

Análisis y crítica

**Juan Antonio Álvarez-Pedrosa, Alberto Bernabé,
Eugenio Luján, Fernando Presa (eds.)**

Ratna

**Guillermo
Escolar**
E D I T O R

1ª edición, 2017

- © Cada uno de los autores de sus respectivos trabajos
- © Escolar y Mayo Editores S.L.
Avda. Ntra. Sra. de Fátima 38, 5ºB
28047 Madrid
info@escolarymayo.com
www.escolarymayo.com

Diseño de cubierta: Javier Suárez

Maquetación: ERAI Producción Gráfica

ISBN: 978-84-17134-21-1

Depósito legal: M-30408-2017

Impreso en España / Printed in Spain

Reservados todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Burla burlando: la visión de los indios en un mimo de época romana¹

Raquel Martín Hernández y Sofía Torallas Tovar
Universidad Complutense de Madrid y University of Chicago

0. INTRODUCCIÓN

El papiro *P.Oxy.* 3.413, un gran fragmento conservado hoy en la biblioteca Bodleiana, contiene una parte importante de un mimo conocido como *Caritión*. Este texto presenta una serie de temas de interés para la homenajead, tanto de orden lingüístico como de orden religioso. De ellos hemos elegido presentar aquí los recursos utilizados para describir al «otro». En este mimo aparecen unos personajes que son caracterizados como indios mediante dos recursos: el uso de la lengua y la transposición de características dionisiacas por la creencia en que el dios Dioniso conquistó la India en un tiempo mítico. A modo de apéndice, ofrecemos al final una traducción al castellano de este divertido mimo, basada en el texto de Grenfell y Hunt, con una revisión del propio papiro en imagen digital y un comentario de algunas de las facetas más interesantes del texto.

1. EL TEXTO

El mimo *Caritión*, cuya composición se ha datado aproximadamente en el siglo I d. C., es claramente una parodia de la tragedia eurípidea *Ifigenia entre los Tauros* (Hall 2013) que comparte con otras obras, como la tragedia *Helena* o el drama satírico *El Cíclope* de Eurípides, la trama del rescate o huida del protagonista mediante triquiñuelas diversas.

Solo se conserva el final de la obra, la escapada, indicado además en el propio fragmento con el término *κατατολή* (véase § 3.2). La trama de la obra se resume de la siguiente forma: Caritión es una joven griega que por alguna razón ha caído en manos de unos bárbaros que resultan ser indios. Su hermano, que quizá hubiera estado cautivo también (cf. l. 188), llega con un grupo de griegos para salvarla. Entre

¹ Este trabajo se ha realizado dentro del marco del proyecto de investigación FFI2015-65511-C2-2-P financiado por el MINECO. Queremos dar las gracias a los editores del volumen por sus acertados comentarios a una versión anterior que han servido para mejorar y corregir este original. Esperamos que sea del agrado de la homenajead a la que, desde aquí, agradecemos sinceramente sus enseñanzas.

Raquel Martín Hernández y Sofía Torallas Tovar

ellos destaca el bufón, personaje típico de la comedia y el mimo y que desempeña un papel fundamental en la puesta en escena de *Caritión*. El fragmento conservado comienza con una referencia a una vía de rescate basada en un ataque a los bárbaros con pedos². El bufón parece referirse a la munición con la que cuenta dentro de su «culo» y parece haber también algún tipo de ruego a la diosa Pedo³, así como quizá la promesa de hacerle una ofrenda de plata⁴. Entran los bárbaros y tras un intercambio de palabras, el bufón desata su arma, que se compara con una tempestad en el mar. El ataque empuja a los bárbaros al río Psólico (sobre su significado véase más abajo, § 2.1). El resultado no es muy eficaz y los indios regresan. Los griegos deciden entonces emborrachar a los bárbaros con vino sin mezclar. Hall (2013: 119) describe la algarabía que sigue como una auténtica «drinking party». Probablemente fruto de la borrachera los bárbaros rompen a bailar. Después del baile, que describimos más abajo, el bufón se vuelve a peer y el rey de los bárbaros es atado con «cinchas sagradas». La trama sigue con la huida de los griegos en barco.

El paralelo con *Ifigenia entre los Tauros* es claro: Caritión es el personaje paralelo a Ifigenia, una sacerdotisa en un país extranjero. Orestes, o el hermano de Caritión, tiene la misión de rescatarla y regresar con la estatua de Ártemis, acto que también encuentra paralelo en este mimo (se mencionan ofrendas del templo de Selene). El rey se corresponde con Toante y el bufón con Pílates. La estrategia de Orestes para el rescate es hacer creer a los bárbaros que han cometido un crimen y tienen que ser purificados con agua de mar. En el caso de Caritión, sirven vino sin mezclar a los bárbaros para emborracharlos y poder huir, también un paralelo a la escena de huida del Cíclope en el canto XI de la *Odisea*.

En las pocas escenas que nos han llegado se percibe claramente el tono jocosos y el humor sexual y escatológico del mimo *Caritión*. Encaja en el tipo de ambiente y público descritos con desprecio por Cicerón y Plutarco⁵.

2. EL «OTRO» EN LA COMEDIA Y EL MIMO

La representación paródica del «otro» en la comedia griega y el mimo colabora junto a otras estrategias de comicidad propias de ambos géneros para conseguir la risa del espectador. Se aplican tópicos bien conocidos por el público y se exageran

² Sobre el poder apotropaico de los pedos e incluso su condición divina, véase Daniel (1985).

³ La mejor traducción para el nombre de esta «diosa» es sin duda la de Winkler (1985: 290), que traduce «Fartemis».

⁴ Sobre las ofrendas votivas en ruego en oración, véase van Straten (1981).

⁵ Cic. *Fam.* 7.1.3 y Plu. *Sull.* 36. Aunque Hall (2013: 124) destaca que el público probablemente era iletrado, no descarta que un público más educado, con la referencia de la tragedia canónica como punto de comparación, también pudiera disfrutar de un mimo como Caritión y reírse precisamente del contraste.

Burla burlando: la visión de los indios en un mimo de época romana

aquellas facetas más extravagantes, sobre todo las que tienen que ver con las costumbres, para establecer una polarización que consigue implicar al público en el desarrollo de la trama, para terminar identificándose con el «griego civilizado» (Huntington 1920 para un estudio completo).

2.1. LA REPRESENTACIÓN DE LOS INDIOS EN CARITIÓN

En el mimo *Caritión*, el «otro» está representado claramente por quienes han capturado a la heroína, los indios⁶. Su caracterización como «otro» viene dada principalmente por la explotación de dos recursos: su lengua incomprensible y sus costumbres bárbaras, ambos aspectos ridiculizados o exagerados. A través de los datos aportados por estas interpretaciones, quizá no obtengamos una visión fidedigna de los pueblos representados, pero sí nos es posible establecer qué rasgos eran los que como estereotipo describían al extranjero, y en particular al habitante de la región del Indo, entre la población oxirrinquita del s. II d. C.⁷

En la parte de mimo que conservamos aparece explícito el origen de los bárbaros que tienen cautiva a Caritión en la columna 3, 90-91 y, en la versión alternativa⁸ de parte del mimo del lado *verso*, en la columna 4, 215. El pasaje del *recto*, cantado en verso⁹, es representado por el rey de los indios que, en esta ocasión, habla griego. En él alude a los «jefes de los indios» (Ἰνδῶν δὲ πρόμοι) y habla de un «característico paso oriental inspirado» (col. 3, 91 [C]ηρικὸν ἰδίως θεατικὸν βῆμα)¹⁰. Para designar este paso utiliza el adjetivo *κηρικός*¹¹, que hace referencia a zonas comerciales en las que se producen tejidos de seda tales como las regiones de los tártaros orientales, la China y, por supuesto, la India. En la versión alternativa del verso (col. 4, 215), el personaje indicado en las notas escenográficas como ζ¹² dice a la protagonista que hay vientos favorables para escapar por el mar Índico (Ἰνδικὸν πέλαγος), conocido por este nombre en el *Periplo del Mar Eritreo*, en la obra geográfica de Ptolomeo, y otros autores menores de geografía¹³.

⁶ de Romanis (2002) y Crevatin (2009).

⁷ Salomon (1991).

⁸ En el *verso* del papiro y a continuación del texto del otro mimo, *La Adúltera*, se encuentra una revisión del texto de la columna 3 de Caritión.

⁹ Santelia (1991: 75).

¹⁰ La traducción de ἰδίως es complicada. Ni Grenfell-Hunt ni Page traducen el término y Santelia (1991: 48) lo traduce como «por turnos» («segnate a turno, separatamente, l'invasato passo orientale»).

¹¹ Este término era conocido por el comercio de tejidos, especialmente de seda, para el cual se usaba específicamente. Mossakowska (2002).

¹² Sobre quién es este personaje, véase Santelia (1991: 96-99) y Gammacurta (2006: 19-20).

¹³ Véase por ejemplo *Periplo del Mar Eritreo* 57.7; Ptol. *Geog.* 6.8.2, 6, 10; 6.21.1; 7.5.2, Anónimo, *Geographiae expositio compendiaria*, 25, 34, 35 y 43 (*Geographi graeci minores*, vol. II ed. Müller).

Raquel Martín Hernández y Sofía Torallas Tovar

En cuanto a la descripción de la región, la ambientación es, como advierte Crevatin (2009: 199-200), «inevitablemente vaga». Sin embargo, este autor considera, junto con de Romanis (2002: 364), que existe una alusión al área del cabo Comarin, punto de referencia comercial marítima conocido en el *Periplo del Mar Eritreo* como Κομάρ (§ 58). Según el pasaje aludido, en esta zona tendrían lugar abluciones en las que participaban tanto hombres como mujeres, hecho que podría haberse parodiado en la columna 2, 56-57 del mimo, en donde se dice que los bárbaros llegan junto a sus mujeres (esto último es una reconstrucción) tras haberse lavado. La referencia al baño lustral se debe, por otra parte, a la anterior tretra del bufón, quien había hecho retroceder a hombres y mujeres hacia el río gracias a su particular «arma biológica», aunque tras este pasaje parece haber también una broma de tono sexual.

