

Hacia una historia coral de los metros griegos:

Rasgos formales de los metros no-líricos desde la época Arcaica a la Antigüedad Tardía

Autor:

Abritta, Alejandro

Tutor:

Torres, Daniel Alejandro

2016

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Doctorado en Letras Clásicas

Tesis de doctorado

“Hacia una historia coral de los metros griegos:
Rasgos formales de los metros no-líricos desde la época
Arcaica hasta la Antigüedad Tardía”

Septiembre 2016

Tesista: Alejandro Abritta
DNI 34214514
alejandroabritta@gmail.com

Director de tesis y consejero de estudios
Daniel Alejandro Torres

Prefacio

La tesis que se presenta a continuación fue defendida el 29 de mayo de 2017, ante los doctores Ramón Cornavaca, Pablo Cavallero y Guillermo de Santis, que la calificaron con sobresaliente y recomendación de publicación. El texto es el mismo que fue entregado en septiembre de 2016, con mínimas correcciones de redacción y tipeo. Constituye el resultado de un trabajo de investigación comenzado en 2010 y todavía en curso y es, como se repite en numerosas ocasiones, el primer paso de un programa de trabajo mucho más amplio.

Si bien intenté presentar un texto académico accesible, el género y la dificultad intrínseca de muchos de los temas que se tocan han hecho difícil lograr ese objetivo. Me gustaría que no fuera la presentación más completa de la teoría coral disponible, pero, lamentablemente, no existe otra hoy en día. Recomiendo al lector interesado en el tema pasar por alto el capítulo 1 y saltar al segundo, donde comienza el análisis coral propiamente dicho. Le resultará también útil familiarizarse con algunos conceptos métricos que se utilizan de manera regular, para lo cual recomiendo una rápida lectura del todavía útil manual de Maas (1962) o del libro de Sicking (1993).

La teoría coral, como toda teoría del campo de la metricología, trata de la elaboración de esquemas métricos y, en particular, de cómo las formas del lenguaje se colocan en ellos. Por qué es un cambio significativo en el área de los estudios clásicos se entiende mejor de ese modo que de cualquiera de los que he utilizado en la tesis: cuando se propone que los poetas atendían al acento y se estudia la manera en la que lo hacían en cada tipo de verso, se está proponiendo que cada esquema métrico se “llenaba” con palabras que no eran únicamente secuencias de sílabas largas y breves sino que también tenían un contorno melódico que debía ser tomado en cuenta.

El jurado de esta tesis, al que expreso aquí mi más profundo agradecimiento por sus invaluable aportes y su detenida lectura de un texto complejo, me ha hecho notar que la exposición abunda en detalles técnicos y deja de lado los resultados que se pueden alcanzar en el análisis coral de la poesía (específicamente, en el análisis literario del que se habla en la sec. 0.4.5). En este punto del desarrollo de la teoría, sin embargo, esto ha sido necesario. Espero poder compensar esta falencia conforme la parte más dura de ese desarrollo avance.

Alejandro Abritta

Junio de 2017

Agradecimientos

Nada hay más frío que agradecer en el portal de una tesis de doctorado a quienes merecen gratitud por ella. No obstante, he de cumplir con ciertas formalidades y me siento obligado a dejar constancia para la historia de ciertos nombres.

En primer lugar, a las instituciones, en particular al Conicet por haber financiado este proyecto con una beca de doctorado comenzada en abril de 2013 y contribuido a él a través del PIP 2013-2015 “Estrategias de la memoria en Grecia y en Roma. La recuperación y el olvido del pasado como prácticas discursivas en diversos géneros literarios”. Más importante es para mí agradecer a la Universidad de Buenos Aires por su contribución a través de los UBACyT 2011-2014 “La Prosodia de la Himnodia griega antigua. Métrica, música y danza en el lenguaje poético griego y la interpretación neoplatónica de los poetas antiguos” y 2014-2017 “Himnos y plegarias en la Grecia Antigua: Música, ritual y memoria cultural desde la Época Arcaica hasta la Antigüedad Tardía” y sobre todo a la Facultad de Filosofía y Letras, “Puan” para los amigos, en el más profundo sentido mi *alma mater* en este largo devenir de la ciencia. También, porque no puede ser de otra manera, al Instituto de Filología Clásica de la UBA y a sus miembros, cuya colaboración, para esta tesis y para mi carrera, ha sido invaluable.

Agradezco también a mis compañeros de proyectos de investigación (Ayelén Bonifazi, Carlos Goitía, Caterina Stripeikis, Damián Picardi, Diego González Muñoz, Gastón Prada, Luisina Abrach, Pablo Cardozo), incluyendo a los caídos. Su paciencia para con mi amor a los números no ha sido suficiente como para merecer tanto, pero les debo muchas otras cosas más importantes. Reservo una mención especial para Rodolfo Buzón, un maestro y un sabio cuya leyenda no precede debidamente su presencia.

Por todo, agradezco a mis padres, con la conciencia de la helada crueldad del lenguaje formulaico que no merecen.

A Lucas, que ha puesto a prueba mi paciencia hasta el punto de que se ha ganado mi afecto, mi cariño y, lo que es más significativo, ha enriquecido mi vida y mi ciencia.

A Mary le he dedicado todo lo que sigue; no basta, pero lo mismo podría decirse de todo esfuerzo que podría hacer para compensarle lo que me ha dado.

Finalmente, a Atilio Gamerro, a quien jamás he conocido ni conoceré, por Daniel Torres.

*Para Mary,
por tanto.*

*A Cual, Perseo, Tanya, Franklin, Bambuco y Quete,
por enseñarme filosofía y otras cosas que valen las penas.*

Contenido

Prefacio	1
Agradecimientos	2
Advertencia preliminar	9
0. Introducción	12
0.1. La teoría coral y el análisis formal de los metros griegos	12
0.2. Conceptos esenciales de métrica griega	14
0.2.1. Ritmo y metro	14
0.2.2. Esquema métrico	15
0.2.3. <i>Anceps</i> y <i>brevis in longo</i>	17
0.2.4. <i>Cesura</i> y <i>colon</i>	19
0.2.5. <i>Puentes</i>	21
0.2.6. <i>Resolución</i> y <i>contracción</i>	22
0.2.7. <i>Tesis</i> y <i>arsis</i>	22
0.2.8. <i>Métrica externa</i> y <i>métrica interna</i>	23
0.2.9. <i>Resumen</i>	24
0.2.10. <i>Sistema de referencia a los esquemas métricos</i>	25
0.3. Conceptos básicos de prosodia griega	26
0.3.1. <i>Teoría del acento</i>	26
0.3.1.1. <i>Contonación</i>	27
0.3.1.2. <i>Marcas acentuales</i>	28
0.3.1.3. <i>Clasificación de palabras</i>	29
0.3.1.4. <i>Clíticos</i>	31
0.3.1.5. <i>Problemas pendientes</i>	33
0.3.2. <i>Ritmo</i>	34
0.3.2.1. <i>Teorías sobre el ritmo del lenguaje griego</i>	34
0.3.2.2. <i>Apositivos</i>	40
0.3.3. <i>Resumen y problemas pendientes</i>	41
0.4. Conceptos esenciales de métrico-prosodia	42
0.4.1. <i>Pre-historia de la métrico-prosodia</i>	42
0.4.2. <i>Esquemas métrico-prosódicos</i>	46
0.4.3. <i>Distribución de acentos</i>	48
0.4.4. <i>Concordancia y refuerzo acentual</i>	50
0.4.5. <i>Recursos prosódicos literarios</i>	52
0.4.6. <i>Conclusión</i>	53
0.5. Presentación del texto	53

0.5.1. Cuestiones metodológicas.....	53
0.5.2. Organización del presente trabajo.....	55
1. Cuestiones generales	57
1.1. El rol del acento en la poesía griega.....	57
1.1.1. Cuestiones meta-teóricas preliminares.....	57
1.1.2. Requisitos de una prueba del rol del acento	58
1.1.3. Pruebas	61
1.1.4. Conclusiones	66
1.2. Cuestiones de interpretación de las marcas acentuales	66
1.2.1. Acento barítono sobre distintos tipos de sílaba	67
1.2.2. Marca de agudo sobre sílaba cerrada	72
1.2.3. Oxítonos pre-pausales.....	75
1.2.4. Graves	79
1.3. Otras cuestiones.....	81
1.3.1. Doble acento	81
1.3.2. Acentuación irregular	83
1.3.3. Comportamiento de los enclíticos	85
1.3.4. Contonación entre palabras léxicas.....	88
1.4. Conclusiones	92
2. Hexámetro dactílico	95
2.1. Análisis métrico	95
2.1.1. Esquema métrico.....	95
2.1.2. Cesuras.....	97
2.1.3. Puentes	101
2.1.4. Metricología del hexámetro	102
2.2. Análisis métrico-prosódico	114
2.2.1. La cuestión de la concordancia.....	114
2.2.1.1. Ictus variable o determinado prosódicamente	124
2.2.2. Distribución de palabras.....	132
2.2.2.1. Dáctilos	132
2.2.2.2. El puente de Hermann.....	135
2.2.2.3. Monosílabos largos	141
2.3. Evolución del hexámetro	144
2.3.1. Cambios métricos de Homero hasta Proclo.....	144
2.3.2. Cambios métrico-prosódicos desde Homero hasta Proclo	148
2.3.2.1. Introducción	148
2.3.2.2. La concordancia y la discordancia a lo largo de la historia del hexámetro	148

2.3.2.2.1. Evolución de la concordancia en el hexámetro.....	148
2.3.2.2.2. Evolución de la discordancia en el hexámetro.....	151
2.3.2.2.3. Componentes de la concordancia a lo largo de la historia.....	155
2.3.2.2.4. Conclusiones.....	157
2.3.2.3. El sexto pie en la historia del hexámetro.....	159
2.3.2.3.1. Tendencias métricas.....	159
2.3.2.3.2. Tendencias métrico-prosódicas.....	163
2.4. Conclusiones	171
3. Trímetro yámbico.....	173
3.1. Introducción y consideraciones preliminares	173
3.2. Análisis métrico	174
3.2.1. <i>Esquema métrico</i>	174
3.2.2. <i>Cesuras</i>	176
3.2.3. <i>Puentes</i>	178
3.2.4. <i>Explicaciones ritmicológicas del trímetro</i>	180
3.2.5. <i>Resumen</i>	185
3.3. Análisis métrico-prosódico	185
3.3.1. <i>El rol del acento en el trímetro</i>	185
3.3.1.1. <i>Ictus variable</i>	199
3.3.2. <i>Distribución de palabras</i>	202
3.3.2.1. <i>Monosílabos largos</i>	202
3.3.2.2. <i>El puente de Porson en Aristófanes</i>	206
3.3.3. <i>Tres lecturas métrico-prosódicas</i>	209
3.3.3.1. <i>Semónides, fr. 7.50-4</i>	209
3.3.3.2. <i>Sófocles, Antígona 730-3</i>	211
3.3.3.3. <i>Licofrón, Alejandra 240-2</i>	213
3.4. Variaciones del trímetro	215
3.4.1. <i>Variación métrica</i>	215
3.4.2. <i>Variación métrico-prosódica</i>	217
3.4.2.1. <i>Palabras ante las cesuras</i>	217
3.4.2.2. <i>Monosílabos en el primer pie</i>	223
3.4.2.3. <i>El cierre del trímetro: paroxitonesis</i>	225
3.4.3. <i>Resumen y conclusiones</i>	231
3.5. El coliambo	232
3.5.1. <i>Esquema métrico</i>	232
3.5.2. <i>Variaciones del coliambo</i>	234
3.5.2.1. <i>Variaciones métricas</i>	234

3.5.2.2. Variaciones métrico-prosódicas	238
3.5.2.2.1. Palabras ante las cesuras	238
3.5.2.2.2. Paroxitonesis	240
3.5.2.2.3. Trocaicas y espondeicas en Herondas (y en Babrio)	243
3.5.2.2.4. Resumen y conclusiones	247
4. Dístico elegíaco	250
4.1. Análisis métrico	250
4.1.1. Esquema métrico	250
4.1.2. Cesuras y pausas	252
4.1.3. Puentes	255
4.2. Análisis métrico-prosódico	256
4.2.1. El problema de la concordancia	257
4.2.1.1. En el hexámetro elegíaco	257
4.2.1.2. En el pentámetro	262
4.2.2. Cierres de línea en el dístico elegíaco	269
4.2.2.1. Ictus variable en el hexámetro elegíaco	269
4.2.2.2. El cierre del pentámetro	272
4.2.3. Resumen y conclusiones	276
4.3. Evolución del dístico elegíaco	276
4.3.1. Evolución métrica	276
4.3.2. Evolución métrico-prosódica	279
4.3.2.1. Evolución del hexámetro elegíaco	279
4.3.2.1.1. Evolución de la concordancia y la discordancia	279
4.3.2.1.2. Componentes de la concordancia.....	284
4.3.2.1.3. El sexto pie del hexámetro elegíaco.....	286
4.3.2.1.4. Conclusiones	291
4.3.2.2. Evolución del pentámetro.....	292
4.3.2.2.1. Variación diacrónica en el uso de las palabras yámbicas	292
4.3.2.2.2. Cambios en la acentuación ante la diéresis	297
4.3.2.2.3. El sexto pie del pentámetro.....	299
4.3.2.2.4. Conclusiones	306
4.3.3. Conclusiones	307
5. Conclusiones	309
Apéndice I: Sobre el problema del origen del hexámetro.....	312
Ap.I.1. Introducción y breve recuento histórico.....	312
Ap.I.2. Teorías derivacionistas de los setenta	313
Ap.I.3. La hipótesis coral.....	323

Ap.I.4. Conclusiones.....	331
Apéndice II: Listado de muestras y abreviaturas y sistema de referencias	333
Hexámetro.....	334
Trímetro yámbico.....	334
Coliambo	336
Dístico Elegíaco.....	336
Sistema de referencias.....	338
Bibliografía	340

Advertencia preliminar

El trabajo que se presenta a continuación es sólo la mitad del trabajo que se presenta. Además del sentido vulgar de que todo texto que expone resultados de una investigación expone siempre un porcentaje menor de la investigación realizada, en este caso hay uno especial: en la elaboración de esta tesis se ha dejado una enorme cantidad de datos disponibles para el lector en el blog <https://empgriegos.wordpress.com/>. Éstos, a su vez, se derivan de los que pueden hallarse (también) en <https://greekmps.wordpress.com>, donde se encuentran las muestras codificadas utilizadas en el presente estudio. Sobre el proceso de codificación la información necesaria está en ambos blogs, y puede hallarse además en el “Proyecto definitivo” de esta tesis publicado en <https://ubacyttorres.wordpress.com/planes-de-proyectos-y-becas>.

La miríada de tablas que se expondrán a lo largo de este texto es un porcentaje menor de las que se elaboraron específicamente para este trabajo y que han sido tomadas en cuenta en los análisis que se realizan en él. En la planilla de Excel que constituye la herramienta de análisis para el hexámetro dactílico, contando sólo las que extraen información directamente de la muestra (esto es, excluyendo las que calculan porcentajes, razones, etc.) hay más de 19500 celdas con datos. Multiplíquese eso por los ocho autores que constituyen el *corpus* codificado de este metro, y se obtiene bastante más de 150000 celdas con información sólo de uno de los tipos de verso estudiados aquí.

Naturalmente, no puede demandarse del lector que tome en cuenta cada una de ellas, ni siquiera alguna de ellas. Como he mencionado, a los fines de este trabajo se han preparado tablas especiales que presentan la información de manera más organizada y específica a los objetivos de cada sección o cada capítulo, que pueden hallarse en un apartado del blog en español dedicado específicamente a presentarlas (<https://empgriegos.wordpress.com/datos-experimentales/hacia-una-historia-coral-de-los-metros-griegos>). Aun así, la cantidad de datos es abrumadora. Las 21 tablas presentadas en el capítulo 2 son apenas un recorte de las 155 que pueden hallarse en los documentos correspondientes a esa parte del estudio, apenas una fracción insignificante de las que debieron ser utilizadas para elaborarlas.¹

¹ Considérese solamente que para cada tabla que analiza un fenómeno en todos los autores de uno de los *corpora* hay que multiplicar por lo menos por ocho la cantidad de tablas necesaria para elaborarla.

Pero la disponibilidad de la información ha sido y es un objetivo fundamental en este proyecto.² Aunque los cientos de miles de datos codificados³ se redujeron a algunas decenas de miles de celdas que extraen información y éstas, a su vez, a algunos cientos para la elaboración de este trabajo y, luego, a algunas decenas en el cuerpo del texto, cada paso, cada sílaba de cada texto está disponible para su consulta. Esto es completamente inédito en la disciplina y debe destacarse. Nunca un estudio de las características del presente ha ofrecido la posibilidad a los colegas de consultar todas las instancias de análisis, desde la cruda lista de versos codificados hasta los resultados más sofisticados de las pruebas estadísticas.

Lo fundamental a los fines de la lectura del texto que sigue es que por momentos ha sido elaborado esperando un esfuerzo extra del lector. Debería, por supuesto, ser perfectamente entendible sin necesidad de apelar a los documentos publicados on-line; sin embargo, indudablemente lo es aún más consultándolos. Algunos razonamientos y observaciones se comprenden en el contexto de la oposición de tablas que analizan variantes de un problema; otros, examinando datos que por cuestiones de espacio no he incluido en las discusiones. La dificultad adicional para el receptor de la obra es deliberada: una comprensión mínima de los muchas veces complejos problemas que aquí se tratan supone por momentos recorrer un sinuoso camino en el mar de información que ha sido compilado para este proyecto.

Una consideración más: además de los textos poéticos codificados, en el blog se halla una muestra de la prosa de Heródoto que sirve como contraste para diferentes fenómenos métricos y métrico-prosódicos que se analizarán a lo largo de este trabajo. Cuando en él se hable de “Heródoto”, es precisamente a esa muestra a lo que se está haciendo referencia. De la misma manera, excepto cuando se indica lo contrario, me referiré a las muestras compiladas del resto de los autores utilizando simplemente su nombre. En el Apéndice II pueden hallarse los detalles.

Una post-data sobre la traducción de los versos citados. Tres alternativas se ofrecían en la elaboración de este trabajo: citar con todo el contexto necesario para

² Esta disponibilidad tiene como correlato una preferencia por utilizar, en la medida de lo posible, siempre datos compilados por mí por sobre aquellos que pueden extraerse de trabajos de otros autores, dado que sólo los míos pueden ser verificados por cualquiera.

³ El sistema de codificación compila tres tipos de datos de cada sílaba de cada texto analizado. Si se considera que hay un mínimo de 12 en el hexámetro, en la muestra de Homero de 2484 versos compilada para este trabajo hay una base de $12 \times 3 \times 2484 = 89424$ datos recolectados. Y esta estimación, naturalmente, da un número bastante menor al real, dado que el promedio de sílabas en el hexámetro está más cerca de 15. Nótese, además, que ésta es la cantidad de una sola muestra de las codificadas.

comprender con la ayuda de la traducción el sentido de los pasajes, no traducir en absoluto, dejando los versos como meros ejemplos de forma (es decir, permaneciendo indiferente al contenido) o citar los versos con una traducción tan incompleta como ellos, a fin de permitir al lector recuperar al menos el sentido de las palabras citadas. Todas las opciones tienen claras ventajas y desventajas. La primera, una metodología de la cual no conozco antecedentes en un texto como éste, permitiría un trabajo más fino con cada cita, pero extendería infinita e innecesariamente el estudio, además de que generaría constantes desviaciones de los tópicos en cuestión. La segunda alternativa tiene la ventaja de que recuerda que se está analizando un aspecto formal de la literatura, pero fuerza a dejar de lado el hecho de que ese aspecto formal está intrínsecamente relacionado con el contenido de los textos. La tercera ofrece una suerte de compromiso entre ambos extremos, pero con la desventaja de que deja en muchos casos traducciones que no tienen ningún sentido, porque comienzan o terminan con palabras sueltas que vienen de versos anteriores o posteriores a los citados. He optado, sin embargo, por esta última, en particular porque permite al lector que todavía no ha adquirido un manejo fluido del lenguaje recuperar parcialmente el significado de los pasajes, y a todos recordar la importancia de lo que se está diciendo, más allá de la ejemplificación de cómo se lo está diciendo.

0. Introducción

0.1. La teoría coral y el análisis formal de los metros griegos

Los análisis formales modernos de los metros griegos comenzaron a constituirse como disciplina a partir del trabajo de Bentley, en el siglo XVIII.¹ Desde entonces se ha avanzado inmensamente en el descubrimiento y la comprensión de las reglas que rigen el funcionamiento de la métrica griega antigua. Los análisis cuantitativos del siglo XIX sacaron a la luz una larga lista de fenómenos,² y el siglo XX se ocupó de buscarles explicaciones a partir de diferentes premisas metodológicas (colométricas, diacrónicas, rítmicas). Dentro de la métrica griega, por lo demás, los metros denominados estíquicos (es decir, aquellos en los que se repite el mismo esquema métrico en una serie continua) han sido con mucho los más explorados. Parece difícil imaginar hoy que quede algo por decir sobre su naturaleza y su funcionamiento.

Pero eso es solamente la mitad de la historia. Aunque nuestra comprensión del ritmo y el esquema cuantitativo formal de los metros ha alcanzado un estado de desarrollo casi insuperable, sabemos en verdad relativamente poco de cómo sonaba la poesía griega. Esto ha sido notado por los filólogos desde la década del 90 y ha motivado una línea de investigación que intenta hallar en los textos evidencia de algún tipo que permita recuperar ese sonido.³ Los avances en el área de la fonética reconstructiva del griego desde la década del 60,⁴ por lo demás, han mejorado nuestro entendimiento de cómo sonaba el lenguaje y, por lo tanto, han sido claves en esta investigación.

El presente proyecto se incorpora a esta línea de trabajo, que ha sido denominada “coral” por David (2006).⁵ La teoría coral se propone como axioma metodológico que es posible reconstruir el sonido de los textos griegos a partir de un estudio de la distribución de los acentos del lenguaje en el metro, concibiendo al esquema de largas y breves (con las diversas especificaciones provistas por la ritmicología) como el ritmo de la poesía y a la sucesión de tonos indicada por los

¹ Cf. Maas (1962 [1923]) y Kazazis (2007: 1033). Sobre el trabajo de Bentley y Hermann, cf. Plantade (2007). Una historia acotada de la metricología griega (desde el 1900) en Sicking (1993: 9-30).

² Una parte significativa de la lista puede hallarse en Devine y Stephens (1984).

³ Es una intuición que explica, entre otros, los trabajos de Daitz (1991), Danek y Hagel (1995 y 1996), Nagy (1996b y 2000), Lascoux (2003) y David (2006). Cf. también Prauscello (2006).

⁴ Especialmente a partir de los trabajos de Allen (1966 y 1967), pero cf. sec. 0.3.

⁵ Qué es exactamente la teoría coral en el libro de David es un problema. He desarrollado aquí mi propia definición.

acentos gráficos como su melodía.⁶ Además de la evidencia directa de que éste es un rol admisible para el acento en la investigación (ver sec. 1.1), debe notarse que, frente a posturas como la de West (1981) y Danek y Hagel (1995 y 1996), que hacen encomiables e indudablemente bien encaminados esfuerzos para reconstruir la melodía de los poemas homéricos, la teoría coral opta por un esquema más conservador pero menos comprometido con premisas inverificables, en la medida en que el acento tonal del griego indiscutiblemente (lo sabemos ahora) sonaba en la poesía tanto como las cantidades silábicas de las palabras.

El objetivo de este trabajo es presentar un análisis cuantitativo de algunos de los principales fenómenos “métrico-prosódicos” de los más importantes metros estíquicos de la tradición griega (el hexámetro y el trímetro yámbico) y el dístico abrumadoramente más común (el dístico elegíaco). El proyecto es a la vez inevitable e imposible. El enfoque coral de la poesía griega es, para los tiempos de la disciplina, embrionario, y por lo tanto ninguna de las conclusiones que aquí se alcancen pueden ser consideradas válidas hasta que mucha más investigación haya sido realizada. Pero, al mismo tiempo, para que esa investigación exista deben darse los primeros pasos en dirección a un *corpus* de datos sólidos sobre los cuales ésta pueda fundarse. Este trabajo es el primer paso de una tarea larga y compleja, y cada uno de los capítulos que constituyen esta tesis amerita una exploración mucho más detenida que la que los tiempos de un doctorado (y de un solo investigador) permiten.⁷

Las secciones que siguen introducen al lector a algunos conceptos básicos de métrica, prosodia y métrico-prosodia griega. He intentado reducir al mínimo la problematicidad de algunos de ellos, relegando a referencias las discusiones que no afecten al núcleo de la cuestión. Al final de la introducción puede hallarse la presentación formal del contenido de esta tesis.

⁶ En principio, esta noción se limita a los metros estíquicos. Cf. sec. 0.4.1 para la situación en los metros líricos, que es más compleja y está fuera del alcance de este trabajo.

⁷ Más sobre esto en la sec. 1.4.

0.2. Conceptos esenciales de métrica griega

0.2.1. Ritmo y metro

“Ritmo” puede definirse como cualquier sucesión de eventos a intervalos temporales regulares.⁸ A los fines del presente trabajo, puede tomarse la definición más específica de van Raalte (1986: 3): “el ritmo [es] el fenómeno de una recurrencia, dentro de una sucesión de estímulos auditivos, de estímulos prominentes que da lugar a la percepción de una coherencia.” El metro es un tipo de ritmo: la repetición de una secuencia fija de estímulos prominentes y no-prominentes. Devine y Stephens (1994: 100) ubican al metro en el centro de una jerarquía: por encima de él se encuentran los patrones rítmicos abstractos que constituyen su ontogénesis, por debajo de él la fonética de superficie de las realizaciones del verso.

Ha habido grandes discusiones en torno a la relación entre ritmo, lenguaje y metro en la Grecia antigua, así como sobre la naturaleza específica de los metros griegos. Dos posiciones pueden considerarse básicas en el tema.⁹ Una, que puede considerarse estrictamente metricológica, cuyo representante central es seguramente Maas (1962), que concibe los metros griegos como una sucesión de sílabas largas y breves, sin mayor distinción entre las ubicaciones¹⁰ fuertes y débiles que el hecho de que las primeras, siempre ocupadas por sílabas largas, son más “persistentes” como largas.¹¹ La otra, que podría denominarse “ritmicológica”, representada fundamentalmente por Allen (1966), que considera que aparte de la simple oposición cuantitativa debía existir algún otro factor que diferenciara las ubicaciones fuertes de los metros de las débiles.¹²

En el presente trabajo se optará por la segunda concepción de los metros griegos, por las razones que ofrece Allen (1966: 117-8):

Más allá de las posibilidades generales [es decir, más allá de la improbabilidad intrínseca de una métrica puramente cuantitativa], ciertas características especiales del metro griego mismo sólo pueden

⁸ Sobre los problemas de definir “ritmo”, cf. Allen (1973: 96-102) y van Raalte (1986: 1-6). Sobre algunas teorías contemporáneas del ritmo y el ritmo lingüístico, cf. Devine y Stephens (1994: 85-99) y Barry (2007: 102-8).

⁹ Ambas se remontan al siglo XIX, pero me limito aquí a presentar a sus exponentes contemporáneos.

¹⁰ “Ubicación” será utilizado a lo largo de este trabajo para referirse a elementos de la secuencia métrica (por ejemplo, la primera tesis del hexámetro), a fin de distinguirlo de “posición”, que será utilizado para referirse a elementos dentro de las palabras (generalmente, para hablar de la localización del acento).

¹¹ Korzeniewsky (1968), van Raalte (1986), West (1982a) y Sicking (1993) también adoptan una concepción cuantitativa del verso griego.

¹² Siguen a Allen en esto Devine y Stephens (1994) y David (2006). Debe notarse que ni van Raalte ni Sicking (ver nota anterior) admitirían que esta postura es más “ritmicológica” que la otra.

ser satisfactoriamente explicadas sobre la base de un factor adicional aparte de la duración.¹³ Puede sostenerse, supongo, que la distinción entre un ritmo ascendente (como en los yambos y anapestos) y uno descendente (como en los troqueos y los dáctilos) puede ser simplemente una cuestión de razones temporales; pero esto hace difícil entender el principio de una ubicación “débil” y una ubicación “fuerte” o, como suelen ser llamados, una *tesis* y un *arsis*¹⁴ (...). Tampoco puede explicar cómo un espondeo [—] puede entrar igualmente en ambos tipos de ritmo [dactílico y yámbico]; mientras que esto es fácilmente comprendido si la ubicación fuerte de hecho tiene un *stress* para distinguirla de la débil – al principio del pie en el ritmo descendente, al final en el ritmo ascendente.

Por lo dicho, entonces, se conciben los metros griegos en este trabajo como secuencias de sílabas largas y sílabas breves fijas (aunque con divergencias admitidas, ver sec. 0.2.2) con oposición interna entre ubicaciones fuertes, es decir, con *ictus* métrico, y ubicaciones débiles, sin *ictus* métrico. El *ictus*, un concepto rechazado actualmente por la mayoría de los investigadores, es entendido aquí como una prominencia prosódica (ya sea a partir de la intensidad fonética, el *stress*, ya a partir de una duración adicional de las sílabas, ya a partir de algún otro factor desconocido) perceptible para los oyentes del metro.¹⁵ La presente investigación podría prescindir del concepto, pero resulta improbable que esto conlleve alguna ventaja teórica. La experiencia indica que las investigaciones métricas que evitan el concepto de *ictus* no son más exitosas en explicar los fenómenos del metro que las que no lo hacen, y por lo demás las primeras suelen apelar con una naturalidad excesiva a una oposición conceptual entre ubicaciones persistentes y no-persistentes (es decir, ubicaciones que pueden o no alternar entre sílabas largas y breves) que no podría nunca tener correlato en la realización efectiva del metro (y que, por lo tanto, de hecho no existe).

0.2.2. Esquema métrico

Llamo “esquema métrico” a lo que van Raalte (1986: 10) denomina *metric profile*, “la serie completa de características rítmicas de acuerdo con las cuales una secuencia lingüística particular puede ser designada como un verso de un tipo

¹³ Aunque Devine y Stephens basan su teoría del ritmo griego exclusivamente en la duración, ésta “duración” no es meramente la de las cantidades silábicas sino la oposición interna a los pies prosódicos entre larga (prominente) y breve (no-prominente). Más sobre esto en la sec. 0.3.2.1.

¹⁴ Sobre el uso de estos términos, ver sec. 0.2.7. Debe notarse aquí que Allen los utiliza con la inversión anglosajona donde “arsis” es el tiempo fuerte y “tesis” el débil, mientras que yo los utilizaré como los gramáticos griegos y la tradición filológica hispanohablante.

¹⁵ Silva-Barris (2011: 21-23) estudia el fenómeno; comparto mayormente su postura. El *ictus* es, por lo demás, un problema importante sólo en los metros donde la relación entre el tiempo fuerte y el débil es de 1:1, esto es, donde la tesis y el arsis duran lo mismo.

particular”. En otras palabras, el perfil o esquema métrico es la descripción de los rasgos de cada ubicación dentro de la secuencia rítmica que deben tener los elementos que ocupan esas ubicaciones para ser considerados como un verso de un cierto tipo. Así, si un esquema métrico es –◡◡– la secuencia μῆνιν ἄειδε θεά (Il. 1.1) es una realización aceptable de ese esquema métrico, porque las ubicaciones que demandan una sílaba larga son ocupadas por una sílaba larga y las que demandan una sílaba breve son ocupadas por una sílaba breve.

El esquema métrico no es un ideal abstracto, sino que está determinado por las expectativas de la audiencia de la poesía (incluyendo al poeta).¹⁶ Por lo tanto, ciertas violaciones de éste son tolerables, en la medida en que la secuencia rítmica sea equivalente al esquema en función de una serie de principios generales o particulares que determinan esa equivalencia. Es un principio general de los metros que serán estudiados en este trabajo que una sílaba larga (–) es equivalente a dos sílabas breves (◡◡), pero esta conversión no es admitida universalmente por todos los esquemas en todas las ubicaciones. En el trímetro yámbico, todas las sílabas largas (en términos amplios; se especificará esto en la sección correspondiente) pueden ser reemplazadas por dos breves. En el hexámetro y el dístico elegíaco, sólo las sucesiones de breves en las arsis pueden ser reemplazadas por una sílaba larga. Describir un metro implica, por lo tanto, conocer su esquema métrico y las transformaciones que éste tolera.

En 1970, West propuso un sistema de análisis de los metros griegos que dividía los elementos lingüísticos en cada categoría y clasificaba las ubicaciones del verso en función de su tolerancia a sub-conjuntos de esos elementos. La postura de West es la más extrema en una línea de investigación que Devine y Stephens (1977) denominan “escuela métrico-rítmica” de análisis métrico, y en la que ellos incluyen a Dale (1968) y Maas (1962), entre otros. El artículo contiene una serie de argumentos contra los axiomas metodológicos de este grupo de autores que son, a mi entender, definitivos, por lo que no es necesario reproducirlos aquí.¹⁷ En el presente trabajo, por lo tanto, se entenderá que los esquemas métricos en la poesía griega se componen exclusivamente de tres elementos. Ubicaciones largas (*longa*), donde, en el esquema básico, sólo es admisible una sílaba larga, ubicaciones breves (*brevia*), donde sólo es admisible una

¹⁶ Sobre la importancia de las expectativas del oyente, cf. Sicking (1993: 44, 49, 58 y en general toda la sec. I, 1 de este texto).

¹⁷ Wefelmeier (1994) y, en menor medida, Silva-Barris (2011) reviven sin justificación suficiente y desconociendo los resultados de Devine y Stephens la postura de esta escuela.

sílaba breve, y ubicaciones *anceps*, donde se admiten ambos tipos de sílabas. La teoría métrica que se utiliza es, así, “tradicional”.

0.2.3. Anceps y brevis in longo

La escuela métrico-rítmica concibe en general los *ancipitia* como ubicaciones de una duración intermedia entre una larga y una breve, en los que, por lo tanto, ni una larga sería una larga ni una breve sería una breve.¹⁸ Esto implicaría que el sistema poético griego sería ternario desde el punto de vista rítmico, dado que tendría (mínimamente) ubicaciones con una duración de 1 tiempo, de 2 tiempos y de 1,5 tiempos.¹⁹ Devine y Stephens (1975) han analizado detenidamente el problema a partir del estudio del testimonio antiguo y de la lingüística contemporánea (incluyendo la evidencia comparada), llegando a la conclusión de que esta interpretación de los hechos no es adecuada. En primer lugar, porque no hay testimonio en donde se reconozca un valor intermedio para los *ancipitia*, y, en segundo, porque un análisis transformacional del esquema métrico básico es una manera simple de dar cuenta del fenómeno. Itsumi (2014) alcanza las mismas conclusiones a partir de un análisis de la realización de docmios en diferentes fuentes.

En el presente trabajo, por esto, se entenderá que los *ancipitia* son ubicaciones indiferentes a las diferencias cuantitativas entre largas y breves, por motivos rítmicos y no métricos (como van Raalte 1986: 14 y *passim*). Esto significa que una x en el esquema métrico de un verso implica simplemente que esa ubicación tolera largas y breves porque la presencia de una u otra no altera el ritmo básico del esquema. Las sílabas largas que aparecen en una ubicación *anceps* son largas y las breves son breves.

Un razonamiento similar lleva a considerar que la diferencia entre una sílaba final larga y una sílaba final breve para un verso no es despreciable, aunque Devine y Stephens (1975: 198-9) señalan apropiadamente que el *anceps* final no tiene la misma naturaleza que los internos a un esquema métrico. Como indica Nagy (1974: 29), en el cierre de cada línea los metros griegos e indios admiten la colocación de una sílaba breve o una larga, lo que se denomina *brevis in longo*. La interpretación del autor sobre el fenómeno, que refleja la tendencia mayoritaria, puede hallarse en Nagy (1990: *ap.*

¹⁸ Cf. por ejemplo Silva-Barris (2011: 83-92). Un resumen del debate puede hallarse en el texto de Devine y Stephens citado a continuación.

¹⁹ Dejo de lado las duraciones mayores que aparecen en algunos textos líricos (cuya existencia en algunos textos anotados rítmicamente es indiscutible, pero restringida a este tipo de poesía) y las diferentes propuestas sobre los valores del *anceps*.

§2): “Esta práctica refleja un principio que es al mismo tiempo métrico y lingüístico: me refiero a la neutralización, en posición pre-pausal (...) de la distinción entre breve y larga a favor de larga.”²⁰ Esta neutralización se refleja en la notación utilizada por Maas (1962), Korzeniewsky (1968), West (1982a) y Sicking (1993) que utilizan siempre “-” (esto es, el signo de larga) para la sílaba final del verso. Dos finales, entonces, como ἔθηκε (*Il.* 1.2) y βουλή (*Il.* 1.5) serían idénticos teórica y metodológicamente, así como desde el punto de vista performativo.

Esto, sin embargo, no parece probable. En primer lugar, el testimonio antiguo no apoya la idea.²¹ En segundo lugar, aunque cierta neutralización de las oposiciones lingüísticas se da en final de verso, no hay evidencia de que ésta llegue al punto de volver irreconocibles dichas oposiciones, y de hecho hay evidencia de lo contrario.²² La indiferencia (los antiguos denominan al *anceps* final ἀδιάφορος, cf. Heph. 14.15) no es una neutralización, o al menos no una neutralización plena. Por lo tanto, la cantidad efectiva del *anceps* final debe ser tomada en cuenta en el análisis. En todo caso, es preferible hacerlo y luego no hacerlo, que la inversa.²³

Existe un segundo problema con respecto a las sílabas finales: el valor de una consonante en el final del verso. Para algunos autores, una palabra como Ἀχιλλῆος (*Il.* 1.1), la última de la línea, termina con una sílaba que, incluso en un contexto en donde hubiera diferencia entre una sílaba larga y una breve final, debería considerarse larga porque es cerrada, frente a ἔθηκε, que ofrece el único tipo posible de sílaba breve final, es decir, una vocal breve final. Aquí seguiré a Dale (1964: 20-1 n. 9) en rechazar esta interpretación, no sólo por las razones que la autora indica, sino también porque, en un trabajo preocupado como éste más por cuestiones acentuales que rítmicas, la cantidad vocálica es un criterio de juicio más apropiado que la silábica.²⁴ A los fines del presente

²⁰ Cf. también van Raalte (1986: 17), que atribuye el fenómeno a la interrupción de la serie rítmica de fenómenos de *sandhi* una vez que la serie métrica es completada. Maas (1962: §34), West (1982a: 4) y Silva-Barris (2011: 38-9) explican el *brevis in longo* a partir de la presencia de una pausa, y son criticados con cierta razón por Allen (1973: 296-304), que apela a su teoría del *stress* para la explicación, lo que funciona relativamente bien para el yambo, pero resulta algo extraño en el hexámetro (para que la sílaba con *stress* coincida con la tesis del 6º pie, incorpora una regla específica para posición pre-pausal que dice que una sílaba final larga de una palabra de final espondeoico no sería prominente). En todo caso, la explicación del fenómeno no es lo determinante para este trabajo, sino sus implicancias y su aplicación efectiva.

²¹ Cf. Quint. 9.4.93, que es aplicable a la poesía griega y a la latina y apoya la teoría del tiempo compensado por la pausa. Luque Moreno (2005: 119 n. 19) expone otros testimonios sobre el tema.

²² Cf. Devine y Stephens (1994: 79-84). También las sec. 2.2.1.1, 3.3.1.1 y 4.2.2.

²³ O’Neill (1942) sigue este segundo camino, perdiendo para su análisis así una serie de oposiciones que no deberían dejarse de lado.

²⁴ Cf. sec. 1.2.1 sobre un problema vinculado a éste.

estudio, por lo tanto, Ἀχιλλῆος y ἔθηκε terminan las dos con una sílaba breve, frente a βουλή que termina con una sílaba larga.

0.2.4. Cesura y colon

El concepto de “cesura” tiene una historia compleja y notablemente breve. Bassett (1919) es todavía la referencia fundamental sobre el tema, por lo que aquí me limitaré a avanzar sobre los puntos que este autor no trata.²⁵

No habiendo testimonio antiguo claro sobre la naturaleza de las τομαί (al extremo de que el término parece referirse, contra su interpretación actual, más a las partes de los metros que a los cortes entre ellas), la investigación moderna ha propuesto tres enfoques posibles sobre la cesura:

- 1) La cesura es simplemente el final de palabra dentro de un verso, por lo que hay tantas cesuras como finales de palabra.
- 2) La cesura es la coincidencia del final de una frase rítmica y final de palabra.
- 3) La cesura es la división entre dos unidades de sentido dentro de un verso.

Los metricólogos suelen inclinarse por alguna versión de la primera opción,²⁶ mientras que los ritmicólogos por la segunda.²⁷ Debe dividirse, sin embargo, entre tres planos de análisis: el metodológico, el conceptual y el performativo (por llamarlo de algún modo). Metodológicamente, no hay más manera de ubicar una cesura en un verso que a partir del análisis de la distribución de palabras (sea cual fuera la definición de cesura, es una ubicación en donde hay final de palabra recurrente). En el plano conceptual, la definición de cesura depende de nuestra concepción del metro griego y de la contracara de la cesura, el *colon*. Desde el punto de vista performativo, debe reconstruirse cómo sonaba una cesura, si acaso sonaba de alguna manera.

²⁵ Hay una oposición tradicional entre “cesura” (final de palabra en el interior de un metro o pie) y “diéresis” (final de palabra entre metros o entre pies), que ha sido criticada con buenas razones por West (1982b: 292). Aunque no tiene sustento teórico, dado que no hay diferencia real entre ambos tipos de cortes, la doble terminología tiene su practicidad, y por ello será utilizada en este trabajo. Debe notarse, sin embargo, que se entiende que todas las “diéresis” son abarcadas por el concepto mayor de cesura. Cf. también Macía Aparicio (1992: 97-99), Mojena (1991a y 1991b) y Lomiento (2001), aunque este último artículo es relativamente impreciso desde el punto de vista técnico y no contribuye demasiado frente a las observaciones de Bassett.

²⁶ E. g. West (1982a: 192): “[La cesura es] una ubicación en el verso donde el final de palabra ocurre más que por casualidad”.

²⁷ E. g. van Raalte (1986: 18-19), Sicking (1993: 52).

Aunque los tres aspectos están imbricados, son claramente diferentes. No sé de autores que hoy discutan que una cesura es una posición donde hay final de palabra más regularmente que en otros puntos del verso, pero es escaso el acuerdo sobre si una cesura implica algún tipo de pausa.²⁸ Por otra parte, una recurrencia estadística no es perceptible en la *performance* de un texto (al menos no en el sentido de que es efectivamente oída), por lo que un enfoque metricológico de la cesura impediría concebirla como un fenómeno efectivo de los versos (excepto como guía para las expectativas de los oyentes). En este mismo sentido, el punto más complejo es el conceptual, no sólo porque definir cesura es difícil, sino porque además no puede afirmarse que la cesura existiera como concepto positivo en la Antigüedad; Bassett (1919) llega en efecto a la conclusión de que en época clásica era nada más que el correlato de las partes internas de los metros, de los *cola*.

El problema con esto es que *colon* es un concepto con un grado de problematicidad no menor que el de cesura. Como ésta, soporta tres posibles definiciones:

- 1) Una métrica, que indica que es una frase métrica (esto es, una sucesión fija de sílabas largas, breves y *ancipitia*) que aparece en diferentes contextos y puede ser utilizada en forma independiente.
- 2) Una rítmica, que lo considera una unidad perceptual identificada como una estructura unitaria.
- 3) Una lógica (por utilizar la terminología de Bassett 1919), que lo considera una unidad de sentido, quizás una unidad métrico-gramatical.

Nuevamente, la primera definición es la adoptada por los metricólogos,²⁹ mientras la segunda es probablemente preferida por la tradición ritmicológica.³⁰ En el estudio específico del hexámetro, la tercera definición fue adoptada tentativamente por Fraenkel (1926), pero tanto Porter (1951) como Kirk (1966) sugieren que el análisis del metro sugiere que los *cola* que lo componen deben ser estrictamente rítmicos (aunque su recurrencia influya indirectamente sobre la organización de las ideas en el metro).

²⁸ Daitz (1991) analiza el problema de las pausas internas. Su metodología es, sin embargo, por lo menos discutible.

²⁹ E. g. Maas (1962: 38), Korzeniewsky (1968: 9) y West (1982a: 5-6).

³⁰ E. g. van Raalte (1986: 18-9), Sicking (1993: 52), las mismas referencias de la n. 27. Para un ritmicólogo, la cesura y el colon son nada más que dos caras de la misma moneda.

Ahora bien, mientras que en el estudio de la lírica la colimetría estrictamente metricológica resulta importante (hasta cierto punto, pero esto es una discusión aparte), en el análisis de los metros estíquicos el problema puede ser relativamente dejado de lado, porque los esquemas métricos de éstos son fijos, por lo que no hay unidades independientes recurrentes (fundamentalmente porque no hay unidades independientes, por lo menos sincrónicamente). Por lo tanto, es apropiado a los fines de este trabajo considerar al *colon* como la unidad de análisis rítmica mayor (por debajo del verso, se entiende) perceptible, estructurada a partir de finales de palabra reforzados recurrentemente por pausas gramaticales.³¹

Deben señalarse dos aspectos fundamentales de esto: primero, el *colon* sólo es una unidad de análisis útil en la medida en que se recuerde que su existencia depende de su realización fonética. Aunque las ubicaciones con final de palabra recurrente puedan ser incluidas en el esquema métrico de los versos, no puede haber un *colon* únicamente en el análisis métrico abstracto. Segundo, tanto las cesuras como los *cola* que componen los versos que se estudiarán en este trabajo son en general variables, por lo que no son estrictamente parte del esquema métrico de cada uno de ellos, sino de sus potenciales realizaciones rítmicas. Si figuran en el análisis abstracto, es a partir de una generalización que inevitablemente debe dejar de lado una dimensión clave de la realidad del fenómeno. En última instancia esto implica que su utilidad conceptual depende de nuestra capacidad de verificar su existencia en versos concretos. Algunas realizaciones de las cesuras serían más perceptibles (coincidencia de final de cláusula gramatical con acento de palabra – dada la función culminativa de éste – en una ubicación reconocida como un punto de quiebre tradicional del verso), otras menos (final de palabra sin acento pero en un punto clave); en última instancia lo importante es que, aunque se pueda definir conceptualmente la cesura y el *colon* en forma clara, desde el punto de vista performativo estos fenómenos no son unívocos.

0.2.5. Puentes

En determinadas ubicaciones de los versos, los poetas evitan sistemáticamente el final de palabra, en general (“puentes rítmicos”), o cuando las palabras que se evitan

³¹ Mojena (1991a) estudia detenidamente la relación entre cesuras y fenómenos prosódicos (no acentuales) en el hexámetro.

tienen determinadas características prosódicas (“puentes prosódicos”).³² Devine y Stephens (1984: 14-30) discuten las principales teorías que intentan explicar la motivación de estas evasiones, pero a los fines del presente trabajo será más conveniente buscar explicaciones puntuales en cada caso. De cualquier manera, las conclusiones sobre el tema de los autores en las pp. 128-137 de su libro son importantes como base fundamental para la discusión de los fenómenos métricos específicos.

0.2.6. Resolución y contracción

La resolución es la utilización de dos sílabas breves donde el esquema métrico demanda una sílaba larga (dos sílabas breves por un *longum*: – → ∪),³³ la contracción es la utilización de una sílaba larga donde el esquema métrico demanda dos sílabas breves (una sílaba larga por un doble-*breve*: ∪ → –). Ambas están restringidas a ciertas ubicaciones en cada metro, con variaciones dependiendo de la época y del estilo. Nagy (1974: 49-50) ha propuesto que el fenómeno puede haberse originado como resultado de las contracciones vocálicas que se dan en la historia del lenguaje griego, pero esto no puede ser verificado y por lo demás la hipótesis no se condice del todo con la evidencia (cf. Brough 1977: 297 y Berg 1977: 33). Devine y Stephens (1984: 59-63) presentan y critican dos posibles explicaciones del fenómeno (la duracional, de Irigoien 1959 y la de matrices de *stress* de Allen 1973). Su teoría es que la resolución es posible porque el lenguaje griego tolera formaciones de matrices rítmicas en el lenguaje; esto, sin embargo, no explica (ni pretende hacerlo) la contracción en el hexámetro. Como en el caso de los puentes, a los fines de este trabajo no resulta particularmente importante la ontogénesis de la resolución y la contracción, sino su comportamiento en los metros.³⁴

0.2.7. Tesis y arsis

Los términos “tesis” y “arsis” son asociados tradicionalmente en habla hispana a las ubicaciones fuertes y débiles de cada metro, respectivamente (cf. e.g. Heller 1964:

³² La división fue observada por Snell (1955: 5) y retomada por Devine y Stephens (1984: esp. 31). Estos últimos autores señalan también (pp. 133-4) que la noción de “puente prosódico” no es del todo adecuada, porque las restricciones prosódicas afectan también sílabas internas de palabra. Nótese que éste es un problema que trasciende lo meramente terminológico.

³³ El reemplazo de una sílaba breve por dos sílabas breves (dos sílabas breves por un *breve*: ∪ → ∪), típico de la comedia, se denomina “sustitución” (cf. sec. 3.2.1). Cuando en ubicación *anceps* aparecen dos sílabas breves (x → ∪), se utiliza el término “resolución”, entendiendo que lo que ha sucedido es que una realización larga del *anceps* ha sido dividida en dos sílabas breves.

³⁴ Más sobre el problema en la sec. 3.2.4 y el Apéndice I.

77, 90 y 105). En otros idiomas, la relación se ha invertido y los términos incluso se han abandonado. Las razones fundamentales para esto están en Maas (1962: §8). De las cuatro que enumera el autor, la primera (el uso moderno) es inaplicable en nuestro idioma, dado que no hemos conservado los términos en el análisis de nuestra poesía.³⁵ La segunda (la confusión en el uso de los autores antiguos) es sencillamente falsa: sólo un autor latino tardío usa los términos en forma inversa a la tradición; el resto de los teóricos son perfectamente consecuentes.³⁶ Las otras dos que da Maas (inutilidad de los términos por inutilidad del concepto de “pie” y necesidad de denominar a los elementos independientemente del uso de tesis y arsis a fin de identificarlos) son admisibles a mi entender únicamente en el estudio de los metros líricos. Por lo tanto, no hay razones para no usar en este trabajo (y, me permito sugerir, como recomendación general) “tesis” para el tiempo fuerte de los metros y “arsis” para el débil.

La siguiente pregunta es si hay razones para hacerlo. En el contexto de la teoría coral, que enfatiza la importancia de los diferentes aspectos performativos de la poesía griega, hay una muy simple: si los antiguos utilizaron los términos, es porque evidentemente para ellos tenían asociaciones claras con la *performance* de los textos. David (2006: 37) observa apropiadamente que la descripción de los metros está plagada de terminología ligada a la danza: ποῦς [pie], θέσις [descenso, se entiende que de los pies], ᾄσις [levantamiento, ídem], βαίνειν [caminar, tradicionalmente traducido “escandir”]. Esto no necesariamente indica que los versos eran bailados, pero sin duda sugiere que su ritmo era lo suficientemente similar al de las danzas como para intercambiar terminología. Una postura como la de este trabajo, que pretende fundamentalmente reconstruir el sonido de los textos para comprender cómo eran percibidos originalmente no puede simplemente ignorar los términos antiguos, debe utilizarlos y, eventualmente, encontrar formas de explicarlos.³⁷

0.2.8. Métrica externa y métrica interna

O’Neill (1942: 105) establece una distinción conceptual entre dos enfoques sobre los versos que resulta útil en diversas ocasiones, y por ello conviene presentarla aquí.

³⁵ Por lo demás, aunque la motivación didáctica pueda justificar no utilizarlos en su sentido original para no confundir a los aprendices, resulta absurdo como argumento para que no los utilicen los académicos.

³⁶ Cf. Silva-Barris (2011: 19-21).

³⁷ Cf. sobre esto la sec. Ap.I.3.

La “métrica externa” de un verso consiste generalmente en su patrón silábico y rítmico; e.g., en el caso del hexámetro, seis pies, de los cuales los primeros cinco pueden ser $\sim\sim$ o $\sim\text{—}$, mientras que el sexto es $\sim\text{—}$. Cuando hemos determinado las frecuencias relativas de las formas alternativas de los primeros cinco pies, sabemos todo lo que hay para saber de la métrica externa del hexámetro. En sentido general, la métrica externa establece el marco silábico dentro del cual el poeta introduce palabras en el verso. Todas las otras limitaciones puramente métricas en esta composición (e.g. la ley de Hermann prohibiendo el final $\sim\text{—}$ en el cuarto pie [del hexámetro]) constituyen la métrica interna del verso.

Lo que se ha denominado “esquema métrico”, en este sentido, es la descripción de la métrica externa de los versos, mientras que las cesuras y los puentes son propiedades de su métrica interna. Es evidente que ambos planos no están aislados (la categoría de los puentes prosódicos, de hecho, parece ser intermedia entre ambos), pero la distinción analítica en ciertas ocasiones resulta conveniente.

0.2.9. *Resumen*

Como se ha señalado en la introducción, la teoría coral concibe a la métrica como el ritmo de la poesía, lo que implica una atención especial a los aspectos performativos del verso. Aunque las discusiones conceptuales sobre las abstracciones teóricas como los puentes, los *cola* y las cesuras son importantes para delimitar su utilidad en la descripción de los metros, lo fundamental que debe aportar la métrica a los fines de este trabajo es una comprensión del funcionamiento rítmico de los principales versos poéticos griegos, por dos motivos.

Primero, porque una comprensión cabal de este funcionamiento permite separar aquello que es estrictamente rítmico de aquello que es prosódico y métrico-prosódico (al menos en sentido potencial). Esto se ve claramente en los esfuerzos de Devine y Stephens (1984) por separar los puentes rítmicos de los prosódicos. Segundo, porque a los fines de reconstruir el sonido de los textos, el estudio de los acentos provee menos de la mitad de la información que necesitamos; a pesar de los aspectos novedosos de la teoría coral, es imposible ignorar que el verso griego (como casi todos) es un fenómeno primordialmente rítmico, y que la melodía que aporta el acento tonal, aunque pueda ser un elemento esencial en la composición de las líneas, se asienta sobre una sucesión de sílabas condicionada por restricciones que deben ser estudiadas en el ámbito de la ritmicología.

0.2.10. Sistema de referencia a los esquemas métricos³⁸

Es imprescindible en un trabajo que se ocupa de métrica tener un sistema que permita identificar rápidamente las ubicaciones de cada metro, para no abundar constantemente en términos como “primer *anceps*”, “segunda tesis” o “primera sílaba de un arsis disilábico”. A lo largo de la tradición ha habido numerosos sistemas utilizados para esto, todos con ventajas y desventajas.³⁹ Dado que aquí me ocuparé de diversos metros, con características bastante diferentes, he utilizado uno que puede ser discutible (sobre todo para el trímetro), pero es sencillo de entender y aplicar.

El sistema es ternario. Cada metro se divide en pies; más específicamente, cada metro se divide en seis pies (en el caso del dístico, cada parte se considera por separado). A su vez, en cada pie se identifica una ubicación fuerte, indicada por la letra T (por “tesis”) y una ubicación débil, indicada por la letra A (por “arsis”). El primer dato que se provee siempre es si se está hablando de una ubicación débil o una fuerte. El hexámetro tiene seis ubicaciones T y seis ubicaciones A, el trímetro lo mismo, y el pentámetro tiene seis ubicaciones T y cuatro ubicaciones A.

El segundo dato es el número de pie de la ubicación en cuestión. Una primera tesis se designa “T1”, un cuarto arsis “A4”, etc. En el pentámetro, donde el tercer y el sexto pie son monosilábicos, no hay A3 ni A6, sino que “T3” es equivalente a “tercer pie” y “T6” a “sexto pie”.⁴⁰

En algunos casos, la tercera posición de la denominación es Ø, es decir, no hay tercera posición gráficamente. Esto sucede fundamentalmente cuando no hay subdivisiones de una ubicación determinada. En las tesis del hexámetro y el pentámetro, que no resuelven, el código es siempre gráficamente binario. Lo mismo sucede con los arsis espondaicos, sobre los cuales volveré más abajo. Las tesis y las arsis regulares (sin resolución ni sustitución) del trímetro yámbico y el coliambo también se identifican con un código de dos cifras.

En los otros casos, “a” indica la primera ubicación dentro de la ubicación identificada por las primeras dos cifras, y “b” la segunda. Un pie dactílico (–∪∪), por

³⁸ Asumo en lo que sigue una familiaridad mínima con los esquemas métricos de los versos que serán analizados en este trabajo. De no contar con ella, insto al lector a recorrer antes de continuar la lectura los primeros párrafos de las sec. 2.1.1, 3.2.1 y 4.1.1.

³⁹ Janse (2003) presenta un resumen de los del hexámetro y uno propio muy similar al mío que posiblemente se habría utilizado aquí de haberlo conocido al momento de la elaboración de los sistemas de recolección de datos.

⁴⁰ Llamar “pies” a los *longa* al final de cada *colon* del pentámetro puede ser un problema, pero nótese que esto es únicamente a los fines de la notación y la referencia, no un compromiso teórico.

ejemplo, se identifica “Tx Axa Axb”, donde “x” es “el número de pie que corresponda”. El código ternario también se podría utilizar para identificar pies yámbicos resueltos o con sustitución: un anapesto (◡◡–), donde la ubicación fuerte permanece inalterada pero la débil se ha dividido en dos sílabas, se identifica “Axa Axb Tx”; un dáctilo (–◡◡) o un tríbraco (◡◡◡), donde ha habido resolución de la ubicación fuerte, “Ax Txa Txb”. Finalmente, aunque no hay ningún caso en el *corpus*, un proceleusmático (◡◡◡◡), con doble resolución, se identificaría “Axa Axb Txa Txb”.

Resta por realizar una consideración especial: en el hexámetro y el pentámetro, “Ax” puede tener dos referencias; “A1”, por ejemplo, puede indicar la primera arsis (es decir, la segunda unidad de la primera secuencia –◡◡) o la primera arsis espondeaico (es decir, la segunda unidad de una primera secuencia —, específicamente cuando es larga). Así, por ejemplo, en *Il.* 1.5 (οἰω|βοῖσί τε πᾶσι...), aunque A2 hace inambigua referencia a –σι τε (es decir, a la doble-*breve* de la segunda arsis, que podría también estar ocupada por una sílaba larga), A1 puede interpretarse como una referencia general al primer arsis, independientemente de su realización, o más en particular a un primer arsis espondeaico como es –ω- en este verso. El contexto hará claro en cada caso a cuál de las dos referencias se está apelando. Obviamente, los códigos de tres cifras no tienen ambigüedad alguna.

0.3. Conceptos básicos de prosodia griega

0.3.1. Teoría del acento

Es generalmente aceptado que el acento griego era tonal.⁴¹ Esto conduce a dos problemas básicos: por un lado, qué es un acento tonal y, por el otro, cómo sonaba el del griego. Con respecto a lo primero, no puedo extenderme aquí. La cuestión está abierta en la lingüística contemporánea,⁴² y no habiendo acuerdo sobre los principios

⁴¹ Sobre la tipología del lenguaje griego, los argumentos fundamentales están en Vendryes (1904: §§19-27). Sobre el concepto de “acento” puede hallarse una discusión básica en Allen (1973: 86-95) y presentaciones más desarrolladas en van der Hulst (1999) y Fox (2000: 114-178). Historias de la cuestión del acento griego pueden hallarse en Allen (1966: 108-13 y 1987: 140-161) y esp. Probert (2006: 97-124).

⁴² Allen (1973: 230-5) y Devine y Stephens (1994: 157-171) enfocan la cuestión de la tipología prosódica con vistas a sus tratamientos del lenguaje griego, pero ambos están muy desactualizados. Además de la importante polémica sobre el estatus de la categoría “acento melódico” [pitch accent], en la que el griego antiguo suele incluirse, no hay acuerdo hoy siquiera sobre la utilidad del concepto de “acento” en general. Cf. sobre el tema Hyman (2001, 2006, 2009 y 2014) y van der Hulst (1999, 2011, 2012 y 2014a). Los autores no sólo presentan resúmenes excelentes sobre la cuestión, sino que además representan las dos posiciones probablemente más coherentes y consistentes con la evidencia: Hyman sostiene que la noción de “acento” debe ser eliminada, dejando solo “stress” y “tono” como fenómenos prosódicos y

fundamentales de la tipología, difícilmente pueda resolverse el problema de la clasificación de un lenguaje en particular, y mucho menos el de la clasificación de un lenguaje cuya prosodia debe ser reconstruida a partir de fuentes indirectas.

La segunda cuestión es más sencilla de resolver hoy, al menos en términos generales. Naturalmente, es imposible aseverar que la reconstrucción del griego antiguo es certera del todo, pero la investigación contemporánea ha presentado de él una imagen coherente tanto con la evidencia indirecta como con la evidencia comparada.

El trabajo probablemente más importante sobre el acento griego, por su influencia en los estudios posteriores, su metodología y su poder para resolver las cuestiones más básicas sobre el tema es el de Allen (1973).⁴³ En el presente estudio, la descripción de Allen del acento tonal griego,⁴⁴ con las modificaciones necesarias a partir de los trabajos de Devine y Stephens (1991 y 1994) y David (2006) es tomada como básica. Las secciones que siguen explican sus premisas fundamentales.

0.3.1.1. Contonación

La teoría tradicional del acento indica que la sílaba prominente estaba marcada por un ascenso del tono. Sin embargo, la evidencia comparada con el védico, junto con la evidencia de los textos con notación musical⁴⁵ sugiere que la oposición no era simplemente binaria, entre sílabas no acentuadas y acentuadas, sino que el contorno melódico que constituía el acento era complejo y abarcaba más que sólo la sílaba con el tono alto.⁴⁶ Por esto, se considera que el acento griego consistía en realidad en una

describiendo la prosodia de los lenguajes del mundo a partir de qué propiedades de cada uno exhiben; van der Hulst, a la inversa, propone que no existe lenguaje sin acento, y que éste es un fenómeno abstracto de nivel prosódico que puede manifestarse a través de diferentes sistemas fonológicos con distintas expresiones fonéticas. El griego antiguo (sobre la base de la descripción que puede hallarse en esta sección y las que siguen) para Hyman tendría probablemente un sistema de tonos restringidos con propiedades prototípicas del stress (obligatoriedad, culminatividad, predictibilidad, etc.), mientras que para van der Hulst sería un lenguaje de acento tonal, donde tonos contrastivos y culminativos se asignan predeciblemente en algunos casos y lexicalmente en otros. En todo caso, la reconsideración del lugar del griego antiguo en las propuestas tipológicas contemporáneas es un tema que merece ser investigado.

⁴³ Por supuesto, el trabajo de Allen no es completamente original. Los antecedentes de Vendryes (1904) y Sturtevant (1920: 192-205) deben mencionarse; aunque Allen no los menciona, su teoría es básicamente la propuesta (sobre bases menos sólidas) por Misteli (1868) y Hadley (1869/70).

⁴⁴ No así su propuesta sobre el *stress* en griego, cf. sec. 0.3.2.

⁴⁵ También un análisis formal del lenguaje y las reglas de derivación del acento (Sommerstein 1973: 122-179, esp. 122-30) sugiere que el tono no era simple, sino que estaba dividido en dos aspectos. Cf. también abajo, sec. 0.3.2.

⁴⁶ El acento japonés también ha sido descrito como un complejo de tono alto+tono descendente (cf. Kawahara 2015 con sus referencias), pero la cuestión está abierta. Interesantemente, en la prosodia de este lenguaje, que es clave en el tratamiento de Devine y Stephens sobre el griego, la posición del acento no puede ubicarse más que a partir del movimiento tonal alto→bajo, porque en la mayoría de las palabras uno de los dos tonos (o ambos) atraviesa(n) varias sílabas.

“contonación”, un movimiento tonal complejo constituido por un tono alto y un descenso del tono.

Por motivos que quedarán claros en la próxima sección, se utilizarán aquí los términos “(acento) oxítono” para indicar el ascenso del tono y “(acento) barítono” para indicar el descenso. Allen interpretaba la evidencia en forma tal que el barítono resultaba nada más que el movimiento automático de descenso de un tono alto en la sílaba acentuada al tono normal de las sílabas no acentuadas. Sin embargo, a partir del análisis de la evidencia musical, Devine y Stephens (1991 y 1994: 183-9) llegaron a la conclusión de que el movimiento era más complejo: el barítono de hecho llega a un tono más bajo que el del resto de las sílabas de las palabras, por lo que el movimiento tonal puede describirse en tres tiempos claramente diferenciados: ascenso del tono (tono alto), descenso del tono (tono bajo) y regulación del tono (tono medio, en las sílabas estrictamente no-acentuadas).

0.3.1.2. Marcas acentuales

El paso siguiente en la reconstrucción del acento es ubicar de hecho la posición de éste en cada palabra léxica. Es bien sabido que las marcas acentuales creadas por Aristófanes de Bizancio⁴⁷ constituyen un sistema para ubicar el ascenso del tono de la voz. Un agudo (´) sobre sílaba breve, como en ἄειδε indica que en la α el tono sube. Un agudo sobre sílaba larga, como en θεῶν, indica que en la segunda mora de la sílaba larga el tono sube.⁴⁸ Un circunflejo (¨) indica que el tono sube en la primera mora de una sílaba larga, como en la η de μῆνιν. Hay un tercer signo, el grave (˘), cuyo valor es problemático, pero sobre el que hay acuerdo general hoy en que señala un acento suprimido o, mejor, disminuido.⁴⁹

Sabiendo que el acento constituye una contonación, esta interpretación tradicional de las marcas debe refinarse.⁵⁰ Aunque la posición del tono alto (el oxítono) no cambia, es necesario ubicar también ahora la posición del descenso del tono (el

⁴⁷ Sobre esto, cf. Laum (1928, esp. p. 62).

⁴⁸ Una “mora” es una medida temporal de la cantidad de una sílaba o una vocal. Una vocal larga tiene dos moras, mientras que una vocal breve tiene una. Una sílaba larga también tiene dos moras, pero no necesariamente vocálicas, dado que puede ser una sílaba cerrada con vocal breve. Aunque el concepto de mora está profundamente difundido en metricología clásica, en lingüística se ha vuelto fundamental en la descripción de la sílaba recién desde Hayes (1989).

⁴⁹ Cf. sec. 1.2.4, y en general la sec. 1.2 para algunos problemas del acento griego que en esta presentación dejo de lado.

⁵⁰ Sobre la relación entre el sistema de Aristófanes y nuestra reconstrucción moderna de la fonética del griego antiguo, cf. David (2006: 74-5).

barítono). En las palabras con circunflejo, éste estaría en la segunda mora de la sílaba larga con la marca acentual. En las palabras con agudo, el barítono se hallaría en la sílaba siguiente (si la hubiere), en la mora de una vocal breve o en las dos de una vocal larga. Así, por ejemplo, en Ἄϊδι, hay un ascenso del tono en la α y un descenso en la primera ι; en ἄειδε hay un ascenso del tono en la α y el descenso ocupa el diptongo ει que sigue a esta vocal.

0.3.1.3. Clasificación de palabras

Existe una clasificación tradicional de las palabras griegas en función del tipo de marca acentual que llevan (agudo o circunflejo) y de su posición.⁵¹ Son “oxítonas” las palabras con acento agudo en su sílaba final, como θεά; son “paroxítonas” las palabras con acento agudo en su sílaba penúltima, como οὐλομένην; son “proparoxítonas” las palabras con acento agudo en su sílaba antepenúltima, como ἄειδε. (Nótese que, para diferenciar la parte de la contonación de la clasificación de palabra, “oxítono” en masculino se utilizará en general para lo primero y “oxítona” en femenino para lo segundo, excepto donde la distinción sea clara independientemente de la terminología.) Son “perispómenas” las palabras con acento circunflejo en su última sílaba, como πολλῶν; son “properispómenas” las palabras con acento circunflejo en su sílaba penúltima, como μῆνιν. Los términos de esta clasificación son griegos y resultan útiles a los fines de identificar sub-grupos de palabras dentro de ciertos tipos de palabras (por ejemplo, palabras oxítonas de forma trocaica).

Los gramáticos antiguos, sin embargo, utilizaban otras clasificaciones que no estaban basadas específicamente en la posición de las marcas acentuales.⁵² De ellas se desprende una oposición fundamental entre formas ὀξύτονοι (usualmente mejor en neutro plural, ὀξύτονα, u ὀξύς o ἐπὶ τῆς ὀξείας) y formas βαρύτονοι (ídem, o βαρύς o ἐπὶ τῆς βαρείας).⁵³ La interpretación tradicional de estos términos es que ὀξύτονα son las palabras con acento agudo y acento circunflejo, mientras que βαρύτονα las palabras con acento grave.⁵⁴ LSJ, de hecho, dan para βαρύς el sentido “no acentuado”, como

⁵¹ Cf. e.g. Vendryes (1904: §60), Probert (2003: §34) y Torres (2015: 34).

⁵² Algunos de los principales testimonios pueden hallarse en Sturtevant (1920: 192-203). Véase también Vendryes (1904: §51) y David (2006: 56-62).

⁵³ El testimonio sugiere también que las palabras con circunflejo tenían una suerte de combinación de ambos tonos; dado lo que sabemos del acento griego, esto parece indicar específicamente que la tenían en una sola sílaba.

⁵⁴ Arcadio 212.2-213.11 indica que Aristófanes creó tres marcas acentuales: el agudo para el ὀξύς, el grave para el βαρύς y el circunflejo para la combinación de ambas. Esto es lo que lleva a considerar βαρύς como “no acentuado”, dado que indudablemente la marca de grave en nuestros textos indica algún

derivado de su utilización para denominar el acento grave. El problema con esta interpretación es que carece de cualquier tipo de, por así decirlo, coherencia semántica. Como señala Sturtevant (1920: 193), los usos del término βαρύς referidos al sonido nunca implican simplemente una supresión del tono, sino que implican un movimiento contrario al ὀξύς, es decir, un movimiento descendente del tono, o mejor aún un tono bajo. No parece coherente que se utilizara un término que aparece en compuestos como βαρυβρεμέτης [de ruidoso trueno, un epíteto de Zeus en *S. Ant.* 1117] para indicar la supresión del acento.

La solución es sencilla: los antiguos griegos desarrollaron un sistema de clasificación de palabras en función del tono que era percibido como prominente en cada una. En las palabras oxítonas, naturalmente el oxítono era percibido como el tono prominente, pero también en aquellas en las que al agudo seguía una sílaba breve. La explicación es que en una sílaba breve el descenso del tono no se despliega entero (recuérdese que en su forma completa dura dos moras), quedando en algún sentido suprimido o subsumido bajo el oxítono. Las palabras en las que el oxítono es prominente son consideradas ὀξύς.* Por otro lado, en las palabras donde al agudo sigue una sílaba larga, el barítono aparece completo y ocupa dos moras, es decir, el doble que el oxítono, por lo que sería percibido como más prominente que éste (recuérdese que la duración adicional es una característica típica de las sílabas acentuadas en los lenguajes del mundo). En las palabras con circunflejo, la clasificación depende de qué parte de la contonación era percibida como prominente, y aparentemente era el barítono. Este grupo, por lo tanto, es clasificado como βαρύς.⁵⁵

Finalmente, hay dos posibles interpretaciones de las palabras con marca de grave. Dado que, en su forma aislada, son ὀξύς en última, es plausible asumir que mantienen la clasificación en su contexto. Por otro lado, la reducción tonal a la que

tipo de supresión o reducción del tono alto. No podemos saber si el testimonio de Arcadio está equivocado, si utiliza βαρεῖα en sentido relativo con respecto al agudo o si el uso correcto del sistema de Aristófanes era distinto al que nosotros conocemos. En todo caso, es necesario un análisis del testimonio antiguo más completo, a fin de descubrir si la oposición ὀξύς/βαρύς está verdaderamente implicada en él.

* Por mor de la simplicidad, y aunque no es del todo correcto, utilizaré ὀξύς y βαρύς indistintamente como adjetivos singulares y plurales.

⁵⁵ Sin embargo, el lugar del circunflejo en el sistema debe considerarse un problema abierto. Asimismo, nótese que la prominencia del barítono sobre larga puede ser intrínseca al tono (es decir, independiente de la existencia de una prominencia rítmica adicional) o la consecuencia accidental de que este tipo de barítonos coinciden siempre con la sílaba rítmicamente más prominente de la palabra (cf. sec. 0.3.2.1). En esta última alternativa, existe incluso la posibilidad de que βαρύς no implique únicamente “tono bajo”, sino que sea el término para “prominencia acentual+prominencia rítmica” en una sílaba. Es un problema que debe atenderse, pero no uno que afecte demasiado los análisis que se realizarán aquí, dado que he tomado en cuenta en general la diferencia entre el tono de los circunflejos y el de los declives post-agudo.

están sometidas sugiere que en realidad deberían ser incluidas en una tercera categoría, precisamente la de palabras “graves”.⁵⁶ A los fines de identificarlas cuando sea necesario, apelaré a esta terminología, pero volveré sobre la cuestión en la sec. 1.2.4.

La clasificación de las palabras a partir de un aspecto prominente de la contonación es enormemente conveniente para el análisis métrico-prosódico, como se hará evidente en los capítulos correspondientes de este trabajo. Un análisis profundo de los múltiples testimonios para confirmar su uso en la antigüedad es necesario, pero su utilidad práctica para el análisis métrico-prosódico justifica su aplicación aquí. Eventualmente, todo lo que se planteará en los capítulos 2 a 4 podría ser expresado sin apelar a la clasificación presentada, pero sería más difícil hacerlo.

Una nota terminológica antes de continuar con la exposición teórica sobre el acento griego: a los fines de simplificar la exposición, denominaré “masculinas” a todas las palabras con prominencia acentual en su última sílaba y “femeninas” a todas las palabras con prominencia acentual en la penúltima o antepenúltima. El criterio es antiguo y análogo a la idea de dividir las pausas rítmicas en “masculinas”, o con ubicación fuerte inmediatamente antes del corte, y “femeninas” o con ubicación débil inmediatamente antes del corte.

0.3.1.4. Clíticos

No todas las palabras de un lenguaje son igualmente independientes fonética o sintácticamente.⁵⁷ Lo segundo permite diferenciar entre palabras léxicas y funcionales. Que una palabra pertenezca a este segundo grupo tiene consecuencias en su pronunciación: las palabras funcionales tienden a tener menos sustancia fonética, es decir, a ser menos independientes fonéticamente que las palabras léxicas. Por ello es frecuente utilizar como intercambiables los términos “léxico” y “ortotónico”, aunque el primero sea estrictamente una categoría sintáctica y el segundo, fonética. De hecho, en griego, algunas palabras léxicas pueden ser no-ortotónicas en ciertos contextos (por ejemplo, φημί).

En griego la categoría de los clíticos (acentuales) puede ser definida como aquella a la que pertenecen las palabras que no tienen independencia con respecto a su

⁵⁶ Esto es quizás inconveniente porque genera una homonimia en la categoría acentual (“graves”) y la marca acentual (“grave”) que no existe en el caso de las palabras con agudo ni con circunflejo, ni en la clasificación por posición del acento (oxítonas, perispómenas, etc.) ni por prominencia acentual (βαρύς, ὀξύς). Sin embargo, me ha parecido preferible a inventar términos nuevos.

⁵⁷ Sobre esto, cf. Devine y Stephens (1994: 285-375, esp. 285-307); la descripción que sigue está basada fundamentalmente en este texto, con sus muchas referencias.

contorno tonal, es decir, como aquella a la que pertenecen las palabras que no tienen un acento propio o que lo pierden en determinados contextos:

Mientras que la atonicidad tiende a estar típicamente restringida y ser excepcional para palabras léxicas, está ampliamente difundida y es típica en las palabras no-léxicas, que por lo tanto son denominadas frecuentemente clíticos. Es útil distinguir clisis sintáctica de clisis fonológica. La primera involucra típicamente limitaciones particulares en el orden de las palabras para una clase de palabras no-léxicas que no necesitan ser atónicas exclusivamente. (...). Algunos clíticos acentuales sólo aparecen en forma atónica, como el *-que* latino. Otras palabras aparecen en forma atónica o tónica, dependiendo de varios factores sintácticos y semánticos.⁵⁸

Hay dos categorías de clíticos: enclíticos, es decir, palabras que dependen acentualmente de la forma precedente, y proclíticos, es decir, palabras que dependen acentualmente de la palabra posterior. Probert (2003: 133-147) ofrece la lista de estos grupos en griego antiguo sobre la que se han basado los análisis que se presentarán en este texto. Puede hallarse en <https://empgriegos.wordpress.com/teoria-y-metodologia/clisis>. En el mismo lugar pueden hallarse varias aclaraciones que explican las diferencias con Probert en mi análisis.

La categoría de los enclíticos es fundamental en el estudio métrico-prosódico de la poesía, por otro lado, porque la aparición de estas formas genera cambios en la acentuación base de las palabras.⁵⁹ En primer lugar, porque la presencia de un enclítico largo ante oxítono (o palabras con doble acento) permite la compleción de la contonación en el enclítico, como en Διός ἔστιν en *Il.* 1.63 (ο φέρτερός εἰμι en *Il.* 1.186).⁶⁰ En segundo lugar, porque la presencia de un enclítico después de una palabra genera en algunos casos cambios en la acentuación de esa palabra. Las palabras oxítonas y perispómenas no cambian ante enclítico, de donde δειλός τε y αἰγῶν τε en *Il.* 1.293 y 1.66. Lo mismo vale para las palabras paroxítonas de final no-trocaico (como en Ἄτρεΐδης τε en *Il.* 1.7). Las palabras proparoxítonas y properispómenas (excepto las terminadas en -ψ y -ξ) reciben, ante enclítico, un agudo adicional en su sílaba final, de donde λυσόμενός τε y οἰωνοῖσί τε en *Il.* 1.13 y 1.5 (todas las formas citadas se hallan en los manuscritos Venetus A y B, como puede confirmarse en <http://www.homermultitext.org>). Según se desprende del testimonio de los gramáticos

⁵⁸ Devine y Stephens (1994: 352-3).

⁵⁹ Cf. Wakburton (1970: 115-20), Allen (1973: 240-2), Sommerstein (1973: 159-67), Steriade (1988: 283-296), Sauzet (1989: 97-100), Devine y Stephens (1994: 368-373) y Probert (2003: 147-151).

⁶⁰ Cf. sobre esto la sec. 1.3.3.

antiguos (Arcadio 160.7-14 y Herodiano 1.563) las palabras paroxítonas de final trocaico se dividen en dos grupos: cuando tienen penúltima sílaba con vocal larga no reciben un agudo extra, pero cuando tienen sílaba penúltima cerrada sí (ἄνδρα se volvería ἄνδρά μοι en *Od.* 1.1, pero ἦδε permanecería inalterado en ἦδε γε en *Od.* 2.372). No hay, sin embargo, univocidad en el tratamiento de estas formas entre los diferentes manuscritos y editores, por lo que este es un problema sobre el que volveré en la sec. 1.2.2. Finalmente, los proclíticos y enclíticos mismos cambian cuando aparecen juntos, en las formas descritas por Probert (2003: 152-4); fundamentalmente, la primera forma recibe un acento agudo, como en εἶ ποτέ τοι en *Il.* 1.36.

0.3.1.5. Problemas pendientes

Las descripciones actuales del acento dejan una serie de problemas particulares y generales que son importantes para la comprensión de la fonética del griego. Algunos serán encarados en este trabajo, en la sección 1.2, pero otros quedarán para otras investigaciones y otros investigadores.

