los *παίγνια*, por el propio Herondas o por actores profesionales, en el curso de algún banquete o reunión privada de amigos”.

¹²¹ Decíamos en otro lugar: “El mimo es una reflexión breve y verista de la realidad, un cuadro aislado, de pocos personajes, sin la secuencia de escenas que hacen el argumento de una comedia, pero como reflexión de la realidad mantiene los motivos literarios forjados sobre la cotidianeidad de la vida del hombre común: aun cuando el arte alejandrino sea culto e incluso elitista, el referente es paradójicamente el pueblo, que aparece en lo cotidiano, en lo bello y lo feo, la juventud y la vejez, la virtud y el vicio. Este referente haría posible que un público amplio captara los asuntos de los mimos sin poder apreciar el refinamiento formal, las alusiones, las parodias, los matices de la tradición” (Cavallero [1997] 89). También la obra de Haploukheír puede llegar a dos tipos de público.

¹²² Cf. Morfakidis (1985) y la bibliografía por él recogida. No pudimos ver B. Erbe, *En undersøgelse af byzantinsk teater*, Bergen 1973.

¹²³ Arnott (1996) dice que Teócrito forja un “illusionistic realism”, quizás como toda la literatura helenística; tal vez se pueda aplicar el concepto a este poema.

social. Si bien el texto no hace metapoesía, sí hace lo que podríamos llamar ‘meta-oficio’.

CONCLUSIONES

Es sabido que la literatura helenística abrevó en la arcaica y clásica y, sobre sus modelos, generó variantes, no sólo nuevos géneros sino una superación de normas y convenciones en metro, estilo, temas¹²⁴. Creemos que Bizancio ha seguido esa corriente, con un gran peso de la helenística en su producción literaria. Hace ya décadas, Jenkins¹²⁵ observó que, salvo la original himnografía, la producción literaria bizantina está marcada por usos helenísticos, sobre todo en la oratoria, el enciclopedismo y la historiografía, e incluso la biografía helenística influye en la hagiografía y en el encomio secular; pero no como mera repetición sino como “something of unique and permanent value”¹²⁶. También conserva Bizancio la práctica de la ‘alusión’¹²⁷: el público culto de Haploukheír no necesita que se mencione a Aristófanes ni a Herondas ni a autores similares más o menos contemporáneos a aquél; el inculto, si lo hay, disfrutará de la superficie literaria. Por todo esto, no ha de extrañar que la pieza que comentamos sea un ‘mimo’ heredero del antiguo y helenístico.

Precisamente las semejanzas y las diferencias con el drama antiguo ‘clásico’ destacan que esta obra testimonia ‘otra cosa’, es decir, otra concepción del teatro, en la que confluyen tradición e innovación, texto fijado y quizás cierto grado de improvisación actoral, pero que no por ello deja de ser teatro y teatro representado.

¹²⁴ Cf. Rossi (1971); para diversos géneros y modos de adaptación, cf. Knight (1995), Fantuzzi y Hunter (2004), Morrison (2007), Gutzwiller (2007) 168-201, Acosta-Hughes (2010).

¹²⁵ Cf. Jenkins (1963). La autora señala (p. 48) que el cuarenta y tres por ciento del contenido de la *Biblioteca* de Focio son obras de autores paganos, sobre todo helenísticos e imperiales; nada de poesía o drama clásicos.

¹²⁶ Jenkins (1963: 50). Sobre el mismo tema puede ser consultado ahora Kaldellis (2007).

¹²⁷ Cf. los artículos clásicos de Pasquali (1942) y Giangrande (1967). Según la clasificación de van Tress (2004) 7, la tarea de Haploukheír puede ser entendida como *aemulatio*, pues combina alusiones a la comediografía en una estructura de mimo (“the writer attempts to surpass his model in some way”). En términos de Conte (1986) 67 puede ser una “reflective allusion”, porque hay elementos que son “juxtaposed and compared”.