El río que aparece en el texto tampoco resulta de ayuda para ubicar el lugar en ningún punto geográfico concreto. No existe, hasta donde nos ha sido posible investigar, ninguna referencia en griego a un río de tal nombre. Es más bien un nombre parlante destinado a hacer reír al espectador con una clara referencia sexual¹⁴. El nombre del río Ψόλιχος hace alusión órganos sexuales masculinos. Ψωλή es un término muy vulgar para denominar el pene erecto (Ar. *Au.* 560, *Lys.* 143 y 979); ψωλόσ se usa para hombres que son «todo falo» (así se dice de los egipcios en *Au.* 507). Posiblemente también se usara para referirse a la circuncisión¹⁵, lo que podría añadir una nueva caracterización del lugar como bárbaro al aludir a una costumbre claramente no griega¹⁶. El nombre del río se ha interpretado¹⁷ como un compuesto de la palabra para glándula (ψωλή) y el verbo λείχω (lamer). Es posible que también se entendiera como un compuesto de ψωλή más el sufijo -ιχος, utilizado en la composición de nombres de carácter hipocorístico¹⁸. Quienes deben ir a bañarse al río «Lameglándula» o «Capullito» son primero los bárbaros y luego sus mujeres, a quienes se caracteriza como «cerditas» haciendo uso de un diminutivo, χοιρίδιον, que como χοιρίον aludía en griego al órgano sexual femenino, usado también ampliamente en los textos cómicos griegos¹⁹. Todo ello sugiere de manera bastante explícita la relación sexual.

¹⁴ Montserrat (1996: 177).

¹⁵ Véase Adams (1990: 13), Henderson (1991: 110).

¹⁶ Hdt. 2.104.2-3; Str. 17.2.5, Lee (2015: 86, 182). Como marca de alteridad en el pueblo judío, Isaac (2004: 472-474).

¹⁷ Winkler (1991: 290) lo traduce al inglés como 'Hardon'. Véase también Gammacurta (2006: 18, n. 14)

¹⁸ Chantraine (1979: 404).

¹⁹ χοῖρος, Ar. *Ach.* 781, *Th.* 538, χοιρίδιον, Ar. *V.* 573; cf. Hesiquio, s.v. χοιρίδιον (...) γυναικεῖον. Véase Adams (1990: 82). Henderson (1991: 131). Gammacurta (2006: 18) prefiere sin embargo pensar que se refiere a que las mujeres están sucias y no ve la alusión sexual. Pensamos que en el juego de palabras entran todas las posibilidades.

Burla burlando: la visión de los indios en un mimo de época romana

2.1.1. *La ingesta de vino puro*

Tras la vuelta de los indios del río, los griegos deben usar una nueva treta para librarse de ellos. La maniobra elegida es emborracharlos con vino puro. Se ha señalado en numerosas ocasiones la coincidencia de esta escena con la treta ideada por Odiseo para escapar de Polifemo, haciendo que se emborrachara con vino sin mezclar, y especialmente su reinterpretación en el drama satírico *El Cíclope* de Eurípides²⁰. La coincidencia del mimo en otros puntos con la *Ifigenia en Áulide* y la *Helena* de Eurípides llevan a pensar en un pretendido uso de ejemplos de los dramas del autor clásico para su composición. Sin embargo, también hay que tener en cuenta que la influencia pudo no haber sido tan directa o tan buscada. Una trama en la que una muchacha es capturada y posteriormente liberada a través de la treta de emborrachar a sus captores era común en novelas y otro tipo de literatura más popular o «de consumo»²¹. De hecho, la escena es también muy cercana a un pasaje de la novela de Apuleyo, *El asno de oro* (7, 12). En él se cuenta cómo Lucio, el asno, asiste a la liberación de una muchacha, curiosamente llamada también Caritión, por parte de su marido que la estaba buscando. El marido se hace pasar por jefe de los ladrones que la tienen secuestrada. Fingiendo un sacrificio y banquete en honor a Ares, emborracha a los bandidos con vino sin mezclar y se lleva a su esposa a lomos del burro. La ingesta de vino sin mezclar es también un conocido tópico para describir pueblos no civilizados, especialmente productivo para representar a tracios y escitas²².

La treta aparece tanto en la versión del *recto* (col. 2, 49-55) como en la versión alternativa del *verso* (col. 4, 228-230). Dado el estado de conservación del papiro, el texto es particularmente difícil de entender:

- A. μὴ παῖζε, ἀλλ' ἐὰν παρα-
γένωνται διακόνει αὐτοῖς τὸν οἶνον ἄ[κ]ρατον.
B. ἐὰν δὲ μὴ θέλωσιν οὕτως πείνειν;
Γ. μωρέ, ἐν [τ]ούτοις τοῖς τόποις οἶνος [οὐ]κ ἔνε[ι]ο[ς]²³
λοιπὸν [δὲ] ἐὰν τοῦ γένους δράξω[ν]τα[ι] ἀπειρ[ί]αι [πο-]
θοῦντ[ε]ς ἄκρατον πείνουσιν.
B. ἐγὼ αὐτοῖς καὶ τὴν τρυγίαν διακο[ν]ῶ
A. No hagas burla. Si se acercan,

²⁰ Knoke (1908: 14-15) y Santelia (1991: 24-34).

²¹ Trenkner (1958: 53 y n. 3) recoge un buen número de ejemplos en la literatura griega y latina de la trama de emborrachar al enemigo. Hall (1989: 133).

²² Hall (2103: 121). También en las *Suplicantes* de Esquilo, v. 953 los egipcios bebiendo cerveza en lugar de vino se presenta como una suerte de caricatura cómica, presentada como signo de su condición inferior.

²³ Lectura de Grenfell y Hunt, véase aparato crítico de la edición en el apéndice.

Raquel Martín Hernández y Sofía Torallas Tovar

sírveles vino sin mezclar.

B. Y ¿si no quieren beberlo así?

G. ¡Tonto! En estos lugares el vino no se vende...

Si echan mano de algo de este género,
deseándolo sin límite, lo beben sin mezclar.

B. Les voy a servir hasta los posos.

ζ. εἴτελθε τοῖνον· κὺ δὲ ὄψομ.[
διακονήτης ἀκρατέτερ[ον τὸν οἶνον
διδούς, αὐτοὶ γὰρ οὗτοι πρ[οεέρχονται.

ζ. Entra ahora. Y tú...

Sírveles vino purísimo y..
dáselo a estos que se aproximan.

En la versión principal, el bufón apunta al hecho de que el vino servido de esta forma podría ser rechazado por los indios, pues así lo es por los griegos. Sin embargo, el hermano de Caritiún sostiene que eso es absurdo e insulta al bufón. La lectura del papiro en este punto clave es bastante problemática²⁴. Creemos no obstante que la lectura ofrecida por Grenfell y Hunt es congruente con los restos de tinta ahora conservados, así como con los espacios para las letras reconstruidas.

El texto puede interpretarse de dos formas: 1. que se suponga que los indios no conocen el vino y que, como algo nuevo que es, lo beberán tal como se les dé, deseando aquello que es un regalo (incluso los posos; «hasta el fondo de la frasca», como dice el bufón) y 2. que conozcan el vino pero que solo sea privilegio del rey o unas elites. No se comercia con él pero se conoce como don. En la redacción alternativa del verso se habla de ofrecerles vino «purísimo», lo que tampoco nos indica si es porque los indios no conocen el vino o porque como lo conocen hay que dárselo lo más puro posible para emborracharlos cuanto antes.

Las fuentes ofrecen informaciones contradictorias sobre el consumo de vino en la India. Que los indios conocían el vino estaría en consonancia con algunas noticias históricas²⁵, si bien otras fuentes hablan de la escasa ingesta de vino en la zona o la total abstinencia²⁶. Hay también noticias que relacionan el conocimiento del vino con la mítica conquista del territorio por parte de Dioniso. Tras la conquista, el dios enseñó a los habitantes de la región tanto el cultivo de la vid como la elaboración

²⁴ Véase aparato crítico de la edición en el apéndice.

²⁵ Santelia (1991: 27) señala a Curt. 8.9.30 y Fulg. 2.12. Véase también el *Periplo del Mar Eritreo* (§49) en donde se dice que la India importaba vino preferiblemente italiano pero también de Laodicea y Arabia.

²⁶ Véase Str. 15.1.22 y 15.1.53 donde afirma que los indios solo bebían vino en los sacrificios.

Burla burlando: la visión de los indios en un mimo de época romana

del vino y los cultos báquicos²⁷. De hecho, y como se verá a continuación, la ingesta del don báquico provocará la danza inspirada de los indios, una danza mística con rasgos dionisiacos que pone de manifiesto el conocimiento del dios y su don o, al menos, que así lo entenderían los espectadores del mimo.

Dada la tesis, creemos que el pasaje debería interpretarse más como un topos literario, como se ha señalado más arriba, que como un reflejo fidedigno de lo que se sabía de los indios en el Egipto del s. II d. C., sobre todo en referencia al consumo de vino. La treta de emborrachar al captor para escapar es tan conocida que daría igual para los intereses del mimo si así se hacía una verdadera caricaturización de los indios o no.

2.1.2. La danza de los indios

Como se ha dicho, otro rasgo que caracteriza a los indios en el mimo es la danza que realizan tras beber el vino puro que les ofrecen los griegos (col. 2, 88-91). El baile es descrito como un baile coral, bárbaro, desenfrenado, oriental, místico e inspirado. A ello se añade que el ritmo se acompaña de crótalos y muchos timbales y percusión. Si bien todos estos elementos nos hacen pensar en un baile dionisiaco, inspirado por el vino y la música de percusión, sin embargo la diosa invocada es Selene. Se han ofrecido algunas explicaciones al respecto que tratan de interpretar si estamos ante la identificación de una diosa indígena con la diosa griega de la Luna o si, por el contrario, habría cultos griegos a la diosa en algunas regiones de la India²⁸. Intentar dilucidar esta cuestión es tremendamente difícil o quizás imposible.