Además del problema general de la tipología del lenguaje, que debe esperar a la consolidación de una teoría ampliamente aceptada en la lingüística sobre la prosodia de las lenguas del mundo, dos cuestiones importantes sobre el acento griego deberán ser discutidas en los próximos años. Una, si la clasificación de las palabras a partir de la oposición ὄξύς/βαρύς tiene de hecho sustento en la evidencia y en el testimonio antiguo. Vinculado con esto, la segunda cuestión es si esa clasificación afecta la manera en que debemos entender la relación entre el acento tonal griego y el ritmo del lenguaje, sobre el cual se tratará a continuación.

Por lo demás, una larga serie de problemas puntuales sincrónicos y diacrónicos deben ser revisados, no sólo a partir de los cambios producidos en los últimos años, sino particularmente a partir de la introducción de los usos acentuales en la poesía como evidencia. Las pruebas del valor del acento en la composición del verso nos permiten por primera vez recuperar al verso como evidencia de su sonido, y en el futuro este tipo de trabajo será clave para completar la reconstrucción de la fonética del griego antiguo.

0.3.2. Ritmo

0.3.2.1. Teorías sobre el ritmo del lenguaje griego

No hay lenguaje sin ritmo.⁶¹ Es una imposibilidad lingüística y lógica. Sin embargo, nuestra capacidad de reconstruir el ritmo del lenguaje griego está profundamente limitada por la carencia de evidencia directa sobre éste. Aunque sabemos que el griego tenía una oposición básica entre sílabas largas y breves, no sabemos cómo se organizaba esa oposición en las emisiones particulares, ni cómo interactuaba con el acento tonal, ni si el lenguaje utilizaba la duración o la intensidad como marcadores de algún tipo.

En las últimas décadas, se han presentado tres grandes posturas para resolver estas cuestiones: una que considera que el acento tonal griego era una manifestación de superficie determinada por reglas subyacentes de organización rítmica del idioma, otra que considera que el ritmo del lenguaje estaba determinado por la posición del acento en las palabras y una última que considera que el ritmo del lenguaje griego era completamente independiente del acento, pero no por ello un fenómeno fonético insignificante o menor.

La discusión sobre este tema ha sido inaugurada fundamentalmente por Allen (1966), que propuso que, aunque el acento griego era tonal y que el testimonio antiguo no habla en ningún punto de un componente de *stress* en el lenguaje, era altamente probable que semejante componente existiera en función de la evidencia comparada. El argumento se basa en tres puntos: primero, es innecesario postular un componente intensivo para el acento griego, porque no todas las lenguas de acento tonal tienen semejante componente y porque algunas lo tienen pero no asociado a un tono alto (con lo cual, se haría difícil determinar qué parte de la contonación tiene el componente intensivo). Segundo, es improbable que el acento griego tuviera un componente intensivo, porque entonces se esperaría una distribución en el metro que hiciera coincidir las partes prominentes con los acentos, y eso no es lo que se observa. Tercero, si el acento tonal no tenía un componente intensivo, pero la evidencia comparada sugiere que la intensidad debía cumplir algún rol en el lenguaje, entonces se deriva que este aspecto debía ser independiente del acento y regirse por un sistema propio.

⁶¹ Sobre la cuestión del ritmo lingüístico, cf. Cumming (2010) y van der Hulst (2014b). Los debates particulares sobre la descripción adecuada del ritmo son obviamente importantes en el análisis del griego antiguo, pero en líneas generales se puede decir que con respecto al ritmo hay un grado de acuerdo mucho mayor que con respecto al problema del acento.

Para ubicar ese componente intensivo, Allen apeló a un análisis de la distribución de las palabras en el metro, que lo llevó a postular las siguientes reglas:

1. Una matriz de *stress* se constituye con (a) una sílaba larga o (b) dos sílabas breves.
2. Las palabras (o secuencias equivalentes) más largas que una matriz tienen contraste interno de *stress/no-stress*.
3. Si la sílaba final es larga, está intensificada.
4. Si la sílaba final es breve, la matriz inmediatamente precedente está intensificada (...)
5. Una matriz que precede y está separada [por al menos una sílaba] del *stress* primario está intensificada.⁶²

A estas reglas se suman dos más que modifican las anteriores en palabras en posición pre-pausal, que omito.

Aunque la teoría de Allen es plausible, las pruebas que utiliza para defenderla han sido criticadas por Newton (1969). El autor analiza la distribución de palabras en Homero y Sófocles, y demuestra que las conclusiones de Allen no se basan en una metodología adecuada de análisis de los datos. En otras palabras, que los resultados a partir de los que deduce sus reglas no son más que los que se derivan automáticamente de las exigencias del metro. A pesar de que la teoría de Allen no es necesariamente falsa, la falta de soporte evidencial la hace inadecuada. Esto, sin embargo, no afecta al núcleo de la cuestión: es perfectamente posible que el ritmo del lenguaje griego fuera independiente del acento tonal, aunque la descripción de Allen de ese ritmo no sea correcta. Esta es la postura de Devine y Stephens, sobre la que volveré más adelante.

Como se ha mencionado, existe una postura que deriva el acento tonal griego de la organización métrica del lenguaje, esto es, del ritmo lingüístico. Esta postura, inaugurada por Kiparsky (1967) pero elaborada por primera vez en forma completa por Steriade (1988) sugiere que el tono en el acento griego es en realidad un fenómeno secundario que surge a partir de reglas que interpretan una prominencia fonético-rítmica tonalmente.⁶³ Para ello, un aspecto fundamental es la regla de limitación del acento,⁶⁴ que inevitablemente vincula la estructura silábica de las palabras con el tono.

⁶² Allen (1973: 333-4).

⁶³ Una lengua de estas características es considerada de “acento tonal” [tonal accent] por van der Hulst (2011), frente a la clasificación tradicional del griego como lengua de “acento melódico” [pitch accent], que para el autor debe ser reservada para aquellas donde el indicador central del stress es un tono alto.

⁶⁴ Sobre la cual cf. Jakobson 1971 [1937], Allen (1973: 236-9), Sommerstein (1973: 131-2), Devine y Stephens (1994: 152-6) y Probert (2006: 60-69). La formulación de Allen (1987: 124) es la que aquí se considera la más adecuada: no más de una mora vocálica puede seguir a la contonación.

El trabajo de Steriade (1988), por lo demás, debe considerarse un punto de inflexión en la discusión sobre la fonética del griego, en la medida en que es el primero en introducir el modelo métrico de fonología en la disciplina⁶⁵:

Se considera usualmente que el griego antiguo era un lenguaje de acento tonal. Las regularidades mayores en su sistema acentual se piensa involucran referencias a contornos tonales y a unidades portadoras de tonos (moras) más que a nociones relacionadas con el *stress* como sílabas, cantidad silábica, ritmo o constituyentes rítmicos (pies). Este estudio muestra que el griego antiguo tenía un sistema acentual mixto: la localización de la sílaba acentuada está determinada por un procedimiento métrico, que cuenta sílabas, es sensible a la cantidad silábica más que al número de moras y construye constituyentes métricos. Reglas posteriores interpretan las prominencias métricas tonalmente.⁶⁶

A partir de esta premisa metodológica, la autora se propone dar una descripción completa de las reglas acentuales del griego, basada en la idea de que la prominencia métrica coincide con el tono alto marcado por el agudo. Sauzet (1989: 88-90) y Golston (1990: 68-72) critican suficientemente la teoría de Steriade, por lo que aquí no elaboraré sobre el tema.

El mismo Sauzet (1989) propone una segunda descripción métrica para derivar el acento tonal, basada en la idea de que en realidad la prominencia métrica no se asocia a un tono alto marcado por agudo, sino a un tono bajo que no está marcado gráficamente (excepto en el circunflejo). Como el de Steriade, el sistema de Sauzet tiene dos partes: la primera determina métricamente la sílaba prominente de la palabra y la segunda asocia la melodía HB (tono alto – tono bajo), con B asignado a la sílaba prominente y H a la mora inmediatamente anterior.⁶⁷ Pueden hallarse las críticas a este enfoque en Golston (1990: 73-5). En general, el problema con las reglas de Sauzet es que fallan en predecir la posición correcta del acento en algunas palabras y grupos de palabra+clítico.

La última propuesta en esta línea de investigación es la de Golston (1990), fundada sobre la de Sauzet. Golston presenta dos diferencias: asocia los enclíticos exclusivamente al tono H (y no a HB) y limita los pies métricos a dos moras (en lugar

⁶⁵ Sobre la prosodia-métrica (que no debe confundirse con la métrico-prosodia), cf. Kager (1996) y Gussenhoven y Jacobs (2011: 214-245).

⁶⁶ Steriade (1988: 271).

⁶⁷ De Lacy (2002) propone la idea de que hay una restricción en las lenguas del mundo contra la asociación de un tono bajo y una prominencia. Aunque esto es plausible, debe notarse que el propio autor reconoce la existencia de lenguajes en donde esta restricción es sistemáticamente violada. El griego antiguo muy probablemente debería incluirse en esa lista.

de dos sílabas). Esto mejora significativamente la capacidad de predecir la posición del acento en los casos de acento recesivo. Sin embargo, Golston (1990: 77) mismo reconoce la persistencia de algunos problemas, y es bastante claro que aun con la mejora todavía permanece la necesidad de aplicar una serie de reglas relativamente *ad hoc* para dar cuenta de algunos fenómenos.

En general, la idea de que la posición del acento en griego es predecible a partir de la estructura métrica del lenguaje choca muy claramente con el carácter libre del acento. Los autores deben dividir las palabras en al menos dos categorías (con acento recesivo y con acento fijo) para poder proceder a sus explicaciones, lo que complica sustancialmente las teorías. No hay hoy una propuesta completamente aceptable que permita derivar la posición del acento de la estructura métrica de las palabras. Esto, a su vez, tiene consecuencias inevitables en la interpretación de la relación entre acento y ritmo: si ninguna teoría puede de hecho derivar el primero del segundo, entonces resulta improbable (en el presente estado de la investigación) que la relación entre ambos sea de dependencia, por lo menos en el sentido implicado por los críticos analizados.⁶⁸

Existe, sin embargo, la posibilidad de invertir la relación, es decir, de determinar el ritmo a partir de la posición del acento. Es lo que propone David (2006: 52-75) partiendo de la correlación entre las partes que él identifica como prominentes en la contonación en diferentes contextos (cf. sec. 0.3.1.1 y 0.3.1.3) y las sílabas intensificadas en la teoría de Allen.⁶⁹ David sugiere así que el acento tonal griego tendría un componente intensivo, pero que dicho componente estaría determinado contextualmente.

David encuentra apoyo para su hipótesis en los análisis de Sommerstein, Sauzet y Golston, que en sus trabajos asocian el tono descendente (el barítono) de la contonación a la prominencia rítmica. El autor es original en dos puntos fundamentales: el orden en la determinación de la prominencia (el acento antecede al ritmo) y el carácter contextual de ésta.

Aunque la teoría de David es interesante, no ha sido verificada y está sometida a las mismas dificultades que la de Allen. No es necesaria para conservar la oposición ὀξύς/βαρύς, por lo que tampoco es un requisito inevitable de sus otras propuestas. En última instancia, su utilidad estará determinada por su capacidad de explicar fenómenos

⁶⁸ Esto no va en detrimento de que una revisión del enfoque no sea admisible. La pluralidad de posturas sobre el acento y el ritmo de los lenguajes naturales permite nuevas versiones de las ideas de Steriade, Sauzet y Golston más compatibles con su aparente independencia mutua.

⁶⁹ La observación se halla ya en Allen (1967), que la considera accidental.

rítmicos del lenguaje que se reflejan en el metro (puentes, resolución) igual de bien o mejor que otras teorías. No habiendo llegado todavía a este punto, es preferible esperar a que otras investigaciones resuelvan la cuestión.⁷⁰

Por ello, aquí se toma como base para la interpretación del ritmo del lenguaje griego la teoría de Devine y Stephens (1984 y 1994), que siguen a Allen en considerarlo independiente del acento, pero se apoyan sobre la tradición generativa de Kiparsky, Steriade, Sauzet y Golston para explicarlo a partir de un modelo métrico.⁷¹ Esto evita los problemas de predictibilidad que debilitaban las otras teorías y, al mismo tiempo, conserva sus ventajas con respecto a la explicación de ciertos fenómenos. Especialmente en su trabajo de 1984, Devine y Stephens apelan a su teoría de mapeo para dar cuenta exitosamente de numerosos puentes métricos en diversos tipos de verso y de las características de la resolución en el trímetro yámbico.

El rasgo más peculiar de la teoría de Devine y Stephens es que descartan la idea de la intensidad como base del ritmo del griego antiguo, y consideran que el elemento fonético clave es la duración relativa de los elementos dentro de cada pie métrico-lingüístico (en analogía con la estructura de los metros griegos). Los autores reducen la cuestión del rol de la intensidad a una fundamentalmente terminológica:

Si la prominencia rítmica en griego puede apropiadamente ser llamada “stress” depende en parte en la adecuación teórica del término para describir el fenómeno y, en parte, en lo que estaría implicado por el término “stress”, dado el uso actual. La necesidad de distinguir la prominencia intensiva, la prominencia duracional, la prominencia tonal y la función acentual ha sido reconocida por más de un siglo (...). Los exponentes de la prominencia son todos colocados en la palabra potencialmente en forma independiente y cualquier combinación de ellos puede tener función acentual. En el uso actual, el término “stress” normalmente implica (1) función acentual y (2) uno o más exponentes de la prominencia prosódica, excepto que la prominencia acentual tonal por sí misma es denominada “acento tonal” y “acento focal”. Para muchas personas, “stress” puede tener también la implicación fisiológica de un grado de energización adicional de la musculatura vocal. Así, “stress” no es un término muy adecuado para una prominencia duracional no-accentual. Sin embargo,

⁷⁰ He intentado defender la propuesta de David en Abritta (2010 y 2013 [presentado originalmente como ponencia en 2011]), con una metodología que hoy consideraría discutible, y Abritta (2014), que, aunque ofrece resultados válidos, podría reinterpretarse como una prueba del rol del acento tonal en el metro, sin consecuencias sobre el ritmo del lenguaje. La dificultad con estas pruebas (como con todas las otras) es que todas dependen de una serie de axiomas metodológicos que resultan invariablemente muy problemáticos.

⁷¹ La idea de un ritmo independiente del acento (incluso en lenguajes con stress) ha sido recientemente defendida por van der Hulst (2014b). Es necesario analizar si la propuesta de este autor (que pretende reemplazar la prosodia-métrica) es aplicable al griego antiguo, lo que facilitaría defender la hipótesis de un acento tonal predecible conviviendo con un ritmo predecible pero independiente.

hay señales de que está empezando a ser usado en este último sentido en la literatura tipológica, y si este sentido del término se volviera corriente, no habría muchas razones para no hablar de “stress” en griego.⁷²

Aunque el comentario citado soluciona un problema, no da cuenta de un aspecto fundamental: qué sucede con la intensidad en griego. No siendo éste un trabajo sobre lingüística, no puedo dar cuenta de la cuestión aquí. Sin embargo, más adelante propondré algunas respuestas posibles que podrán ser investigadas en otros lugares.

El sistema se basa en una serie de reglas (con numerosos corolarios) que los autores presentan en Devine y Stephens (1994: 127):

Una sílaba larga puede ser mapeada como tesis
 Una sílaba breve puede ser mapeada como arsis
 Una secuencia de dos sílabas breves puede ser mapeada como arsis

Naturalmente, cada pie está constituido por una tesis y un arsis. A estas reglas deben agregarse tres más (p. 129), que permiten mapeos especiales en determinados contextos:

Prolongación de sílaba breve: Una sílaba breve puede ser mapeada como tesis
 Subordinación: Una sílaba larga puede ser mapeada como arsis
 Formación de matrices: Una secuencia de dos sílabas breves puede ser mapeada como tesis
 Prolongación de sílaba larga (...): Cuando una sílaba larga es mapeada como tesis, cero puede ser mapeado como arsis en el mismo pie, esto es, un arsis antes o después dentro del mismo pie puede ser eliminado [en pronunciación lenta una palabra como σωθήσομαι puede ser mapeada [T] [T A] [T], donde σω y μαι son prolongados para conformar pies métricos por sí mismos].

Por supuesto, todas estas reglas permitirían, si no estuvieran estrictamente reguladas, generar prácticamente cualquier tipo de secuencia. Los autores dedican, por ello, las páginas 129-141 de su libro a establecer el marco normativo de las reglas auxiliares. A los fines del presente trabajo, lo importante es que las reglas básicas permiten reconstruir la base de los ritmos fundamentales del metro griego: el dáctilo (—) y el yambo (—).

⁷² Devine y Stephens (1994: 214-5). A pesar de que las observaciones que realizan sobre el estado de la cuestión no son (del todo) válidas hoy en día, transcribo el pasaje porque es clave en la descripción que los autores hacen del griego. La discusión sobre el uso del término “stress” sigue abierta (cf. las referencias en la sec. 0.3.1 n. 42). Sobre los indicadores fonéticos del stress, cf. Gordon (2011).

La teoría de Devine y Stephens, sin embargo, no carece de problemas.⁷³ Su insistencia en la base yámbica del ritmo lingüístico (sobre la base de un mapeo de derecha a izquierda) choca claramente con la abundancia de formas trocaicas en el idioma y en particular en el metro, y con la base dactílica del ritmo del hexámetro, que es incompatible con un ritmo lingüístico fundamentalmente yámbico. Un análisis de la evidencia comparada es necesario, pero resulta difícil entender cómo el mismo idioma tiene al mismo tiempo un sistema rítmico organizado sobre una oposición 1:2 (el yambo) y sobre una oposición 1:1 (el hexámetro). Por lo demás, es sintomático de cierta problematicidad del enfoque que ninguno de los seis (o siete, si se cuentan por separado los dos posibles para el análisis del crético ἄμβροτοι) análisis de formas de palabra que presentan (pp. 122, 124, 130, 134, 138 y 140) tiene un final trocaico, a pesar de la frecuencia de este tipo final en el lenguaje.

0.3.2.2. Apositivos

Hay buenos motivos para considerar que en griego hay dos categorías de palabras dependientes fonéticamente: las que dependen acentual o tonalmente de otras (clíticos) y las que dependen rítmicamente de otra. Los elementos de este segundo grupo son denominados “apositivos” y, aunque a él pertenecen todos los clíticos, no todos los apositivos son clíticos. Un estudio detallado sobre estas formas y su comportamiento puede hallarse en Devine y Stephens (1994: 303-350).

En el presente trabajo la categoría de los apositivos será mayormente dejada de lado, dado que el foco estará puesto en el acento. Ha habido estudios y discusiones sobre estas formas,⁷⁴ pero aquí, donde se está inaugurando en muchos sentidos una disciplina (cf. sec. 0.4 y *passim* a partir de ese punto), sería extremadamente complejo coordinar las problemáticas intrínsecas al grupo apositivo (apósitos + palabra léxica, por ejemplo τῆ δεκάτῃ en *Il.* 1.54, donde el circunflejo sobre el artículo evidencia la tonicidad de la palabra, pero su función sintáctica garantiza su carácter de prepositivo) con las de las intrínsecas al grupo tonal (clíticos + palabra léxica, por ejemplo ἐν χερσὶν en *Il.* 1.14). Quedará para otros estudios verificar si el comportamiento de ambos grupos es diferencial y en qué forma.

⁷³ Entiéndase “problemas internos”. Los cambios en las últimas décadas en teoría prosódica son problemas externos a la teoría.

⁷⁴ Además del texto mencionado en el párrafo anterior, y por mencionar sólo los de los mismos autores, cf. Stephens (1975) y Devine y Stephens (1978 y 1983).

0.3.3. Resumen y problemas pendientes

El presente trabajo se centrará fundamentalmente en estudiar la relación entre el acento tonal del griego y el ritmo de los metros. Para ello, una comprensión cabal y una terminología adecuada para el primero resultan imprescindibles, por lo que los trabajos mencionados en la sec. 0.3.1 serán constantemente tomados en cuenta. La descripción del acento como una contonación, la interpretación de las marcas acentuales y la clasificación de las palabras a partir del doble sistema de sus marcas y del aspecto más prominente de la contonación en ellas resultarán fundamentales a lo largo de este trabajo.

Dicho esto, en un estudio que analiza la relación entre melodía y ritmo, es imposible esquivar el problema de esa relación en el lenguaje. Como se ha señalado, se trabajará aquí por cuestiones de conveniencia y de estado de la disciplina con la idea de que éstos corren por carriles separados, tanto en prosa como en verso. La distribución del acento en el metro y los efectos que el mapeo rítmico de las palabras produce en el metro serán considerados, así, independientes. Éste es, sin duda, un modelo artificial para el análisis. Evidentemente existiría algún tipo de interacción entre el ritmo del lenguaje y el acento en la composición poética, aunque sea mediada por la propia composición. Sin embargo, antes de poder estudiar esa interacción debemos intentar proveer una base para ella, analizando en forma independiente el rol del acento en la poesía.

Cerraré, no obstante, esta sección con tres propuestas posibles para la interpretación de la relación entre tono, intensidad y duración en griego antiguo, que podrían constituir el fundamento para futuras investigaciones, tanto basadas en el análisis del metro como en la lingüística comparada. Todas ellas parten del supuesto de que los tres factores deben haber jugado un rol, aunque sea menor. Por lo demás, no son necesariamente excluyentes: cualquier subconjunto de ellas puede representar situaciones que se dieron en diferentes momentos de la historia del lenguaje.

- 1) Acento único: aunque el acento era de naturaleza tonal, una parte de la contonación que lo constituía era prominente, y esto implicaba una duración y una intensidad adicionales en esa parte. En un circunflejo, por ejemplo, la segunda mora, con el tono descendente, sería más larga y más fuerte que la primera.

- 2) Sistema doble volcado del lado del tono: los sistemas del acento, basado en el tono, y del ritmo, basado en la duración, del lenguaje eran independientes. Una parte de la contonación era prominente, y esto implicaba una intensidad adicional en esa parte. En un circunflejo, por ejemplo, la segunda mora, con el tono descendente, era más fuerte que la primera, pero no más larga.
- 3) Sistema doble volcado del lado de la duración: los sistemas del acento, basado en el tono, y del ritmo, basado en la duración, del lenguaje eran independientes. Aunque una parte de la contonación era prominente, esto no es más que un subproducto de la duración de las partes, y no tiene más correlato fonético que ese. El mapeo de las palabras hace más largas a las tesis con respecto a los arsis, y además las acompaña de una intensidad.

La propuesta 1 es una adaptación de la de David, las propuestas 2 y 3 de la de Devine y Stephens. En este punto, me inclinaría por la tercera intuitivamente y por motivos sobre los que no me puedo extender aquí. En todo caso, aunque es un problema fundamental para nuestra comprensión del griego antiguo, no constituye un tema central en este trabajo.

0.4. Conceptos esenciales de métrico-prosodia

0.4.1. Pre-historia de la métrico-prosodia

Frente a la pavorosamente extensa y compleja tradición metrológica y ritmicológica con la que contamos, hay notablemente poco escrito sobre la relación entre metro y tono en el griego antiguo, y en su enorme mayoría está dedicado a los metros líricos. Esto es producto del hecho de que un axioma fundamental para la lectura de los metros griegos ha sido que “El acento de palabra y el ritmo cuantitativo son completamente independientes el uno del otro.”⁷⁵ La disciplina que se ha denominado aquí “métrico-prosodia” está en sus comienzos, y prácticamente cualquier cosa que se proponga en el área es en algún sentido nueva, en particular en lo que hace al análisis formal de la poesía (para el que casi no hay antecedentes).

Antes de introducir algunos conceptos fundamentales que se utilizarán a lo largo de este trabajo, resulta útil, por lo dicho, presentar las cuatro áreas en donde se ha

⁷⁵ Danek y Hagel (1995: 7). Cf. también West (1982a: 2): “el acento de palabra tanto en griego clásico como en sánscrito era tonal más que de intensidad, y no tenía efecto en la versificación” y Sicking (1993: 64): “El acento musical del lenguaje griego (‘pitch’) no es relevante para la forma del verso”.

producido algo sobre “métrico-prosodia” en la antigüedad griega. He utilizado la noción “pre-historia” para esta producción, en la medida en que nada de ella es estrictamente hablando métrico-prosodia, pero toda ella contribuye en algún sentido a esta disciplina. No es inusitado en la historia de la ciencia que la formalización de un campo de estudio sea precedida de avances (incluso significativos) que en retrospectiva pueden ser considerados parte de él, pero que en el momento de ser propuestos no se concebían así.

La primera área es el estudio de la relación entre la poesía lírica y su melodía. Comotti (1989)⁷⁶ resume las discusiones y las principales posiciones sobre el tema.⁷⁷ Sabemos que en la poesía lírica los autores no sólo producían el metro y las palabras, sino que también preparaban una melodía para ejecutar los cantos. La cuestión fundamental es qué relación tenía esa melodía con el acento lingüístico. Como en muchos casos, las posiciones sobre esto se acomodan entre dos extremos: quienes proponen que la melodía era completamente independiente del acento y quienes proponen que estaba condicionada por éste. Un autor fundamental en esta discusión es Wahlström (1970), particularmente porque fue el primero que se esforzó por proveer una base empírica a su propuesta, analizando la distribución de los acentos en la poesía lírica. En todo caso, aunque la cuestión en algún punto podrá engarzarse con la de los metros estíquicos, en este momento es de carácter secundario. Me limito aquí a reproducir las conclusiones de Comotti:

...la hipótesis más plausible que podemos formular es que para finales del siglo V, en la poesía lírica monostrófica o triádica, las normas del acento de palabra eran observadas al menos dentro de ciertos límites; que la misma melodía era repetida, con cierta adecuación al acento de las palabras, en las diversas estrofas y antistrofas, y otra en los diversos epodos. La contradicción entre las dos afirmaciones puede ser considerada sólo aparente si se tiene en cuenta la tendencia a hacer coincidir en las diversas estrofas las posiciones de los acentos (...).⁷⁸

En otras palabras, la lírica presenta una libertad restringida de composición, en la medida en que hay una melodía que está por encima de la de las palabras, pero que en general observa el acento de éstas. La aplicación de hecho de un sistema de este grado de complejidad está por fuera del alcance de este estudio.

⁷⁶ Cf. también Allen (1973: 231-4).

⁷⁷ Aunque Ruijgh (2001) e Irigoien (2006) son posteriores al texto de Comotti, no presentan posturas ni argumentos nuevos que deban ser tomados en consideración.

⁷⁸ Comotti (1989: 107).

Una segunda área en donde ciertos antecedentes de los estudios métrico-prosódicos pueden hallarse es la de los análisis lingüísticos de Allen (1967) y Devine y Stephens (1985). Notablemente, los autores utilizan un análisis de la distribución de los acentos en el metro para concluir que el acento no tiene rol en la poesía,⁷⁹ llegando a la conclusión de que si hay una relación, no es con el agudo, sino con la sílaba siguiente. En los términos de este trabajo, no con el oxítono, sino con el barítono. Esta idea es fundamental en el análisis métrico-prosódico, como se verá en los capítulos correspondientes.

La tercera área que constituye un antecedente clave de la disciplina en la que se enmarca este trabajo es el estudio de la música griega, en particular en lo que hace a la música que acompañaba la poesía estíquica. West (1981), por ejemplo, intenta reconstruir partituras para el hexámetro a partir de su análisis del testimonio antiguo sobre los modos musicales. Un trabajo más intenso y mejor fundamentado sobre el tema es el de Danek y Hagel (1995, 1996 y 1999), que incluso se asienta sobre un análisis estadístico de los datos. Estos autores sin duda han avanzado más que ningún otro en estudiar la relación entre acento y metro, pero sus trabajos tienen el defecto de que la presentación de las conclusiones que realizan no parece estar bien apoyada sobre un estudio detenido de la evidencia, y por lo demás está más orientada a buscar algunas tendencias muy superficiales que a desarrollar una teoría seria sobre el rol del acento tonal en la poesía. También, y esto no es menor, existe el problema de que, aunque afirman haber utilizado un sistema automático para el análisis de la poesía homérica, ese sistema no está disponible para ser verificado y, si se me permite, parece inverosímil que un filólogo que contara con una herramienta tan poderosa (e inédita: veinte años después todavía, hasta donde me consta, nadie ha desarrollado un sistema capaz de escandir hexámetro automáticamente, mucho menos de analizar la ubicación de los acentos) se haya limitado a utilizarla para dos o tres artículos sobre Homero.

Finalmente, no pueden dejar de mencionarse los trabajos que estudian fenómenos, tradicionalmente considerados tardíos, de correlación entre el acento y ciertas partes del metro, agrupados bajo el rótulo general de “paroxitonesis”. Desde muy pronto en la historia moderna de la metricología, autores como Ritschl (1842) y Hilberg (1879) observaron que en la poesía griega antigua tardía, en el caso del hexámetro, y en la bizantina temprana, en el del trímetro, había una tendencia muy evidente a colocar

⁷⁹ Una metodología, por lo demás, inadecuada para concluir esto. Cf. la sec. 1.1.1.

palabras paroxítonas en el final del verso. El punto de inflexión fundamental es el trabajo de Hanssen (1883), que proveyó una base cuantitativa seria a estos análisis, llegando a la conclusión de que el fenómeno en realidad comienza en la época imperial temprana y, parcialmente, en la época bizantina. Briosó Sánchez (1972), que provee un excelente análisis de la evidencia sobre el tema, resume las conclusiones más importantes de Hanssen del siguiente modo:

- a) Es enteramente falso, contra lo que solía creerse, que el trímetro yámbico se convierta en ritmo acentual en una fecha tan tardía como el siglo VII. Antes de dicha época este esquema métrico sufrió una muy larga adaptación al nuevo ritmo, al menos desde los primeros siglos del Imperio romano. El paso más marcado es el intento de evitar que el acento recaiga sobre la última sílaba del verso.
- b) En la elegía de época alejandrina hay un descenso en la acentuación de la sílaba final del pentámetro dactílico, descenso que se convierte en caída casi vertical en los siglos del Imperio. (...) Estas reglas fueron completadas por Maas [(1922: 163-4 y 1962: §22)], que descubrió una cierta inclinación, bastante señalada en el pentámetro, a hacer larga por naturaleza tanto la sílaba inmediatamente anterior a la diéresis o cesura como la última del verso aún cuantitativo. De un modo quizás en exceso simplista podríamos decir que la tendencia más marcada es terminar algunos tipos de versos por ✕-. (...)
- c) En el dímeter yámbico cataléctico y en el dímeter jónico *a minore*, o sea, en los ritmos típicos de las “anacreónticas”, hay una confirmación de este desarrollo. En estos casos, es el siglo IV aproximadamente el momento en que los nuevos usos comienzan a predominar.⁸⁰

Los datos sobre la regularización de ciertos fenómenos prosódicos que proveen autores como Wifstrand (1933) y Stephens (1985) deben ser revisados e incorporados en una visión más amplia del rol del acento en la poesía griega. Es necesario reconsiderar la relación entre la fijación de las cantidades vocálicas y la ubicación de los acentos en función de las preferencias en la distribución de éstos en las diferentes épocas y estilos. Parece inadecuado hoy, sabiendo que el acento tonal cumple una función en la poesía, sostener, como Maas (1962: §§21-22), que hay dos tendencias separadas en la métrica tardía: la paroxitonesis, por un lado, y la preferencia por una vocal larga final, por el otro. En un contexto métrico-prosódico, esto debe ser entendido como una preferencia por un final de verso marcado por un barítono pleno.⁸¹

⁸⁰ Briosó Sánchez (1972: 103-4).

⁸¹ Esta es la conclusión de Stephens (1985: 96-7) para el caso del coriambo, posiblemente el antecedente más claro de un enfoque métrico-prosódico de la poesía griega. Cf. también sec. 3.5.2.2.2.

En líneas generales, todos los antecedentes mencionados coinciden en estudiar el rol del acento en la poesía en un contexto en donde la función de aquel en ésta no es del todo clara. El enfoque coral soluciona esta cuestión axiomáticamente⁸²: el acento tonal provee la melodía del verso, cuyo ritmo es dado por las cantidades silábicas. Los datos provistos por los autores de los siglos XIX y XX sobre el tema resultarán útiles, lo mismo eventualmente que sus interpretaciones de los fenómenos, pero el cambio de enfoque teórico permitirá reordenar sus ideas en un contexto diferente.

0.4.2. Esquemas métrico-prosódicos

En metricología hay una serie de signos que sirven para describir tanto el esquema métrico de un tipo de verso como los de cada verso en particular. Algunos son específicamente propios del esquema abstracto, como el signo de anceps (x),⁸³ pero la mayoría se aplican en ambos casos. El esquema métrico del proemio de *Ilíada*, por ejemplo, es el siguiente:

- ∪ ∪| - ∪ ∪| // -| -∪∪| - ∪ ∪| -∪
 Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
 - ∪ ∪| -// -| - ∪∪| - -| - ∪ ∪| - ∪
 οὐλομένην, ἣ μυρὶ' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
 - -| - -| - -| -// ∪∪| - ∪∪| - ∪
 πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
 - -| -// -| - ∪ ∪| - ∪∪|| - ∪ ∪| - ∪
 ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν
 - -| - ∪∪| - ∪//∪| - ∪ ∪| -∪ ∪| - -
 οἰωνοῖσιν τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,
 - -| - -| - ∪//∪| -| - ∪ ∪| - ∪
 ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
 - ∪∪| - ∪∪| - -| -// -| -∪ ∪| - -
 Ἄτρεϊδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

En este esquema, - indica sílaba larga, ∪ sílaba breve, | límite de pie, // cesura y || diéresis.⁸⁴ Los últimos tres podrían omitirse, en cuyo caso el esquema serviría

⁸² Digo “axiomáticamente” porque, aunque fuera posible demostrar que el acento tiene un rol en la poesía, no es sencillo derivar de estas pruebas cuál es ese rol. La calidad de un axioma no se mide en su demostrabilidad, sino en su conveniencia; y el axioma del acento como melodía resulta muy conveniente para entender su utilización en la poesía griega.

⁸³ En la realidad del verso, el *anceps* como tal no existe (cf. sec. 0.2.3), porque siempre se realiza como una sílaba larga o una sílaba breve.

⁸⁴ Este conjunto de símbolos ha sido desarrollado *ad hoc* para este ejemplo. No pretende reflejar el sistema de ningún autor en particular. Sobre la oposición cesura/diéresis, cf. sec. 0.2.4 n. 25.

exclusivamente para indicar qué pies son dactílicos y cuáles son espondeaicicos (dada la escasa variación en el hexámetro) y la cantidad del *anceps* final.

A los fines de realizar un análisis métrico prosódico, se necesita un sistema similar que permita producir esquemas para los versos particulares.⁸⁵ Para ello se apelará aquí a un conjunto de siete signos, que son los siguientes:

- D: Sílabas largas con barítono (declive barítono)
- C: Sílabas largas con circunflejo
- S: Sílabas cerradas por resonante con vocal breve y agudo
- O: Sílabas largas con oxítono prominente
- P: Sílabas largas con oxítono pre-pausal
- -: Sílabas largas sin acento
- ˘: Sílabas breves con oxítono prominente
- ˘˘: Sílabas breves sin acento

Las razones para utilizar S pueden hallarse en la sec. 1.2.2; para separar O y P en la sec. 1.2.3. El término “declive barítono” resultará conveniente para referirse a las sílabas largas con barítono prominente en palabras βαρύς o en clíticos con barítono. Nótese que no se han incorporado signos para las sílabas con acentos graves. En este punto del trabajo, resultaría prematuro hacerlo, como se demostrará en la sec. 1.2.4. Finalmente, como se hará evidente a continuación, el esquema solamente indica puntos prominentes del acento tonal, y no todos. Esto evita duplicar las marcas en un caso como ἄειδε, por ejemplo, en donde habría que señalar el oxítono sobre la α y el barítono sobre el diptongo ει.

El sistema se puede ilustrar con el mismo pasaje utilizado arriba:

C ˘ ˘ D ˘ ˘ - - ˘˘ D ˘ ˘ C ˘
 Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
 - ˘ ˘ D - - ˘ ˘ - C O ˘ ˘ D ˘
 οὐλομένην, ἣ μυρὶ' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
 - - - - D - - ˘ - ˘ D ˘
 πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
 - - D - - ˘ ˘ O ˘˘ C ˘ ˘ D ˘
 ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν

⁸⁵ Variantes al aquí propuesto se hallan en David (2006: 115-16) y Torres (2015: 275-9).

-- C ˘ ˘ C ˘ ˘ -- ˘ ˘ O ˘ ˘ -- P
οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,
- C - - C ˘ ˘ - D ˘ ˘ D ˘
ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
- ˘ D ˘ ˘ D - C - C ˘ ˘ - P
Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

5

Puede notarse que en este caso no he indicado ni los límites de los pies ni las cesuras. Omitir los primeros es una cuestión de comodidad exclusivamente; por lo demás, a nadie mínimamente familiarizado con el metro se le escapará dónde termina un pie y empieza el otro. Omitir las segundas es una cuestión teórica (cf. sec. 0.2.4), en la medida en que la presencia de cesuras depende de una concepción peculiar del metro; aquí debe leerse meramente como una decisión que intenta evitar comprometerse con un concepto relativamente complejo y discutible.

0.4.3. Distribución de acentos

La estrategia más básica para una aproximación métrico-prosódica a la poesía griega es el estudio de la distribución de acentos en el metro. Tan sencillo como esto suena, en realidad es un procedimiento de inmensa complejidad metodológica, que requiere un constante control de una cantidad significativa de variables. En esta sección describiré los pasos de este análisis, desde su versión más sencilla hasta su versión más compleja y completa. El sistema de análisis de los metros desarrollado para este trabajo está diseñado precisamente para permitir esta última versión.

Obviamente, el procedimiento más sencillo es contar la cantidad de acentos barítonos y oxítonos en cada ubicación del metro. Esto, sin duda, daría un resultado que podría analizarse, pero sería uno sustancialmente confuso, porque no tomaría en cuenta el hecho de que el barítono y el oxítono no son acentos independientes, sino parte de la contonación. Por ello, resulta más útil partir de un análisis de las partes prominentes de ésta, no contando todos los oxítonos y todos los barítonos, sino aquellos que se destacan por estar en la sílaba prominente de las palabras.

Eso, sin embargo, habilita dos opciones: contar cada acento por separado (declives, circunflejos, agudos) o contarlos a partir de las categorías de clasificación de palabras (ὄξύς, βαρύς). Esta decisión, como otras, será una que habrá que tomar en cada caso en función de las necesidades de las pruebas específicas que se realicen. Aunque

hay diferencias entre los circunflejos y los declives, no siempre son determinantes. Para algunas ubicaciones, incluso, una parte prominente podría resultar suficiente.

El análisis de la distribución de acentos aislados, por así decirlo, tiene ciertas ventajas porque permite descubrir posibles preferencias tonales en algunas ubicaciones del metro. Sin embargo, para obtener resultados confiables es necesario conocer las formas de palabra que ocupan esas ubicaciones. De poco sirve saber que en un determinado lugar del verso hay una preferencia marcada por declives barítonos, si esa ubicación es ocupada regularmente por la sílaba final larga de palabras de final yámbico, que por su propia naturaleza y la del acento griego tienden a ser βαρύς en última. Un análisis métrico-prosódico de una ubicación del metro debe considerar, entonces, no los acentos que ocupan esa ubicación, sino los acentos de cada forma de palabra que ocupa esa ubicación. Para saber si hay una preferencia por barítonos en la tercera tesis del hexámetro (cf. sec. 2.2.1), por ejemplo, no basta con contar la cantidad de barítonos en ella, sino que es necesario saber si hay más palabras de final trocaico βαρύς que lo esperable en la trocaica tercera y si hay más palabras βαρύς de final yámbico de lo esperable en la pentemímera.

Sin embargo, ni siquiera eso es suficiente en algunos casos. Aunque Devine y Stephens (1994: 59-84) han demostrado que las diferencias sub-moraicas en griego en su mayoría no tienen valor métrico, sabemos a partir de la evolución de ciertas tendencias que en algunos casos estas diferencias eran atendidas por los poetas. Para los elegíacos helenísticos y posteriores, por ejemplo, no era indiferente poner una sílaba cerrada o una sílaba con vocal larga en la tercera tesis del pentámetro. Por ello será necesario a veces estudiar no sólo las distintas formas de palabras, sino también las diferentes estructuras silábicas posibles de esas formas.

El lector observará que esta cantidad de análisis superan con mucho lo asequible en un solo trabajo, aun si este trabajo pretendiera ocuparse de un solo metro y un solo autor. Sólo el hexámetro homérico demandaría un centenar de pruebas con sus respectivos análisis y ejemplos. Recuérdese que tomó a la metricología más de cien años de estudios desarrollar las reglas que hoy conocemos y damos por sentado, por lo que no es de sorprender que en los albores de la métrico-prosodia el trabajo por delante resulte abrumador. Pero el objetivo de este proyecto no es recorrer todo el camino, sino presentar un modelo de trabajo que sirva para investigaciones futuras. Eso implica que los análisis de distribución de palabras, que son el aspecto más descriptivo y por lo tanto el más largo y complejo del área serán aquellos que menos se profundizarán, y al mismo

tiempo aquellos que resultarán más importantes en el avance posterior de la disciplina. Aquí he preferido ocuparme con más detalle de cuestiones teóricas más generales, que, aunque puedan suscitar discusiones en el futuro, son las primeras que es necesario resolver para mejorar nuestra comprensión del sonido de la poesía griega.

0.4.4. *Concordancia y refuerzo acentual*

El análisis de la distribución de acentos en el metro en sí mismo es interesante, pero es claro que no es suficiente. El verso griego tiene reglas rítmicas particulares, y un estudio métrico-prosódico no estaría completo sin una comprensión de la interacción entre esas reglas y las del acento tonal. Para ello hay dos modelos posibles: el que presenta David (2006), modificado en Abritta (2010 y en prensa^a), y el que presenta Lascoux (2003).

Para David (2006: 111-13), hay dos tipos posibles de relación entre el acento y el ritmo del verso: concordancia y discordancia, en una situación descrita en la siguiente tabla:

Concordancia (énfasis)	Discordancia (de-énfasis)
Barítono en la tesis	Barítono u oxítono en el arsis
Oxítono en sílaba larga pre-pausal en la tesis	Oxítono no final en la tesis

Tabla 0.1. Concordancia y discordancia según David (2006: 113).

Se puede ver rápidamente que las posibilidades descritas son por lo menos insuficientes. ¿Qué sucede si hay un oxítono pre-pausal en tesis y un barítono (circunflejo, naturalmente) en arsis? ¿Qué si hay dos barítonos? ¿Qué si no hay acento en todo el pie? Por lo demás, la idea de que un oxítono no final en la tesis y un barítono en el arsis son idénticamente discordantes es insostenible (algo de lo que el autor es consciente, cf. p. 112). El sistema debe ser refinado si uno pretende hacer un estudio verdaderamente completo de la poesía, en particular si ese estudio incluye análisis cuantitativos. Para ello he propuesto en trabajos anteriores agregar una categoría, la de “no-concordancia”, que cubre los casos intermedios donde el acento no refuerza el ritmo pero tampoco lo contradice, y describir las posibilidades no en términos de las sílabas, sino en términos de los pies. Esto permite cubrir todos los casos y, aunque fuerza a tomar algunas decisiones axiomáticamente (por ejemplo, que dos barítonos en un pie deben ser clasificados como concordantes), facilita el análisis. El criterio de interpretación entonces será el siguiente:

Concordancia: Acento barítono u oxítono pre-pausal en la tesis, sin importar la acentuación del arsis.

No-concordancia: Sin acento en todo el pie o sólo con graves u oxítono no pre-pausal en la tesis.

Discordancia: Cualquier tipo de acentuación en el arsis sin acento en la tesis.

Ahora bien, este sistema no tiene utilidad si no puede demostrarse su aplicación por parte de los poetas en el verso. Por ello, en este trabajo que pretende sentar las bases del análisis métrico-prosódico, esta descripción de las posibilidades no se presenta como un axioma metodológico, sino como una hipótesis que deberá ser corroborada. He dedicado a ello las sec. 2.2.1, 3.3.1 y 4.2.1. Notablemente, la situación no tiene que ser la misma en todos los metros, y la hipótesis podría, por ejemplo, ser verificada para el hexámetro y el dístico pero no para el trímetro yámbico.

Es conveniente, por ello, tomar en cuenta un segundo enfoque sobre la relación entre ritmo y acento, que pone menos énfasis en la oposición entre las diferentes categorías y se dedica más bien sólo a describir las posibles combinaciones. Un enfoque semejante es el de Lascoux (2003), que parte también del objetivo de reconstruir el sonido de la poesía griega y comparte la idea de que para ello es necesario reconsiderar el rol del acento en ella. Pero, a diferencia de David, Lascoux propone un sistema de análisis basado en “figuras”, sobre la base de un enfoque fenomenológico del fenómeno musical. Más allá de este discutible fundamento filosófico (en particular y en general), la ventaja de la propuesta es que no se limita a distinguir entre situaciones positivas y negativas, sino que considera que todas las relaciones entre acento y ritmo sirven al poeta para crear un efecto:

Dado que sólo hay tres tipos de figuras posibles formadas por las posiciones respectivas del tono y del “tiempo fuerte”, a saber 1) la coincidencia de los dos, 2) la anticipación del tiempo por el tono 3) la prolongación del tiempo por el tono, propongo denominarlos:

- *Intensio* (...)
- *Retensio* (...)
- *Protensio*⁸⁶

El autor divide cada uno de estos tipos en sub-tipos, dependiendo de la ubicación de los acentos en el metro y de su tipo. Sin embargo, esta clasificación se basa en una teoría del acento que ignora la prominencia contextual de una parte de la contonación y,

⁸⁶ Lascoux (2003: 313).

de hecho, el fenómeno del barítono en general (lo que virtualmente inutiliza la teoría). En la concepción que se utiliza aquí, pero también en la de Sauzet, Golston y David, no tiene sentido clasificar como *retensio* el ᾄειδε de *Il.* 1.1, donde el barítono cae exactamente en la tesis. Dicho esto, aunque la propuesta específica de Lascoux no resulte conveniente para el análisis de los metros, sus conceptos sí pueden resultar valiosos como alternativa al análisis de la concordancia. Es plausible pensar que en algunos casos los poetas no concebían la colocación de un acento en arsis como un simple desacuerdo entre ritmo y melodía, sino que utilizaban el desplazamiento para generar efectos prosódicos. Incluso podría pensarse, y esto será una hipótesis de trabajo, que semejante desplazamiento se da regularmente a fin de marcar en cierta manera el ritmo de un verso como el trímetro yámbico (cf. sec. 3.3.1).

0.4.5. Recursos prosódicos literarios

No todos los fenómenos métrico-prosódicos pertenecen al terreno de la estadística, como no todos los fenómenos métricos. En muchos casos, un poeta puede colocar un acento en un lugar peculiar para generar un cierto efecto, o producir una melodía en un verso para llamar la atención sobre un concepto expresado en él. De hecho, mientras que las exigencias del metro, en particular en el hexámetro y el dístico, restringen mucho la variabilidad que este tipo de recursos demandan, en el caso de la colocación de acentos los poetas tenían una libertad considerablemente mayor. Esto hace dable pensar que buena parte de los recursos auditivos a los que apelaban en su poesía eran precisamente tonales, y no rítmicos.

Obviamente, esto no puede verificarse en este trabajo. Sin embargo, a los fines de ilustrar el punto, en el análisis de ciertas formas particulares se intentará ejemplificar cómo los poetas utilizaban el acento como recurso literario. De esta manera se estudiarán las grandes regularidades estadísticas sin desatender a las grandes irregularidades, es decir, a aquellos giros peculiares donde los compositores logran que sus oyentes, por así decirlo, paren las orejas. En última instancia, la métrico-prosodia tiene frente a la filología clásica (pero sólo frente a la filología clásica) el carácter de ciencia auxiliar y debe por esto contribuir a ella en todas sus dimensiones;⁸⁷ tengo pocas dudas de que uno de los grandes objetivos de nuestra ciencia es recuperar la belleza de los textos antiguos en el mayor grado posible.

⁸⁷ Como en el caso de la métrica, no resulta conveniente subsumir la métrico-prosodia estrictamente bajo los estudios filológicos, dada su relación con la fonología y la lingüística en general. Cf. Barsch (1995).

0.4.6. *Conclusión*

Analizar métrico-prosódicamente un texto tiene varios pasos: describirlo sobre la base de un esquema de abstracciones (es decir, de categorías indicadas por signos), observar la distribución de ciertos fenómenos en él, descubrir qué tipo de relación exhiben el ritmo y la melodía y, en última instancia, detenerse en los puntos particulares en los que los poetas utilizan la segunda para realzar lo que están cantando.

Para ello se requiere una consideración de la naturaleza del ritmo griego, una teoría sobre la naturaleza del acento griego y una serie de axiomas metodológicos que permitan avanzar en cada paso. La tarea es, aun así, difícil, y la carencia casi absoluta de antecedentes garantiza que se cometerán todos los errores que hay por cometer en el camino. Pero es necesario cometerlos para avanzar.

El objetivo de este trabajo, como se ha señalado, no es dar una imagen definitiva de la métrico-prosodia de los metros estíquicos, sino comenzar a delimitar una metodología de trabajo, un modelo de análisis que podrá ser mejorado y utilizado en otras investigaciones. La tarea más importante en este punto es verificar la conveniencia de conceptos teóricos como “concordancia” y “discordancia”, y eventualmente proponer nuevos que permitan superar las dificultades que éstos presenten.

0.5. Presentación del texto

0.5.1. *Cuestiones metodológicas*

Dos puntos preliminares son necesarios antes de comenzar formalmente con este trabajo. El primero es relativamente sencillo y concierne a la metodología técnica que en él se ha utilizado. Dado que, en buena medida, el presente estudio consiste en un análisis cuantitativo de los datos, ha sido necesario sistemáticamente apelar a herramientas matemáticas, específicamente estadísticas, para llevarlo a cabo. Jones y Gray (1972: 191) explican esta necesidad:

Las ventajas de un análisis estadístico son tres: (1) Hace posible dar una visión sinóptica de grandes cantidades de datos de modo que lo que es esencial para las hipótesis puede ser rápidamente comprendido y lo que no es esencial o es insignificante ignorado. (2) Hace imposible decir que son significativas diferencias o similitudes que podrían ser resultado del azar. (3) Puede sacar a la luz relaciones insospechadas en los datos que lleven a nuevas y fructíferas hipótesis.

Con respecto a las herramientas utilizadas, que serán explicadas oportunamente, puede consultarse el propio texto de Jones y Gray (1972), que presenta un útil resumen de las fundamentales, o mejor aun el texto de Kenny (1982), particularmente útil para aquellos que, como yo, llegan al análisis estadístico desde y por los estudios filológicos. También ha sido imprescindible en mi formación y he luego consultado ocasionalmente el manual de Mendenhall, Beaver y Beaver (2009), que sin embargo está más orientado al análisis de datos paramétricos. Finalmente, aunque ha sido material de consulta, no me he atrevido a (y no poseo, por lo demás, los recursos técnicos para) utilizar las avanzadas herramientas que introduce Agresti (2001). Espero poder hacerlo en algún momento en el futuro.

Una vez compilados los datos y realizadas las pruebas matemáticas, lo que queda es interpretar los resultados obtenidos. Las herramientas estadísticas sólo pueden ofrecernos evidencia de que algo está pasando, pero nunca pueden decirnos por qué. Proveer esa respuesta es el verdadero trabajo del investigador, que cuenta con herramientas para hacer todo lo demás automáticamente, y es por esa respuesta que sus textos deben ser juzgados.

La segunda cuestión que debo advertir antes de proceder al texto es, por ello, de orden meta-teórico y tiene que ver con la metodología utilizada a la hora de interpretar los resultados. Es evidente, y se hará más evidente a lo largo del estudio, que en la poesía griega hay una compleja interacción de factores lingüísticos y métricos. Muchas veces es difícil discernir entre las acciones que ejercen esos factores, y un fenómeno podría ser explicado exitosamente apelando sólo a uno de ellos, a una combinación de ellos o incluso a más de uno de ellos, generando así más de una fundamentación posible. He evitado, excepto cuando el tema lo ameritaba, detenerme a explorar en cada caso estas posibilidades. Podría suceder que en algún momento la concentración sobre el acento y su distribución haya impedido ver una justificación sintáctica o morfológica verosímil de un conjunto de datos. He sido todo lo cuidadoso que he podido para impedir que esto suceda, pero es plausible que investigaciones futuras demuestren que algún aspecto del verso que aquí se ha explicado como producto de una distribución deliberada de los acentos pueda ser explicado de otra manera.

Debo ser, sin embargo, contundente sobre un punto: que un fenómeno pueda ser explicado en forma no-acentual no implica de ninguna manera que deba serlo. La concordancia en el hexámetro homérico (cf. sec. 2.2.1), por ejemplo, podría interpretarse como una consecuencia de la distribución de fórmulas; sin embargo, en ese

caso la explicación formulaica y la explicación acentual serían propuestas alternativas, sin primacía *a priori* de ninguna. Se necesitaría evidencia independiente para decidir la cuestión. Después de todo, la presión métrico-prosódica podría haber moldeado el sistema formulaico a lo largo del tiempo tanto como el sistema formulaico sincrónicamente puede influir en la distribución de acentos.

A lo largo de este trabajo, por razones obvias, he asumido que, cuando se detecta un fenómeno acentual, la mejor explicación es acentual. Esa decisión no debe sugerir que considero en todos los casos que es la única, pero sí, a los fines del presente estudio al menos, que considero que es la más adecuada.⁸⁸ En otros contextos esta determinación metodológica puede ser abandonada sin problemas, pero de ese abandono, obviamente, no se deduce que las interpretaciones que aquí se ofrecerán sufran de alguna limitación intrínseca.

0.5.2. Organización del presente trabajo

La organización del presente trabajo es relativamente obvia: tras un primer capítulo dedicado a explorar algunos problemas preliminares, hay tres dedicados a cada uno de los metros que se analizarán (el coliambo ha sido subsumido dentro del capítulo dedicado al trímetro) y uno con conclusiones generales. Dentro del análisis de cada tipo de verso hay una primera parte donde se describen las reglas mayores que rigen sus ritmos, es decir, las cuestiones métricas, para luego proceder al análisis métrico-prosódico estrictamente. He intentado reducir al mínimo la cantidad de tablas y datos, pero ha sido inevitable incorporar un número significativo a fin de ilustrar cada punto que se analiza. Debo recordar, sin embargo, que en los archivos que pueden hallarse en el blog hay muchas más tablas que no he colocado en el cuerpo de este texto.

Excepto el primero, todos los capítulos tienen una parte sincrónica y una parte diacrónica. Dada la extensión de este trabajo, no he podido proveer un análisis detallado de la evolución de cada metro o de las peculiaridades de cada autor, pero sí presentar algunas tendencias generales. Por lo demás, una parte significativa del proyecto que culmina (al menos por ahora) en esta tesis era proveer los datos y el sistema de análisis

⁸⁸ Esta premisa general se aplica siempre, pero no implica siempre que la explicación acentual sea la mejor. En algunos casos, no hay una explicación acentual satisfactoria, por lo que es necesario buscar las causas del fenómeno en otro aspecto que influye en la distribución de las palabras en el metro, ya sea en conjunto con una presión métrico-prosódica, ya independientemente de cualquiera. Esto no va en detrimento de que las explicaciones acentuales son las primeras que se consideran (o se consideraron) en el análisis de los datos.

que permitirá en investigaciones posteriores (incluso a otros investigadores) avanzar sobre este punto.

He incorporado un apéndice sobre el problema del origen del hexámetro. Aunque no es estrictamente parte del área de estudio a la que pertenece este libro, la presentación del problema en el libro de David y su relación indirecta con algunos axiomas metodológicos en este trabajo sugirió que semejante incorporación era conveniente. En todo caso, el origen de los metros es parte de su historia.

1. Cuestiones generales

1.1. El rol del acento en la poesía griega

1.1.1. Cuestiones meta-teóricas preliminares

Ha sido mencionado ya (cf. sec. 0.4.1) que es un axioma teórico y metodológico en la metricología actual que el acento tonal griego no juega ningún papel en la poesía, particularmente en la poesía en metros estíquicos y en los dísticos. A esta altura, es innecesario repetir que este trabajo no comparte este axioma, sino que sostiene uno diferente, que dice exactamente lo contrario.¹ También se ha indicado (cf. sec. 0.4.1 n. 82) que los axiomas no se demuestran, sino que su calidad se mide en función de su conveniencia. Esta sección se dedica, precisamente, a estudiar la conveniencia de la idea de que el acento cumplía un rol en la composición de la poesía griega.

Los lectores familiarizados con Abritta (2015a) se sorprenderán quizás de esta negación de la demostrabilidad de la idea fundamental de la teoría coral. Sin embargo, no deberían. Las pruebas realizadas allí, que se repetirán, no demuestran el axioma coral: sus resultados son predichos por éste, como podrían ser predichos por otros.² Pero el hecho de que las predicciones realizadas se cumplan indica que el principio es útil, como la inversa indicaría que es inútil. En ninguno de los dos casos el axioma sería falseado (los axiomas no pueden ser falseados, mucho menos los metodológicos), pero mientras que en el primero nos vemos estimulados a profundizar una vía de investigación, en el segundo se nos sugiere abandonarla.

Una cuestión más antes de proceder al tema en particular es necesaria: se ha hablado mucho aquí de “axiomas” y “premisas”, y se ha indicado repetidamente que los primeros no toleran demostración, ni pruebas, ni pueden ser falseados. Esto podría llevar a pensar que son cosas que uno estaría mejor evitando. Las “hipótesis” son mucho más agradables, porque uno las propone junto con una manera de verificarlas, y es fácil abandonarlas si las pruebas fallan. Lamentablemente, la ciencia no es tan elegante, en

¹ En ese sentido, la metricología coral y la metricología tradicional son teorías incompatibles. Sin embargo, esto es un mero formalismo: aceptar un rol para el acento no tiene por qué llevarnos a rechazar ninguna de las conclusiones establecidas en la metricología tradicional, fundamentalmente porque del axioma “el acento tonal no cumple un rol en la poesía” nadie ha derivado nunca nada (por lo menos hasta donde he podido verificar). Por supuesto, esto no implica que una metricología coral (de la cual no se ocupa este proyecto) no pueda en el futuro proponer ideas nuevas sobre el ritmo del verso griego que pretendan reemplazar las actuales (cf. por ejemplo la sec. 2.3.2.2.4), pero ése es un problema que no afecta en absoluto a este trabajo.

² Una preferencia por colocar ciertos semas en ciertas ubicaciones del metro que accidentalmente seleccione semas con un cierto tipo de acentuación daría los mismos resultados, pero no diría nada sobre la conveniencia del axioma coral. El ejemplo es completamente analítico, pero sirve para probar el punto.

particular cuando se dan cambios relativamente profundos en la metodología. No se puede evitar partir de ciertas ideas que no pueden probarse, si no se quiere caer en la proverbial regresión infinita.

La incomodidad ante esto podría mitigarse notando que la idea de que el acento griego no cumple un rol en la poesía es un axioma tan inverificable como su inverso. Demasiados investigadores se han sentido cómodos con la idea durante demasiado tiempo. Y eso ha sido útil, porque ha permitido construir una teoría sobre el metro y el ritmo griego sofisticada y poderosa. Pero es hora de abandonar la idea y tratar de afinar nuestros oídos para recuperar el sonido original de la poesía griega. Para ello, el primer paso es revisar algunas (no todas, ni la mayoría) de nuestras ideas fundamentales sobre ella.

1.1.2. Requisitos de una prueba del rol del acento

David (2006) y Nagy (2010) analizan el testimonio antiguo y concluyen ambos, a partir de pasajes diferentes, que los antiguos atendían al acento cuando escuchaban poesía. David (2006: 35), por ejemplo, llega a esta conclusión sobre la base de, entre otros, *Leyes* 664e8-665a3:

ἢ δὴ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἶη, τῇ δὲ αὖ τῆς φωνῆς, τοῦ τε ὀξεῖος ἄμα καὶ βαρέος συγκεραννυμένων, ἀρμονία ὄνομα προσαγορεύοιτο, χορεία δὲ τὸ συναμφότερον κληθείη.

Para el arreglo del movimiento, el nombre sería ritmo, para el de la voz, mezclando juntos a la vez lo agudo [ὀξεῖος←ὀξύς] y lo grave [βαρέος←βαρύς], se le aplicaría el nombre armonía, y la combinación de ambos sería χορεία.³

Nagy (2010: 382), por su parte, opta por el menos adecuado pero igualmente claro *Ion* 536b5-c6:

καὶ ἐπειδὴν μὲν τις ἄλλου τοῦ ποιητοῦ ἄδη, καθεύδεις τε καὶ ἀπορεῖς ὅτι λέγῃς, ἐπειδὴν δὲ τούτου τοῦ ποιητοῦ φθέγγεται τις μέλος, εὐθύς ἐγρήγορας καὶ ὀρχεῖται σου ἢ ψυχὴ καὶ εὐπορεῖς ὅτι λέγῃς· (...) ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες ἐκείνου μόνου αἰσθάνονται τοῦ μέλους ὀξεῖος ὃ ἂν ἢ τοῦ θεοῦ ἐξ ὅτου ἂν κατέχωνται, καὶ εἰς ἐκεῖνο τὸ μέλος καὶ σχημάτων καὶ ῥημάτων εὐποροῦσι, τῶν δὲ ἄλλων οὐ φροντίζουσιν·

³ Las dos traducciones son mías, atendiendo a conservar lo más posible la interpretación de los autores donde se hallan las citas.

Y cuando alguien canta algo de otro poeta [no de Homero], te duermes y no tienes control de lo que dices, pero cuando alguno hace sonar una melodía de este poeta [Homero], inmediatamente te despiertas y tu alma danza y tienes control de lo que dices. (...) como los coribantes danzantes perciben atentamente sólo aquella melodía que proviene del dios que los posee, y tienen control de las figuras de la danza y de las palabras propias de esa melodía, y no se preocupan de las otras.

El autor destaca en el pasaje el término μέλος, que hace referencia muy evidente a la melodía en nuestro sentido moderno. En todo caso, estos y otros textos sugieren claramente que los antiguos percibían en Homero no sólo el ritmo, sino también la tonalidad.

De esto, sin embargo, no se deduce que la melodía sea provista por el acento. West (1981), que adelanta la opinión de que la poesía homérica tenía un esquema tonal, sostiene que este esquema era producido por el poeta con independencia relativa del acento, aunque éste pudiera ser respetado a los fines de señalar algunos ascensos y descensos del tono. Hay dos interpretaciones posibles de esta idea. Primero, los poetas creaban su melodía y eventualmente intentaban colocar los acentos compatibles con esa melodía en los lugares adecuados. Dado lo que sabemos sobre la distribución de las palabras y los acentos (de lo que se hablará durante el resto de este trabajo), esto puede implicar: a) que los poetas preferían una melodía para el hexámetro en la que ciertas ubicaciones eran marcadas por un tono bajo, coincidentemente con lo que esperaríamos si se buscara una concordancia de acento prominente y ritmo o b) que la melodía estaba consciente o inconscientemente determinada por los acentos que luego se adecuarían a la melodía. Ambas opciones son bastante onerosas teoréticamente, pero plausibles. La segunda interpretación de la teoría de West es que los poetas utilizaban los acentos para crear su melodía, y no veo una diferencia significativa entre esta posición y la teoría coral, excepto que la segunda es mucho más clara y es más fácil de utilizar que el complejo y muchas veces arbitrario enfoque de este autor.

Ahora bien, los críticos mencionados (con la excepción de David) analizan el testimonio antiguo e intentan deducir de él algo sobre el sonido de los textos, pero en ningún momento estudian las predicciones que sus teorías tienen. Es necesario tomar el axioma coral y deducir de él qué implica sobre la ubicación de los acentos en el metro, a fin de verificar si estas predicciones se cumplen, aunque sea parcialmente. Ello, sin embargo, no es tan sencillo como parece.

David (2006: 113-5) sugiere, por ejemplo, que una prueba adecuada consistiría en el análisis de la concordancia y discordancia en ciertos puntos clave del hexámetro homérico. Una de sus predicciones, la más significativa, es que deberían ser discordantes los pies primero, segundo y cuarto y concordantes el tercero y el sexto (no dice nada del quinto pie). Al mismo tiempo sugiere, por motivos atendibles que serán revisados más adelante (cf. sec. 2.2.1.1), que en el último pie no puede haber discordancia, porque allí el ritmo es determinado por la prosodia. Por lo tanto, la predicción realmente verificable es que debería haber altos valores de concordancia en el tercer pie. Y, de hecho, los hay (cf. sec. 2.2.1), pero en sí mismo eso no quiere decir nada, porque semejantes valores podrían ser simplemente el resultado de la frecuencia de cesuras en esa ubicación, lo que tendría naturalmente como consecuencia que muchos acentos prominentes coincidieran accidentalmente con la tercera tesis. En otras palabras, si muchas palabras terminan en la larga final del tercer pie, y las largas finales en griego con mucha frecuencia cargan con un barítono prominente, entonces naturalmente esperaríamos un valor alto de concordancia automático en esa ubicación.⁴

La idea de base de David no es incorrecta: si el acento fuera importante en la poesía griega, naturalmente esperaríamos que eso se reflejara en la distribución de los tipos acentuales en el verso.⁵ Pero es importante eliminar la mayor cantidad de variables posibles para asegurarse de que semejante distribución está de hecho determinada por el acento, y no por otros factores. La mejor manera de hacer esto es fijar la forma de palabra que se analizará, a fin de descartar la influencia de variaciones rítmicas determinadas por dicha forma (es decir, posición de la prominencia lingüística rítmica, determinada por la forma de palabra, cf. sec. 0.3.2.1) y de la ubicación del final de las palabras, dado que el corpus se restringe así a las ubicaciones donde termina una cierta forma.⁶ Es necesario, entonces, seleccionar una forma y observar la distribución de sus tipos acentuales en el metro.

Por razones sobre las que no me puedo extender aquí,⁷ las palabras trocaicas (disílabos trocaicos y palabras de final trocaico) son el corpus ideal para el análisis. He

⁴ Más sobre esto en Abritta (2015a: 15-17).

⁵ Debe notarse, sin embargo, que no tiene por qué ser así. Si el acento sólo cumpliera el rol de generar una melodía variable o de enfatizar como recurso literario ciertos pasajes, entonces su distribución no tendría razón para estar regularizada en ninguna forma.

⁶ Es decir que no se están contando sílabas aisladas de su posición en la palabra (como en la propuesta de David, donde no se distingue entre casos muy diferentes), sino que las sílabas que se tomarían en cuenta estarían siempre en la misma posición.

⁷ Cf. Abritta (2015a: 17-19).

estudiado su distribución en las muestras de Homero y de Sófocles producidas para este trabajo, por ello. Los resultados pueden hallarse en la sección siguiente.

1.1.3. Pruebas

Hay tres tipos de palabras trocaicas: βαρύς en penúltima (como μῆνιν y ἄειδε en *Il.* 1.1), ὀξύς en penúltima (como πτόγμα en *Il.* 5.315) y ὀξύς en última (como νηυσίν en *Il.* 1.559). Estos tres tipos ofrecen dos juegos diferentes de oposiciones: βαρύς/ὀξύς y acento en última (palabras masculinas)/acento en penúltima (palabras femeninas). Presento primero las pruebas realizadas a partir de la primera oposición y luego las realizadas a partir de la segunda. Por otro lado, presentaré en primer lugar los resultados para el hexámetro homérico, y luego los resultados para el trímetro de Sófocles.⁸ Como en el resto de los casos, todos los datos pueden hallarse en el blog, incluyendo pruebas sobre el resto de los dramaturgos áticos conservados.⁹

Algunas aclaraciones metodológicas son necesarias. En primer lugar, he eliminado del conteo formas enclíticas como εἶμι y ἀλλά, y no he tomado en cuenta palabras métricas (o grupos apositivos) trocaicas, consistentes de una palabra con sílaba final larga y un enclítico breve, como en Ζεύς δὲ (*Il.* 1.533) o κηδομένη περ (*Il.* 1.586). Por otro lado, sí he incluido palabras con elisión y sílaba final abreviada, cuando la forma de hecho tiene final trocaico, como en los casos de καθέζετ' (*Il.* 1.536) y Ἥρη en Ἥρη ὄτ' (*Il.* 1.519).

La tabla 1.1.1 [=Abritta 2015a, tabla 3] presenta los resultados por pie y por posición del acento. Las palabras trocaicas pueden terminar únicamente en la primera sílaba del arsis de cada pie. He marcado en negrita los resultados de la prueba, frente a otros números que se derivan de ellos. La tabla (como todas las que siguen) contiene también el número total de palabras analizadas, en cada pie y de cada tipo acentual, y la proporción de palabras masculinas sobre femeninas en cada ubicación. He dejado fuera del análisis el cuarto pie, dado que el puente de Hermann reduce enormemente la

⁸ A partir de este punto, “Homero”, “Sófocles” y el resto de los nombres de los autores deben entenderse, excepto cuando se indique lo contrario, como referencias a las muestras compiladas de sus textos para este trabajo (cf. Apéndice II). Naturalmente, se presume en principio que los datos que se han recogido son suficientes como para realizar inferencias admisibles sobre la totalidad de su obra.

⁹ Para las pruebas sobre Homero, la referencia es a las tablas correspondientes a mi artículo de 2015a: <https://greekmps.wordpress.com/experimental-data/on-the-role-of-accent-in-ancient-greek-poetry>. Los datos sobre el trímetro pueden hallarse en <https://empgriegos.wordpress.com/datos-experimentales/hacia-una-historia-coral-de-los-metros-griegos/capitulo-1>.

cantidad de palabras trocaicas que terminan allí (y en el corpus, todas están seguidas de enclítico).¹⁰

	1° pie	2° pie	3° pie	5° pie	6° pie	Total
Masculinas	85	20	117	169	105	496
Femeninas	300	149	1046	675	1092	3262
Total	385	169	1163	844	1197	3758
Ratio F/M	3,529	7,450	8,940	3,994	10,400	6,577

Tabla 1.1.1. Cantidad de palabras de final trocaico en Homero por ubicación y por posición del acento.

Para concluir a partir de estos números que la predicción de una distribución deliberada de los tipos acentuales se ha cumplido, estos tipos no pueden estar distribuidos al azar. Para averiguar si lo están, es posible apelar a una prueba de χ^2 donde la distribución aleatoria sea la hipótesis que se verifica.¹¹ En este caso, la posibilidad de que los datos sean producto del azar es menor a una en mil millones, lo que sugiere que, como se esperaba, el acento está influyendo en la distribución. Se puede corroborar esta predicción restringiendo aún más las formas analizadas, contando exclusivamente los disílabos trocaicos. Este paso es importante porque las formas con diferente cantidad de sílabas no entran igualmente en todas las ubicaciones del metro, y porque hay una correlación clara entre largo de la palabra y recesión del acento.¹² Los resultados pueden observarse en la tabla 1.1.2.

¹⁰ Sobre la no-exclusión del 2° pie, que estaría sugerida por el puente de Meyer, cf. Beck (1972), Barnes (1986) y Cantilena (1995). También la sec. 2.1.3. Nótese, sin embargo, que en consonancia con los resultados de Cantilena, el 2° pie es donde menor cantidad de palabras trocaicas se hallan.

¹¹ Cf. sec. 0.5.1. La prueba de χ^2 es un sistema matemático de verificación de la adecuación de un modelo, en donde “modelo” indica una serie de predicciones sobre las cantidades de ciertas cosas que se están contando. Cuanto más bajo es el valor de χ , más se aproxima el resultado de hecho al modelo predicho; cuanto más alto, menos. La “hipótesis” de una prueba de χ^2 es el modelo que se verifica; es frecuente que dicha hipótesis sea la distribución aleatoria, que implica que los elementos se distribuyen sin ningún tipo de condicionamiento (con respecto a las variables que se analizan, naturalmente) a lo largo de la muestra. Las cantidades predichas están determinadas por los totales en cada fila y cada columna de la tabla. En el caso de la tabla 1.1.1, por ejemplo, si la distribución fuera aleatoria, se esperarían algo más de 153 palabras masculinas en el tercer pie y algo más de 1009 femeninas. Como puede verse, en la distribución de hecho (la real) hay menos palabras masculinas y más femeninas; la diferencia contribuye a aumentar el valor de χ y por lo tanto a disminuir la posibilidad de que el modelo considerado (la distribución aleatoria) sea adecuado para explicar la distribución de los datos. Nótese que lo “esperado” en una prueba de χ^2 puede (y suele) ser exactamente lo contrario a lo que se espera en el estudio que apela a semejante prueba. Esto es porque el modo de razonamiento utilizado es el *modus tollens* (si “A entonces B” y “no-B”, por lo tanto “no-A”; en este caso, si “el acento no tiene rol en la poesía” entonces “la distribución de los tipos acentuales es aleatoria”, pero no se da el caso de que “la distribución de los tipos acentuales es aleatoria”, por lo tanto no se da el caso de que “el acento no tiene rol en la poesía” – por doble negación, finalmente, el acento tiene rol en la poesía, Q.E.D.).

¹² El coeficiente de Pearson mide la correlación entre dos series de datos, dando valores de entre -1 (proporción inversa perfecta) y 1 (proporción directa perfecta). Así, si dos series tienen valor de 0,9, eso

	1° pie	2° pie	3° pie	5° pie	6° pie	Total
Masculinas	85	19	103	162	78	447
Femininas	300	83	338	338	195	1254
Total	385	102	441	500	273	1701
Ratio F/M	3,529	4,368	3,282	2,086	2,500	2,805

Tabla 1.1.2. Cantidad de disílabos trocaicos en Homero por ubicación y por posición del acento.

La posibilidad de distribución aleatoria aumenta considerablemente de una tabla a la otra, pero sigue siendo extremadamente baja (0,05%). La relación entre la distribución de hecho y la esperada también cambia en algunas ubicaciones, pero dejaré ese análisis para la sección correspondiente (la sec. 2.2.1). Aquí resta únicamente corroborar si los resultados se mantienen con la otra oposición de las palabras trocaicas, lo que se hace en la tabla 1.1.3. A fin de no multiplicar la cantidad de tablas, presento exclusivamente la de los disílabos trocaicos.

	1° pie	2° pie	3° pie	5° pie	6° pie	Total
<i>ὄξυς</i> en penúltima	97	26	65	91	15	294
<i>βαρύς</i> en penúltima	203	57	273	247	180	961
Total	300	83	338	338	195	1255
<i>βαρύς</i> / <i>ὄξυς</i>	2,093	2,192	4,200	2,714	12,000	3,269

Tabla 1.1.3. Cantidad de disílabos trocaicos femeninos en Homero por ubicación y por tipo de acento.

Por razones obvias, los números sólo consideran palabras femeninas (con acento en penúltima). Los resultados nuevamente responden a las predicciones, con menos de una chance en cien millones de que sean producto del azar.¹³ Las tablas 1.1.1, 1.1.2 y 1.1.3 se comportan como la teoría coral predijo que se comportarían, y por lo tanto ratifican la conveniencia de adoptar su axioma básico para la interpretación del rol del acento en la poesía griega.

significa que el aumento en el valor en una de las series implica automáticamente un aumento en el valor de la otra. Para la relación entre largo de la palabra (entre dos y cinco sílabas) y la razón entre acento en penúltima y acento en última en Homero el coeficiente tiene un valor de 0,96, lo que indica una correlación muy fuerte entre recesión y largo de la palabra. En otras palabras, cuando aumenta la cantidad de sílabas (el valor de la primera serie), aumenta la razón entre acento en penúltima y acento en última (el valor en la segunda serie), y cuanto mayor es el valor de esta razón menor es la cantidad de palabras con acento en última.

¹³ Si se excluye el peculiar 6° pie, con su carencia tan marcada de *ὄξυς* (sobre lo cual cf. sec. 1.2.2), los resultados siguen siendo significativos ($p < 0.0001$).

Es posible ahora pasar al trímetro yámbico.¹⁴ Los resultados del conjunto de pruebas que he realizado pueden hallarse en <https://empgriegos.wordpress.com/datos-experimentales/hacia-una-historia-coral-de-los-metros-griegos/capitulo-1>. Me limitaré aquí a presentar algunas pruebas realizadas sobre Sófocles, dejando para el capítulo correspondiente el análisis más detallado del resto de los números. La distribución de palabras de final trocaico en la muestra puede verse en la tabla 1.1.4.

	A2	A3	A4	A5	A6	<i>Brevia</i>	<i>Ancipitia</i>	Total
Masculinas	79	64	154	46	8	241	110	351
Femeninas	388	228	683	137	77	1148	365	1513
Total	467	292	837	183	85	1389	475	1864
Razón F/M	4,911	3,563	4,435	2,978	9,625	4,763	3,318	4,311

Tabla 1.1.4. Cantidad de palabras de final trocaico en Sófocles por pie y por posición del acento.

En este caso, las ubicaciones que se analizan son las arsis del metro, tres de las cuales son *ancipitia* y dos *brevia*. Por ello, no sólo es importante considerar las diferencias entre cada una de las ubicaciones, sino también entre los dos tipos de lugares donde una palabra trocaica puede terminar. Los resultados confirman lo esperado. La distribución general tiene menos de 2% de posibilidades de ser producto del azar, lo que es significativo estadísticamente. A su vez, la distribución de palabras entre las ubicaciones *brevia* y *ancipitia* sólo tiene 0,5% de chances de ser aleatoria, lo que sugiere una presión selectiva relativamente fuerte con respecto al tipo de ubicación.¹⁵ Es posible ahora verificar si esto se repite en el caso de los disílabos trocaicos.

	A2	A3	A4	A5	A6	<i>Brevia</i>	<i>Ancipitia</i>	Total
Masculinas	60	52	136	37	5	201	89	290
Femeninas	146	89	374	72	21	541	161	702
Total	206	141	510	109	26	742	250	992
Razón F/M	2,433	1,712	2,750	1,946	4,2	2,692	1,809	2,421

Tabla 1.1.5. Cantidad de disílabos trocaicos en Sófocles por ubicación y por posición del acento.

Nuevamente, los resultados son estadísticamente significativos, con menos de 10% de chances de que los números de las arsis sean producto del azar y tan sólo 1,89% si se

¹⁴ Omito las pruebas sobre el dístico, porque parece claro que la proximidad de este metro con el hexámetro garantiza que los análisis realizados sobre el primero son aplicables al segundo.

¹⁵ Más sobre esto es la sec. 3.3.1.

contrastan las ubicaciones *brevia* con las *ancipitia*. Debe señalarse, no obstante, que sólo Sófocles tiene esta consistencia entre los dramaturgos áticos, como puede corroborarse en el archivo con el resto de las tablas. Los números del resto de los autores no exhiben las preferencias de distribución que se observan en él, aunque en algunos casos muestran similitudes (Eurípides, por ejemplo, también tiene una distribución de los acentos deliberada entre los distintos tipos de ubicaciones, aunque llamativamente de signo inverso). Algo parecido sucede cuando se analiza la distribución de los tipos acentuales:

	A2	A3	A4	A5	A6	<i>Brevia</i>	<i>Ancipitia</i>	Total
Βαρύς en penúltima	104	61	270	44	14	388	105	493
ὀξύς en penúltima	42	28	104	28	7	153	56	209
Total	146	89	374	72	21	541	161	702
Razón B/O	0,4038	0,4590	0,3852	0,6364	0,5000	0,3943	0,5333	0,4239

Tabla 1.1.6. Cantidad de disílabos trocaicos femeninos en Sófocles por ubicación y por tipo del acento.

Los resultados aquí no son estadísticamente significativos, con 42,36% de chances de que sean meramente aleatorios. El contraste entre posiciones *brevia* y *ancipitia* es bastante más marcado ($p=11,32\%$), pero sigue sin ser suficiente.¹⁶

¿Cómo debe interpretarse esto? Una opción es aceptar la inconveniencia del axioma coral en el caso del trímetro. Esto soluciona el problema de los fallos de las predicciones en la tabla 1.1.6, en Esquilo y en Aristófanes. Sin embargo, entonces debería buscarse una motivación adicional para los datos de las tablas 1.1.4, y 1.1.5. Considérese, por lo demás, la siguiente:

	T1	T2	T4	T5	T6	Total
Βαρύς en penúltima	172	69	128	113	360	842
ὀξύς en penúltima	58	20	31	20	61	190
Total	230	89	159	133	421	1032
Razón O/B	0,3372	0,2899	0,2422	0,1770	0,1694	0,2257

Tabla 1.1.7. Cantidad de disílabos yámbicos en Esquilo por ubicación y por tipo del acento. Se excluye el tercer pie, donde sólo hay 11 palabras, todas βαρύς.