BIBLIOGRAFÍA¹²⁸

- Acosta-Hughes, Benjamin (2010), *Arion's lyre: Archaic lyric into Hellenistic poetry*. Princeton, Princeton University Press.
- Allen, Philip (1910), "The mediaeval mimus: part I", *Modern philology* 7/3, 329-344; "The mediaeval mimus: part II", *Modern philology* 8/1, 1-44.
- Arnott, William (1996), "The preoccupations of Theocritus: structure, illusive realism, allusive learning", en M. Harder, R. Reguit y G. Wakker (eds.), *Theocritus*. Groningen (Hellenistica Groningana 2).
- Cataudella, Quintino (1940-1), "Michele Apluchiro e il *Pluto* d'Aristofane", *Dioniso* 8, 88-93.
- Cavallero, Pablo (1997), "Herondas y la tradición comediográfica", *AFC* 15, 21-93.
- Cavallero, Pablo *et alii* (2002), *Aristófanes: Riqueza*, Buenos Aires, UBA.
- Cavallero, Pablo *et alii* (eds.) (2009), Leoncio de Neápolis, *Vida de Simeón el loco*, edición revisada, con introducción, traducción y notas por Pablo Cavallero, Tomás Fernández y Julio Lastra Sheridan, Buenos Aires, Sección Medieval del Instituto de Filología Clásica-Universidad de Buenos Aires (Colección Textos y Estudios N° 8).
- Cavallero, Pablo (2014), "Sobre la concepción de la tragedia en Bizancio. Ignacio el diácono, *Versos sobre Adán*", *Byzantion Néa Hellás* 33, 233-257.
- Conte, Gian Biagio (1986), *The rhetoric of imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*, translated from the Italian, edited and with a foreword by Charles Segal, Cornell University Press.
- Cottas, Venetia (1931), *Le théâtre à Byzance*, Thèse Lettres, Paris, Geuthner.

¹²⁸ Agradezco las aportaciones de Inmaculada Pérez Martín, José Maksimczuk y Soledad Bohdziewicz, quienes me hicieron accesibles trabajos inhallables en la Argentina.

- Dieterich, Karl (1909), *Geschichte der byzantinischen und neugriechischen Litteratur*, Leipzig, Amelang.
- Dübner, Friedrich (1846), *Christus patiens, Ezechieli et christianorum poetarum reliquiae dramaticae*, en F. Wagner, *Fragmenta Euripidis iterum edidit, perditorum tragicorum omnium nunc primum collegit F. Wagner*, Paris, Didot.
- Dyck, Andrew (1990), “Ptochoprodromos, ἀνάθεμαν τὰ γράμματα and related texts”, *ByzF* 15, 45-52.
- Egea, José (2001), *Versos del gramático señor Teodoro Pródromo el pobre o Poemas Ptochoprodromicos*, Granada, Centro de estudios bizantinos, neogriegos y chipriotas.
- Eideneier, Hans (ed.) (1991), *Ptochoprodromos. Einführung, kritische Ausgabe, deutsche Übersetzung, Glossar*, Köln, Ramiosini.
- Ellissen, Adolf (1846), *Versuch einer Polyglotte der europäischen Poesie*, Leipzig.
- Fantuzzi, Marco y Richard Hunter, (2004), *Tradition and innovation in Hellenistic poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Giangrande, Giuseppe (1967), “‘Arte allusiva’ and Alexandrian epic poetry”, *CQ* 17, 85-97.
- Gigante Lanzara, Valeria (1997), “Il νόστος di Odisseo e la prospezione della memoria. Lycophr. *Alex.* 648-819”, *Maia* 49, 43-68.
- Gutzwiller, Kathryn (2007), *A guide to Hellenistic literature*, Wiley-Blackwell.
- Hörandner, Wolfram (1972), “Prodromos Reminiszenzen bei Dichtern der nikänischen Zeit”, *ByzF* 4, 98-104.
- Hunger, Herbert (1969-1970), “On the imitation (ΜΙΜΗΣΙΣ) of Antiquity in Byzantine literature”, *DOP* 23/24, 15-38.

- Hunger, Herbert (1978), *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, München, Beck, 2 vol.
- Jaekel, Siegfried (1964), *Menandri Sententiae; comparatio Menandri et Philistionis*, Leipzig, Teubner.
- James, Liz (ed.) (2010), *Companion to Byzantium*, Oxford, Wiley-Blackwell.
- Jenkins, Romilly (1963), "The Hellenistic origin of Byzantine literature", *DOP* 17, 37-52.
- Kaldellis, Anthony (2007), *Hellenism in Byzantium. The transformations of Greek identity and the reception of classical tradition*, Cambridge.
- Kazhdan, Alexander (1991a), "Haploucheir, Michael", en *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford University Press, II 901 b.
- Kazhdan, Alexander (1991b), "Aristophanes", en *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford University Press, I 170-1.
- Kazhdan, Alexander (2006), *A history of Byzantine literature (850-1000)*, Athens, Institute for Byzantine Research.
- Kazhdan, Alexander y Simon Franklin, (2009), *Studies on Byzantine literature of the eleventh and twelfth centuries*, Cambridge-Paris, Cambridge Univ. Press-Maison des Sciences de l'homme (= 1984).
- Knight, Virginia (1995), *The renewal of epic. Responses to Homer in the Argonautica of Apollonius*, Brill.
- Koster, Willem (1963), "Aristophane dans la tradition byzantine", *REG* 76, 381-396.
- Krumbacher, Karl *et alii* (eds.) (¹1891/²1897), *Geschichte der byzantinischen Literatur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches (527-1453)*, München.