Por otra parte, como ya hemos indicado, tampoco era el objetivo de esta obra hacer una representación fidedigna de la realidad y el hecho de que la diosa invocada fuera Selene puede tener más que ver con los modelos literarios que con un conocimiento del panteón indio. Por tanto, nos inclinamos a pensar que más bien es un nuevo elemento comparativo con la tragedia *Ifigenia entre los Tauros*. Los indios, caracterizados como bacantes y bailando al ritmo inspirado del dios gracias a la ingesta del vino, el don báquico que les «entusiasma», invocan a la diosa Selene, diosa custodia del templo que aparece en escena y que es congruente con el contexto de parodia de la *Ifigenia entre los Tauros* (sacerdotisa de Ártemis, identificada con la luna) que se ve en todo el mimo.

Además, el propio baile coral parece tener también un reflejo en otras tragedias conocidas²⁹. El canto coral de las tragedias es donde pueden percibirse rasgos dio-

²⁷ D.S. 2.38.5-6 = Megasth. fr. 1, Arr. *Ind.* 7.4-9 = Megasth. fr. 21.

²⁸ Varadpande (1981: 108).

²⁹ Henrichs (1995).

Raquel Martín Hernández y Sofía Torallas Tovar

nisíacos propios de una representación que se encuadra en el marco de una celebración religiosa dionisiaca. Según Henrichs (1995: 73), en los cantos corales se produce un cambio del clímax de la representación, donde encontramos referencias a la propia ejecución coral que suele compararse con las danzas asociadas al ritual dionisiaco³⁰. Los miembros del coro definen su baile en un acto de autorreferencialidad, traduciendo la expresión del propio Henrichs ‘self-referentiality’, en el que aluden a los pasos que dan, el tipo de ritmo que bailan y la divinidad a la que ofrecen su canto y su baile. El caso de la danza de los indios parece encuadrarse bien en esta idea y se establece así un nuevo elemento de conexión entre rasgos escénicos de la tragedia y este mimo. Además, en algunos de estos coros trágicos se invita a alguno de los protagonistas en escena a unirse a la celebración³¹, tal como hacen los indios en el mimo (col. 3, 93).

En resumen, el baile de los indios los caracteriza como bacantes y seguidores de Dioniso. Su baile es descrito como inspirado y oriental y se acompaña de una gran cantidad de referencias a instrumentos de percusión típicos de los ritmos dionisiacos (vid. § 2.1.3). La inspiración de su baile parece producto de la ingesta puntual de vino en el momento cómico, pero posiblemente también es una imagen étnica estereotipada que viene de la idea de una India conquistada por Dioniso bien conocida por los historiadores griegos desde el s. III a. C. Por otra parte, es posible reconocer en el pasaje coral una mezcla de recursos que traería a la mente del espectador pasajes trágicos y *topoi* muy familiares. La celebración coral con autorreferencia al baile, que aparece en las tragedias, así como la invitación al baile de un personaje de la trama, acerca el baile de los indios a referentes trágicos, lo que junto con la invocación de Selene por parte del rey, podría entenderse como un guiño más a la trama de *Ifigenia entre los Tauros*.

2.1.3. La música

Durante todo el mimo hay indicaciones sobre el uso de diferentes instrumentos musicales que acompañan la acción, lo que ha servido a algunos autores para pensar que este papiro es el ejemplar de uno de los músicos de la compañía. No se sabe mucho sobre el empleo de la música en los mimos e incluso se debate si su papel era nimio o si, por el contrario, era un elemento escénico común e importante³². Los instrumentos musicales empleados en Caritión son timbales, crócalos y flauta, a los que habría que añadir el efecto sonoro de los pedos del bufón.

³⁰ e.g. S. *Ai.* 693-705; *Ant.* 152-154, *OT* 963-965 y 1146-1152 y *Tr.* 216-221 citados en Henrichs (1995) y, por supuesto, los coros de E. *Bac.* 64-166 y 862-878.

³¹ Véase A. *Eu.* 307 o E. *El.* 167-212 y 860-879.

³² La música en el mimo griego es más importante de lo que se pensaba: Hall (2002: 5). Sobre la música en *Caritión* vid. Skulimowska (1966), Hall (2013: 118-119).

Burla burlando: la visión de los indios en un mimo de época romana

En relación con la caracterización de los indios en el mimo nos interesan dos factores: el uso fundamental de instrumentos de percusión y el hecho de que las anotaciones al empleo de música sean diferentes si son los indios o los griegos los que están actuando. El uso de la música al igual que la danza en este mimo parece caracterizar a los indios doblemente; por un lado como indios y, por otro, como seguidores del dios Dioniso.

Son numerosas las fuentes que hablan de la relación estrecha entre los indios y la música de percusión. Estrabón (15.1.22) nos informa de que los únicos instrumentos musicales conocidos en India son los címbalos, tambores y crótalos. Así también Megástenes³³ hablaba en su obra, transmitida de forma indirecta, de la afición de los indios a tocar timbales y címbalos cuando iban a la batalla, en la que también luchaban mujeres (véase más abajo § 2.1.4). Por otra parte, es también Megástenes³⁴ quien atribuye tanto esta como otras costumbres a la civilización que trajo el dios Dioniso a sus tierras en su campaña. Timbales, flautas y crótalos están asociados a Dioniso (y a Rea) y aparecen como acompañamiento de los coros dionisiacos en multitud de referencias literarias³⁵.

Por tanto, para los griegos, timbales, címbalos y crótalos son instrumentos musicales extranjeros. En este sentido, los crótalos parecen estar en una relación más directa con la caracterización de los indios en este mimo, pues su utilización se indica mayoritariamente en los pasajes en los que hablan los indios. En tres ocasiones (col. 2, 67, col. 3, 76, 79 y 80 y col. 4, 203) los crótalos siguen, sin embargo, la intervención del bufón, pero en ese preciso momento está interactuando con los indios sea en griego, sea en indio.

Por último, hay que destacar que las anotaciones musicales son más frecuentes en la parte del reparto del vino y la danza del rey y sus súbditos que en el resto del mimo³⁶, lo que parece obvio siendo un momento de danza, pero que también podría acentuar el tono dionisiaco de ese momento concreto del mimo.

2.1.4. Representación de las mujeres indias. «Cerditas» y Amazonas

Parte de los elementos cómicos del mimo están asociados a la interacción del bufón con las mujeres indias o cómo este las describe. La primera referencia la encontramos en la col. 2, 1-3, donde el bufón se refiere a ellas como «hijas de cerditos». Ya hemos hecho referencia al posible juego de palabras sexual que parece estar implícito en esta alusión concreta (vid. § 2.1 y nota 19).

³³ Megasth. fr. 21 = Arr. *Ind.* 5.8-9 y 7.4-9 y Megasth. fr. 40 = Str. 15.1.58.

³⁴ Megasth. fr. 21 = Arr. *Ind.* 7.4-9.

³⁵ Por ejemplo E. *Cyc.* 205; Str. 10.3.13 y 15; Nonn. *D.* 15.54-57.

³⁶ Santelia (1991: 34).

Raquel Martín Hernández y Sofía Torallas Tovar

Nos detendremos ahora en otra referencia a las mujeres indias que aparece en la versión que se conserva en el lado verso (col. 4, 194-210). En esta versión alternativa las mujeres de los indios llegan cargando largos arcos y, tomando al bufón por enemigo, intentan dispararle, aunque es salvado por la protagonista. Son las mujeres, por tanto, caracterizadas como cazadoras o guerreras, como si fueran amazonas, un «otro» de la cultura griega bien diferenciado. Además de esta relación con las amazonas, es posible que también estuviera en la mente del público la idea de las mujeres bacantes, seguidoras de Dioniso, que participaron con él en la conquista de la India. Según un pasaje ya aludido de Megástenes³⁷ el dios habría llevado mujeres en su ejército y habrían luchado al son de la música de percusión. Por tanto de nuevo parece que se combinan rasgos no-griegos con rasgos dionisiacos a la hora de caracterizar a los indios en este mimo.

2.2. LA LENGUA DEL OTRO

En este fragmento de mimo se conserva un interesante ejemplo de una de las estrategias de ambientación extranjera en el teatro clásico. Se trata de la representación de la lengua del bárbaro en boca de los actores como parte de su caracterización³⁸. El mimo presenta además una serie de recursos lingüísticos en la caracterización de otros personajes usando diferentes registros sociolingüísticos, tema en el que no entraremos en este apartado³⁹.

Frente a los ejemplos en otros textos similares de la literatura clásica, de los que hablaremos a continuación, los diálogos bárbaros de *Caritión* se nos presentan en un papiro del siglo II, es decir, un ejemplar casi contemporáneo a su producción y, por tanto, no sujeto a la transformación que operaría sobre ellos la tradición manuscrita. Recordemos, como contraste, los coros de los egipcios de las *Suplicantes* de Esquilo, tan difíciles de interpretar y solo transmitidos a través de manuscritos tardíos, o las variantes que presentan los diálogos púnicos en *Poenulus* de Plauto, que plantean un problema similar. Por lo tanto, *Caritión* es un ejemplo limpio de transformaciones que se puede estudiar con mayor confianza. No obstante, como explicaremos, no se puede llegar a ninguna conclusión certera sobre la naturaleza del habla bárbara de este mimo.

La comedia griega desarrolla una serie de estrategias para explotar esta faceta humorística de las hablas extranjeras. En el corpus aristofánico hay dos tipos de estrategia: una de ellas es la representación ocasional de la lengua bárbara, a modo

³⁷ Megasth. fr.1 = D.S. 2.38.5-6. «Cuentan en la historia que conducía también muchas mujeres junto con el ejército y que, durante los combates bélicos, ha utilizado tímpanos y címbalos, pues no estaba inventada aún la trompeta».