¹⁶ Notablemente, si se eliminan las palabras con elisión, el resultado pasa a ser significativo ($p=9,25\%$), con una preferencia por palabras βαρύς terminando en las ubicaciones *brevia*.

Esquilo, que prácticamente arroja los disílabos trocaicos en el metro como si le fueran completamente indiferentes,¹⁷ muestra una regularidad notable en el caso de los disílabos yámbicos, que no puede calificarse de otra manera que bella (obsérvese en particular cómo disminuye el tamaño de las razones desde la primera tesis a la última, mostrando una preferencia cada vez mayor por palabras βαρύς). Esto debería bastar para convencerse de que el axioma coral no puede ser considerado ni inútil ni inconveniente, y que lo que es necesario hacer es postular que, en el trímetro, las regularidades varían significativamente de autor a autor.¹⁸

1.1.4. Conclusiones

El análisis de los datos ha permitido verificar en buena medida que las predicciones realizadas a partir del axioma coral que dice que el acento griego tenía un rol en la composición de la poesía se cumplen. En el hexámetro homérico, en forma contundente; en el trímetro yámbico, en algunos casos, con variaciones de poeta a poeta. Éste es el motivo por el cual en las secciones que siguen la investigación utilizará como muestra exclusivamente la poesía homérica. Esto permitirá ver con mayor claridad la diferencia en la distribución de los distintos tipos acentuales, pero tiene el costo de que aleja al corpus de trabajo del lenguaje griego cotidiano. La muestra ideal para esto habría sido sin duda Aristófanes, pero en este autor los resultados sugieren que su atención al acento era por lo menos irregular. En cualquier caso, la evidencia disponible permitirá en otras investigaciones repetir las pruebas que se realizan a continuación en otros *corpora*. Aquí la preocupación principal es establecer una base para el análisis de la poesía. Eventualmente, podría ser necesario revisar algunos puntos de este fundamento para un estudio enfocado más hacia la lingüística que éste.

1.2. Cuestiones de interpretación de las marcas acentuales

Ciertas preguntas básicas sobre el acento griego deben ser resueltas antes de proceder al análisis de los textos. El objetivo de esta sección es proveer algunas

¹⁷ La probabilidad de distribución aleatoria en este autor es de 79,51% (94,23% para la oposición *brevia/ancipitia*) con respecto a la posición del acento y 76,68% (45,34% para la oposición *brevia/ancipitia*) con respecto al tipo de acento.

¹⁸ De hecho, éste podría ser el caso también con el hexámetro, habida cuenta de que aquí se ha considerado sólo a Homero. Sin embargo, dado que el resto de las muestras compiladas son de épocas diferentes, no es posible atribuir las diferencias (si las hubiere) sólo a motivaciones estilísticas. Quizás un análisis métrico-prosódico de la poesía de Hesíodo podría resolver la cuestión, pero quedará para otra investigación.

soluciones, aunque sea provisionales, para avanzar en el estudio de la poesía en los capítulos que siguen.

Dos cuestiones conciernen a la categoría de las palabras βαρύς sobre sílabas cerradas con vocal breve. Recuérdese que en la descripción de la contonación se observó que la prominencia del barítono depende de su duración relativa con respecto al oxítono. Ahora bien, que el barítono sobre vocal larga es más largo que cualquier oxítono es evidente, pero ¿qué sucede con un barítono sobre vocal breve? ¿Cuentan sólo las moras vocálicas para la selección de la prominencia? En otras palabras, ¿reciben ἐπίηρα (*Il.* 1.572) y παράφημι (*Il.* 1.577) el mismo tratamiento prosódico que ἐπέεσσι (*Il.* 1.582) y ἀμφικύπελλον (*Il.* 1.584)?

Un segundo problema es el de las palabras paroxítonas de final trocaico con sílaba cerrada en penúltima. En este caso, es el testimonio antiguo (Arcadio 160.7-14 y Herodiano 1.563) el que sugiere que este grupo recibía un tratamiento diferencial, aproximándose más a las properispómenas que al resto de las paroxítonas. La cuestión aquí es si formas como ἄνδρα (*Od.* 1.1), νόστον (*Od.* 1.5) y τέκνον (*Od.* 1.64) deben ser consideradas como equivalentes acentualmente a μῆνιν o a οὔτε. En este caso, el resultado de hecho permitirá establecer una diferencia entre los tres tipos.

Las dos cuestiones restantes que serán consideradas en esta sección tienen que ver con las palabras oxítonas, en dos contextos opuestos. El primero, ante pausa: ¿sonaban distinto los oxítonos pre-pausales que los oxítonos comunes, como sugiere David (2006: 64)? El segundo, ante palabras léxicas. Este último es el complejo problema del acento grave, que aunque será presentado, no será discutido en extenso en este trabajo, porque las pruebas que se requerirían para demostrar la naturaleza del grave están completamente por fuera del alcance de él. El efecto que esto tendrá en el análisis será considerado en la propia sección donde se revisará el problema.

1.2.1. Acento barítono sobre distintos tipos de sílaba

Este problema y el que sigue han sido analizados en Abritta (2016b y 2017), por lo que aquí presento una versión resumida de la cuestión.

Existen tres posibles interpretaciones de la naturaleza de los declives barítonos, es decir, de los barítonos que caen en las sílabas largas posteriores a una marca de agudo:

1. Una interpretación que considera que sólo pueden ser *βαρύς* las palabras que tienen barítono sobre sílaba larga, como *ἄειδε* (*Il.* 1.1).
2. Una interpretación que considera que pueden ser *βαρύς* tanto las palabras con barítono sobre vocal larga (*ἄειδε*) como las palabras con barítono sobre sílaba cerrada, pero sólo sobre sílaba cerrada con resonante, como *ἐρίσαντε* (*Il.* 1.6).
3. Una interpretación que considera que pueden ser *βαρύς* todas las palabras con barítono sobre sílaba cerrada, como en los casos de *ἄειδε*, *ἐρίσαντε*, *κύνεσσιν* (*Il.* 1.4) y *θύγατρα* (*Il.* 1.13).

La primera y la tercera interpretación son las más extremas. La segunda se justifica en la diferencia de sonoridad entre consonantes resonantes (líquidas y nasales) y consonantes oclusivas,¹⁹ que se observa en diversos idiomas y que cierta evidencia en los fragmentos musicales sugiere.²⁰ Debe tomarse en cuenta que las posibilidades tienen implicancias verdaderamente importantes para el análisis, en particular para el análisis de la concordancia y del sexto pie, donde las cantidades de palabras *βαρύς* cambian de una interpretación a otra en números más que significativos.

La aproximación más simple para resolver la cuestión es estudiar la distribución de palabras con declive barítono con diferentes estructuras silábicas en el metro. Si la interpretación 1 fuera correcta, esperaríamos que esa distribución sea aleatoria; si cualquiera de las otras, que no lo fuera (eventualmente, en este caso, habría que profundizar para ver si las sílabas cerradas por resonante se comportan como sílabas con vocal larga o como sílabas cerradas por oclusiva). La situación se complica un poco porque hay dos tipos de palabras con declive sobre sílaba cerrada: aquellas que lo tienen naturalmente, es decir, las proparoxítonas de forma anfibráquica (υ-υ)²¹ y palimbáquica (—υ)²², y las paroxítonas con final pírrico y trocaico en forma aislada, pero con sílaba

¹⁹ A los fines del presente trabajo, incluyo la sigma en el grupo de las oclusivas, aunque esto sea técnicamente incorrecto (forma parte con ellas del grupo de las no-sonorantes, sin embargo). Las sílabas cerradas por sibilante muestran alguna diferencia con las sílabas cerradas por oclusiva (que planeo presentar en un trabajo posterior), pero tomar en cuenta esa diferencia dificultaría enormemente los análisis y por lo demás no afectaría demasiado los resultados. En todo caso, las herramientas para realizar las pruebas desagregando la sigma están disponibles en el blog.

²⁰ Cf. Devine y Stephens (1994: 191-4) y Zec (1995).

²¹ E.g. *θεοῖσι* (*Il.* 1.520), *ἐπέεσσιν* (*Il.* 1.519), *ἄνακτος* (*Il.* 1.529) y *ἅπαντες* (*Il.* 1.535). Para todas las formas que se mencionarán daré ejemplos del corpus seleccionado en este orden (vocal larga, cerrada por sibilante, por oclusiva y por resonante).

²² E.g. *νεικείησι* (*Il.* 1.579), *πετρήεσσιν* (*Il.* 2.519), *ἐστήριξε* (*Il.* 4.443) y *ἄριστεύοντα* (*Il.* 7.90). En el análisis de estas formas, por motivos que están relacionados con la complejidad del sistema de análisis de los datos, consideraré sólo aquellas con una vocal larga o diptongo en la antepenúltima (casi un 75% del total de estas formas).

final cerrada en el verso.²³ A los fines de no extender demasiado la prueba, restrinjo aquí este grupo exclusivamente a los pírricos que adquieren forma yámbica.²⁴

Se repiten aquí las observaciones metodológicas con respecto a enclíticos, elisiones, grupos apositivos y etc. de la sección 1.1.3. En la tabla 1.2.1, que muestra porcentajes de palabras proparoxítonas anfibráquicas (como ἐπέεσσιν), he excluido del total sobre el que se calculan los porcentajes las properispómenas en el caso de las palabras con vocal larga en penúltima (que son las únicas que pueden ser properispómenas), a fin de facilitar la comparación que la tabla está destinada a permitir.

	2° pie	3° pie	5° pie	6° pie	Total
Penúlt. vocal larga	70,83% (24)	76,15% (327)	75% (112)	74,21% (535)	74,85% (998)
Penúlt. oclusiva	80% (10)	88,64% (88)	95,65% (23)	93,04% (158)	91,40% (279)
Penúlt. resonante	100% (6)	77,03% (74)	88,57% (35)	79,74% (153)	80,60% (268)

Tabla 1.2.1. Porcentajes de palabras anfibráquicas proparoxítonas en Homero por ubicación y por estructura silábica en la penúltima sílaba. Entre paréntesis se agrega el total de palabras (esto es, la suma de todos los tipos acentuales) de cada estructura en cada ubicación.

Como en el resto de las tablas que se ocupan de finales trocaicos (cf. sec. 1.1.3), aquí las palabras se ubican siempre con penúltima en tesis del pie correspondiente a la columna y última en primera ubicación del arsis. Nuevamente, he excluido el cuarto pie e incluido el segundo. Por razones obvias (los anfibráqueos requieren al menos una ubicación antes de la tesis para poder ser colocados en el metro), el primer pie no entra en consideración aquí.

Aunque esta tabla no permite obtener resultados definitivos, porque entran en juego cuestiones de disponibilidad de tipos acentuales en la estructura particular y en otras, sí parece plenamente compatible con la idea de que todas las formas son βαρύς en penúltima. A pesar del hecho de que la observación debería ser corroborada con un estudio integral del léxico homérico, es interesante notar que las palabras que mayor preferencia muestran por este tipo acentual son las que tienen oclusiva en penúltima,

²³ Omito los casos de palabras cuya estructura cambia en el verso, pero no en la sílaba donde cae el acento, como καίωμεν en καίωμεν πῦρὰ (*Il.* 8.509), y en general los proparoxítonos con sílaba final cerrada. Sobre estos, cf. Abritta (2017).

²⁴ E.g. Θέτις en Θέτις δ' ὡς (*Il.* 1.512), ἄναξ (en todas sus apariciones) y φίλον en φίλον πτωσκαζέμεν (*Il.* 4.372). Sobre las paroxítonas espondeicas con sílaba final cerrada, cf. Abritta (2017).

que son las únicas que sólo pueden ser βαρύς siendo proparoxítonas (las palabras con vocal larga pueden serlo siendo properispómenas y las palabras cerradas por resonante, como se demostrará en la sección siguiente, siendo paroxítonas). Esto sugiere (pero, debo insistir, no demuestra) que el poeta, que utiliza anfibráqueos frecuentemente en ubicaciones clave del metro (el tercer y el sexto pie, juntos representan más del 90% de los casos de esta forma)²⁵, pretendía que tuvieran sistemáticamente barítonos prominentes.

La segunda parte del análisis requiere una metodología diferente. Para saber si el acento de una palabra cambia en *sandhi*, cuando su sílaba final es cerrada, es necesario contrastar cómo funciona ese acento cuando ésta no lo está. Esto es difícil de hacer en el metro, porque un pírrico y un yambo no pueden distribuirse en las mismas ubicaciones. En otras palabras, aunque φῶς aparezca x cantidad de veces con su sílaba final breve y x cantidad con su sílaba final larga, es imposible saber si esta distribución es resultado de una preferencia acentual o rítmica. La metodología utilizada antes, es decir, considerar la distribución de las palabras con sílaba final larga natural, aunque puede resultar útil, no permite conclusiones definitivas porque los tipos acentuales de las palabras aisladas no son los mismos (las palabras de final pírrico pueden ser proparoxítonas, las de final yámbico natural no). La solución es contrastar la proporción de tipos acentuales cuando las palabras tienen final cerrada y cuando no, independientemente de su ubicación en el metro. Así, las preferencias de distribución con respecto a las ubicaciones se neutralizan, pero es posible verificar si el acento cambia, dado que la relación entre oxítonos y paroxítonos debería mantenerse constante si no lo hiciera.

En Abritta (2017) un análisis de este tipo llevó a la conclusión de que hay una diferencia marcada a favor de las paroxítonas cuando la sílaba final es cerrada, no sólo en los pírricos sino también en los espondeos en ubicaciones clave del metro. Sin embargo, un análisis con diferentes variables realizado para este trabajo sugiere que esos resultados podrían depender demasiado de la abundancia de pírricos no-léxicos, como puede verse en la tabla 1.2.2, donde se observan las cantidades de pírricos léxicos con distintos tipos acentuales en el verso.

²⁵ Esto no significa que haya una motivación acentual para esta colocación de esta forma; hay pocos ejemplos en el cuarto y en el quinto pie por el puente de Hermann, y pocos en el segundo por el puente de Meyer. Pero que las palabras sean distribuidas en función de preferencias rítmicas no implica que no puedan exhibir también preferencias acentuales.

	Final breve	(Final cons.)	Final cerrada	Total
Oxítonas	188	61	89	338
Paroxítonas	744	142	182	1068
Total	932	203	271	1406
Ratio O/P	0,2527	0,4296	0,4890	0,3165

Tabla 1.2.2. Cantidad de disílabos pírricos con sílaba final con vocal breve en Homero por cantidad silábica de la final en el verso y por tipo de acento. ‘Final cons.’ cuenta sólo los disílabos pírricos con consonante final (φάος).²⁶

Los resultados no favorecen la hipótesis de que el acento cambia en *sandhi*. Nótese que, incluso descontando los pírricos de final vocálico (es decir, considerando sólo los de la columna ‘Final cons.’), hay de hecho relativamente más oxítonas con final cerrada que con sílaba final breve. Esto sugiere que palabras como φάος o φίλον no tenían una sílaba final prominente cuando en el verso ésta se cerraba.

Como se ha mencionado, esto contradice los resultados alcanzados en Abritta (2017) sobre la base de un análisis más amplio de los casos, que incluía también las palabras de final espondaico. Por lo demás, parece estar claramente en contra de la συνάφεια que caracteriza al verso griego²⁷ y con las observaciones realizadas sobre las palabras anfibráquicas. Se abren para solucionar esta contradicción tres caminos. Uno, concluir que el trabajo anterior falló en algún punto, que la συνάφεια no llega a alterar la acentuación base de los pírricos y preferir los resultados obtenidos aquí. Dos, concluir que este trabajo es incompleto y preferir los obtenidos antes. Tres, intentar, a los fines prácticos, compatibilizar las conclusiones, revisando caso por caso las consecuencias de optar por una prosodia cambiante para las sílabas finales cerradas o de una prosodia fija, dejando para investigaciones posteriores un estudio más profundo de la situación. Dado el estado primitivo de la métrico-prosodia, este último camino se presenta como el mejor.²⁸ En todo caso, nótese que en un corpus de casi diecisiete mil palabras, esto afecta a menos de quinientas (menos del 3% de los casos).

Es posible concluir, entonces, que las palabras proparoxítonas con penúltima cerrada son βαρύς en penúltima, mientras que las paroxítonas con última cerrada

²⁶ Este grupo sólo abarca desde *Od.* 4 en adelante, que es donde se comenzó a codificar la diferencia entre sílaba breve con consonante final y sílaba breve sin consonante final. Como se están comparando aquí las proporciones, esta restricción no cambia el resultado.

²⁷ Cf. e. g. Danek y Hagel (1995: 11-12).

²⁸ Esto motiva una reflexión que desarrollaré más adelante (sec. 1.4).

podrían o no serlo. Semejante resultado complejizará los análisis, pero no los hará de ninguna manera imposibles.

1.2.2. Marca de agudo sobre sílaba cerrada

Herodiano (1.563) señala que cuando formas como ἄλλος, ἔστι y ἔνθα son seguidas por un enclítico, reciben un segundo acento en su última sílaba. Algunos autores han interpretado esto como una indicación de que en este tipo de formas paroxítonas de final trocaico la penúltima sílaba en realidad se comportaba como un circunflejo, donde la segunda mora vocálica sería reemplazada por la consonante de la coda. Sin embargo, la posición estándar hoy sobre el tema no comparte con el testimonio antiguo que cualquier estructura silábica permite este fenómeno, sino sólo aquellas donde la coda de la penúltima está constituida por una consonante líquida o nasal, es decir, por una resonante. A los fines de verificar si este enfoque es correcto, es posible presentarlo como una hipótesis junto con otras dos, como en la sección anterior:

1. Una interpretación estricta basada en las reglas de la contonación que entiende todos los acentos en las paroxítonas trocaicas con penúltima cerrada como simples agudos sobre vocal breve. Entiendo que esta hipótesis es defendida por Sauzet (1989: 100 n. 31).
2. Una interpretación que entiende todas las paroxítonas trocaicas con penúltima cerrada como βαρύς en penúltima, sobre la base del testimonio antiguo. Esta es la interpretación de David (2006: 65).
3. Una interpretación que entiende que sólo cuando la coda consonántica es una resonante los agudos sobre penúltima cerrada deben ser interpretados como haciendo a la palabra βαρύς en penúltima. Esta es la interpretación de Vendryes (1904: §92), Allen (1973: 242-3) y Devine y Stephens (1994: 191-4).

Estas hipótesis pueden traducirse en términos comparativos. Si la 1 es correcta, entonces tanto ἄνδρα como νόστον y τέκνον sonaban como οὔτε. Si la 2, todas sonaban como μῆνιν. Si la 3, ἄνδρα sonaba como μῆνιν mientras que νόστον y τέκνον sonaban como οὔτε. Para resolver la cuestión, esto sugiere que lo primero que debe hacerse es conocer la distribución en el metro de οὔτε y μῆνιν, a fin de saber si muestra preferencias que puedan ser a su vez buscadas en la distribución de las palabras cuyo sonido se pretende descubrir. Esto se realiza en la tabla 1.2.3.

	1° pie	2° pie	3° pie	5° pie	6° pie	Total
Oxítonas	54 (22,69%)	15 (13,39%)	76 (9,84%)	93 (17,92%)	71 (9,22%)	309 (12,82%)
Ὅξύς en pen.	48 (20,17%)	17 (15,18%)	27 (3,50%)	54 (10,40%)	1 (0,13%)	147 (6,10%)
Βαρύς en pen.	136 (57,14%)	80 (71,43%)	669 (86,66%)	372 (71,68%)	698 (90,65%)	1955 (81,09%)
Total	238	112	772	519	770	2411

Tabla 1.2.3. Cantidad de palabras de final trocaico con vocal larga en penúltima en Homero por ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.²⁹

Por motivos que se harán claros inmediatamente, he incluido las palabras oxítonas en la tabla. El paso que sigue es analizar la distribución de los dos tipos cuya naturaleza se desea reconstruir:

	1° pie	2° pie	3° pie	5° pie	6° pie	Total
Oc.: Oxítonas	13	5	18	29	24	89
Oc.: Ag. Penúl.	49	17	49	49	17	181
Re.: Oxítonas	18	0	23	47	10	98
Re.: Ag. Penúl.	67	67	67	67	67	335

Tabla 1.2.4. Cantidad de palabras de final trocaico con distintas estructuras silábicas (“Oc.”= cerrada por oclusiva en penúltima; “Re.”= cerrada por resonante en penúltima) en Homero por ubicación y por tipo de acento.

Ahora bien, se necesita una manera de contrastar la distribución de estas palabras. Para ello, puede utilizarse como denominador la cantidad de oxítonas por ubicación con respecto a cada categoría acentual, es decir, la relación entre palabras oxítonas con los otros tipos. Éste es un criterio útil porque, aunque las oxítonas de final trocaico tienen sus propias preferencias de distribución, éstas no cambian en función de la estructura silábica de la palabra. Las razones se contrastan en la tabla 1.2.5.

²⁹ Cf. sec. 1.1.3 para las restricciones aplicadas en los análisis de esta tabla y las que siguen.

	1° pie	2° pie	3° pie	5° pie	6° pie	Total
V.L.: Όξ. / Ox.	0,89	1,13	0,36	0,58	0,01	0,48
V.L.: Βα. / Ox.	2,52	5,33	8,80	4,00	9,83	6,33
Oc.: Ag. / Ox.	3,77	3,40	2,72	1,69	0,71	2,03
Re.: Ag. / Ox.	3,72	-	2,91	1,43	6,70	3,42

Tabla 1.2.5. Razones entre cantidades de palabras con diferentes tipos o marcas de acento en penúltima (“Όξ.”= Όξύς; “Βα.”= Βαρύς; “ag.”= agudo) sobre cantidades de palabras con acento en última sílaba (“Ox.”) en palabras con final trocaico con diferentes estructuras silábicas (“V. L.”= vocal larga en penúltima; “Oc.”= oclusiva en penúltima; “Re.”= resonante en penúltima) en Homero por ubicación. El guión indica que la razón no se puede obtener porque uno de los números de la división es 0.

Como puede observarse rápidamente, las únicas ubicaciones donde hay una diferencia significativa entre los tipos de palabras con sílaba cerrada (las dos últimas filas) son el segundo y el sexto pie. Sobre el primero de estos dos no es fácil emitir juicio; es interesante notar, sin embargo, que el segundo pie es la única ubicación (excluyendo, obviamente, el primero) en donde hay más circunflejos que declives barítonos en palabras de final trocaico en Homero (54 a 51, o 54 a 26 si se cuentan sólo las palabras con vocal larga en penúltima). Por qué se da esto es un problema para otro momento, pero en esta tabla puede explicar la preferencia allí por paroxítonos en el caso de las palabras con sílaba cerrada por resonante, que no se observa en el caso de las palabras con sílaba cerrada por oclusiva.

El caso del sexto pie es más contundente pero más complejo. La razón por la que no hay palabras de final trocaico con vocal larga en penúltima paroxítonas allí no es una preferencia acentual por βαρύς, sino el hecho más mundano de que no hay semejantes formas en el léxico homérico, con la excepción de algunas conjunciones y pronombres (οὔτε, οἶδε), que no pueden ir o en general no van en la última ubicación del metro. Los números en el resto del verso son el resultado de formas dactílicas con vocal final elidida (como ἡμεῖβερ’ en ἡμεῖβερ’ ἔπειτα, *Il.* 1.121) u espondeicas con final abreviada (como Ἥρη en Ἥρη ὄτ’, *Il.* 1.519), que obviamente son imposibles en el último pie. Sin embargo, eso no se aplica en el caso de las palabras con sílaba cerrada en penúltima, donde hay una cantidad significativa de paroxítonas. Por lo tanto, frente a los de la tabla 1.2.3, los números que se observan en la tabla 1.2.5 no pueden justificarse por otro motivo que el acento. Ahora bien, ¿por qué evadiría el poeta usar paroxítonas con cerrada por oclusiva en el sexto pie y no con cerrada por resonante? La explicación más sencilla parecería ser que las primeras se vinculaban con un grupo que nunca podía

ocupar esa posición (el tipo οὔτε), mientras que las segundas se vinculaban con un grupo que es frecuente allí (el tipo μήνιν). Es plausible pensar que las palabras ὄξυς de final trocaico, dada su fuerte asociación con fenómenos internos al metro, resultaban chocantes para el poeta (y, probablemente, los oyentes) colocadas en su final.

Se puede concluir a partir de esto que la hipótesis 3, presentada arriba, es correcta: las palabras de la estructura ἄνδρα son βαρύς en penúltima, mientras que las palabras de las estructuras νόστον y τέκνον son ὄξυς en penúltima.³⁰ Ese criterio es el que será utilizado para los análisis de este trabajo.

1.2.3. Oxítonos pre-pausales

Hay varios indicios de que la categoría de los oxítonos pre-pausales es diferente a la de los oxítonos comunes. Uno es interno: si ante palabra léxica los oxítonos se disminuyen en algún sentido, ante pausa podría ser que se liberen de alguna forma. Más interesante que esto resulta la evidencia de la importancia de las sílabas finales en el lenguaje y el verso griegos,³¹ que sugiere que los acentos en estas posiciones tendrían un valor agregado. Finalmente, los lingüistas han señalado que ciertas normas prosódicas del lenguaje griego cambian en posición final de frase, lo que podría abarcar al acento oxítono.³²

A partir de consideraciones de este tipo, David (2006: 64 y 112-3) sugiere que los oxítonos pre-pausales, como βουλή en *Il.* 1.5 pero también θεά ante cesura pentemímera en 1.1 son una categoría especial que debe asociarse más a las prominencias βαρύς que a las palabras ὄξυς. Analizando el mismo problema desde el punto de vista comparado, Devine y Stephens (1994: 432) observan que es probable que “el griego haya tenido un movimiento opcional Alto-Bajo [es decir, una contonación] en sílabas finales de frase mayor [oración o verso] con agudo.”

Ahora bien, verificar esto no es para nada sencillo, porque no podemos saber con seguridad cuándo un acento era pronunciado más enfáticamente. El oxítono pre-pausal puede haber sido un fenómeno exclusivamente performativo, de forma tal que no habría dejado rastros en la composición. Sin embargo, si hubiera dejado semejantes rastros, los habría dejado (preferentemente) en dos lugares: la tercera tesis del hexámetro y su

³⁰ Me encuentro preparando un trabajo que ofrecerá una perspectiva más orientada hacia el aspecto lingüístico de la situación y por lo tanto más detallada. Recuérdese que esta conclusión es fundamentalmente instrumental y a los fines de los análisis que se realizarán más adelante en este estudio.

³¹ Cf. O’Neill (1939) y Ruijgh (1987), entre otros.

³² E.g., las reglas de localización del *stress* de Allen (1973: 334), que tienen corolarios especiales para palabras ante una pausa.

sílaba final, esto es, las ubicaciones donde están las dos pausas más importantes del verso.

Es necesario desarrollar una metodología para analizar la cuestión que responda a la naturaleza de cada una de estas ubicaciones. En la última sílaba del verso, se esperaría una preferencia por oxítonos con respecto al resto de las ubicaciones, si estos tuvieran un valor especial en esos casos.³³ A fin de verificar esto hay que restringir nuevamente las formas analizadas (para eliminar la variable de las preferencias rítmicas y la variación en los tipos de acentuación). En este caso, las posibilidades son dos: espondeos y troqueos, y en ambos casos he optado por limitar el conteo a los disílabos. En los primeros, la sílaba con el oxítono sería larga y en los segundos breve. David aplica la categoría “oxítono pre-pausal” solamente en el primer caso, pero quizás vale para ambos. En las tablas 1.2.6 y 1.2.7 se realiza el análisis de estas formas. Habida cuenta de lo que se está estudiando aquí, ambas tablas tienen dos columnas: sílaba final (es decir, A6) y otras ubicaciones.³⁴ Por otra parte, he realizado el análisis dos veces, con y sin acentos graves en el grupo de los oxítonos, asumiendo la posibilidad de un error editorial. Los resultados con los graves pueden chequearse en <https://empgriegos.wordpress.com/datos-experimentales/hacia-una-historia-coral-de-los-metros-griegos/capitulo-1>. No son significativos, pero la prioridad obviamente la tienen los resultados sin estos acentos disminuidos.³⁵

	Sílaba final (A6)	Otras ubicaciones	Total
Oxítonas (sin graves)	53	35	88
Otros acentos	220	1261	1481
Total	273	1296	1569
Ratio FO/OF	0,2409	0,0278	0,0594

Tabla 1.2.6. Disílabos trocaicos en Homero por ubicación y por tipo de acento.

³³ Otra posibilidad sería que fueran preferentemente evadidos.

³⁴ Es cierto que la cesura trocaica tercera también podría mostrar cierta preferencia por oxítonos, pero sin duda ésta debería ser sustancialmente menos marcada que la que podría mostrar la sílaba final, donde funciona el principio *brevis in longo*. Cf. sec. 0.2.3.

³⁵ Si los resultados con los graves hubieran sido significativos pero los resultados sin los graves no, habría claramente algún tipo de variable que no está siendo considerada. En este caso, el resultado es lo que uno esperaría si los graves fueran claramente diferentes a los oxítonos plenos: cuando los segundos se mezclan con los primeros, alteran en forma considerable las pruebas que se realizan disminuyendo el carácter específico de los oxítonos. Esto, naturalmente, no va en detrimento de que algunas palabras marcadas con grave en las ediciones deberían ir en realidad con agudo.

	Sílaba final (A6)	Otras ubicaciones	Total
Oxítonas (sin graves)	51	30	81
Otros acentos	393	669	1062
Total	444	699	1143
Ratio FO/OF	0,1298	0,0448	0,0763

Tabla 1.2.7. Disílabos espondeicos con vocal larga en la última sílaba en Homero por ubicación y por tipo de acento.

“Otros acentos” incluye desde declives barítonos en penúltima hasta graves. Las palabras contadas son invariablemente léxicas sin elisión en la sílaba final. Como puede leerse en la descripción de la tabla 1.2.6, en el caso de los espondeos me he restringido a aquellos con sílaba final con vocal larga, lo que disminuye la variabilidad de los tipos acentuales (cf. sec. 1.2.1), y mejora la comparación con el sexto pie, donde los únicos espondeos son justamente los naturales.

Las pruebas de χ^2 sugieren contundentemente que la distribución de los acentos es deliberada, favoreciendo en ambos casos los oxítonos en la sílaba final. Ω , es decir, la razón de razones,³⁶ es igual a 8,67 en la primera tabla y 2,89 en la segunda, lo que indica que hay una posibilidad más de ocho veces mayor de hallar oxítonas trocaicas en el sexto pie que en el resto de la línea y casi tres veces mayor para las oxítonas espondeicas.³⁷ Por lo demás, los números de las tablas son bastante claros: nótese que en ambas hay en términos absolutos más oxítonas en la sílaba final que en todo el resto del verso. Esto permite concluir con tranquilidad que los oxítonos pre-pausales, tanto en sílabas breves como en sílabas largas, tenían un valor especial, probablemente una prominencia prosódica de algún tipo.³⁸

Una metodología distinta demanda el estudio de la posibilidad de oxítonos de este tipo en la tercera tesis, es decir, en el interior del verso. Nótese que contra esta posibilidad se pueden aducir los argumentos contra las pausas internas que presentan Daitz (1991: 153-6) y Danek y Hagel (1995: 11-2). Aunque la prueba que se requiere es básicamente la misma, es necesario hallar una manera de restringir los oxítonos de la columna de la izquierda (es decir, los supuestamente pre-pausales) a aquellos que respondan a las exigencias del análisis. La solución más sencilla para resolver la

³⁶ El valor Ω compara frecuencias relativas entre dos muestras, mostrando qué tan común es un fenómeno en una con respecto al mismo fenómeno en la otra. Un valor Ω de 1 indica que la frecuencia es la misma en ambos textos; un valor considerablemente mayor o menor que 1 que en uno de los dos la frecuencia del fenómeno es mayor o menor.

³⁷ Sobre la interpretación de esta diferencia entre los valores de Ω , cf. sec. 2.2.1.1.

³⁸ No siendo éste un trabajo de lingüística, es suficiente aquí reconocer esta peculiaridad y no es necesario explicarla.

cuestión quizás sería corroborar si hay más oxítonos ante cesura pentemímera que en otras ubicaciones. De esta manera, así como se ha verificado la preferencia por oxítonos en el final, donde éstos no chocan con el ritmo del verso, podría verificarse que en el interior de la línea también se colocan en el lugar donde pueden contribuir con el ritmo en vez de entorpecerlo.³⁹ Este análisis se realiza en la tabla 1.2.8. Para localizar la cesura, se han considerado todas las palabras que terminan en T3 y restado los proclíticos, aquellas que son seguidas por un enclítico en A3a y las palabras con elisión. Esto no da la cantidad exacta de cesuras (que, por lo demás, es indeterminable), pero sí un indicador suficientemente bueno para esta prueba.

	Pentemímera	Otras ubicaciones
Final oxítono	16	18
Otros acentos	92	677
Total	108	695
Ratio FO/OF	0,1739	0,0266

Tabla 1.2.8. Cantidad de disílabos yámbicos en Homero ante cesura pentemímera y en otras ubicaciones por tipo de acento.

A modo de control, el análisis se restringe a los disílabos yámbicos, en cualquier estructura silábica. “Otros acentos” incluye desde declives barítonos hasta proparoxítonos con sílaba final cerrada. En las “otras ubicaciones” no he controlado el contexto prosódico, pero me he restringido a las palabras léxicas sin elisión. Dada la diferencia de hecho en lo que se está analizando, en este caso, una prueba χ^2 no es el indicador más apropiado para evaluar los resultados, y por ello no he incluido una columna con los totales (pero pueden hallarse en el blog). Hay otras herramientas estadísticas que podrían utilizarse, pero claramente no hay ninguna necesidad: hay casi la misma cantidad de oxítonos en la tercera tesis ante pentemímera que en todo el resto del metro junto, a pesar de que la cantidad de disílabos yámbicos aumenta de 108 a 695. Es interesante notar que de los 16 oxítonos en T3, 15 están ante puntuación.

Los resultados, por lo tanto, indican que los oxítonos pre-pausales eran una categoría funcional no sólo en el final del verso sino también dentro de sus límites. Cómo sonarían estos acentos es, sin embargo, un misterio. Es posible que fueran equivalentes a una contonación completa, como si fueran circunflejos. En el final de la

³⁹ Esto no implica que hubiera en estos casos una pausa en el sentido de un silencio audible para los espectadores (es decir, un silencio rítmico), sino que en la ubicación de la cesura se podrían dar ciertos fenómenos característicos de las pausas en el discurso normal en lenguaje griego.

línea, esto parece plausible, dado el espacio extra, pero no resulta tan claro cómo funcionaría en el caso del tercer pie. Me parece más probable que su prominencia proviniera simplemente de una ausencia de barítono en el contexto. Considerando el carácter automático del descenso del tono, una contonación plena cortada a mitad de camino debería resultar notable para el oído. Este corte sería natural en el sexto pie, y un efecto de la cesura en el tercero; en ambos casos permitiría un efecto auditivo indudablemente útil para los poetas. En todo caso, estas conjeturas deberán ser exploradas en otras investigaciones. A los fines de la presente, basta con reconocer el carácter peculiar de los oxítonos pre-pausales.

1.2.4. *Graves*

El problema de la marca de grave en el griego clásico es de cierta complejidad. Allen (1973: 245) resume brevemente su historia. El primer uso registrado es el del grave como marca para todas las sílabas que no contienen el tono alto (e.g. Θεόδωρος). Más adelante, se utilizó exclusivamente en las sílabas previas al agudo (e.g. φιλήσιςτέφανον), y finalmente cayó en desuso hasta los tiempos bizantinos en el que adquiere el valor con el que lo conocemos hoy, como la forma que adopta el agudo de una palabra oxítónica ante una palabra léxica.

Hay una pléthora de interpretaciones de por qué los griegos eligieron semejante notación, incluyendo una que sugiere que no es más que un signo sin contenido, idéntico al agudo.⁴⁰ En el otro extremo se hallan quienes sugieren que indica la supresión completa del acento.⁴¹ En el primer caso, se esperaría que se observara para estos acentos la misma distribución que para los agudos; se ha notado más arriba (sec. 1.2.3, n. 35) que éste no es el caso.

La segunda posición ha sido criticada por Devine y Stephens (1994: 180-3) sobre la base de la lingüística comparada y del análisis de los textos musicales. Los autores indican, siguiendo a Allen, que el problema del acento grave no puede separarse del problema de la contonación con oxítono en la mora final. En griego, a diferencia de lo que sucede en védico, en circunstancias normales la contonación no puede cruzar los límites de palabras léxicas.⁴²

⁴⁰ Es la posición de Laum (1920-4).

⁴¹ Por ejemplo, Allen (1973: 245-7), aunque el autor parece permitir entender el grave como un mínimo ascenso del tono en algunos casos.

⁴² Sobre esto, cf. también Galton (1962).

La solución de la cuestión podría ser provista por un análisis detallado de la distribución de los graves con respecto a los agudos y a las sílabas finales no acentuadas, pero un estudio semejante está quizás por encima de las posibilidades actuales de la métrico-prosodia y sin duda por fuera del alcance de este trabajo. Aquí me limito por lo tanto a reproducir el argumento de Devine y Stephens.

Hay cierta evidencia de que los límites entre las palabras griegas estaban demarcados por un tono bajo final, ya sea el barítono, ya la mora siguiente a éste. Como se ha notado, la contonación no puede cruzar este límite, por lo que el grave “podría verse como una suerte de compromiso entre el tono alto acentual y el tono bajo post-acentual o entre el tono alto acentual y el tono bajo final de palabra.”⁴³ La evidencia comparada indica que existe este tipo de fenómenos en los que los hablantes se comprometen con versiones disminuidas o modificadas de ciertos acentos.

Los autores verifican esta posibilidad, como en el resto de su análisis, con un estudio de los tonos de los textos con notación musical. Esta evidencia sugiere que hay un ascenso significativo con respecto a la melodía de las sílabas anteriores en el grave, aproximadamente de un tercio de tono (el ascenso al agudo es casi de un tono). “Se sigue que las sílabas con el acento grave no son ni inacentuadas ni completamente acentuadas” (p. 182).

A estas consideraciones internas se agrega un fenómeno particularmente interesante que deberá ser investigado en algún punto por las consecuencias melódicas que podría tener. La evidencia musical indica que en los textos griegos se da un fenómeno tonal registrado en diversos lenguajes del mundo, el *downtrend* o tendencia a la baja o catátesis.⁴⁴ El *downtrend* es la disminución de las excursiones tonales mientras avanza una emisión, lo que implica un pico cada vez más bajo para todos los cambios de tono conforme ésta avanza. En el griego, esto quiere decir que los agudos al final de una oración llegaban menos alto que los agudos al principio, y que los declives al final de una oración llegaban más bajo que los declives al principio. Entre las consecuencias métrico-prosódicas del *downtrend* que eventualmente merecen ser exploradas, una que resulta especialmente interesante es el efecto del grave en este fenómeno. La evidencia de los textos con notación musical parece indicar que el grave bloquea la catátesis, es

⁴³ Devine y Stephens (1994: 181). Debe notarse que la idea de que el acento griego era exclusivamente el tono alto no es una que comparta este trabajo.

⁴⁴ Devine y Stephens (1994: 435-55, esp. 441-5), Gussenhoven (2004: 97-122) y Connell (2011). Estrictamente hablando, la catátesis es el tipo de *downtrend* asociado a las variaciones en los cambios de tono en la emisión.

decir, mantiene constante la altura de los picos tonales. Así, en una sucesión de tres palabras léxicas oxítonas, el oxítono final está más alto que si las dos primeras palabras tuvieran otro tipo de acento.

Es claro que el potencial melódico de este fenómeno es grande, y puede haber sido explotado por los poetas. Menos claro es cómo podría verificarse esto. Una opción sería estudiar si los versos con oxítono pre-pausal (tanto en la cesura como en la sílaba final) muestran una tendencia a preferir palabras con acento grave antes de las palabras finales, de forma tal de reforzar el efecto del oxítono. Pero esta es una tarea para un trabajo más específicamente dedicado a esta cuestión.

Queda, entonces, la pregunta por cómo tratar al grave en este estudio. La respuesta no es sencilla. Aunque la naturaleza de este acento lo separa de los simples finales inacentuados, es claro que no lo hace suficientemente como para considerarlo dentro del grupo de las palabras con acento pleno. La cuestión, como en el caso de los barítonos en sílabas cerradas finales, deberá ser resuelta caso por caso.

1.3. Otras cuestiones

Restan por analizar ciertas cuestiones con diferente alcance que pueden afectar los análisis. Algunas serán discutidas en detalle, puesto que son clave para la interpretación de la evidencia, mientras que otras serán consideradas brevemente en función de su influencia específica para este estudio.

1.3.1. Doble acento

La mayor parte de los estudios sobre el griego contemplan la posibilidad de una doble prominencia en palabras mayores a tres sílabas. Este fenómeno es común en las lenguas del mundo (en español, por ejemplo, es típico de los adverbios en –mente), y es muy plausible que, desde el punto de vista rítmico, el griego no sea la excepción. Ya sea que uno adopte el análisis de Allen (1973), que propone reglas específicas para la localización de un *stress* secundario, ya las reglas de mapeo de Sauzet (1989), Golston (1990) o Devine y Stephens (1994), es claro que los tetrasílabos griegos tenían una estructura rítmica compleja, donde había una prominencia rítmica secundaria además de la principal, cercana al final de la palabra. Sin embargo, esto abre la cuestión: ¿existía un fenómeno semejante con el acento tonal? ¿Había una “contonación secundaria” en griego antiguo? La cuestión puede reformularse más tipológicamente: ¿era el tono en

griego estrictamente culminativo, o existía la posibilidad de que se asignara más de un contorno tonal a una palabra prosódica?⁴⁵

La pregunta es sencilla pero notablemente difícil de responder. En principio, dada la naturaleza de la contonación, no es verosímil que haya habido una secundaria en palabras que no tuvieran una principal completa, es decir que las oxítonas y paroxítonas pírricas y trocaicas están descartadas.⁴⁶ Esto deja a las perispómenas, properispómenas, proparoxítonas y paroxítonas con sílaba final larga. Excepto en el primer caso, la contonación principal involucra las dos sílabas finales (en el caso de las properispómenas sólo la penúltima, pero esto naturalmente aísla la sílaba final a los fines del análisis). Asumiendo que al menos una mora debe separar una contonación de otra, eso deja como opción sólo formas mayores a tres sílabas, excepto en el caso de las paroxítonas de la forma ~--- (como el participio ὀχθήσας en *Il.* 1.517 u ὀνειδείοις en *Il.* 1.519; recuérdese que ~ es el símbolo para “cualquier secuencia de caracteres o sonidos”) y las perispómenas de la forma ~-x- (como αἰζηῶν en *Il.* 10.259 o el infinitivo ἐκμαθεῖν en *Sof. Ant.* 517), donde una contonación secundaria podría ocupar la antepenúltima.

No hay, lamentablemente, evidencia alguna de semejante fenómeno en las marcas acentuales.⁴⁷ Uno podría proponerse explorar si hay evidencia en el metro, pero esto tiene dos problemas: primero, no contamos todavía con un conjunto de reglas métrico-prosódicas suficientemente completas sobre la contonación principal como para poder analizar su aplicación en el caso de una hipotética contonación secundaria. Segundo, y lo que es más importante, no habiendo marcas acentuales, incluso si se descubriera algún fenómeno que afecte la distribución de las sílabas donde se hipotetiza una contonación secundaria, es imposible estar seguro de si ese efecto es específicamente tonal, tiene un componente rítmico o es específicamente rítmico. Así, si uno hallare que se evita que los molosos perispómenos, como Βοιωτῶν (*Il.* 2.526), terminen en la segunda tesis, no sería posible saber si es porque la primera sílaba de

⁴⁵ Que existen lenguajes con acento tonal no culminativo es uno de los puntos centrales de van der Hulst (2011) y en general los trabajos del autor sobre el tono.

⁴⁶ Quizás esta imposibilidad de una contonación secundaria cumple algún rol en la relación entre recesión del acento y largo de la palabra. Cf. sec. 1.1.3 n. 12.

⁴⁷ Ni siquiera, hasta donde he podido verificar, en el sistema alejandrino que marcaba todas las sílabas, cf. sec. 1.2.4. Sí hay cierta evidencia del fenómeno en la notación musical de las palabras compuestas (cf. Devine y Stephens 1994: 350-1), pero es demasiado escasa como para llevar a conclusiones significativas.

estas formas tenía una contonación secundaria o si es porque tenía una prominencia rítmica.

Por todo esto, la cuestión de la contonación secundaria quedará abierta y el concepto no se aplicará en el presente trabajo.

1.3.2. Acentuación irregular

La regla de limitación del acento griego, en términos de Allen (1987: 124), indica que no más que una mora vocálica puede seguir a la contonación. Las únicas excepciones a esta regla son un pequeño grupo de nombres en la “declinación ática” y los genitivos de los sustantivos de tercera declinación en ι; en ambos casos la explicación de estas violaciones es una metátesis de cantidad en el desarrollo de las formas.⁴⁸ En el metro, sin embargo, hay cientos de excepciones de hecho a la regla de limitación, habida cuenta de que las sílabas finales pueden cerrarse en *sandhi*. Ahora bien, aunque es altísimamente improbable que esto afectara al acento tonal (el *sandhi* lingüístico no es un fenómeno exclusivo del verso, y es difícil pensar que los acentos en el griego cambiaban constantemente en función de su contexto)⁴⁹, puede ser necesario realizar una pequeña prueba para verificar esto.

La tabla 1.3.1 muestra las cantidades de disílabos trocaicos con penúltima larga natural y final abierta y cerrada en el primer pie de la muestra de hexámetro homérico o, en otras palabras, opone disílabos trocaicos con penúltima con vocal larga (como μῆνις en μῆνις ἄειδε) a disílabos espondaicos con penúltima con vocal larga y última cerrada con vocal breve (como τοῖσις en τοῖσις δὲ en *Il.* 1.450).⁵⁰ Sólo contabiliza palabras léxicas (incluye las elididas, pero la diferencia es insignificante). He agregado los porcentajes por fila entre paréntesis.

⁴⁸ Cf. Probert (2003: §§113 y 123).

⁴⁹ No quiero implicar con esto que no había variaciones en función del contexto y del estilo de habla, fenómenos indiscutiblemente presentes en el griego clásico como en cualquier otra lengua (cf. sobre el acento Devine y Stephens 1994: 402-8), sino que un circunflejo no perdía su naturaleza de circunflejo si contextualmente aparecía violando la regla de limitación.

⁵⁰ Una prueba aún más específica habría sido contrastar los disílabos trocaicos con consonante final (como μῆνις), es decir, excluir de la fila inferior a aquellos que terminan en vocal (como παῖδα) y por lo tanto su sílaba final sólo puede ser cerrada ante una palabra que inicia con dos consonantes o una doble. Sin embargo, es innecesario, porque la cantidad de properispómenas es casi idéntica en ambos tipos (41% para el tipo παῖδα y 40% para el tipo μῆνις).

	Properispómenas	Oxítonas (c/ gra.)	Paroxítonas	Total
Dis. esp. fin. cerr.	58 (73,42%)	13 (16,46%)	8 (10,13%)	79
Disílabos trocaicos	136 (57,14%)	54 (22,69%)	48 (20,17%)	238

Tabla 1.3.1. Cantidad de palabras con penúltima sílaba larga en el 1° pie de Homero por tipo de acento y forma en el metro (troqueos y espondeos con sílaba final cerrada).

En la fila de abajo se observa una preferencia por properispómenas, que en la de arriba se exagera significativamente.⁵¹ Esto puede indicar dos cosas: primero, cuando los disílabos trocaicos properispómenos se utilizaban en el metro con su sílaba final cerrada, mantenían el sonido del circunflejo; la preferencia por estas formas en la fila de arriba es producto del deseo de evadir acentos prominentes en el arsis (oxítonos en oxítonas y barítonos en paroxítonas). La segunda interpretación es que el sonido que adoptaban los circunflejos en las formas espondeicas era por algún motivo más deseable en la primera tesis que los otros tipos acentuales. A su vez, de esta segunda interpretación hay dos versiones. En una, lo que hace más preferible a este tipo de palabras en el grupo de los disílabos con final cerrada es la prominencia acentual asociada al sonido hipotético. En este caso, no hay demasiada diferencia con la primera interpretación de los resultados a los fines de este trabajo. En la segunda versión, es el sonido mismo, y no su carácter prominente, lo que lo hace deseable. Esto es posible,

⁵¹ Aquí y en el resto del texto he medido la significatividad de la diferencia entre dos cantidades o frecuencias (porcentajes) a partir del error estándar de la medición, cuya fórmula es

$$SE = \sqrt{\frac{pq}{N}}$$

“SE”, naturalmente, es el error; p es la proporción de una categoría (es decir, la frecuencia), q la proporción de la suma del resto de las categorías ($q=1-p$) y N es el total de la muestra. He trabajado en este estudio a partir de la idea de que una distancia mayor a un error estándar es suficiente para considerar significativa la diferencia entre dos frecuencias. Una distancia de dos errores habría sido mejor (y es usualmente la que se utiliza), pero algunas muestras son tan pequeñas que haría imposible detectar diferencias entre los textos. En cualquier caso, he incluido en buena parte de los casos en el blog los errores de cada frecuencia, de modo que el lector puede verificarlos.

En la tabla 1.3.1, por ejemplo, el error estándar de la frecuencia de 73,42% de properispómenas espondeicas es de 4,97%, por lo que la frecuencia real del texto está con un 68% de confianza (es decir, a una distancia de menos de un error estándar) entre 68,45% y 78,39% y con un 95% de confianza (es decir, a una distancia de menos de dos errores estándar) entre 63,48% y 83,36%. El error de la frecuencia de 57,14% de las properispómenas trocaicas es de 3,21%, por lo que la frecuencia real del texto está con un 68% de confianza entre 53,94% y 60,35% y con un 95% de confianza entre 50,73% y 63,56%. Como puede verse, a dos errores de distancia hay una superposición, aunque insignificante, entre el límite menor de las espondeicas (63,48%) y el límite mayor de las trocaicas (63,56%), lo que podría indicar una diferencia no significativa (al 95% de confianza; al 90% indudablemente sí lo sería). Sin embargo, el límite mayor a un error de las trocaicas (60,35%) está lejos del límite menor de las espondeicas (68,45%), por lo que con el criterio utilizado aquí es significativo. Recuérdese, sin embargo, que esta significatividad no está siempre garantizada desde el punto de vista estadístico (se aclarará cuando lo sea, que en todo caso es la mayor parte de las veces), sino que es instrumental a la hora de analizar los datos que se presentan.

pero requeriría evidencia de la cual no disponemos, o al menos que yo no he podido hallar.

La conclusión es, por lo tanto que, más allá de las modificaciones contextuales de los tonos, la estructura básica de los acentos se mantiene independientemente de las variaciones que las formas puedan sufrir en el *sandhi* del verso, por lo menos a los fines de identificar las prominencias tonales. Con esta interpretación de los hechos se trabajará a lo largo de todo el presente estudio.

1.3.3. Comportamiento de los enclíticos

Es un hecho bien establecido en la lingüística del griego clásico que los enclíticos provocan la aparición de un segundo acento en las palabras léxicas (cf. sec. 0.3.1.4). Este segundo acento es invariablemente un agudo sobre la última sílaba en palabras donde la contonación ha terminado en la penúltima sílaba, es decir, proparoxítonas (λυσόμενός τε), properispómenas (οἰωνοῖσί τε) y paroxítonas de final trocaico con penúltima sílaba con vocal breve (ἄνδρά μοι; cf. sec. 1.2.2). Devine y Stephens (1994: 368-73) analizan con gran detalle la naturaleza de estos casos. De su análisis se desprenden las siguientes conclusiones:

- 1) El acento principal de la palabra léxica no cambia bajo ninguna circunstancia.
- 2) La forma del enclítico no afecta el fenómeno.
- 3) El enclítico está subordinado a la palabra léxica.

Los autores observan una tendencia de los enclíticos a continuar con el descenso del tono a partir del pico de un agudo o un properispómeno (εἶ ποτ' en *DAM* 39.2 y λέγεις ποτ[α en *DAM* 39.3), e incluso un caso en el que el enclítico de hecho induce un tono continuo en un disílabo trocaico properispómeno con caída del tono en el propio enclítico (δεῦρό μοι en *DAM* 39.9).

Esto último, sin embargo, genera una pregunta: ¿qué comportamiento tenían los enclíticos largos con barítono en el metro? ¿Eran prominentes, como barítonos comunes en palabras léxicas? Para averiguarlo, es necesario analizar si los enclíticos que tienen barítono se comportan diferentemente de aquellos que no lo tienen. De eso se ocupa la tabla 1.3.2, que muestra la distribución de enclíticos monosilábicos largos (en cualquier estructura silábica) en el verso, dividiendo entre aquellos que tienen acento barítono y aquellos que no (T1 ha sido excluida, porque no puede tener un agudo precedente).

	A1	T2	A2	T3	A3	T4	A4	T5	A5	T6	A6	Total
Barítono	24	98	24	18	0	36	1	12	0	5	1	219
Otros	77	127	40	44	2	72	2	18	0	2	1	385
Total	101	225	64	62	2	108	3	30	0	7	2	604

Tabla 1.3.2. Enclíticos monosilábicos largos en Homero por ubicación y por tipo de acento.

La tabla cuenta sólo aquellos enclíticos que son monosilábicos por naturaleza, esto es, excluye a aquellos con vocal final elidida. Por cuestiones metodológicas, “otros” cuenta exclusivamente aquellos enclíticos monosilábicos largos que no están precedidos por acento agudo. La posibilidad de distribución aleatoria es del 1% para la versión reducida de la tabla, con todas las columnas donde hay menos de diez casos excluidas. Esto debe tomarse como un indicador, porque no todas las variables han sido controladas por completo (el hecho de que un enclítico esté o no precedido por agudo involucra consideraciones que aquí no se han tomado en cuenta, como la forma de las palabras precedentes). Sin embargo, las tendencias sirven para descubrir algunos indicios de que los enclíticos con barítono se comportaban como los barítonos comunes. La concentración de estos monosílabos en los primeros pies no es un misterio,⁵² y es allí donde se puede ver la oposición más clara de la tabla entre la primera arsis y la segunda tesis. En el arsis, la razón de barítonos a otros acentos es de 0,31 de los primeros por cada uno de los segundos, en la tesis, de 0,77. Ω para esta oposición es de 2,47, lo que indica que hay más del doble de chances de hallar un barítono en monosílabo enclítico largo en la segunda tesis que en la primera arsis. Otro dato interesante es la cantidad de barítonos en la sexta tesis, la única ubicación donde claramente hay más de éstos que de los enclíticos con otros tipos de acentuación. Esto es exactamente lo que se esperaría en un lugar del metro tan importante, y donde los monosílabos en general son claramente rechazados.⁵³ Es posible concluir, por lo tanto, que los barítonos sobre enclíticos que completan una contonación iniciada en la sílaba final de una palabra léxica son indistinguibles (a los fines de la métrico-prosodia) de los barítonos internos a una palabra léxica.

⁵² Cf. O’Neill (1942: 122-4 y la tabla 2 en la p. 139). Debe notarse que hay una diferencia considerable en los números de este autor y los que presenta esta tabla: O’Neill, que no distingue entre clíticos y léxicos, encuentra que el 11% de los monosílabos largos en *Il.* están la tesis del quinto pie, y sólo el 7% en la del cuarto, mientras que en esta tabla, aunque el 10% de los casos están en el quinto, el 35% está en el cuarto. La diferencia se halla probablemente en la cantidad de proclíticos y palabras léxicas de estas formas en el quinto pie, pero la cuestión sirve para recordar la importancia de distinguir las categorías de palabra.

⁵³ Cf. O’Neill (*ibid.*). La única ubicación donde hay menos es la quinta arsis. Mis datos coinciden plenamente con los del autor, que contabiliza en su inmensa muestra apenas 47 monosílabos largos en la sexta tesis (de todos los hexámetros de todos los autores analizados, no sólo de Homero).

Para corroborar esta conclusión, he analizado la distribución de las formas $\epsilon\iota\mu/\epsilon\iota\mu\acute{\iota}$ y $\epsilon\iota\sigma\iota(v)/\epsilon\iota\sigma\iota\acute{\iota}(v)$ en el texto homérico utilizando el buscador morfológico del Diogenes.⁵⁴ Los datos pueden verse en las tablas 1.3.3 y 1.3.4. Incluyo sólo las ubicaciones con una cantidad significativa de casos (de donde la exclusión del quinto pie en la primera, donde hay sólo dos $\epsilon\iota\mu$; los resultados completos pueden verse en el blog).

	3° pie	6° pie	Total
Βαρύς en penúltima	12	17	29
Otros	12	1	13
Total	24	18	42
Ratio Βαρύς / otros	1	17	2,2308

Tabla 1.3.3. Cantidad de apariciones de $\epsilon\iota\mu$ en *Iliada* y *Odisea* por ubicación y por tipo de acento.

	3° pie	5° pie	6° pie	Total
Βαρύς en penúltima	17	15	17	51
Otros	6	14	11	41
Total	23	29	28	92
Ratio Βαρύς / otros	2,8333	1,0714	1,5455	1,2439

Tabla 1.3.4. Cantidad de apariciones de $\epsilon\iota\sigma\iota$ en *Iliada* y *Odisea* por ubicación y por tipo de acento.

Las diferencias entre los resultados son notables, incluso en la probabilidad de distribución aleatoria, que es del 0,20% para la primera tabla y del 16,07% para la segunda. La interpretación de los números no es fácil tampoco; no es claro por qué el poeta prefiere tan abrumadoramente colocar $\epsilon\iota\mu$ barítonos en el sexto pie y no muestra absolutamente ninguna preferencia en el tercero. En el caso de $\epsilon\iota\sigma\iota$, por otro lado, aunque no se puede afirmar que haya algún tipo de preferencia en la distribución, sí parece claro que hay menor cantidad relativa de barítonos en la ubicación donde menor cantidad de barítonos se esperarían, es decir, el quinto pie.

No he podido hallar una solución que dé cuenta de la diferencia entre las tablas 1.3.3 y 1.3.4. Me parece claro, sin embargo, que apoyan en cierta medida los resultados obtenidos en la primera prueba de esta sección. La preferencia marcadísima por hacer a $\epsilon\iota\mu$ βαρύς en penúltima en el sexto pie coincide con lo observado sobre esta ubicación en el análisis de la tabla 1.3.2. Lo mismo puede decirse del hecho de que en la tabla

⁵⁴ Nótese que en este caso no se está trabajando con una muestra: el análisis abarca la totalidad de la *Iliada* y la *Odisea*.

1.3.4 el quinto pie sea donde mayor cantidad de εἶσι no βαρύς hay. Por lo demás, quizás investigaciones posteriores más profundas sobre el funcionamiento de los enclíticos en el metro, y en particular de las formas del verbo εἶναι, puedan resolver las dificultades encontradas aquí.

A los fines de este trabajo, los barítonos sobre enclítico, ya sean producto de un segundo acento motivado por el propio clítico, ya la culminación de la contonación de palabras oxítonas, serán tratados sin distinción con respecto a los barítonos que son parte de la contonación interna a una palabra léxica. El resto de los clíticos se considerarán en la forma en que son anotados tradicionalmente, ya sea sin acento (como la conjunción τε) ya con acento agudo/grave (como la conjunción δὲ).

1.3.4. Contonación entre palabras léxicas

Se ha hecho notar ya (sec. 1.2.1) que es un fenómeno propio del verso griego (la συνάφεια) que los límites entre las palabras se relajan, al punto que una consonante inicial de una puede volverse consonante final de la que la antecede y viceversa. En el caso de los enclíticos, se ha demostrado (parcialmente, al menos) en la sección anterior que esto permite a la contonación completarse dentro del grupo clítico, es decir, más allá del límite estricto de una palabra léxica. Surge por lo tanto la pregunta de si esto es posible entre las palabras léxicas.

Debe aclararse desde el comienzo que las pruebas que se realizan a continuación son provisionarias. Para resolver la cuestión, se necesita un estudio mucho más detallado, que incluya un análisis de las categorías sintácticas en cuestión, ya que éstas influyen considerablemente en la proximidad entre dos palabras.⁵⁵ Aquí me limitaré a proveer conclusiones tentativas, basadas en algunos datos que pueden obtenerse con las muestras y las herramientas de análisis disponibles para este trabajo.

La cuestión fundamental es si una palabra léxica oxítona desencadena un acento barítono en una palabra léxica siguiente sin acento en la sílaba inicial. La forma de palabra ideal para verificar esto sería una en donde también fuera plausible que en la segunda palabra hubiera una segunda contonación, como en πολλὰς δ' ἰφθίμους en *Il.* 1.3, donde el grave de πολλὰς en realidad podría ser un acento pleno gracias a la sílaba

⁵⁵ Van Ralte (1986: 164-5), por ejemplo, considera que las fronteras entre un adjetivo y un sustantivo y entre las palabras de ciertas fórmulas son no-léxicas.

inicial de ἰφθίμους.⁵⁶ El problema con estos casos es que las formas en cuestión tienen una distribución extremadamente restringida en el texto homérico (y en general en el hexámetro). Los molosos, por ejemplo, aparecen casi exclusivamente en la segunda y la tercera tesis, lo que hace imposible su utilización para el análisis (los molosos en la segunda tesis empiezan con el verso, por lo que no pueden estar nunca precedidos por un acento). Además, estas formas no tienen una variabilidad acentual significativa. Las palabras de la forma ---∪ podrían ser buenos candidatos para la prueba, porque aunque sea una cantidad pequeña de ellas aparecen en el tercer, el quinto y el sexto pie, pero tan sólo en 28 casos de un total de 145 no son proparoxítonas. Finalmente, incluso en el caso de los palimbáqueos (---∪), que tienen una distribución más o menos aceptable y una variabilidad acentual útil, se presenta el problema de que la cantidad de palabras precedidas por un acento agudo es virtualmente inexistente (de los 302 de mi muestra, tan sólo 13).

Por esto, es inevitable volver a las palabras que no tienen una contonación principal completa. Dentro de este grupo, hay dos grandes candidatos, ya conocidos: los espondeos y los troqueos. He realizado dos pruebas similares en ambos, sin considerar estructuras silábicas en los primeros y contabilizando en los segundos exclusivamente aquellos con larga natural en penúltima. Debe señalarse que, dada la cantidad de palabras precedidas por agudo, las pruebas incluyen todas las palabras precedidas por agudo, es decir, incluso aquellas donde el agudo precedente está en un clítico. Esto, obviamente, vicia en cierta medida los resultados, pero con el tamaño de la muestra disponible no hay manera de obtener ninguno restringiendo más las palabras analizadas. Por lo demás, el fenómeno más significativo que se está estudiando no es la presencia de un acento oxítono en la palabra antecedente, sino la presencia del barítono en la que sigue.

La tabla 1.3.5 muestra los resultados en el análisis de los troqueos. Por razones obvias se excluye el primer pie y se analizan sólo palabras léxicas. Se cuentan las palabras independientemente de si su final está elidido, dado que lo que importa aquí es el principio.

⁵⁶ Dada la naturaleza del fenómeno hipotético que se está suponiendo, la diferencia entre agudos y graves prácticamente se eliminaría. Un mejor ejemplo que el dado sería uno con una palabra de forma ---∪∪ precedida por un agudo, dado que en semejante caso habría al menos una sílaba entre la contonación secundaria y la principal, pero no he hallado ni un solo ejemplo en mi muestra ni en una búsqueda superficial en *Il.* 1.

	2° pie	3° pie	4° pie	5° pie	6° pie	Total
Oxítonas precedidas por agudo y grave	0	14 (29,79%)	0	26 (55,32%)	7 (14,89%)	47
Oxítonas no precedidas por agudo ni grave	13 (4,71%)	54 (19,57%)	1 (0,36%)	66 (23,91%)	142 (51,45%)	276
Otras	59 (12,83%)	239 (51,96%)	1 (0,22%)	115 (25%)	46 (10%)	460
Total	72	307	2	207	195	783

Tabla 1.3.5. Disílabos trocaicos con penúltima con vocal larga en Homero por ubicación, por tipo de acento y por acento de la palabra precedente. Se muestran los porcentajes por fila entre paréntesis.

El código utilizado sólo cuenta como “precedidas por agudo” palabras con una sílaba inicial inacentuada (es decir que una palabra como $\mu\eta\eta\nu\nu$ jamás puede ser codificada como “precedida por agudo”, incluso si de hecho estuviera precedida por agudo). Esta decisión, en retrospectiva, no resulta del todo acertada, pero se tomó presumiendo que sólo importa que una palabra esté precedida por otra con agudo en su sílaba final si no tiene marcas en su sílaba inicial. Aun si esto fuera cierto, complica el análisis del fenómeno.⁵⁷ No lo hace, sin embargo, imposible. Es posible comparar la distribución de las palabras oxítonas precedidas con agudo con la de las palabras oxítonas que no lo están, para averiguar si hay diferencias significativas. Hay dos maneras de hacer esto. Una es extraer ambas filas de la tabla, construir otra con ellas y revisar si esa tabla muestra una distribución aleatoria. Otra es utilizar los porcentajes de las palabras oxítonas no precedidas con agudo como modelo (recuérdese que la prueba χ es una prueba de verificación de modelos; cf. sec. 1.1.3 n. 11) para determinar las cantidades esperadas por ubicación de las palabras oxítonas que sí están precedidas por agudo. El resultado no debería variar demasiado de un caso al otro, pero he realizado, de cualquier manera, ambas pruebas.

La conclusión es que es imposible que las palabras precedidas por agudo y las que no lo están estén siguiendo el mismo modelo de distribución. En otras palabras, que el poeta muestra preferencias peculiares cuando un disílabo trocaico está precedido por una palabra con agudo. Sin embargo, ése no es el final de la historia. Aunque uno se

⁵⁷ Debe notarse que la decisión no es teóricamente del todo desafortunada. Si puede resultar importante saber cuántos disílabos trocaicos properispómenos (como $\mu\eta\eta\nu\nu$) están precedidos por palabras oxítonas, es sólo para averiguar si la cantidad de disílabos trocaicos oxítonos (como $\alpha\upsilon\tau\acute{o}\varsigma$) precedidos por agudo muestra alguna preferencia en su distribución. En otras palabras, aunque es evidente que no afecta en absoluto el acento de $\mu\eta\eta\nu\nu$ si la palabra anterior termina o no con agudo, saberlo resulta útil para averiguar si afecta al acento de $\alpha\upsilon\tau\acute{o}\varsigma$ que la palabra anterior termine o no con agudo (y sólo para esto). No habiendo contemplado la necesidad de esta prueba durante la etapa de diseño del sistema, la codificación incluyó sólo las características potencialmente significativas desde el punto del acento.

podría sentir tentado de concluir que hay de hecho un barítono en un disílabo trocaico oxítono cuando la palabra anterior es oxítona, las diferencias en las distribuciones esperadas y las reales no favorecen esta conclusión. La principal contribución a la inadecuación de los modelos es la gran cantidad de disílabos precedidos por agudo en el quinto pie y la escasa cantidad en el sexto, mientras que en el tercero hay un poco más de lo que se esperaría. Estos datos no parecen demasiado consecuentes con la idea de que los agudos desencadenan un barítono en la palabra siguiente, al menos no un barítono prominente. Volveré sobre esto después de presentar los datos de los espondeos.

En la tabla 1.3.6 pueden verse los resultados del análisis de los disílabos espondeaicos. La única diferencia con la tabla 1.3.5 es que en esta no se considera la estructura silábica de las palabras.

	T2	A2	T3	T4	A4	T5	A6	Total
Paroxítonas + properis.	83 (12,1%)	33 (4,8%)	151 (22,1%)	84 (12,3%)	25 (3,7%)	62 (9,1%)	246 (36%)	684
Oxítonas y peris. prec. por agudo	9 (15,3%)	4 (6,78%)	15 (25,4%)	5 (8,47%)	5 (8,47%)	2 (3,39%)	19 (32,2%)	59
Oxítonas y peris. no prec. agudo	34 (8,8%)	12 (3,1%)	55 (14,3%)	40 (10,4%)	27 (6,99%)	39 (10,1%)	179 (46,4%)	386
Total	126	49	221	129	57	103	444	1129

Tabla 1.3.6. Disílabos espondeaicos en Homero por ubicación, por tipo de acento y por acento de la palabra precedente. Se muestran los porcentajes por fila entre paréntesis (en algunos casos se ha reducido la cantidad de decimales para reducir el tamaño de la tabla).

Nuevamente, la oposición entre palabras con la primera sílaba sin acento precedidas y no precedidas por agudo sugiere una distribución deliberada de las primeras. El análisis detenido de los datos otra vez, sin embargo, arroja algunas curiosidades. Como en las palabras trocaicas, en este caso en el sexto pie se observan muchas menos palabras precedidas por agudo de lo que se esperaría si su distribución fuera la misma que las de las que no lo están, y más de lo que se esperaría en espondeos que terminan en la tercera tesis y la segunda, por lo que el barítono supuesto estaría respectivamente en la segunda y la tercera arsis. En otras palabras, hay menos casos de los que se esperaría como $\epsilon\acute{\iota}\delta\eta\varsigma/$ en *Il.* 6.150, donde la contonación iniciada en $\epsilon\grave{\upsilon}$ se completaría en la sexta tesis y más casos como $/\tau\acute{\omega}\nu \acute{\epsilon}\kappa\alpha\tau\acute{\omega}\nu \nu\eta\acute{\omega}\nu$ en *Il.* 2.576, donde la contonación iniciada en $\acute{\epsilon}\kappa\alpha\tau\acute{\omega}\nu$ se completaría en $\nu\eta\acute{\omega}\nu$, con el barítono en A2.

Es difícil extraer conclusiones definitivas a partir de estos datos. Tanto en los disílabos trocaicos como en los disílabos espondeicos se ha observado una preferencia en la distribución de las palabras precedidas por agudo con respecto a las palabras que no lo están, pero esa preferencia no parece corresponderse del todo con las expectativas que están implicadas en la idea de una contonación entre palabras. Una explicación posible es que el fenómeno involucrado en estos casos fuera una suerte de barítono disminuido o no prominente. Notablemente, la problematicidad de esto es similar a la que se ha observado en la sec. 1.2.1 con los barítonos sobre sílaba cerrada en *sandhi*. Pareciera que los cambios que la acentuación de la palabra sufre en el verso hacen ruido con las expectativas de los análisis estadísticos. En todo caso, dada la dificultad del asunto, no se considerará en este trabajo que los límites entre las palabras léxicas eran lo suficientemente permeables como para permitir la contonación inter-palabra. No debe dejarse de lado, sin embargo, que los resultados obtenidos sugieren que es un tema que debería explorarse con mayor profundidad.

1.4. Conclusiones

Este capítulo tenía dos objetivos fundamentales: primero, mostrar la conveniencia del axioma más básico de la teoría coral, es decir, que el acento del griego antiguo cumplía un rol en la composición de la poesía, y segundo, resolver algunas cuestiones esenciales necesarias para llevar a cabo los análisis que se realizarán en los próximos capítulos. En la sección 1.1, los análisis demostraron que hay una distribución deliberada de diferentes tipos acentuales en ciertas formas de palabra, tanto en el hexámetro homérico como en el trímetro de Sófocles (y de Esquilo). Aunque las pruebas no pueden determinar definitivamente que el acento tonal proveía la melodía de las palabras griegas, permiten afirmar que los poetas se preocupaban por colocar las palabras de manera que sus acentos coincidieran o no coincidieran con ciertas ubicaciones del verso. Esto, que es la base de la teoría coral, lleva a la pregunta fundamental de la que se ocuparán las secciones que siguen: ¿qué ubicaciones preferían qué tipos de acentos en cada metro, época o poeta y por qué?

En el resto del presente capítulo las cuestiones se dividieron en dos: aquellas que conciernen a la interpretación de las marcas acentuales y cuestiones de otra índole. En la sección 1.2.1, un análisis de la distribución de las palabras anfibráquicas permitió concluir que es muy posible que todas las sílabas largas dentro de una palabra puedan cargar con un barítono prominente, mientras que el estudio de los pírricos y yambos

dejó ciertas dudas sobre esa capacidad en las sílabas cerradas con vocal breve en el contexto del verso. Más adelante (sec. 1.2.2), el análisis de la distribución de disílabos trocaicos paroxítonos con diferentes estructuras silábicas llevó a la conclusión de que aquellos con penúltima sílaba cerrada por líquida o nasal se comportan como properispómenas, mientras que aquellos con penúltima sílaba cerrada por oclusiva o sibilante se comportan como paroxítonas con vocal larga en penúltima. La sec. 1.2.3 se ocupó de los oxítonos pre-pausales, demostrando su distribución particular y su carácter único a través de un estudio del comportamiento de los disílabos yámbicos, espondeíacos y trocaicos. Los oxítonos pre-pausales son una categoría que merece ser atendida especialmente en el curso de los análisis de los capítulos que siguen. Finalmente, en la sec. 1.2.4 se resumieron los argumentos que han llevado a Devine y Stephens a concluir que la función de la marca de grave es señalar acentos oxítonos disminuidos ante palabras léxicas.

Los análisis de las otras cuestiones ciertamente han dejado conclusiones menos contundentes. Se evitó profundizar demasiado sobre el problema de la doble contonación (sec. 1.3.1), pero el análisis de la distribución de las properispómenas permitió secundar al sentido común en que la regla de limitación del acento no influye tras los cambios en la cantidad de la sílaba final de una palabra (sec. 1.3.2). La sec. 1.3.3 trató una cuestión muy importante, el comportamiento de los enclíticos con barítono, para llegar a la conclusión de que se comportan fundamentalmente como barítonos internos a palabras léxicas, aunque esto debe matizarse a partir de los resultados de las tablas 1.3.3 y 1.3.4, es decir, la distribución de algunas formas de εἶναι. Por último, el problema del acento entre palabras (sec. 1.3.4) o, más específicamente, la posibilidad de que una contonación se complete en la sílaba inicial larga no acentuada de una palabra léxica tras haber iniciado en la sílaba anterior, permanece con un grado de incertidumbre.

En la sec. 1.2.1 se notó que los resultados obtenidos aquí chocan parcialmente con los obtenidos en al menos un trabajo anterior. La solución adoptada fue asumir que la falta de coincidencia se debe a diferencias metodológicas menores, y por lo tanto suponer que no hay incompatibilidad sino una incertidumbre momentánea con respecto a cuáles resultados deben marcar el camino de los análisis posteriores. Esto, que en metricología sería quizás inadmisiblemente inevitable en la métrico-prosodia que es una disciplina reciente, cuya metodología estará en permanente revisión durante los próximos años. Es de esperar, es de hecho ineludible que los resultados alcanzados en

un trabajo, por alguna variación metodológica mínima, sean contradichos en otro. Ante esto, hay tres opciones: paralizarse ante la contradicción, volver a revisar todo desde las mismas bases, o avanzar con la conciencia de que los resultados que se alcance deberán ser reconsiderados en el futuro. He optado invariablemente por la tercera alternativa, a fin de poder constituir una base de cierto tamaño, aunque sea endeble, para la métrico-prosodia de los metros estíquicos en su conjunto. La necesidad de reconsideración vale para todo lo que se ha dicho hasta este punto y, *a fortiori* pero no sólo *a fortiori*, para todo lo que sigue. No se puede pretender, en los albores de un enfoque metodológico, en los albores de lo que quizás deba ser considerado una disciplina, una corrección tal que cada conclusión que se alcance sobre un tema sea la última que se alcanzará sobre él. Si nada más, la historia de la metricología y la ritmicología clásica indudablemente nos enseñan eso.

2. Hexámetro dactílico

2.1. Análisis métrico¹

2.1.1. Esquema métrico

El hexámetro dactílico puede ser descrito como una tirada cataléctica de seis dáctilos (–∞), en la que todas las secuencias de dos breves pueden contraer y ninguna de las largas puede ser resuelta:

$$-∞ | -∞ | -∞ | -∞ | -∞ | -x$$

van Raalte (1986: 29) y Sicking (1993: 69) objetan la interpretación del hexámetro como metro cataléctico sobre la base de argumentos rítmicos, fundamentalmente la comparación con otros tipos de verso griego. Sin embargo, y más allá de las peculiaridades del hexámetro en la métrica griega, los autores no presentan ningún motivo convincente para explicar por qué si el último pie no es cataléctico nunca puede ser ocupado por un dáctilo. Por lo demás, aunque junto a otras opiniones sobre el tema, hay testimonio antiguo del carácter cataléctico del metro.²

La interpretación del hexámetro como acataléctico (incluso en la Antigüedad) se apoya sobre la idea de que la última sílaba es en realidad básicamente larga, y puede ser reemplazada por una breve a partir del principio *brevis in longo*. De hecho, la postura se apoya en la idea (falsa) de que este principio implica invariablemente el reemplazo de una larga natural por una sílaba breve extendida. Allen (1973: 302-3) argumenta suficientemente contra este absurdo.³

Por las razones mencionadas en las sec. 0.2.1 y 0.2.2, se puede afirmar aquí sin mayores especificaciones que cada pie del hexámetro muestra una relación 1:1 entre el tiempo fuerte o tesis y el tiempo débil o arsis. Se ha indicado también allí que la tesis

¹ Las secciones que siguen analizan sincrónicamente la metricología del hexámetro en el sentido de que no consideran los fenómenos detectables en ella producto de su origen ni de sus constituyentes. Las razones para esto pueden hallarse en el Apéndice I, cuya lectura, aunque no es imprescindible, recomiendo al lector inmediatamente antes o después de la de la sec. 2.1.4.

² Heph. 20-23, ed. Consbruch (1906). Luque Moreno (2005: 122-6) presenta un buen resumen de la polémica en la Antigüedad, que se resuelve a veces hablando, para los metros dactílicos, de una “catalexis in disyllabum”, que sería la del hexámetro donde un dáctilo es reemplazado por un troqueo, y una “catalexis in syllabam”, que sería la de los metros dactílicos terminados en una única sílaba larga (es decir, en los que no hay sexta arsis).

³ Notablemente, la catalexis del hexámetro es una de las pocas cosas que (casi) todas las interpretaciones del origen de éste pueden explicar convincentemente, lo que, sin ser un argumento a su favor, indudablemente demuestra que no genera ningún inconveniente teórico.

incluiría algún tipo de prominencia fonética audible, un *ictus*. Existe la posibilidad de que este *ictus* no fuera más que el correlato de la ubicación en las tesis de partes rítmicamente prominentes de las palabras; sin embargo, éste es un problema sobre el que no se profundizará aquí. En todo caso, se parte del supuesto de que los oyentes (incluyendo el poeta) podían distinguir claramente entre las tesis y las arsis.