- Kyriakidis, Stipon (ed.) (1961), Eustazio di Tessalonica, *La espugnazione di Tessalonica*, trad. V. Rotolo, Palermo, Istituto Siciliano di Studi bizantini e neoellenici.
- Lauxtermann, Marc (2003), *Byzantine poetry from Pisides to Geometres. Texts and contexts*, Wien, Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Leone, Pietro (1969), “Michaelis Hapluchiris versus cum excerptis”, *Byzantion* 39, 251-273.
- Leone, Pietro (1983), “Il ‘dramation’ di Michele Haplucheir. Introduzione, traduzione e note”, en *Studi in onore di Dinu Adamesteanu*, Galatina, Congedo, 229-238.
- Magnin, Charles (1849), “Petit drame (Δραμάτιον) de Plochire Michael”, *JS* août 1849, 464-468.
- Maidment, K. (1935), “The later comic chorus”, *CQ* 29, 1-24.
- Marciniak, Przemyslaw (2007), “Byzantine *theatron*: a place of performance?”, en M. Grünbart (ed.), *Theatron: rhetorische Kultur in Spätantike und Mittelalter*, Berlin, De Gruyter, 277-285.
- Marciniak, Przemyslaw (2009), “Greek playwrights in the light of Byzantines sources”, *Journal of the Australian early medieval Association* 5, 75-88.
- Matranga, P. (1850), “Στίχοι Ἰαμβοί”, *Anecdota Graeca* II, Roma, 622-624.
- Melero, Antonio (1974), “Consideraciones en torno a los Mimiambos de Herodas”, *CFC* 7, 303-316.
- Melero, Antonio (1981-3), “El mimo griego”, *EClás* 86, 11-37.
- Mercati, S. (1946-1948), “Giovanni Tzetzes et Michele Haploucheir”, *Byzantion* 18, 197-206.

- Miller, E. (1967), *Manuelis Philae Carmina*, vols. 1-2, Paris, 1855-1857 (repr. 1967).
- Morfakidis, Moschos (1985), “El teatro profano en Bizancio: el mimo”, *Erytheia* 6/2, 205-219.
- Morrison, A. (2007), *The narrator in Archaic Greek and Hellenistic poetry*, Cambridge University Press.
- Mullett, Margaret y Roger Scott, (eds.) (1981), *Byzantium and the classical tradition* (thirteenth spring Symposium of Byzantine studies, 1979), University of Birmingham.
- Pasquali, Giorgio (1942), “Arte allusiva”, *L'Italia che scrive* 25, 11-20 (= *Pagine Stravaganti di un filologo II. Terze pagine stravaganti. Stravaganze quarte e supreme*, a cura di Carlo F. Russo, Firenze, Le lettere, 1994).
- Puchner, Walter (1984), *Εὐρωπαϊκὴ θεατρολογία*, Athens.
- Reich, H. (1903), *Der Mimus*, Berlin, Weidmann (= G. Olms, 1974).
- Romano, Roberto (1999), *La satira bizantina dei secoli XI-XV*, Torino, Unione Tripografico-Editrice Torinese.
- Rossi, Luigi (1971), “I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche”, *BICS* 18, 69-94.
- Rothwell, Kenneth (1992), “The continuity of the chorus in fourth-century Attic-comedy”, *Roman and Byzantine Studies* 33/3, 209-225.
- Signes Codoñer, Juan (2004), “Poesía clasicista bizantina en los siglos X-XII: entre tradición e innovación”, en V. Valcárcel Martínez y P. Pérez González (eds.), *Poesía medieval (historia literaria y transmisión de textos)*, Madrid, Fundación Instituto castellano y leonés de la Lengua, 19-66.
- Taplin, Oliver (1976), “ΧΟΡΟΥ and the structure of postclassical tragedy”, *LCM* 1, 47-50.

Treu, Maximilian (1892), "Michael Haplucheir", *ByzZ* 1, 338-9.

Tress, Heather van (2004), *Poetic memory. Allusion in the poetry of Callimachus and the Metamorphoses of Ovid*, Leiden, Brill.

Xanthakis-Karamanos, Georgia (1997), "Echoes of earlier drama in Sositheus' *Daphnis* and Lycophron's *Menedemus*", *AC* 66, 121-143.