³⁸ En general véase Brixhe (1988), Hall (1989), Colvin (1999) y Hall (2006).

³⁹ Sobre los usos lingüísticos de *Caritión* y los registros sociales, véase Santelia (1991: 63-65).

Burla burlando: la visión de los indios en un mimo de época romana

de galimatías en los oídos del público, sea o no necesariamente una reproducción exacta de una lengua real, y la otra la barbarización del griego, es decir, la presentación de un griego incorrecto, simplificado y solecístico.

Del primer tipo tenemos el famoso ejemplo de Aristófanes, *Ach.* 100, en boca de Pseudartabas, el oficial persa que el embajador griego lleva a Atenas:

ΨΕΥΔΑΡΤΑΒΑΣ ἰαρταμὸν ἐξάρξαν ἀπισσόνα κάτρα. (100)

Pr. ξυνήκαθ' ὃ λέγει;

Δι. μὰ τὸν Ἀπόλλω ἴγὼ μὲν οὔ.

Pseudartabas: Iartaman exarsan apissona satra

Embajador: ¿Entendéis lo que dice?

Dicepolis: ¡Por Apolo! yo no⁴⁰.

Sea este uso la representación de la lengua real⁴¹, o sea simplemente una algarabía o galimatías, el efecto sobre el público debía de ser el mismo. Ejemplos de esto mismo se dan en otras comedias⁴² griegas e incluso en latinas, como en Plauto⁴³. En algunos casos se ha identificado la lengua que se trata de representar, mientras que en otras ocasiones no parece clara ninguna conexión. En cualquier caso, para un público poco conocedor y poco interesado en lenguas extranjeras bastaba identificar un tipo de acento concreto. La conexión o reflejo real de una lengua no era un objetivo de los dramaturgos, sino simplemente el intento de crear un ambiente o caracterización, de dar un toque de barbarismo que a su vez fuera motivo de risa⁴⁴.

La otra estrategia de ambientación bárbara en el plano lingüístico es el de la representación de un ático barbarizado pero inteligible. Es lo que Willi llama «registro simplificado» y que no es ajeno ni siquiera al gusto humorístico del siglo XXI (Carlson 2006). Un claro ejemplo de esto aparece en las *Tesmoforiantes* de Aristófanes, en donde el arquero escita, que es el policía al que el protagonista engaña con una

⁴⁰ Traducción de Luis Gil, *Aristófanes, Comedias I*, Madrid, Gredos, 1995: 113.

⁴¹ En el caso de Acarnienses, parece claro que es una expresión persa: para interpretaciones, Tolman (1906), Friedrich (1921: 93-102), Hansen (1956: 177-180), Dover (1963: 7-8), Wackernagel (1921: 224), Willi (2004).

⁴² Ar. *Ach* 100, 104, *Au.* 1572, ἔξειε ἀτρέμας; 1617, ναβαικατρῆυ 1628-9 σαυνάκα / βακταρικροῦσα, 1678-9. καλάνι κόραυνα καὶ μεγάλα βασιλιναῦ / ὄρνιτο παραδίδωμι.

⁴³ Por otra parte más cercano en el tiempo a nuestro mimo en papiro. Véase Sznycer (1967).

⁴⁴ Para un ejemplo gráfico, aunque sea un caso controvertido, véase la cratera apulia atribuida al pintor Tarporley, del Metropolitan de Nueva York (24.97.104), 400-390 a. C. en que tres personajes aparecen supuestamente sobre un escenario: en el centro uno con los brazos en alto dice «me han atado las manos», otro dice «yo daré testimonio», a la izquierda un personaje de aspecto grotesco dice, «NOPAPETTEBAO», un galimatías que se ha interpretado como lengua bárbara, o bien como un encantamiento mágico. Taplin (1993: 31 pl. 10.2) lo ha comparado con el «policía» escita de *Tesmoforiantes*.

Raquel Martín Hernández y Sofía Torallas Tovar

muchacha (Ar. *Th.* 1183) se dirige a ella con un discurso ridículo en una lengua claramente griega pero barbarizada⁴⁵.

To. ναίκι ναί (1183,bis)
 κάτησο κάτησο, ναίκι ναίκι, τυγάτριον. (1184)
 οἴμ' ὡς στέριπο τὸ τιτί', ὡςπερ γογγυλί. (1185)
 «¡Oh sí, sí, sí! ¡Téntate, sí, nenita, téntate!
 ¡Joer, qué tetitas tan turas, como manzanas!»⁴⁶

Este recurso no era exclusivo de Aristófanes, sino probablemente una estrategia humorística de amplio uso. Dado que se nos han perdido las obras de contemporáneos de Aristófanes no podemos analizar más que por algún fragmento ejemplos de este uso⁴⁷. Los escolios también ofrecen información indirecta. Por ejemplo, en *Cleofón* de Platón el cómico, la madre del político se presenta en el fragmento 61 hablando griego barbarizado: βαρβαρίζουσαν πρὸς αὐτόν.

El griego simplificado y bárbaro aparece como una variante social 'substandard', marcada como parte de una crítica política que pretende denigrar al personaje a través de una disminución en la categoría de la lengua que habla, sugiriendo de esa manera que proviene de un entorno social bajo, por tanto no adecuado para la clase gobernante.

Los trágicos, por otra parte, sin duda no querían lenguas extranjeras en el escenario, aunque sí se permiten ciertas estrategias que dan lugar a despertar la imaginación de un público que está viendo probablemente actores ataviados de manera especial. Lo más común es la mención explícita o la descripción de la lengua extranjera. Aunque los actores seguían hablando griego, la mera mención en el escenario era suficiente para indicar al público que la locución supuestamente se da en una lengua extranjera. Así, pese a presentar y caracterizar personajes bárbaros, la tragedia no recurre a estas estrategias que son propias del género cómico. Los pasajes del coro de los egipcios en las *Suplicantes* de Esquilo presentan un serio problema crítico. Solo transmitidos por tres manuscritos, son de muy difícil interpretación. Se han pretendido interpretar como galimatías de resonancia egipcia mediante la utilización de palabras de origen egipcio⁴⁸. Sin embargo, no

⁴⁵ Sobre esto véase Brixhe (1988), Willi (2003: 198-225).

⁴⁶ Traducción de Luis Macía, *Aristófanes, Comedias III*, Madrid, Gredos, 2007: 194.

⁴⁷ Aunque no hay ejemplos claros de bárbaros hablando griego barbarizado en los fragmentos de rivales de Aristófanes, esto no es de extrañar: los fragmentos conservados en gramáticos lexicógrafos otras obras literarias citan exclusivamente el texto puramente griego, y excluyeron sin duda de su interés el griego incorrecto.

⁴⁸ Véase la conjetura de Ellis al verso 881 como una palabra egipcia (cf. Adrados [1999]). Contra esta hipótesis, Hall (1989: 120). Como indica Hall, la aliteración y repetición son los elementos que servirán para dar la impresión de heterofonía.

Burla burlando: la visión de los indios en un mimo de época romana

es posible que el público ateniense tuviera suficientes conocimientos o un repertorio tan amplio de palabras egipcias para justificar esta opción. Aunque la tradición manuscrita nos pone en una situación muy difícil, estos complicados textos pueden ser un ejemplo de la caracterización lingüística del extranjero en la tragedia.

La comparación con la lengua animal, para destacar que la lengua es ininteligible, es una de las técnicas que también aparece en la comedia. Ya desde la *Iliada* (16.364-7), la lengua de los troyanos se compara con la voz de las golondrinas y otros pájaros, como en el *Agamenón* (1050-51), la *Antígona* (1001-2), *Acarnienses* (1011) y *Aves* (199-200). En los *Siete contra Tebas* (463) el habla bárbara se compara con el relincho de los caballos. Heródoto (2.54-57 y 4.183-4) compara la lengua extranjera con arrullo de las palomas y los chillidos de los murciélagos.

El mimo *Caritión* conserva uno de los ejemplos más extensos de la estrategia de presentar a los bárbaros hablando «su propia lengua» mediante el uso de un galimatías polisilábico aparentemente ininteligible, pero probablemente con una resonancia reconocible para un público helenófono. Los textos en lengua bárbara aparecen escritos en *scriptio continua* menos en el caso de los versos 61-64, en que términos más breves presentan una interpunción, que podría explicarse como una indicación escénica o interpretativa difícil de dilucidar⁴⁹.

Βα^c. [β]ραθιε ≈ τ̄ βερη· κονζει· δαμυν· πετρεκιω
 πακτει· κορταμεc· βερη· ἰαλερω· δεπωμ̄ενζ̄ι
 πετρεκιω δαμυν· κινζ̄η· παξει· ζεβηc· λολω
 βια· βραδιc· κοττωc· Κο^d. κοττωc.

A primera vista el texto bárbaro es un galimatías, aunque ha habido desde su descubrimiento intentos de identificar la lengua que subyace bajo estos diálogos. El primero en estudiar el posible significado de las secciones en lengua extranjera de nuestro papiro fue Hultzsch en 1904, que propone que se trata de la lengua kanada o canarés⁵⁰, una lengua dravídica del sur de la India, cuyos testimonios directos son muy posteriores a la fecha de este mimo. Su primera aproximación tuvo críticas, como Barnett (1926), quien no propone opciones alternativas, pero tampoco rechaza completamente la posibilidad ofrecida por Hultzsch. Sin embargo Page (1941: 337) considera que la coincidencia con vocabulario indio es accidental. Más recientemente, otros estudiosos indios⁵¹ han identificado la lengua hasta el extremo de aportar una traducción completa y coherente⁵², incluyendo la identifi-

⁴⁹ Compárese con la presentación de palabras mágicas en los papiros mágicos.

⁵⁰ Salomon (1991) recoge más detalles y bibliografía sobre el debate.

⁵¹ Hall (2006: esp. p. 228, n. 16).

⁵² Véase el texto completo en Varadpande (1981: 99-104).