El esquema métrico resulta engañoso en la medida en que podría sugerir que en todos los pies se puede hallar una alternancia similar de dáctilos y espondeos, y esto no es así de ninguna manera. De acuerdo con van Raalte (1986: 30-2), el promedio de dáctilos por verso es de 3,7 o de 3,6, con un pico de 4,25 en Nono y un valle de 3,06 en Arquestrato (s. IV a. C.). En la muestra preparada para este trabajo, el valle está en Parménides, con un promedio de 3,6. A este dato hay que agregar que hay diferencias enormes entre los pies. Los primeros dos son los que mayor cantidad de veces son espondeicos, con un porcentaje que va de 44% de los casos en Teócrito a 13% en Nono para el primer pie (con un promedio de casi el 31%) y de 49% en Opiano a 26% en Proclo para el segundo (con un promedio de 41%). Esto está en línea con un principio relativamente general de la métrica griega (y universal) de que el comienzo de los versos es el que mayor cantidad de divergencias con respecto al esquema básico tolera. Ya en la segunda mitad del verso, en el quinto pie no hay autor en mi muestra en donde se halle más de un 10% de espondeos, y la mayoría muestran significativamente menos (el promedio es 5%).⁴ Entre estos extremos están el tercer pie, con un promedio de 14% de realizaciones espondeicas y el cuarto, con un promedio de 25%.⁵

Resulta interesante observar también la distribución de troqueos y espondeos en el sexto pie, que muestra una razón promedio casi de 1 en los autores estudiados, con un pico muy alto de espondeos en Nono de 88% y un valle no muy profundo en Apolonio de 37%. La mayoría de los poetas, sin embargo, no se alejan demasiado de un uso casi idéntico de largas y breves en el final del verso. Si se toma en cuenta que en el resto de la línea la razón entre palabras de final trocaico y de final espondeico es como mínimo de casi cinco palabras del primer tipo por cada una del segundo (en Homero, en el resto la diferencia es mayor) y que en una muestra de la prosa de Heródoto pueden hallarse

⁴ 10% de espondeos hay en Apolonio. Infero a partir de los datos de van Raalte (1986: 40) que Arato tendría un porcentaje mayor. Debe notarse que el autor se basa en los datos de La Roche (1898a, 1898b, 1899 y 1900). Como ya he señalado en la advertencia preliminar (n. 2), he preferido reducir al mínimo la cantidad de referencias a datos de otros autores, que no son para mí (ni para nadie) verificables.

⁵ Sobre la métrica externa del hexámetro, que aquí no será discutida en detalle, cf. Brioso Sánchez (1974b y 1976/7) y, específicamente sobre Opiano, Silva-Sánchez (1993). Es importante recordar aquí lo señalado en la sec. 0.5.1 sobre la cuestión meta-teórica de la interacción entre diferentes factores en el metro, como la métrica externa, interna y la métrico-prosodia.

dos palabras trocaicas por cada espondaica, es imposible atribuir a otra cosa más que a una voluntad de variación la distribución de los tipos posibles de finales en el hexámetro. Esto es, a su vez, un argumento en contra de quienes sostienen que el principio *brevis in longo* debe ser interpretado como un principio de indiferencia.⁶

En líneas generales, estos datos sugieren que el hexámetro dactílico es, como su nombre lo indica, un metro fundamentalmente basado sobre el pie dactílico, que incorporó en algún punto de su historia la posibilidad de alternancia de dos breves con una larga (quizás para acomodar las formas de palabra que incluían sucesiones de sílabas largas). La irresolubilidad de las tesis en el hexámetro puede ser simplemente el producto de la ausencia de la incorporación de la divergencia (y en ese sentido no requerir explicación, como sugiere van Raalte), el producto de una influencia externa al metro (como implicaría su origen en una forma de baile) o quizás estar motivada por la necesidad de mantener el contraste básico del ritmo dactílico entre una larga y dos breves, que se ablandaría significativamente si las ubicaciones fuertes pudieran estar ocupadas por las segundas. En cualquier caso, es un hecho clave en el análisis del metro.

2.1.2. Cesuras⁷

Quizás el hecho mejor establecido en la metricología griega clásica es que el hexámetro dactílico tiene final recurrente de palabra en el tercer pie, ya sea masculino, es decir, en la tesis o ubicación fuerte, ya sea femenino, es decir, en la primera breve del arsis o ubicación débil.⁸ En el primer caso se habla de cesura “pentemímera” (“en el quinto semi-pie”), como en *Il.* 1.1:

Μῆνιν ἄειδε θεὰ // Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος

En el segundo, de cesura “trocaica tercera” (es decir, después del tercer troqueo) o, dada su generalidad, simplemente de “cesura trocaica”, como en *Od.* 1.1:

⁶ Cf. sec. 0.2.3. Si hubiera indiferencia, se esperaría una distribución más cercana a la de la prosa. Cf. también las sec. 2.2.1.1 y 2.3.2.3.

⁷ A los fines de identificar las cesuras en el texto a partir del sistema de análisis, he desarrollado un “índice de cesura” (utilizado ya en la sec. 1.2.3), que determina la presencia de una a partir de tres factores: final de palabra en la ubicación, carácter no-proclítico de la palabra en la ubicación y carácter no-enclítico de la palabra inmediatamente siguiente. Este índice no es quizás 100% preciso, pero es lo suficientemente bueno como para ofrecer resultados aceptables. En todo caso, es consistente con el resultado de los análisis de Mojena (1991a y 1991b).

⁸ Es un hecho reconocido ya en la antigüedad; cf. O’Neill (1942: 160-5).

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, // πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ

Al mismo tiempo, existe una virtual prohibición, prácticamente universal en la métrica griega, de una cesura media. Casi no hay ejemplos en la tradición de ella. Todas las excepciones⁹ están precedidas por pentemímera, por lo que su peso en el verso está disminuido.

La proporción entre las cesuras trocaica y pentemímera en los diferentes autores varía, pero en general la primera es más utilizada que la segunda.¹⁰ Hasta un 3,5% (en los *Himnos Órficos*, en general el número es bastante más bajo) de los versos no tiene cesura en el tercer pie, e invariablemente en estos casos hay cesura heptemímera,¹¹ es decir, tras la cuarta tesis. Un ejemplo se halla en *Il.* 1.145:

ἦ Αἴας ἦ Ἰδομενεὺς // ἦ δῖος Ὀδυσσεὺς

Debe notarse que para algunos autores, en particular para aquellos que buscan el origen de las cesuras en la diacronía del texto, hay una diferencia más radical entre las dos posibles del tercer pie que la que se ha considerado aquí.¹² Sin embargo, parece bastante claro desde el punto de vista rítmico que esta perspectiva no es del todo correcta. Incluso si en la historia del metro hubiera un punto de juntura de partes menores originales en T3 o en A3a, sincrónicamente es evidente que las cesuras pentemímera y trocaica son alternativas rítmicas (un corte masculino y un corte femenino) para dividir el verso en dos.

Además de las importantes cesuras centrales del hexámetro, hay un grupo de cortes secundarios cuya validez es más discutible y que tienen un grado variable de significatividad estadística y compositiva. La clasificación de estos cortes como “cesuras” es útil a los fines de la exposición, pero debe notarse que inadecuada hasta

⁹ van Raalte (1986: 92) menciona *Il.* 5.183, Hes. *Th.* 609 y 910, Parm. 11.2, Emp. 23.9.

¹⁰ Las únicas excepciones son Hesíodo (pero sólo en *Erga*) y Arquestrato, según van Raalte (1986: 79-80) sobre la base de los números de Jaekel (1902) y Porter (1951); ninguno de los dos poetas forma parte de la muestra preparada para este trabajo.

¹¹ Sicking (1993: 75-7), sobre la base de una definición estricta de cesura como límite entre los *cola* rítmicos del metro, rechaza el carácter de “cesura” para la heptemímera (también para los cortes secundarios, incluyendo la heptemímera cuando sólo acompaña a una de las cesuras centrales, pero esto sí parece tener cierto fundamento; cf. abajo en esta misma sección). Esto me parece inadecuado por dos motivos: en primer lugar, porque no imagino la utilidad de una definición de cesura que permita versos del tamaño del hexámetro sin división rítmica interna. Segundo, porque aún dentro de una definición estricta de cesura como límite entre *cola* rítmicos, no concibo una explicación sincrónica para rechazar la posibilidad de un verso dividido en dos en la tesis del cuarto pie.

¹² E.g., Berg (1977: 21-2), que toma los porcentajes de aparición de la pentemímera individualmente, como si no fuera una variante de la trocaica, para argumentar que es menos importante que la heptemímera.

cierto punto desde la perspectiva rítmica: sólo hay una división entre *cola* en el hexámetro y por lo tanto sólo una cesura en sentido estricto por verso (cf. Sicking 1993: 75-7 y la sec. 0.2.4). El principal corte de este grupo es indudablemente la cesura o diéresis bucólica, ubicada entre el cuarto y el quinto pie, ya sea que el cuarto sea dactílico, como en *Od.* 1.1 (citado más arriba) o espondeico, como en *Il.* 3.393:

ἀνδρὶ μαχεσσάμενον τόν γ' ἐλθεῖν, || ἀλλὰ χορὸν δὲ

El término “diéresis bucólica” proviene del uso frecuente de este tipo de cesura en la poesía bucólica. De acuerdo con van Raalte (1986: 86), el 76,2% de los versos de Teócrito tienen un corte en A4. Mi muestra confirma estos datos, dando para los poemas bucólicos del autor (*Id.* 1, 6, 7)¹³ 76,9% de incidencia, lo que es bastante más alto que el promedio del resto de los autores, que está cerca del 52%.¹⁴

La alternativa a la diéresis bucólica es la cesura heptemímera, tras T4, sobre la que ya se ha hablado y cuya importancia ha sido demostrada sobre todo por Bassett (1917).¹⁵ La incidencia de esta cesura tiene un pico de 42,07% en Parménides y un valle de 14,61% en Opiano, con un promedio de 26,43%.¹⁶ Con ella se completa el grupo de cuatro cortes reconocidos en el testimonio antiguo,¹⁷ confirmados por los estudios metrológicos contemporáneos en función de la frecuencia estadística.

Sin embargo, la investigación moderna reconoce también otros puntos del verso donde quizás haya que considerar la presencia de cesuras. Porter (1951), por ejemplo, considera que este es el caso del corte tras T5, que propone como alternativa a la heptemímera, contra Fraenkel (ver sec. 2.1.4). Un ejemplo de este corte se observa en *Od.* 24.146:

¹³ La variabilidad en el estilo de Teócrito fue demostrada definitivamente por Brioso Sánchez (1976/7). Contra este autor pero a partir de su demostración, he reducido mi muestra de poesía pastoril a los sin duda bucólicos (o “bucólicos serios”), sobre la base de Fantuzzi (1995), que argumenta convincentemente contra la inclusión del *Id.* 11 en este grupo (basándose también en las conclusiones del trabajo de Brioso Sánchez). Los datos no varían demasiado si se incluye, pero he preferido dejarlo fuera hasta que se realice un análisis métrico-prosódico extenso de la poesía de Teócrito.

¹⁴ El número es quizás demasiado bajo. Si se descuenta el caso excepcional de Proclo, que tiene sólo en 35% de sus versos diéresis bucólica, el promedio sube a 55%, que es apenas más alto pero posiblemente un poco más realista para el grado de incidencia de este tipo de cesura en el hexámetro no-bucólico.

¹⁵ Nótese que la heptemímera es como corte secundario una alternativa a la diéresis bucólica, pero como corte primario una alternativa (menor) a la pentemímera y la trocaica en versos que no tienen ninguna de estas dos cesuras.

¹⁶ Estos cálculos se han realizado a partir del índice de cesura descrito en la n. 7, con el agregado de que se ha asumido que en todos los casos la cesura bucólica tiene preminencia sobre la heptemímera, y por lo tanto cuando el índice es positivo para la bucólica pasa a ser automáticamente negativo para la heptemímera. Si hay un margen de error, por esto, es hacia un porcentaje mayor (no menor) de incidencia de esta cesura.

¹⁷ Sobre el cual cf. Bassett (1919, esp. 353-5).

ὦς τὸ μὲν ἐξετέλεσσε καὶ οὐκ ἐθέλουσ', // ὑπ' ἀνάγκης.

Sin embargo, los datos no favorecen para nada esta hipótesis, con una cantidad significativamente menor de pausas en T5 que en T4.¹⁸ Más interesantes son las propuestas sobre las cesuras en la primera mitad del verso. Los datos sobre final de palabra en A1 y T2 de Porter, revisados por Barnes (1986: 131-2), sugieren que en esas ubicaciones había un par de cortes equivalentes a la cesura heptemímera y la diéresis bucólica: la diéresis primera, como en *Il.* 6.157:

ᾠπασαν· || αὐτάρ οἱ Προῖτος κακὰ μῆσατο θυμῶ,

y la cesura trihemímera,¹⁹ dos versos más abajo en *Il.* 6.159:

Ἀργείων· // Ζεὺς γάρ οἱ ὑπὸ σκίπτρω ἐδάμασσε.

Mis propios análisis confirman esta idea. La diéresis primera tiene una incidencia promedio en las muestras de 27,96%, con un pico en Nono de 36,96% y un valle en Calímaco de 22,14%,²⁰ mientras que la trihemímera tiene un promedio de 56,44% de incidencia con un pico en Calímaco de 64,49% y un valle en Homero de 42,67%. En conjunto, las cesuras aparecen en más del 75% de los versos como mínimo, lo que puede leerse como un indicio de su importancia.

Dicho esto, quizás es necesario matizar un poco la significatividad de este grupo de cortes. No debe olvidarse que el lenguaje griego impone sus restricciones al verso, y una de ellas, quizás una de las más importantes, es el largo de las palabras. Para asegurar que la diéresis primera y la trihemímera tienen un valor real debería analizarse la posibilidad de que tan sólo por azar alrededor del ochenta por ciento de los versos tuviera un final de palabra en sus ubicaciones, especialmente si a esto se añade la existencia del puente de Meyer en A2a (ver la sec. siguiente). Los antiguos, como se ha

¹⁸ Dado que esto ha sido observado por todos los autores que han revisado el trabajo de Porter, no he generado el sistema para analizar la cesura hipotética en T5. Sin embargo, sirve para verificar esto el hecho de que, excepto en Opiano y en Proclo (donde de cualquier manera hay más palabras léxicas que terminan en T4), en los autores de la muestra la relación entre las palabras léxicas que terminan en T5 y las que terminan en T4 es alrededor de 1:2, es decir, el número de palabras que terminan en T5 es cerca de la mitad del número de palabras que terminan en T4.

¹⁹ Sobre el nombre de esta segunda cesura, que es un invento moderno, cf. Neubourg (1978). Recuérdese que estos cortes son “cesuras” en un sentido no estricto.

²⁰ Como en el caso de la heptemímera, además de los requisitos del índice de cesura (cf. n. 7) se han descontado de los totales de la diéresis primera aquellos casos en los que también podría haber cesura trihemímera, asumiendo que la segunda tiene preminencia sobre la primera.

notado, sólo reconocían las cesuras centrales y las de la segunda mitad del verso, por lo que tampoco es posible contar con evidencia externa del valor de los cortes de la primera mitad. Por otra parte, el análisis de la evidencia sugiere también que dicho valor se fue modificando a lo largo del tiempo, habida cuenta de la variabilidad en la incidencia de finales de palabra entre la época arcaica y la helenística.

2.1.3. Puentes

El hexámetro tiene varias reglas de localización de palabras. Sin embargo, hay una que supera absolutamente a todas las demás: una palabra de final trocaico está prohibida en A4a. En otras palabras, no puede haber versos como *Il.* 6.2:

πολλὰ δ' ἄρ' ἔνθα καὶ ἔνθ' ἴθυσσε μάχη πεδίοιο

Aunque hay testimonio antiguo de esto,²¹ en la metricología contemporánea el descubrimiento de este fenómeno se atribuye a G. Hermann, que lo observó por primera vez en su edición de los textos órficos de 1805 (Hermann, 1805: 692-696). Desde entonces este hecho ha sido verificado para todos los poemas hexamétricos conservados. Dependiendo del análisis que se tome, es decir, dependiendo de si se consideran los enclíticos y proclíticos, cuáles, si se consideran las palabras elididas, etc., el número de violaciones en Homero varía de una en 390 líneas (según Maas 1962: §87) a una en 550 (según West 1982a: 38 n. 18, sobre la base de los números de van Leeuwen 1890). En todo caso, es una regla que se cumple en casi todos los hexámetros a lo largo de la historia del metro, y por ello es uno de los puentes que demanda una explicación de su origen con mayor fuerza. Volveré sobre esto en la sección que sigue.

En 1884, Meyer presentó tres reglas para el hexámetro alejandrino y posterior. Cantilena (1995: 10) las resume de esta manera.

- 1) El troqueo o el dactilo del segundo pie no pueden estar constituidos del final de palabras trisilábicas o polisilábicas que inician en el primero.
- 2) Un bisílabo yámbico no puede terminar en la cesura pentemímera.
- 3) Está prohibido el final de palabra al mismo tiempo en la tercera y la quinta tesis.

²¹ Cf. Σ A a *Il.* 12.49 y 15.360 y Σ B a 12.434.

De estos principios, el primero y, en menor medida, el segundo se fijaron con el nombre de “ley de Meyer”, especificándolo fundamentalmente como la prohibición de final de palabra en el segundo troqueo, en especial ante cesura pentemímera, es decir, la prohibición de casos como *Il.* 1.1.²² Como se ha notado, Meyer presentó sus reglas específicamente como válidas para el hexámetro post-homérico. Beck (1972) y Cantilena (1995) han estudiado su aplicabilidad en el hexámetro anterior, llegando a la conclusión de que el puente de Meyer existe en Homero como puente sintáctico, es decir, como prohibición no de un final de palabra, sino de final de periodo. Puede asumirse que posteriormente la inhibición rítmica se generalizó a partir de esta prohibición sintáctica.²³

Devine y Stephens (1984) subsumen con buen motivo una serie de puentes que prohíben la terminación de palabras con sílaba larga final en algunas tesis del hexámetro bajo la noción de “zeugma de espondeo” [*spondeae zeugma*]. Esta noción abarca la evasión de final de palabra en arsis espondaico en el cuarto pie,²⁴ la rareza de ese mismo final en el segundo,²⁵ y su prohibición virtual en el quinto.²⁶ Los autores aciertan en notar que estas reglas no son sino parte de un mismo fenómeno ligado a las características prosódicas de las sílabas largas finales y las características rítmicas de las arsis hexamétricas. Como en el caso de la ley de Meyer, el zeugma de espondeo se vuelve más estricto a partir de Calímaco.

2.1.4. *Metricología del hexámetro*

Beekes (1972: 2) presenta resumidos los principios que rigen la distribución de palabras en el hexámetro, sobre la base de los datos de O'Neill (1942). Para ello formula seis reglas, que transcribo adaptándolas a mi notación para identificar ubicaciones del verso:

- R 1. Final de palabra obligatorio en T3, A3a. [Cesuras centrales]
- R 2. Final de palabra deseable en A4. [Diéresis bucólica]
- R 3. Final de palabra prohibido en A4a. [Puente de Hermann]
- R 4. Final de palabra evadido en A2a y con sílaba final larga en A2. [Ley de Meyer y zeugma espondaico del segundo pie]

²² No se ha escapado a la mayoría de los autores la ironía de que el primer verso del poema probablemente más importante en la historia del hexámetro viole una de sus reglas básicas.

²³ Cf. sobre el problema del puente de Meyer la sec. siguiente.

²⁴ Cf. Wernicke (1819: 173). Cf. también Naeye (1835: 516-8) y Stifler (1924).

²⁵ Cf. Giseke (1864: 128) y Hilberg (1879: 129).

²⁶ Ley de Gerhard (Gerhard 1816: 147). Una discusión sobre todos estos puentes puede hallarse en O'Neill (1942: 166-76). Cf. también Ehrlich (1912: 155-249)

- R 5. Sílabas final larga prohibida en A5 y fuertemente evadida en A4.
 [Zeugmas espondeicos del cuarto y quinto pie]
 R 6. Final de palabra evadido en T6.

Dada la importancia de la cesura heptemímera (cf. la sec. anterior), la regla 2 debería ser revisada: “Final de palabra deseable en A4, o alternativamente en T4”. La última regla, por otro lado, no es más que una consecuencia automática de la evasión de monosílabos en final de verso, motivada probablemente por la falta de sustancia rítmico-prosódica de estas formas. El resto de los principios demandan, sin embargo, explicaciones.

Hay tres maneras de encarar la elaboración de justificación de las reglas de distribución de palabras en el hexámetro. El primero (no históricamente), es el diacrónico, es decir, buscar en la historia y el desarrollo del metro las causas que motivan sus fenómenos. Este camino, sin embargo, presenta numerosas dificultades y ha fracasado sistemáticamente.²⁷ Los otros dos comparten el carácter sincrónico, pero se diferencian en la naturaleza del enfoque. En un caso, se intenta proveer una explicación integral de los hechos que caracterizan al hexámetro dactílico a partir de una serie básica de principios. En el otro, se busca dar cuenta de cada fenómeno individualmente, sin pretender encontrar explicaciones generales (aunque varios fenómenos pueden ser explicados a partir del mismo principio). Por razones que se harán claras inmediatamente, denominaré al primer enfoque “colométrico” y al segundo “ritmicológico”.

Debe notarse que, aunque la idea de explicar los fenómenos del metro aparece junto con la observación de estos fenómenos en la época moderna, la noción de que esa explicación es la tarea fundamental de la metricología es considerablemente más reciente. Puede rastrearse al trabajo de 1926 de Fraenkel, reimpresso y revisado en Fraenkel (1955 [= 1996]).²⁸ Poco después de su publicación, Pasquali (1927: 241) afirmaba que “este trabajo, con su masivo alcance y su sencilla forma, marca el comienzo de una nueva era en el estudio del ritmo del verso recitado griego”.²⁹ El autor

²⁷ Cf. Welo (2000). Cf. también la sec. Ap.I.2.

²⁸ En el caso del hexámetro. En forma contemporánea, Knox estaba produciendo un cambio similar en el análisis del trímetro yámbico. Cf. sec. 3.2.4. La metricología anterior tenía como objetivo fundamental asistir a la crítica textual en la identificación de variantes mejores y peores en los manuscritos.

²⁹ Para autores que resumen el enfoque, como Ingalls (1970) y Michelazzo (1996), y en buena medida para el propio Fraenkel (1955: 123 [=1996: 204]), la principal innovación del crítico alemán es el paso de una perspectiva negativa (es decir, ciertas cosas no pueden pasar en el metro) a una perspectiva positiva (ciertas cosas deben pasar en el metro); en términos de Michelazzo (1996: 164), “de la cesura al *kolon*” (aunque el autor pone este cambio en paralelo con el otro, esto es, como dos contribuciones separadas de Fraenkel). Sin embargo, la lectura más inocente del trabajo de Fraenkel (y más aún la informada por la tradición posterior) puede observar que esto no es así. El mero cambio de una presentación negativa de

se propone dar cuenta del hexámetro a partir de la identificación de sus partes constitutivas: los *cola*. Para Fraenkel, la organización rítmica del metro es axiomática, y de ella se derivan la ubicación de las cesuras y los puentes. En otras palabras, dado que el hexámetro es un compuesto de cuatro *cola*, las cesuras son simplemente los puntos donde los *cola* se unen y los puentes el subproducto de esas uniones. El crítico propone el siguiente esquema (Fraenkel 1955: 104 [=1996: 178]):

$$\begin{array}{ccccccc}
 -| \cup | \cup | - | \cup \cup - | \cup | \cup - | \cup \cup | - \cup \cup - x \\
 1 \quad 2 \quad 3 \quad 4 & & 1 \quad 2 & & 1 & & 2 \\
 A & & B & & C
 \end{array}$$

Todo verso incluye una de cada una de las cesuras, excepto que éstas pueden ser “saltadas” por “palabras pesadas” [schweres Wort], de extensión mínima $\cup-\underline{\cup}$. Dado que esa precaución cubre todos los posibles escenarios en donde una de las cesuras no aparece, el sistema fraenkeliano explica (o al menos se pretende explicativo de) todas las formas posibles que puede adoptar el hexámetro.

Los puentes en este esquema colométrico se justifican, como se ha mencionado, como subproductos de la colocación de las palabras en función de los límites de los *cola* (en esto consiste el paso a un “enfoque positivo” que el autor propone). El puente de Hermann, por ejemplo, es meramente el resultado de que no hay una cesura en el cuarto troqueo. Pero el razonamiento de Fraenkel es problemático. Su deducción comienza a partir de dos premisas auxiliares: “a) todos los versos tienen final de palabra en C1 [cesura heptemímera] o C2 [diéresis bucólica]” y “b) excepto los que no tienen fin de palabra ni en C1 ni en C2 [*sic*]”. El argumento continúa:

Para los versos que entran en el caso a) la “ley” de Hermann es una obviedad pura y simple [por la ausencia en el idioma de palabras léxicas constituidas por una sola sílaba breve]. [El puente de Hermann] tiene un significado real para los versos que entran en el caso b). Aplicado a estos significa que los versos sin cesura C1 o C2 no deben tenerla tampoco entre estos dos puntos; o – para usar una formulación positiva – que en el caso de versos sin cesura en C1 o C2 debe haber una palabras de al menos 6 moras que llene el cuarto pie y llegue al quinto. En analogía con los versos (...) en los que a una palabra de estas dimensiones y en esta colocación sigue una incisión semántica fuerte (y por lo tanto una cesura), también en los otros

los hechos a una positiva es insuficiente para atribuirle el más mínimo valor a su obra, como demuestra el hecho de que la tradición posterior no lo ha seguido en esto en forma unánime. El verdadero logro de Fraenkel, el verdadero cambio que su texto impone sobre la metricología, es el paso de un enfoque meramente descriptivo a un enfoque explicativo.

casos del mismo género debemos hablar de desplazamiento de la cesura C bajo la presión de una palabra pesada. Hemos así cumplido la misión que nos habíamos propuesto; (...) la prohibición que Hermann creyó haber descubierto y que los investigadores hasta hoy han admitido como tal, es sin embargo sólo la otra cara, circunstancial, de una regla positiva.³⁰

El primer paso del argumento es indebatible: los versos con cesura heptemímera o bucólica automáticamente cumplen con el puente de Hermann sólo en función de las características del lenguaje griego. Sin embargo, el segundo se basa en una falacia metodológica que atraviesa todo el trabajo de Fraenkel y sus sucesores: cambiar una formulación negativa por una positiva no explica absolutamente nada. Si el puente de Hermann fuera la única regla que caracterizara al hexámetro, decir que “las palabras en el hexámetro deben terminar en T1, A1a, A1b, T2, A2a, A2b, T3, A3a, A3b, T4, A4b, T5, A5a, A5b, T6 y A6” no provee ningún motivo por el cual no pueden terminar en A4a. Lo único que el cambio de signo de la regla hace es generar la ilusión de que se está explicando algo, cuando en realidad sólo se está jugando con las palabras. Aunque la intención de Fraenkel de desarrollar explicaciones para los fenómenos del metro es encomiable, fracasa en su intento en la medida en que postula axiomáticamente aquello que debería explicar, a saber, por qué las palabras en el metro terminan en ciertos lados y no en otros.³¹

A pesar de estos defectos, el trabajo de Fraenkel fue retomado y mejorado por Porter (1951) que, además de proveer un conjunto de datos mucho más rico que el de su predecesor, realiza dos modificaciones significativas a su propuesta.³² Primero, y como ya ha sido mencionado, el reemplazo de la heptemímera, que Fraenkel había propuesto como C1, por la cesura tras T5. Esta hipótesis no encuentra ningún apoyo en los datos, y por lo tanto no puede ser aceptada en ningún sentido. Debe notarse, sin embargo, que la motivación de Porter (1951: 14) para proponer el cambio, es decir, que el tercer *colon* resulta con la propuesta de Fraenkel extremadamente corto con C1, es atendible.³³

³⁰ Fraenkel (1955: 122 [=1996: 202-3]).

³¹ Nótese que lo que Fraenkel hace no es más que tomar los datos estadísticos y reconstruir con ellos una suerte de esquema métrico ideal que incluye las ubicaciones con final de palabra frecuente, pero agregando la postulación axiomática de que este esquema es el que explica todos los hexámetros reales. El problema aquí es que la supuesta explicación no es más que una inferencia estadística a partir de esos hexámetros. En otras palabras, Fraenkel parte del hecho de que todos los felinos son o grandes o pequeños (es decir, no hay de peso intermedio), formula como regla que todos los felinos son o grandes o pequeños, y afirma que eso explica por qué no hay felinos de peso intermedio. A cualquier lector le debería resultar evidente que con este procedimiento no se ha explicado absolutamente nada.

³² A la que debe agregarse el cambio en la concepción de “*colon*”, sobre la que cf. sec. 0.2.4.

³³ Sobre esto, cf. Ingalls (1970: 7-8).

La segunda modificación que propone el autor es la eliminación de las cesuras A1 y A2 de Fraenkel. Esta hipótesis simplifica considerablemente el análisis colométrico del hexámetro y aumenta su simetría, en la medida en que deja únicamente dos cortes por cada tipo de cesura.³⁴ No obstante, como ha notado Barnes (1986), el costo es reducir el tipo A a porcentajes estadísticamente cercanos a C y alejados de B, por lo que debería hablarse de una cesura “principal” y dos cesuras “secundarias”.³⁵ Esto a su vez exacerba el problema de la explicación de los puentes, porque ¿cómo puede ser que una cesura “secundaria” provoque fenómenos tan contundentes como el puente de Hermann o el puente de Meyer en el hexámetro post-homérico?

Estos problemas serán tomados en cuenta por los académicos de las décadas del sesenta en adelante, que en general dejarán de discutir las premisas de la colometría y pasarán a analizar la validez del enfoque en su conjunto.³⁶ Sin embargo, el padre de la ritmicología del hexámetro contemporánea es, a mi entender, E. G. O’Neill. Sus trabajos de 1939 y 1942 proponen una explicación de las tendencias métricas basada en las preferencias de distribución de palabras en el verso. Aunque la postura de O’Neill no tuvo una recepción significativa (su trabajo es referido casi exclusivamente por el inmenso corpus de datos sobre distribución de palabras en el hexámetro arcaico y helenístico que ofrece su artículo de 1942), es un predecesor claro de las tendencias metrológicas posteriores y él mismo es un autor de enorme importancia por su enfoque fuertemente empírico sobre los metros, en una época donde las discusiones casi exclusivamente conceptuales estaban a la orden del día..

El objetivo del autor aparece formulado en O’Neill (1942: 105):

El propósito de este trabajo es presentar los fundamentos fácticos de un nuevo enfoque sobre el problema de la métrica interna del hexámetro griego. El rasgo distintivo de este enfoque es que considera las *palabras* como los elementos últimamente reales del verso e intenta analizar el verso en términos de estos elementos.

³⁴ Para una crítica a esta propuesta, sin embargo, cf. Beck (1972: 216-8).

³⁵ Cf. también las críticas de Dale (1957) sobre la arbitrariedad de las reglas de Fraenkel (y Porter), respondidas por Ingalls (1970: 9) en forma un tanto apresurada. Ingalls parece confundir “claridad” con “poder explicativo” en una forma que explica el éxito de la propuesta fraenkeliana. Parece absurdo tener que aclararlo, pero que una premisa esté formulada claramente no significa que explique algo.

³⁶ De hecho, en 1974b Brioso Sánchez (p. 11) ya podía afirmar que “[La incertidumbre y la compleja casuística de las cesuras] ha hecho por ejemplo que un ejemplar intento de síntesis como fue en su momento el de H. Fraenkel haya sido también ejemplarmente (si se nos permite jugar con las palabras) desmantelado.”

Como puede verse, al igual que Fraenkel, que busca reemplazar el análisis de las cesuras y los puentes por el de los *cola* constitutivos del metro, el método de O'Neill pretende dar cuenta de las tendencias e inhibiciones en el verso a partir del estudio de la distribución de palabras. Naturalmente, hay un aspecto circular en esto: las tendencias e inhibiciones no son más que inferencias cuantitativas que se realizan a partir de la distribución de las palabras. Sin embargo, la propuesta de O'Neill es que en realidad hay una intencionalidad en la composición de hexámetros que se manifiesta específicamente en la manera en que los poetas colocan cada tipo de palabra en el verso, no al azar en todas las ubicaciones posibles, sino concentradas en algunas con preferencia por sobre otras:

Es esta concentración de ocurrencias en sólo unas pocas de las posibles posiciones lo que llamo la *localización* de los tipos de palabra. (...) El descubrimiento de que la localización es prácticamente universal en el hexámetro es una de las principales contribuciones del presente trabajo al conocimiento métrico.

Este descubrimiento trae a la luz una de las más destacables manifestaciones de la universalidad de la Forma en la poesía griega. Para cada tipo de palabra métrica, (...), hay claramente posiciones "correctas" e "incorrectas" en el verso.³⁷

Pero además, no es sólo este giro que hace más básica la métrica interna que la externa lo que destaca el trabajo de O'Neill, sino su pretensión, marcada particularmente en el artículo de 1939, de buscar una motivación no específicamente métrica para las preferencias que pueden detectarse en el verso. En esto, como se verá pronto, este crítico se adelanta considerablemente a su época. El propio O'Neill (1939: 294) provee al final de su artículo un resumen de su argumento que merece ser reproducido:

Nuestro argumento en este artículo puede ser por conveniencia brevemente resumido, como cierre. El estudio estadístico de los *incipites* muestra que las sílabas finales tenían valores fonéticos y métricos peculiares que no tenían las no-finales y que las cuasi finales [monosílabos] y las finales artificiales [palabras con final elidido] tenían sólo aproximadamente. Un estudio de las principales características de la localización de los tipos de palabra métricos en el hexámetro muestra que estos elementos del verso se colocaban tomando en cuenta los valores de sus sílabas finales. La falta de métrica interna en versos líricos muestra que los valores peculiares de las sílabas finales eran fenómenos tonales. Las localizaciones preferidas y evadidas de sílabas largas y breves en el hexámetro no pueden ser explicadas sólo en términos de sus propios valores tonales, sino que debemos asumir que los diversos elementos silábicos del

³⁷ O'Neill (1942: 114-5).

verso, como las tesis y arsis y los pies individuales, también poseían sus valores tonales. Esto significa que el verso poseía una suerte de melodía en sí mismo, que parece haber sido un resto de la etapa lírica temprana en el desarrollo de los versos recitados. Ni el origen ni la continuidad de los sistemas métricos internos es satisfactoriamente explicable a menos que asumamos la existencia de semejante melodía de los versos.

Nótese que el razonamiento incluye (1) una referencia a los datos fácticos de los metros, (2) una explicación general de estos datos (a partir de la referencia a las sílabas finales) (3) una justificación exógena para la interpretación de esa explicación (a partir de la referencia a los metros líricos) y (4) una interpretación prosódica que da cuenta de los hechos observados. Aunque la propuesta de O'Neill falla porque su hipótesis de una preferencia tonal para las ubicaciones métricas no se verifica con la distribución de las palabras, que por lo demás tienen un esquema tonal que no es fijo en su sílaba final, y porque ciertos fenómenos del verso griego no se limitan exclusivamente a la distribución de dichas sílabas,³⁸ sus criterios metodológicos marcan un camino que será determinante en la investigación posterior, y por ello era necesario mencionar aquí su trabajo.

Dicho esto, en el desarrollo histórico de la metricología contemporánea el punto de quiebre de la colometría fraenkeliana es el trabajo de Kirk (1966). Tras analizar los problemas que tienen las propuestas de Fraenkel y de Porter el autor indica que “hay una cierta *combinación de factores* que puede aparecer como una alternativa razonable a la teoría de los cuatro *cola*, y que evita sus desventajas.”³⁹ Nótese que hay aquí un cambio más que significativo en los principios de análisis. Kirk ha realizado el giro hacia un enfoque ritmicológico, donde los fenómenos del metro no se explican ya en función de una teoría integral de su estructura, sino que deben ser justificados individualmente, o al menos a partir de una serie de premisas no interconectadas. Las conclusiones del autor son las siguientes:

He sugerido como vía alternativa [a Fraenkel y Porter] (y en algunos aspectos más atractiva) de explicación de los fenómenos un conjunto de causas, algunas obvias y otras no tanto: la cesura B es una división estructural del verso diseñada principalmente para integrarlo y prevenir que se divida en dos partes iguales; la cesura C tiende a

³⁸ Cf. sobre esto Devine y Stephens (1984: 43-56 y 133-6). En el caso del hexámetro, por ejemplo, aunque los molosos son evadidos en el cierre del verso, los diespondeos (----) aparecen casi exclusivamente allí, lo que debe atribuirse a factores que no tienen que ver con la sílaba final (cf. Devine y Stephens 1994: 105-7). Otras críticas (más generales) a O'Neill en Macía Aparicio (1992: 93-4).

³⁹ Kirk (1966: 90). Cursivas del autor.

introducir una secuencia diferente al final de verso; la tendencia a la cesura cerca de la mitad de la primera “mitad” del verso se debe principalmente a la extensión promedio de las palabras griegas disponibles en el vocabulario poético, con la preferencia por la cesura en T2 debida en gran parte a la preferencia por cesuras internas excepto antes de secuencias similares al final de verso; las inhibiciones de final de palabra en A2a y A4a son causadas por un deseo de evadir cualquier posibilidad fuerte de tres cortes trocaicos sucesivos, la inhibición en A2 debiéndose al deseo de evadir un final monosilábico, especialmente después de una palabra compuesta de una sílaba larga, para una parte mayor del verso. (...)

He sugerido explicaciones diferentes de las de Fraenkel, pero no he negado que el verso tiende a ser puntuado por finales de palabra en puntos preferidos más o menos fuertemente. ¿No deja esto tres *cola*, por lo menos? En un sentido lo hace; pero la distinción es que estos *cola* son incidentales, no son los elementos básicos subyacentes del hexámetro, y no deben ser defendidos como tales cuando están ausentes. Es dudoso, de hecho, si “*cola*” es una manera particularmente útil para describirlos (...).⁴⁰

Nótese que el autor es consciente del cambio radical que se ha mencionado. La idea de que hay un conjunto fundamental y pequeño de premisas sobre la estructura del metro que lo explica por completo no funciona, y por lo tanto es necesario buscar justificaciones para cada uno de sus fenómenos en forma individual.

A partir de este punto, la discusión se concentra sobre esas justificaciones.⁴¹ Para las cesuras centrales, el acuerdo general parece ser que están motivadas por el deseo de dividir el metro en dos partes (una necesidad inevitable desde el punto de vista rítmico, dado el largo del hexámetro), evitando que la división esté en el punto central del verso.⁴² La razón para esto último, más allá de la regla general de la métrica griega contra la diéresis media, es probablemente que una pausa en la diéresis tercera no permite la variación rítmica entre las partes del hexámetro, mientras que el corte interno al pie hace que el primer *colon* tenga ritmo descendente (con tiempo fuerte en primera ubicación) y el segundo ritmo ascendente (con tiempo débil en primera ubicación). Aunque esto probablemente haya jugado un rol muy significativo, no deja de ser cierto que no explica por qué la heptemímera no es una alternativa regular para las cesuras centrales (como lo es en el trímetro, donde de hecho es una cesura central). Es probable que la explicación haya que buscarla en la historia del hexámetro (cf. Apéndice I: Sobre

⁴⁰ Kirk (1966: 103-4). La cita está adaptada a mi notación.

⁴¹ Todavía quedan quienes, como Ingalls (1970), Barnes (1986) y Macía Aparicio (1992), intentarán rescatar la colometría hexamétrica de su decadencia, pero entiendo que sin éxito. Ninguno de los autores parece consciente de que la propuesta de Fraenkel no es en absoluto explicativa. La valoración que Michelazzo (1996: 163-6) hace del trabajo de Fraenkel es un tanto difusa en cuanto a qué es lo que realmente lo destaca, pero claramente no parece ser la validez de su teoría.

⁴² Cf. Kirk (1966: 91), Beekes (1972: 2-3), van Raalte (1986: 70-1), Sicking (1993: 76).

el problema del origen del hexámetro), pero en todo caso el largo del verso demanda un corte cerca de la mitad.

Pasando a la diéresis bucólica, Kirk (1966: 91) propone que es el resultado de una tendencia a recortar la secuencia $-uu-x$ como final del verso, y por ello es frecuente pero no absoluta. Beekes (1972: 4), van Raalte (1986: 83-4) y Sicking (1993: 77-8) parecen estar de acuerdo en esto. Sin embargo, esta explicación no da cuenta de la frecuencia de la heptemímera como alternativa a la bucólica. Kirk (ibid.) sugiere que es el resultado automático del largo de las palabras disponibles para los poetas, considerando que el puente de Hermann tiene una motivación independiente y previa a esta cesura (los otros autores no se explayan sobre esta problemática). En ese caso, la motivación de la cesura heptemímera sería la abundancia de formas yámbicas (empezando en la trocaica tercera) y anapésticas (empezando en la pentemímera) en el lenguaje hexamétrico. Esto en sí mismo no parece improbable, pero debería ser demostrado.

Lo mismo debe decirse de la explicación de los autores mencionados de las cesuras en el primer *colon*. Para Kirk (1966: 92-4) son el resultado del tamaño de las palabras disponibles, a lo que Beekes (1972: 4) agrega la necesidad de que las unidades mínimas sean más largas que una o dos sílabas (de ahí la baja cantidad de casos de corte en T1 y A1a). Nuevamente, la explicación es verosímil, y en este caso parece verificarse aunque sea parcialmente por el hecho de que las cesuras tipo A se estabilizan en el hexámetro post-homérico, donde el puente de Meyer tiene un peso mucho mayor.⁴³ De hecho, mientras que el 86,63% de los versos de Calímaco tienen una cesura de este tipo, eso sucede en el 77,9% de los homéricos. El 8,73% perdido está muy cerca del 9,6% de casos que Cantilena (1995: 34) reporta de fines de palabra en el segundo troqueo en Homero.⁴⁴ Es cierto que la explicación no es del todo satisfactoria, y debería ser verificada,⁴⁵ pero en todo caso, dado lo que sabemos sobre la distribución de palabras en el hexámetro, parece suficiente.

Ahora bien, el verdadero problema comienza cuando se intenta explicar los puentes. El caso de los zeugmas espondaicos no parece tan complejo: como principio general, las sílabas largas finales son rítmicamente prominentes, y por lo tanto indeseables en las arsis dada la discordancia que generarían entre ritmo lingüístico y

⁴³ Cf. Cantilena (1995: 42-6).

⁴⁴ Mis propios datos arrojan final de palabra léxica en A2a en Homero en el 12,52% de los versos (311 sobre 2484) y en el 6,63% en Calímaco (62 sobre 935).

⁴⁵ Más allá de las dificultades que, como ha observado Kirk (1966: 93), implica esto.

métrico.⁴⁶ En el primer pie, la relajación de las regulaciones métricas característica del principio del verso justifica la no incidencia del zeugma. En el tercer pie, la regla no aplica simplemente porque la casi invariable presencia de las cesuras centrales impide la colocación de cualquier otra forma que no sea un monosílabo largo en A3,⁴⁷ y eso sólo con cesura pentemímera. En el resto del metro, los zeugmas constituyen puentes prosódicos de diferente fuerza. En el quinto pie, dada la proximidad del final del verso, la presión es suficientemente fuerte como para aplicarse incluso a sílabas iniciales de formas molosas (---) y palimbáquicas (---).⁴⁸ En el segundo pie, el zeugma se combina con una restricción rítmica a la diéresis segunda (probablemente por la proximidad de las cesuras centrales), mientras que en el cuarto pie es apenas una tendencia relativamente débil, que no necesita más justificación que el deseo de evadir la presencia de una sílaba lingüísticamente prominente (desde el punto de vista rítmico) en el arsis.

Más problemático es el puente de Meyer. Kirk (1966: 97-102) lo interpreta, junto con el de Hermann, como el resultado de la voluntad de evadir tres cortes trocaicos seguidos en el verso, cuando una palabra anfibráquica (υ-υ) termina en A2a y hay cesura trocaica tercera, lo que daría un verso como *Il.* 11.422 *αὐτὰρ ἔπειτα Θόωνα καὶ Ἔννομον ἐξενάρηξε* [pero luego despojó a Toón y Énomo], con tres palabras seguidas de final trocaico (*αὐτὰρ*, *ἔπειτα*, y *Θόωνα*). Pero el argumento no parece particularmente sólido, basado como está únicamente en el análisis de la distribución de *ἔπειτα*. Beck (1972: 220-1), que hace un análisis más detenido de los datos, concluye que la restricción a las secuencias trocaicas no existe, y que por lo tanto la explicación no puede ser correcta. Una segunda posibilidad es la que sugieren Beekes (1972: 5), van Raalte (1986: 96-7) y Sicking (1993: 79), a saber, que un final trocaico de palabras trisilábicas y mayores (las más restringidas por las leyes de Meyer) se identifica con la secuencia que caracteriza al final del verso, y por eso es evitado. Sin embargo, contra esto Devine y Stephens (1984: 130-1) indican que la presencia de una pausa fuerte en el siguiente pie impide que cualquier corte en el segundo sea confundido con una secuencia clausular. La explicación más adecuada del puente pareciera ser la que

⁴⁶ Cf. Devine y Stephens (1984: 39-42 y 54-6).

⁴⁷ Es cierto que estos casos son relativamente frecuentes en Calímaco (70 sobre 935 versos, es decir, 7,49%), pero debe recordarse (cf. sec. 0.3.2.2) que mis datos no distinguen los apositivos, que probablemente aquí están jugando un rol importante. En Homero, hay solamente 11 monosílabos largos en A3 (0,44% de los casos). Cf. también van Raalte (1986: 87-8).

⁴⁸ Cf. Devine y Stephens (1984: 48-51).

propuso Beck (1972): la restricción no es originalmente rítmica, sino sintáctica. La inhibición es el subproducto de la necesidad de simplificar el proceso compositivo oral evitando cortes fuertes cerca de la cesura central, donde debe comenzar una nueva secuencia.⁴⁹

La explicación es bastante coherente con los datos, y por lo demás da cuenta de por qué en Homero el puente de Meyer es meramente una tendencia. Cantilena (1995), que analiza el problema con mayor detalle que cualquier trabajo anterior, coincide con Beck, aunque difiere parcialmente de la justificación que éste propone. En todo caso, parece evidente que la noción de un puente métrico-sintáctico es la que mejor se adapta a los datos que el texto homérico provee. Para el fortalecimiento de la inhibición en el hexámetro posterior hay dos motivos plausibles, no necesariamente incompatibles: primero, la tendencia helenística a reforzar algunas preferencias métricas arcaicas (como los zeugmas espondeicos, por ejemplo), que podría haber abarcado la evasión parcial de pausas en A2a. Segundo, la fijación de las cesuras en A1b y T2 como las preferidas por los poetas, que naturalmente reducirían la cantidad de palabras con final en A2a, con la excepción parcial de los disílabos trocaicos.

El último fenómeno que debe ser explicado es el puente de Hermann. Beekes (1972: 4) sugiere que su justificación es la similitud con el final de verso de una secuencia (∪)–∪, comenzando en la cesura pentemímera o la trocaica tercera. Devine y Stephens (1984: 130) parecen estar de acuerdo con esta postura. Otra línea de interpretación siguen Kirk (1966: 95-7), van Raalte (1986: 97-8) y Sicking (1993: 78-9), que entienden que el puente está motivado por el deseo de utilizar la diéresis bucólica para enfatizar la secuencia final del verso.⁵⁰ Esta segunda explicación, interesantemente, depende de la precedencia conceptual de la cesura con respecto al puente, en una línea similar a la de la colometría.⁵¹ Sin embargo, parece insuficiente para justificar la

⁴⁹ Nótese que esto se aplica igualmente al zeugma espondeico en A2, como el mismo Beck señala, lo que puede interpretarse como la razón por la que este zeugma es más fuerte que el de A4.

⁵⁰ Kirk y van Raalte agregan como factor el deseo de evitar la repetición de cortes trocaicos, pero, como en el caso del puente de Meyer, no parece particularmente probable. Los propios datos de van Raalte están en contra de la hipótesis (por lo que no se explica su defensa de ella).

⁵¹ Kirk en particular es consciente de esta similitud. Sin embargo, debe recordarse que la diferencia entre el enfoque ritmicológico y el colométrico no es que las cesuras o los *cola* son conceptualmente anteriores a los puentes, sino que los *cola* constituyen el principio de explicación de todas las preferencias e inhibiciones en la distribución de las palabras en el metro. En otras palabras, que hay una teoría general de los *cola* que explica la totalidad de la estructura del hexámetro. En esa teoría puede hallarse la premisa “el puente de Hermann es el subproducto del deseo de la diéresis bucólica”, que puede ser también una explicación ritmicológica del fenómeno. La diferencia radica en que en el primer tipo de enfoque, es decir, el colométrico, la diéresis y el puente están al mismo nivel como derivados de la estructura

invariabilidad en el cumplimiento del puente, a lo largo de toda la tradición de poesía hexamétrica. Es plausible que el puente de Hermann sea el resultado de una combinación de factores rítmicos (preferencia por la diéresis bucólica para marcar la secuencia final con ritmo descendente, deseo de evitar una secuencia clausular en el inicio de la segunda parte del verso) y diacrónicos (cf. sec. Ap.I.3). En todo caso, aunque las apreciaciones subjetivas no son evidencia científica, me resulta claro que en alguna medida todas las justificaciones parecen insuficientes, por lo menos individualmente, para la inhibición más extendida e invariable en la métrica griega.

2.1.5. *Resumen*

El análisis metricológico del hexámetro identifica e intenta explicar una serie de fenómenos de los cuales algunos deben ser considerados primarios y otros secundarios. En el primer grupo parecen entrar claramente las cesuras centrales, la diéresis bucólica y, quizás, la cesura heptemímera. Por otra parte, las cesuras en la primera parte del verso son probablemente una consecuencia del largo de las palabras griegas, sumada al puente de Meyer, originalmente una restricción a las pausas sintácticas en A2a motivada por las cesuras en el tercer pie, luego asentado como restricción rítmica más extendida. El puente de Hermann es también un fenómeno secundario, en este caso de la diéresis bucólica (y quizás también la cesura heptemímera), a la que se agrega (posiblemente) una presión rítmica por evitar secuencias clausulares en el interior del metro. Finalmente, aunque los zeugmas espondeicos son esencialmente fenómenos básicos del verso en la medida en que están motivados por el deseo de evitar la discordancia entre ritmo lingüístico y métrico, la diferente intensidad con la que se aplican los vuelve en última instancia (con la excepción del zeugma en el cuarto pie) fenómenos secundarios, de las cesuras centrales (en el segundo pie) o del cierre de verso (en el quinto).

Las reglas y las explicaciones de éstas que la metricología ha generado para el hexámetro están en un punto muy avanzado de desarrollo. Aunque todavía quedan cuestiones por resolver, fundamentalmente en la coordinación de los estudios diacrónicos y sincrónicos del metro,⁵² las teorías vigentes sobre el tema ofrecen suficientes justificaciones fundadas de los fenómenos del verso como para tener una base sólida de la que partir para su análisis métrico-prosódico.

colométrica subyacente, mientras que en el segundo, el ritmicológico, que el puente se derive de la diéresis implica que es necesario contar con una explicación independiente de ésta.

⁵² Cf. sobre este tema Weló (2000) y el Apéndice I.

2.2. Análisis métrico-prosódico

2.2.1. La cuestión de la concordancia

Ha sido observado en el primer capítulo de este trabajo (sec. 0.4.4) que la idea de la concordancia entre aspecto prominente de la contonación y ubicaciones fuertes del metro es una hipótesis que debe ser corroborada en cada tipo de verso. Para ello se requiere una metodología peculiar, y el establecimiento de criterios claros que permitan diferenciar cuándo un dato es el sub-producto de un fenómeno que no es estrictamente acentual y cuándo es el resultado de un deseo de distribuir los acentos en el metro de cierto modo.

Esto, sin embargo, no es sencillo. Para demostrarlo, comienzo por transcribir un gráfico que ilustra los porcentajes de concordancia, no concordancia y discordancia en Homero, de acuerdo a los criterios establecidos en la sec. 0.4.4:

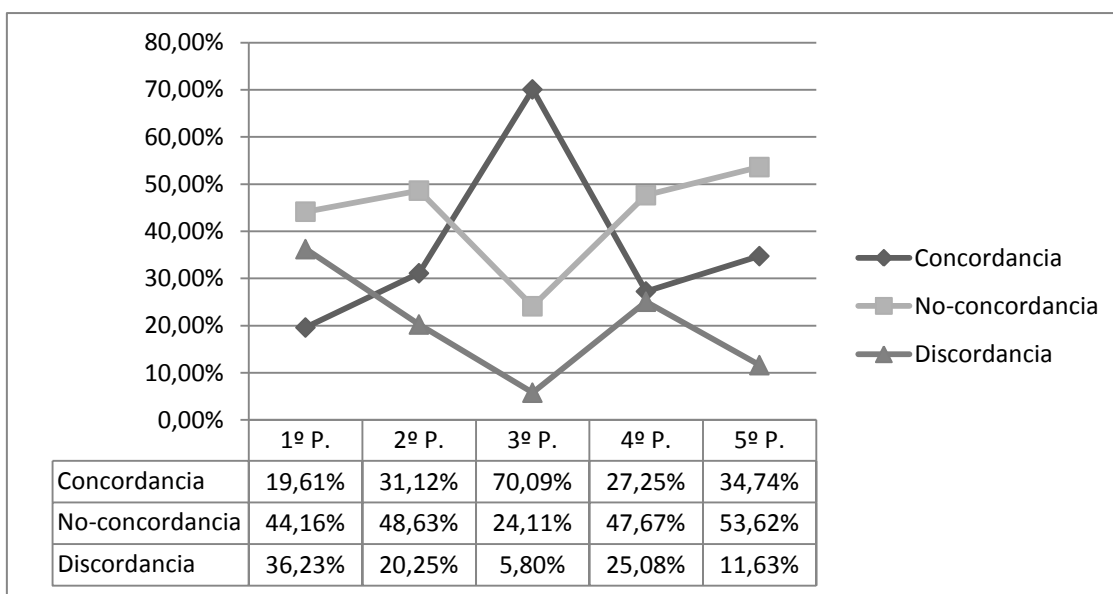


Gráfico 2.2.1. Porcentajes por pie de concordancia, no-concordancia y discordancia en Homero. Se excluye el sexto pie por su ritmo variable (cf. sec. 2.2.1.1).

A simple vista, estos datos indican una preferencia muy marcada por la concordancia en el tercer pie. De hecho, uno podría concluir a partir de ellos que la concordancia es un fenómeno real del metro, y que era buscada en esa ubicación. La objeción de que el 70,09% de los casos es meramente un sub-producto del hecho de que en ese lugar termina una palabra en el 98% de los versos podría ser ignorada axiomáticamente: que

eso suceda no implica que no haya otro factor motivando el 70%, independientemente de cualquier demostración.⁵³

Sin embargo, esta línea de razonamiento no es particularmente deseable. 70% es un número relativamente bajo frente a la importancia del tercer pie, y hasta podría ser el resultado de una evasión de las palabras que la teoría de la concordancia implica que son deseables en este punto. Si, por ejemplo, los anfibráqueos (υ-υ, e.g. ἔθηκε en *Il.* 1.2), que son mayormente (94%) βαρύς en penúltima, tendieran a ser ὀξύς en última o en penúltima en el tercer pie, aunque el 70% de ellos en esa ubicación fuera βαρύς, esto implicaría en realidad que hay una pretensión de evitar ese tipo de acentuación. En otras palabras, en este ejemplo hipotético, cuando el poeta ponía anfibráqueos en el tercer pie, tendía a preferir la acentuación menos frecuente de estas formas para evitar la concordancia.⁵⁴

A la inversa, un estudio pormenorizado de las formas sobre criterios fijados previamente puede ocultar preferencias acentuales que podríamos querer asociar a la concordancia. Si, por ejemplo, hubiera una preferencia por palabras de final trocaico ὀξύς en penúltima en el tercer pie (como en *Il.* 1.536, ὦς ὁ μὲν ἔνθα καθέζετ' ἐπὶ θρόνου· οὐδέ μιν Ἴηρη [se sentó así, allí, sobre el trono, y Hera no lo...]) frente al resto de las ubicaciones, una conclusión posible sería (dado que este grupo de formas entra en la categoría “no-concordancia”) asumir que la teoría de la concordancia es incorrecta. Sin embargo, existe la posibilidad de que el dato en realidad esté indicando que ese grupo de formas, en el tercer pie, son en realidad concordantes, en forma similar a como los oxítonos pre-pausales lo son.

Por supuesto, si el conjunto de las pruebas estuviera contundentemente en contra de la idea de que hay preferencias acentuales ligadas a la oposición concordancia/discordancia en el hexámetro, sería poco serio no rechazar la teoría. El punto es que el espacio entre “contundentemente en contra” y “abrumadoramente a favor” es enorme y mayormente gris. Será necesario tomar los resultados con cuidado, y no apresurarse a sacar conclusiones ni hacia un lado ni hacia el otro de la cuestión.

⁵³ Esta argumentación es la que está implícita en el análisis de David (2006: 115-37). Caer en este tipo de razonamiento es el riesgo que conllevan los principios metodológicos descritos en la sec. 0.5.1. Basta para subsanar el problema atender cuidadosamente a la interacción de factores en el metro antes de concluir que la explicación que debe buscarse para un fenómeno es acentual (es decir, no empezar afirmando que la explicación es acentual antes de revisar otras posibles explicaciones, independientemente de si más tarde se afirmará que efectivamente la mejor es la acentual).

⁵⁴ Si el lector tiene curiosidad por conocer la distribución de palabras anfibráquicas, los resultados indican que la única preferencia marcada es por colocar menos βαρύς en el segundo pie (72% de los 22 casos en esa ubicación, pero con una diferencia significativa con el resto).

A los fines de verificar la teoría, debe comenzarse por postular qué ubicaciones del metro se espera que tengan niveles más altos de concordancia que otras. David (2006: 99-101) señala con cierta lógica que el punto donde con más razón se debe esperar concordancia es el tercer pie. El autor analiza un poco antes (pp. 89-91) un comentario de Platón en *Timeo* 80a3-b9 para concluir que el filósofo está indicando allí un movimiento de la discordancia a la concordancia dentro del metro. Más allá de los problemas de esta interpretación, el gráfico presentado parece justificar la hipótesis de que el hexámetro se compone a partir de dos movimientos, uno después del otro, que van de (relativamente) altos grados de discordancia a altos grados de concordancia. El primero empieza en T1 y termina en T3 y el segundo empieza en A3 y termina en el sexto pie, donde el ritmo es variable.

Por esto, lo que se espera aquí, en línea con las hipótesis que propone David (2006: 113), pero con más precauciones metodológicas que las que toma este autor, es una preferencia por acentos prosódicamente prominentes en la tercera tesis con respecto al resto de las ubicaciones (excluyendo el sexto pie) y mayor cantidad de acentos prominentes en T2 y T5 que en T1 y T4, respectivamente. Quizás a esto podría agregarse una tendencia a colocar acentos prominentes en A1, dada la inexistencia del zeugma espondaico en el primer pie, pero ésta es una hipótesis secundaria.

El problema ahora es cómo verificar estas hipótesis. Como se ha notado, no basta con contar caso por caso en cada ubicación del metro, porque hay una clara interferencia de factores rítmicos independientes (al menos posiblemente independientes) de la prosodia. La solución, como en el cap. 1, es aislar lo más posible esos factores. Para ello, se puede comenzar por reutilizar una tabla que fue utilizada allí para verificar otras ideas. La tabla 2.2.1 reproduce la 1.2.3. Dado que los datos que ofrece pueden tener valor comparativo, no extraigo el sexto pie, aunque no incide, al menos directamente, en el análisis de la concordancia.

	1° pie	2° pie	3° pie	4° pie	5° pie	6° pie	Total
Oxítonas	124 (40,26%)	39 (28,68%)	77 (9,96%)	4 (12,12%)	174 (29%)	72 (9,33%)	490
ὄξυς en penúltima	48 (15,58%)	17 (12,50%)	27 (3,49%)	1 (3,03%)	54 (9%)	1 (0,13%)	148
βαρύς en penúltima	136 (44,16%)	80 (58,82%)	669 (86,55%)	28 (84,85%)	372 (62%)	699 (90,54%)	1984
Total	308	136	773	33	600	772	2622

Tabla 2.2.1. Cantidad de palabras de final trocaico con vocal larga en penúltima en Homero por ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

Se aplican aquí las restricciones descritas en la sec. 1.1.3 (exclusión de palabras métricas, inclusión de palabras con sílaba final elidida y abreviada), con la excepción de que, dados los resultados de la sec. 1.3.3, se han incluido los enclíticos. En todo caso, los resultados sin ellos pueden hallarse en <https://empgriegos.wordpress.com/datos-experimentales/hacia-una-historia-coral-de-los-metros-griegos/capitulo-2>, donde también he incluido, para esta prueba y todas las que siguen, los datos de las formas analizadas con y sin las palabras con penúltima (o última) sílaba larga con vocal breve.⁵⁵ La tercera fila de la tabla parece corroborar la idea de una pretensión de concordancia en el tercer pie. Nótese, además, que hay una interesante simetría entre el segundo y el quinto pie y el tercero y el sexto. De hecho, no hay diferencias estadísticas significativas entre los datos al interior del primer par, y en el segundo son muy menores.⁵⁶ Éste es un dato interesante a tomar en cuenta: a pesar del hipotético ictus variable del último pie, esta ubicación exhibe, al menos en el caso de estas palabras trocaicas, números muy similares de βαρύς y oxítonas que el tercero, sin duda la ubicación más similar a él. El caso del cuarto pie es peculiar: uno podría esperar que el puente de Hermann motivara una preferencia por la acentuación más débil de las palabras trocaicas allí, pero lo que se observa es lo contrario. Notablemente, ninguno de los casos registrados constituye en sentido estricto una violación del puente, porque todos están seguidos por enclíticos.⁵⁷ En todo caso, es un tema para analizar más adelante (cf. sec. 2.2.2.2), dado que la escasa cantidad de formas no tiene impacto real sobre la hipótesis.

⁵⁵ Es decir, en el caso de los troqueos, las tablas excluyen e incluyen palabras con penúltima con sílaba cerrada (del tipo ἄνδρα); en el caso de los yambos y espondeos, las tablas excluyen e incluyen palabras con última sílaba cerrada.

⁵⁶ Para estimar la significatividad de las diferencias he utilizado el error estándar de cada uno de los porcentajes, que está disponible en las tablas publicadas en el blog. Cf. sec. 1.3.2 n. 51.

⁵⁷ La única excepción es *Il.* 3.381: ῥεῖα μάλ' ὥς τε θεός, ἐκάλυψε δ' ἄρ' ἠέρι πολλῆ [muy fácilmente y como un dios, {lo} ocultó en una gran niebla], pero quizás ἄρ' deba asociarse con ἐκάλυψε.

Las palabras de final trocaico tienen para el hexámetro características peculiares. Sus posibilidades acentuales son muchas, permitiendo poner acentos en la tesis o en el arsis, y, en el primer caso, tener acentuación ὀξύς o βαρύς. El hecho de que su distribución tenga este grado de variación las vuelve óptimas para el análisis de la concordancia. Sin embargo, tienen un problema grave: para poder tener la máxima variación acentual, es decir, desde declive en penúltima hasta agudo en última, es necesario incluir todas las formas trocaicas, lo que da lugar a interferencias específicamente rítmicas, porque se cuentan indistintamente troqueos (◡◡, como μῆνιν), anfibráqueos (◡◡◡, como ἔθηκε) y peanes terceros (◡◡◡, como προΐαψεν en *Il.* 1.3), formas cuya distribución en el verso está regulada por diferentes criterios rítmicos. Por esto, la tabla 2.2.2 repite el análisis restringiéndose a los disílabos trocaicos. No obstante, esto genera un nuevo problema: se excluyen los declives del análisis, y éstos constituyen una parte más que importante de los casos en la tabla anterior (39,66%, para ser exacto), y todos ellos se descuentan de la misma categoría, es decir, de la misma fila (‘βαρύς en penúltima’).

	1° pie	2° pie	3° pie	4° pie	5° pie	6° pie	Total
Oxítonas	124 (40,26%)	37 (38,54%)	69 (21,84%)	3 (75%)	173 (44,36%)	54 (26,73%)	460
ὀξύς en penúltima	48 (15,58%)	11 (11,46%)	24 (7,59%)	1 (25%)	42 (10,77%)	1 (0,5%)	127
βαρύς en penúltima	136 (44,16%)	48 (50%)	223 (70,57%)	0	175 (44,87%)	147 (72,77%)	729
Total	308	96	316	4	390	202	1316

Tabla 2.2.2. Cantidad de disílabos trocaicos con vocal larga en penúltima en Homero por ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

Nuevamente se observa la preferencia por tipos concordantes en el tercer pie, y el emparejamiento del segundo con el quinto y el tercero con el sexto. En este caso, el primero se aproxima más al quinto en los porcentajes de oxítonas y βαρύς, pero las diferencias con el segundo no son significativas (dada la cantidad relativamente baja de datos producto del puente de Meyer). Esto, sin embargo, no influye demasiado en las conclusiones, en la medida en que lo que era importante era observar si el movimiento hacia la concordancia estaba presente en cada parte del hexámetro. En este caso en particular, sin la interferencia del cuarto pie (que sigue mostrando características que

ameritan una exploración más detenida), eso es exactamente lo que sucede. El gráfico 2.2.2. demuestra esto claramente.

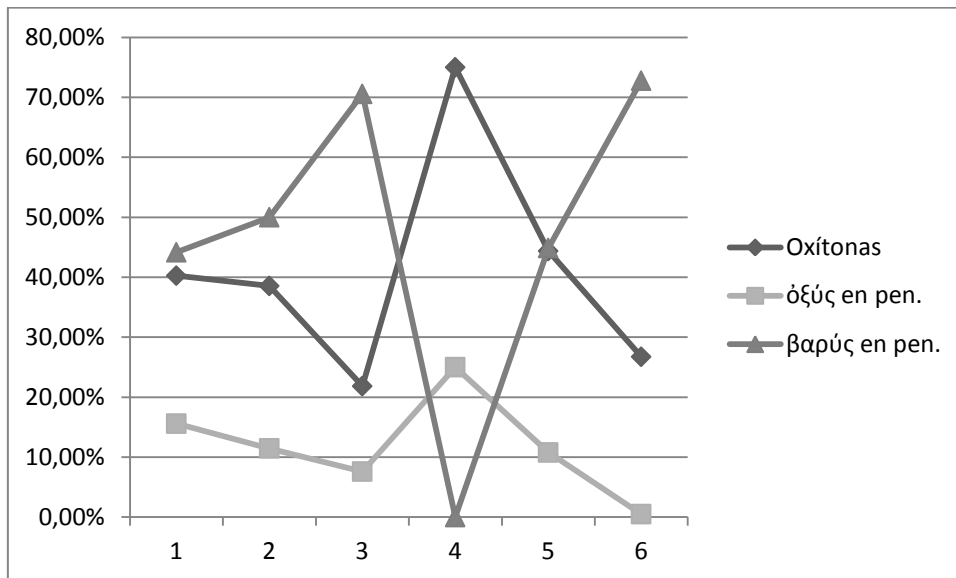


Gráfico 2.2.2. Porcentajes de disílabos trocaicos con vocal larga en penúltima en Homero por ubicación y por tipo de acento.

Incluso ponderando el salto abrupto que el cuarto pie provoca, los dos movimientos sucesivos en la misma dirección son evidentes: en la línea 'βαρύς en pen.', ascenso entre el primer pie y el tercero y entre el cuarto y el sexto; en las otras dos, descenso entre el primer pie y el tercero y entre el cuarto y el sexto. Entre el tercer y el cuarto pie se da el salto en la dirección inversa a estos movimientos que permite dividir el verso en dos partes.

Es momento entonces de pasar a un segundo conjunto de pruebas, esta vez sobre palabras de final yámbico. Como las trocaicas, estas formas sólo pueden tener su posición rítmicamente prominente en tesis. La oposición en este caso se da exclusivamente entre βαρύς y ὀξύς.⁵⁸ Como antes, incluyo los clítics, pero en este caso también incluyo las palabras con sílaba final cerrada. Aunque esto genera una cierta distorsión, tiene una ventaja: las proparoxítonas de final yámbico con sílaba final cerrada, como εὐχόμενος en εὐχόμενος τοῦ en *Il.* 1.43, son muy comunes en Homero (más de 500 casos en mi muestra). Este grupo permite al poeta colocar palabras yámbicas (trisolábicas o más largas) si el ritmo del verso se lo demanda, sin necesidad de tener que colocar un acento en la tesis donde la palabra termina. Por ello, puede resultar útil tomar en cuenta qué hace con este grupo de formas. En todo caso, los datos

⁵⁸ Es decir, entre formas como φέρων (*Il.* 1.13) y κακίην (*Il.* 1.10).

para las palabras de final yámbico con sílaba final con vocal larga pueden hallarse en el blog.

	2° pie	3° pie	4° pie	5° pie	6° pie	Total
Proparoxí.	116 (23,43%)	191 (29,52%)	76 (8,68%)	101 (40,73%)	25 (32,05%)	509
ὀξύς en última	127 (25,66%)	87 (13,45%)	316 (36,07%)	39 (15,73%)	14 (17,95%)	583
βαρύς en última	252 (50,91%)	369 (57,03%)	484 (55,25%)	108 (43,55%)	39 (50%)	1252
Total	495	647	876	248	78	2344

Tabla 2.2.3. Cantidad de palabras de final yámbico en Homero por ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

Esta vez las cantidades absolutas están repartidas de manera más uniforme entre las ubicaciones, con la salvedad de que en el sexto pie, por el rechazo a los monosílabos al final de verso, el número es relativamente bajo. Nuevamente, el tercer pie es donde mayor preferencia por formas concordantes se observa. En este caso, la diferencia con el cuarto no llega a ser significativa, pero sí con el segundo y el quinto (con este último, incluso al 5% de confianza). El total relativamente bajo en el sexto hace que el margen de error en los datos sea muy grande, por lo que este pie tiene una cantidad que puede equipararse con la de cualquier otro. Los dos datos más interesantes son las cantidades de ὀξύς en última en el tercer pie y de proparoxítonas en el cuarto. Si se recuerdan los resultados de la tabla 1.2.8, en el estudio de los oxítonos pre-pausales, se notará que de los 87 casos del primer grupo 16 están ante pentemímera (y esa tabla se restringía a los disílabos, el número para los finales yámbicos es 21). Si se restan estos, eso deja un total de 10% de formas de este tipo en el tercer pie,⁵⁹ claramente el más bajo de todos. El caso de las proparoxítonas en el cuarto sugiere conclusiones similares: ese tipo de palabras implica la colocación de un agudo en A3a, en discordancia en el tercer pie, pero, más importante aún, con un comienzo del segundo colon marcado por un tono alto. Si la tendencia sugerida por van Raalte (1986: 70) a un primer colon con ritmo descendente y un segundo con ritmo ascendente es un hecho real del hexámetro, esto estaría muy en línea con esa tendencia: el poeta evita comenzar la segunda parte del metro con acento.

⁵⁹ Y este dato tiene un problema adicional. La edición de Allen, que es la utilizada aquí (cf. Apéndice II), tiene un criterio relativamente laxo en su consideración de qué palabras en el tercer pie deben ser marcadas con grave y cuáles con agudo. El caso prototípico es *Il.* 1.1, donde este por lo demás excelente crítico comete el crudelísimo dislate de imprimir μήνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος.

Contra la teoría de la concordancia en esta tabla aparece el alto número de proparoxítonas en el tercer pie. Es un argumento relativamente débil frente a todo el resto de lo que se observa, pero es necesario tomarlo en cuenta.

El segundo paso del análisis es el estudio de los disílabos yámbicos, esta vez restringiéndose a los que terminan en larga natural.

	2° pie	3° pie	4° pie	5° pie	6° pie	Total
ὄξύς en última	78 (56,52%)	46 (53,49%)	157 (42,66%)	1 (20%)	7 (43,75%)	289
βαρύς en última	60 (43,48%)	40 (46,51%)	211 (57,34%)	4 (80%)	9 (56,25%)	324
Total	138	86	368	5	16	613

Tabla 2.2.4. Cantidad de disílabos yámbicos con vocal larga en última en Homero por ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

Esta tabla es claramente la primera donde la teoría de la concordancia trastabilla. El porcentaje más alto de concordancia está en el quinto pie o, si se prefiere evitar extraer conclusiones a partir de un total tan pequeño de datos,⁶⁰ en el cuarto. Es cierto que el segundo es nuevamente donde se observa la mayor cantidad de oxítonas, pero esto depende grandemente del alto número de palabras no-léxicas allí (26, frente al 0 del tercer pie). La única explicación dentro de la teoría de la concordancia para estos datos es la presencia significativa de oxítonos pre-pausales ante cesura pentemímera. Considerados los 16 que se extraen de la tabla 1.2.8, la situación cambia notablemente: los tipos concordantes (βαρύς + oxítonos pre-pausales) pasan a representar el 65,12% de los casos, mientras que los no-concordantes el 34,88%. Pero debe notarse que semejante salida ignora un hecho más que significativo: es posible que hubiera oxítonos pre-pausales en el segundo pie (ante trihemímera) y en el cuarto (ante heptemímera).⁶¹

El análisis de las palabras yámbicas, por lo tanto, no resulta tan favorable en su conjunto a la teoría de la concordancia como el de las trocaicas. Aunque permite seguir sosteniendo la idea de que había una jerarquía de ubicaciones del metro en función de una tendencia a hacer coincidir ritmo métrico, lingüístico y prominencia acentual, no es posible asegurar del todo que fuera invariable para todas las formas en todos los casos, o que fuera la principal entre un conjunto de preferencias métrico-prosódicas.

⁶⁰ A pesar del inmenso error estándar de los porcentajes del quinto pie (18%), la diferencia con el resto de las ubicaciones sigue siendo significativa (aunque, obviamente, no con 95% de certeza).

⁶¹ En esta cuestión juega nuevamente un rol significativo el problema de los criterios de edición de Allen (cf. n. 59).

El último caso a estudiar es el de las palabras espondeicas. Su análisis, sin embargo, presenta numerosos problemas metodológicos. Es necesario decidir si se incluirán sólo las que tienen sílabas finales con vocal larga o todas, si se restringirán los diptongos finales cerrados, si se incluirán o no las palabras no-léxicas, etc. Los resultados en cada caso pueden variar por diversos motivos. En las tablas publicadas en el blog pueden hallarse una serie de análisis con diversas metodologías. Las conclusiones varían, si no significativamente, sí lo suficiente como para dificultar la tarea de analizar los datos. Como en el caso de las palabras yámbicas, por lo demás, hay interferencias de los oxítonos pre-pausales en cantidades indeterminadas.

La tabla 2.2.5 presenta un recorte de los datos que puede ilustrar la tendencia general. Se oponen las palabras léxicas de final espondeico con final en tesis y arsis (del primero al quinto pie), con vocal larga en sílaba final (sin diptongos):

	Tesis	Arsis	Total
ὄξύς en última	68 (10,69%)	50 (11,36%)	118
βαρύς en última	562 (89,31%)	390 (88,64%)	952
Total	630	440	1070

Tabla 2.2.5. Cantidad palabras léxicas de final espondeico con vocal larga en sílaba final en los primeros cinco pies de Homero por tipo de ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

La conclusión que se extrae de esta tabla es clara: no hay diferencia significativa entre la acentuación de las palabras espondeicas en las tesis y la acentuación de las palabras espondeicas en las arsis.⁶² El resultado se repite restringiendo el análisis a los disílabos.

Es evidente que esto es completamente diferente a lo que la teoría de la concordancia predice. Sin embargo, es plausible dar una explicación que la rescate. Nótese que, en este caso, aunque hay diferencia entre los tipos acentuales, no la hay en la posición del acento. Podría ser que al poeta le resultara indiferente, en este grupo de formas que no admiten una variante “débil”, como las trocaicas, qué clase de acento tenían, y su principal preocupación estuviera en colocarlas en ubicaciones donde cumplieran la función para las que las necesitaba. La distribución de las cantidades absolutas está muy en línea con esta idea: más de la mitad de las palabras de la tabla

⁶² Sí la hay, no obstante, si se introduce el sexto pie en el análisis, en cuyo caso se observa una cantidad mucho mayor de formas ὄξύς en arsis que en tesis ($\Omega=1,61$, es decir que hay un 60% más de chances de que una palabra espondeica en arsis sea ὄξύς que si terminara en tesis). Estos datos son perfectamente consistentes con la teoría de la concordancia, pero prefiero mantener la discusión sobre los que se obtienen excluyendo la sexta arsis, que tiene obviamente características especiales.

2.2.5 terminan o en T3 (292 casos, e.g. ὀχθήσας en *Il.* 1.517) o en A1 (262 casos, e.g. Ἦρη en *Il.* 1.519), es decir, los dos extremos (excluyendo T1, donde sólo pueden terminar monosílabos) del primer colon, el concordante (T3) y el discordante (A1). Un ejemplo como *Od.* 3.353-5, el cierre uno de los discursos de Néstor, ilustra el tipo de movimiento que esta oposición implica:

O ∪ ∪ O ∪
 ...ὄφρ' ἄν ἐγώ γε
 O ∪ ∪ D ∪ ∪ C ∪ ∪ - ∪ ∪ D ∪ ∪ D ∪
 ζῶω, ἔπειτα δὲ παῖδες ἐνὶ μεγάροισι λίπωνται
 - D - - D O O ∪ ∪ O ∪ ∪ D ∪
 ξείνους ξεινίζειν, ὅς τις κ' ἐμὰ δώμαθ' ἵκηται.

[no se desatenderá a un visitante] mientras yo
 viva, y después cuando queden mis hijos en los palacios
 para dar hospitalidad a los huéspedes, cualquiera llegue a mi morada.

Hay sólo dos palabras de final espondaico en el pasaje, en una evidente *variatio* que juega con la morfología, pero sobre todo con el ritmo y la ubicación de las formas.⁶³ Néstor está indicando que sería una falta enviar a un huésped (Telémaco) a dormir a su nave, y la conclusión de su razonamiento está marcada por una pesadísima secuencia espondaica con cuatro sílabas con vocales largas y una de ellas (-vous) cerrada. Pero, además, el deber parece representado en la oposición entre la primera palabra, en marcada discordancia con el metro tanto rítmica como acentualmente, y la segunda, en fuerte concordancia en ambos aspectos.⁶⁴

Por lo dicho, en el caso de las palabras de final espondaico las preferencias rítmicas (colocación de sílabas finales largas en A1 y T3) y las preferencias prosódicas (colocación de acentos prominentes en discordancia en el primer pie y en concordancia en el tercero) operan simultáneamente. No puede (o, más bien, no debería) asumirse una prioridad para ninguno de los dos aspectos, al menos hasta realizar un estudio sobre un *corpus* más amplio que permita observar aspectos del comportamiento de estas formas que el compilado para el presente trabajo no permite.

Las hipótesis propuestas al inicio de esta sección parecen haber sido, al menos parcialmente, corroboradas. En el tercer pie hay una tendencia a colocar formas concordantes claramente en los troqueos, probablemente en los yambos y, en función de

⁶³ Merece notarse que ξείνους ξεινίζειν no es una fórmula, al menos hasta donde es posible verificarlo.

⁶⁴ Incluso, de hecho, con una sílaba con prominencia rítmica secundaria (ξει- en ξεινίζειν) sobre tesis.

la distribución de las formas en su conjunto (es decir, independientemente de los tipos de acento), en los espondeos. Es claro que el primer pie tiende mucho más claramente a la discordancia que el segundo tanto en los troqueos como en los espondeos (es imposible verificarlo en los yambos), pero en la segunda parte del metro esta tendencia no se observa excepto en el caso de los disílabos trocaicos, y éstos son demasiado escasos en el cuarto pie como para permitir conclusiones aceptables. Así, la teoría de la concordancia debe implicar, para tener validez, un movimiento muy claro de la discordancia a la concordancia del primer al tercer pie y uno menos marcado en el segundo colon. Ésta, al menos, es una conclusión provisoria, dado que no se han tomado en cuenta los monosílabos ni los dáctilos ni se han analizado todas las posibles variantes de cada una de las formas. Si se vuelve a revisar el gráfico 2.2.1, se observará que concuerda en un sentido con esta conclusión: la diferencia de concordancia entre el primer y el segundo pie es de más del 11%, mientras que entre el cuarto y el quinto es de apenas el 7%; la discordancia en el primer par baja casi un 16%, mientras que en el segundo poco más del 13%. Aunque ambos *cola* se mueven en la misma dirección, lo hacen con distinta intensidad.⁶⁵ Es un fenómeno, interesantemente, parecido al del *downtrend* en el análisis del tono oracional (cf. sec. 1.2.4), aunque por supuesto aquí se está hablando de tendencias estadísticas, y no de fenómenos concretos de los versos (excepto, por supuesto, en el sentido de que en cada uno hay pies concordantes, discordantes y no-concordantes).

Puede concluirse, entonces, señalando que el hexámetro muestra una jerarquía de ubicaciones en función de sus preferencias con respecto a la concordancia y la discordancia. Queda por resolver la pregunta, entonces, de cómo juega el sexto pie en esta historia.

2.2.1.1. *Ictus* variable o determinado prosódicamente

David (2006: 101-2) señala con razón que en el sexto pie del hexámetro podría haber habido una tensión entre la penúltima sílaba con la tesis del pie y el elemento que de hecho lo cierra. Esto es válido, en particular, cuando la última sílaba es larga, y por lo tanto lingüísticamente prominente (tanto acentual como rítmicamente). El autor sugiere entonces que el último pie del metro tendría un ritmo variable, determinado por la ubicación del acento en la palabra final. La idea es tentadora, porque permitiría

⁶⁵ Puede influir también el hecho de que el segundo *colon* inicia con un nivel de concordancia del 27,25%, mucho más alto que el del primero.

interpretar al hexámetro como un verso con una variabilidad final notablemente mayor que la que tiene internamente, y por lo tanto como un metro mucho más atractivo para los poetas que si cada línea terminara de manera idéntica.

Aunque un análisis comparado amplio es necesario, se puede notar aquí que semejante variabilidad rítmica existe, si bien en otra forma, en la poesía hispánica. El ritmo marcado por el acento, en este caso, determina la cantidad de sílabas real (no métrica) del verso: una línea que termina en palabra aguda agrega una sílaba (métrica), por lo que si es, por ejemplo, un octosílabo, tendrá de hecho siete sílabas. Una línea que termina en palabra esdrújula resta una sílaba (métrica), por lo que si es, por ejemplo, un endecasílabo, tendrá de hecho doce sílabas. Esta licencia sólo se aplica en el final del verso y probablemente facilita la composición. Es cierto (y por eso se requiere un estudio comparado más amplio) que se da específicamente para preservar el ritmo acentual, es decir, para no alterar las expectativas que el resto de la línea genera. En el caso del hexámetro, la situación se invertiría en un sentido: la variabilidad al final del verso de hecho permitiría al ritmo allí ir en contra del resto de la línea. Sin embargo, al mismo tiempo habilitaría al poeta a terminarla con un ritmo descendente o ascendente, lo que de hecho es una propiedad que tienen todos los pies (excepto el primero).

Sea de esto lo que fuere, es posible comprobar si el ictus variable es un fenómeno real del metro a partir de un estudio de las formas que ocupan el sexto pie. En este caso, el análisis tiene dos partes. Una de ellas ya ha sido realizada: en la sec. 1.2.3 se observó que en los disílabos trocaicos hay una marcada preferencia, aun mayor que en el caso de los espondaicos, por colocar las formas oxítonas en el sexto pie. De acuerdo a los datos de las tablas 1.2.6 y 1.2.7, la posibilidad de hallar disílabos trocaicos oxítonos allí era ocho veces mayor que en el resto de la línea ($\Omega=8,67$), mientras que la de hallar disílabos espondaicos oxítonos era casi del triple ($\Omega=2,89$).

Una interpretación posible de esta diferencia en la razón de razones es que la interpretación del principio *brevis in longo* que se ha propuesto en 0.2.3 es incorrecta, dado que la abrumadora cantidad de oxítonas trocaicas podría indicar que la sílaba breve final se alarga hasta resultar indistinguible de una sílaba larga. En otras palabras, que las oxítonas trocaicas están allí porque allí pueden funcionar como oxítonos prepausales. Sin embargo, debe notarse que, mientras que las oxítonas espondaicas pueden ser colocadas dentro del verso en posiciones concordantes (por ejemplo, la pentemímera), no es este el caso con las oxítonas trocaicas, que inevitablemente tienen acento en el arsis (si la sílaba final es cerrada dejan de ser trocaicas para el sistema y, de

hecho, para el verso mismo). Por lo tanto, es de esperarse que el poeta prefiriera colocar este tipo de formas en la única ubicación del metro donde su acento no contrastaba con el ritmo, dada la determinación prosódica del ictus.

En otras palabras, aunque el alargamiento parcial de la sílaba final puede estar jugando un rol (incluso significativo) en la colocación de disílabos trocaicos oxítonos en el sexto pie, la diferencia notable con los disílabos espondeaicos se explica mejor (en particular por las razones que se señalarán inmediatamente) a partir del deseo del poeta de poner esas palabras en la única ubicación de la línea en donde no generan discordancia con el ritmo métrico. Así, es comparativamente más común el oxítono de un verso como *Il.* 23.48 (ἀλλ' ἦτοι νῦν μὲν στυγερῇ πειθόμεθα **δαιτί**· [pero ahora ciertamente ocupémonos del detestable banquete]) que el de un verso como *Il.* 10.302 (τοὺς ὃ γε συγκαλέσας πυκινὴν ἀρτύνεται **βουλήν**· [junto a los cuales celebró un sabio consejo]) por el simple hecho de que *βουλήν* puede ir fácilmente ante pentemímera pero *δαιτί* sólo en el sexto pie no interfiere con la concordancia.⁶⁶

La segunda parte del análisis es específicamente rítmica. Si el sexto pie mostrara un ictus variable, entonces se esperaría que la cantidad de palabras estuviera determinada por la preferencia de los poetas con respecto a ciertos tipos de final de verso. Si, por ejemplo, hubiere una preferencia por finales de tipo masculino, debería haber más espondeos que troqueos. Si una preferencia por finales de tipo femenino, más troqueos que espondeos. Finalmente, si hubiere un deseo de maximizar la variación, se esperaría una cantidad más o menos similar de ambos tipos de finales.

En Homero se da este último caso, con 50,56% de las formas con final trocaico y 49,44% con final espondeaico.⁶⁷ En buena parte de los autores la situación es similar, pero en Nono hay una preferencia más que notable por finales espondeaicos (91,69%) y en Parménides y Apolonio una por finales trocaicos (37,50% y 37,09%,

⁶⁶ El ejemplo es, por supuesto, meramente ilustrativo, puesto que de las 46 apariciones de *βουλή* y *βουλήν* en *Iliada* y *Odisea* sólo 14 no están en ubicación final (es decir que casi un 70% sí están allí), una diferencia considerable con respecto a la distribución usual de los disílabos espondeaicos en mi muestra (cerca de un 29% de los cuales terminan en A6). Por otro lado, 10 de las 32 instancias de *δαιτός* (trocaico) y *δαιτί* están en el sexto pie (un 32%), que es de hecho el doble de lo que se esperaría sobre la base de la distribución de los disílabos trocaicos en mi muestra. Naturalmente, el análisis de los *tokens* individuales está fuertemente interferido por el lenguaje formulaico y otras preferencias que lo hacen inferior a mi entender al estudio estadístico de las formas en su conjunto.

⁶⁷ Los datos excluyen los monosílabos finales, que alteran apenas la situación. Debe recordarse (cf. sec. 0.2.3) que aquí mantengo la interpretación de que las palabras con sílaba final con vocal breve y consonante final (como *Ἀχιλλῆος* en *Il.* 1.1.) debe ser interpretada como breve, lo que afecta considerablemente los resultados. Me baso aquí en los datos compilados para mi trabajo "Técnicas compositivas del hexámetro dactílico: correlaciones rítmicas entre el 3º y el 6º pie del verso", que pueden hallarse en <https://greekmps.wordpress.com/tecnicas-compositivas-del-hexametro-dactilico-correlaciones-entre-el-3o-y-el-6o-pie-del-verso>.

respectivamente). Ahora bien, esto en sí mismo no significa nada, porque los números podrían ser simplemente el resultado del azar en función de la disponibilidad de formas en cada autor. La tabla 2.2.6 demuestra que este no es el caso:

	Razón general	Razón A1-A5	Razón A1-A2	Razón A6
Homero	2,25	4,54	1,42	1,02
Parménides	3,09	5,14	1,85	1,69
Apolonio	3,45	7,71	1,89	1,70
Calímaco	3,01	13,21	2,66	1,01
H. Órficos	2,53	5,93	1,95	1,16
Opiano	2,64	6,40	1,17	1,11
Nono	1,73	23,67	4,19	0,09
Proclo	2,27	10,08	2,12	0,57

Tabla 2.2.6 Razones entre palabras trocaicas y espondaicas por autor en el hexámetro ('Razón general'), en los primeros cinco pies del hexámetro ('Razón A1-A5') y en los primeros dos pies ('Razón A1-A2'), comparadas con la razón en la sexta arsis.

Introduzco en el análisis a todos los autores porque esto permite una visión más clara de la cuestión, y porque, además, en este caso puede hacerse sin multiplicar inmanejablemente las tablas. Cada número en ésta indica qué cantidad de palabras de final trocaico hay por cada palabra de final espondaico en todo el metro (la primera columna), en las primeras cinco arsis (la segunda), sólo en las primeras dos (la tercera) y sólo la sexta (la última). Como se ve, en todos los casos hay diferencias muy significativas entre la proporción del sexto pie, la general y la de las otras combinaciones. Si se compararan únicamente las razones entre el sexto pie y el primero (pueden hallarse los datos en <https://greekmps.wordpress.com/tecnicas-compositivas-del-hexametro-dactilico-correlaciones-entre-el-3o-y-el-6o-pie-del-verso> y más adelante, tabla 2.2.8), la mitad (Homero, Calímaco, Nono y Proclo) de los autores mostrarían diferencias estadísticamente significativas, y tres de ellos (los mencionados menos Homero) al nivel del 1% de significancia. Lo que los números hacen evidente, de cualquier manera, es la preferencia, en diferentes grados, por colocar palabras espondaicas en el final de la línea, incluso en los autores que en apariencia prefieren palabras trocaicas en esa posición (es decir, Parménides y Apolonio).

Una vez más, este análisis por sí mismo no es suficiente para concluir que hay una elección del ritmo del cierre del verso por el poeta. Dado que el principio del verso es el que más tolera las irregularidades, y que el exceso de palabras espondaicas en el primer pie es producto de esa tolerancia (cf. sec. 2.1.4), entonces la preferencia por

espondeos finales puede ser un subproducto de la ventaja que ofrece al poeta la indiferencia de la sílaba final. En otras palabras, hay más espondeos en el final del verso por la sencilla razón que ahí es donde molestan menos. De hecho, éste parece ser el caso con palabras de final báquico (como *χολωθεις* en *Il.* 1.9), que en todos los autores estudiados aparecen casi exclusivamente en esa ubicación. Lo contrario sucede con las palabras de final moloso (como *ἀνθρώπων* en *Od.* 1.167), que unánimemente se prefieren ubicar en otros lugares de la línea, aunque aquí la preferencia por un quinto pie dactílico muy probablemente esté jugando un papel importante.⁶⁸

Para verificar si esto es lo que está sucediendo, la forma más simple es corroborar que de hecho las formas que molestan son las que se prefieren en el sexto pie. Para ello no se puede comparar simplemente con formas que no molestan (de hecho, esto es lo que se hizo hasta ahora), sino que es necesario controlar a partir de una categoría de formas que molestan más y otra de formas que molestan menos. En este caso, eso puede hacerse comparando la distribución de los disílabos espondeicos, que pueden colocarse en el primer pie sin problemas (por lo que molestan menos) con las palabras trisilábicas y mayores de final espondeico, que no pueden colocarse en el primer pie (por lo que molestan más). Esto, naturalmente, depende del supuesto de que el poeta no tiene uso para estas formas, es decir, que siempre son molestas. Aunque sabemos que no es así a partir del análisis de la distribución de palabras espondeicas en la sección anterior, como esta prueba se restringe específicamente al sexto pie el supuesto no será un problema.

Para controlar si la relación entre disílabos y palabras más largas de final espondeico está inclinada hacia estos últimos, se utiliza la proporción de disílabos trocaicos frente a palabras mayores de final trocaico, porque en este grupo no debería haber ningún tipo de preferencia, pudiendo ubicarse todas las formas en casi cualquier otro lado (y, por lo demás, estando sometidas a las mismas restricciones, en particular en Homero). Los resultados pueden verse en la tabla 2.2.7.

⁶⁸ Cf. también sobre esto Devine y Stephens (1984: 48-51).

	Disíl. troc. / Troc. \geq a tres síl.	Disíl. esp. / Esp. \geq a tres síl.
Homero	0,31	0,60
Parménides	0,67	0,38
Apolonio	0,41	1,04
Calímaco	0,22	1,07
H. Órficos	0,33	0,67
Opiano	0,14	0,82
Nono	0,19	0,90
Proclo	0,50	0,60

Tabla 2.2.7. Razones entre los disílabos trocaicos y palabras más largas de final trocaico y disílabos espondeicos y palabras más largas de final espondeico en el sexto pie del hexámetro por autor.

Lo primero que se observa es que en la mayoría de los casos hay menos disílabos que trisílabos en el final del verso. Dicho esto, como puede verse, los resultados no avalan para nada la hipótesis de que la preferencia por espondeos finales está motivada exclusivamente por la comodidad compositiva. Excepto en Parménides, todos los autores muestran una proporción mayor de palabras disilábicas espondeicas que trocaicas en el cierre de la línea, y de hecho Calímaco y Apolonio tienen aproximadamente la misma cantidad de disílabos y trisílabos espondeicos. En otras palabras, donde los poetas podrían colocar mayor cantidad de trisílabos molestos, prefieren colocar disílabos que podrían haber puesto en otro lado.

Esto no significa, merece señalarse nuevamente, que la comodidad no forme parte de la preferencia por colocar espondeos en el cierre de la línea: la cantidad de disílabos puede estar motivada por la sencilla razón de que en general hay muchos más disílabos (lo mismo sucede con los troqueos, sin embargo). Pero los resultados sugieren fuertemente que la preferencia por espondeos es deliberada. Y esto se refuerza cuando se observa su evolución a lo largo de la historia del metro, que muestra una cierta tendencia (muy clara hacia el final de la serie) hacia aumentar la cantidad de estas formas.⁶⁹

Existe otra forma de verificar que la preferencia por espondeos no es un mero subproducto de la comodidad. Si fuera así, se esperaría que estuviera negativamente correlacionada (esto es, que fuera inversamente proporcional) a la preferencia por troqueos en el resto de la línea y en particular en la primera arsis. En otras palabras, que los poetas que menos lugares tienen para colocar espondeos en el interior de la línea tendieran más a colocarlos en el final de ella, y viceversa, que los poetas que con más

⁶⁹ Un fenómeno notado desde hace mucho, cf. Maas (1962: §22) y más abajo, sec. 2.3.1.

libertad usan los espondeos en el interior del verso coloquen menos en el final. Esta prueba se realiza en la tabla 2.2.8, donde los autores se presentan ordenados no cronológicamente sino en función de su preferencia por troqueos en el sexto pie.

	Razón A6	Razón A1	Razón A1-A5
Apolonio	1,70	1,71	7,71
Parménides	1,69	1,60	5,14
H. Órficos	1,16	1,04	5,93
Opiano	1,11	1,03	6,40
Homero	1,02	1,17	4,54
Calímaco	1,01	2,40	13,21
Proclo	0,57	1,72	10,08
Nono	0,09	3,07	23,67

Tabla 2.2.8. Razones entre palabras trocaicas y espondeicas en el sexto pie del hexámetro ('Razón A6'), el primer pie ('Razón A1') y los primeros cinco pies ('Razón A1-A5') por autor, ordenadas en función de la preferencia por formas trocaicas en el sexto pie.

Resulta bastante claro que, aunque hay una cierta correlación (especialmente en el caso de Nono), ésta bajo ningún concepto es absoluta.⁷⁰ La preferencia por espondeos en el sexto pie es independiente de la preferencia por troqueos en el primero y, si bien está correlacionada con la preferencia en el resto de la línea, esta correlación depende fuertemente del estilo de Nono.⁷¹ En otras palabras, aunque la conveniencia juega un rol en la cantidad de espondeos en el sexto pie, parece haber una motivación independiente para su preferencia por estas formas en esa ubicación.

Las pruebas realizadas en esta sección confirman, por todo esto, que la última ubicación del metro tenía un estatus rítmico especial. Dos posibles interpretaciones se abren ahora. Primero, asumir que este estatus es consecuencia de la pausa entre cada verso y del carácter clausular de las últimas sílabas en cada línea, sin por ello involucrar modificaciones del ritmo de base del hexámetro. Allen (1973: 296-303) postula, por ejemplo, un sistema especial para el ritmo de ciertas formas de palabra ante pausa, que permite (con una notable arbitrariedad), que los espondeos finales tengan *stress* no en última (como normalmente), sino en penúltima. Aun así, en esta línea de lectura, las palabras con final espondeico acentualmente prominente serían discordantes con el

⁷⁰ El valor Pearson para las dos primeras columnas de la tabla es -0,57, lo que no es significativo, pero sugiere algún tipo de correlación negativa. Nótese, sin embargo, que removiendo a Nono el valor sube a -0,02, lo que es completamente insignificante.

⁷¹ El valor Pearson para la primera y la tercera columnas de la tabla es -0,77, lo que implica una correlación negativa significativa entre las preferencias. Dicho esto, removiendo a Nono de la tabla el resultado sube a -0,41, lo que ya no es significativo (aunque indica una cierta correlación).

metro, a menos que se quisieran incorporar axiomas específicos que alteren la acentuación cuando la palabra está ante pausa. Es claro que esta línea de interpretación no es particularmente deseable. No parece razonable que en el tercer pie, en la cesura central, haya una marcada preferencia por la concordancia y en el sexto, la pausa más importante en el verso, ésta fuera completamente indiferente. Tampoco parece adecuado postular axiomas para solucionar el problema que alteren las reglas fundamentales del ritmo y el acento del lenguaje.

Pero el metro, como se ha notado en el caso del español, es más flexible en este sentido. Se abre por ello una segunda interpretación de los datos compilados: el *ictus* determinado prosódicamente o, en términos más generales, la libertad de cerrar cada verso con un ritmo masculino o femenino. Esta idea tiene, por supuesto, problemas, incluso graves. Viola el principio general de que no puede haber dos ubicaciones fuertes separadas por más de dos sílabas, por ejemplo.⁷² Sin embargo, lo hace sin alterar el esquema: en la mitad de los versos, de hecho, hay coincidencia del ritmo del pie final con lo que se esperaría. En la otra mitad, el *ictus* trasladado a la sílaba final iría siempre precedido de una sílaba larga, lo que morigeraría sustancialmente su violación del ritmo. Por otra parte, existe de hecho una variante (más tardía, es cierto) del hexámetro, el miuro, donde la penúltima sílaba de hecho es breve, lo que demostraría que el esquema tiene un potencial al menos para ignorar el principio en su trecho final.⁷³ Como se verá más adelante (sec. 3.5), una variación similar, aunque de signo inverso, se observa también en el paso del trímetro yámbico al coliambo.

La manera más simple (pero no por ello simple) de interpretar los datos, por todo esto, es que el último pie del hexámetro exhibe una libertad rítmica que permite a los compositores variar el ritmo del final de cada verso entre una terminación masculina o espondeica o femenina o trocaica. Persiste la pregunta de qué sucede con el acento. Se debe preguntar si en las oxítonas trocaicas la parte fuerte del final estaba en la última sílaba, como sugeriría la interpretación de David del *ictus* determinado por el acento, o en la penúltima, como sugeriría una interpretación que privilegiara el ritmo lingüístico sobre el acento en la relación entre lenguaje y metro. La primera prueba realizada en esta sección sugiere que David está en lo correcto, pero quizás en esos casos hubiera un alargamiento especial de la sílaba final. Por otro lado, quizás la consonante final cumpla

⁷² Cf. entre otros West (1982a: 18-9).

⁷³ Sobre el hexámetro miuro y en general las variaciones del hexámetro, cf. Luque Moreno (2005).

algún papel que aquí no se ha descubierto.⁷⁴ Se requieren más pruebas para decidir la cuestión. Sin embargo, debe señalarse que en la enorme mayoría de los versos, es decir, en aquellos en los que el ritmo lingüístico y la parte prominente de la contonación coincide, no hay inconveniente: el ritmo métrico del pie final está invariablemente en la misma posición con la parte lingüísticamente enfática.

2.2.2. Distribución de palabras

2.2.2.1. Dáctilos

Habiendo estudiado ya las tres principales formas que constituyen el léxico rítmico, por así decirlo, homérico, queda por analizar, para comenzar esta sección, la trisilábica más común y, por lo demás, más representativa del metro: el dáctilo. La tabla 2.2.9 presenta la distribución de las palabras de final dactílico, sin elisión (pero sólo hay treinta palabras con final dactílico y elisión).

	1° pie	2° pie	4° pie	5° pie	Total
Oxítonas (incluyendo graves)	5	3	29	18	55
Paroxítonas	44	17	134	112	307
Proparoxítonas	143	45	535	312	1035
Total	192	65	698	442	1397

Tabla 2.2.9. Cantidad de palabras de final dactílico sin elisión por ubicación y por tipo de acento en Homero.⁷⁵

Lo primero que debe señalarse es que una prueba χ^2 realizada sobre esta indica que no hay preferencias de distribución de los tipos acentuales, con una posibilidad de distribución aleatoria de 24,35%. Esto, en principio, no parece particularmente

⁷⁴ Este sería el caso si, por ejemplo, hubiera una preferencia mucho más marcada por oxítonas trocaicas con final consonántico en el sexto pie que por oxítonas trocaicas con final abierto. He realizado sobre la muestra compilada de *Od.* 4-24 (donde se codifica la diferencia entre los finales de las sílabas breves) una prueba provisoria sobre el conjunto de disílabos trocaicos en el sexto pie que sugiere que eso no sucede:

	Disílabos trocaicos final consonante	Disílabos trocaicos final vocal
ὀξύς en penúltima	5 (6,58%)	5 (9,09%)
βαρύς en penúltima	48 (63,16%)	36 (65,45%)
ὀξύς en última	23 (30,26%)	14 (25,45%)
Total	76	55

Sólo se cuentan palabras léxicas. Las diferencias, como puede observarse a simple vista, no son significativas.

⁷⁵ La tabla está sacada de los datos de mi trabajo “Dactylic and Iambic words...”, y puede hallarse en <https://greekmps.wordpress.com/experimental-data/dactylic-and-iambic-words>.

sorprendente. Las palabras dactílicas, aunque las representantes más básicas del ritmo fundamental del hexámetro, no tienen variantes βαρύς. Podrían, en teoría, tener oxítonos pre-pausales ante la diéresis bucólica pero, además del hecho de que en sí mismas las dactílicas oxítonas son relativamente escasas, esta cesura es secundaria y por lo tanto menos susceptible de ser enfatizada con una acentuación semejante.

Interesantemente, sin embargo, si se excluye la fila de las oxítonas en la tabla la posibilidad de distribución aleatoria disminuye a 7,58%.⁷⁶ Esto es porque el número de proparoxítonas en el cuarto pie es mayor que el que se esperaría si no hubiera preferencias (535 reales contra 517 esperadas). Es posible, sin embargo, que esto sea nada más que el subproducto de la preferencia por palabras largas en el cuarto pie, que tienen una tendencia clara a ser proparoxítonas.

El resultado puede ser interpretado de diferentes maneras. Primero, como ya se ha mencionado, como la consecuencia natural de la ausencia de variantes βαρύς de las palabras dactílicas. Segundo, a partir de la ausencia en la tabla (dada la improbabilidad o la simple imposibilidad de palabras dactílicas allí) de las ubicaciones más importantes del metro: el tercer y el sexto pie. Finalmente, y vinculado con lo primero pero independientemente de eso, se puede inferir que los oxítonos sólo son enfáticos cuando son pre-pausales, dado que no hay una preferencia significativa por ellos en el segundo pie frente al primero. Lo más probable es que la distribución aleatoria de las palabras dactílicas sea consecuencia de una combinación de estos factores.

Aunque los datos estadísticos permiten observar tendencias generales, no ofrecen la posibilidad de detectar algunos usos peculiares de determinadas formas en los textos. En el caso de los dáctilos, por ejemplo, a pesar del hecho de que el análisis cuantitativo demuestra que su distribución es básicamente aleatoria, algunos usos concretos sugieren que podían ser utilizados por los poetas para crear efectos prosódicos particulares. Un ejemplo de esto está en *Il.* 8.238-9, donde Agamenón, incitando a los Aqueos, se queja de que Zeus los ha abandonado:

οὐ μὲν δὴ ποτέ φημι τεὸν περικαλλέα βωμὸν
νηϊ πολυκλήϊδι παρελθέμεν ἐνθάδε ἔρρων

En efecto, digo que nunca pasé de largo uno de tus bellos altares
En mi nave de muchos bancos cuando vine a Troya

⁷⁶ Esta exclusión está en un sentido justificada por la ley de Wheeler (cf. Lejeune 1987: §343, Devine y Stephens 1994: 103-4), que prescribe que las palabras con final dactílico oxítonas se vuelven diacrónicamente paroxítonas.

[en este desgraciado viaje⁷⁷

Kirk (1990: *ad loc*), señala que el principio de este pasaje es especialmente enfático, y que el tono probablemente continúa por toda la oración. Nótese que el primer *colon*, que está casi exclusivamente compuesto por clíticos, termina con un muy prominente φημι, hecho βαρύς en penúltima por el agudo agregado a ποτέ. El segundo *colon* de la primera línea muestra una alternancia entre oxítonos (τεὸν y βωμὸν) y el paroxítono dactílico περικαλλέα. Ahora bien, lo que es realmente interesante en este pasaje es que muestra acentuación βαρύς en sólo tres lugares clave: ambas cesuras trocaicas y el sexto pie del último verso. Se puede observar que el resto de las palabras parecen casi evadir la regresión: todos los disílabos son oxítonos (hasta ἔρρων) y todas las palabras más largas son dactílicas paroxítonas. A los fines de esta sección, lo más destacable del pasaje, sin embargo, es la inusual sucesión de dos paroxítonas de final dactílico, παρελθέμεν y ἐνθάδε, que preceden al infrecuente ἔρρων. El poeta pareciera casi regocijarse en la alternancia: comienza con una sucesión débilmente acentuada de apositivos que termina con un enclítico fuertemente enfatizado (φημι); luego cambia entre oxítonas y paroxítonas (τεὸν περικαλλέα βωμὸν) y luego junta un oxítono con un βαρύς en penúltima (νηὶ πολυκλήϊδι). Pero en el último *colon* rompe con este juego, al colocar dos palabras acentuadas igual una junto a la otra (παρελθέμεν ἐνθάδε). El aspecto más atractivo de esta sucesión de paroxítonas dactílicas es que parece anticipar el final de la línea con ἔρρων, un claramente enfático βαρύς en última con un significado peculiar y luctuoso, que es también un paroxítono.

Hay otra aparición de este participio en *Il.* 9.364:⁷⁸

ἔστι δέ μοι μάλα πολλά, τὰ κάλλιπον ἐνθάδε ἔρρων

Y hay para mí muchas, muchas cosas [en Ftía], que dejé cuando
[vine aquí en este desgraciado viaje

Después de ἔστι, la línea muestra un notable ὕστερον-πρότερον acentual, con la cesura trocaica como pivote.⁷⁹ δέ μοι (que es, naturalmente, una sola palabra métrica) aparece

⁷⁷ “Cuando vine aquí en este desgraciado viaje” traduce “[ἐνθάδε] ἔρρων”.

⁷⁸ Y otra en *Il.* 18.421 (αἶ μὲν ὕπαιθα ἄνακτος ἐποίπνυον· αὐτὰρ ὁ ἔρρων [y ellas {las sirvientas doradas} se agitaban; y él marchando lastimosamente...]), que no trataré aquí. En todo caso, es un poco más compleja, porque involucra encabalgamiento fuerte. Kirk, en el comentario citado arriba, sugiere que este pasaje es en cierto modo disruptivo de lo que podemos inferir es el significado de ἔρρων a partir de los otros dos, pero yo no estoy de acuerdo: la manera de caminar de Hefesto es probablemente tan desgraciada como los viajes de Agamenón y Aquiles.

reflejado por ἔρρων,⁸⁰ μάλα por ἐνθάδε y πολλά por τὰ κάλλιπον (de nuevo, una sola palabra métrica; aunque la posición del acento es diferente ambas palabras son ὀξύς en una de las posiciones extremas posibles del acento). Nótese que el primer *colon* asciende hacia πολλά, mientras que el segundo desciende desde el proparoxítono κάλλιπον al βαρύς ἔρρων.⁸¹ El contraste está enfatizado por el hecho de que los acentos al final y al principio de cada *colon* están casi tocándose. Los movimientos tonales contrastantes, por supuesto, reflejan las referencias opuestas de los *cola*: el primero es sobre algo que Aquiles aprecia (sus muchas cosas en Ftía), mientras que el segundo es sobre algo que ha llegado a detestar (su viaje a Troya).

2.2.2.2. El puente de Hermann

Ha sido notado más arriba que los datos que muestran las palabras trocaicas ante el puente de Hermann son curiosos. Cuando se analizaron las palabras de final trocaico en el cuarto pie, un porcentaje de ellas casi tan alto como en el tercero era βαρύς en penúltima, mientras que cuando se consideraron los disílabos trocaicos, ninguno lo era. Este comportamiento merece un análisis más detenido. Dado que sólo hay una violación posible del puente en todo el *corpus* (*Il.* 3.381, cf. n. 57), en esta sección me ocuparé del conjunto de los finales trocaicos en esa ubicación, porque, aunque no vayan estrictamente en contra de las reglas del metro, sin duda son al menos alteraciones parciales de sus tendencias mayoritarias.

La tabla 2.2.10 muestra los tipos acentuales de las cuatro formas de palabra de final trocaico que terminan en A4a. No se ha aplicado ningún filtro (clisis, elisión, estructura silábica, etc.) a la compilación de resultados, dado el escaso número de casos en general.

⁷⁹ μάλα πολλά como, de acuerdo con Hainsworth (1993: *ad loc*), ἐνθάδε ἔρρων, es formulaico. Aunque esto debe ser señalado, no implica en ningún sentido que el poeta no podía usar semejantes frases a fin de crear ciertos efectos.

⁸⁰ Quizá ἔστι δέ μοι es una sola palabra, lo que significaría que el ὕστερον-πρότερον atraviesa toda la línea.

⁸¹ El papel del artículo τὰ en esta sucesión, si se recuerda lo comentado en la sec. 1.2.4 sobre los graves, puede ser no menor: al estar entre dos agudos rompe el *downtrend* y permite mantener la equivalencia tonal entre ambos acentos.

	Declive	Otros βαρύς	ὄξύς en penúlt.	ὄξύς en última	Total
--	0	0	1 (25%)	3 (75%)	4
---	7 (63,64%)	4 (36,36%)	0	0	11
--	18 (78,26%)	4 (17,39%)	0	1 (4,35%)	23
---	10 (100%)	0	0	0	10
Total	35 (72,92%)	8 (16,67%)	1 (2,08%)	4 (8,33%)	48

Tabla 2.2.10. Cantidad de palabras de final trocaico por forma y por tipo de acento en el cuarto pie de Homero. Se incluyen los porcentajes por fila entre paréntesis.

A fin de contrastar estos números adecuadamente, es necesario conocer los tipos de acento de las formas cuando no están en el cuarto pie. Para ello puede confrontarse la tabla 2.2.11.

	Declive	Otros βαρύς	ὄξύς en penúlt.	ὄξύς en última	Total
--	33 (1,67%)	963 (48,78%)	294 (14,89%)	684 (34,65%)	1974
---	210 (72,16%)	69 (23,71%)	8 (2,75%)	4 (1,37%)	291
--	502 (72,97%)	145 (21,08%)	12 (1,74%)	29 (4,22%)	688
---	475 (80,24%)	86 (14,53%)	15 (2,53%)	16 (2,70%)	592
Total	1220 (34,41%)	1263 (35,63%)	329 (9,28%)	733 (20,68%)	3545

Tabla 2.2.11. Cantidad de palabras de final trocaico por forma y por tipo de acento en el conjunto de los pies menos el cuarto en Homero. Se incluyen los porcentajes por fila entre paréntesis.

Lo primero que salta a la vista es la brutal evasión por formas disilábicas βαρύς en el cuarto pie. Es cierto que las diferencias de los datos en las columnas ὄξύς no son del todo significativas,⁸² dada la cantidad insignificante de casos, pero no se puede evitar pensar que de los cuatro al menos uno debería haber tenido un circunflejo o un agudo en penúltima cerrada por resonante. Se necesita un estudio que produzca muchos más casos de disílabos de este tipo en el puente de Hermann para confirmarlo, pero resulta plausible a partir de la tabla 2.2.10 que tenían una preferencia por acentuación masculina en esa ubicación. No siendo esto más que una hipótesis a confirmar, es preferible por ahora evitar buscar explicaciones para ella.

Más significativos son los números para las formas más largas. En líneas generales, parecen mostrar un movimiento inverso, es decir, una preferencia mayor por formas βαρύς en penúltima que el resto de las posiciones combinadas. Aunque ésta es

⁸² En realidad, la diferencia entre los porcentajes de la columna ὄξύς en última están a casi dos errores estándar de distancia (21,65% en el caso de la tabla 2.2.9), pero no me siento del todo cómodo aventurando conclusiones con tan sólo tres casos para analizar. La distancia es tan inmensa, sin embargo, que esta línea de investigación sin duda merecería ser explorada en un *corpus* más amplio.

una tendencia débil, es notable, dado que parece ser exactamente lo contrario a lo que uno esperaría para palabras que violan una de las tendencias rítmicas básicas del hexámetro. Por otro lado, la explicación podría ser precisamente que este tipo de formas, que son inadecuadas para el metro, se corrige parcialmente a partir de una restricción a tipos acentuales concordantes con su ritmo. De hecho, el único caso en el *corpus* de una palabra trisilábica ὄζυς en última de final trocaico en el cuarto pie, *Od.* 11.441, es interesante en este sentido (lo transcribo aquí con los dos vv. siguientes):

τῶ νῦν μή ποτε καὶ σὺ γυναικί περ ἤπιος εἶναι
μηδ' οἱ μῦθον ἅπαντα πιφασκέμεν, ὄν κ' εὖ εἰδῆς,
ἀλλὰ τὸ μὲν φάσθαι, τὸ δὲ καὶ κεκρυμμένον εἶναι.

Por eso, nunca seas tú amable con una mujer
ni le demuestres toda palabra que pienses,
sino revélale alguna cosa y otra mantenla oculta.

El consejo citado es ofrecido por Agamenón a Odiseo, luego de la respuesta de éste tras haber oído sobre la muerte del Atrida en el Hades. El verso 441 (el primero de la cita) es peculiar por varios motivos. Primero, comienza con un doble circunflejo, lo que no es frecuente. Segundo, aunque podría considerarse que tiene cesura después de σὺ, es evidente que este corte es relativamente débil, en particular precedido por καὶ.⁸³ Finalmente, γυναικί, aunque no en estricta violación al puente de Hermann, es una forma de palabra claramente poco deseable, en particular por su acentuación. Solamente dos veces más aparece en el hexámetro arcaico en esta ubicación: *Il.* 24.130 y *Hes. Op.* 399. El primero de los pasajes está en el discurso que Tetis dirige a Aquiles tras haber recibido la orden de Zeus de informarle a su hijo que debía devolver el cadáver de Héctor (vv. 24.130-1).

...ἀγαθὸν δὲ γυναικί περ ἐν φιλότητι
μίσγεσθ'.

...y es bueno con una mujer en amor
unirse;

⁸³ Es probable que σὺ aquí esté enfatizado en posición pre-pausal, pero en qué medida un pronombre de este tipo podría recibir dicho énfasis es un problema.

El verso 130 tiene la peculiaridad de tener un encabalgamiento fuerte, que es infrecuente en el hexámetro arcaico.⁸⁴ También es interesante el hecho de que, como en el caso de *Od.* 11.441, sea un consejo donde la forma peculiar aparece. Pero hay aquí un dato notable que puede explicar la colocación de γυναικί: aunque desde el principio del canto se está hablando de la profanación del cadáver de Héctor y se ha mencionado en los primeros versos que Aquiles no duerme ni come, ésta es la primera mención de que no tiene relaciones sexuales, y precede inmediatamente a una advertencia de la proximidad de la muerte del héroe (en los vv. 24.131-2). De hecho, la referencia a la unión sexual es una innovación de Tetis con respecto a las órdenes que recibe de los olímpicos. La forma γυναικί en este sentido podría estar colocada aquí en forma tal de resaltar en el oído del auditorio esta innovación.⁸⁵

La aparición de la forma en Hesíodo confirma parcialmente esta intuición (*Op.* 397-400):

ἐργάζεο, νήπιε Πέρση,
 ἔργα τὰ τ' ἀνθρώποισι θεοὶ διετεκμήραντο,
 μή ποτε σὺν παίδεσσι γυναικί τε θυμὸν ἀχεύων
 ζητεύης βίον κατα γείτονας, οἳ δ' ἀμελῶσιν.

Trabaja, necio Perses,
 en los trabajos que asignaron los dioses a los hombres,
 para que nunca con tus hijos y tu mujer lamentándote
 busques sustento entre tus vecinos, y ellos te ignoren.

En esta parentética a las instrucciones sobre la labranza, Hesíodo parece destacar con la forma inusual la patética situación del hombre que debe mendigar entre sus vecinos. Nótese que en el último verso de la cita hay un desplazamiento acentual que, aunque no del todo infrecuente, es llamativo: la cesura pentemímera no está reforzada acentualmente. Βίον, por lo demás, aparece en esta ubicación tan sólo tres veces (*Od.* 2.123, 16.384 y 17.594), y claramente no es formulaico (a menos que uno tenga un criterio muy laxo de “fórmula”, lo que no es inusitado). La situación desgraciada del hombre que depende de los demás aparece tonalmente desplazada de los estándares usuales del hexámetro, con el agregado de que los dos versos donde se describe

⁸⁴ Cf. Higbie (1991 y 1995), por lo demás los estudios más comprensivos sobre el fenómeno del encabalgamiento en Homero.

⁸⁵ Y quizás también el desplazamiento que Aquiles ha realizado con respecto a la condición mortal a esta altura del texto, cf. Whitman (1958: 181-220). Este capítulo del libro de Whitman merece ser considerado una obra maestra del análisis literario del texto homérico.

culminan con acentos βαρύς sobre ω, que pueden asociarse al lamento que expresa la persona en esa situación.⁸⁶

Puede volverse entonces ahora a *Od.* 11.441. El consejo de Agamenón a Odiseo parece viable, pero se sabe perfectamente, y el Atrida lo aclarará inmediatamente, que no es adecuado para el héroe. Aunque Clitemnestra y Helena resultaran perjudiciales para sus maridos, éste no es el caso con Penélope, que se ha mostrado fiel a Odiseo y capaz de argucias propias de este personaje. Pero Agamenón tiene un profundo enojo hacia su esposa, y eso parece colarse en la manera en que estructura este verso.

Antes de terminar con esta breve exploración del comportamiento prosódico del puente de Hermann, es necesario señalar una tendencia que resulta particularmente interesante, dado que muestra cómo la prosodia de una parte del verso afecta a otras. La tabla 2.2.12 muestra los tipos de acentuación del sexto pie con respecto a los tipos en dos diferentes situaciones: con una palabra de final trocaico βαρύς en penúltima en A4a y en todos los otros casos.

	βαρύς en T6	βαρύς en A6	ὄξύς en A6
Trocaica βαρύς en A4a	27,91%	37,21%	32,56%
General (- trocaica βαρύς en A4a)	48,92%	42,23%	8,84%
Con βαρύς en T4 (- trocaica βαρύς en A4a)	46,18%	40,61%	9,39%

Tabla 2.2.12. Porcentajes de versos en Homero por tipo de acentuación en el sexto pie y por tipo de acentuación en otros puntos de la línea. La primera fila confronta la acentuación en el sexto pie cuando hay una palabra trocaica βαρύς en penúltima en A4a, la segunda muestra la acentuación en general (descontando los versos donde hay una palabra trocaica βαρύς en A4a) y la tercera la acentuación cuando hay una forma con βαρύς en T4 (descontando nuevamente los versos donde hay una palabra trocaica βαρύς en A4a).⁸⁷

La diferencia de la primera fila con las otras es más que notable. Hay una tendencia muy evidente a preferir, cuando hay una forma del tipo en cuestión en el cuarto pie, un oxítono pre-pausal en el sexto, es decir, versos como *Il.* 4.416 (Τρῶας

⁸⁶ Un trabajo sobre los usos de estas secuencias de acentos sobre ω es necesario, porque son relativamente frecuentes en Homero.

⁸⁷ La primera y la tercera filas no suman 100% porque hay casos de graves que fueron considerados para el total pero no contados en la columna “ὄξύς en A6”. Dado que sólo hay uno (en *Il.* 8.494, ...πάροιθε δὲ λάμπρο δούρῳς) en el caso que importa (es decir, con final trocaico en A4a), incluirlo no altera en absoluto los resultados. En el caso de la tercera fila, sí lo hace, dado que el porcentaje de la tercera columna cambia a 12,08%, pero la diferencia con los datos de la segunda sigue siendo relativamente menor y una prueba χ^2 restringida a esas dos filas da como resultado que la distribución es muy probablemente aleatoria.

δηώσωσιν ἔλωσί τε Ἴλιον ἱρήν [aniquilaran a los troyanos y tomara la sagrada Ilión)].⁸⁸ Lo que es más, esta tendencia, aunque insinuada cuando hay otras formas βαρύς con barítono en T4 (cf. n. 87), es claramente propia de este grupo de palabras trocaicas. Podría pensarse, por otro lado, que hay aquí alguna fórmula peculiar que explica los datos, pero una revisión de los pasajes con un anfibráqueo (∼∼) βαρύς en penúltima en A4a no detectó ni siquiera dos versos con ὀξύς en A6 que compartieran un segundo colon.⁸⁹

Por qué se da esta preferencia es difícil de explicar. Debe notarse que, de los nueve casos que representan el 32,56% en la tercera celda de la primera fila de la tabla, siete tienen espondeo final (uno un diptongo, para ser más preciso), lo que es relativamente alto para la distribución casi idéntica de espondeos y troqueos en el sexto pie y podría estar sugiriendo una cierta preferencia por oxítonos pre-pausales claramente enfatizados (dada la sílaba larga final). Quizás la presencia de un barítono trocaico en esta ubicación sensible motivara al poeta a colocar en el cierre del segundo colon, que se abría con esa forma, una de signo exactamente inverso (de femenino y βαρύς a masculino y ὀξύς). Una oposición como la que se observa en *Il.* 8.559, en la comparación del campamento troyano con el cielo brillante, podría resultar prosódicamente interesante para los compositores:

πάντα δὲ εἶδεται ἄστρο, γέγηθε δὲ τε φρένα ποιμήν·

y se ven todas las estrellas, y se alegra en el alma el pastor;

Quizás en el contraste entre el βαρύς en penúltima que abre el segundo *colon* y el ὀξύς en última que lo cierra, el poeta y su audiencia percibieran un cierto énfasis en este último hemistiquio, que concluye la comparación con la profunda oposición implícita entre el pastor mirando al cielo y alegrándose por las luces que en él observa y los aqueos (no mencionados, pero claramente comprometidos en el pasaje) mirando la tierra

⁸⁸ Una línea, por lo demás, magistralmente articulada sobre la oposición entre el descenso del tono hasta la ω de ἔλωσί y los oxítonos que comienzan en la ι de esa palabra. ¡Los ominosos tonos bajos terminan cuando los aqueos toman Troya!

⁸⁹ Los pasajes del *corpus* son *Il.* 4.416 (el verso citado), 8.494 (el grave mencionado en la nota 87), 8.559 (...*γέγηθε* δὲ τε φρένα ποιμήν), 9.394 (...*γυναῖκά* γε μάσσειται αὐτός) y 11.213 (...*ἔγειρε* δὲ φύλοπιν αἰνήν) y *Od.* 4.288 (...*σάωσε* δὲ πάντας Ἀχαιούς), 5.229 (*χιτώνά* τε ἔννυτ' Ὀδυσσεύς), 6.185 (...*μάλιστα* δὲ τ' ἔκλυον αὐτοί), 16.164 (...*νόησε* δὲ δῖος Ὀδυσσεύς), 21.339 (...*χιτώνά* τε, εἶματα *καλά*). Como puede verse, sólo se repite una forma en el cuarto pie (*χιτώνά*), y ningún segundo *colon* completo.

y aterrándose ante el número de sus enemigos (este terror se mencionará inmediatamente, al comienzo del canto 9).

2.2.2.3. Monosílabos largos

El último caso del que me ocuparé aquí, a fin de no multiplicar el análisis al infinito y poder proseguir hacia la parte diacrónica de este capítulo, es el de los monosílabos léxicos largos. Como en las palabras espondeicas analizadas más arriba (sec. 2.2.1), lo interesante de estas formas es que pueden aparecer tanto en las tesis como en las arsis. Es importante señalar que aquí la no distinción entre apositivas y léxicas (cf. sec. 0.3.2.2), es decir, la restricción de la categoría de “no-léxicas” a los clíticos (cf. sec. 0.3.1.4) puede influir en los resultados, que posiblemente debieran ser revisados en el futuro con un sistema que permita hacer la diferencia.

La tabla 2.2.13 muestra las cantidades por tipo de acento de monosílabos largos léxicos sin elisión en tesis y arsis en Homero. En el blog (<https://empgriegos.wordpress.com/datos-experimentales/hacia-una-historia-coral-de-los-metros-griegos/capitulo-2>) pueden hallarse los datos desagregados por ubicación, que aquí omito para simplificar el análisis.

	Tesis	Arsis	Total
βαρύς	281	106	387
ὄξύς	447	102	549
Total	728	208	936
Ratio β/ὄ	0,6286	1,0392	0,7049

Tabla 2.2.13. Cantidad de monosílabos largos léxicos sin elisión en Homero por tipo de ubicación y tipo de acento.

Los resultados son claramente producto de una decisión deliberada del poeta (la probabilidad de distribución aleatoria es de tan sólo 0,14%). Interesantemente, se observa una preferencia marcada por formas ὄξύς en tesis, que es lo opuesto a lo que se esperaría. Sin embargo, es necesario tomar estos datos con cuidado, porque de los 936 monosílabos 499 vienen del primer pie, donde la discordancia es preferida a la concordancia. Si se elimina este pie del estudio, los resultados dejan de ser significativos al 10%. La situación en esta ubicación merece observarse en detalle:

	T1	A1	Total
βαρύς	170	25	195
ὄξύς	289	15	304
Total	459	40	499
Ratio βαρύς/ὄξύς	0,5882	1,6667	0,6414

Tabla 2.2.14. Cantidad de monosílabos largos léxicos sin elisión por tipo de ubicación y tipo de acento en el primer pie del hexámetro homérico.

La tendencia que se observa es absolutamente evidente. Si se corrobora la tabla desagregada en el blog, se notará que estas dos ubicaciones están en dos extremos opuestos en cuanto a preferencias acentuales: T1 sólo es superada en cantidad relativa de ὄξύς por T5 y A1 es la ubicación del verso con mayor preferencia por monosílabos βαρύς. El dato es particularmente interesante porque demuestra que, aunque el poeta pudiera colocar estas formas al principio del verso por conveniencia o necesidades sintácticas (cf. van Raalte 1986: 87-8), atendía al hacerlo a respetar las tendencias acentuales que caracterizan este principio. El hecho de que haya más de una palabra y media βαρύς por cada palabra ὄξύς de este tipo en A1 (y dos, si se restringe el análisis a los monosílabos con vocal larga, excluyendo las formas con sílaba cerrada), cuando la tendencia general es a mayor cantidad de ὄξύς, indica que en la composición del texto las preferencias melódicas pesaban considerablemente.

Para finalizar esta parte del análisis, es interesante traer a colación el único caso del *corpus* compilado con un monosílabo léxico en T6, en *Od.* 14.254 (que transcribo aquí con 255-6):

...οὐδέ τις οὖν μοι
νηῶν πημάνθη, ἀλλ' ἀσκηθέες καὶ ἄνουσοι
ἤμεθα, τὰς δ' ἄνεμός τε κυβερνήται τ' ἴθυνον.

...Y ninguna en absoluto
de mis naves fue destruida, sino que ilesos e indemnes
nos sentamos y los vientos y los pilotos las guiaban.

Od. 14.254 es el único verso supérstite en hexámetro arcaico en el que la partícula οὖν aparece en T6,⁹⁰ por lo que este verso es peculiar no sólo rítmicamente (los monosílabos son raros en T6) y acentualmente (los monosílabos son preferentemente ὄξύς, especialmente en tesis), sino también desde el punto de vista de la distribución de los lexemas. El pasaje citado es parte del discurso donde Odiseo cuenta a Eumeo su falsa

⁹⁰ A menos que se considere *Certamen* como un texto arcaico, en cuyo caso uno de los tres casos. Cf. sobre el problema Uden (2010), con sus referencias.

vida como cretense. El personaje ha regresado de Troya y, tras un mes de descanso en su casa, parte navegando hacia Egipto, donde pasará siete años como suplicante del rey. Los compañeros que sobreviven el viaje ilesos e indemnes mueren rápidamente al tocar tierra, cuando los egipcios responden al saqueo que comienzan apenas desembarcan.

El verso 254 es también peculiar por el fuerte encabalgamiento en que termina, dado que el complemento genitivo del pronombre $\tau\iota\varsigma$ aparece desplazado hasta el v. 255. Por otra parte, el $\mu\omicron\iota$ de esta línea es uno de los tres en hexámetro arcaico que aparece en el final del verso. Más aún, es el único que no tiene acentuación $\beta\alpha\rho\acute{\upsilon}\varsigma$, dado que el $\mu\omicron\iota$ de *Il.* 1.542 está precedido por $\pi\acute{\omega}$ y el de *Il.* 9.61 por $\tau\acute{\iota}\varsigma$. Es interesante que sea en este pasaje, donde el “yo” puede ser considerablemente puesto en cuestión, donde un pronombre personal en forma enclítica aparece inacentuado en la ubicación más prominente del verso.

Finalmente, otro aspecto peculiar del pasaje es que $\omicron\tilde{\upsilon}\nu$ en combinación con $\omicron\tilde{\upsilon}\delta\acute{\epsilon}$ no es común (Denniston 1954: 420). Sumados estos puntos, puede decirse que hay una gran atención puesta sobre el final del v. 254, y en particular sobre el énfasis con el que Odiseo señala que ninguna de sus naves fue destruida. La ironía no puede escapársele a nadie, ni a los lectores modernos ni, seguramente, a los oyentes antiguos. El héroe cuenta una versión de sus desgracias que es muy similar en varios aspectos a su experiencia real (viaje a Troya, descanso de un mes, muerte de los compañeros, retraso de siete años) pero donde hay algunas diferencias, entre ellas una particularmente importante: Odiseo ha perdido todas las naves con las que había salido de Ítaca. Uno podría preguntarse por qué este énfasis en señalar que el viaje del cretense fue pacífico, señalado tanto por el monosílabo $\omicron\tilde{\upsilon}\nu$ como por los dos predicativos en el 255. Quizás el héroe quiere enfatizar que ha contado con la protección de los dioses, y que la muerte de sus compañeros fue producto de sus excesos. Quizás simplemente se detiene ese segundo para subrayar el último momento de paz que tendrá hasta el momento presente, en el que sus tribulaciones han acabado. En todo caso, la idea de una navegación tranquila de la que se sale indemne es quizás la mayor diferencia entre el viaje del cretense y el de Odiseo, y un monosílabo (o dos) bien (o mal) colocado pareciera estar llamando nuestra atención sobre ella.

2.3. Evolución del hexámetro

2.3.1. Cambios métricos de Homero hasta Proclo

Como regla general, el hexámetro se regulariza y simplifica progresivamente desde su forma homérica hasta su forma imperial.⁹¹ La variabilidad se reduce y ciertos principios que en Homero son tendenciales o ni siquiera eso se fijan como normas compositivas.

Desde el punto de vista de la métrica externa, el dato más relevante es la reducción de los tipos de verso. Aunque el número de dáctilos por línea permanece aproximadamente constante hasta Nono (donde aumenta considerablemente; cf. van Raalte 1986: 32), la cantidad de tipos de verso que aparecen en cada autor sufre un proceso de disminución.⁹² Esto puede ilustrarse con el siguiente gráfico:

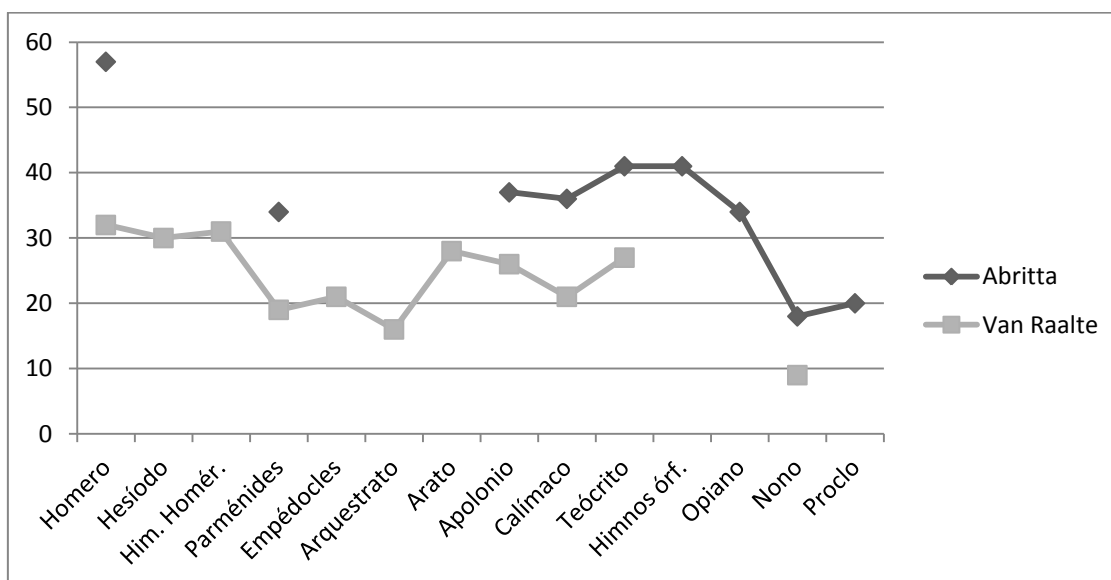


Gráfico 2.3.1. Cantidad de tipos de verso por autor. La línea de datos “Abritta” incluye la distinción entre sexto pie trocaico y espondeico (es decir, que la cantidad de hexámetros posibles es 64), mientras que la línea de datos “van Raalte” no toma en cuenta esa diferencia (por lo que la cantidad de hexámetros posibles es 32).

La discontinuidad de las líneas, obviamente, es producto de la diferencia en los *corpora*. “van Raalte” está basada sobre van Raalte (1986: 58), que a su vez se basa en los datos

⁹¹ Korzeniewski (1968: 34). Dejo fuera aquí el hexámetro utilizado por los poetas cristianos, sobre el cual cf. el completísimo análisis de Agosti y Gonelli (1995).

⁹² Por “tipo de verso” me refiero a las variantes posibles de realización del hexámetro con respecto a la presencia de dáctilos y espondeos en cada pie. Dado que hay dos posibilidades por pie, hay $2^5=32$ tipos de verso posibles (por ejemplo, ddeedx, donde “d” indica dáctilo, “e” espondeo y “x” el pie final), si no se consideran los dos tipos de final posibles, y $2^6=64$ (por ejemplo, ddeedt, donde “t” indica troqueo en el pie final) si se interpreta el principio *brevis in longo* como en este trabajo (cf. sec. 0.2.3).

de diversos autores (citados en la p. 41), particularmente Jaeckel (1902). Lo importante es notar que las tendencias que se observan son básicamente las mismas, excepto en la época clásica donde los datos de van Raalte sugieren un hexámetro menos variado que en la época helenística y los míos no registran esa diferencia, fundamentalmente por el hecho de que la muestra de ese periodo es muy limitada. Dicho eso, los cambios más significativos se dan en este aspecto en dos grandes saltos: uno entre la época arcaica y la clásica y otro entre la imperial temprana (Opiano, quizás también los *Himnos Órficos*) y la tardía (Nono y Proclo). La consideración o no del sexto pie no hace mayor diferencia con respecto a esto.

En Homero mi muestra registra 57 tipos de verso, mientras que los datos de van Raalte observan que se dan todos los hexámetros posibles. Es muy probable que si la cantidad de versos analizados para este trabajo abarcara la totalidad de los poemas se habrían hallado las 64 posibles variaciones. Sin embargo, en el caso de Nono, van Raalte da una cifra de 9 tipos de verso y mis datos una de 18, es decir, exactamente el doble, que es lo que se esperaría si la única diferencia entre las cuentas fuera la consideración de los dos tipos posibles de sexto pie. Dado que la cifra que da van Raalte es la que aparece en todos los trabajos especializados, es posible concluir a partir de mi muestra que el hexámetro noniano efectivamente está limitado a 18 variaciones (es decir, todas las combinaciones aparecen tanto con un sexto pie trocaico como con un sexto pie espondeico), esto es, cerca de un 70% menos que en Homero. Si se toma en cuenta que de éste a Calímaco hay una pérdida de cerca de 35% de las formas disponibles (de 57 a 36 en mis datos, de 32 a 21 en los de van Raalte), se da el fascinante resultado de que casi exactamente la misma proporción de formas del metro original desaparece en cada cambio en la técnica compositiva.

Por qué sucede esta simplificación es difícil de estimar. En buena medida está influida por la regularización de ciertas tendencias en la composición poética, en parte quizás por el largo de los textos (aunque esto, naturalmente, no juega ningún papel en Nono, dado que la *Dionisiaca* es por mucho el poema más largo de toda la tradición hexamétrica). Debe notarse también que la variación no es uniforme: no sólo hay menos cantidad de tipos de verso conforme avanza la historia del metro, sino que los más comunes se utilizan cada vez más.⁹³ En todo caso, especular sobre los motivos de este

⁹³ Cf. van Raalte 1986: 52-4. Brioso Sánchez (1974b: 16 y 1976: 52) denomina con acierto a esto “concentración” de esquemas, y realiza la misma observación que van Raalte. Interesantemente, en

proceso de desarrollo está por fuera del alcance de este trabajo, al menos hasta estudiar su relación con la evolución de las tendencias métrico-prosódicas.

Un proceso similar se da en la métrica interna, en particular en la distribución de las formas de palabras. Como ha demostrado O'Neill (1942, esp. 114-20), las preferencias de colocación de cada una de ellas se mantienen constantes en la historia del metro, y de hecho lo que tiende a suceder es que se exageran. Así, por ejemplo, mientras que en Homero, según O'Neill (1942: 140 [tabla 4]), entre el 83,7% (en *Ilíada*) y 85,8% (en *Odisea*) de los yambos se concentran en las dos ubicaciones donde estos son más frecuentes (T2 y T4), en Calímaco este número sube a 95% y en Nono, de acuerdo a mis propios datos, al 97,55%.⁹⁴

Esta regularización va de la mano con el establecimiento de nuevas leyes y el refuerzo de algunas que pueden rastrearse aunque sea en forma tendencial hasta Homero.⁹⁵ Así, por ejemplo, la ley de Meyer (cf. sec. 2.1.3), que en hexámetro arcaico indica la presencia de un puente sintáctico en A2a, pasa a ser en la época helenística un puente rítmico casi tan marcado como el de Hermann, en el que a su vez no se registran violaciones reales y las aparentes (con enclíticos en A4b, etc.) se reducen sustancialmente. Los zeugmas espondeaicos del segundo y del cuarto pie se refuerzan, lo mismo que la prohibición de final de palabra en A2b. Dos reglas nuevas se incorporan limitando combinaciones de pausas: la evasión de final de palabra simultáneo en T4 y T5 y el “puente de Bulloch”,⁹⁶ que indica que en el hexámetro de Calímaco no puede haber final de palabra en A3(b) sin cesura central y diéresis bucólica, más una pausa sintáctica fuerte en alguna de las dos.

En general estas reglas sugieren un hexámetro cada vez más estricto y de estilo más elevado, que muestra un respeto progresivamente mayor por sus principios rítmicos al punto de convertir lo que al comienzo era tendencia (y aún tendencia leve) en ley compositiva. Como se ha notado, este proceso se da tanto en la métrica interna como en la externa.

Brioso Sánchez (1976: 55) sugiere que la concentración es un mecanismo compensatorio de la reducción de tipos de verso disponibles.

⁹⁴ Este desarrollo es una tendencia que se observa en el conjunto de los textos, pero no se da en forma unívoca en todas las formas y todos los autores. En general se puede afirmar que Homero es el autor que mayor variación presenta, y que ésta disminuye con el tiempo.

⁹⁵ Cf. Maas (1962: §§90-9) y West (1982a: 152-6 y 177-80), sobre los cuales baso las siguientes explicaciones. Las peculiaridades del hexámetro de Nono han sido bien resumidas por Luschenko (2013).

⁹⁶ Devine y Stephens (1984: 12), sobre la base del estudio de Bulloch (1970), que obviamente no le pone su nombre al fenómeno.

En el caso de las cesuras, las variaciones se mantienen, pero hay un aumento, en las tipo B, en la preferencia por la cesura trocaica sobre la heptemímera, particularmente en Calímaco y Nono. El porcentaje de diéresis bucólica, en el caso de las tipo C, por otro lado, varía notablemente: aunque muestra un aumento significativo en la época helenística, vuelve a disminuir en la época imperial. De acuerdo con Maas (1962: §93), sin embargo, una cesura en el cuarto pie es obligatoria en los versos con pentemímera a partir de la primera.

Asimismo, en el grupo de cesuras tipo A, como se ha mencionado ya (cf. sec. 2.1.2 y 2.1.4), se observa una estabilización a favor de la trihemímera y la diéresis primera. Mientras que en Homero éstas aparecen en 77,9% de los versos en mi muestra, ese número sube a 83,74% en Calímaco y a 87,07% en Nono. Dentro de este grupo, sin embargo, las preferencias fluctúan: los tres prefieren más la diéresis primera que la trihemímera, pero Calímaco lo hace más marcadamente que los otros, al igual que Apolonio y Teócrito. En el caso de las tipo A se observa simultáneamente un proceso de regularización y una variación estilística que no es constante, es decir, en parte lo que sucede con las cesuras tipo B, en parte lo que sucede con las cesuras tipo C.

El cambio más notable en la historia del metro, sin embargo, es el que produce Nono con respecto a la fijación de la cantidad de la sílaba final y la posición del acento. En la métrica noniana, la vocal final es larga la inmensa mayoría de las veces (87,64% en mi muestra). Este fenómeno, sin embargo, es probablemente subsidiario de otro: la fijación de los acentos en ciertas ubicaciones del metro. Hoy es una postura completamente establecida en la disciplina que Nono inicia (o por lo menos perfecciona) la “métrica acentual” en el hexámetro, y que probablemente lo hace ante los cambios fonéticos que caracterizan al griego de su época.⁹⁷ Así, por ejemplo, la paroxitonesis o fijación del acento en la penúltima sílaba indicaría una preferencia por hacer coincidir acento e ictus en el cierre del verso. Esto, por supuesto, toca de cerca el asunto del que trata este trabajo, por lo que será discutido más adelante. Es evidente, sin embargo, que la idea de que la fijación de la sílaba final es nada más que el subproducto de la evasión de proparoxítonas no parece conciliarse bien con la admisibilidad de perispómenas (pero no de properispómenas) y oxítonas en la sílaba final.⁹⁸ ¿Por qué no se observa en absoluto una tendencia a hacer coincidir agudo o circunflejo con la tesis

⁹⁷ En sentido estricto, el griego de varios siglos antes de Nono, pero por razones que no resultan claras recién en él empezaría a sentirse el efecto.

⁹⁸ Cf. Allen (1967: 59-60).

en el tercer pie (de hecho, todo lo contrario con respecto a los agudos), como uno esperaría en esta “métrica acentual”? La respuesta es absolutamente obvia, pero será formulada más abajo, tras la presentación de los datos.

En líneas generales, este breve resumen de la evolución del metro desde la época arcaica hasta Nono ha permitido corroborar la afirmación que se formuló al principio: el hexámetro se regulariza y simplifica progresivamente. Menos tipos de verso, más restricciones a la colocación de palabras, más estabilidad en las preferencias de las cesuras (aunque con variaciones estilísticas de época a época). La pregunta que surge es si este proceso también puede observarse en la distribución de los acentos, y en qué medida.

2.3.2. Cambios métrico-prosódicos desde Homero hasta Proclo

2.3.2.1. Introducción

Naturalmente, está por completo fuera del alcance de este trabajo, y probablemente de cualquiera en el presente estado de desarrollo de la métrico-prosodia, desplegar un panorama siquiera con un atisbo de completitud de la evolución métrico-prosódica del hexámetro. Los objetivos que me he propuesto son más humildes: estudiar el desarrollo de la concordancia y de la discordancia y analizar el comportamiento del pie final a lo largo de la historia del metro. Dejo de lado, así, el análisis de la evolución de las formas de palabra, de los clíticos, de los oxítonos pre-pausales (excepto en lo que toca a los temas que se analizarán) e infinidad de cuestiones particulares de cada uno de los autores (con la excepción de algunas observaciones que serán realizadas en el transcurso de la discusión). La meta es simplemente dar un primer paso hacia una aproximación diacrónica a la métrico-prosodia del hexámetro, como la de la sección 2.2. Análisis métrico-prosódico fue producir un avance igualmente discreto en el estudio sincrónico del verso homérico.

2.3.2.2. La concordancia y la discordancia a lo largo de la historia del hexámetro

2.3.2.2.1. Evolución de la concordancia en el hexámetro

Debe comenzar por aclararse que, habiendo demostrado ya que la concordancia es un fenómeno real del metro, asumiré a los fines del siguiente análisis que lo es en todos los autores que se analizan. Por ello apelaré al análisis general de concordancia, y no al estudio de cada una de las formas particulares. Esto permitirá avanzar más

rápidamente y, lo que es más importante, observar mejor las tendencias generales, que es en todo caso lo más significativo a los fines de la presente sección.

La manera más sencilla de iniciar el análisis es simplemente transcribir en una única tabla los porcentajes de versos concordantes por ubicación en cada uno de los autores del *corpus*.

	1° pie	2° pie	3° pie	4° pie	5° pie
Homero	19,61%	31,12%	70,09%	27,25%	34,74%
Parménides	19,31%	31,72%	65,52%	37,93%	37,24%
Apolonio	18,92%	35,29%	75,00%	23,56%	37,94%
Calímaco	17,97%	31,76%	76,47%	24,39%	35,29%
Teócrito (buc.)	20,00%	31,27%	78,87%	18,87%	39,44%
Teócrito (him.)	17,27%	38,81%	77,19%	30,49%	37,31%
<i>Himnos Órficos</i>	10,65%	55,45%	80,15%	39,71%	40,92%
Opiano	12,73%	27,90%	85,02%	22,28%	40,64%
Nono	10,20%	39,91%	96,15%	21,32%	45,80%
Proclo	18,38%	36,22%	87,03%	25,95%	61,08%

Tabla 2.3.1. Porcentaje de versos concordantes por pie y por autor.

Imagino que el ojo del lector ha saltado directamente al primer o al tercer pie, que son los lugares donde se esperaría que hubiera algún tipo de tendencia. Los resultados son extremadamente interesantes. Se observan dos líneas de desarrollo evidentes: al aumento progresivo de la concordancia en el tercer pie (y, en menor medida, en el quinto) y a la disminución en el primero. Es interesante que Proclo, que muestra valores cercanos a los helenísticos en esta última ubicación, es el que exagera al extremo la tendencia a la concordancia creciente en el quinto pie, confirmando posiblemente la realidad de esa línea de desarrollo.

Los datos son los que se habrían esperado en un hexámetro que tiende a regularizar ciertas tendencias compositivas. En el tercer pie, la preferencia por la concordancia que es clara desde Homero se hace cada vez más evidente, al punto que en Nono, de los 882 versos analizados, sólo 34 no son concordantes.⁹⁹ El aumento, además, se da en forma notablemente progresiva (en particular si la ubicación cronológica de los *Himnos Órficos* es la correcta, sobre lo cual cf. Abrach en prensa).

⁹⁹ La mayoría de ellos son oxítonos no pre-pausales en T3, como *Dion.* 1.497, τὴν αὐτὴν περὶ **νύσσαν** ἄγειν κυκλούμενον ὕδωρ [a ésta llevar revolviéndose su agua entorno a su fuente]. Un segundo grupo son los que tienen una sílaba sin acento allí con un grave en A3a, como *Dion.* 6.219 (ἡμιδαῆς σέλας **ὕγρον** ἀπέπτυνεν ἐσπερὶς ἄλμη [el agua salada del oeste escupía la húmeda luz medio encendida]).

En el primer pie la disminución es ligera entre las épocas arcaica y clásica y helenística, al punto que las diferencias entre los autores individuales no son significativas (nótese, sin embargo, que todos los autores helenísticos, con la excepción de la poesía bucólica de Teócrito, muestran grados de concordancia menores que Parménides y Homero, lo que quizás no sea mera casualidad). Sin embargo, a partir de los *Himnos Órficos* el descenso es abrupto. Es posible que haya aquí interferencia de otros factores (como la disminución en el uso de espondeos en esta ubicación), pero en principio parece claro que la tendencia a un primer pie sin concordancia (no con discordancia, como se hará claro inmediatamente) se profundiza.

El caso del quinto pie es similar. Aunque hay una ligera tendencia a preferir niveles de concordancia mayores allí a partir de Parménides, no es sino hasta la época imperial que la diferencia se vuelve verdaderamente significativa. En esta ubicación se observa, por lo demás, un salto entre Opiano y Nono (como en el tercer pie), pero sobretodo un aumento radical en el caso de Proclo.¹⁰⁰ Aquí es altamente probable que las preferencias estéticas y ciertas peculiaridades de los autores individuales estén jugando un papel importante, lo que nos recuerda que hay más en el análisis del metro que las meras generalidades de época.

Por último, el segundo y el cuarto pie varían más en función de los estilos de cada autor que de tendencias generales. En el segundo pie, parece haber un ligero aumento de la concordancia, pero para que fuera claro debería excluirse del análisis a varios autores que tienen números similares (Calímaco, la bucólica de Teócrito) o inferiores (Opiano) a Homero. Por lo demás, las diferencias entre los extremos son mucho menores, con la excepción de los *Himnos Órficos* que muestran un número desproporcionadamente alto de concordancia (el segundo de toda la tabla, de hecho, si se exceptúa la columna del tercer pie – el más alto es el 61,08% en el quinto pie de Proclo –). Es posible que esto deba ser atribuido a la peculiar técnica compositiva que exhiben estos poemas: es plausible pensar que la reiteración de concordancia en el segundo y el tercer pie fuera parte del encantamiento que constituyen.¹⁰¹

¹⁰⁰ El v. 1.3 (αὐτὸς ἔχων κληῖδα καὶ ὑλαίοις ἐνὶ κόσμοις [tú mismo sosteniendo también la llave del mundo material]), con concordancia en el segundo, el tercero y el quinto pie, es típico del neoplatónico.

¹⁰¹ Cf. Abrach (en prensa), con abundante bibliografía. Un verso como el 1.1 es un buen ejemplo de esto (Εἰνοδίαν Ἐκάτην κλήζω, τριοδίτιν, ἔρανην [celebro a Hécate de las Einodia, de las encrucijadas, amable]), donde excepto por el primer pie todos los demás son concordantes y, lo que es más, el segundo y el tercero están marcados por el mismo ritmo anapéstico. Debe mencionarse el detalle de que después del verbo, el tono empieza a subir hasta el oxítono pre-pausal final, como el himnista espera seguramente que haga la diosa subterránea.

El cuarto pie es el que con mayor claridad muestra una variación exclusivamente estilística, lo que resulta muy coherente con la observación realizada más arriba (sec. 2.3.1) de que las cesuras en esta ubicación no tienen una tendencia clara de desarrollo. La importancia de la diéresis bucólica en la determinación de los números de esta columna se puede ver claramente en las filas que corresponden a los dos estilos de Teócrito¹⁰²: en los himnos, donde la incidencia de diéresis bucólica es menor (44,78%) y la de heptemímera mayor (30,70%), hay más concordancia en el cuarto pie (30,49%); en los poemas bucólicos, donde la incidencia de diéresis bucólica es mayor (76,9%) y la de heptemímera menor (9,58%), hay menos concordancia (18,87%). Un estudio que corroborara si la diferencia es meramente el resultado automático del tipo de formas en el cuarto pie o el producto de decisiones deliberadas del poeta es difícil pero necesario, dado que permitiría demostrar que las preferencias métrico-prosódicas tienen el mismo estatus para el análisis que las métricas. Es lógico que estas tendencias vayan de la mano (los autores con menos incidencia de diéresis bucólica tienden a tener más concordancia en el cuarto pie), pero parece verosímil que no sea simplemente porque un dato depende del otro, sino porque son parte de una técnica compositiva mayor que engloba a ambas.

2.3.2.2.2. Evolución de la discordancia en el hexámetro

El próximo paso es estudiar los cambios en la discordancia, a fin de verificar si los movimientos que se dan en este caso son simplemente el reverso de los que se observan en la tabla anterior o tienen una idiosincrasia particular.¹⁰³

¹⁰² Aunque no exclusivamente, la diéresis bucólica suele implicar una forma dactílica en el cuarto pie, que nunca puede ser concordante (con los criterios de concordancia aplicados aquí).

¹⁰³ En este punto, la ventaja de incluir una tercera categoría en el análisis (cf. sec. 0.4.4) se hace absolutamente evidente. Si se utilizaran aquí los criterios de David, sería imposible que la tabla 2.3.2 fuera otra cosa que un suplemento a la 2.3.1 (para el autor, todo lo que no es concordancia es automáticamente discordancia).

	1° pie	2° pie	3° pie	4° pie	5° pie
Homero	36,23%	20,25%	5,80%	25,08%	11,63%
Parménides	31,03%	13,79%	13,10%	24,83%	11,72%
Apolonio	29,42%	11,62%	3,54%	24,45%	8,52%
Calímaco	27,91%	9,30%	3,74%	24,81%	9,20%
Teócrito (buc.)	31,55%	8,45%	3,66%	34,65%	11,27%
Teócrito (him.)	28,57%	10,02%	2,77%	26,01%	10,66%
<i>Himnos Órficos</i>	28,57%	6,78%	5,08%	19,37%	8,23%
Opiano	37,45%	6,74%	1,12%	25,66%	11,24%
Nono	21,77%	2,38%	0,00%	15,99%	10,54%
Proclo	26,49%	4,32%	0,54%	8,65%	9,19%

Tabla 2.3.2. Porcentaje de versos discordantes por pie y por autor.

El primer dato verdaderamente llamativo que se observa es que no hay ninguna ubicación en donde haya un incremento en la discordancia en ningún periodo (con la excepción del peculiar número de Parménides en el tercer pie, sobre el cual ver abajo). Esto es notable: contra la posibilidad de que las tendencias homéricas se exacerbaran (es decir, que la discordancia en el primer pie aumentara), lo que sucedió es que los casos en los que el acento y el ritmo métrico enfatizaban dos partes distintas del pie se redujeron en términos absolutos. De hecho, el total de ubicaciones discordantes disminuye de 19,80% del total en Homero (2459 pies discordantes sobre $2484 \times 5 = 12420$ pies totales) a 14,99% en Calímaco (701 pies discordantes sobre $935 \times 5 = 4675$ pies totales) a tan sólo 10,14% en Nono (447 pies discordantes sobre $882 \times 5 = 4410$ pies totales). Este proceso es el reverso de lo que sucede con la concordancia, pero considerablemente más marcado.¹⁰⁴ En Proclo, de hecho, la discordancia no llega siquiera al 10% del conjunto de los pies.

Esta tendencia general indica que conforme avanza la historia del hexámetro se reduce progresivamente la búsqueda de discordancia en el primer pie, que probablemente llegó a ser percibida, quizás en analogía con el resto del verso, como un efecto indeseable. Más aún, en algún punto de la historia del hexámetro la presencia de declives barítonos en el arsis se convierte prácticamente en tabú: mientras que éstos representan 36,32% de los casos de discordancia en Homero (es decir, 893 pies, un 7,19% del total), bajan a 22,82% en Calímaco (160 pies, un 3,42% del total) y nada más que 10,29% en Nono (46 pies, un insignificante 1,04% del total), en el que además están

¹⁰⁴ El total de pies concordantes es de 36,51% en Homero (4541 pies), 37,18% en Calímaco (1738 pies) y 42,68% en Nono (1882 pies).

restringidos exclusivamente al primer pie.¹⁰⁵ Es evidente que el aumento en la preferencia por pies dactílicos está jugando un rol aquí, pero difícilmente estos cambios puedan considerarse un mero subproducto de otras tendencias.¹⁰⁶

Entrando en las ubicaciones individuales, aunque el tercer pie no muestra una tendencia contundente, es claro que es el lugar donde la general se profundiza más claramente. Sólo Parménides aquí rompe con la línea de desarrollo, quizás porque la técnica compositiva de este poeta muestra usos peculiares de los fenómenos prosódicos, dado el tema de su texto; que es un efecto buscado puede estar indicado por el hecho de que es el único autor en el que el tercer pie no tiene el porcentaje más bajo de discordancia.¹⁰⁷ Evidentemente, el aspecto más interesante de esta ubicación es el 0% en Nono, seguido de cerca por el 0,54% de Proclo (un solo caso).¹⁰⁸ Aunque el número en Opiano es también muy bajo, no deja de ser significativamente mayor (que el de Nono, a menos que el comentario de la n. 108 sea acertado).

Otro pie en donde se observa una tendencia relativamente clara a la baja en el porcentaje de discordancia en la época imperial (exceptuando el caso de Opiano) es el cuarto. Proclo nuevamente muestra un comportamiento idiosincrático, siendo el único en donde este pie está en el tercer lugar en la jerarquía (en el resto es siempre el segundo). Nuevamente, la incidencia de diéresis bucólica puede aquí estar jugando un rol, dado que la poesía bucólica de Teócrito es el único lugar del *corpus* donde la

¹⁰⁵ En Proclo hay un solo caso de declive en arsis fuera del primer pie, en el v. 1.19 (ἐξέθορον Φοῖβος· κιθάρη δ' ὑπὸ θέσκελα μέλων [...brota Febo; y con su cítara cantando por inspiraciones de los dioses...]).

¹⁰⁶ Nótese, por lo demás, que un menor uso de espondeos no necesariamente implica una menor cantidad de discordancia, por el simple hecho de que cualquier acento en el arsis (incluso sobre sílaba breve) sin acento en la tesis (cf. sec. 0.4.4) es considerado un caso de discordancia, en la medida en que no haya acento en la tesis.

¹⁰⁷ Cf. Abritta (en prensa^a). Otra explicación es que Parménides era un mal poeta, que es una idea algo extendida entre los críticos (cf. por ejemplo Sicking 1993: 73 con n. 21) que yo no comparto en absoluto. Nótese que en el resto de las ubicaciones es perfectamente capaz de mantenerse en números cercanos a los poetas helenísticos, o intermedios entre éstos y Homero. Que puede haber un motivo filosófico para sus datos lo sugiere un verso como 8.32, οὐνεκεν οὐκ ἀτελεύτητον τὸ ἐὸν θέμις εἶναι [Por esto no es justo que lo que es sea imperfecto], donde la brutal discordancia en el declive de ἀτελεύτητον no puede dejar de leerse como una expresión de la violación ontológica a la que el mismo término apunta. Cf. otro caso similar en Abritta (en prensa^a: sec. 2.2.3).