Raquel Martín Hernández y Sofía Torallas Tovar

cación del rey y del puerto del que parten Caritión, su hermano y los demás acompañantes griegos⁵³. No tenemos suficiente criterio lingüístico para juzgar los intentos de descifrar la lengua de los indios en el mimo, pero lo que sí es cierto es que las circunstancias y el público para el que se representaba esta farsa no justifican de ninguna manera una lengua india inteligible. Prácticamente nadie de entre el público oxirrinquita entendería ninguno de los dialectos aducidos como posible. Lo más, algún comerciante muy viajado (véase el *Periplo del Mar Eritreo* que atestigua el contacto comercial con la India). Como ha demostrado Salomon (1991) por testimonios indios en Egipto, el contacto era real. El comercio a través del Mar Rojo produjo un intercambio de viajeros que pudo dar lugar a un conocimiento somero de los dialectos del norte de la India que fundamentaría el uso satírico en los teatros egipcios. Sin embargo el reducido número de textos o la ocasional identificación de personas de origen indio en suelo egipcio no justifican un conocimiento mayor entre el público ni un uso de un nivel de lengua más allá de un parecido superficial.

En contra de esta interpretación hemos de reconocer que es cierto que el verso 100 de *Acarnienses* podría tratarse de un texto inteligible en persa, y que Plauto, para la sección de *Poenulus* (vv. 930-960) presenta un texto en púnico comprensible. Un público que no conocía las lenguas mencionadas apreciaría sin embargo solamente una representación y una imitación del acento, con alguna palabra identificable.

Para compensar la falta de comprensión en casos en que, como en nuestro mimo, los textos en lengua «bárbara» se prolongan verso tras verso, los comediógrafos aportan una «traducción». Así especialmente en *Poenulus*, y en el caso de *Caritión*, esta traducción es introducida en la conversación por un personaje que dice no entender⁵⁴:

58 Βα^c. βραθιc. Κο^l. βραθειc. Β. τί λέγου[ci;]
Γ. εἰc τὰ μερίδιά φηci λάχωμεν. Β. λάχω[μ]εῖν
REY. *Bracis* KOI: *Braceis* B. ¿qué dicen?
G. Dicen que dividamos en trocitos. B. dividamos.

Sin embargo, el uso de un galimatías incomprensible era parte de un espectáculo en que la palabra tenía un valor relativo⁵⁵. La importancia de otros recursos no lingüísticos, como hemos visto, es clara; tanto la música, los efectos escénicos, sonidos

⁵³ Varadpande (1987), Varadpande (1981).

⁵⁴ Véase también vv. 65-66. En *Acarnienses* 100-103 también los personajes manifiestan su incapacidad para entender al persa.

⁵⁵ Melero (1981-1982: 36), Hall (2013: 123). No hay que olvidar que la comunidad para la que se representaba esta obra estaba inmersa en el bilingüismo.

Burla burlando: la visión de los indios en un mimo de época romana

y probablemente gestos completaban una pantomima que haría las delicias de un público «vulgar», amante del humor soez y el chiste fácil.

Finalmente, consideramos interesante traer a la discusión sobre la lengua del mimo un fenómeno extendidísimo y popular, y a nuestro juicio paralelo, como es la práctica de la magia y el uso de βάρβαρα ὀνόματα⁵⁶. En los textos mágicos, un corpus enorme conocido a través de los papiros, tenemos amplio ejemplo de este fenómeno. A pesar de que el uso de las lenguas extranjeras en los ámbitos cómico y mágico no tiene la misma finalidad, es posible encontrar paralelismos. En ambos ámbitos se desea proyectar una imagen de lengua bárbara, en un caso por arcana y misteriosa, y en el otro por ridícula. La lengua se representa mediante un galimatías polisilábico, con repeticiones de grupos fónicos, aliteración y preferencia por ciertos sonidos (θ, χ, ξ)⁵⁷. Aportamos a continuación un ejemplo y comparación que nos parece ilustrativo.

Col. 3, 79-80

B. μαρθα ζ μαριθουμα εδμαϊμαϊ ζ μαϊθο[
80 θαμουνα μαρθα ζ μαριθουμα. τ̄. [...]τυν[

Suppl.Mag. I.49.37-38⁵⁸ (= T. Köln inv. 1.): Μαρμαραχθα μαλμαρζα μαρι βα | [ρι]ωθ·
PGM IV 365-368⁵⁹: Μαρμα<ρ>εωθ Μαρμαραυωθ Μαρμαραωθ μαρεχθανα
αμαρζα· μαριβεωθ·

3. EL PAPIRO DEL MIMO DE CARITIÓN: *P.OXY.* 3.413

El papiro, editado como *P.Oxy.* 3.413, Oxford Bodleian Library MS Gr. class. B 4 (P) (LDAB 4899) es parte de un rollo papiráceo (22.9 x 42.3 cm) que presenta tres columnas en el *recto* y tres más una en el *verso*. Conserva el texto de dos obras diferentes y anónimas, *Caritión* y *La Adúltera*, escritas por manos diferentes que pueden datarse con argumentos paleográficos en torno al siglo II d. C. (véase paleografía en Gammacurta 2006: 7). El texto de *Caritión* es un mimo prosimetro que ocupa el *recto* y una parte del *verso* del papiro (para un esquema Gammacurta 2006: 8, y descripción completa, pp. 7-32), mientras que *La Adúltera* ocupa tres de las columnas del *verso*. La primera edición del papiro fue realizada por Grenfell y Hunt en 1903 en el tercer volumen de los papiros de Oxirrincó. El texto ha sido reeditado posteriormente en varias ocasiones e incluido en an-

⁵⁶ Hopfner (1886: 706-769 [= pp.181-195]), Tambiah (1968), Aune (1980: 1549-1551), Miller (1986), Rochette (1996), Versnel (2002: 105-158, esp. 141-147).

⁵⁷ Estrategias que por otra parte menciona Hall (1989:119) con referencia a la tragedia griega y en concreto a los coros de los egipcios en *Suplicantes*.

⁵⁸ *Suppl.Mag.* = Daniel – Maltomini (1990).

⁵⁹ *PGM* = Preisendanz – Henrichs (1974).

Raquel Martín Hernández y Sofía Torallas Tovar

tologías de mimo (véase bibliografía). Tras una revisión basada en una fotografía de alta calidad del papiro proporcionada por la Bodleian Library, reproducimos el texto de Grenfell-Hunt, por ser el que nos parece más próximo al texto papiáceo.

Seguimos la numeración de líneas de la edición de Grenfell-Hunt, que Page ha revisado y por tanto no coincide. Esto se debe a que la revisión del texto en la parte inferior de la col. 1 es la col. 4 del verso y sigue la numeración de las columnas 1-3 del verso, por lo que se observa un salto.

3.1. LOS PERSONAJES

Los personajes de este mimo aparecen señalados en este papiro con indicaciones bien en abreviatura, bien con letras y presentan claros paralelos con los personajes de *Ifigenia entre los Tauros*: A es Caritión, la protagonista, y se corresponde con Ifigenia; B es el bufón, que se corresponde con Pílates; Γ (G) es el hermano de Caritión, Orestes, y Δ (D) es el capitán de la nave en la que escapan; ζ (Q) pertenece al grupo de los griegos; ρ y Z son bárbaros y su rey aparece indicado como Βα^c (REY) y se corresponde con el rey Toante de los Tauros. La abreviatura ΚΟΙ se ha interpretado como ΚΟΙ(νῆ), ‘en conjunto’ (TODOS), y parece referirse al grupo tanto de griegos como de bárbaros en cada caso.

3.2. INDICACIONES ESCÉNICAS EN EL PAPIRO

Se ha sugerido⁶⁰ que este papiro es una copia destinada al uso de los músicos o encargados de los «efectos especiales», debido al número de indicaciones para orquestación de diverso tipo. Los signos y su interpretación son los siguientes: τ̄ como τ(υμπανιμός) lo traducimos como ‘timbales’⁶¹; ϝ parece referirse gráficamente a los crótalos o castañuelas, de igual manera que el guión largo puede representar la flauta. Los incluimos como ‘crótalos’ y ‘flauta’. La indicación κροῦ^c(ις) puede tratarse de una suerte de redoble de percusión. Las indicaciones πέρ^δ(εται) y πορ^δ(ή), ‘se pee’ y ‘pedo’, también parecen indicar un efecto de sonido que forma parte de la trama y la acción, pues es el arma defensiva de los griegos en su huida. Καταστολή en la columna 3 aparece destacado con líneas por encima y debajo en tamaño un poco mayor de escritura que el resto del texto. Marca el final o desenlace⁶².

⁶⁰ Hall (2002: 5). Contra Cunningham (1971: 5), que dice que no había música en los mimos.

⁶¹ Incluimos en nuestra traducción los efectos musicales entre paréntesis y en cursiva.

⁶² Otras indicaciones escénicas en papiro: Eurípides *P.Oxy.* 27:2458; Mimo: Berlin, inv. 13876, British Library inv. 1984; Menandro: *P.Hamb.* 2:120, *P.Hibeh* 2:180; otras comedias: *P.Ryl. Gr.* 3:484, *BKT* 9:19, *P.Oxy.* 36:2746.

Burla burlando: la visión de los indios en un mimo de época romana

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES

- Grenfell, B. P.-Hunt A. S. (ed.) (1903), *The Oxyrhynchus Papyri*. Vol. 3, Oxford, 41-57.
- Crusius, O. (ed.) (1905), *Herondae Mimiambi. Novis fragmentis auctos*, Leipzig, 101-109.
- Winter, G. (1906), *De Mimis Oxyrhynchiis*, Leipzig.
- Knoke, G. (1908), *De Charitio mimo Oxyrhynchio*, Kiel.
- Manteuffel, G. (1930), *De opusculis graecis Aegypti e papyris, ostracis lapidibusque collectis*, Warsaw, nr. 13-14.
- Page, D. (1941), *Select Papyri III: Literary Papyri. Poetry* (The Loeb Classical Library) Cambridge, Mass. / London.
- Wiemken, H. (1972), *Der griechische Mimos: Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters* Bremen, 48-72.
- Cunningham, I. C. (ed.) (1987), *Herodae Mimiambi: cum appendice fragmentorum mimorum papyraceorum*, Leipzig, 42-51.
- Santelia, S. (1991), *Charition Liberata (P.Oxy. 413)*, Bari.
- Gammacurta, T. (2006), *Papyrologica scaenica. I copioni teatrali nella tradizione papyracea*. (Hellenica 20) Alessandria.