¹⁰⁸ Y este caso es de un disílabo trocaico oxítono en A3a, en el v. 7.13: Τιτήνων ὑπὸ χερσὶ, πόρες δέ ἐ πατρὶ φέρουσα [por las manos de los Titanes, y llevándose se lo entregaste a su padre]. Nótese que es considerablemente probable que la contonación iniciada en la preposición ὑπὸ terminara en χερσὶ (el análisis de la sec. 1.3.4 no aisló este tipo de grupos de proclítico+léxico, sino que consideró todas las palabras precedidas por agudo en conjunto), lo que obligaría a descontar también este pie como discordante. Merece señalarse también el acierto de que el verso está marcado con un declive en corte masculino ante la trihemímera (Τιτήνων) y otro en corte femenino ante el final (φέρουσα), con dos posibles declives menores en las ἔψιλόν cerradas de χερσὶ (femenino) y πόρες (masculino), lo que le da una interesante simetría.

discordancia en el cuarto pie es más alta que en el primero. No obstante, parece improbable que el mayor o menor uso de diéresis sea el único factor significativo.

El segundo pie muestra un movimiento que se ha encontrado ya en el caso de la variación en los tipos de hexámetro (¿quizás está vinculado a ésta en función de los cambios en la métrica externa?, cf. sec. 2.3.1): un salto considerable entre las épocas arcaica y clásica y otro en algún punto entre la época helenística y la imperial. Nono aquí aparece como un caso extremo, con un porcentaje de discordancia en el segundo pie más bajo que el que la mayoría de los autores tiene en el tercero. Esto es de esperarse: si el movimiento de la discordancia a la concordancia que caracteriza al hexámetro homérico va desapareciendo con el tiempo, reemplazado por un deseo de evadir del todo la discordancia, el segundo pie es la ubicación más susceptible de reducir los porcentajes de ésta, que en Homero probablemente fueran altos a fin de hacer visible dicho movimiento.

Finalmente, en el primer pie y el quinto se observa una variación estilística de autor a autor (nótese, por ejemplo, que no hay casi diferencia entre los dos *corpora* de Teócrito). En el primero los porcentajes son en general menores al homérico, donde la preferencia por discordancia es evidente, pero nunca bajan demasiado, con la excepción parcial de Nono, morigerada por el hecho de que Opiano exhibe el número más alto de toda la tabla en esta ubicación.¹⁰⁹

Sobre el quinto pie debe mencionarse, por último, un dato interesante: su lugar en la jerarquía de discordancia va subiendo progresivamente, del cuarto lugar en Homero y el quinto en Parménides, al cuarto y tercero en Apolonio, Calímaco y Teócrito, al tercero y segundo en los *Himnos Órficos*, Opiano, Nono y Proclo (el detalle puede consultarse en la tabla que se halla en el blog, si el lector prefiere omitir la reconstrucción manual de las jerarquías). Es decir que, aunque en términos absolutos los porcentajes de discordancia en este pie fluctúan bastante a lo largo de la tradición, su lugar relativo en la escala asciende constantemente. Esto es producto del hecho de que esta ubicación prácticamente no sufre cambios de Homero a Nono, mientras las demás se modifican de manera considerable, pero no deja de ser un dato interesante, porque el hecho de que los poetas hayan mantenido los niveles homéricos de discordancia allí al

¹⁰⁹ Son raros en Nono los versos como *Dion.* 1.494, **Θέλξω** δένδρεα πάντα καὶ οὐρεα καὶ φρένα θηρῶν [encantaré todos los árboles y los montes y el pensamiento de los animales], con declive en la primera arsis (y circunflejo en el último pie; quizás en este caso el efecto es deliberado, tomando en cuenta que ambos acentos están sobre ὦ μέγα). En Opiano, un verso como *Hal.* 1.690 (μίμνει δ' ἡματα πάντα δωδέκα σὺν τεκέεσσιν [permanece por doce días completos con sus hijos]), con discordancia en el primer pie, no concordancia en el segundo, el cuarto y el quinto y concordancia en el tercero es típico.

mismo tiempo que modificaban todo lo demás sugiere quizás un esfuerzo deliberado por conservar esos niveles.

2.3.2.2.3. Componentes de la concordancia a lo largo de la historia

Como última parte del estudio diacrónico de la concordancia, puede resultar interesante analizar sus componentes en una de las ubicaciones del metro para comprender qué es efectivamente lo que los poetas hacen o dejan de hacer para reforzarla. La mejor opción para semejante análisis es el tercer pie. La tabla 2.3.3 muestra el tipo de acento en esa ubicación, restringiéndose específicamente a los casos concordantes.

	Declive	Circunflejo	Ag. en pen. cerr. ¹¹⁰	Oxí. pre-pausal	Total
Homero	1180 (67,78%)	412 (23,66%)	126 (7,24%)	23 (1,32%)	1741
Parménides	60 (63,16%)	26 (27,37%)	9 (9,47%)	0	95
Apolonio	491 (72,42%)	141 (20,80%)	44 (6,49%)	2 (0,29%)	678
Calímaco	538 (75,24%)	138 (19,30%)	36 (5,03%)	3 (0,42%)	715
Teócrito (buc.)	183 (65,36%)	87 (31,07%)	9 (3,21%)	1 (0,36%)	280
Teócrito (him.)	254 (70,17%)	76 (20,99%)	30 (8,29%)	2 (0,55%)	362
<i>Himnos Órficos</i>	256 (77,34%)	50 (15,11%)	5 (1,51%)	20 (6,04%)	331
Opiano	359 (79,07%)	72 (15,86%)	19 (4,19%)	4 (0,88%)	454
Nono	701 (82,67%)	122 (14,39%)	25 (2,95%)	0	848
Proclo	129 (80,12%)	25 (15,53%)	7 (4,35%)	0	161

Tabla 2.3.3. Cantidad de versos concordantes en el tercer pie del hexámetro por autor y tipo de acento en T3. Se muestra el porcentaje por fila entre paréntesis.

Las líneas de desarrollo que se observan en esta tabla son bastante evidentes y también extremadamente interesantes. En principio, la evasión absoluta de oxítonos pre-pausales tanto en Nono como en Proclo es notable; aunque estos acentos son bastante infrecuentes en general (lo que probablemente explica su ausencia en Parménides), pareciera que en estos autores ha perdido su rol como alternativa (aunque muy menor) a

¹¹⁰ Cf. sec. 1.2.2.

la concordancia βαρύς.¹¹¹ El caso de los *Himnos Órficos* merece ser destacado también por la peculiaridad de que es el único donde este tipo de acentuación juega un papel significativo, y de hecho más significativo que los agudos en penúltima cerrada.

Dicho eso, es claro que los datos más interesantes de la tabla están en las primeras dos columnas.¹¹² El coeficiente de correlación entre ellas es de -0,94 (-0,95 para las jerarquías), lo que indica una proporción inversa casi perfecta. En otras palabras, a lo largo de la historia del metro, conforme más se utilizaba el declive barítono en T3, menos se utilizaba el circunflejo. Esto resulta un tanto obvio (es claro que no se pueden usar los dos a la vez, y si se usa cada vez más uno se va a usar cada vez menos el otro), pero no es el punto fundamental: el punto fundamental es que hay un proceso continuado desde Homero hasta Nono de aumento en el uso de los declives y disminución en el uso de los circunflejos en una ubicación clave, similar a la evasión cada vez mayor de los primeros en las arsis que se observó en la sección anterior.

Las consecuencias de este descubrimiento son mucho más profundas para el análisis de la historia del metro que la simple constatación de una preferencia. Los datos presentados en la tabla 2.3.3 reducen el concepto de “métrica acentual” en la antigüedad tardía, por lo menos en lo que respecta al hexámetro, a un mero mito académico. Es completamente absurdo considerar que en Nono hay un cambio hacia la coincidencia entre acento de intensidad (!) e ictus cuando lo que se observa es que es el autor que mayor preferencia muestra por el tipo de acentuación que se pierde más claramente una vez que el acento griego cambia su naturaleza. Es decir, es imposible conciliar el principio básico de la métrica acentual (es decir, coincidencia de ictus y acento de intensidad) con los datos que la tabla 2.3.3 muestra, que indican que Nono sólo está exacerbando la tendencia a una concordancia basada en el declive tonal post-agudo que comienza en Homero y le llega particularmente vía Calímaco (el autor helenístico que mayor porcentaje de estos declives usa). Volveré sobre esto en las conclusiones de esta parte.

Antes, sin embargo, merece ser mencionado el caso de los poemas bucólicos de Teócrito. Ya se ha observado que éstos muestran ciertos rasgos peculiares, en particular

¹¹¹ De hecho, hay diez casos en Nono de oxítonos pre-pausales en T2, como en *Dion.* 3.414 (ἀμφιλαφής, στέψας δὲ νεότριχος ἄκρα παρειῆς [...abundante, coronando la punta de su mejilla de pelo joven...]), lo que sugiere que su evasión en el resto del verso es deliberada.

¹¹² El cambio en la columna de los agudos en sílaba cerrada está claramente correlacionado con la de los circunflejos (Pearson=0,64 y $\rho=0,70$, donde ρ es el análisis de correlación de la jerarquía), por lo que omito aquí un análisis detallado de él, en particular porque me parece necesario verificar las conclusiones alcanzadas en la sec. 1.2.2 en autores helenísticos e imperiales antes de hacerlo.

en el caso de la discordancia en el cuarto pie, pero aquí se separan del resto de la tradición, y especialmente del resto de los textos de su época en el alto porcentaje de circunflejos en T3.¹¹³ La explicación de este fenómeno demanda un análisis más detenido del estilo del autor, quizás incluyendo otros autores bucólicos, pero me atrevo en este punto a conjeturar una posibilidad: en la poesía bucólica, la técnica compositiva tendía a relegar hacia el final del verso el acento con el tono más bajo,¹¹⁴ utilizando frecuentemente circunflejos ante la cesura central, y a la vez enfatizando el último descenso como la culminación del contorno tonal que atraviesa las tres partes de cada verso que caracterizan a este tipo de poesía, dada la alta incidencia de diéresis bucólica en ella. Un verso como *Id.* 1.20, καὶ τᾶς βουκολικᾶς ἐπὶ τὸ πλεόν ἵκεο μοῖσας [y llegaste a la cima de la poesía bucólica], por lo demás el primero de la colección en el que aparece el término βουκολικᾶς μοῖσας, sería característico de la melodía de este tipo de textos.

2.3.2.2.4. Conclusiones

La tendencia observada en la evolución métrica del hexámetro a una progresiva regularización y simplificación es también visible en su evolución métrico-prosódica. En primer lugar, porque las preferencias por concordancia en ciertas ubicaciones del metro (el tercer y el quinto pie) se exagera a lo largo del tiempo, mientras que en el primer pie el grado bajo en Homero de ésta disminuye constantemente hasta Nono. En segundo lugar, porque hay una tendencia muy evidente a evitar cada vez más la discordancia en casi todas las ubicaciones del verso, pero particularmente en los pies del segundo al cuarto, aunque en el primero sólo Opiano tiene niveles cercanos al homérico. Esta es la mayor simplificación que sufre el hexámetro a lo largo de la historia: mientras que en sus usos primitivos (al menos en Homero; es necesario confirmar si sucede lo

¹¹³ La tendencia se modera bastante si se unifican las dieciocho instancias del estribillo ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' αἰοιδᾶς y sus variaciones del *Idilio* 1, pero el porcentaje de circunflejos sigue siendo considerablemente más alto que el del promedio de la época helenística (pasa a ser 26,62% si todas las instancias se cuentan como un solo verso, frente a un 20,36% del resto de los textos). Dicho eso, me parece que eliminar esos casos de la cuenta no es apropiado: el estribillo sirve, precisamente, para marcar un tono en el canto, y el análisis que se está realizando es cuál es la tendencia del tono en el canto. Uno podría argumentar, de hecho, que la acentuación del estribillo es un dato a favor de la hipótesis de la melodía descendente en la poesía bucólica. Sobre el problema de considerar o no el estribillo y sus antecedentes, cf. Brioso Sánchez (1976: 33 n. 32), que opta por contar todas las instancias de cada estribillo como una (en el *Idilio* 1, esto las reduce a dos versos).

¹¹⁴ No en términos comparativos, dado el *downtrend*, sino en términos absolutos, lo que obviamente tendría su correlato melódico. En otras palabras, aunque sabemos que un declive en el tercer pie casi invariablemente estaría un tono más alto que uno en el sexto, esto no significa que fuera lo mismo contrastar un circunflejo en el tercero con un declive en el sexto que un declive en el tercero con un declive en el sexto.

mismo en Hesíodo y los himnos homéricos) la discordancia era con toda probabilidad un recurso compositivo, con el tiempo se convierte en un inconveniente que debe ser evitado. El proceso es similar al que se da en los espondeos en el cuarto y el segundo pie: lo que es tendencial en Homero, al punto que puede considerarse parte de la técnica poética, es decir, meramente estilístico, se vuelve regular en autores posteriores y, sobre todo a partir de Nono, principio compositivo.

Aunque el análisis de los datos en este sentido complementa las conclusiones de la metricología tradicional, es suplementario de ella en lo que respecta a la idea de que a partir de la época imperial surge una “métrica acentual” en la poesía griega. Más allá de la complejidad de semejante concepto en un verso que, se ha demostrado ya, atiende al acento desde sus primeros registros conservados, es claro que la evidencia en el hexámetro no sugiere ningún tipo de cambio radical en Nono ni en los autores cercanos a él cronológicamente. Todo lo contrario: como sucede en el caso de los tipos de hexámetro, en donde se observa que los autores imperiales profundizan el cambio que en la época helenística se constata con respecto al metro arcaico, en el análisis métrico-prosódico se detecta una tendencia continuada desde Homero hasta Proclo en la manera de componer poesía hexamétrica. Más aun, el estudio de la composición de la concordancia arrojó resultados contundentes en este sentido: no sólo el giro hacia un acento intensivo no afecta este proceso, sino que aparece como completamente ajeno a la técnica compositiva de los autores tardíos. Aunque es altísimamente probable que Nono y Proclo, y aun Opiano, no hayan pronunciado jamás una contonación en su vida cotidiana (el giro hacia el acento intensivo los precede por siglos, en particular a los primeros),¹¹⁵ al componer hexámetro utilizaban la misma prosodia que Homero, al menos en lo que respecta al uso de declives barítonos como herramienta melódica.

Esto es peculiar, y quizás resulta profundamente anti-intuitivo. Sin embargo, los datos compilados hasta ahora indican exactamente eso: el lenguaje cotidiano griego y el lenguaje poético griego (al menos una parte de éste) siguieron durante siglos caminos separados. Es notable, y merece estudiarse más en detalle en las secciones que siguen, el esfuerzo de los poetas imperiales por conservar y utilizar una técnica compositiva basada en patrones lingüísticos que con toda seguridad les eran ajenos.

¹¹⁵ Devine y Stephens (1994: 215), con sus referencias.

2.3.2.3. El sexto pie en la historia del hexámetro

2.3.2.3.1. Tendencias métricas

En la sec. 2.2.1.1 se demostró a partir de un estudio de todos los autores del *corpus* que el sexto pie del hexámetro tiene características rítmicas peculiares, dado que cualquiera de las dos sílabas que lo constituyen puede ser la parte rítmicamente prominente. Aunque el análisis abarcó a todas las muestras disponibles, no incluyó un examen detenido de la evolución de las preferencias, si la hubiera, ni de las diferencias estilísticas entre los poetas. Esta sección pretende subsanar esa falta, incluyendo tanto un estudio de los cambios en los usos rítmicos en el sexto pie a lo largo de la historia del hexámetro,¹¹⁶ como de los usos acentuales.

El primer paso, naturalmente, es analizar la proporción de espondeos y troqueos en el sexto pie. Lo único que se excluye en la tabla 2.3.4 son los monosílabos finales, que pueden generar algún tipo de ruido estadístico y por ello he preferido omitirlos.

	Final trocaico	Final espondeico	Total	Ratio Tr/Es	Total de vv.
Homero	1209 (50,59%)	1181 (49,41%)	2390	1,02	2484
Parménides	86 (62,77%)	51 (37,23%)	137	1,69	144
Apolonio	558 (62,91%)	329 (37,09%)	887	1,70	906
Calímaco	459 (50,22%)	455 (49,78%)	914	1,01	935
Teócrito (buc.)	151 (43,02%)	200 (56,98%)	351	0,75	355
Teócrito (him.)	212 (46,39%)	245 (53,61%)	457	0,87	469
<i>Himnos Órficos</i>	220 (53,79%)	189 (46,21%)	409	1,16	413
Opiano	277 (52,56%)	250 (47,44%)	527	1,11	534
Nono	69 (8,31%)	761 (91,69%)	830	0,09	882
Proclo	66 (34,46%)	115 (63,54%)	181	0,57	185

Tabla 2.3.4. Cantidad de hexámetros por ritmo del sexto pie y por autor, excluyendo monosílabos finales. Se incluye el porcentaje por fila entre paréntesis.

¹¹⁶ Para simplificar la exposición, a lo largo de toda esta sección (2.3.2.3), me referiré con “uso rítmico” o “ritmo del sexto pie” a la alternancia entre espondeos y troqueos allí, y no a la determinación acentual del ictus.

A simple vista se observa que no hay ninguna tendencia evolutiva. Aunque Nono y Proclo muestran porcentajes muy bajos de troqueos, parece claro que esto no es porque son el último paso en un proceso de desarrollo, sino por una tendencia estilística que caracteriza sus composiciones. La época helenística permite ver esto clarísimamente: los tres autores en ella muestran técnicas por completo diferentes. Apolonio prefiere finales trocaicos, Calímaco continúa con la razón 1:1 homérica y Teócrito muestra una cierta inclinación a los finales espondeicos, especialmente en su poesía bucólica, pero las diferencias entre ambos estilos no son significativas.

Aunque por un lado el que la tabla 2.3.4 no muestre una dirección evolutiva evidente desde la época homérica hasta la antigüedad tardía parece ir en contra de lo observado en la sección anterior y en general por la metricología, no deja de ser bastante coherente con el hecho de que el hexámetro en Homero parece estar no-marcado con respecto a las preferencias rítmicas en el sexto pie.¹¹⁷ Después de todo, como se ha notado en reiteradas ocasiones, el metro se regulariza y simplifica, y no hay demasiada regularización ni simplificación posible con respecto a la proporción de espondeos y troqueos que exhibe el verso homérico. El otro autor que marca la dirección de la evolución del metro, Calímaco, por lo demás, muestra la misma proporción que Homero, de manera que el verso llega a la época imperial sin ningún tipo de vector de desarrollo. Es recién Nono el que señala un cambio definitivo en la técnica compositiva, inclinando definitivamente la balanza a favor de los espondeos. Uno podría notar que, en un sentido, esta tendencia lo antecede (dado que hay más troqueos que espondeos en el verso y en el idioma, y sin embargo Homero y Calímaco mantienen una razón 1:1 entre ambas formas), pero parece claro que es una marca estilística propia (y epocal; cf. sec. 3.5.2.2.2).

Antes de proceder al estudio del acento, merece señalarse una tendencia característica de la época imperial con respecto a la co-determinación del ritmo en diferentes pies. Una propiedad que comparten Parménides y la mayoría de los helenísticos es que el análisis muestra una independencia casi absoluta entre el tipo de cesura en el tercer pie, el cuarto y el tipo de ritmo en el sexto. En Calímaco, por ejemplo, la probabilidad de que la distribución relativa entre el uso de una cesura tipo B (trocaica o pentemímera) y un tipo de final de verso sea producto del azar es de 66,64%;

¹¹⁷ Recuérdese lo señalado en la sec. 2.2.1.1 con respecto a la peculiaridad de la razón 1:1 en Homero y otros autores. Parménides y Apolonio tienen, en comparación con la distribución en el lenguaje griego y en el propio hexámetro, hexámetros mucho menos marcados con respecto a las preferencias en el sexto pie que Homero y Calímaco.

el mismo análisis para la correlación entre la cesura tipo C de un verso y el tipo de final da una probabilidad de 59,74% en el poeta (el resto de los números pueden verificarse en el blog). En otras palabras, no hay ninguna co-determinación rítmica entre el corte en el tercer pie o el cuarto pie y el ritmo del sexto. En Homero, sin embargo, sí se observa una interrelación: es significativamente más probable (sólo un 6,3% de posibilidades de que sea producto del azar) que, cuando un verso tiene heptemímera, tenga final espondeico y que, cuando tiene diéresis bucólica, tenga final trocaico. En otras palabras, que haya una correlación rítmica directa entre el tipo de corte del cuarto pie y el del sexto: cuando el primero es femenino, es más probable que lo sea el segundo.¹¹⁸

El fenómeno aparece replicado en Apolonio: la distribución correlativa entre variantes de cesura tipo C (es decir, diéresis bucólica o heptemímera) y ritmo en el sexto pie es de 0,09%.¹¹⁹ Más específicamente, hay casi el doble de posibilidades ($\Omega=1,81$) de que el sexto pie sea trocaico cuando hay diéresis bucólica que cuando hay cesura heptemímera. Un verso como *Arg.* 1.1104 (ὄρνυτο δ' ἐξ εὐνῆς κεχαρημένος, || ὄρσε δ' **ἐταίρους** [se levantó del lecho contento y levantó a sus compañeros]), con diéresis bucólica y final espondeico es bastante menos probable (es decir, bastante menos frecuente) que un verso como *Arg.* 1.1131 (δραξαμένη γαίης Οἰαξίδος, || **ἐβλάστησε**. [empuñando tierra Eáxide, dio a luz]), con diéresis bucólica y final trocaico; y viceversa, un verso como *Arg.* 1.1155 (νήνεμος ἐστόρεσεν δίνας, // κατὰ δ' εὔνασε **πόντον**. [{el cielo} sereno despejó los remolinos y aquietó el mar.]), con heptemímera y final trocaico, es menos probable que uno como *Arg.* 1.1173 (ἀσπασίως εἰς αὐλὴν ἐήν, // δόρποιο χατίζων [...alegremente a su cabaña, deseando la comida]), con heptemímera y final espondeico. De hecho, la razón entre sexto pie trocaico y espondeico con diéresis bucólica es 1,95, es decir, casi de dos a uno, mientras que con cesura heptemímera es

¹¹⁸ Son más probables versos como *Od.* 1.410 (οἶον ἀναΐξας ἄφαρ οἴχεται, || οὐδ' **ὑπέμεινε** [de tal modo se marcha directamente tras hablarte, y no permanece...]), con diéresis bucólica y final trocaico y *Od.* 1.395 (πολλοὶ ἐν ἀμφιάλῳ Ἰθάκῃ, // νέοι ἠδὲ **παλαιοὶ** [muchos en Ítaca rodeada por el mar, jóvenes y viejos]), con heptemímera y final espondeico, que versos como *Od.* 1.414 (οὔτ' οὖν ἀγγελίῃ ἔτι πείθομαι, || εἶ ποθεν **ἔλθοι** [ni confío ya en las noticias, vengan de donde vengan]), con diéresis bucólica y final espondeico, y *Od.* 2.40 (ὦ γέρον, οὐχ ἐκὰς οὗτος ἀνὴρ, // τάχα δ' εἴσεται **αὐτός** [¡Oh, anciano! Este hombre no está lejos, y pronto {lo} verás tú mismo]), con heptemímera y final trocaico.

¹¹⁹ A esto se suma un fenómeno secundario, que no se registra en Homero pero se replica luego en Nono y Proclo: hay una interrelación entre la aparición o no en un verso de diéresis bucólica dactílica y el tipo de cierre en el sexto pie (la distribución correlativa entre ambos sólo tiene 5,27% de chances de ser aleatoria). Es más probable que una línea termine en un espondeo cuando no hay diéresis bucólica dactílica (como en *Arg.* 1.1109, οἱ δ' ἄρα, λυσάμενοι Ἰερῆς ἐκ πείσματα **Πέτρης** [y ellos, desatando las cadenas de la Piedra Sagrada]) y que termine en un troqueo cuando la hay (como en *Arg.* 1.1188, βῆ ῥ' ἴμεν εἰς ὕλην υἱὸς Διός, // ὣς κεν **ἐρετμόν** [fue a caminar hacia el bosque el hijo de Zeus, para {procurarse} un remo...]).

1,08, es decir, casi idéntica. Los versos de Apolonio con esta cesura tienen un sexto pie que se parece más al de Calímaco y Homero que al de Parménides.

Esta peculiaridad del verso de Apolonio es compartida por todos los autores imperiales. En Opiano y los *Himnos Órficos* es un poco más débil ($\Omega=1,64$ y $1,61$ respectivamente), pero en Nono y Proclo se exagera al extremo, al punto que hay cerca de cuatro veces más posibilidad de que el sexto pie sea trocaico cuando hay diéresis bucólica que cuando hay cesura heptemímera. En Nono en particular, $\Omega=4,66$: hay sólo seis casos de cesura heptemímera con final trocaico, sobre 176 versos con este tipo de corte (un 3%),¹²⁰ mientras que hay 66 casos con ese tipo de cierre sobre 467 versos con diéresis bucólica (un 14%). Uno puede conjeturar que esta preferencia es producto de un deseo de mantener algún tipo de coherencia rítmica en la segunda parte del metro: cuando se inicia con un corte masculino (como es la heptemímera), tiende a cerrarse con un corte masculino. Es dable pensar que en Nono y Proclo esta tendencia se exagera en la medida en que estos autores tienen una inclinación clara por finales fuertes en el metro, y por lo tanto el contraste entre la heptemímera y un cierre trocaico resulta indeseable porque resalta la debilidad rítmica de este tipo de final. También es posible que la explicación deba buscarse en la inversa del caso que se evade, es decir, en la preferencia por finales trocaicos cuando hay diéresis bucólica, pero es más difícil para mí imaginar qué tipo de motivación rítmica habría para semejante tendencia.

El caso de Opiano merece ser destacado por otro motivo: es el único autor en el *corpus* compilado en el que se observa una tendencia a co-determinar la cesura central del verso y su tipo de cierre. En este poeta, la posibilidad de que una línea termine en un espondeo es cerca de 70% mayor ($\Omega=1,73$) cuando esa línea tiene cesura pentemímera que cuando tiene cesura trocaica tercera.¹²¹ Esto es muy coherente con lo apuntado en el párrafo anterior como motivación para la co-determinación en el cuarto pie: hay una preferencia por repetir el ritmo de los cortes internos a cada verso en el cierre.

Puede ejemplificarse esta tendencia con los primeros tres versos de la *Haliéutica*:

¹²⁰ *Dion.* 5.262 (...φέρων ἐδίδαξε βοτῆρας), 8.120 (βροτῶν θελκτῆρια κείται), 10.386 (φέρων μνηστῆρας ἀγῶνος), 11.340 (τεοὶ γεγάσι φωνῆες), 13.219 (ἄτε στενάχουσα τοκῆα) y 16.264 (Νέμεσις δ' ἐγέλασεν ἰδοῦσα.). Como puede verse, tres de los seis tienen βαρύς en ω en T4, pero más allá de eso no he notado que compartan ninguna peculiaridad.

¹²¹ Interesantemente, esta peculiaridad del metro de Opiano me ha permitido comparar los datos de la *Haliéutica* con los de la *Cinegética* (aunque en una muestra muy reducida de esta última). En el segundo poema no hay rastros de esta tendencia, lo que sugiere un estilo diferente y, quizás, un autor diferente. Sobre el problema de la autoría de estos tratados, cf. Mair (1928: xiii-xxiii).

Ο υυ D - Dυυ - υυD υυ D υ
 Ἔθνεά τοι πόντοιο πολυσπερέας τε φάλαγγας
 - -D υυ D - - υυ - υυD
 παντοίων νεπόδων, πλωτὸν γένος Ἀμφιτρίτης,
 - υυD -D υυ - υυ - - Cυ
 ἐξερέω, γαίης ὕπατον κράτος, Ἄντωνϊνε·

Para ti, las tribus del mar y las esparcidas falanges
 de todos los tipos de peces, el género nadador de Anfítrite,
 mostraré, excelso soberano de la tierra, Antonino.

De los tres tipos de verso que se exhiben aquí, los primeros dos, respectivamente con cesura trocaica y final trocaico y cesura pentemímera y final espondaico, son los más comunes, mientras que el tercero, con un corte masculino en γαίης y final trocaico, es más infrecuente. El pasaje merecía traerse a colación también por la maestría con la que está compuesto. Obsérvese que en el tercer verso, donde el ritmo no es coherente entre la cesura central y el cierre, esto está morigerado por el hecho de que en γαίης no hay corte sintáctico: la cesura central es allí más débil que la trihemímera y la bucólica, ambas con puntuación. Más interesante, aunque menos ligado al presente punto, es el detalle de que el único circunflejo del pasaje está en Ἄντωνϊνε, precedido por dos palabras ὄξυς que cortan una larga sucesión de declives que comienza en el τοι del primer verso y tiene sólo una pequeña interrupción en γένος. Las líneas parecen diseñadas para destacar especialmente al dedicatario, que está señalado por el primer declive del poema y por el primer circunflejo.

2.3.2.3.2. Tendencias métrico-prosódicas

Comienzo por analizar la acentuación de las palabras trocaicas que cierran el verso a lo largo de su historia. La tabla 2.3.5 no excluye clíticos, excepto aquellos que no tiene ningún tipo de marca acentual ni completan una contonación iniciada en una palabra anterior.

	Decl.	Circ.	Ag. en síll. cerr.	Paroxí.	Oxí.	Total	Total βαρύς
Homero	60,60%	22,95%	6,09%	1,50%	8,85%	1198 vv.	89,65%
Parménides	41,67%	27,38%	7,14%	2,38%	21,43%	84 vv.	76,19%
Apolonio	66,49%	17,56%	6,45%	3,23%	6,27%	558 vv.	90,50%
Calímaco	54,80%	25,11%	5,68%	3,28%	11,14%	458 vv.	85,59%
Teócrito (buc.)	56,29%	23,84%	7,95%	3,97%	7,95%	151 vv.	88,08%
Teócrito (him.)	49,76%	27,96%	10,43%	2,37%	9,48%	211 vv.	88,15%
Him. Órficos	57,73%	22,27%	6,36%	3,64%	10,00%	220 vv.	86,36%
Opiano	74,73%	14,08%	6,86%	0,72%	3,61%	277 vv.	95,67%
Nono	0,00%	89,86%	5,80%	0,00%	4,35%	69 vv.	95,65%
Proclo	32,81%	34,38%	9,38%	9,38%	14,06%	64 vv.	76,56%

Tabla 2.3.5. Porcentajes de palabras trocaicas en el final de hexámetro por tipo de acento y por autor. Se incluye el total de versos con palabras trocaicas finales y el porcentaje agregado de las columnas βαρύς (las primeras tres). La columna con las oxítonas incluye las graves.

Como en la sección anterior, no parece haber aquí una tendencia marcada en ninguna dirección. Otra vez se observan en Nono y en Proclo ciertos rasgos notables, mientras que en el resto de los autores la variación es exclusivamente estilística. Resulta particularmente interesante el alto número de oxítonas en Parménides, otro aspecto en el que este autor se aleja del resto de la tradición (cf. sec. 2.3.2.2.2), y también en Proclo, donde sin embargo la escasa cantidad de casos hace que la desviación sea muy alta, y por lo tanto las diferencias con Calímaco, entre otros, no son significativas. El caso de las paroxítonas en este filósofo es, por otro lado, muy notable: se ha observado ya (sec. 1.2.2) que este tipo de acentuación es virtualmente evadida en Homero, y en el resto de la tradición se verifica una evasión semejante (particularmente en Opiano y en Nono). Pero en Proclo estas trocaicas paroxítonas no parecen presentar problemas, y aunque en términos absolutos son muy pocas (sólo 6; e.g. el v. 1.6, καὶ κόσμου κραδιαῖον ἔχων ἐπιφειγέα κύκλον [y teniendo el muy brillante disco, el corazón del cosmos]), en términos relativos son bastantes, particularmente si además se observa que este autor es, con la excepción de Parménides (un antecedente no menor, considerando que son los dos únicos filósofos del *corpus*), el que menor porcentaje de acentuación βαρύς en el sexto pie exhibe.

Sin lugar a duda, no obstante, el dato más significativo de la tabla es el 0% de declives en Nono. La evasión de proparoxítonas (la columna de los declives en la tabla 2.3.5 presenta trocaicas proparoxítonas) de este poeta es bien conocida, pero aparece como mucho más notable cuando se la observa en el contexto de una tradición que hace uso de ellas con particular frecuencia y se verifica que no es meramente un subproducto

del aumento de vocales largas en el final del verso. Opiano, el antecedente más inmediato en el *corpus* compilado, de hecho, es el autor que mayor cantidad de declives en palabras trocaicas en el sexto pie usa. Considerando los resultados de la sec. 2.3.2, por lo demás, lo que se habría esperado probablemente es que Nono exacerbara esta tendencia, inclinándose por un uso mucho mayor de declives en T6, como se inclina por un uso mucho mayor de declives en T3. Para terminar de comprender por qué hace exactamente lo contrario quizás convenga revisar la evolución de la acentuación de las palabras espondeaicas.

	Paroxítonas	Perispómenas	Oxítonas	Total	Total βαρύς
Homero	67,01%	14,84%	18,15%	1179 vv.	81,85%
Parménides	74,51%	13,73%	11,76%	51 vv.	88,24%
Apolonio	69,60%	13,07%	17,33%	329 vv.	82,67%
Calímaco	71,52%	10,60%	17,88%	453 vv.	82,12%
Teócrito (buc.)	68,50%	24,50%	7,00%	200 vv.	93,00%
Teócrito (him.)	65,71%	18,37%	15,92%	245 vv.	84,08%
<i>Himnos Órficos</i>	62,43%	18,52%	19,05%	189 vv.	80,95%
Opiano	68,80%	14,40%	16,80%	250 vv.	83,20%
Nono	73,98%	16,03%	9,99%	761 vv.	90,01%
Proclo	73,91%	16,52%	9,57%	115 vv.	90,43%

Tabla 2.3.6. Porcentajes de palabras espondeaicas en el final de hexámetro por tipo de acento y por autor. Se incluye el total de versos con palabras espondeaicas finales y el porcentaje agregado de las columnas βαρύς. La columna con las oxítonas incluye las graves.

La ausencia de líneas de desarrollo se repite. La técnica de Nono y Proclo no parece distanciarse demasiado de los demás, excepto en la reducción en el uso de oxítonas, en la que son anticipados por la poesía bucólica de Teócrito (sobre la cual ver abajo) y, en menor medida, por Parménides. Este último dato es bastante peculiar, dado lo observado en la tabla 2.3.5 con respecto a la inclinación por oxítonas trocaicas en el filósofo; quizás sea producto del tamaño de su muestra únicamente.¹²² En todo caso, esta evasión de oxítonos espondeaicos pre-pausales puede ser producto de un deseo de evitar, por razones estilísticas, un final con tono alto en líneas que tienen un cierre rítmico masculino.

Ahora bien, ¿por qué no hay una tendencia más clara a un uso de declives en los dos últimos autores del *corpus*? La idea de que son exponentes de la paroxitonesis

¹²² La desviación estándar de su 11,76% es de 4,51%, por lo que el número real en su poesía estaría entre 7,25% y 16,27% (con 68% de certeza) o 2,74% y 20,78% (con 95% de certeza).

implica que debería haber una inclinación semejante, pero esta apenas se observa.¹²³ Sólo es significativa (y apenas) la preferencia por formas βαρύς en A6, pero ésta depende de la presencia de perispómenas en el sexto pie. Más aun, ¿cómo se coordina esto con la evidente evasión de declives en T6? Allen (1967: 59-60), que intuyó la solución al problema, se negó a aceptarla porque el hexámetro, a diferencia del trímetro y el coliambo, tiene un ritmo final descendente (es decir, femenino o trocaico). Pero se ha demostrado aquí que este es un supuesto por completo falso. También se ha señalado ya que el concepto de “métrica acentual”, basada en la coordinación del acento de intensidad y el *ictus*, es un mito académico, dado el extendido uso que hace Nono del declive barítono, un tipo de prosodia que desaparece con el giro tipológico del lenguaje griego. Todo esto lleva inevitablemente a concluir lo que cualquier autor que haya tocado el tema tiene que haber intuido, pero sin el sustento teórico para afirmarlo: en Nono y en Proclo se observa un hexámetro con un cierre cuya característica fundamental es la tendencia a colocar una prominencia prosódica en tono descendente en la última sílaba o, en su defecto, una contonación completa en el último pie. Esta segunda formulación es la más adecuada: la principal característica del final del hexámetro noniano es que cerca del 90% de sus versos (90,48% en mi muestra, sin contar los casos con monosílabo final) tiene una contonación completa en el sexto pie. En Proclo este número es de 72,93%, lo que es notablemente más bajo pero aun así mucho más alto que el promedio del resto de los autores, que es de 55,31% (el pico está en la bucólica de Teócrito con 66,67% y el valle en Apolonio con 45,77%).

No parece verosímil atribuir esta tendencia a algún tipo de consecuencia de la aparición (¡varios siglos antes!) del acento de intensidad, a menos que sea una simple reacción conservadora ante la imposición de este tipo de prosodia. Nótese que no hay otra interpretación que dé cuenta de los datos con éxito: si se entiende que el cambio tipológico se hace lugar en la técnica compositiva, forzando una concordancia entre *ictus* en T6 e intensidad prosódica, entonces cómo explicar los 122 versos con perispómenas en el cierre (un considerable 14% del total).¹²⁴ Más plausible como

¹²³ Compárese esto, por ejemplo, con el 95,61% del total de los versos que representan las espondeicas paroxítonas en Babrio (cf. sec. 3.5.2.2.2).

¹²⁴ No se me escapa la contradicción de que se ha concluido que la concordancia es un desiderátum en el tercer pie del verso homérico, donde llega a casi el 70% de los casos, mientras que aquí es rechazada porque sólo llega a algo más del 80%. Pero nótese que las cuestiones son bien diferentes: en el análisis de la sec. 2.2.1 se asumió que el acento juega un rol en la composición poética, no que es un factor absolutamente determinante, mientras que los que postulan una “métrica acentual” afirman lo segundo. Por lo demás, los datos que llevaron a las conclusiones alcanzadas sobre el metro homérico no admiten (o

interpretación es que se prefiere un final de verso masculino, de lo que no cabe duda, pero que no explica la evasión absoluta de proparoxítonas trocaicas y la considerable cantidad (7% del total, pero 95% de los casos de final trocaico) de contonaciones completas en sílabas penúltimas. La única regla que da cuenta en forma integral del estilo compositivo de Nono es que en él el sexto pie está preferiblemente marcado por una contonación completa.

Cuál es la motivación de esta regla es fácil de conjeturar pero difícil de verificar. Posiblemente Nono intuyó el valor culminativo de la contonación, quizás consideraba que concluir el verso con un descenso del tono era preferible. En todo caso, y como se notará más adelante cuando se trabaje con Babrio (sec. 3.5.2.2.2), es una tendencia epocal, y no exclusiva de este poeta. Puede indicarse aquí, como en la sección anterior, que lo más notable de la técnica es el esfuerzo por mantener una prosodia que estaba desapareciendo, si no había desaparecido ya del todo, del lenguaje cotidiano.

Para concluir esta sección, se puede volver ahora sobre los peculiares datos que exhiben los poemas bucólicos de Teócrito. Aunque en líneas generales siguen la tendencia del resto de sus contemporáneos y de las otras obras analizadas de este autor, es curiosa su evasión de oxítonas espondaicas finales, que casi invariablemente son reemplazadas por perispómenas (nótese que en estas dos columnas la bucólica muestra respectivamente el porcentaje más bajo y más alto del *corpus*). Se ha sugerido ya (sec. 2.3.2.2.3), sobre la base de la preferencia por circunflejos en T3, que en su poesía pastoril Teócrito se inclinaba por una melodía donde el punto más bajo del tono estaba en su final. Se observa ahora que los datos del sexto pie corroboran parcialmente esta hipótesis, dado que muestran, si no una evasión, sí un número considerablemente más bajo que otros autores de formas ὀξύς en las espondaicas.¹²⁵ ¿Existe alguna manera de verificar esto más específicamente, para concluir esta sección sobre el sexto pie en el hexámetro con un descubrimiento significativo?

Entiendo que la respuesta es sí. Si la hipótesis es correcta, esto es, si Teócrito busca que el punto más bajo en el tono de sus versos bucólicos esté en el final, entonces se esperaría que exhibiera una tendencia a evitar la combinación declive en T3-circunflejo en A6. Es decir que un verso como el *Id.* 1.4 (αἶ κα τῆνος ἔλη κεραδὸν

al menos yo no he hallado para ellos) una mejor explicación que la tendencia a la concordancia, mientras que los de Nono son susceptibles de una considerablemente superior que la de la “métrica acentual”.

¹²⁵ Por qué la tendencia no se repite en el caso de las trocaicas es para mí un misterio. Quizás tiene una explicación rítmica, quizás es porque una parte significativa de las trocaicas oxítonas son enclíticos precedidos por acento agudo, de manera que de hecho tendrían un declive en penúltima.

τράγον, αἶγα τὸ λαψῆ· [si aquel obtuviera un cabrón cornudo, tú recibirías una cabra]) debería ser menos frecuente en la poesía pastoril que en otras del autor. Para ello se pueden comparar las razones de los versos con las distintas combinaciones de acentos en ambas muestras.

	Circ. en A6	Decl. en A6	Total	Ratio circ. A6/dec. A6
Circunflejo en T3	29 ¹²⁶ (63,04%)	21 (21,21%)	50 (34,48%)	1,381
Declive en T3	17 (36,96%)	78 (78,79%)	95 (65,52%)	0,2179
Total	46	99	145	0,4646
Ratio circ. T3/dec. T3	1,7059	0,2692	0,5263	Ω = 6,3361

Tabla 2.3.7. Cantidades de versos en la poesía bucólica de Teócrito por tipo de acento T3 y por tipo de acento en A6. Se incluyen los porcentajes por columna entre paréntesis. Se incluyen las diferentes razones posibles en las últimas fila y columna.

	Circ. en A6	Decl. en A6	Total	Ratio circ. A6/dec. A6
Circunflejo en T3	6 (19,35%)	29 (24,17%)	35 (23,18%)	0,2069
Declive en T3	25 (80,65%)	91 (75,83%)	116 (76,82%)	0,2747
Total	31	120	151	0,2583
Ratio circ. T3/dec. T3	0,24	0,3187	0,3017	Ω = 0,7531

Tabla 2.3.8. Cantidades de versos en los himnos de Teócrito por tipo de acento T3 y por tipo de acento en A6. Se incluyen los porcentajes por columna entre paréntesis. Se incluyen las diferentes razones posibles en las últimas fila y columna.

Las tablas se han diseñado para permitir un análisis relativamente integral de los datos, pero son bastante más simples de lo que parecen. El número más importante es el que está en negrita, que se calcula a partir de las razones en las últimas filas y columnas. La comparación de éstas por sí mismas ya indica que la hipótesis es correcta: nótese que en la bucólica hay 1,7 circunflejos en T3 con circunflejos en A6 por cada declive en T3 con un circunflejo en A6. Es decir, 1,7 versos como *Id.* 1.3 (συρίσδες μετὰ Πᾶνα τὸ δεύτερον ἄθλον ἄποισῆ· [tocas la siringa; después de Pan, llévate el segundo premio]) por cada verso como el ya citado 1.4, mientras que en los himnos hay 0,24 versos del primer tipo por cada uno del segundo. El dato también se hace evidente en los porcentajes: 19,35% de los versos con circunflejo en A6 tienen un circunflejo en T3 en

¹²⁶ Este número es bastante más alto de lo que sería si se hubieran unificado las dieciocho instancias del estribillo del *Idilio* 1 y sus variaciones, pero los resultados no cambian (sólo se moderan un poco). Cf. sobre esto la n. 113.

los himnos; ese porcentaje sube a 63,04% en la poesía pastoril. Finalmente, la razón de razones (Ω) hace esto contundentemente claro: en la bucólica es seis veces más probable que un circunflejo en A3 esté acompañado por un circunflejo en A6 que un declive en A3 esté acompañado por un circunflejo en A6, mientras que es de hecho menos probable en los himnos.

Por último, un vistazo a los números absolutos también demuestra que hay una marcada diferencia entre ambos estilos. Nótese que la celda que muestra la combinación circunflejo-circunflejo es la que exhibe la diferencia más contundente entre ambas tablas: es claramente desfavorecida en los himnos o, mejor, particularmente favorecida en la bucólica. Esto es exactamente lo que se esperaba. La combinación circunflejo en A6 con declive en T3, que produce un tono más bajo en el tercer pie que en el quinto (cf. sobre esto n. 114) aparece con una frecuencia menor en la bucólica, donde son notablemente más frecuentes los versos con un circunflejo en ambas ubicaciones. Esto, sumado a la preferencia por circunflejos en A3 y la evasión de oxítonas espondaicas en A6, sugiere una inclinación general a una melodía con tonos regularmente descendentes.

La técnica compositiva de Teócrito es magistral en este sentido, si se toma en cuenta el grado de sutileza con el que pequeñas diferencias en los números presentados llevan a delinear un estilo y un sonido propios del género.¹²⁷ Para finalizar esta sección y el análisis diacrónico del hexámetro dactílico, no parece inadecuado, por lo tanto, detenerse un instante en un ejemplo de uso literario de la métrico-prosodia de este autor, los vv. 22-4 del *Id.* 11, un poema que ha sido excluido del análisis por no pertenecer estrictamente a ninguno de los dos grupos que han sido estudiados:¹²⁸

- C C - D - D ∪ ∪ O ∪ ∪ D ∪
φοιτῆς δ' αὔθ' οὕτως ὄκκα γλυκὺς ὕπνος ἔχη με,

¹²⁷ Danek y Hagel (1995: 8-11) atribuyen este descenso al hexámetro homérico. Esto debe ser debatido en otro momento, porque se basa en un análisis de los datos que no he podido verificar, más allá del fenómeno del *downtrend* sobre el que los autores se apoyan (demasiado, a mi entender), pero en todo caso implicaría que la preferencia en la bucólica es a una regularización de esta tendencia melódica del hexámetro arcaico. No me extrañaría que un estudio más extenso del verso como un todo concluyera que el hexámetro suele exhibir una sucesión de tonos cada vez más bajos, y que esta preferencia es extremada en la bucólica.

¹²⁸ La exclusión del *Id.* 11 se ha realizado sobre la base de Fantuzzi (1995). Si se incluye en el grupo de los poemas bucólicos, todos los resultados presentados más arriba se mantienen sin variación considerable. Sin embargo, un análisis de las peculiaridades métrico-prosódicas de la pastoril parece verificar la hipótesis de Fantuzzi: el *Id.* 11 no muestra ni la preferencia por circunflejos en T3 ni la evasión de la combinación de declive en T3 con circunflejo en A6 ni (aunque aquí el tamaño de la muestra echa ciertas dudas sobre el resultado) la evasión de oxítonas espondaicas en el sexto pie.

- D - ∪ ∪ C - D ∪ ∪ O ∪ ∪ C ∪
οἴχη δ' εὐθὺς ἰοῖσ' ὄκκα γλυκὺς ὕπνος ἀνῆ με,
- D O ∪ ∪ D ∪ ∪ - ∪ ∪ - - D ∪
φεύγεις δ' ὥσπερ οἷς πολὺν λύκον ἀθρήσασα;

Vienes[, Galatea,] sólo así,¹²⁹ cuando el dulce sueño me tiene,
y te vas marchando recto cuando el dulce sueño me abandona;
¿huyes, como oveja habiendo visto un cano lobo?

El pasaje es parte del canto de Polifemo, que inicia en el v. 19. A primera vista llama la atención el evidente contraste entre ἔχη με y ἀνῆ με. Aunque el segundo *colon* de los primeros dos versos es casi idéntico, los verbos finales resaltan el contraste entre las dos situaciones. Esto es particularmente notable en una tradición marcada por el paso de la discordancia a la concordancia, de la diferencia a la similitud.¹³⁰ En este caso está subrayado a partir de la secuencia repetida ὄκκα γλυκὺς ὕπνος. El cambio semántico entre ser retenido por el sueño y ser abandonado por él además está reforzado por la oposición acentual entre el declive en ἔχη y el circunflejo de ἀνῆ. Si se considera el *downtrend*, por otro lado, el primer verso tiene un segundo *colon* con melodía descendente, mientras que el segundo uno con una melodía que por lo menos se mantiene en el nivel.¹³¹

Interesantemente, este mismo contraste se observa en el primer *colon* de estas líneas: el v. 22 comienza con dos circunflejos seguidos por un declive (φοιτῆς δ' αὐθ' οὔτως), mientras que el verso 23 comienza con un declive, seguido por un grave que rompería el *downtrend* y luego por un circunflejo (οἴχη δ' εὐθὺς ἰοῖσ'). De hecho, y esto es bastante evidente, la oposición entre ἔχη y ἀνῆ está reflejada por la que hay entre φοιτῆς y οἴχη. Nótese que el cruce entre las melodías es perfecto: cuando Galatea se acerca en circunflejo, Polifemo está dormido en un declive; cuando Galatea se aleja en un declive, Polifemo se despierta en circunflejo. En las cesuras centrales, por otro lado, parece haber una suerte de quiebre: οὔτως, que anticipa la temporal que le sigue, coordina con el ἔχη que cierra ese verso rompiendo con el tono del φοιτῆς que lo inicia; ἰοῖσ' coordina con ἀνῆ y rompe con el tono de οἴχη. Esto último parece algo

¹²⁹ Sobre el problema de αὐθ' en este verso, cf. Gow (1952: 2.213).

¹³⁰ En Parménides, por ejemplo, hay más de un ejemplo de un uso deliberado de este movimiento para transmitir una idea. Cf. Abritta (en prensa^a).

¹³¹ Si se entiende que el grave en γλυκὺς mantiene el nivel tonal, entonces el primer verso tiene un contorno que empieza y termina en el mismo nivel y el segundo uno que asciende ligeramente. En todo caso, el contraste se mantiene.

contradictorio: si todos los puntos positivos (para Polifemo) del contraste están señalados por un circunflejo, ¿por qué utiliza $\iota\omicron\sigma'$?

La conjetura de Wassenberg de intercambiar $\alpha\tilde{\upsilon}\theta'$ $\omicron\tilde{\upsilon}\tau\omega\varsigma$ por $\epsilon\tilde{\upsilon}\theta\tilde{\upsilon}\varsigma$ $\iota\omicron\sigma'$ soluciona esto elegantemente, dejando en el primer verso una secuencia circunflejo ($\phi\omicron\iota\tau\tilde{\eta}\varsigma$) – circunflejo ($\iota\omicron\sigma'$) – declive ($\omicron\kappa\kappa\alpha$) – declive ($\epsilon\tilde{\chi}\eta$) y en el segundo una declive ($\omicron\tilde{\chi}\eta$) – declive ($\omicron\tilde{\upsilon}\tau\omega\varsigma$) – declive ($\omicron\kappa\kappa\alpha$) – circunflejo ($\alpha\tilde{\nu}\tilde{\eta}$), repitiendo la oposición entre los dos segundos *cola* en el interior de cada verso. Otra posibilidad es entender que $\iota\omicron\sigma'$ no es en realidad el problema de Polifemo (de hecho, él quiere que Galatea $\epsilon\tilde{\iota}\sigma\iota$ hacia él), sino la dirección de ese movimiento. Pero no hay espacio aquí para una discusión detenida de este problema.

El tercer verso, finalmente, concluye la reflexión con un tono, por decirlo de alguna manera, ondulante. Nótese la secuencia declive ($\phi\epsilon\tilde{\upsilon}\gamma\epsilon\iota\varsigma$) – oxítono ($\omicron\tilde{\sigma}\pi\epsilon\rho$) – declive ($\omicron\tilde{\iota}\varsigma$) – oxítono ($\lambda\acute{\upsilon}\kappa\omicron\nu$) – declive ($\alpha\tilde{\theta}\rho\eta\sigma\alpha\sigma\alpha$). El movimiento marcado de la discordancia a la concordancia en el primer *colon* (y en general en el verso) parece aludir a su propia ruptura en las líneas anteriores, y la melodía podría leerse como un lamento con descensos y ascensos abruptos del tono. Obsérvese, por último, que la palabra más larga del pasaje, $\alpha\tilde{\theta}\rho\eta\sigma\alpha\sigma\alpha$, es una metáfora de sí misma: Galatea contempla detenidamente al cíclope (eso es lo que el verbo quiere decir) en las dos primeras sílabas largas (α - y $-\theta\rho\eta$ -) y huye con el declive en la tercera (- $\sigma\alpha$ -), como huye en $\omicron\tilde{\chi}\eta$ y $\phi\epsilon\tilde{\upsilon}\gamma\epsilon\iota\varsigma$ (y $\omicron\tilde{\upsilon}\tau\omega\varsigma$, si la conjetura de Wassenberg es correcta). Esto está particularmente señalado por el hecho de que este verso, el 24, es uno de los sólo diez espondeicos (con un espondeo en el quinto pie) en la bucólica.

Por supuesto, estas lecturas son profundamente discutibles, y quizás se ha sobreinterpretado ligeramente el valor de los acentos. Sin embargo, la oposición entre $\phi\omicron\iota\tau\tilde{\eta}\varsigma$ y $\epsilon\tilde{\chi}\eta$ en el v. 22, reflejada en $\omicron\tilde{\chi}\eta$ y $\alpha\tilde{\nu}\tilde{\eta}$ en el v. 23 y la manera en que $\phi\epsilon\tilde{\upsilon}\gamma\epsilon\iota\varsigma$, $\omicron\tilde{\iota}\varsigma$ y $\alpha\tilde{\theta}\rho\eta\sigma\alpha\sigma\alpha$ resuenan en el v. 24 parecen el producto de un esfuerzo deliberado por parte del poeta de construir una poesía donde no sólo tienen peso las palabras, sino también el ritmo y la melodía.

2.4. Conclusiones

El estudio del hexámetro es sin duda el que puede mostrar la tradición más larga y compleja en el ámbito de la metricología griega. Es, con toda seguridad, el que menos susceptible debería ser de ofrecer nuevos fenómenos, datos o descubrimientos. En el

presente capítulo, sin embargo, se ha demostrado que hay una larga lista de ellos por encontrar, de los cuales se han presentado sólo algunos.

Conceptualmente, la verificación de la utilidad de la noción de “concordancia” es quizás el logro más importante de nivel general que se ha alcanzado. Existía, en el hexámetro homérico y muy probablemente en todos los posteriores, una pretensión por parte de los poetas de hacer coincidir la parte prominente del acento con el *ictus*. Esta pretensión, sin embargo, no era uniforme, sino que seleccionaba algunas ubicaciones (el tercer y el quinto pie), ignoraba mayormente otras (el segundo y el cuarto) y se invertía en el primero. A lo largo de la historia del metro cada una de estas tendencias se exagera progresivamente, como sucede también con los fenómenos rítmicos. Llamativamente, la discordancia, que en Homero parece ser un recurso compositivo e incluso un desiderátum en el primer pie, pasa a ser indeseable en el hexámetro posterior en todas las ubicaciones.

Aunque la concordancia es un fenómeno de gran importancia en el hexámetro, probablemente el descubrimiento del ritmo variable en el último pie sea el que mayor potencial tiene para expandirse a otros metros, incluso, *mutatis mutandi*, los líricos. Si pudiera verificarse allí que la variación se repite, se habría descubierto una regla completamente nueva para nuestra comprensión del verso griego. De hecho, ha contribuido mucho ya a la demolición del concepto de “métrica acentual” en la época imperial, dado que la ausencia de un ritmo femenino fijo en el final del hexámetro permitió agrupar bajo una sola regla, fundada en la prosodia homérica, todos los datos que ofrece el sexto pie de Nono. Esto, junto con el análisis de los componentes de la concordancia ha permitido concluir que el giro tipológico del griego clásico al griego bizantino y moderno muy probablemente no tuvo ninguna influencia directa en el hexámetro de este poeta.

En el resto de las secciones de este capítulo se ha avanzado en algunos estudios particulares y se han observado ciertos fenómenos interesantes en el metro homérico y en otros, como el de Apolonio, el de Teócrito y el de Opiano. Lo más importante de estas partes es que pueden servir como detonadores para análisis más extensos y cuidadosos de estos autores y otros, no sólo a los fines de entender sus técnicas compositivas, sino también a los fines de comprender mejor su poesía en general e incluso de verificar la autoría de algunas obras. Si todo lo dicho en este capítulo debe subsumirse en una única conclusión, evidentemente la más apropiada es que el análisis métrico-prosódico del hexámetro tiene muchos frutos para dar todavía.

3. Trímetro yámbico

3.1. Introducción y consideraciones preliminares

El segundo metro del que me ocuparé en este trabajo requiere algunas observaciones antes de proceder a su análisis, dado que difiere considerablemente del hexámetro en varios puntos. Primero, porque su uso se extiende de manera más uniforme a lo largo de la historia del verso griego, aunque tiene una explosión inmensa en la época clásica (el drama ático). Segundo, porque su primer uso registrado no es un *corpus* amplio y rico como el del hexámetro, que permite su utilización como muestra de base, sino un conjunto de textos fragmentarios relativamente acotado y, por lo demás, con rasgos que le son intrínsecos. Y ésta es la tercera y principal razón por la que el trímetro yámbico requiere un tratamiento especial: a diferencia del hexámetro, en el trímetro hay estilos que se distinguen no sólo por el grado en el que respetan ciertas tendencias y leyes, sino que deben ser descriptos con distintos esquemas métricos. Hay un trímetro de los yambógrafos, otro de los trágicos y otro de los comediógrafos, y esta diferencia permanece a lo largo de toda la historia del uso del metro.

Dado que el objetivo del presente trabajo no es realizar la descripción métrico-prosódica última del trímetro yámbico, sino avanzar algunas ideas fundamentales sobre la relación que este tipo de verso muestra entre acento y ritmo, para facilitar la exposición me concentraré en la parte sincrónica de la descripción en los trágicos y específicamente en Sófocles, las más de las veces relegando a meras menciones los datos en Esquilo y Eurípides. En la parte diacrónica de este capítulo, por otra parte, no intentaré recorrer la historia del verso para cada estilo individual, sino que analizaré todas las muestras como si fueran manifestaciones del mismo esquema métrico. Esto es un poco distorsivo, pero acorde con los objetivos de este estudio.

Este capítulo incluye también un análisis del coliambo, que es una variante del trímetro. La decisión de dedicar exclusivamente una sección (y no todo un capítulo) a este metro puede ser discutible, dada su importancia; sin embargo, a los fines del presente trabajo no se requiere más que verificar si responde en líneas generales a las tendencias que se observan en su antecedente y estudiar con algo de detenimiento su metro final, que es el que tiene características especiales.

Es probable que esta parte de mi estudio sea la que devenga en resultados menos sólidos. Pero para analizar el trímetro yámbico nada menos que una dedicación plena es

necesaria, y no era plausible en esta etapa de la métrico-prosodia producir semejante trabajo. Espero que las observaciones que se avancen aquí sirvan al menos para despertar el deseo de corroborarlas.

3.2. Análisis métrico

3.2.1. Esquema métrico

Como indica su nombre, el trímetro yámbico no tiene un esquema basado en pies, sino que la unidad mínima que lo compone es el metro yámbico (x-υ-).¹ Aunque el ritmo del verso está basado en el pie yámbico (υ-), la presencia de una sílaba *anceps* en la primera ubicación de cada metro impide considerar al pie la unidad mínima. Cada metro yámbico está compuesto por dos ubicaciones fuertes, dos tesis, y dos ubicaciones débiles, una ubicación *anceps* (pl. *ancipitia*) y una ubicación *breve* (pl. *brevia*), que también pueden ser identificadas como “arsis”. El esquema es, por lo tanto, el siguiente:

$$x-υ- \mid x-υ- \mid x-υx$$

Schein (1979: 1-3) sugiere que las nociones tanto de “pie” como de “metro” son artificiales, e incluso que los límites entre los metros yámbicos son arbitrarios. van Raalte (1986: 105) responde a esto con buenas razones, en particular la sencilla recurrencia de la unidad x-υ-, que indudablemente sería fácilmente perceptible por los oyentes (la variación en la realización del *anceps* no impediría esta percepción en absoluto). Por supuesto, el hecho de que los *cola* marcados por la cesura son las unidades fundamentales de la estructura de cada verso no debe ser ignorado, pero así como en el hexámetro los pies son esenciales para entender los fenómenos, en el trímetro lo son los metros.

La realización de los *ancipitia* en el verso refuerza la idea de que el metro es la unidad mínima, dado que, en diferente medida, suelen ocupar estas ubicaciones sílabas largas. Los números compilados por van Raalte (1986: 113), sobre la base de los trabajos de Schein (1979) y White (1912),² dan para el primer *anceps* alrededor de un

¹ Que el nombre le fue dado por los propios griegos puede verificarse en Her., *Hist.* 1.12. En el famoso pasaje aristotélico sobre el trímetro (*Poet.*, 1449a21), como en muchos otros, se utiliza simplemente *ιαμβεῖος* (cf. Sicking 1993: 88). Contra la importancia del nombre, sin embargo, nótese que es también el del “hexámetro” (en vez de “hexápodo”). La explicación es sencilla: en el dácilo no hay, como en el yambo o el troqueo, distinción entre metro y pie.

² Remito a la presentación de van Raalte porque su unificación de las fuentes facilita enormemente la consulta de los datos.

63% de sílabas largas en los trágicos, para el segundo alrededor de un 67% y para el tercero alrededor de un 42%. En total, cerca de un 57% de los *ancipitia* son largos, lo que evidentemente indica que no había una preferencia por mantener el ritmo yámbico a lo largo del verso. De hecho, menos de un 10% de los trímetros de los trágicos (8,33% en Esquilo, 6,63% en Sófocles y 6,36% en Eurípides) son holoyámbicos (frente a, por ejemplo, el cerca de 20% de hexámetros holodáctilos en Homero, Calímaco, Apolonio, etc.).

Así como la contracción es la herramienta fundamental de alternancia en el hexámetro, la resolución de las tesis es clave en el análisis del trímetro. Con variaciones inmensas entre los diferentes autores, estilos y épocas, el trímetro permite reemplazar la sílaba larga de las ubicaciones fuertes (excepto la última) por dos sílabas breves. Esto también se aplica a la primera ubicación *anceps* y, en la comedia, a todas las ubicaciones del metro (incluyendo las *brevia*, donde el fenómeno se denomina tradicionalmente “sustitución”). En los trágicos, la inmensa mayoría de las resoluciones están en T3, es decir, tras el principal corte del verso.³ El primer pie es el segundo lugar donde mayor cantidad de resoluciones se hallan, lo que es esperable en función de la mencionada y conocida regla de que el principio de los versos es el más tolerante con las divergencias. De hecho, el principio antecedente de éste, es decir, que el inicio de las cláusulas es el más tolerante a las divergencias, probablemente explique la preferencia por ubicar las resoluciones en T3.⁴

El número de resoluciones por verso varía considerablemente de autor a autor; en Sófocles hay 5,96 cada cien líneas, pero en Eurípides más de 20 (cf. van Raalte 1986: 124). Por lo demás, estos números son promedios de datos muy diferentes en cada obra: en *Antígona* hay 3,94 resoluciones cada cien versos, mientras que en *Filoctetes* hay 11,03; en *Medea* hay 6,55 y en *Bacantes* 37,58 (cf. van Raalte 1986: 125). Todos estos datos, por lo demás, excluyen los nombres propios, que en el trímetro generan sistemáticamente distorsiones métricas. Estas divergencias merecen una explicación, pero sobre eso hablaré más adelante (sec. 3.2.4).⁵

³ Cf. Devine y Stephens (1980: 66-7) y sec. 3.2.2.

⁴ Cf. Devine y Stephens (1984: 96-8) y Sicking (1993: 92-3).

⁵ Un análisis más detenido de las reglas que rigen la resolución en Stephens (1975) y Devine y Stephens (1980 y 1984: 59-92). No puedo detenerme a realizar un análisis detenido de ellas, no siendo este un trabajo específico sobre la métrica del trímetro ni sobre métrica en general, sino sobre métrico-prosodia.

3.2.2. *Cesuras*

Dada su extensión, el trímetro no tiene cortes secundarios sino sólo dos cesuras principales, la pentemímera (tras A3) y la heptemímera (tras A4). El verso 22 de *Antígona* es un buen ejemplo de cesura pentemímera:

τὸν μὲν προτίσας, // τὸν δ' ἀτιμάσας ἔχει;

...al uno lo ha honrado, al otro lo ha dejado sin honores?

Y el v. 9 de cesura heptemímera:

Ἔχεις τι κείσῃκουσας; // ἦ σε λανθάνει...

¿Has escuchado algo? ¿O ignoras...

Existe también un porcentaje menor de versos con diéresis media, es decir, cesura tras T3 que, como ya se ha notado, no se registra en el hexámetro. Se halla un ejemplo en el v. 46 de *Edipo Rey* (una larga lista de casos en el drama ático y Licofrón puede hallarse en van Raalte 1986: 196-200):

Ἴθ', ὦ βροτῶν ἄριστ', ἢ ἀνόρθωσον πόλιν·

¡Vamos, oh, el mejor de los mortales, endereza la ciudad!

Obsérvese que la palabra ante la cesura tiene elisión, lo que no es infrecuente en estos casos. También suele haber con este tipo de corte un apositivo en A3 o A4, en uno de los cortes principales. En general, aunque la cesura media aparece, es claramente una opción poco deseable para los poetas.⁶

Existen también unos pocos ejemplos de versos sin cesura, casi inexistentes en la tragedia pero relativamente frecuentes en la comedia.⁷

La distribución de las cesuras principales no es idéntica. Todos los autores que usan el metro muestran una preferencia invariable por la pentemímera, que tiene una incidencia con un pico de 74,58% en *Medea* de Eurípides (55,25% sin final de palabra

⁶ Sin embargo, los comediógrafos la usan con cierta libertad. Sobre la cesura media en general, cf. West (1982a: 82-3) y van Raalte (1986: 193-201).

⁷ *circa* 7% según van Raalte (1986: 202); West (1982a: 88) señala que hay 7,5% de versos con “o cesura media o ninguna cesura” en Aristófanes y 15% en Menandro.

en A4⁸) y un valle de 50,46% en Menandro (36,66% sin final de palabra en A4). La heptemímera, por otro lado, tiene un pico de 43,94% de los versos en Arquíloco (22,73% sin final de palabra en A3) y un valle de 23,75% en *Medea* (15,8% sin final de palabra en A3).⁹

Un aspecto fundamental del trímetro yámbico que debe notarse es que para poder tener un corte masculino en el interior del verso sin apelar a la diéresis media necesita apelar a un *anceps* largo en A3. De hecho, esta ubicación es, como ya se ha notado, la que con mayor frecuencia es larga entre los *ancipitia*. En mi muestra de Sófocles, de 1496 palabras con final en A3, 1063 (incluyendo 240 monosílabos), es decir, el 71,06%, tienen sílaba final larga. De hecho, hay una clarísima correlación entre la presencia de una pausa en A3 y la preferencia por finales largos. En Sófocles, el valor Ω para la razón de razones entre realizaciones breves y realizaciones largas de A3 cuando no hay y cuando hay final de palabra allí es 3,4, es decir que es más de tres veces más probable que, cuando en A3 no termina una palabra, A3 sea breve que, cuando sí termina una palabra, sea larga. En otras palabras, aunque versos como *Ant.* 1 ($\tilde{\Omega}$ κοινὸν **αὐτάδελφον** Ἰσμῆνης κάρᾳ [¡Oh, rostro común de mi hermana, Ismena!]) y *Ant.* 8 (κήρυγμα **θεῖναι** τὸν στρατηγὸν ἀρτίως; [...que recientemente impuso una proclama el gobernante]), con A3 larga, son más probables que versos como *Ant.* 26 (τὸν δ' ἀθλίως **θανόντα** Πολυνείκους νέκυν [al cadáver miserablemente muerto de Polinices]) y *Ant.* 3 (ὄποῖον **οὐχί** νῶν ἔτι ζώσαιν τελεῖ; [...cuál no cumple con nosotras aún viviendo?]), con A3 breve, el v. 8 (con final larga) se prefiere al v. 3 (con final breve) mucho más (3,4 veces más) de lo que el verso 1 (con sílaba interna larga) se prefiere al verso 26 (con sílaba interna breve). El fenómeno se repite en Esquilo ($\Omega=3,92$) y Eurípides ($\Omega=3,94$). Este es un dato muy significativo que habla a las claras de la necesidad de los poetas de disponer de ciertas herramientas rítmicas y de un orden de preferencias muy marcado: la tendencia más fuerte es a evitar un corte en el medio del verso, por lo que las cesuras se concentran en las ubicaciones inmediatas a ésta; sin embargo, la heptemímera está ante breve, por lo que nunca puede permitir un corte masculino; por lo tanto, para utilizar este tipo de ritmo (y recuérdese que en el

⁸ La aclaración es necesaria porque existe siempre la posibilidad de que en un verso con final de palabra tanto en A3 como en A4 haya un grado de ambigüedad sobre cuál es la cesura correcta. En *Ant.* 10 (πρὸς τοὺς φίλους στείχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά; [los males de los enemigos que avanzan hacia los queridos]), podría pensarse en una pentemímera en φίλους o una heptemímera en στείχοντα. Naturalmente, las líneas con pausa en A3 (o A4) sin pausa en A4 (o A3) permiten identificar sin ambivalencia la cesura.

⁹ Todos los números provienen de van Raalte (1986: 184),

hexámetro aparece casi la mitad de las veces) la única alternativa era apelar a un segundo *anceps* largo, como en *Ant.* 8, 22 y etc.

3.2.3. Puentes

Indudablemente, el puente más famoso de la métrica griega (aunque probablemente en una pelea cabeza a cabeza con el de Hermann) es el de Porson, que prohíbe una sílaba larga final de palabra en el tercer *anceps* del trímetro yámbico.¹⁰ En la tragedia y los yambógrafos, esta regla es tan estricta que no puede ser violada ni siquiera por prepositivos o palabras léxicas seguidas por pospositivos.¹¹ Sin embargo, el puente de Porson no es obedecido en la comedia. En el trímetro serio, es imposible un verso como Aris. *Nub.* 27:

ὄνειροπολεῖ γὰρ καὶ καθύδων ἵππικὴν

Pues también durmiendo sueña con el arte ecuestre.

Otros puentes significativos en el trímetro limitan la manera en que se realizan las resoluciones. En principio, hay una regla muy conocida que impide la “resolución partida”, esto es, un corte de palabra entre las dos sílabas en las que se divide un *longum*, como en el tercer pie de Sófocles, *Fil.* 501:¹²

ἦκω, | σὺ σῶ|σον, σὺ μ' ἐ|λέη|σον, εἰ|σορῶν

...llego, mantenme tú a salvo, apiádate de mí, viendo...

De hecho, de acuerdo con van Raalte (1986: 235), no se registran ocurrencias en los yambógrafos, Esquilo, *Medea* de Eurípides, Licofrón ni los epigramas. Los porcentajes del resto de las muestras de este crítico no superan el 3,17% de las resoluciones (es decir, no del total de los versos, sino del total de instancias de *longa* resueltos).

También se ha propuesto que hay un puente entre las sílabas que implementan una resolución y la que sigue a la resolución, es decir que la segunda breve de una ubicación resuelta no puede ser final de palabra. Un ejemplo de este tipo evadido de corte se halla entre el primer y el segundo pie en Esquilo, *Ag.* 274:

¹⁰ Descripto en la filología contemporánea por primera vez en Porson (1802: xxx-xxxix).

¹¹ En realidad, se registran algunos casos en la tragedia, pero muy ocasionales.

¹² Más ejemplos en van Raalte (1986: 232-34).

πόττερα | δ' ὄνει|ρων φάσ|ματ' εὐ|πειθῆ | σέβεις;

¿A cuál imagen de los sueños honras complaciente?

Devine y Stephens (1980: 74-5) han notado, sin embargo, que este fenómeno no es en sentido estricto una regla general, sino un subproducto de las reglas prosódicas que habilitan la resolución (cf. sec. 3.2.4).

Existe también un grupo de leyes que rigen exclusivamente para los yambógrafos, y que incluyo aquí porque son importantes en las discusiones metrológicas sobre el trímetro. Primero, no se permite el final de un disílabo trocaico léxico en el tercer *anceps* (A5), si está seguido y precedido por palabras léxicas (puente trocaico de Knox),¹³ como ἀνδρὶ en Eurípides, *Hip.* 1047, que es imposible en el yambo arcaico:

ταχὺς γὰρ Ἄιδης ῥᾶιστος ἀνδρὶ δυστυχεῖ

Pues una muerte rápida y muy fácil es desafortunada para un varón.

Una regla similar se aplica a los disílabos yámbicos: no pueden terminar en la quinta larga (T5) seguidos y precedidos por palabras léxicas (puente yámbico de Knox). Extremadamente vinculado con este principio (al punto que se suelen considerar una sola regla) está el “puente de Wilamowitz”, que prohíbe un disílabo espondeaico en T5 rodeado por palabras léxicas.¹⁴ El puente “Willamowitz-Knox”, por lo tanto, prescribe que un disílabo no puede terminar en T5, independientemente de la cantidad del tercer *anceps*. Ninguna de estas reglas es válida como tal en la tragedia.

¹³ Como aclaran Devine y Stephens (1984: 5 n. 3), en realidad este principio es una reformulación de la presentación del propio Knox (1932: 20), que indicaba que, cuando hay cesura heptemímera, el final 2:3 (es decir, disílabo seguido de trisílabo) no ocurre. Dado que el puente de Porson prohíbe por sí mismo (independientemente de la presencia de la heptemímera) un final largo en A5, de esta regla se deriva exclusivamente la prohibición de un disílabo con final breve en esa ubicación. Como entre la heptemímera y A5 sólo está T4, el puente de Knox prohíbe la presencia de un disílabo trocaico o, en su defecto, de un tríbraco si T4 está resuelta. Devine y Stephens (1984: 6) clasifican este segundo caso aparte como “puente de Irigoin”, sobre la base de Irigoin (1959: 77). En la presentación de este autor, sin embargo, no me termina de quedar claro si es un descubrimiento propio o de M. J. Perret.

¹⁴ La formulación de Wilamowitz (1921: 289) en realidad indica que A5 sólo puede ser larga si es la sílaba central de un trisílabo o la inicial de un tetrasílabo. Interesantemente, esta formulación subsume también al puente de Porson.

3.2.4. Explicaciones ritmicológicas del trímetro¹⁵

Una peculiaridad de la historia del trímetro yámbico es que, frente a los análisis ritmicológicos del hexámetro que dan casi por sentado los hechos fundamentales e intentan proveer explicaciones para ellos, existe una larga discusión de cuáles son y cómo deben ser formuladas las reglas que rigen el comportamiento de este metro. En otras palabras, no hay un equivalente al trabajo de Beekes (1972) para el trímetro.

En este sentido, así como Fraenkel marca el camino para la investigación colométrica sobre el hexámetro dactílico en 1926, en la misma época Knox (1926: 249-54, 1927, 1930 y esp. 1932) señala el curso para los análisis del trímetro yámbico del siglo XX. El objetivo del trabajo de Knox es sencillo: agrupar y organizar una serie de fenómenos conocidos del yambo arcaico. Pero esto no es un fin en sí mismo: el autor se propone subsumir todos esos fenómenos bajo una única ley general de carácter rítmico (Knox 1932: 22), que especifica la naturaleza de las pausas entre las palabras en el metro. Es importante notar la diferencia entre esta ley y lo que Knox llama “hechos”, es decir, las leyes métricas más tradicionales: “Uso aquí ‘ley’ en un sentido diferente al usual en metricología, que es equivalente a mi ‘hecho’” (Knox 1932: 24 n.9) y también “Esta ley no es tan a prueba de tontos [*sic*] y no tan útil como nuestro primer ‘hecho’; pero si la metricología es un área de estudio en sí misma, y no meramente una sirvienta [*sic*!] de la crítica textual, alguna racionalización o síntesis debe ser buscada” (Knox 1932: 21). Las dos citas sirven para ilustrar claramente el cambio que Knox propone: los metricólogos no deben ser primordialmente editores de textos interesados en leyes generales para resolver problemas de crítica textual, sino que el estudio de la métrica de la poesía antigua debe ser un objetivo en sí mismo. Es un elogio a la visión de este filólogo que haya sido eso exactamente lo que sucedió luego.

Volviendo al problema del trímetro yámbico en particular, la idea de Knox de una ley general que jerarquiza las diferentes pausas en función de las palabras que las anteceden y suceden no es más que la conocida división entre palabras léxicas y apositivos, pero aplicada de manera tal que indica que en el trímetro yámbico sólo puede haber una pausa fuerte antes del final del verso. Esta regla, por supuesto, merece un análisis más detenido que el de Knox, y de ello se ocupa Morelli (1961), que

¹⁵ Por las razones explicitadas en la sec. 3.1, es imposible para mí exponer en un espacio breve un resumen de la multitud de debates que presenta el trímetro yámbico, en particular tomando en cuenta que una parte significativa de ellos atañe a las diferencias entre los diferentes estilos de este metro. Me concentro aquí en presentar tres puntos: las discusiones sobre las reglas que regulan el trímetro y su jerarquización, las discusiones sobre el puente de Porson y las discusiones sobre la fundamentación de la resolución.

concluye que el principio puede reformularse de la siguiente manera: “en un trímetro yámbico está prohibida toda pausa mayor que un simple fin de palabra tanto antes como después de la pausa principal del verso, coincida o no con la cesura trihemímera, pentemímera o heptemímera” (Morelli 1961: 160). Es decir que, en el trímetro de los yambógrafos, solamente puede haber una cesura por verso. En el mismo sentido, en Morelli (1962), el autor critica la explicación conjunta que Irigoín (1959: 76-7)¹⁶ intenta dar de los puentes trocaico de Knox y de Wilamowitz-Knox, sobre la base de un “eco” que produciría la violación de ambos,¹⁷ y los subsume bajo una segunda ley que proscribía más de un final de palabra (obviamente, no una pausa fuerte) tras la cesura principal de un trímetro.

De estas consideraciones se deriva que el trímetro de los yambógrafos estaba definido por una preferencia por una única cesura interna y sólo una cantidad mínima de interrupciones entre ésta y la pausa final del verso. Como estas reglas no se aplican a la tragedia, puede concluirse que las restricciones rítmicas en este género son menos estrictas. Esta liberalización es fundamental para la comprensión cabal de la historia del trímetro yámbico (cf. sec. 3.4.2).

Más sencillo de explicar en principio pero bastante más complejo desde el punto de vista de la fundamentación teórica es el puente de Porson. Es claro que la combinación de ubicación débil con sílaba larga y final de palabra era en términos generales indeseable en la poesía griega.¹⁸ Devine y Stephens (1984: 14-30) describen las principales teorías que explican el fenómeno y sus inconvenientes. Me limito aquí a resumir sus observaciones.

Hay dos grandes posibles enfoques para justificar el puente de Porson y sus cognados en otros metros: uno que propone explicarlo como un deseo de evadir un indicador de pausa cerca del final del verso y otro que entiende que algún aspecto de la sílaba final larga choca con las expectativas métricas del tercer *anceps*. Sin entrar en demasiados detalles, los defensores del primer enfoque sugieren que una sílaba larga

¹⁶ Aunque el tratamiento que critica está claramente en estas páginas, Morelli cita (entendiendo que por error), las “pp. 69 y ss.” del texto de Irigoín.

¹⁷ Entiendo que Devine y Stephens (1984: 131) proponen una explicación similar para el puente trocaico de Knox, pero me parece más simple y adecuada la hipótesis de Morelli (aunque no puede negarse una combinación de factores).

¹⁸ Cf. la descripción de los zeugmas espondeicos en las sec. 2.1.3 y 2.1.4. Parker (1966: 24), tras analizar restricciones en un número considerable de metros, propone como formulación de la ley de Porson que “cuando un segmento de la forma ...υ---υ... aparece dentro del verso, se evita el final de palabra después de la segunda larga ...υ---υ..., excepto en la cesura media y la diéresis.” Es claro que esto no es una explicación del fenómeno, sino una observación con respecto a su alcance.

final en A5 (o la secuencia que termina con la sílaba larga final en A5, es decir, ◡—) es un indicio demasiado contundente de final de cláusula como para ser tolerado en una ubicación tan cercana al cierre de la línea. El problema con esto es que no tiene ningún tipo de soporte evidencial, sino que se apoya exclusivamente en la intuición de los metricólogos de qué secuencia es un indicio de final de cláusula.

Por otra parte, los defensores de una explicación prosódica del puente se dividen entre quienes han supuesto una justificación duracional (e.g., Irigoin 1959) y quienes han supuesto una explicación por *stress* (fundamentalmente, Allen 1973: 304-313). Los primeros se clasifican a su vez por las diferentes hipótesis que sugieren con respecto a la jerarquía en el largo real de los diferentes tipos de sílabas. En la práctica, sin embargo, es indiferente qué postura se elija: ninguna de las teorías duracionales se aproxima siquiera a ser suficientemente explicativa de todos los fenómenos que debería ser capaz de explicar.¹⁹ Por otro lado, la explicación a través del *stress* sugiere que lo que el puente de Porson (y los zeugmas espondeíacos del hexámetro) intenta(n) evitar es la coincidencia de *anceps* con prominencia intensiva y una tesis sin prominencia cerca del final del verso. El principal problema con esta hipótesis es la frecuente coincidencia de segundo *anceps* largo y cesura pentemímera. Allen (1973: 313) ensaya dos explicaciones: una inobservancia de las reglas de concordancia (de prominencia intensiva e *ictus*) allí o, como en el hexámetro, un cambio en las leyes para determinar la posición del *stress* ante pausa.²⁰ Ambas opciones son bastante indeseables, por lo que la explicación del puente de Porson por *stress* genera más inconvenientes de los que resuelve.

La mejor explicación disponible de los datos es la de Devine y Stephens (1984, esp. 103-137). Sin embargo, la presentación de los autores es difícil de resumir, dada la cantidad de información que introducen, y además tiene la desventaja de ser bastante poco clara en sus puntos clave. De hecho, no es fácil identificar dónde está su explicación definitiva del puente de Porson, justificado más bien a través de un extenso razonamiento con premisas métricas, lingüísticas y prosódicas. En lo que sigue, he intentado presentar una versión resumida del argumento; la complejidad de la explicación, naturalmente, se deriva del esfuerzo por mantenerla dentro de los límites aceptables en el espacio de este trabajo.

¹⁹ Con la excepción de la de Korzeniewski (1968: 58), sobre cuyo absurdo cf. Devine y Stephens (1984: 24).

²⁰ La inconveniencia de esta postulación se ha notado ya en la sec. 2.2.1.1.

El primer punto clave que debe señalarse es que hay en el trímetro yámbico un puente rítmico en el tercer *anceps*, que se relaja en los estilos más libres. Este puente es la combinación del trocaico de Knox con el de Porson (es decir, está a la base de ambos), y cumple sin duda un rol en la justificación del segundo.²¹

Pero el aspecto fundamental del análisis de Devine y Stephens es que el puente de Porson es no sólo un puente rítmico, sino también uno prosódico. Esto puede corroborarse con la tabla 3.1.1:

	Final larga antes de palabra léxica	Final larga antes de palabra no- léxica	Final larga antes de apositivo	Primera larga de una palabra —U—	Segunda larga de una palabra —
Yambógrafos	□	□	□	□	■
Trag. (estr.) ²²	□	□	□	■	■
Tragedia	□	□	■	■	■
Sátira	□	■	■	■	■
Comedia	■	■	■	■	■

Tabla 3.1.1. Tipos de sílaba larga en tercer *anceps* largo. Reproducción de la tabla 1 en Devine y Stephens (1984: 122).

■ indica aquí que la sílaba en cuestión ocurre en forma relativamente irrestricta, mientras que □ indica que la sílaba está fuertemente restringida. Nótese que, cuanto más estricto es un estilo, menos tolerancia tiene hacia la derecha de la tabla, y viceversa. La hipótesis de los autores para explicar esto es que, conforme se hace más lento el *tempo* de la ejecución poética y la sofisticación de la poesía, más difícil es para las sílabas hacia la izquierda adquirir una cierta propiedad. Y postulan que esa propiedad es la subordinación, la regla que indica que una estructura propia de una tesis prosódica (no métrica) puede ser mapeada como arsis prosódico (cf. sec. 0.3.2.1). Es decir que una sílaba final larga antes de un apositivo puede subordinarse a la que la precede (o la que la sigue) en la tragedia más ligera y los estilos más libres, pero no puede hacerlo en la tragedia estricta ni en los yambógrafos. Que una sílaba larga no subordinada no es deseable en una ubicación débil es la explicación del puente de Porson.²³

²¹ No veo ninguna contradicción entre las leyes de Morelli y la idea de que hay un puente rítmico en el tercer *anceps*. Ambos fenómenos pueden coexistir perfectamente. De hecho, mientras que esas leyes son válidas sólo para los yambógrafos (y probablemente sus imitadores), no lo son en la tragedia, mientras que el puente trocaico de Knox sigue ejerciendo una cierta influencia en ella.

²² “Tragedia estricta”, es decir, Esquilo, Sófocles y los estilos más estrictos (esto es, con menor cantidad de resoluciones) de Eurípides.

²³ Nótese que es una justificación muy cercana a la propuesta por Allen, pero atravesada por las reglas sobre el ritmo del lenguaje griego de Devine y Stephens, sobre las cuales cf. la sec. 0.3.2.1.

El último problema fundamental del esquema métrico del trímetro yámbico, es decir, las reglas que rigen la resolución, es susceptible de una explicación similar. Como en el caso anterior, las explicaciones duracionales o basadas en el *stress* fallan por motivos muy parecidos a los ya mencionados.²⁴ La propuesta de Devine y Stephens se basa en el concepto de “matriz prosódica”, es decir, de una secuencia de dos elementos que son procesados como uno sólo a los fines de ocupar una posición nuclear en un pie prosódico. Así, en una palabra como γενομένων, las primeras dos sílabas son en realidad (en un estilo de habla no extremadamente estricto) procesadas como un único elemento (una matriz) que ocupa una tesis lingüística. La resolución partida se evita porque impide esta formación de matrices, y explicaciones similares son simples de obtener para otras reglas que rigen el fenómeno.²⁵

En el caso de la sustitución, es decir, del reemplazo en la comedia de una sílaba breve por dos en una ubicación *breve*, la explicación es que en el estilo veloz y ligero de los cómicos era posible que una matriz de dos sílabas breves se subordinara de la misma manera que una sílaba larga, y por lo tanto ocupara una ubicación débil.

Esto último lleva a uno de los puntos más fundamentales del trabajo de Devine y Stephens (1978 y 1984: 128-30 y 134-5): la existencia de una categorización de diferentes géneros poéticos en diferentes fonostilos. La hipótesis es sencilla: la velocidad y cuidado de la pronunciación de las palabras en la épica, la tragedia y la comedia estaba organizada en una jerarquía de lento y cuidadoso a rápido y poco cuidado que producía diferentes reglas en la organización rítmica de las frases. Así, por ejemplo, dos sílabas breves nunca podían unificarse como una matriz en la épica (de ahí la imposibilidad de resolución), pero sí podían hacerlo en la tragedia y la comedia, mientras que sólo en esta última el estilo era lo suficientemente rápido como para que una matriz tal se subordinara a una sílaba contigua.

van Raalte (1986: 419-21) ha expresado buenas razones para dudar de la explicación fonostilística de Devine y Stephens de diversos fenómenos, y es probable que sus objeciones ameriten una serie de corolarios para explicar algunos de los datos

²⁴ Cf. Devine y Stephens (1984: 59-63).

²⁵ Cf. Devine y Stephens (1984: 112-21). No veo contradicción entre la explicación estrictamente rítmica de van Raalte (1986: 398) de la prohibición de la resolución partida y esta; la única diferencia es que la de este autor no pretende extender el proceso al lenguaje griego en general, mientras que Devine y Stephens postulan que la formación de matrices es parte de las reglas rítmicas del idioma.

que el crítico presenta. En todo caso, en los puntos señalados en esta sección, la idea de una jerarquía de fonostilos funciona de manera perfectamente adecuada.²⁶

Esto abre, sin embargo, el problema de qué influencia pueden tener los diferentes niveles de habla en el análisis métrico-prosódico. Dado que éste ni siquiera ha sido comenzado, he considerado adecuado dejar de lado las diferencias fonostilísticas hipotéticas entre los distintos géneros del trímetro en lo que sigue. Una vez establecidas las bases métrico-prosódicas generales del verso, resultará más sencillo revisar si pueden asociarse (e incluso explicarse) a partir de diferentes niveles de habla.

3.2.5. *Resumen*

Los análisis metricológicos del trímetro yámbico han revelado un complejo de fenómenos rítmicos y prosódicos que determinan sus posibles formas en función del grado de rigidez de cada estilo. En los yambógrafos, por ejemplo, las restricciones son suficientes como para requerir subsumirlas en dos leyes generales sobre la incidencia de pausas en cada línea. Pero la severidad del metro se relaja en la tragedia, donde la única regla estricta que regula la ubicación de las palabras en el esquema métrico por fuera de las cesuras es el puente de Porson, cuya explicación depende necesariamente de una combinación de premisas rítmicas y prosódicas.

La resolución, por otro lado, está regulada por diversos principios, pero fundamentalmente por el hecho de que sólo es posible en circunstancias en las que las dos sílabas breves que la constituyen puedan formar una matriz prosódica.

Como en el hexámetro, la metricología del trímetro, aunque todavía abierta a ciertos debates, ha llegado a un punto en donde sus bases son lo suficientemente sólidas como para sostener un enfoque nuevo sobre el verso. Sin embargo, en un metro en donde la interacción entre aspectos lingüísticos y rítmicos es tan fundamental, será imprescindible avanzar cuidadosamente a fin de no confundirse en la maraña de explicaciones posibles para los diferentes fenómenos que se descubran.

3.3. Análisis métrico-prosódico

3.3.1. *El rol del acento en el trímetro*

Antes de proceder al análisis en concreto, es necesario recordar que aquí me enfocaré primordialmente en el trímetro de Sófocles. Esto genera el inconveniente de

²⁶ Las objeciones de van Raalte se concentran sobre el uso de prepositivos ante cesura (contra Devine y Stephens 1978) y la evolución del uso de resoluciones en Eurípides (contra Devine y Stephens 1981).

que los resultados difícilmente puedan extenderse a otras muestras, pero es imprescindible para poder avanzar sin complejizar demasiado la exposición. Las conclusiones que se alcancen son, en principio, válidas para el *corpus* de este autor, pero pueden sin duda servir como base para un estudio más amplio del trímetro como el que se realizará en la sec. 3.4.

Las consideraciones metodológicas sobre el problema de la concordancia realizadas en la sec. 2.2.1 se aplican, obviamente, también aquí. Sin embargo, en el caso del trímetro yámbico, a diferencia de lo que sucede en el hexámetro, se parte de una base muy distinta. Nótese lo que sucede si se utilizan los criterios de concordancia y discordancia establecidos en la sec. 0.4.4 en la muestra de Sófocles:

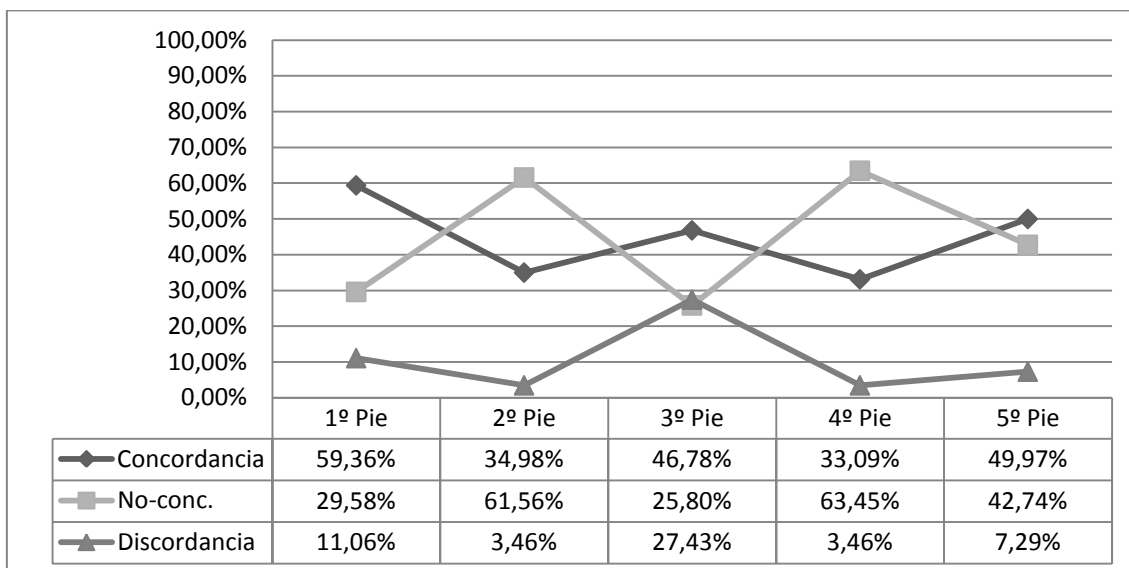


Gráfico 3.3.1. Porcentajes por pie de concordancia, no-concordancia y discordancia en Sófocles. Se excluye el sexto pie por su *ictus* variable (cf. sec. 3.3.1.1).

Los datos son notablemente decepcionantes frente a la elegancia del análisis preliminar en el verso homérico. Ningún pie excepto el primero tiene niveles de concordancia superiores al 50%, y es precisamente en el primero donde se esperarían niveles bajos en esa línea. Por lo demás, el tercer pie tiene un nivel altísimo de discordancia. En general los datos no sugieren siquiera que valga la pena continuar por este camino de investigación.

Dos cuestiones pueden contribuir a esto: primero, el hecho de que en el trímetro son los metros los que importan, y no los pies individuales (cf. sec. 3.2.1). En sí mismo, esto podría no implicar nada, pero si se combina con el hecho de que la concordancia

requiere de la combinación de *ictus* y prominencia acentual, y en cada metro hay dos *ictus*, si son los metros los que importan, entonces es probable que sólo uno de los *ictus* en cada metro requiera ser concordante. Esto implica que, a diferencia del hexámetro, donde cada ubicación fuerte determina una relación específica entre prominencia rítmica y prominencia acentual, en el trímetro esta relación es más fluida. Así, en el primer metro podría bastar con reforzar la primera tesis o la segunda. Y eso, por supuesto, asumiendo que hubiera una voluntad de producir concordancia, cosa que es necesario probar.

El segundo motivo es uno bien conocido por los partidarios de una explicación prosódica de los fenómenos del trímetro (cf. sec. 3.2.4): el problema de la cesura pentemímera. Dado que esta cesura está ante una arsis, frecuentemente larga y preferentemente larga cuando hay cesura (cf. sec. 3.2.2), se deriva que invariablemente el tercer pie tendrá una alta incidencia de discordancia, que es, como puede verse en el gráfico, exactamente lo que sucede. De otra forma: como muchas palabras espondeicas terminan en A3, muchas veces hay un barítono prominente o un circunflejo en A3, y por lo tanto el tercer pie es frecuentemente discordante. Más simplemente, hay muchos versos como Sof. *Ant.* 6:

C C ∪ – C // – ∪ D ∪ – ∪ C
 τῶν σῶν τε καμῶν οὐκ ὄπωπ' ἐγὼ κακῶν

...de tus males y de los míos no he visto yo...

Ahora bien, contra este inconveniente, en un análisis que pretenda rescatar la idea de concordancia se presentan las dos opciones que ofrece Allen (1973: 313): o en esta parte de la línea la discordancia “simplemente no era inaceptable”, o en este contexto la cesura permite una serie de modificaciones a las reglas prosódicas, como ante la pausa final. Sin embargo, aquí se ha descartado esta segunda opción por su carácter *ad hoc* y su inconsistencia con la evidencia de un *ictus* variable en el sexto pie. La única alternativa que permanece es que en el tercer pie no había inconveniente con la discordancia.

No obstante, esto no parece del todo satisfactorio. En principio, porque resulta un tanto arbitrario que en la heptemímera o la diéresis media el sistema de prominencia ante pausa funcionara como un refuerzo rítmico, mientras que en la pentemímera era indiferente la relación entre ritmo y acento. Es claro que en alguna medida esto sucedía

(fundamentalmente, porque es lo que sucedía), pero desde el punto de vista conceptual uno preferiría un sistema único que funcionara para todas las cesuras por igual.

Claramente, las reglas de concordancia no son ese sistema. En el trímetro ésta no era un aspecto determinante en la distribución de los acentos. Por suerte, no es el único criterio de análisis con el que se cuenta, sino que es posible apelar también al sistema de categorías relacionales de Lascoux (2003; cf. sec. 0.4.4). En este sistema, *intensio* señala la coincidencia de ritmo y acento (es decir, prominencia acentual y rítmica en la misma ubicación), *retensio* la anticipación del ritmo por el tono (prominencia acentual una ubicación antes de la prominencia rítmica) y *protensio* la prolongación del ritmo por el tono (prominencia acentual una ubicación después de la prominencia rítmica). La pregunta por supuesto es cómo debe interpretarse un tercer *anceps* largo βαρύς, si como *retensio* (anticipando T3) o *protensio* (extendiendo T2). En principio, la segunda opción parece más atractiva, dado que entre A3 y T3 está la cesura, pero esto puede cambiar después del análisis detenido de los datos.

Es necesario ahora volverse sobre las realizaciones puntuales de las cesuras y las ubicaciones fuertes en el trímetro. Como antes, comienzo aquí por las palabras trocaicas. Las restricciones aplicadas son las mismas que en la sec. 1.1.3: exclusión de clíticos y palabras métricas, inclusión de formas elididas y abreviadas. Nótese que la tabla 3.3.1 es similar a la tabla 1.1.4, pero con las categorías acentuales desagregadas.

	A2	A3	A4	A5	A6	<i>Brevia</i>	<i>Ancipitia</i>	Total
Βαρύς en penúltima	326 (69,8%)	189 (64,7%)	573 (68,5%)	107 (58,5%)	68 (80%)	967 (69,6%)	296 (62,3%)	1263 (67,8%)
Όξύς en penúltima	62 (13,3%)	39 (13,4%)	110 (13,1%)	30 (16,4%)	9 (10,6%)	181 (13%)	69 (14,5%)	250 (13,4%)
Oxítonas (con graves)	79 (16,9%)	64 (21,9%)	154 (18,4%)	46 (25,1%)	8 (9,4%)	241 (17,4%)	110 (23,2%)	351 (18,8%)
Total	467	292	837	183	85	1389	475	1864

Tabla 3.3.1. Cantidad de palabras léxicas de final trocaico en Sófocles por ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

Como en la sec. 1.1.3, incluyo aquí el análisis de las diferencias entre las ubicaciones con *breve* y con *anceps*. Los porcentajes en general parecen bastante similares en todas las ubicaciones, pero las diferencias entre ellos son estadísticamente significativas.

Sobresale en particular el quinto arsis, en el puente trocaico de Knox (cf. sec. 3.2.3)²⁷: allí la cantidad de palabras βαρύς es notablemente más baja que en el resto de la línea, y hay un número considerablemente mayor de oxítonas (casi 12 palabras por encima de lo esperado en una distribución aleatoria).²⁸ Esto es, por lo menos, peculiar. Uno esperaría, dado el puente de Porson, que precisamente en A5 fuera donde con mayor énfasis se evadieran las formas con prominencia en sílaba final. Sin embargo, el poeta hace exactamente lo contrario, componiendo más versos como *Ant.* 175 (Ἀμήχανον δὲ παντὸς ἀνδρὸς ἐκμαθεῖν [y es imposible conocer de todo hombre...]) de lo que se pensaría *a priori* que debería componer.

Existe, sin embargo, una explicación: al evadir (en términos relativos) las formas βαρύς en A5, Sófocles coloca menor cantidad de acentos prominentes en T4, en el cierre del segundo metro (es decir, con más versos como el citado *Ant.* 175, compone menos versos como *Ant.* 23 Ἐτεοκλέα μὲν, ὡς λέγουσι, σὺν δίκῃ [a Etéocles, como dicen, con justicia...]). Ahora, es plausible considerar que el poeta lograba con esto evitar en esa ubicación un sonido característico del cierre de verso (un barítono prominente) justo antes del comienzo del metro final. Esto parece reforzado por el hecho de que A5 es donde mayor cantidad de ὀξύς en penúltima se hallan (como en *Ant.* 239, πρᾶγμα' οὐτ' ἔδρασ' οὐτ' εἶδον ὄστις ἦν ὁ δρῶν [ni lo hice ni vi a quien lo haya hecho]).²⁹ También es posible que en sí mismo un barítono justo tras la heptemímera o tan poco después de la pentemímera fuera en cierta forma indeseable (en A4, con barítono sobre T3, el criterio no se aplicaría porque el acento estaría antes de la cesura). En términos generales, se puede plantear que T4 era una ubicación preferentemente asociada a *protensio*, lo que no deja de ser razonable, tomando en cuenta que es la última del metro intermedio en la línea. En todo caso, habrá que verificar esto al analizar otras formas.

La preferencia (nuevamente, relativa) por oxítonas en A5 tiene su correlato en la oposición marcadísima entre ubicaciones *brevia* y *ancipitia* que muestra Sófocles y es

²⁷ Aunque este puente no se aplica formalmente a la tragedia, parece todavía ejercer algún tipo de influencia dada la baja cantidad de palabras en esta ubicación con respecto a las demás (con la excepción de A6, donde el número está fuertemente condicionado por el deseo de evitar monosílabos finales).

²⁸ El fenómeno no se repite contundentemente en Esquilo y Eurípides, pero en ambos hay menos βαρύς en A5 que los que se esperarían en una distribución aleatoria. Además, en ambos, cuando el análisis se restringe a los disílabos, A5 es la ubicación con menor cantidad de βαρύς.

²⁹ Y lo que es particularmente notable, esto se mantiene cuando se excluyen de consideración las formas con final elidido y penúltima sílaba cerrada (sobre la relación entre ὀξύς en penúltima y final elidido, cf. sec. 1.2.2). Los datos de esta variante del análisis y otras pueden hallarse en <https://empgriegos.wordpress.com/datos-experimentales/hacia-una-historia-coral-de-los-metros-griegos/capitulo-3>. El fenómeno no se da en Esquilo pero sí en Eurípides.

particular del estilo del autor: en las primeras, hay más formas βαρύς que las esperadas en la distribución aleatoria, mientras que en las segundas más formas oxítonas. De hecho, este contraste es la contribución clave para la prueba de χ^2 , dado que las diferencias entre las cantidades de ὀξύς en penúltima reales y esperadas son relativamente bajas y siempre menores que en las otras dos filas. Sófocles claramente prefiere asociar las tesis que preceden a las ubicaciones *brevia* con una prominencia acentual (de modo que, en el caso de las palabras trocaicas al menos, T1, T3 y T5 claramente están marcadas por *intensio*), y a la vez prefiere disociar semejante prominencia en las tesis que preceden a ubicaciones *ancipitia*, por lo que T2 y T4, como ya se ha notado, se asocian a la *protensio*.

Hay varios análisis posibles de este fenómeno, pero parece conveniente dejarlos para más adelante, cuando se puedan verificar con otros resultados. Por ahora procedo a revisar los datos de los disílabos trocaicos, para corroborar que mantienen el mismo comportamiento que las palabras trocaicas en general. Pueden hallarse en la tabla 3.3.2.

	A2	A3	A4	A5	A6	<i>Brevia</i>	<i>Ancip.</i>	Total
Βαρύς en penúltima	104 (50,5%)	61 (43,3%)	270 (52,9%)	44 (40,4%)	14 (53,8%)	388 (52,3%)	105 (42%)	493 (49,7%)
Ὄξύς en penúltima	42 (20,4%)	28 (19,9%)	104 (20,4%)	28 (25,7%)	7 (26,9%)	153 (20,6%)	56 (22,4%)	209 (21,1%)
Oxítonas (con graves)	60 (29,1%)	52 (36,9%)	136 (26,7%)	37 (33,9%)	5 (19,2%)	201 (27,1%)	89 (35,6%)	290 (29,2%)
Total	206	141	510	109	26	742	250	992

Tabla 3.3.2. Cantidad de disílabos trocaicos léxicos en Sófocles por ubicación y por tipo de acentuación. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

Aunque en este caso la diferencia entre las ubicaciones individuales no es significativa,³⁰ la que hay entre las ubicaciones *brevia* y *ancipitia*, que lo es claramente, es observable a simple vista con facilidad. Nótese que en A2, A4 y A6 los porcentajes de βαρύς están por encima del 50%, mientras que en A3 y A5 están cerca del 40%. Lo inverso sucede en la tercera fila, en torno a la línea del 30%. De hecho, en este caso A3 muestra, notablemente, una preferencia por oxítonas aun mayor que A5, lo que sugiere

³⁰ Lo es si se excluyen las palabras con sílaba cerrada en penúltima, sin embargo. Pueden confrontarse las diferentes variantes de la tabla en el blog, y verificar allí que en la mayoría de los casos las diferencias entre las cantidades reales y las esperadas son suficientemente grandes como para desconfiar de la posibilidad de una distribución aleatoria. Curiosamente, en Eurípides la diferencia entre las ubicaciones es mucho más significativa que en Sófocles, pero en Esquilo los disílabos trocaicos se distribuyen prácticamente al azar en el metro.

que se requiere una explicación que abarque ambas ubicaciones por igual.³¹ La diferencia entre *brevia* y *ancipitia* permanece constante, pero aparece un nuevo aspecto que quizás merezca algo de atención: una cierta tendencia a colocar formas ὀξύς en penúltima tanto en A5 como en A6.³² Quizás esto sea parte de un fenómeno mayor; para saberlo habrá que volver sobre estos datos más adelante.

Las formas yámbicas en el trímetro son interesantes porque son virtualmente privativas de las tesis. Sólo pueden estar en arsis terminando en *anceps* largo con la ubicación anterior resuelta, y este fenómeno es prácticamente inusitado en la muestra de Sófocles (solamente cuatro casos). La tabla 3.3.3 explora la distribución de sus tipos acentuales. Incluyo los casos de proparoxítonas de final pírrico con última sílaba cerrada por la misma razón que en 2.2.1 es decir, que pueden proveer un contraste interesante. A partir de este punto, me referiré a este grupo de formas que tienen acentos que son imposibles de acuerdo a la ley de limitación (proparoxítonas yámbicas y, más abajo, proparoxítonas y properispómenas espondaicas) como “formas irregulares” (cf. sec. 1.3.2).

	T1	T2	T3	T4	T5	T6	Total
Βαρύς en última	256 (78,05%)	252 (73,04%)	37 (92,5%)	356 (76,23%)	364 (75,05%)	858 (84,87%)	2123 (79,33%)
ὀξύς en última (con graves)	72 (21,95%)	65 (18,84%)	3 (7,5%)	77 (16,49%)	63 (11,96%)	152 (15,03%)	432 (16,14%)
Proparoxítonas (últ. síl. cerrada)	0	28 (8,12%)	0	34 (7,28%)	58 (11,96%)	1 ³³ (0,1%)	121 (4,52%)
Total	328	345	40	467	485	1011	2676

Tabla 3.3.3. Cantidad de palabras léxicas de final yámbico en Sófocles por ubicación y por tipo de acentuación. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

La diferencia entre las ubicaciones es significativa en todas las permutaciones posibles de esta tabla (eliminando la última fila, eliminando la columna de T6, eliminando la columna de T3).³⁴ En general, los dos factores que contribuyen más claramente a esto son la abundancia de formas βαρύς en T6 y la escasa cantidad de formas ὀξύς en T5 (en

³¹ Sin ir en detrimento de que el deseo de evadir barítonos en T4 pueda estar contribuyendo en el caso de las palabras de final trocaico. Nótese que de una tabla a la otra se eliminan los declives, que son probablemente los mayores indicadores de final de cláusula en la poesía.

³² Una vez más (cf. n. 30 en esta sec.), observable en Eurípides pero no en Esquilo.

³³ Aunque lo he dejado en la tabla (no hace ninguna diferencia a los fines del análisis), este no es un caso de proparoxítona con sílaba final cerrada (obviamente), sino el Σάρδεων de *Ant.* 1037.

³⁴ En el análisis que sigue es importante notar que, cuando se hable de proparoxítonas, se hace descontando T6 del análisis, donde éstas son casi imposibles (cf. n. 33 en esta sec.), y a la inversa, cuando se hable de T6, se hace descontando las proparoxítonas.

este caso, ligadas a una preferencia relativa por formas proparoxítonas).³⁵ También parece haber un cierto exceso de formas oxítonas en T1, pero esto probablemente está ligado a la presencia de apositivos allí (el fenómeno no se repite cuando se excluyen los graves; sobre la inclusión de los apositivos en la categoría de “léxicas”, cf. sec. 0.3.2.2).

¿Cómo se relacionan estos datos con lo señalado más arriba? En principio, la preferencia por formas βαρύς en T5 (si se excluyen las proparoxítonas del análisis, esta tendencia se hace evidente) es consistente con la ya notada asociación de esta ubicación con la *intensio*, mientras que el mismo fenómeno en T6 resultaría coherente si todo el tercer metro estuviera ligado, en su carácter de terminal, con un principio métrico-prosódico semejante. En otras palabras, en el metro final del trímetro hay una preferencia por formas yámbicas que intensifican con su acento el ritmo del verso (podría incluso decirse “concordantes”).

La preferencia por proparoxítonas en T5 pareciera ir en cierta forma en detrimento de esto. Existe, no obstante, una explicación: una quinta tesis inacentuada resaltaba probablemente el acento final del verso y su intensificación del ritmo en el cierre, como en *Ant.* 229 (τλήμων, μενεΐς αὖ; κεί τάδ' εἴσεται Κρέων [Miserable, ¿te detienes de nuevo? ¿Si viera estas cosas Creón...]), donde además es interesante el efecto de que hay sólo dos declives en el primer y el último pie del verso, enfatizando τλήμων y Κρέων. Los datos sugieren que, si el tercer metro prefería la *intensio* en sus tesis, el sexto pie era donde con mayor énfasis se aplicaba esta preferencia, por razones obvias.³⁶

A esto se suma un hecho ya conocido (cf. sec. 1.2.3), pero que refuerza la importancia de T6: en esta ubicación hay más oxítonas yámbicas que en cualquier otro lugar del verso, lo que se puede ejemplificar con *Ant.* 184 (Ἐγὼ γάρ, ἴστω Ζεὺς ὁ πάνθ' ὀρῶν ἄει [Pues yo, sépalo Zeus que siempre ve todas las cosas...]). Naturalmente, en la sexta tesis todas las oxítonas son pre-pausales. Se observa así en el trímetro el mismo fenómeno que en el hexámetro (cf. sec. 1.2.3).

Puede ser interesante notar también, antes de proceder al estudio de los disílabos, que en T2, ubicación que, se sugirió arriba, está caracterizada por una

³⁵ El primer fenómeno se replica contundentemente en Esquilo (cf. sec. 1.1.3) y en Eurípides. En ninguno de los dos se observa un número demasiado bajo de formas ὄξύς en última en T5, pero en ambos se registra un número bajísimo (en términos relativos) de formas βαρύς y uno muy alto de proparoxítonas en esa ubicación.

³⁶ En Eurípides, donde en T5 de hecho hay menos βαρύς incluso si se excluyen las proparoxítonas del análisis, es probable que la *intensio* del último metro se apoyara fundamentalmente en la última ubicación, mientras que T5 se asociara más bien a la *retensio*.

tendencia diferente a la *intensio*, es donde se hallan la menor cantidad porcentual de βαρύς en toda la tabla.³⁷ Es además la segunda en cantidad de proparoxítonas, que implican un traslado del acento a T1 (como en *Ant.* 175, Ἀμήχανον δὲ παντὸς ἀνδρὸς ἐκμαθεῖν [y es imposible conocer de cualquier hombre...]), ubicación que se ha notado muestra una cierta preferencia por oxítonos. En general esto parece relativamente consistente con las observaciones realizadas en el estudio de las palabras trocaicas. Nótese también, en este sentido, que en la tercera tesis, aunque la cantidad de palabras yámbicas es en general baja, la preferencia por formas βαρύς es particularmente marcada.³⁸

La tabla 3.3.4 muestra las cantidades de disílabos yámbicos con última sílaba con vocal larga y sin elisión. La razón por la que he modificado el conjunto de restricciones es fundamentalmente que éstas son las únicas que garantizan la significatividad de los resultados en todas las permutaciones. Esto, por supuesto, no implica que las otras tablas disponibles en el blog no sirvan para el análisis; simplemente es una medida precautoria a los fines de que las conclusiones que se alcancen no estén teñidas de la duda que conlleva un resultado posiblemente aleatorio.

	T1	T2	T3	T4	T5	T6	Total
Βαρύς en última	159 (73,95%)	129 (75,88%)	16 (94,12%)	170 (80,19%)	171 (79,17%)	624 (82,21%)	1269 (79,86%)
ὀξύς en última (con graves)	56 (26,05%)	41 (24,12%)	1 (5,88%)	42 (19,81%)	45 (20,83%)	135 (17,19%)	320 (20,14%)
Total	215	170	17	212	216	759	1589

Tabla 3.3.4. Cantidad de disílabos yámbicos léxicos sin elisión con última sílaba con vocal larga en Sófocles por ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

Nuevamente, el dato más notable es la abundancia de formas βαρύς en T6. Se destaca también la cantidad baja de estas mismas formas en T1, pero parece plausible atribuirlo, nuevamente, a la presencia de apositivos en el comienzo de la línea. De no ser así, podría considerarse que es producto de la preferencia por evitar una típica cadencia clausular (un yambo con declive en última) en el principio del verso. El resto de las ubicaciones no ofrece diferencias demasiado significativas con lo que se esperaría en

³⁷ Lo mismo sucede en Esquilo. En Eurípides, es la segunda con menos βαρύς, después de T5, sobre la cual cf. la n. 36 en esta sec.

³⁸ Ninguno de los dos fenómenos (cantidad de proparoxítonas en T2 y de formas βαρύς en T3) se observa claramente en los otros trágicos.

una distribución aleatoria. T2 conserva su preferencia relativa por oxítonas, de la que ya se ha hablado.³⁹

Si se excluyen los graves de consideración (la tabla puede verificarse en el blog), el sexto pie muestra nuevamente una preferencia abrumadora por oxítonas pre-pausales con respecto al resto de la línea. Esto, por supuesto, no es particularmente llamativo a esta altura del análisis.

El estudio de las formas yámbicas sugiere fundamentalmente una cierta tendencia a la *intensio* en el metro final, en particular en el último pie. También parece haber una notable diferencia entre las formas con grave y con barítono en la sílaba final, lo que no es sorprendente. En líneas generales, se puede afirmar que las observaciones realizadas a partir del análisis de las trocaicas se conservan: T5, T3 y, en menor medida, T1 se caracterizan por una tendencia a la *intensio* mayor que T2 y T4, donde la *protensio* parece reflejarse en una preferencia por formas ὀξύς.⁴⁰

En el último trecho de la investigación del rol del acento en el trímetro se observará el comportamiento de las palabras espondeicas. La tabla 3.3.5 tiene, como la 3.3.3, un caso de formas que dependen de la presencia de una sílaba final cerrada con vocal breve: las palabras βαρύς en penúltima. Los resultados son significativos aun con la exclusión de este grupo. Como en el caso de las trocaicas, he incorporado la oposición entre tipos de ubicaciones, en este caso las tesis y los *incipitia*, que en esta tabla se reducen a A3.

³⁹ Los fenómenos descriptos se replican a grandes rasgos en Esquilo. Eurípides tiene un tratamiento diferente de los disílabos yámbicos, con más βαρύς en T2 y menos en T6 de lo esperado en una distribución aleatoria. El dato más notable en este autor es la abundancia de formas βαρύς que coloca en T4: un 6,8% más de lo esperado.

⁴⁰ Interesantemente, Lascoux (2003: 314) sugiere que un caso como θεά en *Il.* 1.1 sería un ejemplo de *protensio*. Esto coincide con las reglas de concordancia que propone David (cf. sec. 0.4.4) y con las aplicadas aquí. En algún sentido, un agudo en la segunda mora de una sílaba larga (o en una sílaba cerrada con vocal breve) podría percibirse como un desplazamiento de la prominencia acentual hacia delante, lo que parece bastante verosímil en un sistema prosódico donde la forma más marcada de prominencia acentual es el barítono post-agudo (donde el punto está, precisamente, en “*post-agudo*”).

	T1	A3	T3	T5	Tesis	Ancipitia	Total
Βαρός en pen. (últ. síl. cerr.)	58 (13,03%)	105 (12,85%)	2 (5%)	121 (20,54%)	179 (17,24%)	105 (12,85%)	286 (15,12%)
Βαρός en última	301 (67,64%)	591 (72,34%)	34 (85%)	423 (71,82%)	724 (69,75%)	591 (72,34%)	1349 (71,34%)
Oxítonas (con graves)	86 (19,33%)	121 (14,81%)	4 (10%)	45 (7,64%)	135 (13,01%)	121 (14,81%)	256 (13,54%)
Total	445	817	40	589	1038	817	1891

Tabla 3.3.5. Cantidad de palabras léxicas de final espondeico en Sófocles por ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

Nuevamente, T1 muestra una preferencia relativa por oxítonas que puede ser sospechosa. La tendencia quizás no se reduzca exclusivamente a la colocación de apositivos en el comienzo de la línea, sino que puede estar ligada también al deseo de no iniciarla con un βαρός en la primera ubicación fuerte.⁴¹ Más interesante a los fines del análisis es la preferencia por formas proparoxítonas y properispómenas en T5, como en *Ant.* 13, δυοῖν ἀδελφοῖν ἐστερήθημεν δύο [las dos hemos sido privadas de dos hermanos] o *Ant.* 28 (τάφῳ καλύψαι μηδὲ κωκῦσαι τινα [ocultarlo en la tumba y no llorarlo]).⁴² Estas formas, curiosamente, implican un acento βαρός sobre el puente de Porson. El fenómeno es similar al observado en las palabras trocaicas, donde A5 era la ubicación con mayor cantidad de formas ὀξύς, en particular oxítonas, lo que se interpretó como producto de la tendencia a la *protensio* en T4.

Los resultados de la tabla 3.3.5, sin embargo, chocan con la tendencia observada en las formas yámbicas y trocaicas a la *intensio* en T5; una cantidad menor de βαρός espondeicas allí es lo contrario de lo que se esperaría si este tipo de relación fuera el favorecido. Esta contradicción sugiere que la interpretación de los datos debe ajustarse. La primera pista para resolver la cuestión es la tendencia señalada en la tabla 3.3.3 a formas proparoxítonas yámbicas en T5, que es análoga a la observada en las espondeicas. Se interpretó que aquella tendencia era producto de una cierta evasión de formas βαρός tan cerca del cierre de la línea. En la tabla 3.3.5 puede estar sucediendo algo similar: al colocar espondeicas irregulares en T5, el poeta evita colocar barítonos en una ubicación demasiado próxima al final del verso sin caer por ello en el uso de formas oxítonas. Y esta es la segunda clave para comprender lo que está sucediendo: las palabras oxítonas en T5 en la tabla 3.3.5 son las que más se alejan del resultado en una

⁴¹ Si fuera así, es una peculiaridad del estilo de Sófocles. En Esquilo y Eurípides, aunque hay más oxítonas, la diferencia clave está en el relativamente bajísimo número de formas irregulares en T1, que parece asociarse así más a la *intensio*.

⁴² En este caso, un fenómeno que se observa claramente también en Eurípides y se exacerba en Esquilo.

distribución aleatoria, sugiriendo una evasión de estas formas. Esto indica una tendencia a evitar la *protensio* en el quinto pie más fuerte todavía que la tendencia a favorecer la *intensio*.⁴³

Otro dato notable de la tabla es el bajo porcentaje de formas con acento irregular en A3, que se refleja en una distancia significativa entre los números esperados y los reales (hay dieciocho palabras con βαρύς en penúltima menos de lo que se habría esperado en una distribución aleatoria).⁴⁴ Ante la cesura pentemímera, el poeta tiende a colocar palabras con acento en su última sílaba, lo que no es particularmente notable pero confirma la idea de que la concordancia allí no era una preocupación. Asimismo, refuerza la hipótesis de que T2 estaba particularmente asociada a la *protensio*, lo que ya se ha observado en el análisis tanto de las palabras trocaicas como yámbicas.

Resulta interesante estudiar cómo se modifican estos resultados en el caso de los disílabos espondeicos. Omito en la tabla 3.3.6 la oposición entre tesis y *anceps*, porque en este grupo no es en general significativa.

	T1	A3	T3	T5	Total
Βαρύς en penúltima (última sílaba cerrada)	58 (13,03%)	32 (8,18%)	1 (3,7%)	20 (7,52%)	111 (9,83%)
Βαρύς en última	301 (67,64%)	287 (73,4%)	23 (85,19%)	212 (79,7%)	823 (72,9%)
Oxítonas (con graves)	86 (19,33%)	72 (18,41%)	3 (11,11%)	34 (12,78%)	195 (17,27%)
Total	445	391	27	266	1129

Tabla 3.3.6. Cantidad de disílabos espondeicos léxicos en Sófocles por ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

En A3 se conserva la tendencia observada en la tabla 3.3.5. Sin embargo, en T5 se da un fenómeno curioso: de preferir esta ubicación formas irregulares (βαρύς en penúltima), pasa a evitarlas y a tener una cantidad mucho mayor de lo esperado de formas βαρύς en

⁴³ El uso de formas irregulares donde el acento de palabras que terminan en T5 se coloca en A5 puede interpretarse también como el producto de una tendencia a la *retensio*. Sin embargo, dado que la inmensa mayoría de las formas irregulares son trisílabos (cf. la tabla 3.3.6 en esta sección, donde de hecho hay menos formas irregulares de las que se esperarían en una distribución aleatoria), me inclino por interpretarlo como el producto de la presión conjunta de la *protensio* del cuarto pie y la evasión de la *protensio* del quinto.

⁴⁴ Esto inevitablemente implica una preferencia relativa por este tipo de formas en las tesis, pero el número está fuertemente determinado por el fenómeno ya analizado en T5. Por otra parte, aunque esta tendencia se observa también en Esquilo, desaparece casi por completo en Eurípides.

última.⁴⁵ Esto resulta particularmente interesante cuando se consideran las implicaciones desde el punto de vista del ritmo: se ha notado que T5 evita la *protensio*, y eso explica la evasión de formas ὄξύς en última allí; pero también se ha observado que T4 favorece este tipo de relación, y eso es consistente con el hecho de que las palabras de final espondaico que más favorecen la colocación de formas irregulares en A5 sean los trisílabos. Esto se corrobora con un análisis detallado de los datos en la ubicación. Mientras que en A3 en los trisílabos y palabras más largas espondaicas con acentuación irregular hay casi exactamente la misma cantidad de perispómenas y proparoxítonas, en A5 hay más del segundo grupo.⁴⁶ En otras palabras, hay una tendencia a colocar terminando en T5 palabras con una contonación que comienza en T4 y concluye en A5, como en *Ant.* 25 (ἔκρυψε τοῖς ἔνερθεν ἔντιμον νεκροῖς [lo ocultó, honrado entre los cadáveres de abajo]). Se corrobora así una preferencia por evitar la *protensio* en la quinta tesis y favorecerla en la cuarta.

¿Qué conclusiones pueden obtenerse de este largo estudio de los tipos acentuales y las formas de palabra en el trímetro de Sófocles? Es claro que se ha confirmado que el sistema de concordancia que funciona claramente en el hexámetro no tiene lugar en este tipo de verso. Sin embargo, el criterio subyacente, es decir, la noción de que el acento interactúa con el ritmo reforzando sus tendencias básicas, sí parece compartida por ambos. Se ha observado una tendencia a la *protensio*, esto es, a la postergación de la prominencia acentual con respecto al ritmo, tanto en T2 como en T4, es decir, las ubicaciones finales de los primeros dos metros, donde la evasión general por la diéresis en el trímetro, reflejada en la ubicación de las cesuras principales, sugiere que rítmicamente se pretendía diluir su carácter culminativo. Parece haber un intento deliberado por parte de Sófocles de difuminar los límites entre los metros atravesándolos con contonaciones, y en general colocando formas ὄξύς ante ellos. Esto último resulta particularmente importante, si se interpreta (cf. n. 40) que este tipo de acentuación en ubicaciones fuertes es una forma de *protensio*.

A la inversa, la primera y la tercera tesis, pero en particular la quinta y especialmente la sexta tienden a mostrar un refuerzo del ritmo básico y una preferencia

⁴⁵ El fenómeno se replica parcialmente en los otros poetas, donde, aunque desaparece la preferencia por las formas irregulares, no es reemplazada por una por formas βαρύς. De hecho, ni en Esquilo ni en Eurípides la tabla de disílabos espondaicos muestra evidencia de una distribución no aleatoria.

⁴⁶ En A3, hay 35 proparoxítonas y 70 properispómenas trisilábicas y mayores de final espondaico, mientras que en T5 hay respectivamente 58 y 63. Ω entre ambas es de 1,46, lo que indica que hay más de un 45% más de chances de encontrar una proparoxítona en T5 que en A3, por lo que también hay un 45% más de chances de hallar un agudo en T4 que en A2. El fenómeno no se replica ni en Esquilo ni en Eurípides.

por la *intensio*.⁴⁷ En T1, esto está limitado por la considerable incidencia de formas ὄξυς en última, motivada probablemente por los apositivos allí, pero quizás deliberada a fin de iniciar la línea con un ritmo que, por así decirlo, le dé un empujón hacia delante. En T3 terminan en general pocas palabras, pero las que lo hacen parecen estar claramente asociadas a formas βαρύς en última, lo que es consistente con el hecho de que esta ubicación es la última fuerte antes de la heptemímera. Quizás también deba entenderse que este tipo de acentuación refuerza la infrecuente diéresis media. Por otro lado, se ha notado que el tercer metro del trímetro está marcado por una tendencia a la *intensio*, que en T5 está fuertemente motivada por una evasión de *protensio* y en T6 contundentemente asociada a la preferencia por formas βαρύς y la presencia de oxítonos pre-pausales.

El segundo *anceps* (A3), que es la ubicación más problemática, ha demostrado una tendencia a estar asociado a prominencias acentuales en todos los análisis. Marcado por la cesura pentemímera y la *protensio* de T2, corta el tercer pie en forma tal que es difícil atribuir a éste una clara preferencia por un tipo de relación entre acento y ritmo. Probablemente, sin embargo, ése es exactamente el punto: la cesura pentemímera y la acentuación en T2 y A3 sirven para diluir los límites entre los dos primeros metros y trasladar hacia el tercero la recuperación del ritmo básico. Lo más que se puede decir del tercer pie es que claramente no está asociado a la *protensio*, y que lo está con la *intensio* cuando no hay pentemímera.

En líneas generales, estas observaciones permiten generar un cuadro coherente para la relación entre el ritmo y el acento en el trímetro yámbico (de Sófocles, al menos), que resumo en el siguiente esquema (en los casos donde se listan dos tipos de relación, la primera es la tendencia preferencial):

x-	◡-	x-	◡-	x-	◡x
1° metro		2° metro		3° metro	
<i>protensio / intensio</i>		<i>protensio / intensio</i>		<i>intensio</i>	
1° pie	2° pie	3° pie	4° pie	5° pie	6° pie
<i>protensio / intensio</i>	<i>protensio</i>	<i>¬protensio / intensio</i>	<i>protensio</i>	<i>¬protensio / intensio</i>	<i>intensio</i>

⁴⁷ En Esquilo y Eurípides, donde la quinta tesis no está tan claramente asociada a formas βαρύς, se podría decir que la tendencia a la *intensio* en el tercer metro está más inclinada sobre el sexto pie, limitándose el quinto casi exclusivamente a una evasión de la *protensio*.

Así, la métrico-prosodia de este metro no está, como la del hexámetro, marcada por el refuerzo de un punto central fuerte y la pausa final, sino por un arrastre, a falta de una mejor palabra, desde el comienzo de la línea hasta la cadencia final, en donde los acentos se colocan en forma tal de diluir las divisiones internas. El fenómeno recuerda la regla de Morelli para los yambógrafos, que dicta sólo una pausa fuerte en la línea, en la medida que el comportamiento del acento también tiene un efecto unificador.

3.3.1.1. Ictus variable

Un análisis adecuado del sexto pie en el trímetro requiere, naturalmente, la consideración de su comportamiento en diversos autores, porque los resultados que se pueden obtener limitándose sólo a uno son bastante escuetos. Se ha observado ya que en esa ubicación las palabras yámbicas muestran una tendencia considerable a las formas βαρύς y, si se excluyen de consideración las graves, a los oxítonos pre-pausales. Esto, sin embargo, no demuestra en absoluto que el último pie del trímetro comparta la naturaleza del sexto del hexámetro. Después de todo, la alternancia entre largas y breves allí permite variar entre un final femenino y uno masculino, mientras que en el trímetro la alternancia se da entre un final yámbico y uno pírrico, los dos tipos de forma, de acuerdo al análisis rítmico, probablemente masculinas.⁴⁸ Esta interpretación del valor de los pírricos puede ser, sin embargo, puesta en cuestión.

La tabla 3.3.7 muestra los tipos de final que utilizan los diferentes autores estudiados.⁴⁹ Incluyo en este caso el porcentaje relativo entre las dos formas en una muestra de Heródoto, como criterio de comparación.

⁴⁸ Cuando el pírrico es una palabra disilábica, porque se constituye un pie con las dos sílabas donde la segunda es mapeada como tesis (cf. Devine y Stephens 1994: 129-30). Cuando es el final de una palabra dactílica, porque la última sílaba se independiza y constituye un pie separado (*ibid.* 124).

⁴⁹ He utilizado los datos de Abritta (*en prep.*), que pueden hallarse provisionalmente en <https://empgriegos.wordpress.com/datos-experimentales/hacia-una-historia-coral-de-los-metros-griegos/capitulo-3>.

	Final yámbico	Final pírrico	Ratio yám./pírr.
Yambógrafos	49,52%	50,48%	0,9810
Esquilo	52,55%	47,45%	1,1075
Sófocles	58,98%	41,02%	1,4379
Eurípides	54,08%	45,92%	1,1776
Aristófanes	51,21%	48,79%	1,0494
Licofrón	59,86%	40,14%	1,4913
Luciano	47,03%	52,97%	0,8879
<i>Antología Griega</i>	43,03%	56,97%	0,7553
Promedio	50,42%	46,61%	0,9810
Heródoto	41,10%	58,90%	1,1075

Tabla 3.3.7. Porcentajes de versos en el trímetro yámbico por ritmo del cierre y por autor, excluyendo monosílabos. Se incluye la misma comparación en una muestra de Heródoto (los porcentajes son del total de la suma de las palabras disilábicas y mayores, en el caso de Heródoto únicamente de final pírrico o yámbico)⁵⁰.

Las diferencias son relativamente menores, pero frente a la variación estilística de las del hexámetro (cf. sec. 2.2.1.1) muestran una tendencia bastante clara. Si se excluye a los yambógrafos (cuya muestra es muy pequeña), los autores “serios” tienden a preferir formas yámbicas finales, mientras los autores menos serios usan o más pírricas o la misma cantidad de pírricas que de yámbicas.

Ahora bien, esto sugiere que la interpretación que se ha ofrecido aquí (cf. sec. 0.2.3) del principio es adecuada, pero no dice demasiado de la relación entre acento y metro en el pie final. La tabla 3.3.8 muestra los tipos posibles de final con los tipos posibles de acento.

⁵⁰ En el blog pueden hallarse los datos de la distribución de todas las formas posibles en el texto de Heródoto. A los fines del presente argumento, pueden transcribirse los porcentajes de todos los posibles finales disílabos:

~BB	~BL	~LB	~LL
26,29%	18,35%	36,98%	18,38%

Obsérvese que los finales trocaicos son por mucho los más comunes, mientras que los yámbicos los más infrecuentes.

	Oxítonas	Paroxítonas	Proparoxítonas	Perispómenas	Total
Final yámbico	152 (8,92%)	561 (32,92%)	-	297 (17,43%)	1010 (59,27%)
Disílabo pírrico	103 (6,04%)	293 (17,19%)	-	-	396 (23,24%)
Final dactílico	10 (0,59%)	47 (2,76%)	241 (14,14%)	-	298 (17,49%)
Total	265 (15,55%)	901 (52,88%)	241 (14,14%)	297 (17,43%)	1704

Tabla 3.3.8. Cantidades de palabras en el cierre del trímetro de Sófocles por forma y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes del total entre paréntesis.

No sorprende en absoluto que la forma con mucho más frecuente sean las paroxítonas yámbicas. Es curioso, sin embargo, que haya casi la misma cantidad de pírricos paroxítonos que de perispómenas. Existe una cierta asociación entre estos dos tipos en donde la contonación es bimoraica, pero la interpretación más sencilla de los datos es que en ambos casos el verso se cerraba con un tono descendente. Por otro lado, el de los pírricos es peculiar porque de los catorce que se hallan en la muestra en ubicaciones distintas al sexto pie, exactamente la mitad son paroxítonos y la mitad oxítonos. Es decir que, si estos datos son fidedignos,⁵¹ hay una tendencia notable por pírricos paroxítonos en la última ubicación en Sófocles. El poeta muestra una marcada preferencia por versos con un cierre como el de *Ant.* 4 (Οὐδὲν γὰρ οὔτ' ἀλγεινὸν οὔτ' ἄτης ἄτερ [pues nada sin sufrimiento ni sin *ate*...]) por sobre versos con un cierre como el de *Ant.* 24 (χρηῖσθαι δικαιῶν καὶ νόμῳ, κατὰ χθονὸς [fue proclamado digno de cosas justas y acorde a la ley, bajo la tierra...]).

Además de la ya ofrecida, esto soporta otra explicación: al colocar pírricos paroxítonos en el cierre de la línea el poeta lograba producir un final femenino para ésta. Para definirse por esta interpretación es necesario asumir que la prominencia acentual en estas formas estaba en el agudo, y no se trasladaba a la sílaba final, que es lo que se ha notado sugiere el análisis rítmico de Devine y Stephens (1994). Dado que se requiere una investigación aparte para corroborar esto, no optaré por ninguna de las dos posibilidades por ahora.

Finalmente, en el caso de las formas dactílicas es bastante evidente lo que sucede: el acento se coloca preferentemente sobre la última ubicación donde hay una sílaba larga rítmicamente prominente. De hecho, el 80% de las formas dactílicas son proparoxítonas, mientras que sólo el 74% lo son en Homero y el 70% en Heródoto. Es

⁵¹ Y la coincidencia con la distribución de la acentuación de estas formas en Heródoto sugiere que lo son.

una diferencia leve pero significativa. Esta tendencia probablemente refleja el deseo de terminar el metro en *intensio*, junto con la necesidad de variar la cadencia rítmica utilizando finales femeninos.

En general el análisis de los tipos de cierre de los trímetros sugiere una preferencia notable por terminar la línea en *intensio* (en casi el 80% de los casos), ya sea en la última sílaba (en el 65%), ya en la antepenúltima (en el 14%), con una cadencia femenina extendida.⁵² El resto de los casos toleran dos explicaciones posibles: o una sílaba breve final con barítono adquiriría un cierto tipo de prominencia acentual, o un final pírrico paroxítono permitía al poeta realizar finales femeninos con la prominencia en la penúltima sílaba. Es otras palabras, o se buscaba, en un verso como *Ant. 47* (ᾠσχετλία, Κρέοντος ἀντειρηκότος; [¡Oh, miserable, ¿habiendo prohibído Creonte?], un tono descendente final con el pírrico paroxítono, es decir, el barítono sobre -τος, o se buscaba un acento prominente en penúltima, es decir, el oxítono sobre -κο-. Contra esto último, por supuesto, está el hecho de que el sexto pie y en general el tercer metro muestra consistentemente una tendencia a la *intensio*; quizás un estudio más extenso del conjunto de los autores permita resolver la cuestión.

3.3.2. Distribución de palabras

3.3.2.1. Monosílabos largos

Como en la sec. 2.2.2.3, comienzo aclarando que la inclusión de los apositivos no-clíticos en el grupo de las palabras léxicas puede influir en los resultados que se presentan a continuación.

El análisis de los monosílabos largos en el trímetro yámbico es particularmente complejo porque hay diferentes estrategias para estudiar su distribución, y la que se elija facilita o dificulta la comparación entre los diferentes autores. Aunque es la que menos contribuye a esto último, comienzo por revisar la distribución de estas formas en cada una de las ubicaciones del trímetro de Sófocles. La información de Esquilo y Eurípides que utilizo en el análisis que sigue puede hallarse en el documento específico de esta sección en el blog.

⁵² Independientemente de que hubiera una prominencia rítmica lingüística en la sílaba final breve de una palabra dactílica (cf. n. 48), la asociación entre prominencia acentual y rítmica seguramente produciría un efecto que puede describirse de esta manera.

	A1	T1	T2	A3	T3	T4	A5	T5	T6	Total
Βαρύς	130	116	70	75	157	104	19	50	45	766
Ὄξύς (con grave)	20	31	12	18	40	172	3	10	17	323
Total	150	147	82	93	197	276	22	60	62	1089
Ratio βαρύς / ὀξύς	6,5	3,7	5,8	4,2	3,9	0,6	6,3	5,0	2,6	2,4

Tabla 3.3.9. Cantidades de monosílabos largos léxicos sin elisión en Sófocles por tipo de acento y por ubicación.

Como puede inferirse a partir de las razones, las diferencias entre las ubicaciones son significativas. Particularmente interesante es el caso de T4, que se ha notado favorece la *protensio*: es la única columna de la tabla donde las oxítonas superan a las palabras βαρύς. El fenómeno se repite en Esquilo y en Eurípides.⁵³ Podría estar ligado a una inexplicada preferencia por colocar la mayor parte de los apositivos tras la heptemímera, pero no deja de ser un aspecto notable de la composición, porque ninguna otra ubicación exhibe semejante preferencia por monosílabos marcados por agudo.

Mientras que T4 responde a los parámetros establecidos más arriba, T2 muestra una notable preferencia por formas βαρύς (aunque sólo en Sófocles y ligeramente en Esquilo). Quizás esto esté ligado a la casi imposibilidad de que tras estas formas haya una cesura pentemímera. Podría ser que el poeta quisiera marcar el final del primer metro con *intensio*, de manera de no distorsionar demasiado el ritmo del yambo colocando en los primeros dos metros una palabra de final trocaico en la segunda *breve*. Así, un circunflejo como οὖν en *Ant.* 65 (Ἐγὼ μὲν οὖν αἰτοῦσα τοὺς ὑπὸ χθονός [yo por mi parte suplicando a los de debajo de la tierra]) evitaría que el verso se alejara demasiado de su base rítmica por las palabras (métricas) Ἐγὼ μὲν y αἰτοῦσα: el circunflejo le da suficiente entidad al adverbio como para intensificar acentualmente el *ictus* en T2. En T4 el fenómeno no se replica simplemente porque allí todo el metro final está caracterizado por la *intensio*, de modo que el poeta no necesita apelar a ninguna estrategia especial para reforzar el ritmo del yambo.

Un segundo aspecto en el que los trágicos se comportan de manera similar es en el tratamiento de la primera arsis. Contra lo que se podría esperar, esa ubicación está regularmente caracterizada por una abundancia de palabras βαρύς. Es decir que los poetas, cuando comenzaban sus versos con un monosílabo (lo que hacen con cierta frecuencia) preferían claramente utilizar uno que lo iniciara con una contonación completa. Quizás la explicación aquí sea la inversa a la propuesta en el párrafo anterior

⁵³ Si se excluyen los graves, naturalmente esto cambia (en los tres poetas). Sin embargo, la razón en T4 sigue siendo la más baja de la tabla y las cantidades de ὀξύς mucho mayores a lo esperado.

para T2: los circunflejos en A1 servirían para alejar el principio de la línea del yambo, a fin de poder volver al ritmo progresivamente. El primer pie en este caso estaría caracterizado por la *retensio*, un tipo de relación entre metro y acento que no ha aparecido en los análisis hasta ahora,⁵⁴ pero que parece consistente con lo ya observado.

Así, cuando la línea se inicia con un monosílabo, el primer metro pasaría de la *retensio* (en el primer pie, con un monosílabo preferentemente βαρύς en A1) a la *protensio*, el segundo de la *intensio* (o de una evasión de la *protensio*) a la *protensio* y el tercero estaría marcado claramente por la *intensio*. *Ant.* 19 (τοῦδ' οὐνεκ' ἐξέπεμπον, ὡς μόνη κλύοις. [a causa de esto {te} hice venir, para que me escucharas tú sola.]), sirve de ejemplo de una de las manifestaciones posibles de este efecto, en particular en el primer pie, donde se combinan *retensio* (en el circunflejo inicial) con *protensio* (en el agudo en la larga de la segunda sílaba), y en el último metro, con dos palabras yámbicas paroxítonas. Un efecto parecido se observa en *Ant.* 47 (citado más arriba, al final de la sec. 3.3.1.1) y 58 (Νῦν δ' αὖ μόνα δὴ νῶ λελειμμένα σκόπει [Y ahora sola, en efecto, abandonada por ambos contemplo...]), donde además la distribución de palabras refuerza la idea de una vuelta temprana al ritmo yámbico: obsérvese, además del circunflejo inicial cuyo efecto se morigera por el que lo sigue inmediatamente, la diéresis precedida por un declive (en μόνα) entre el primer y el segundo metro. Nótese que sólo un monosílabo permite generar una secuencia de relaciones semejante, lo que quizás contribuye a la frecuencia de su uso en el principio del verso.

Por lo demás, no es particularmente sorprendente que en los tres poetas A3 esté caracterizado por una abundancia de formas βαρύς (como en *Ant.* 7, Καὶ νῦν τί τοῦτ' αἰῶ φασι πανδήμῳ πόλει [¿Y ahora qué es esto que dicen en toda la ciudad...]) y, cuando se excluyen los graves, en T6 predominan los oxítonos pre-pausales (como en *Ant.* 89, Ἄλλ' οἶδ' ἀρέσκουσ' οἷς μάλισθ' ἀδεῖν με χρῆ. [Pero sé complacer a los que me es más necesario agradar.]). Es exactamente lo que se habría esperado que pasara sobre la base del análisis de las formas yámbicas en la sec. 3.3.1. Un poco más interesante es que en T3 haya más formas βαρύς que las esperadas, pero es consistente con el hecho que se ha notado varias veces de que cuando una palabra termina en esa ubicación hay una tendencia a favorecer la *intensio*.⁵⁵

⁵⁴ A menos que los datos de la distribución de acentos en T5 deban interpretarse como indicando que la relación preferida allí es precisamente la *retensio*. Cf. sec. 3.3.1, nn. 36 y 43.

⁵⁵ Por motivos que me son desconocidos, cuando se excluyen los graves en Eurípides T3 muestra una preferencia marcada por oxítonos, mientras que la fuerte tendencia a estas formas desaparece en T4.

La significatividad de los datos de la oposición entre tesis y *ancipitia* que permiten los monosílabos largos varía de autor a autor y de análisis a análisis. Sin embargo, sistemáticamente en todos los casos las ubicaciones *ancipitia* muestran una mayor preferencia por βαρύς que las ubicaciones *longum* (incluso cuando se excluye de la cuenta la peculiar T4, sobre la cual se ha comentado más arriba en esta misma sección). La explicación se halla con toda seguridad en la preferencia por ese tipo de acentuación en A1 y A3, sobre lo que ya se ha hablado.

Un último dato puede resultar significativo. En la tabla 3.3.10 se muestran las cantidades de monosílabos por tipo de acento en el primer pie en Esquilo.

	A1	T1	Total
βαρύς	58 (89,23%)	42 (58,33%)	100 (72,99%)
ὀξύς (con grave)	7 (10,77%)	30 (41,67%)	37 (27,01%)
Total	65	72	137
Ratio β/ὀ	8,29	1,40	2,70

Tabla 3.3.10. Cantidad de monosílabos largos en el primer pie de Esquilo por ubicación y por tipo de acento. Se muestra el porcentaje por columna entre paréntesis.

Los resultados son significativos en todas las permutaciones (con y sin graves, excluyendo o incluyendo sílabas cerradas). Aunque simplemente corroboran las observaciones ya realizadas, dado que hay una abundancia notable de monosílabos oxítonos en la tesis frente al arsis, no deja de ser interesante el extremo al que Esquilo lleva esto. Tan sólo en siete versos de los casi 1200 de su muestra (0,6% del total) la línea comienza con un monosílabo ὀξύς,⁵⁶ aunque los monosílabos largos iniciales no son del todo infrecuentes (1 cada 20 versos en mi muestra). Dado que en el primer pie (descontando los casos con resolución) sólo puede haber *retensio* con un monosílabo βαρύς en A1, esto parecería confirmar la idea de que esa ubicación está marcada por ese tipo de relación entre acento y metro. Por lo demás, podría sugerir que la interpretación dada sobre los oxítonos en la n. 40 es correcta, al menos en la medida en que cuando no son pre-pausales (y nunca lo son en A1), no son enfáticos y por lo tanto no pueden ser considerados en *intensio* en ubicación fuerte ni en *retensio* o *protensio* en ubicación débil.

Evidentemente esto está ligado a algún aspecto estilístico del autor, que un estudio más profundo podría descubrir.

⁵⁶ Los siguientes: *Pro. Enc.* 63 (πλήν τοῦδ'...), *Sup.* 231 (Ζεὺς ἄλλος...), 337 (τίς δ' ἄν...), *Eum.* 399 (ἦν δῆτ'...), 589 (ἔν μὲν...), 622 (Ζεὺς, ὡς...) y 699 (τίς γὰρ...). Como puede verse, la mayor parte de los casos están en la muestra de *Euménides* y no hay absolutamente ninguno en la de *Siete contra Tebas*.

3.3.2.2. El puente de Porson en Aristófanes

Aunque hasta este punto no he realizado un análisis del trímetro cómico, a modo de conclusión de la parte sincrónica de este capítulo (en lo que respecta al trímetro yámbico), puede resultar interesante estudiar el comportamiento de las palabras que terminan en él en A5, dado que es la ubicación más estrictamente regulada en el metro trágico y, sin embargo, no es tratado de una manera especial en la comedia.

Para comenzar es necesario establecer un criterio de base. Como me ocuparé de las palabras en el puente de Porson, basta con limitarlo a las tendencias en el cuarto y el quinto pie. Se ha observado más arriba (sec. 3.3.1) que, al menos en el trímetro de Sófocles, T4 está caracterizada por la *protensio*, es decir, la prolongación del ritmo por el acento, mientras que T5 por la evasión de este mismo tipo de relación, y en forma secundaria por una tendencia a la *intensio*, es decir, la coincidencia de ritmo y acento. En la comedia, el análisis de las tablas correspondientes a esta sección que pueden hallarse en el blog (<https://empgriegos.wordpress.com/datos-experimentales/hacia-una-historia-coral-de-los-metros-griegos/capitulo-3>) permite verificar que la situación es ligeramente distinta, lo que no es de sorprender.

Las diferencias se concentran en algunos casos puntuales. En las palabras yámbicas, por ejemplo, la preferencia por formas irregulares (nuevamente, utilizo el término para referirme a formas que son imposibles de acuerdo a la ley de limitación pero que se dan en el verso) y la relativa evasión de formas βαρύς en ambas ubicaciones se conservan, pero no así la evasión de oxítonas en T5,⁵⁷ donde Aristófanes de hecho usa ligerísimamente más que la cantidad de este tipo esperada en una distribución aleatoria. Los datos de las formas trocaicas en la comedia mantienen las tendencias que se observan en Sófocles, con una preferencia menos marcada por formas ὄξύς (tanto en última como en penúltima) terminando en A5.⁵⁸ Finalmente, en el análisis de las palabras espondeicas (las diferencias que arroja entre las distintas ubicaciones el de los disílabos espondeicos no son significativas), aunque se conserva la preferencia

⁵⁷ Como Sófocles, Aristófanes prefiere versos como *Av.* 1167 (ἴσα γὰρ ἀληθῶς φαίνεται μοι ψεύδεσιν. [Pues verdaderamente me parece como si fuera mentira.]) y 63 (Οὔτω 'στι δεινόν; Οὐδὲ κάλλιον λέγειν; [¿Es tan terrible? ¿No es más deseable hablar?]) y usa menos de los que se esperaría versos como *Av.* 100 (Τοιαῦτα μέντοι Σοφοκλέης λυμαίνεται [sin duda con tales cosas {me}deshonra Sófocles...]) y 167 (ἐκεῖ παρ' ἡμῖν τοὺς πετομένους ἦν ἔρη [allí entre nosotros si preguntas sobre un volado...]). Naturalmente, estas tendencias estadísticas no van en detrimento de que la mayoría de las formas yámbicas son de hecho del segundo tipo.

⁵⁸ Aristófanes no comparte la preferencia de Sófocles por versos como *Pax* 68 (Πῶς ἂν ποτ' ἀφικοίμην ἂν εὐθὺ τοῦ Διός; [¿Cómo llegaría directamente a Zeus?]).

registrada en la sec. 3.3.1 por formas irregulares en el quinto pie (sobre todo proparoxítonas), la evasión de formas oxítonas en Aristófanes se pierde por completo y es reemplazada por otra por formas paroxítonas, es decir, con prominencia βαρύς sobre T5.⁵⁹

Estos datos sugieren que, aunque T4 sigue siendo una ubicación no ligada a la *intensio* (y probablemente continúa estando ligada a la *protensio*, dada la considerable cantidad de proparoxítonas yámbicas en T5), T5 ya no está tan fuertemente asociada a la *intensio* o a una evasión de la *protensio*. El escenario se complejiza en la medida en que, en el análisis de las trocaicas, la ubicación que con mayor contundencia exhibe una preferencia por βαρύς en penúltima es, precisamente, la quinta tesis. Se requiere un análisis más detallado de la comedia para explicar esto; sin embargo, es plausible que en estos casos en donde las palabras iban tan diametralmente en contra del ritmo yámbico el poeta prefiriera marcar la penúltima ubicación fuerte especialmente, para no alejarse tanto de aquel. En todo caso, el trímetro de Aristófanes, aunque todavía exhibe una distribución de acentos deliberada, no es tan claro en sus tendencias como el de Sófocles.

Es posible ahora estudiar las palabras que terminan en A5. En la tabla 3.3.11 se analizan en función de las distintas formas que pueden tener.

	Trocaicas	Yámbicas	Espondaicas	Total
Βαρύς en última	-	21 (5,68%)	154 (41,62%)	175 (47,30%)
Ὅξυς en última	21 (5,68%)	7 (1,89%)	33 (8,92%)	61 (16,49%)
Βαρύς en penúltima	66 (17,84%)	-	54 (14,59%)	120 (32,43%)
Ὅξυς en penúltima	10 (2,70%)	-	-	10 (2,70%)
Ὅξυς en antepenúltima	-	4 (1,08%)	-	4 (1,08%)
Total	97 (26,22%)	32 (8,65%)	241 (65,14%)	370

Tabla 3.3.11. Palabras con sílaba final en el tercer *anceps* (A5) en Aristófanes por forma y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes del total entre paréntesis.

Naturalmente, sólo las formas consideradas en la segunda y la tercera columna pueden constituir violaciones del puente de Porson. El número de βαρύς en última es notable, pero es menor de lo esperado tanto en yámbicas como en espondaicas (debería haber

⁵⁹ Como en la tragedia, en Aristófanes se prefieren versos como *Ra.* 34 (Ἦ τᾶν σε κωκύειν ἂν ἐκέλευον μακρά. [Entonces te habría hecho lamentarte mucho]), pero a diferencia de lo que sucede en aquella no se evitan (en términos relativos) versos como *Ra.* 39 (ἐνήλαθ' ὄστις. Εἰπέ μοι, **τοῦτι** τί ἦν; [...alguno se tiró contra {la puerta}. Dime, ¿Qué es esto de aquí?]) sino versos como *Ra.* 12 (Τί δῆτ' ἔδει με ταῦτα τὰ **σκεύη** φέρειν [¿Por qué tengo que cargar estas cosas...]).

habido 182 en total en una distribución aleatoria). Esta tabla confirma también la observación ya realizada de que en Aristófanes se mantiene la preferencia por formas espondaicas irregulares (βαρύς en penúltima), que ubican la prominencia acentual en T4. Si no se deduce de esto (y no creo que deba deducirse) una inclinación a la *intensio* en el cuarto pie, parece sugerir una cierta evasión a los barítonos en A5.

En este sentido, y aunque no hay intrínsecamente una evasión de acentos en el puente de Porson, sí parece haber una ligera tendencia a preferir formas oxítonas, es decir, formas que trasladan la prominencia acentual hacia la siguiente palabra. En otras palabras, aunque Aristófanes usa con cierta frecuencia versos con βαρύς en A5 como *Eq.* 85 (Μὰ Δί' ἄλλ' ἄκρατον οἶνον ἀγαθοῦ δαίμονος. [¡Por Zeus! Pero es {mejor} vino puro de una buena divinidad]) y 30 (Κράτιστα τοίνυν τῶν παρόντων ἐστὶ νῶν [Por eso es lo mejor de las cosas presentes para la mente...]), usa menos de los que se habría esperado y más con οζύς en esa ubicación, del tipo de *Eq.* 225 (Ἄλλ' εἰσὶν ἱππῆς ἄνδρες ἀγαθοὶ χίλιοι [Pero hay mil buenos caballeros...]) y 15 (Ἄλλ' εἰπέ θαρρῶν, εἶτα κάγῳ σοὶ φράσω. [Pero dímelo con coraje, y luego ya te lo indicaré]).

El lector puede objetar que se están forzando un poco los números para afirmar esto; después de todo, casi la mitad de las palabras analizadas y casi el 65% de las que de hecho violan el puente (175 sobre las 273 de la suma de las espondaicas y las yámbicas) son del tipo βαρύς en última. El problema es que, aun siendo esto así, no deja de ser un número menor al que se habría esperado. Por ello puede, en efecto, afirmarse que hay una cierta evasión de este grupo de formas.

De hecho, podría verse una relación entre esta inclinación y el puente: al evadir (en términos relativos) barítonos en A5 el poeta logra el mismo efecto que los trágicos, esto es, evitar la coincidencia de prominencia y ubicación débil tan cerca del final del verso. Por supuesto, no es lo mismo prohibirse colocar una sílaba larga final en A5 que rehuir ligeramente las formas βαρύς en última allí; sin embargo, no deja de ser plausible interpretar ambas conductas como motivadas por el mismo principio.

Es evidente que estas rápidas observaciones sobre el trímetro cómico no pueden ser consideradas seriamente sin un estudio detenido de los datos en su conjunto. Sirven, por lo menos, para postular como hipótesis que existen ciertas tendencias generales del metro que se manifiestan de diferente manera en los distintos estilos. Es una conjetura que bien merece una investigación más amplia.

3.3.3. Tres lecturas métrico-prosódicas

Antes de proceder al estudio de los diversos estilos del trímetro, parece conveniente ofrecer algunos ejemplos de análisis métrico-prosódico literario (cf. sec. 0.4.5). Aunque la naturaleza de la presente sección sugeriría que deberían limitarse al metro de Sófocles, he preferido elegir tres casos de diferentes épocas. Esta parte del capítulo podría, por lo tanto, trasladarse a la sección que sigue sin inconvenientes.

Una advertencia sobre la lectura de los pasajes es necesaria: una interpretación de las características de la que aquí se realiza no sólo se fundamenta sobre la teoría presentada y discutida hasta este punto, sino también sobre una fuerte asunción de la manera en que sonaría la *performance* de cada texto. En otras palabras, las afirmaciones que se realizan no sólo se basan en el tono que la investigación permite concluir tenía cada acento y cada verso, sino también sobre lo que se puede suponer un cantante hacía con ese tono, enfatizando más un sonido que otro o acompañando la melodía con inflexiones de la voz o incluso gesticulares. Naturalmente, al mismo tiempo que esto permite realizar afirmaciones enriquecedoras de la lectura (¡como el que una serie de circunflejos puede servir para representar un estado nauseoso!), la asienta sobre apreciaciones subjetivas que suele ser mejor evitar. En defensa de la metodología debe señalarse que esto, después de todo, es literatura, y la base teórica sobre la que la interpretación se asienta es suficientemente sólida como para asegurar que, incluso si en la *performance* original no se hubieren dado los efectos que se observarán aquí, los textos tenían el potencial para que se dieran.

3.3.3.1. Semónides, fr. 7.50-4

Este famoso poema que clasifica a las mujeres tiene el privilegio de ser el más largo texto supérstite arcaico no-hexamétrico. Los versos que se citan a continuación son los primeros en la descripción de la mujer que se parece a la comadreja:

- - ∪ C - D ∪ - ∪ - ∪ ∪
 τὴν δ' ἐκ γαλῆς, δύστηνον οἰζυρὸν γένος· 50
 - D ∪ O ∪ - ∪ - ∪ O ∪ ∪
 κείνη γὰρ οὔ τι καλὸν οὐδ' ἐπίμερον⁶⁰
 - D ∪ - ∪ - ∪ - ∪ O ∪ ∪
 πρόσεστιν οὐδὲ τερπνὸν οὐδ' ἐράσμιον.

⁶⁰ ἐπίμερος es un hápax, pero Hesiquio, *sub voce*, lo define como μοιχεύεται [que se comete adulterio con ella], lo que probablemente debe entenderse en este contexto simplemente como “deseable” y probablemente implicara algo como “cogible” (en consonancia con el nivel de habla del género del poema).

en este movimiento se está llevando a la mujer-comadreja al lecho que tanto desea. Pero el tono cambia por completo en la línea siguiente, donde hay tres contonaciones completas en una sílaba (ἄνδρα, περῶντα y δίδοι), entre las primeras dos de las cuales los graves de los artículos repetidos mantienen la altura tonal. La única palabra que destaca claramente es ναυσίη [náusea], que parece estar describiendo exactamente lo que le sucede al verso. Uno imagina un lento descenso del tono en la primera línea mientras la mujer-comadreja y su varón se acercan a la cama, y un violento movimiento estomacal del varón en la segunda, marcado por estos rápidos y sucesivos cambios tonales (nótese que hasta περῶντα hay un acento cada dos sílabas, si se cuentan los graves). La ubicación de ναυσίη, que parece interrumpir la sucesión, es apenas un breve alivio interrumpido por el circunflejo que cierra la línea.

Es difícil reproducir en un análisis por escrito la impresión que el sonido de estos versos, si mi interpretación es correcta, genera. En un texto que, sin ser necesariamente cómico, indudablemente no es serio en el sentido en que lo son la épica o la tragedia, estos usos prosódicos para enfatizar líneas y efectos parecen muy adecuados. No hay aquí sofisticación ni sutileza; el sonido parece usarse más bien para resaltar el espíritu de la situación. En términos contemporáneos, los acentos en estos versos de Semónides son la música de fondo que subraya el estado de ánimo en una escena.

3.3.3.2. Sófocles, *Antígona* 730-3

El pasaje pertenece a la esticomitía entre Hemón y Creonte, una discusión desatada por las objeciones presentadas por el joven a su padre sobre la condena que éste ha impuesto a su prometida, Antígona.⁶³ Como en casi toda la obra, Creonte defiende obstinadamente su posición mientras que otro personaje, en este caso Hemón, intenta mostrarle que está equivocado.

- D ∪ D ∪ - ∪ - C - ∪ D	
{KP.} Ἔργον γὰρ ἔστι τοὺς ἀκοσμοῦντας σέβειν;	730
- - ∪ - D - ∪ C - - ∪ P	
{AL.} Οὐδ' ἄν κελεύσαιμ' εὐσεβεῖν εἰς τοὺς κακοὺς.	
- O ∪ - - C ∪ - D - ∪ D	
{KP.} Οὐχ ἦδε γὰρ τοιαῦδ' ἐπέλιπται νόσῳ;	
- D ∪ - D C ∪ O ∪ - ∪ P	
{AL.} Οὐ φησι Θήβης τῆσδ' ὀμόπτολις λεώς.	