OTRAS OBRAS

- Adams, J. (1990), *The Latin Sexual vocabulary*, London.
- Andreassi, M. (2001), *Mimi greci in Egitto: Charition e Moicheutria*, Bari.
- Aune, D. E. (1980), «Magic in Early Christianity», *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II. 23.2, Berlin, 1507-1557.
- Barnett, L. D. (1926), «The Alleged Kanarese Speeches in P. Oxy. 413», *JEA* 12, 13-15.
- Brixhe, C. (1988), «La langue de l'étranger non grec chez Aristophane», R. Lonis (ed.), *L'étranger dans le monde grec*, Nancy, 113-138.
- Carlson, M. (2006), *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*, Ann Arbor (MI).
- Casson L. (1989), *The Periplus Maris Erythraei*, Princeton.
- Chantraine, P. (1979) *La formation des noms en grec ancien*, Paris [= 1933].
- Colvin, S (1999), *Dialect in Aristophanes: And the Politics of Language in Ancient Greek Literature*, Oxford.
- Crevatin, F. (2009), «Nota a P.Oxy. III, 413», *ZPE* 171, 199-200.
- Daniel, R. W. (1985), «Laughing Stones: Literary Parallels to ΠΙΕΡΔΕ in the New Acclamations from Aphrodisias», *ZPE* 61, 127-130.
- Daniel, R. W.-Maltomini, F. (1990), *Supplementum Magicum*. Vol. I, Papirologica Coloniensia XVI.1, Opladen.

Raquel Martín Hernández y Sofía Torallas Tovar

- de Romanis, F. (2002), «Immagini dell'India nell'Egitto romano. Il caso di Charition», F. Squarcini-W. Halbfass (eds.), *Verso l'India, oltre l'India. Scritti e ricerche sulle tradizioni intellettuali sudasiatiche*, Milano, 361-370.
- Dover, K. J. (1963), «Notes on Aristophanes' Acharnians», *Maia* 15, 7-8.
- Dover, K. J. (1978), *Greek Homosexuality*, London.
- Friedrich, J. (1921), «Die altpersische Stelle in Aristophanes' Acharnern (v. 100)», *IF* 38, 93-102.
- Hall, E. (1989), *Inventing the barbarian: Greek self-definition through tragedy*, Oxford.
- Hall, E. (2002), «The singing actors of antiquity», Easterling P.-Hall, E. (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 3-38.
- Hall, E. (2006), *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford.
- Hall, E. (2013), *Adventures with Iphigenia in Tauris. A Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy*, Oxford.
- Hansen, O. (1956), «Zum persischen im Vers 100 der Acharner des Aristophanes», M. Woltner-H. Bräuer (eds.), *Festschrift für Max Vasmer zum 70. Geburtstag*, Wiesbaden, 177-180.
- Henderson, G. (1991), *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford.
- Hopfner, Th. (1886), *Griechisch-ägyptischer Offenbarungszauber*, 2 vols., Leipzig [Nueva edición revisada: Amsterdam, 1974-1990].
- Hultsch, E. (1904), «Zum Papyros 413 aus Oxyrhynchos», *Hermes* 39. 2, 307-311.
- Huntington, R. (1920), *The Foreigner in Hellenistic Comedy*, Chicago.
- Isaac, B. (2004), *The Invention of Racism in Classical Antiquity*, Princeton.
- Kotzia, P. (2007), «The speech of the barbarians in ancient Greek literature», A. F. Christidis-M. Arapopoulou-M. Chriti (eds.), *A History of Ancient Greek: From the Beginnings to Late Antiquity*, Cambridge, 1408-1415.
- Lee, M. M. (2015), *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*, Cambridge.
- Melero, A. (1981-1983), «El mimo griego», *EClás* 25, no. 86, 11-38.
- Miller, P. C. (1986), «In Praise of Nonsense», A. H. Armstrong (ed.), *Classical Mediterranean Spirituality*, New York, 481-505.
- Montserrat, D. (1996), *Sex and Society in Greco-Roman Egypt*, London.
- Mossakowska M. (2002), «Tissus colorés et décorés exportés d'Égypte au premier siècle ap. J.C. (d'après le Periplus maris Erythraei)», *Topoi* 10, 289-318.
- Parker, R. (2008), *The making of Roman India*, Cambridge.
- Preisendanz, K.-Henrichs, A. (1974), *Papyri Graecae Magicae. Die Griechischen Zauberpapyri*, 2 vols., Stuttgart.
- Rochette, B. (1996), «Les ξενικά et les βαρβαρικά ὀνόματα dans les théories linguistiques gréco-latines», *AC* 65, 91-105.

Burla burlando: la visión de los indios en un mimo de época romana

- Rodríguez Adrados F. (1999), «Ambiente y léxico egipcio en Esquilo, Las Suplicantes: βάρπικ (839, etc.), κινδονία (121), χάμψα (878), Ἴκτ (848)», *Eikasmos* 10, 47-55.
- Salomon, R. (1991), «Epigraphic Remains of Indian Traders in Egypt», *JAOS* 111, 731-736.
- Salomon, R. (1993), «Addenda to Epigraphic Remains of Indian Traders in Egypt», *JAOS* 113, 593.
- Skulimowska, Z. (1966), «Les instruments de musique dans le mime scénique grec en Égypte», M. Kazimierz-M. L. Bernhard (eds.), *Mélanges à K. Michalowski*, Warsaw, 175-179.
- Slater, W. J. (2002), «Cicero Ad fam. 7.1 and Martial 9.38», *Phoenix* 56, no. 3/4, 315-329.
- Szzyrmer, M. (1967), *Les passages Puniqes en transcription Latine dans le Poenulus de Plaute*, Paris.
- Tambiah, S. J. (1968), «The Magical Power of Words», *Man*, NS 3, nr. 2, 175-208.
- Taplin, O. (1993), *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford.
- Taplin, O. (2007), *Pots & Plays: Interactions Between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles.
- Tarn, W. W. (1938), *The Greeks in Bactria and India*, Cambridge.
- Tedeschi, G. (2002), «Lo spettacolo in età ellenistica e tardo antica nella documentazione epigrafica e papiracea», *PapLup* 11, 87-187.
- Tolman, H. C. (1958), «A Conjectural Persian Original of Acharnians 100», *TaPhA* 37, 32-33.
- Trenkner, S. (1958), *The Greek Novella in the Classical Period*, Cambridge.
- van Straten, F. T. (1981), «Gifts for the gods», Versnel, H. S. (ed.), *Faith, Hope and Worship: Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, Leiden, 65-102.
- Varadpande M. L. (1981), *Ancient Indian And Indo-Greek Theatre*, New Delhi.
- Varadpande, M. L. (1987), *History of Indian Theatre*, Vol. 1, New Delhi.
- Versnel, H. S. (2002), «The poetic of magical charm. An essay in the power of words», P. Mirecky y M. Meyer (eds.), *Magic and Ritual in the Ancient World*, Leiden-Boston-Köln, 105-158.
- Wackernagel, J. (1921), «Zu der altpersischen Stelle in Aristophanes' Acharnern», *IF* 39, 224.
- Willi, A., (2004) «Old Persian in Athens Revisited (Ar. Ach. 100)», *Mnemosyne* 57.6, 657-681.
- Willi, A. (2003), «Foreigner Talk», *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford, 198-225.
- Winkler, J. J. (1985), *Auctor & Actor: A Narratological Reading of Apuleius' Golden Ass*, Berkeley.

Raquel Martín Hernández y Sofía Torallas Tovar

ΑΡÉΝΔΙΣΕ: ΕΛ ΤΕΧΤΟ Υ ΛΑ ΤΡΑΔΥΣΣΙÓΝ

Col. 1

1]ωθης πορδὴν βάλε] . Β. πορδὴν]αι δοκοῦσι ἀποτροπαί]ν ἐπιτήδειον ὄντα
5]ασην. τοσαῦτα γὰρ]..οτι ἐν τῷ πρωκτῷ μου]ν περιφέρω. κυρία Πορδὴ, ἐὰν δια-]ν ἀργυρᾶν σε ποιήσας
10] . οὔτοι παραγείνονται. τ̄] . Κο'. αβορατον ≠]μαλααγαβρουδιττακοτα]ραλαβα ^{αδυνα} δωναραπρουτιννα]..[...].ακρατιευτιγα
15]μα .]ωσαδω [.]χαριμμα ≠ ὁ πρω]κτός μου ἀπεσφίνω- [ται ἐν τ]ῷ πελάγει χει- [μῶν]]αι ἐρεγμὸν
20	Κο'.	κ]ατειδαν αὐτῶν]λαβαττα ≠] τ̄ πέρ ^δ (εται) Β.]ον πορδὴν] .μενω
25]ην σου ποιήσας δύν]ασαι μοι εἰπεῖν Ψώλι]χον ποταμὸν] .μος τῆς πορδῆς] κεκρυμμένος
30	Γ. κυρία Χαρίτιον	κύ]γχειρέ μοι λελυμέ ^ν (οι)] Γ. λάλει βα-]α. Ζ. λεανδα]ομαι αὐτὰς]
35] αλεμμακα ≠]]ν ≠

ΛΣΠ ὄϋ μ ὄϋε ρι

1. ἀλλ' ἵνα διασ]ωθῆς Kroke; σωθῆς Zielinski; ἵνα μὴ τρ]ωθῆς Crusius 7-8 κυρία Πορδὴ, ἐὰν δια-| [φύγω τὸν κίνδυνον]ν sugerido por Blass. El bufón promete a la diosa Pedo hacerle una estatua (?) de plata si logra huir del peligro. 30. Reconstrucción basada en el texto paralelo de la columna 4. 31-37. Las últimas líneas aparecen rodeadas por una línea marcada con la referencia que aparece a 180° en el margen inferior. Esta indicación parece remitir al verso del papiro.

Burla burlando: la visión de los indios en un mimo de época romana

-]... tírate un pedo
] B. Pedo
] Parecen armas defensivas
] haciéndolo a propósito
] pues tal es
] en mi culo
] Doy una vuelta. Señora Pedo. Si acaso
] haciendo una de plata.
 10] Aquí llegan (*timbales*)
] . TODOS. *aboraton* (*crótalos*)
] *malalagabrudittacota*
] *ralabadonaraprutinna*
] *acratieutiga*
] *ma*
] *osado* [] *sjarimma* (*crótalos*)
] tengo el culo fruncido
] la tormenta en el mar
] un eructo
 20] se han dado cuenta
] *labata* (*crótalos*)
] (*timbales, se tira un pedo*)
] pedo
] meno ???
] de ti habiendo hecho
] me puede decir
] el río Psólico
] .. del pedo
] escondido
 30 Señora Caritión, alégrate por mí que he sido liberado
] G. habla ba-⁶³
] *Z. leanda*
] yo ... a ellas
] *alemakka* (*crótalos*)
] . (*crótalos*)⁶⁴

⁶³ Podría tratarse tanto de rey como de bárbaro, pues ambas palabras comienzan igual.

⁶⁴ No queda claro el significado de la última línea que aparece escrita por probablemente por la mano que escribió el verso, a 180° del texto en el margen inferior. Parece remitir al verso, aunque se refiera a la parte «interior». Gammacurta (2006: 10-11).

Raquel Martín Hernández y Sofía Torallas Tovar

Col. 2

- B. δοκῶ χοιριδίων θυγατέρες εἰς ἑγὼ καὶ ταύτας ἀπολύσω. τ̄ πορ^δ(ή). Κο¹. αἰ' *αρμινθι* ≈ — τ̄
- 40 B. καὶ αὐταὶ εἰς τὸν Ψώλειχον πεφεύγασι.
Γ. καὶ μάλα, ἀλλὰ ἐτοιμαζόμεθα [ἐ]ἄν σωθῶμεν.
B. κυρία Χαρίτιον, ἐτοιμάζου ἐὰν δυνηθῆς τι τῶν ἀναθημάτων τῆς θεοῦ μαλῶσαι.
- 45 A. εὐφήμεῖ· οὐ δεῖ τοὺς σωτηρίας δεομένους μεθ' ἱεροκυρίας ταύτην παρὰ θεῶν αἰτεῖσθαι.
πῶς γὰρ ὑπακούουσι ταῖς εὐχαῖς πονηρία τὸν ἔλεον μελλόντων παρ[α]σπᾶ]σθαι; τὰ τῆς θεοῦ δεῖ μένειν ὁσίως.
- 50 B. σὺ μὴ ἄπτου· ἐγὼ ἄρῶ. A. μὴ παῖζε, ἀλλ' ἐὰν παραγένωνται διακόνει αὐτοῖς τὸν οἶνον ἄ[κ]ρατον.
B. ἐὰν δὲ μὴ θέλωσιν οὕτως πείνειν;
Γ. μωρέ, ἐν [τ]ούτοις τοῖς τόποις οἶνος [...]ς ὄν.[
λοιπὸν [δὲ] ἐὰν τοῦ γένους δράξω[ν]τα[ι] ἄπειρ[ί]αι [πο-]θοῦντ[ε]ς ἄκρατον πείνουσιν.
- 55 B. ἐγὼ αὐτοῖς καὶ τὴν τρυγίαν διακο[ν]ῶ
Γ. αὐτοὶ δὲ οὗτοι λελουμένοι μετὰ τῶν [γυναικῶν] παραγείνονται. τ̄ ἀναπε^ε() τ̄ δεου τ̄ [...] οσαλλ. .[
Bα^ε. βραθις. Κο¹. βραθεις. B. τί λέγου[ς]τι;
Γ. εἰς τὰ μερίδιά φησι λάχωμεν. B. λάχω[μ]ε[ν]
60 Bα^ε. *στυκεπαιρομελλοκοροκη*. B. βάσκ' ἄλαςτε·
Bα^ε. [β]ραθιε ≈ τ̄ βερη· κονζει· δαμυν· πετρεκιω πακτει· κορταμες· βερη· ἱαλερω· δεπωμενζι πετρεκιω δαμυντ· κινζη· παξει· ζεβης· λολωβια· βραδις· κοττως· Κο¹. κοττως.
- 65 B. κοττως ὑμᾶς λακτίσαιτο. Bα^ε. ζοπιτ̄
B. τί λέγουσι; Γ. πείν δὸς ταχέως.
B. ὀκνεῖς οὖν λαλεῖν; καλήμερε, χαίρε. ≈ τ̄
Bα^ε. ζεικουκορμωσηδε. τ̄ B. ἄ, μὴ ὑγιαίνων.
Γ. ὑδαρές ἐστι, βάλε οἶνον. τ̄ π^{ολ}(ύς).
- 70 ρ *σκαλμακαταβαπτειραγουμι*.
Z. *τουγουμι* ≈ *νεκελεκεθρω*. ρ *ειτουβελλετρα χουπτειραγουμι*. B. αἰ' ≈ μὴ ἀηδῖαν· παύσασθε. τ̄ ≈ αἰ' ≈ τί ποιεῖτε; Z. *τραχουντερμανα*.

47 GH Cunningham μελλόντες Santelia ed. pr. μελλόντων Cunningham Sudhaus παρ[α]σπᾶ]σθαι GH παρ[έ]χε]σθαι 51 I. πίνειν 52. GH [οὐ]κ ὄνει[ος] I. ὄνιος 53 GH ἄπερ ἄπε[ι]θοῦντες pero lo considera corrupto 54. I. πίνουσιν 57 ἀναπε^ε() quizá ἀναπαις(τικός)

Burla burlando: la visión de los indios en un mimo de época romana

- B. Me parecen hijas de cerditos, a estas también
las voy a liberar⁶⁵ (*timbales, pedo*) TODOS. *ai arminzi* (*crótalos, flauta, timbales*)
- 40 B. También estas han huido al río Psólico.
G. Y es más, preparémonos si queremos ser salvados.
B. Señora Caritió, intenta si puedes rapiñar alguna ofrenda de la diosa.
A. Guarda silencio religioso. Quienes necesitan la salvación no deben pedirla
cometiendo sacrilegio contra los dioses. ¿Cómo van a escuchar plegarias de quienes exigen misericordia con un acto de impiedad? Lo que pertenece a la diosa ha de permanecer puro.
- 50 B. ¡No lo toques! Yo recojo. A. No hagas burla. Si se acercan, sírveles vino sin mezclar.
B. Y ¿si no quieren beberlo así?
G. ¡Tonto! En estos lugares el vino no se vende.
Si echan mano de algo de este género, deseándolo sin límite, lo beben sin mezclar.
B. Les voy a servir hasta los posos.
G. Mira, aquí llegan con las mujeres tras haberse lavado. (*timbales, anapestos? timbales*)
REY. *Bracis KOI: Braceis* B. ¿qué dicen?
G. Dicen que dividamos en trocitos. B. dividamos.
- 60 REY. *stukepairomellocoroque* B. ¡Vete de aquí, insufrible!
REY. *bracie* (*crótalos, timbales*) *bere konzei . damun . petrekio*
Paktei kortames bere ialero depomentzi
Petrekio damut kindze paxei zebes lolo
bia bradis kottos TODOS. *kottos*
B. ¡Ojalá el *kotos* os patee! REY. *zopit* (*timbales*)
B. ¿Qué dicen? G. Dales de beber rápido
B. ¿No te atreves a hablar? Buenos días, hola (*crótalos, timbales*)
REY *zeizucormosedede* (*timbales*) B ¡Ah! No, si estás en tus cabales.
G. Está aguado, échale vino. (*muchos timbales*)
- 70 Q. *scalmacatabapteiragumi*
Z. *tugummi* (*crótalos*) *nekelekezro* Q. *eitubelletra*
jupteragumi B. ¡Ay! (*crótalos*) ¡qué vergüenza!, ¡parad! (*timbales, crótalos*)
¡Ay! (*crótalos*) ¿qué hacéis? Z. *trajuntermana*

⁶⁵ O 'lavar', si aceptamos la conjetura de Knoke y Manteuffel ἀπολ<ο>ύσω.

Raquel Martín Hernández y Sofía Torallas Tovar

Col. 3

- 75 ς. βουλλιτικηλουμβαϊ πλαταγουλδα ≈ βι[
 B. απυλευκααρ. τ̄ B[α^c.] χορβονορβοβορββα[
 τουμιαωναξιζδεσπιτ πλαταγουλδα ≈ βι[
 σεοσαραχισ. τ̄ Βα^c. [...]οραδω ≈σατυρ[
 Βα^c. ουαμεγαρεσυμγαραδαρα ≈ ηι ≈ ια ≈ δα[
 Β. μαρθα ≈ μαριθουμα εδμαϊμαϊ ≈ μαϊθο[
 80 θαμουνα μαρθα ≈ μαριθουμα. τ̄ . [...]τυν[
 Βα^c. μαλπινιακουρουκουκουβι ≈ — καρακο[..]ρα
 Κο¹. αβα. Βα^c. ζαβεδε ≈ — ζαβιλιγιδουμβα. Κο¹. αβα ουν[
 Βα^c. πανουμβρητικατεμανουαμβρ ητουουενη.
 Κο¹. παγουμβρητικατεμανουαμβρητουουενη
 85 παρακουμβρητικατε[μ]ανουαμβρητουουεν[ι]
 ολυσαδιζαπαρδαπικουπικατεμαν ≈ αρειμιαν[
 ριδαου ≈ — ουπατει[.]α ≈ — τ̄ ε '
 Βα^c. [βά]ρβαρον ανάγω χορὸν ἄπλετον, θεὰ Σελή[νη,
 πρὸς ῥυθμὸν ἀνέτω βήματι βαρβάρω [προβαίνων.]
 90 Ἰγδῶν δὲ πρόμοι πρὸς ἰ[ε]ρὸθρον δότε ≈ [~ ~ -]
 [C]ηρικὸν ἰδίως θεαστικὸν βήμα παραλ[.] . . [
 τ̄ πο¹(ύς), κροῦ^c(ις). Κο¹. ορκις[.] Β. τί πάλι λέγουσι;
 Γ. ὄρχησαί φησι. Β. πάντα τὰ τῶν ζώντων. τ̄ πορ^δ(ή)
 [Γ.] ἀναβαλόντες αὐτὸν ταῖς ἱεραῖς ζώναις κατα[δήσα]τε.
 95 τ̄ πο¹(ύς), κα τα στο λή.
 Β. οὔτοι μὲν ἤδη τῇ μέθῃ βαροῦνται.
 Γ. ἐπαινώ· σὺ δέ, Χαρίτιον, δεῦρο ἕξω.
 Α. δεῦ[ρ], ἀδ]ε[λ]φέ, θάσσον· ἄπανθ' ἔτοιμα τυγχάν[ει];
 Γ. πάντα γ[ά]ρ· τὸ πλοῖον ὄρμει πλησίον· τί μέλλετε;
 100 σοὶ [λέ]γω, πρωρεῦ, παράβαλε δεῦρ' ἄγων τῆ[ν ναῦν ταχύ.]
 Δ. ἐὰν π[ρ]ῶτος ἐγὼ ὁ κυβερνήτης κελεύω.
 Β. πάλι λαλεῖς, καταστροφεῦ;
 ἀπο[λ]ίπωμεν αὐτὸν ἕξω καταφιλεῖν πύνδ[ακα.]
 Γ. ἔνδον ἔστε πάντες; Κο¹. ἔνδον. Α'. ὦ τάλαιν' [ἐγώ ~ -
 τρῶ]μος πολὺς με τὴν παναθλίαν κρατεῖ.
 εὐμενής, δέσποينا, γείνου· cῶζε τὴν σὴν πρός[πολον.]

81 ο κουβι ex corr v 103 GH <τὸν> πύνδ[ακα]

Burla burlando: la visión de los indios en un mimo de época romana

- Q. *bullitikalumbai platagulda (crótalos) bi*
 B. *apuleukasar (timbales) REY. jorbonorbozorba tumionaxizdespit platagulda (crótalos) bi*
seosarajis (timbales) REY. [...]orado (crótalos) satur
 REY. *uamesaresimsaradara (crótalos) ei (crótalos) ia (crótalos) da*
 B. *marza (crótalos) marizuma edmaimai (crótalos) maizo*
 80 *zamunamarza (crótalos) marizuma (timbales)*
 REY. *malpiniakurukukubi (crótalos, flauta) karako*
 TODOS. *aba REY. zabede (crótalos, flauta) zabiligidumba TODOS. aba un*
 REY *panumbreticatemanuambretuu eni*
 TODOS. *panumbreitcatemanuambretuu eni*
parakumbreticatemanuambretuueni
olisadizapardapiscupiscateman (crótalos) areiman
ridau (crótalos, flauta) upatei . a (crótalos, flauta, timbales 5 veces)
 REY. Traigo un coro bárbaro inmenso, diosa Selene,
 Avanzando al ritmo con paso bárbaro desenfrenado.
- 90 Jefes de los indios, al son místico dad (*crótalos*) [
 característico paso oriental inspirado
 (*muchos tímpanos, percusión*) TODOS. *orkis*] B. ¿Qué dicen ahora?
 G. Dicen que a bailar. B. Todo lo de los vivos (*timbales, pedo*).
 G. Levantándolo, atadlo con las cintas sagradas.
 (*Muchos timbales*) FI NAL
 B. Estos ya están amodorrados con la borrachera.
 G. Me alegro. Y tú, Caritión, sal fuera.
 A. Salgo en seguida, hermano. ¿Está todo listo?
 G. Todo pues. El barco está amarrado fuera. ¿Qué esperáis?
- 100 Te digo a ti, timonel, acerca el barco aquí rápido.
 D. Si yo soy el primero, el capitán, lo mandaré yo.
 B. ¿Todavía hablas, desgraciado?
 Dejémoslo aquí fuera a besar el fondo de la frasca.
 G. ¿Estáis todos dentro? TODOS. Estamos dentro. A. ¡Oh, pobre de mí!
 ¡Un fuerte temblor me posee a mí desgraciada!
 Sé benévola, señora, salva a tu servidora.

Raquel Martín Hernández y Sofía Torallas Tovar

- Col. 4
 ϛ κυρία Χαρίτιον, σύνχαιρε τούτ[ων μοι]
 λελυμένω.
 190 A. μεγάλοι οί θεοί.
 B. ποιοι θεοί, μωρέ; πορδή.
 A. παύσαι άνθρωπε.
 ϛ αὐτοῦ με ἐγδέχεσθε, ἐγὼ δὲ πορ[ευ-]
 θεῖς [[ποιήσω] τὸ πλοῖον ἔφορμον [ποιήσω.
 195 A. πορεύου· ἰδοῦ γὰρ καὶ αἱ γυναῖκες .[
 αὐτῶν ἀπὸ κυνηγίου παραγίνοντ[αι]
 B. οὔ, πηλίκα τοξικά ἔχουσι.
 Γυν. κραννου. A^λ. λαλλε
 200 A^λ. λαιταλιαντα λαλλε αβ ... αιγμ[
 A^λ. κотаκωс αναβοιωωρα.
 B. χαίρετε ≈
 Κο^ι. λасπαθια ≈
 B. αἴ κυρία, βοήθει.
 205 A. αλεμακα ≈ Κο^ι. αλεμακα
 B. παρ' ἡμῶν ἐστι τούκ ηλεωτ' μὰ τὴν Ἀ[θήνην]
 A. ταλαίπωρε, δόξααί σε πολέμι[ο]ν
 εἶναι παρ' ὀλίγον ἐτόξευσαν.
 B. πάντα μοι κακά· θέλεις οὖν κα[....]τ[...
 210 εἰς τὸν Ψώλιχον ποταμόν; [
 A. ὡς θέλεις Ἷ B. πορ^ο(ή) [
 Κο^ι. μινει
 ἄγων ϛ κυρία Χαρίτιον, καταρχὴν [βλέπω τοῦ]
 ἀνέμου ὥστε ἡμᾶς πε[ράσαντας]
 215 τὸ Ἰνδικὸν πέλαγος ὑπ[οφυγεῖν·]
 ὥστε εἰσελθοῦσα τὰ σε[αυτῆς ἄρον,]
 καὶ ἐὰν τι δύνη τῶν ἀν[αθημάτων]
 τῆς θεοῦ βάστασον. [
 A. ϛ[ω]φρ[ό]νησον, ἄνθρωπε· ο[ὐ] δεῖ τοὺς ϛω-]
 220 τηρία[ϛ] δεομένους μετ[ὰ ἱεροκυλίας]
 ταύτην ἀπὸ θεῶν αἰτε[ῖσθαι]
 πῶς γὰρ ὑπακοῦσουσιν αὐ[τῶν πονη-]
 ρία τὸν ἔλεον ἐπισπωμ[ένων;]
 B. ϛὺ μὴ ἄπτου, ἐγὼ ἄρῶ.
 225 ϛ τοίνυν τὰ σεαυτῆς ἄρον.
 A. οὐδ' ἐκεῖνων χρεῖαν ἔχω, μόν[ον δὲ τὸ πρόσω-]
 πον τοῦ πατρὸς θεάσασθ[αι].
 ϛ εἴσελθε τοίνυν· ϛὺ δὲ ὄψομ.[
 διακονήσης ἀκρατέστερ[ον τὸν οἶνον]
 230 διδούς, αὐτοὶ γὰρ οὔτοι πρ[οσέρχονται].

208 ὀλίγον 2 ο ex corr. α

Burla burlando: la visión de los indios en un mimo de época romana

- Señora Caritión, alégrate por mí que he sido liberado.
- 190 A. ¡Grandes son los dioses!
 B. ¿Qué dioses, tonto? (*pedo*).
 A. Para, hombre.
 Q. Esperadme aquí, yo iré a buscar el barco para anclarlo.
 A. Ve. Mira, ahí están las mujeres, que vienen de cazar.
 B. ¡Oh, qué arcos más grandes llevan!
- 200 MUJER. *kraunu*. OTRA. *Lale*
 OTRA. *laitalianta lale ab aigm*
 OTRA. *kotakos anaboioora*.
 B. Hola (*crótalos*)
 TODOS. *Laspacia* (*crótalos*)
 B. ¡Ay, señora, ayuda!
 A. *alemaca* (*crótalos*) TODOS. *alemaca*
 B. Está con nosotros. ¡Por Atenea, no nos es propicio!
 A. Pobre, te tomaron por un enemigo y ¡por poco te disparan con el arco!
- 210 B. ¡Todo me sale mal! ¿Quieres entonces que me las lleve al río Psólico?
 A. Como quieras. B. (*pedo*).
 TODOS. *minei*
 Q. Señora Caritión, veo que el viento empieza a levantarse, y si partimos podemos huir por el océano Índico.
 Así que entra y recoge tus cosas, y si puedes, llévate alguna de las ofrendas de la diosa.
 A. ¡Sé prudente, hombre! A los que necesitan salvación no les conviene pedirla a los dioses cometiendo sacrilegio.
- 220 ¿Cómo van a atender a los que quieren ganar misericordia con maldad?
 B. Tú no toques, que yo lo recojo.
 Q. Entonces recoge tus propias cosas.
 A. No las necesito, solo ver el rostro de mi padre.
- 230 Q. Entra entonces. Y tú, prepárales la comida, dándoles el vino más fuerte.
 Aquí se acercan ellos.