⁶³ Un análisis de otro par de versos en este mismo pasaje en Abritta (2013: 19-21).

{Cr.} ¿Es, pues, cuestión de honrar a los que han ofendido?

{He.} No te incitaría a que veneres a los malvados. 731

{Cr.} ¿Acaso ésta [Antígona] no está afectada por semejante enfermedad?⁶⁴

{He.} No dice [tal cosa] el pueblo entero de esta Tebas.

Lo primero que salta a la vista es la oposición entre el tono de las sílabas finales. Las palabras que se contrastan no pueden ignorarse: σέβειν [honrar] y κακούς [malvados], νόσῳ [enfermedad] y λαός [el pueblo]. El juego parece resaltar la ironía de la primera respuesta de Hemón. El tono de la acción y de su objeto está invertido en los versos: circunflejo sobre ἀκοσμοῦντας y declive sobre σέβειν en 730 y circunflejo sobre εὐσεβεῖν y oxítono sobre κακούς en 731. Mientras que Creonte parece enfatizar el error de honrar a los que ofenden las leyes con un tono descendente, Hemón insiste en su punto con el ascendente: es efectivamente necesario venerar a los “malvados”, es decir, a Antígona y Polinices. Nótese que todo el verso 731 está en tono ascendente desde κελεύσαιμι’ hasta κακούς, con el grave en τοὺς manteniendo el nivel de la melodía, mientras que el 730 muestra un considerable descenso en el segundo *colon* y, en el primero, parece amagar dos veces con un tipo de acento en la primera sílaba de ἔργον y en γάρ sólo para transferir la prominencia al barítono de la sílaba siguiente (la segunda de ἔργον y la primera de ἐστὶ), resaltando así el descenso del tono.⁶⁵

El contraste se repite en el siguiente par. Obsérvese cómo la sucesión en el 732 de oxítono (ἦδε) - circunflejo (τοιᾷδ') - declive (ἐπέλιπται) - declive (νόσῳ) es respondida en el 733 por una sucesión declive (Οὐ φησι) - declive (Θήβης) - circunflejo (τῆσδ') - oxítono (ὀμόπολις) - oxítono (λαός). De particular interés es que en ambos casos el punto central del movimiento es un circunflejo en T3, en la diéresis media del trímetro. La similitud, naturalmente, resalta el contraste entre los dos contornos tonales, particularmente exacerbado en la última sílaba donde el 732 tiene un declive sobre ω y el 733 un oxítono pre-pausal sobre la misma vocal. También merece señalarse que Hemón, en esta segunda respuesta, repite el juego que Creonte había realizado dos versos antes: aunque parece que iniciará su línea con un tono alto en οὐ, la prominencia se desplaza inmediatamente hacia el barítono en φημι.

Los versos citados replican en su fuerte contraste tonal la diferencia irreconciliable de opiniones entre Hemón y Creonte. Conforme avanza la discusión, el

⁶⁴ Sobre el “mal” o el “honrar a los malvados” como enfermedad hay abundante bibliografía, pero en general menos concentrada en *Antígona* que en otras tragedias de Sófocles, donde el uso está más extendido. Cf. por ejemplo Mitchell-Boyask (2012: 323-4), con numerosas referencias.

⁶⁵ Nótese que el efecto es similar pero no idéntico al observado en el v. 7.53 de Semónides; aquí hay un cambio en la acentuación motivado por el contexto, pero la contonación no atraviesa una línea divisoria.

homónimo del v. 241 (lo más que se acerca Licofrón a llamar a alguien por su nombre), parece también estar señalado especialmente por esta particular distribución de acentos.

Nótese que el primer verso, con su circunflejo final, está encabalgado, mientras que los dos que siguen con finales evidentemente contrastantes concluyen sus periodos. Por otro lado, parece haber una cierta asociación prosódica entre las dos primeras líneas: en ambas hay una prominencia βαρύς en T1 (τοῖς y μνήμων), un corte masculino en la pentemímera (τλήμων y ἐφετμάς), un grave en A4 (μητρὸς y ἀλλὰ) y un declive en T5 (ληθάργω y φράσας), además del yambo final. Como en el pasaje de Sófocles, los movimientos tonales opuestos en los dos primeros *cola* (obsérvese el paso de circunflejo a declive en el v. 240 y de declive a oxítono en el 241), enfatizados por la casi idéntica distribución de acentos, parecen estar subrayando la oposición entre el infeliz Mnemón (τλήμων μνήμων, por si la asociación no fuera suficientemente clara entre el adjetivo y el nombre del personaje) y los consejos de Tetis que lo condenan.

Las segundas mitades de estos dos versos también están magistralmente vinculadas. Nótese que οὐ φράσας y ληθάργω ocupan la misma ubicación con la misma acentuación. Si se quisiera argumentar que en realidad las palabras φράσας y ληθάργω califican acciones de signo opuesto, nótese que en realidad hasta el declive los *cola* son prosódicamente muy similares, lo que permite reforzar la idea de que lo que se vincula aquí son las palabras métricas: disílabo trocaico con grave (μητρὸς y ἀλλὰ), trisílabos con declive final (οὐ φράσας y ληθάργω). Estas similitudes resaltan especialmente el último yambo (σφαλείς), donde el tropezar del personaje parece ironizado en el agudo pre-pausal. Mnemón cae en un tono ascendente.

El tercer verso no sólo continúa con este juego de contrastes sino que parece intentar recuperar el movimiento de Mnemón herido por Aquiles. Imagínese la escena: el Pelida, irritado por la falta de su asistente, se vuelve hacia él violentamente; Mnemón tropieza y se arrastra torpemente para alejarse de Aquiles, que le atraviesa el pecho con su espada. Ahora obsérvese la prosodia del verso 242: el primer pie está marcado con un grave en tesis (πρηνής) y el segundo con un circunflejo (θανεῖται), pero en penúltima posición de una palabra con un diptongo cerrado en sílaba final. En T4 una sílaba cerrada con agudo (στέρνον) reitera con su ritmo trocaico una pausa femenina que lentamente se arrastra de nuevo hacia el yambo a lo largo de οὐτασθεῖς para culminar violentamente en ξίφει. Parece haber aquí un juego con el arrastrarse y retorcerse de Mnemón en el tono de la línea, que trata de levantarse cinco veces, primero con un grave, luego en el oxítono del circunflejo y de στέρνον, más tarde en el grave de

οὐτασθεις, donde intenta recuperar el sonido del agudo pre-pausal de la línea anterior, y finalmente en la primera sílaba de ξίφει, donde el movimiento es interrumpido en forma definitiva por la espada de Aquiles. La patética muerte de este personaje ni siquiera secundario se nos transmite casi más claramente por los tonos que utiliza el poeta para describirla que por el contenido de sus palabras.

En este pasaje de Licofrón se conjugan en un sentido los recursos que se han observado en Semónides y Sófocles. El juego de los tonos, por un lado, enfatiza y subraya ciertos aspectos del contenido a partir de similitudes y oposiciones y, por el otro, los movimientos de la melodía reproducen otros que son físicos. Tan sólo tres líneas de un personaje del que nunca se ha escuchado antes y del que nunca se escuchará después permiten exponer a este poeta toda su maestría para transmitir el contenido que tan sistemáticamente parece esforzarse en ocultar.

3.4. Variaciones del trímetro

3.4.1. Variación métrica

Ya se han señalado varios aspectos de la evolución del trímetro en la sec. 3.2 de este capítulo. Se ha notado también que las diferencias entre los usos de este metro no son sólo diacrónicas, sino que están fuertemente determinadas por los diferentes estilos y géneros. Por ello, en esta sección no será importante atender sólo a los cambios que el verso sufre a lo largo del tiempo, sino que habrá también que considerar las diferencias entre los representantes de cada tipo de trímetro.⁶⁸

Dadas las reglas estrictas que rigen en el metro de los yambógrafos, es claro que, a diferencia del hexámetro que progresivamente se hace más estricto (cf. sec. 2.3.1), el trímetro comienza su historia liberalizándose. Esto no sólo es válido con respecto a los puentes, sino que en la tragedia hay una buena cantidad de tratamientos irregulares (es decir, resoluciones) de los metros, especial pero no exclusivamente para acomodar nombres propios.⁶⁹ Se ha observado también que la comedia es aun más liberal en las resoluciones (incluyendo la posibilidad de sustituir ubicaciones *brevia* por dos sílabas breves), ignora el puente de Porson y hace un uso mucho más extendido de la diéresis media y los versos sin cesura.

⁶⁸ Por razones de espacio, no puedo atender aquí al problema de la evolución del metro en el transcurso de las obras de cada autor, en particular al importante caso de Eurípides, sobre el cual cf. por ejemplo Devine y Stephens (1981).

⁶⁹ Cf. Maas (1962: §§103-108); West (1982a: 81-8). También Korzeniewski (1968: 53-59).

En la época helenística el principal texto en trímetros es la *Alejandra* de Licofrón, cuyo metro está fuertemente basado en el estilo de los yambógrafos, aunque tolera algunas resoluciones propias de la tragedia (principalmente por exigencias de los nombres propios).⁷⁰ Parece verosímil interpretar esto como un acomodamiento al género; después de todo, el largo poema de Licofrón es la única épica escrita en trímetro yámbico en la tradición griega. Sin embargo, ciertos aspectos del metro, como la evasión de resoluciones, ya se observan en los fragmentos de trágicos helenísticos tempranos. En todo caso, en la helenística, el trímetro (serio) sufre el mismo proceso de regularización que el hexámetro experimenta en el periodo.

En la época imperial el uso del metro se extiende y se vulgariza.⁷¹ Aunque la técnica en los (escasos) epigramas de la *Guirnalda* de Filipo que están escritos en este tipo de verso es la de la tragedia, ciertas reglas (la aparición de anapestos, el puente de Porson) parecen aplicarse con bastante liberalidad. El metro de la *Podagra* de Luciano, una parodia trágica, podría ser una mezcla de comedia y tragedia, aunque quizás es simplemente un estilo trágico mal aplicado.⁷²

La tendencia más notable en esta época es probablemente la denominada “paroxitonesis”, es decir, la tendencia a terminar el verso con una palabra paroxítona, descubierta fundamentalmente por Hanssen (1883).⁷³ Como el fenómeno equivalente en el hexámetro, siendo una característica que podría clasificarse como métrico-prosódica, será estudiada en la sección correspondiente.

Este brevísimo repaso por la evolución del trímetro yámbico a lo largo de la historia es sin duda insuficiente como caracterización metrológica del desarrollo del metro. Sin embargo, las diferencias entre los autores que lo usan no siguen una línea simple, sino que varían en función del estilo mucho más que de la época. El respeto por el puente de Porson, aunque casi universal fuera de la comedia, varía de muy estricto en, por ejemplo, Licofrón, a liberal en Luciano. El uso de las resoluciones es tan variado entre los autores e incluso dentro de los *corpora* suficientemente amplios de algunos de ellos que es imposible proveer una línea general de desarrollo. Por lo demás, como ya se ha observado (en la sec. 3.2.2), todos los poetas que utilizan el trímetro prefieren la cesura pentemímera sobre la heptemímera, pero utilizan frecuentemente ambas.

⁷⁰ Sobre el metro de Licofrón cf. Ziegler, *RE* xiii, 2348-50 y del Ponte (1981).

⁷¹ Cf. West (1982a: 182-5).

⁷² Sobre el metro de este poema, cf. Zimmermann (1914: 47-63), aunque el autor se preocupa particularmente de la comparación entre la *Podagra* y el muy probablemente espurio *Ocypus*.

⁷³ Autores anteriores (cf. Abritta 2016a: 63-5) habían observado el fenómeno pero exclusivamente en la época bizantina y tardo-imperial (cf. sec. 0.4.1).

Como una simple mirada a la bibliografía permite demostrar, no hay una historia del trímetro yámbico como la hay del hexámetro. En parte, esto es porque el recorte algo arbitrario de la línea de desarrollo Homero-Calímaco-Nono, fomentado por diversos filólogos, no tiene su equivalente en el trímetro; en parte porque la distribución y los usos métricos de los poetas son completamente diferentes. El metro de la tragedia se estudia fundamentalmente en sus apariciones individuales y, eventualmente, en la variación interna en un autor o entre autores de la misma época. Tomando en cuenta esta tendencia, lo que sigue no debe ser interpretado estrictamente hablando como una historia, sino como un análisis comparativo de diferentes muestras del mismo metro.

3.4.2. Variación métrico-prosódica

3.4.2.1. Palabras ante las cesuras

No teniendo un criterio general de análisis como es la concordancia en el hexámetro, en el trímetro estudiaré individualmente el comportamiento a lo largo de la tradición de algunas ubicaciones específicas. Comienzo en esta sección por analizar las palabras con final en A3, es decir, la cesura pentemímera, y las palabras con final en A4, es decir, la heptemímera. Para ello he utilizado el indicador de cesura del que ya he hablado en la sec. 1.2.3 y la n. 7 de la sec. 2.1.2, con el agregado de que aquí se excluyen también las palabras con elisión.⁷⁴ Debe notarse, no obstante, que en el caso del trímetro este indicador es un poco menos preciso que en el del hexámetro, dado que la coexistencia de finales de palabra ante pentemímera y heptemímera regularmente demanda el análisis directo de los versos por parte del lector para determinar dónde está la cesura. Dicho eso, la fórmula sigue siendo lo suficientemente precisa como para utilizarla con cierta confianza, en la medida en que se tome en cuenta que lo que se está estudiando no son estrictamente hablando las cesuras sino las palabras métricas⁷⁵ que terminan en las ubicaciones características de ellas.

La tabla 3.4.1 muestra la distribución de los acentos en el segundo *anceps*, esto es, la ubicación de la cesura pentemímera. No excluye nombres propios, pero los versos con T2 resuelta han sido considerados en la elaboración de las fórmulas para la extracción de los datos. Cada columna compila una serie de combinaciones posibles de

⁷⁴ La relación entre cesura y elisión cambia con los distintos usos del trímetro (cf. van Raalte 1986: 167-9), pero, siendo necesario establecer un criterio único para todas las muestras, he preferido mantener las palabras elididas fuera del análisis.

⁷⁵ Digo “las palabras métricas” porque en este caso el sistema de análisis también comprende los casos de grupos de palabras de palabras léxica + monosílabo enclítico.

acento y forma de palabra, que pueden recuperarse analizando las muestras de cada autor con las herramientas provistas en el blog. Habría sido inconveniente producir una única tabla compilando esta información, habida cuenta de que para construir la que se presenta aquí se requirieron dos por poeta con 66 celdas cada una.⁷⁶

	Βαρύς en A3	Ὄξύς en A3	Βαρύς en T2	Ὄξύς en T2	Total
Yambógrafos	47 (30,52%)	31 (20,13%)	56 (36,36%)	20 (12,99%)	154
Esquilo	442 (47,89%)	135 (14,63%)	312 (33,80%)	34 (3,68%)	923
Sófocles	652 (48,62%)	215 (16,03%)	411 (30,65%)	63 (4,70%)	1341
Eurípides	577 (45,83%)	206 (16,36%)	400 (31,77%)	76 (6,04%)	1259
Aristófanes	414 (47,48%)	135 (15,48%)	273 (31,31%)	50 (5,73%)	872
Licofrón	399 (60,82%)	85 (12,96%)	163 (24,85%)	9 (1,37%)	656
Luciano	86 (46,99%)	32 (17,49%)	52 (28,42%)	13 (7,10%)	183
<i>Antología</i>	61 (53,98%)	12 (10,62%)	38 (33,63%)	2 (1,77%)	113
Gregorio	102 (45,13%)	38 (16,81%)	78 (34,51%)	8 (3,54%)	226

Tabla 3.4.1. Cantidad de palabras métricas sin elisión en A3 en el trímetro yámbico por tipo y ubicación del acento y por autor. Se muestran los porcentajes por autor entre paréntesis.

El primer dato que salta a la vista es la relativamente baja cantidad de casos de palabras βαρύς en A3 en los yambógrafos (como en el v. 1.6 de Semónides, ἐλπίς δὲ πάντας⁷⁷ κάπιπειθειή τρέφει [la esperanza y la convicción nutren a todos]). La diferencia con el resto de los autores de la tradición es más que notable: menos de un tercio de los yambos arcaicos tienen un acento que caracteriza cerca de la mitad de los versos posteriores. Un análisis desagregado de los datos permite suponer que esta diferencia se debe casi exclusivamente a Semónides, donde tan sólo el 24% de los versos tiene un acento βαρύς en A3 (en Arquíloco el número es 38,46%, pero son tan sólo 5 casos; en Solón 48,39%, en línea con el resto de la tradición). Lo que resulta interesante es que no parece haber una sola alternativa favorecida, sino que todos los otros tipos de acento aumentan considerablemente su porcentaje. De particular importancia es la diferencia en la cantidad de formas con ὄξύς en T2 (como en el v. 3.1 de Semónides, πολλὸς γὰρ ἡμῖν ἐστὶ τεθνάναι χρόνος [pues tenemos mucho tiempo para haber muerto]), que casi duplican porcentualmente al segundo de la tabla (Luciano) y más que duplican a la mayoría de los otros.

⁷⁶ Un buen ejemplo de lo observado en la advertencia preliminar: llegar a las 45 celdas de la tabla 3.4.1 demandó el análisis de 1188 datos.

⁷⁷ Sobre la sílaba cerrada final de πάντας como βαρύς, cf. sec. 1.21.

Otro dato que puede resultar significativo es la constitución de esas palabras βαρύς. En general en A3, hay algo más de dos declives por cada circunflejo. Pero en los yambógrafos (en todos en forma individual) hay casi cuatro (de hecho, en Arquíloco y Solón exactamente cuatro). La única otra muestra (con la excepción de la de Licofrón, ver abajo) que se acerca es la de la *Antología Palatina*, con cerca de tres. Es posible que esto tenga alguna relación con la evasión en Semónides de acentos βαρύς en el segundo *anceps*, en la medida en que tanto un circunflejo como un declive son claramente prominencias acentuales. Por qué Solón, que no exhibe ningún prurito contra una pentemímera masculina, comparte el rechazo a las perispómenas es, sin embargo, un misterio para mí.

Otro aspecto interesante de la tabla es el desarrollo que puede verse si se traza una línea cronológica: en todas las columnas invariablemente se observa el mismo movimiento entre los datos de los yambógrafos y los del conjunto del drama ático y entre este grupo y Licofrón. Más notablemente aun (quizás también algo sospechosamente), los cambios no son estilísticos sino sólo epocales: no hay variación significativa entre los usos de los trágicos (en tanto que conjunto de autores) y Aristófanes. Contra lo que podría haberse esperado, Licofrón no exhibe un giro hacia el estilo del yambo arcaico, sino que profundiza los cambios que el trímetro clásico realiza sobre su antecesor. Esto se hace particularmente evidente en la virtual evasión de palabras ὄξύς en penúltima (sólo 9 casos en 656 palabras, menos del 2% de los versos)⁷⁸ y el aumento más que significativo de formas βαρύς en última. A pesar de esto, Licofrón vuelve a la tendencia que se observa en los yambógrafos a preferir declives a circunflejos en A3: en el poeta helenístico, hay 4,33 de los primeros por cada uno de los segundos. Por otra parte, esto podría ser nada más que una consecuencia de la preferencia del autor por colocar declives en ubicaciones clave: en T2, donde los poetas previos muestran cantidades no demasiado diferentes de circunflejos y declives, Licofrón tiene más del doble de los segundos. Así, es plausible interpretar el supuesto regreso al yambo arcaico con respecto al uso de declives en A3 como un mero reflejo de una práctica más generalizada del poeta helenístico.

⁷⁸ Esta evasión es interesante en la medida en que puede vincularse con la similar que observa el hexámetro en su último pie (cf. sec. 1.2.2). Dicho eso, uno pensaría que de ser así habría menos paroxítonas trocaicas en A3 en Licofrón que en el resto de los poetas, y no es el caso. De hecho, es de los que mayor cantidad de este tipo de palabras usa con respecto a otras formas con ὄξύς en T2, como ejemplifica *Alej.* 219 (Ὀξυμήσεϊ **Κάδμος** ὄφελ' ἐν περιρρύτῳ [Ojalá Cadmo en {Isa} rodeada por agua no te...]).

Mientras que Gregorio Nacienceno y Luciano muestran datos muy similares a los del yambo de la época clásica, lo que sugiere que están probablemente imitando el trímetro trágico, los autores de la *Antología* son fieles a su impreciso estilo métrico. Parecen en algún sentido estar estilísticamente entre los trágicos y Licofrón: se acercan a éste en la evasión de ὀξύς en penúltima⁷⁹ y, aunque usan mucho menos formas βαρύς en última, no dejan de tener un porcentaje de éstas mayor que el de los trágicos. Sin embargo, tienen una cantidad de formas βαρύς en penúltima que está próximo al de Esquilo (el poeta clásico que más las utiliza), y continúan la línea descendente desde los yambógrafos en el uso de formas ὀξύς en última (aunque las diferencias con Licofrón en esta columna no son significativas).

En líneas generales, este análisis sorprende en que descubre una progresión estilística inesperada en la cronología del metro. Puede resultar interesante observar qué es lo que sucede ante la otra cesura central del verso. Las restricciones mencionadas más arriba para la tabla 3.4.1 se aplican también a la que sigue.

	Ὄξύς en A4	Βαρύς en T3	Ὄξύς en T3	Total
Yambógrafos	14 (12,96%)	84 (77,78%)	10 (9,26%)	108
Esquilo	115 (20,57%)	353 (63,15%)	91 (16,28%)	559
Sófocles	178 (18,64%)	629 (65,86%)	148 (15,50%)	955
Eurípides	149 (23,07%)	375 (58,05%)	122 (18,89%)	646
Aristófanes	134 (20,52%)	388 (59,42%)	131 (20,06%)	653
Licofrón	82 (14,70%)	439 (78,67%)	37 (6,63%)	558
Luciano	28 (25,45%)	69 (62,73%)	13 (11,82%)	110
<i>Antología</i>	15 (17,86%)	62 (73,81%)	7 (8,33%)	84
Gregorio	14 (11,57%)	87 (71,90%)	20 (16,53%)	121

Tabla 3.4.2. Cantidad de palabras métricas sin elisión en A4 en el trímetro yámbico por tipo y ubicación del acento y por autor. Se muestran los porcentajes por autor entre paréntesis.

Nuevamente, lo primero que salta a la vista es la diferencia abismal entre los datos de los yambógrafos y los que muestran los autores de la época clásica. En este caso, por lo demás, hay bastante consistencia entre los tres poetas, aunque Semónides tiene 18,44%

⁷⁹ Aunque la tabla registra dos casos, ambos son problemáticos y en un análisis más fino quizás deberían descontarse. Del primero, el v. 7.692.4 (ἔρποντι: τὸν δὲ πρόσθεν οὐτ' ἐν Ἰταλοῖς [... al que ha perecido; y al que antes ni entre los itálicos...]) difícilmente podría decirse que tiene cesura pentemímera, y ha sido considerado porque δὲ es enclítico en A3, de manera que podría estar completando una palabra métrica (aunque en este verso posiblemente no es el caso). El otro, el v. 9.416.6 (ἐλθόντα δέχομαι πάντα βασιτάζω ξένον [recibo todas las cosas que vienen; exalto al huésped...]), tampoco tiene pentemímera, y además tiene una segunda tesis resuelta. Ha sido considerado porque δέχομαι es una palabra léxica, de modo que estrictamente hablando hay un corte claro entre esta palabra y la que la sigue.

de casos de ὀξύς en A4 y Solón 13,64% de ὀξύς en T3, ambos datos más cerca de los de los dramaturgos áticos que el promedio general. En donde coinciden uniformemente es en un uso de formas βαρύς mucho más frecuente que en los poetas de la época posterior. Llamativamente, esto no se refleja en una preferencia por declives en T3 (como la que se ha observado en A3), para la que hay que esperar recién a Licofrón.⁸⁰ En todo caso, la tendencia a colocar palabras βαρύς en penúltima ante la heptemímera (como en el v. 19.2 de Arquíloco, οὐδ' εἶλέ πώ με ζῆλος, οὐδ' ἀγαίομαι [ni me tomaron en forma alguna los celos, ni miro con envidia...]) puede ser fácilmente asociada a los datos que se han observado en el hexámetro con respecto a este tipo de acentuación ante cesuras. La preferencia por “concordancia”, por así llamarla, que los yambógrafos muestran en T3 (que sea en la tesis del tercer pie quizás no sea un dato menor) se liberaliza considerablemente en el siglo V.

Dentro de la época clásica, parece interesante notar una muy ligera diferencia entre Esquilo y Sófocles, por un lado, y Eurípides y Aristófanes, por el otro, en la preferencia por βαρύς en penúltima frente a ὀξύς en penúltima, es decir, por un estilo más cercano al de los yambógrafos, donde versos como *Pro. Enc. 23* (χροιάς ἀμείψεις ἄνθος· ἀσμένῳ δέ σοι [cambiarás la juventud de tu piel; y para ti alegre...]) se prefieren a versos como *Pro. Enc. 31* (ἀνθ' ὧν ἀτερπῆ τήνδε φρουρήσεις πέτραν [por estas cosas guardarás esta roca desagradable])⁸¹. La distancia entre los porcentajes apenas llega a ser significativa (y no en todos los casos lo es a una distancia de dos errores estándar), pero resulta interesante que los dos poetas más tardíos se comporten exactamente como se esperaría que se comportaran si hubiera una cierta línea de desarrollo.

Sin embargo, a diferencia de lo que sucede ante la pentemímera, Licofrón sí exhibe en la tabla 3.4.2 un clarísimo retorno al estilo del yambo arcaico, alejándose por completo de los números de la época clásica. Nótese en particular el cambio en el tipo de acentuación de las palabras con prominencia acentual en T3, en donde las columnas muestran entre la primera línea y el segundo grupo el movimiento exactamente inverso

⁸⁰ Esta afirmación debe relativizarse, sin embargo, en la medida en que en todos los dramaturgos áticos hay más circunflejos que declives en T3 (y a veces muchos más), mientras que en Semónides hay más declives que circunflejos (pero no demasiados). Aunque la diferencia no es suficiente para afirmar que haya una preferencia por los primeros, en términos relativos con la tragedia y la comedia sí parece haberla.

⁸¹ En este verso en particular, el corte entre τήνδε y φρουρήσεις es suficientemente fuerte como para ser contado por el indicador de cesura, aunque claramente es un caso de pentemímera y no de heptemímera. Es un buen ejemplo para recordar que el análisis se está realizando más sobre el conjunto de las palabras léxicas (el pronombre τήνδε podría ser entendido como un apositivo, pero sin duda no es un clítico; cf. secs. 0.3.1.4 y 0.3.2.2) en A3 y A4 que estrictamente sobre las cesuras.

del que muestran entre éste y la sexta línea. Como ya se ha notado, este cambio está acompañado por una marcada preferencia por declives en T3. Estos datos permiten sugerir una segunda explicación para el estilo del poeta helenístico: quizás no sea sólo un retorno al estilo yambográfico lo que lo motiva, sino también el hecho de que está escribiendo épica. La utilización frecuente de una cesura trocaica con declive barítono en penúltima sílaba podría darle a la *Alejandra* un cierto aire homérico, por así decirlo, que sería sin duda muy deseable en un poema con las pretensiones de éste.

Finalmente, la época imperial exhibe una variación interna y con la tradición significativa, con estilos idiosincráticos. Luciano utiliza mayor cantidad de formas con agudo en A4 que cualquier otro autor (como en el v. 54 de la *Podagra*, ὦμοι πόνων ἄρωγόν, ὃ τρίτου ποδὸς [¡Ay de mí, socorro de las labores! ¡Oh, del tercer pie...]), pero al mismo tiempo considerablemente menos palabras con ὄξύς en T3 que Eurípides, que es quien más se le acerca con respecto a lo primero. Gregorio, que se ha visto imita el estilo trágico ante pentemímera, si lo hace también aquí es sólo parcialmente, en la medida en que muestra una considerable preferencia por formas βαρύς en T3 como alternativa a las formas ὄξύς en A4. Los autores de la *Antología* son los que mayor consistencia muestran en este grupo con respecto a los datos en las dos tablas; como antes, parecen exhibir números intermedios entre la tragedia y Licofrón. El margen de error en los datos de estos autores es, no obstante, considerablemente amplio.

Analizados los datos en forma individual, es plausible preguntarse ahora por conclusiones generales. Se ha notado ya que en el estudio métrico del trímetro no hay grandes desarrollos diacrónicos; sin embargo, una cierta evolución parece desprenderse de los datos de la tabla 3.4.1, y sin duda las diferencias relativamente menores en el estilo de los dramaturgos áticos en su conjunto sugieren que hay factores epocales influyendo de manera significativa en los números. Entiendo que existe una interpretación que armoniza estos aspectos incompatibles del análisis: en primer lugar, como se ha notado, en el desarrollo de la métrica, el trímetro yámbico se liberaliza sustancialmente entre sus primeros usos en la época arcaica y sus usos posteriores en el drama ático. Esta liberalización va de la mano de una asociación menos estricta entre prominencia acentual y ubicaciones clave del metro: nótese que en las dos tablas analizadas se observa una mayor incidencia de acentos en arsis. Así, mientras que en el yambo arcaico existía una cierta voluntad de evadir lo que en el hexámetro podría llamarse con tranquilidad “discordancia”, semejante actitud desaparece en el drama. Es claro que esto es parte del mismo cambio de técnica compositiva que justifica el

abandono de los puentes métricos que caracterizan el verso yambográfico. Al mismo tiempo, la relajación del principio de unidad que está detrás de las observaciones de Morelli (cf. sec. 3.2.4) está sugerida por la disminución del uso del ὀξύς en T2, un tipo de acentuación que, a través de la *protensio* ante la diéresis, diluye los límites internos de la línea (cf. sec. 3.3.1).

El metro licofrónico, se ha observado ya, se interpreta tradicionalmente como un retorno al estilo de los yambógrafos. Sin embargo, los datos sugieren que esto sólo es parcialmente cierto, porque el trímetro de Licofrón de hecho se aleja más de estos poetas que la tragedia en los tipos de acentuación ante la pentemímera. La explicación pareciera ser que la motivación del poeta helenístico no es simplemente imitar la técnica compositiva de la época arcaica, sino más bien producir un trímetro con un sonido más épico: de ahí el frecuente uso de proparoxítonas trocaicas con declive en la tesis del tercer pie (asociables con las formas βαρύς en T3 en hexámetros con cesura trocaica tercera) y la utilización frecuente de una cesura central masculina con acento barítono (asociables con las formas βαρύς en T3 en los hexámetros con pentemímera). Como se notó en la sec. 3.2.2, sólo con un segundo *anceps* largo los compositores en este metro pueden producir una cesura con barítono en última posición sin apelar a la invariablemente indeseable diéresis media. Es cierto que esto hace de Licofrón el autor con mayor cantidad de formas “discordantes” en el tercer pie, pero nótese que este poeta recibe un trímetro con un ritmo fuertemente liberalizado en torno a su parte central.

Los datos de los autores imperiales han probado ser tan elusivos como se habría esperado. No pueden ser incorporados en un desarrollo cronológico coherente, y probablemente son el resultado de diferentes concepciones sobre cómo debía sonar el metro. Como sus variables estilos métricos sugieren, los números de Luciano, los epigramatistas de la *Antología* y Gregorio Nacianceno son el reflejo de maneras de versificar claramente idiosincráticas. Por lo demás, el tamaño de las muestras hace particularmente difícil alcanzar sobre estos autores conclusiones verdaderamente confiables.

3.4.2.2. Monosílabos en el primer pie

Aunque ya se ha realizado un estudio de los monosílabos en el metro en la sec. 3.3.2.1, puede resultar interesante aquí ampliarlo al resto de los autores del *corpus* para verificar las observaciones realizadas en la sección anterior. Para no extenderme demasiado, me limitaré al análisis del primer pie, donde se ha notado ya que al menos

en algunos autores se pueden ver en forma condensada ciertos aspectos clave del metro en general.

La tabla 3.4.3 muestra la cantidad por tipo de acentuación de los monosílabos largos en el primer pie de los autores estudiados.

	Arsis		Tesis		Total arsis	Total tesis	Ω : β/δ , A/T	Res. χ^2
	$\delta\xi\upsilon\zeta$	$\beta\alpha\rho\upsilon\zeta$	$\delta\xi\upsilon\zeta$	$\beta\alpha\rho\upsilon\zeta$				
Yamb.	21	7	2	4	28	6	6,00	4,8%
Esq.	8	58	30	42	66	72	0,19	0,0%
Sóf.	20	130	31	116	150	147	0,58	7,6%
Eur.	40	97	25	87	137	112	1,44	21,9%
Aris.	47	102	51	99	149	150	0,89	65,1%
Lic.	27	51	22	19	78	41	0,46	4,5%
Luc.	3	10	4	15	13	19	1,13	89,2%
Ant.	2	5	1	4	7	5	1,60	73,5%
Greg.	7	16	5	25	23	30	2,19	23,5%

Tabla 3.4.3. Cantidad de monosílabos largos en primer pie del trímetro yámbico por ubicación, tipo de acento y autor. Se muestran los totales, el valor Ω entre las razones de cada ubicación y la posibilidad de distribución aleatoria en una tabla de 2x2 (tipo de acento por ubicación) en cada autor.

Lo primero que es necesario observar es que en sólo la mitad de los poetas (los he marcado con negrita en las últimas dos columnas) el valor χ^2 es lo suficientemente alto (es decir, la posibilidad de distribución aleatoria lo suficientemente baja) como para ameritar un estudio más detenido. Dicho eso, no deja de ser interesante quiénes son los autores que entran en un grupo y quiénes los que entran en el otro. En general, se ve que, con la excepción del estricto trímetro de Licofrón, son los poetas más tempranos los que muestran datos que no pueden ser producto del azar. Esto resulta coherente con la estrictez que se ha observado en los yambógrafos y el poeta helenístico. En la época clásica, además, se repite un corte que ya se ha dado en el caso de las palabras en A4: Esquilo y Sófocles por un lado y Eurípides y Aristófanes por el otro. En sí misma, esta división de los autores entre quienes muestran una distribución deliberada de los tipos acentuales de los monosílabos en el primer pie y quienes no lo hacen parece corroborar las observaciones realizadas en la sección anterior.

En el análisis de los casos individuales no es necesario detenerse ni en Sófocles ni en Esquilo, de los que ya se ha hablado. Sorprende, sin embargo, la abismal diferencia que muestran con la tradición que los precede. Mientras que los yambógrafos

exhiben una preferencia brutal por ὄξύς en A1 frente a βαρύς en T1,⁸² los trágicos invierten por completo la distribución. Se ha notado que en su metro el primer pie podría estar caracterizado por la *retensio*; parece claro que en los yambógrafos la tendencia era a la *intensio*. La diferencia, nuevamente, puede tener que ver con la liberalización del ritmo que se da entre unos y otros: mientras que fundamentalmente Semónides busca las muy pocas veces que coloca monosílabos en T1 (por ejemplo, el primer verso del fragmento 1, ὦ παῖ, τέλος μὲν Ζεὺς ἔχει βαρύκτυπος [¡Oh, hijo, Zeus atronador tiene el fin {de todas las cosas}]) que respeten el ritmo teniendo acentuación prominente, los trágicos los utilizan más bien para generar una expectación rítmica enfatizando la parte débil del pie.

Licofrón, por otro lado, sigue la línea de los trágicos en su preferencia por formas βαρύς en A1. Esto es fácilmente compatible con la hipótesis propuesta más arriba del estilo épico del autor: un circunflejo en la primera arsis produciría una suerte de “discordancia” entre acento y ritmo, que es característica del primer pie del hexámetro. Más allá de esto, aligera el comienzo ascendente del yambo, que es exactamente opuesto al descendente del metro heroico.

Este breve estudio de los monosílabos en el primer pie permite reafirmar las conclusiones alcanzadas en la sección anterior, e incluso proveer evidencia adicional a algunas ideas que fueron expresadas allí, en particular el corte entre los estilos de Esquilo y Sófocles frente al drama ático posterior. Los resultados sugieren que un estudio más amplio de las diferentes formas podría perfectamente confirmar las propuestas que aquí se han presentado.

3.4.2.3. El cierre del trímetro: paroxitonesis⁸³

A partir fundamentalmente del trabajo de Hanssen (1883), está establecido en la disciplina que desde la época imperial temprana comienza un proceso en el trímetro yámbico, entre otros metros, a favorecer la colocación de un acento agudo en la penúltima ubicación, evitando por completo que el acento recaiga en la última sílaba y también, aunque menos contundentemente, sobre la antepenúltima. Este fenómeno,

⁸² Los números sólo permiten afirmarlo de Semónides, porque tiene más de veinte monosílabos en A1 (en T1, sólo dos βαρύς y un ὄξύς). Arquíloco tiene sólo dos βαρύς en A1 y un ὄξύς en T1 (en los vv. 19.3, 35.1 y 42.2), en línea con la tendencia de los trágicos, y Solón dos βαρύς en T1 y un βαρύς y un ὄξύς en A1 (en los vv. 36.23, 37.2, 36.26 y 36.13), en la misma dirección que Semónides pero evidentemente muy lejos de cualquier tipo de certeza estadística.

⁸³ Los datos que se presentan en esta sección corresponden (en una versión más acotada) a Abritta (2016a), y pueden hallarse en <https://greekmps.wordpress.com/experimental-data/sobre-el-problema-de-la-paroxitonesis>.

conocido como “paroxitonesis”, es uno de los que caracterizan la “métrica acentual” de la que ya se ha hablado en la sec. 2.3, donde se demostró que es inaplicable a la evolución del hexámetro.

En el trímetro la base factual es algo más amplia, dado que Hanssen realizó un estudio sobre un *corpus* considerable, pero el sustento conceptual es tan débil como en el metro heroico. El crítico no distingue finales de verso yámbicos y pírricos en su análisis y es evidente, dado lo que sabemos hoy sobre el acento griego, que esto invalida sus resultados, al menos hasta que sean corroborados independientemente para cada uno de estos tipos de finales por separado. En esta sección el objetivo es llevar adelante semejante corroboración.

Dado que la hipótesis de Hanssen se sustenta sobre otras anteriores con respecto al metro bizantino, a modo de control incluyo en las tablas que siguen los datos de un análisis del metro final de una muestra de 253 vv. de *De expeditione Persica* de Jorge de Pisidia, un autor del siglo VII.⁸⁴ La tabla 3.4.4 muestra la variación de los finales yámbicos desde los yambógrafos hasta este autor. A fin de poder estudiar el fenómeno específico de la paroxitonesis, he mantenido separados los dos tipos de acento βαρύς en última, es decir, las paroxítonas y las perispómenas.

	Oxí. (c/ graves)	Paroxítonas	Perispómenas	Total
Yambógrafos	17 (16,50%)	67 (65,05%)	19 (18,45%)	103
Esquilo	50 (8,56%)	408 (69,86%)	126 (21,58%)	584
Sófocles	152 (15,05%)	561 (55,54%)	297 (29,41%)	1010
Eurípides	137 (16,98%)	492 (60,97%)	178 (22,06%)	807
Aristófanes	131 (18,82%)	404 (58,05%)	161 (23,13%)	696
Licofrón	88 (14,77%)	409 (68,62%)	99 (16,61%)	596
Luciano	14 (13,59%)	68 (66,02%)	21 (20,39%)	103
<i>Antología Griega</i>	2 (2,82%)	63 (88,73%)	6 (8,45%)	71
Gregorio Nacianceno	12 (7,10%)	131 (77,51%)	26 (15,38%)	169
Jorge de Pisidia	3 (2,11%)	137 (96,48%)	2 (1,41%)	142

Tabla 3.4.4. Cantidad de palabras de final yámbico en la última ubicación del trímetro por tipo de acento y por autor. Se incluyen los porcentajes por fila entre paréntesis.⁸⁵

La evasión del acento en la sílaba final se observa claramente en la disminución sobre todo a partir de la *Antología* de oxítonas y perispómenas. Contra la opinión de Hanssen

⁸⁴ Puede hallarse también en <https://greekmps.wordpress.com/experimental-data/sobre-el-problema-de-la-paroxitonesis>.

⁸⁵ Los tres versos analizados en la sec. 3.3.3.3 pueden servir como ejemplo de cada uno de los tipos de final que esta tabla cuenta.

(1883: 235-6) de que el proceso se inicia en la época alejandrina, la tabla no muestra la tendencia sino hasta la época imperial, con la única salvedad de que Licofrón tiene proporcionalmente menos perispómenos que todos los autores anteriores. Sin embargo, esto es mejor interpretado como el producto de un deseo de exacerbar la oposición entre los tipos de finales posibles (nótese que Licofrón usa casi la misma cantidad de oxítonos que Sófocles y muchos más que Esquilo) que como una simple evasión de un acento en la sílaba final. Por lo demás, la tabla no muestra una tendencia clara de desarrollo en ningún punto previo a la *Antología*. Dado que los tres tipos de acento asocian la prominencia acentual con la sílaba final, no parece sorprendente que la variación entre finales ὀξύς y finales βαρύς esté atada casi exclusivamente al gusto de cada poeta hasta la época imperial (y aun entonces, tomando en cuenta los datos de Luciano).

Más importante para el análisis son las palabras de final pírrico, porque en ellas existe la posibilidad de que una prominencia no caiga sobre la sílaba final. Dentro de este grupo, son particularmente significativos los finales dactílicos, por lo que en la tabla 3.4.5 estudio este grupo independientemente.

	Oxítonos	Paroxítonos	Proparoxítonos	Total
Yambógrafos	1 (1,49%)	6 (8,96%)	60 (89,55%)	67
Esquilo	5 (2,16%)	36 (15,58%)	190 (82,25%)	231
Sófocles	10 (3,36%)	47 (15,77%)	241 (80,87%)	298
Eurípides	3 (1,09%)	46 (16,79%)	225 (82,12%)	274
Aristófanes	17 (4,12%)	67 (16,22%)	329 (79,66%)	413
Licofrón	0	46 (28,93%)	113 (71,07%)	159
Luciano	1 (1,79%)	7 (12,50%)	48 (85,71%)	56
<i>Antología Griega</i>	0	20 (35,71%)	36 (64,29%)	56
Gregorio Nacianceno	1 (1,56%)	9 (14,06%)	54 (84,38%)	64
Jorge de Pisidia	0	20 (29,85%)	47 (70,15%)	67

Tabla 3.4.5. Cantidad de palabras de final dactílico en la última ubicación del trímetro por tipo de acento y por autor. Se incluyen los porcentajes por fila entre paréntesis.

Diversas tendencias en esta tabla parecen poder verificarse desde diferentes épocas. La evasión de oxítonos es clara invariablemente desde Licofrón, pero ya se ve en los yambógrafos y en Eurípides.⁸⁶ Los proparoxítonos parecen mostrar una tendencia a la baja desde la época arcaica, pero la rompen tanto Luciano como Gregorio. Por lo

⁸⁶ Sólo hay un final dactílico oxítono en el yambo arcaico, en el v. 7.71 de Semónides (τὴν δ' ἐκ πηθήκου· τοῦτο δὲ διακριδὸν [Y a una a partir del mono; esto particularmente...]). La acentuación inusual destaca una palabra que a su vez está destacando una propiedad especial de uno de los tipos de mujeres. No hay versos con este tipo de cierre en las muestras de Solón ni de Arquíloco.

demás, si el análisis se restringe a los trisílabos, Licofrón tiene proporcionalmente más de estas formas que todos los autores de la época clásica.⁸⁷ No parece haber una evasión de ellas en ningún punto, que sólo aparece si se toman en cuenta únicamente los trisílabos, en los que Jorge de Pisidia tiene 50% de formas paroxítonas y 50% de proparoxítonas.

Lo que sí se observa en la tabla 3.4.4, en línea con las hipótesis de Hanssen, es una creciente preferencia por las formas paroxítonas, que puede incluso rastrearse hasta Esquilo. Todos los autores (y todos menos Luciano si el análisis se restringe a los trisílabos) utilizan mayor cantidad de paroxítonas que los yambógrafos. De hecho, de un 16,09% de promedio en los finales dactílicos del drama ático se pasa a un 28,93% en Licofrón y luego a un 35,71% en la *Antología griega*. Es cierto que estas observaciones requieren un recorte de los datos de la época imperial, pero eso no es lo más significativo; lo que importa destacar es que la tendencia a la paroxitonesis empieza mucho antes no sólo de lo que los primeros que la notaron observaron, sino también de lo que sostuvo el propio Hanssen.

Esta misma línea de desarrollo se confirma en la tabla 3.4.6, en el análisis de los disílabos pírricos.

	Oxítonos	Paroxítonos	Total
Yambógrafos	16 (44,44%)	20 (55,56%)	36
Esquilo	63 (20,39%)	246 (79,61%)	309
Sófocles	103 (26,01%)	293 (73,99%)	396
Eurípides	95 (23,69%)	306 (76,31%)	401
Aristófanes	60 (27,91%)	155 (72,09%)	215
Licofrón	62 (26,05%)	176 (73,95%)	238
Luciano	12 (20%)	48 (80%)	60
<i>Antología Griega</i>	6 (15,79%)	32 (84,21%)	38
Gregorio Nacianceno	10 (14,71%)	58 (85,29%)	68
Jorge de Pisidia	1 (2,38%)	41 (97,62%)	42

Tabla 3.4.6. Cantidad de disílabos pírricos en la última ubicación del trímetro por tipo de acento y por autor. Se incluyen los porcentajes por fila entre paréntesis.

La tendencia observada en la tabla anterior se hace en ésta mucho más evidente. El único cambio significativo es que no se observa el salto a favor de los paroxítonos en Licofrón que puede verse en la tabla 3.4.5. Es probable que al eliminar los

⁸⁷ Los datos se pueden corroborar en Abritta (2016a: 77-8). Aprovecho para notar que en el análisis de esta tabla he tomado muy en cuenta los datos de la que sólo incluye los trisílabos dactílicos.

proparoxítonos del análisis el proceso de desarrollo se vea con mayor claridad. Estos disílabos pírricos, de hecho, muestran una consistencia en la época imperial que no se observó en ninguna de las otras formas.

La observación de que la “paroxitonesis” empieza ya en la época clásica lleva inevitablemente a preguntarse por su motivación. Allen (1967: 56) propuso que la preferencia por paroxítonos está ligada al deseo de asociar el tono descendente siempre con la sílaba final (independientemente de su cantidad), que tendría *stress* en el caso de los tipos de palabra que cierran el trímetro (yambos, dáctilos y pírricos). Aunque la hipótesis es verosímil, apela a un fenómeno no-acentual (el *stress*, que en la teoría de Allen es efectivamente no-acentual) para explicar otro que claramente lo es. Por otro lado, una motivación semejante supondría que en las palabras yámbicas se abandonarían las formas oxítonas en la misma medida en que aumenta la preferencia por paroxítonas, y es claro que éste no es el caso. Dicho eso, es plausible pensar que en las formas pírricas la hipótesis de Allen sea correcta, dado que el ritmo yámbico que éstas adquirirían en la práctica se reforzaría asociando la última sílaba al tono descendente. En otras palabras, los poetas tienden a colocar el barítono de forma tal de reforzar el ritmo que están buscando. Una idea similar ha sido propuesta en la sec. 3.3.1.1, donde se sugirió que el barítono en la última sílaba de paroxítonas pírricas podría asociarse al declive en las palabras paroxítonas de final yámbico.

Contra esto, sin embargo, hay que considerar que, en el hexámetro, las palabras trocaicas muestran en el sexto pie una clara tendencia a favorecer las formas oxítonas (cf. sec. 1.2.3 y 2.2.1.1), lo que parece implicar que no es de ninguna manera cierto que para reforzar el ritmo de una sílaba breve final es necesario un barítono. Parece más plausible como explicación de la tendencia a la paroxitonesis la misma que se ha dado para los cambios en otros fenómenos del metro: la liberalización del ritmo yámbico a partir de la época clásica. La utilización de paroxítonas pírricas resulta así una alternativa viable para los poetas que buscan alternar entre finales masculinos y femeninos de las líneas, en un metro que ya no exige tan estrictamente como en la época arcaica la fidelidad a su ritmo base.

Esta explicación no sólo da cuenta de la invariabilidad de los finales yámbicos hasta la época imperial, sino que también explica la notable preferencia por paroxítonas dáctlicas en Licofrón, dado que en el metro propio de la épica y los oráculos (los dos géneros en los que indudablemente se incluye la *Alejandra*), es decir, el hexámetro, la alternancia entre finales femeninos y masculinos es la regla.

Dos preguntas, sin embargo, permanecen. Primero, cuál es el motivo de la evasión de finales oxítonos en las formas dactílicas y especialmente pírricas a partir de la época clásica. Ésta es compatible, por supuesto, con la explicación de Allen y la que asume una preferencia por barítonos, y si se pudiera demostrar que a partir de la época arcaica esa tendencia que se observó en el hexámetro con respecto a las formas trocaicas se pierde, esta hipótesis resultaría quizás la mejor fundamentación de la paroxitonesis. En el marco de la que aquí se ha preferido, quizás tiene que ver simplemente con las opciones disponibles para los poetas: cuando éstos deseaban terminar el metro con un oxítono, se inclinaban por finales yámbicos, donde éste era claramente prominente, mientras que los finales pírricos estaban reservados precisamente para las pausas de final de línea femeninas. Puede parecer quizás una explicación algo forzada, pero nótese que el fenómeno no es absoluto: las formas pírricas oxítonas son relativamente frecuentes tanto en el drama como en Licofrón, y la escasez de formas dactílicas oxítonas no es más que la consecuencia de la poca disponibilidad de éstas en el idioma (en 302 palabras de final dactílico en la muestra de Heródoto, tan sólo 15, el 5%, son oxítonas).⁸⁸ La “evasión”, por lo tanto, puede no ser más que la consecuencia indirecta de una estrategia compositiva que afecta principalmente a los disílabos pírricos.

La segunda pregunta concierne a los datos de la época imperial. En general éstos han mostrado consistentemente una evasión de oxítonas en todas las formas, así como una cierta preferencia por paroxítonas. Dos opciones se plantean para dar cuenta de esto. Primero, tomar cada autor individualmente y considerar los resultados como un producto de su estilo. Esta estrategia evita coordinar los muchas veces incompatibles resultados que Luciano, los epigramatistas y Gregorio parecen mostrar, pero tiene la dificultad que asume, por ejemplo, que las escaseces de oxítonas en las formas yámbicas y las formas pírricas pueden tener orígenes independientes en cada poeta. La segunda opción es atribuir la tendencia a una inclinación general en la época por asociar la última sílaba del metro a un tono descendente, es decir, la explicación de Allen, que en este caso podría restringirse exclusivamente a los poetas imperiales. No creo que los datos considerados aquí permitan decidirse por una de las dos opciones, pero entiendo que la segunda permite incluir los resultados que ofrece el trímetro con los que se han observado en el hexámetro. El final con tono descendente parece volverse en la época imperial prácticamente una regla compositiva (cf. secs. 2.3.2.3.2. Tendencias métrico-

⁸⁸ Es claro que en esto es particularmente determinante la ley de Wheeler (cf. Lejeune 1987: §343, Devine y Stephens 1994: 103-4).

prosódicas, 3.5.2.2.2. Paroxitonesis y 4.3.2.2.3. El sexto pie del pentámetro), quizás como reacción a los cambios que se estaban dando en el lenguaje. En todo caso, se requiere un estudio más amplio específicamente dedicado al trímetro imperial para resolver la cuestión.

3.4.3. *Resumen y conclusiones*

He comenzado esta sección indicando que la historia del trímetro yámbico es más la de sus diversos estilos que una línea continua de desarrollo desde la época arcaica a la imperial. En un sentido, esto se ha confirmado en el análisis, que ha demostrado que en particular en este último periodo no se observan formas extremas de tendencias perceptibles previamente, sino una variedad considerable de técnicas compositivas, prácticamente una por poeta. Sin embargo, ciertas preferencias parecen haberse ido modificando con el tiempo, especialmente aquellas que pueden atribuirse a una liberalización del ritmo yámbico y su relación con las prominencias acentuales. Se ha notado que los yambógrafos buscan asociar ubicaciones fuertes con acentos prominentes más que cualquier otro conjunto de autores posterior, y que esto los separa del drama ático. Por lo demás, en la época clásica se ha observado una diferencia entre los poetas más estrictos rítmicamente, Esquilo y Sófocles, y los más liberales Eurípides y Aristófanes. Un estudio más detenido en el interior de este grupo es necesario, y probablemente también dentro del *corpus* del trágico más joven, que podría exhibir diferencias internas que reflejen las mencionadas u otras que permitan echar más luz sobre las estrategias compositivas de la época.

El caso de Licofrón ha demostrado ser peculiar. En algún punto, parece inscribirse en una cierta línea de desarrollo, pero sistemáticamente los datos de su poema parecen poder explicarse mejor como un intento de hacer al trímetro lo más épico posible. Es plausible que la asociación que tradicionalmente se ha hecho entre el metro de este poeta y el de los yambógrafos no sea más que la consecuencia accidental de que ambos operan con una concepción del ritmo y su relación con el acento propia de una época o un estilo mucho más estricto que el del drama ático, pero no necesariamente la misma.

Por último, aunque el estudio de la paroxitonesis ha confirmado la realidad del fenómeno, de nuevo la idea de una “métrica acentual” que surge en la época imperial ha probado ser incapaz de explicar los hechos. Los datos confirman que las tendencias que caracterizan este proceso comienzan en la época clásica o son exclusivas de algunos

poetas imperiales cuya técnica compositiva en otros aspectos se aproxima a la de sus predecesores. En todo caso, es claro que no puede explicarse el fenómeno como una consecuencia de los cambios lingüísticos del griego.

Se ha propuesto como explicación de la paroxitonesis temprana la combinación del deseo de los poetas de utilizar cierres de verso femeninos con la liberalización del ritmo yámbico que los habilitaría. Existe una justificación alternativa, la tendencia a colocar un barítono en sílaba final, pero no parece operativa hasta la época imperial, donde posiblemente se hubiera vuelto una regla general de la métrica. Recuérdese que en Nono, del que no puede haber dudas de que compone (probablemente a pesar de que no era su lenguaje cotidiano) con el mismo sistema prosódico que todos sus predecesores, esta preferencia es más fuerte que en casi cualquier otro autor.

El estudio de las variaciones del trímetro ha demostrado que es un metro mucho más diverso que el hexámetro, mucho más flexible para producir diferentes estilos y técnicas. Esto, por lo demás, no es de sorprender. El trímetro yámbico es, como ya sabía Aristóteles (*Poet.* 1449a24-9), el mejor adaptado para componer poesía en el lenguaje griego antiguo.

3.5. El coliambo

3.5.1. Esquema métrico

Una variación temprana del trímetro yámbico que recurre varias veces a lo largo de su historia permite reemplazar la penúltima sílaba con una larga, de donde el esquema

$$x-\cup- \mid x-\cup- \mid x-\cup x$$

Este metro puede hallarse en los fragmentos de Hiponacte y en Ananio. Sin embargo, sólo en este último autor la proporción de versos con sílaba breve (3 sobre 8) parece suficiente como para considerar seriamente que la alternancia es regular. Tan sólo 8 de 115 en Hiponacte, es decir, 6,95% (van Raalte 1986: 262), tienen sílaba breve, y en los autores posteriores ni siquiera eso.⁸⁹ El coliambo, por lo tanto, puede considerarse más bien como una forma alternativa del trímetro con sílaba larga en penúltima (es decir,

⁸⁹ Mis datos, que han sido compilados sobre una muestra considerablemente más conservadora del texto fragmentario de Hiponacte, evitando lo más posible depender de la reconstrucción del editor, tienen 4 versos sobre 82 (4,88%) con sílaba breve. West (1982a: 175) menciona algunos ejemplos menores de coliambos que siguen utilizando sílaba breve en penúltima ubicación en la época imperial.

con “colosis”, que puede definirse precisamente como el reemplazo en un esquema métrico de una sílaba breve por una sílaba larga), que en sus apariciones tempranas puede convivir con él en un mismo poema.⁹⁰

Korzeniewski (1968: 61-2) afirma que el coliambo es el producto de la anaclasis en el metro final, es decir, de la alternancia entre ubicación fuerte y ubicación débil, en este caso en el yambo (de la misma manera que muy ocasionalmente un primer metro trágico puede asumir la forma de un coriambo, $-vv-$)⁹¹. Comparto con van Raalte (1986: 232) la opinión de que la explicación no tiene demasiado sentido, en la medida en que la sílaba final es *anceps* y que no hay motivos para pensar que en el último pie hay un cambio en la ubicación rítmicamente prominente (en particular por la variación rítmica intrínseca al pie).

Probablemente como producto de la modificación del sexto pie, en todos los autores el tercer *anceps* del coliambo es breve con mucha más frecuencia que en el trímetro. De hecho, en Calímaco no hay un solo ejemplo de A5 largo, en Babrio sólo 2 en mi muestra (0,4%)⁹² y hay apenas 22 en Herondas (un 4,37%). Además de la obvia motivación rítmica que es el deseo de recuperar antes del último pie el yambo básico, debe notarse que un tercer *anceps* largo produciría regularmente una secuencia de cinco sílabas largas (como en el v. 3.1 de Hiponacte, ἔβωσε Μαίης παῖδα, **κυλλήνης πάλμυον** [gritó por el hijo de Maya, soberano de Cilene]), que no debía ser particularmente agradable en un metro caracterizado por la alternancia regular entre cantidades silábicas.

Dada la escasísima variedad de ejemplos de coliambo, y en particular el estado fragmentario de tres de los cinco exponentes del metro, no presentaré en esta sección un apartado de análisis sincrónico y otro de variaciones, sino que pasaré directamente a estudiar este tipo de verso en sus diferentes manifestaciones. Dejando de lado por razones evidentes los coliambos de Ananio, en las secciones que siguen se estudiarán los metros de Hiponacte, Herondas, Calímaco y Babrio. Como puede corroborarse en el blog, sin embargo, en el caso de Calímaco, tomando en cuenta la condición en que sus coliambos nos han sido transmitidos, he limitado mi muestra a la última palabra de cada línea. En el análisis métrico del verso de este autor utilizaré los datos de van Raalte

⁹⁰ Entiendo que esta es la propuesta de Sicking (1993: 101).

⁹¹ Utilizo “coriambo” para el metro $-vv-$ para distinguirlo del coliambo, es decir, el tipo de verso del que se ocupa esta sección.

⁹² Pero no muchos más en general en el autor. Cf. Crusius (1897: xxxviii-xxxix). En las pp. xxiv-lxiii de esta edición puede hallarse el tratamiento probablemente más completo de la métrica de Babrio.

(1986) y en la parte métrico-prosódica será incluido únicamente para el estudio de la paroxitonesis en el coliambo.

3.5.2. Variaciones del coliambo

3.5.2.1. Variaciones métricas

En líneas generales, el coliambo tiene las mismas características del trímetro. Se ha señalado ya que en la realización de los *ancipitia* los dos tipos de verso se diferencian, pero esto sólo es válido para el tercero. De hecho, el fenómeno observado en el trímetro yámbico de los trágicos en el segundo *anceps*, es decir, la diferencia en la incidencia de breves y largas en función del final de palabra en la ubicación (cf. sec. 3.2.2) se repite en Herondas y en Babrio y, aunque los números no llegan a resultar significativos, parece también observarse en Hiponacte con una razón de 0,82 entre breves y largas cuando no hay final en A3 y una de 0,44 cuando lo hay. Es probable que si se conservaran más versos de este autor los datos serían suficientes para afirmar que la tendencia es general en el metro: cuando una palabra termina en A3, es mucho más probable que haya una sílaba larga en esta ubicación que cuando no termina una palabra allí.

Las cesuras también respetan las tendencias observadas en el trímetro. De acuerdo con van Raalte (1986: 284) tanto Hiponacte como Calímaco y Herondas tienen una incidencia mayor de pentemímera que de heptemímera, con números cercanos a los de Solón y los trágicos, mientras que en mi propia muestra de Babrio hay casi el doble de casos de versos con final de palabra en A3 que con final de palabra en A4. Aunque esto no implica necesariamente que haya el doble de versos con cesura pentemímera que heptemímera, parece ser un indicador claro de que en este aspecto el metro de Babrio no se diferencia del de sus predecesores.

En lo que hace a la incidencia de resolución, el coliambo es más liberal que los yambógrafos y Licofrón pero menos en general que la comedia. Los datos de Hiponacte y Calímaco apenas merecen mención (entre los dos hay sólo veinte resoluciones en total), pero resultan bastante consistentes con el resto de la tradición en que prefieren claramente resolver el primer pie y el tercero.⁹³ En Herondas el único dato notable es la frecuencia de resoluciones en la segunda tesis, 18 según van Raalte (1986: 273), que es

⁹³ Hay una resolución de la quinta tesis en el v. 35.1 de Hiponacte (ἐρ<έω> γὰρ οὕτω· “Κυλλήνιε Μαιάδος Ἑρμῆ”) [pues te diré así: “Cilenio, hijo de Maya, Hermes”]), pero este verso parece convertirse en un hexámetro hacia la mitad, por lo que es evidentemente un caso aislado.

porcentualmente mayor que lo que se suele observar en esa misma ubicación en el trímetro. Es muy plausible atribuir esto a la influencia del cambio en el final del verso, lo que explica para van Raalte (1986: 272) la fuerte concentración de resoluciones en la primera mitad de la línea en Herondas. Esto también es válido para Babrio, en el que casi el 60% de las resoluciones en mi muestra están en el primer metro, y más del 95% antes del cuarto pie.

Los puentes de los yambógrafos no parecen aplicarse a Hiponacte (pero cf. Sicking 1993: 104), lo que no es sorprendente, pero tampoco el puente de Porson, lo que quizás es algo más llamativo. Lo mismo puede decirse del metro de Herondas, que en casi la mitad de los terceros *ancipitia* que se realizan como largos tiene final de palabra.⁹⁴ van Raalte (1986: 302) lo justifica sobre la base de la diferencia rítmica del final del coliambo con respecto al trímetro: una sílaba larga en la anteúltima ubicación débil no atenta en ningún sentido contra la percepción del ritmo del cierre. Tomando en cuenta lo señalado en la sec. 3.2.4, es probable que la explicación sea precisamente que la colosis fuerza al abandono del puente rítmico en A5 y a la vez elimina cualquier motivación que pudiera haber para el puente prosódico, es decir, la evasión de sílabas largas rítmicamente prominentes en esa ubicación. Después de todo, hay una sílaba larga en ubicación débil en la mayoría de las sílabas penúltimas del coliambo.

Herondas no sólo no utiliza ninguna de estas reglas del trímetro sino que respeta menos la resolución partida incluso que la comedia (aunque sólo hay cuatro casos, cf. van Raalte 1986: 299-301).⁹⁵ En Babrio hay también algunas pocas instancias de palabras que terminan en primera ubicación de una tesis resuelta en mi muestra, pero todas ellas son proclíticos, lo que reduce claramente el efecto de la violación. En esto Herondas aparece como el más liberal de los autores.

Este breve repaso por la métrica del coliambo ha permitido observar que respeta buena parte de las tendencias del trímetro, excepto en aquellos puntos que parecen afectados directamente por la colosis. La relajación rítmica que este fenómeno implica

⁹⁴ En Ananio hay dos monosílabos largos en A5 en ocho versos, posiblemente más de lo que debería haber si el autor respetara el puente. En Calímaco, no habiendo ninguna realización larga del tercer *anceps*, es imposible afirmar claramente si lo hace o no (pero debe notarse que es el que mayor cantidad de veces, según van Raalte 1986: 304, coloca fin de palabra en esa ubicación). En Babrio, finalmente, de los dos versos en los que A5 es larga, uno (el v. 123.1, Ὀρνιθος ἀγαθῆς φᾶ χρυσᾶ τικτούσης [ponía un buen pájaro huevos de oro]) tiene final de palabra, lo que no parece compatible con que el autor respete el puente de Porson.

⁹⁵ Hay también un caso de resolución partida en Hiponacte (en el primer pie del v. 25.1, “ἀπὸ σ’ ὀλέσειεν Ἄρτεμις” – “σὲ δὲ κὼπόλλων” [“te asesinó Ártemis” – “y a ti Apolo”]), que es poco, pero más de lo que hay en cualquiera de los yambógrafos.

altera la frecuencia de realizaciones del tercer *anceps*, estimulando una incidencia mucho mayor de sílabas breves, y elimina evidentemente las presiones que fomentan los puentes del yambo arcaico y posterior, en particular en Herondas.

Permanece la pregunta por el origen de esta variación, a la que suele responderse apelando al contenido para el que este tipo de verso se utilizaba originalmente, es decir, la invectiva y la sátira. La hipótesis es verosímil, pero no me queda clara la asociación entre una penúltima sílaba larga, es decir, un metro más lento, y el insulto.⁹⁶ Por lo demás, aunque no necesariamente es imprescindible que haya una diferencia temática contundente, no parece haber ninguna ni en el tono ni en el contenido entre el yambo de Hiponacte y el de Arquíloco.⁹⁷ Considero que una explicación probable para el cambio que el coliambo realiza sobre la base del trímetro es rítmica: al colocar una sílaba larga en penúltima, los poetas adquieren la posibilidad de alternar libremente entre finales femeninos y masculinos. Esto es, por lo demás, compatible con el desarrollo del metro: aparece en la época arcaica en un autor que no es particularmente estricto con su ritmo en un contexto en que el resto de los yambógrafos sí lo son; cae en desuso conforme el trímetro se libera de las pesadas exigencias que caracterizan a su forma arcaica (al mismo tiempo que aumenta el uso de formas finales pírricas paroxítonas, que se ha propuesto en la sec. 3.4.2.3 se explican precisamente como una manera de generar finales femeninos) y vuelve a registrarse en la época helenística, donde está justificado a partir de la influencia de Hiponacte. Esta explicación tiene una ventaja notable, porque puede dar cuenta del uso del coliambo en Babrio, donde ni el contenido satírico ni la influencia del poeta arcaico justifican en absoluto la elección del tipo de verso, pero una voluntad de contar con un verso más variado sí lo hace. El propio Babrio parece afirmar al comienzo de su colección que el coliambo es una innovación propia (prol.1.17-9):

ὦν νῦν ἕκαστον ἀνθίσας ἐμῇ μνήμῃ
μελισταγές σοι λωτοκηρίον θήσω,
πικρῶν ἰάμβων σκληρὰ κῶλα θηλύνας.

A cada una de las cuales [fábulas de Esopo],
[recogiéndolas como flores en mi memoria,
pondré para ti como una corona dulce como la miel,
suavizando los duros miembros de los amargos yambos.

⁹⁶ Por supuesto, que a mí no me quede clara no implica que no tuvieran algún tipo de asociación para los griegos (quizás el efecto del arrastre de la colosis sirviera de alguna forma para enfatizar el insulto).

⁹⁷ Además de la sencilla verificación directa de los textos, cf. Kantzios (2005).

Existen, por supuesto, dos interpretaciones posibles de este pasaje. Una, que propone que $\pi\kappa\rho\tilde{\omega}\nu\ \acute{\iota}\alpha\mu\beta\omega\nu$ se refiere al trímetro, que se suavizaría con los cambios que Babrio estaría introduciendo en el metro, es decir, la colosis.⁹⁸ Volveré sobre esto inmediatamente. La otra interpretación es que con $\pi\kappa\rho\tilde{\omega}\nu\ \acute{\iota}\alpha\mu\beta\omega\nu$ se hace referencia específicamente al contenido del poema, en tanto que Arquíloco e Hiponacte usaron el yambo sobre todo para invectivas.⁹⁹ Hay a su vez dos versiones de esta hipótesis: la primera, que Babrio se está refiriendo a todo el yambo anterior a él. El problema con esto es que para esta época ya ha pasado todo el drama ático, los epigramas y Licofrón, y resulta difícil pensar que el poeta solamente hubiera oído de Arquíloco e Hiponacte.¹⁰⁰ Difícilmente un oyente o lector del siglo II d.C. habría entendido por qué era necesario suavizar el yambo en el que habían escrito Sófocles y Eurípides. La otra versión asume una referencia más concreta: $\pi\kappa\rho\tilde{\omega}\nu\ \acute{\iota}\alpha\mu\beta\omega\nu$ son específicamente los de Hiponacte, al que Eustacio (1.414.33) llama $\pi\kappa\rho\tilde{\omega}\varsigma$. Esto es plausible, pero quizás algo excesivamente erudito para un tipo de texto como el de Babrio, y por lo demás no he hallado constancia de que el adjetivo estuviera tan vinculado a Hiponacte como para que su sola mención fuera suficiente como para indicar que se está hablando de él.

Obviamente, no es posible asegurar que Babrio no está diciendo “suavizaré el amargo coliambo de Hiponacte y sus seguidores”; simplemente se esperaría que habría sido un poco más explícito si eso fuera lo que quiso decir. Por lo tanto, pareciera que es más probable que la referencia al $\pi\kappa\rho\tilde{\omega}\nu\ \acute{\iota}\alpha\mu\beta\omega\nu$ sea precisamente al ritmo del trímetro, que por algún motivo resultaba demasiado amargo o, quizás, demasiado agudo, punzante. No resulta inverosímil que la razón fuera que el cierre casi forzosamente masculino resultara desagradable al oído del autor. Sin embargo, éste no es el final de la historia, porque esta explicación no es consistente con lo que se observa de hecho en los datos de Babrio. Será necesario, por lo tanto, retomar esta discusión al final de la presente sección, cuando ya se pueda contar con los resultados del análisis métrico-prosódico.

⁹⁸ Es lo que propone Rutherford (1883: *ad loc*).

⁹⁹ La he hallado en particular en la nota *ad loc* de la traducción de P. Bádenas de la Peña y J. López Facal (Gredos, 1985).

¹⁰⁰ Particularmente tomando en cuenta el trabajo de Luzzatto (1975) que, aunque quizás algo liberal en su interpretación de las relaciones intertextuales, aporta evidencia más que suficiente para afirmar que Babrio conocía la tradición que lo precede.

3.5.2.2. Variaciones métrico-prosódicas

3.5.2.2.1. Palabras ante las cesuras

Naturalmente, la parte más interesante del coliambo es el metro final. Sin embargo, antes de analizar esa ubicación, es conveniente estudiar la métrico-prosodia del verso en las partes que no se diferencian del trímetro. Para ello se estudia en esta sección en qué medida los datos de las palabras ante las cesuras son similares a los que se han observado en la sec. 3.4.2.1. Las restricciones en las tablas que se presentan aquí son las mismas que las que se han utilizado en esa sección.

En la tabla 3.5.1 se analiza la distribución de acentos ante la cesura pentemímera. Recuérdese que esto se realiza sobre la base del indicador de cesura, y no sobre un estudio específico de ellas.

	Βαρύς en A3	Ὀξύς en A3	Βαρύς en T2	Ὀξύς en T2	Total
Hiponacte	35 (58,33%)	5 (8,33%)	15 (25%)	5 (8,33%)	60
Herondas	201 (51,94%)	55 (14,21%)	110 (28,42%)	21 (5,43%)	387
Babrio	225 (56,68%)	62 (15,62%)	93 (23,43%)	17 (4,28%)	397

Tabla 3.5.1. Cantidad de palabras en A3 en el coliambo por tipo y ubicación del acento y por autor. Se muestran los porcentajes por fila entre paréntesis.

El primer dato que salta a la vista es que no hay grandes diferencias entre los autores. Son significativas las de la segunda columna (descontando, como siempre, la de los nombres) entre Hiponacte y los demás, y en la tercera la que hay entre Herondas y Babrio, pero ninguna otra.¹⁰¹ Incluso si se tuviera una cantidad mayor de datos (si el *corpus* de Hiponacte fuera más amplio, por ejemplo) no parece haber una evolución demasiado clara en ningún tipo de acentuación, quizás con la posible excepción de un progresivo reemplazo de las palabras con ὀξύς en T2 por palabras con ὀξύς en A3, es decir, de los oxítonos no-pre-pausales por oxítonos pre-pausales. Versos como el v. 9.2 de Babrio (καὶ δὴ ποτ' ὄψον ἐλπίσας ἀμοχθήτως [y esperando entonces la comida sin preocupaciones...]) se hacen progresivamente menos comunes, mientras que versos como el 6.16 (ὁ μὴ τὰ μικρά, πλὴν βέβαια, τηρήσας [el que no cuida lo pequeño pero seguro...]) se hacen progresivamente más comunes.

¹⁰¹ En este caso en particular, la decisión de considerar un error estándar (cf. sec. 1.3.2 n. 51) como la medida de la significatividad es importante, porque no hay ningún par de diferencias en la tabla a dos errores de distancia. Los escuetos números de Hiponacte, sin embargo, obligan a resignarse a la imposibilidad de cualquier tipo de verificación estadística o a liberalizar las restricciones que uno se impone. Dicho esto, no está de más mantener un cierto escepticismo con respecto a la diferencia observada en la tercera columna entre Herondas y Babrio,

El descenso en la columna de ὀξύς en T2 entre la época arcaica y las posteriores ya se había observado en la tabla 3.4.1, de modo que aquí (donde no llega a ser significativo, sin embargo) no sorprende. Pero en otros aspectos el coliambo exhibe peculiaridades notables frente a los datos del trímetro. En primer lugar, los únicos autores que utilizan tantos βαρύς en A3 como los colíambicos son Licofrón (60,67%) y los epigramatistas (53,10%), mientras que sólo Licofrón (24,85%) y Luciano (28,42%) se acercan a la relativamente baja cantidad de βαρύς en T2 de la tabla 3.5.1. También es inusitada la diferencia a favor de oxítonos pre-pausales, cuyo uso en el trímetro tiene su pico en la época arcaica y en el coliambo su valle en esa misma época. Pareciera haber una ligera preferencia en este tipo de verso por finales masculinos en la pentemímera, lo que de hecho es bastante consistente con un metro donde el ritmo yámbico está fuertemente distorsionado tanto en el cierre de la línea, dada la colosis, como en el principio, dada la alta concentración de resoluciones allí (cf. sec. 3.5.2.1). Los datos de la tabla 3.5.1, por lo tanto, parecen confirmar una regla que se ha observado numerosas veces a lo largo de este capítulo: la distribución de acentos está fuertemente condicionada por las exigencias del ritmo, asociándose a éste en los textos más estrictos y liberándose para generar un cierto contrapunto en los más liberales.

Los datos que provee la tabla 3.5.2 no corroboran esta idea (tampoco la contradicen), pero ofrecen la posibilidad de otras conclusiones interesantes.

	Ὄξύς en A4	Βαρύς en T3	Ὄξύς en T3	Total
Hiponacte	7 (23,33%)	21 (70%)	2 (6,67%)	30
Herondas	46 (16,43%)	169 (60,36%)	65 (23,21%)	280
Babrio	46 (23,12%)	117 (58,79%)	36 (18,09%)	199

Tabla 3.5.2. Cantidad de palabras en A4 en el coliambo por tipo y ubicación del acento y por autor. Se muestran los porcentajes por fila entre paréntesis.

Los pequeños números de Hiponacte tienen un error estándar tan grande que sólo en la tercera columna tienen diferencias significativas con los demás (aunque sólo con Herondas a dos errores). Notablemente, se observa el movimiento contrario allí que en la tabla anterior: en vez de un descenso de los ὀξύς en penúltima, hay aquí un considerable ascenso de ese tipo de acentuación, en línea con lo que sucede en la tabla 3.4.2 entre la época arcaica y el drama ático (pero no consistentemente en los autores posteriores). La diferencia se sostiene sobre todo a partir de un descenso en las formas βαρύς, que también tiene su correlato en el trímetro. En otras palabras, hay un aumento

de versos como el v. 1.27 (ὅσσ' ἔστι κου καὶ γίνετ', ἔστ' ἐν Αἰγύπτῳ [cuantas hay en algún lado y existen, hay en Egipto;]) de Herondas en detrimento de versos como el v. 1.22 (χρόνον μόνη τρύχουσα τὴν μίαν κοίτην; [...tiempo, sola consumiendo una única cama]). Pareciera que tanto este autor como Babrio se mueven con respecto a su predecesor en la misma dirección que los dramaturgos clásicos se movieron con respecto a los yambógrafos, con la excepción de que no hay en este caso un aumento de las palabras con oxítono en A4 (como en el v. 1.78 de Herondas, ἀλλ' οὐχὶ τούτων, φασί, τῶν λόγων Γυλλίς [pero Gilis, dicen, no de estas palabras {necesita}...]) lo que no deja de ser llamativo, habida cuenta de lo observado en la tabla 3.5.1. En todo caso, es probable que esto tenga alguna relación con el hecho de que la cesura heptemímera está ya en la segunda parte del verso, donde la cantidad de desviaciones se reduce, pero no tan cerca del cierre como para verse afectada por la colosis. El razonamiento es similar al que justifica la reducción de terceros *incipitia* largos (cf. sec. 3.5.1).

La escasa cantidad de versos conservados de Hiponacte, junto con la mínima diferencia entre Herondas y Babrio, no permiten alcanzar conclusiones tan claras en el coliambo como las que se han ofrecido para el trímetro. Se puede afirmar, sin embargo, que los datos de la tabla 3.5.1 sugieren que la liberalización del ritmo que la colosis produce tiene su correlato en la melodía, cuyos puntos prominentes se asocian más frecuentemente con la ubicación débil en el final de la primera parte del metro. A la inversa, y quizás *a fortiori*, en el comienzo de la segunda hay una ligera tendencia a mantener la prominencia acentual en la ubicación fuerte, de la misma manera que se evita violar el ritmo yámbico antes de la colosis con un tercer *anceps* largo. Pareciera entonces que, a diferencia de lo que sucede en el resto de los versos estudiados, en el coliambo el ritmo se mantiene más regular cuanto más se aleja uno de sus puntos culminantes.

3.5.2.2.2. Paroxitonesis¹⁰²

Como en el trímetro, comienzo el análisis estudiando el comportamiento del tipo de cierre más común en la historia del coliambo, el espondeo. La tabla 3.5.3 muestra las cantidades por tipo de acento de palabras de final espondeico en los distintos autores.

¹⁰² Los datos que se presentan en la presente sección corresponden a Abritta (2016a) y corroboran mayormente los resultados de Stephens (1985). Cf. mi artículo también para las diferencias entre este importante trabajo y mis resultados.

	Oxítonas	Paroxítonas	Perispómenas	Total
Hiponacte	4 (9,30%)	31 (72,09%)	8 (18,60%)	43
Herondas	17 (5,70%)	238 (79,87%)	43 (14,43%)	298
Calímaco	10 (10,99%)	73 (80,22%)	8 (8,79%)	91
Babrio	0	436 (100%)	0	436

Tabla 3.5.3. Cantidad de palabras de final espondaico en la última ubicación del coliambo por tipo de acento y por autor. Se incluyen los porcentajes por fila entre paréntesis.

Lo primero que es evidente es el peculiar tratamiento de Babrio de las palabras espondaicas, indudablemente el caso más extremo de paroxitonesis de la tradición. Volveré sobre esto más adelante. En los otros tres autores se observa entre la época arcaica y la helenística una ligera tendencia al aumento en el uso de las paroxítonas y a la disminución en el de las perispómenas. Las diferencias no son estadísticamente significativas, pero parecen consistentes con una línea de desarrollo que culmina en Babrio.¹⁰³

Como ya se ha notado (sec. 3.4.2.3), Allen (1967) propuso que en la evolución del metro griego se observa una tendencia cada vez más marcada a asociar el final del verso con (específicamente) el descenso del tono. Esto es coherente con el incremento en el uso de paroxítonas, pero se ve claramente contradicho por el aumento en el porcentaje de oxítonas en Calímaco. Aunque la preferencia pueda manifestarse tanto en Herondas como en Babrio, resulta más interesante como explicación del metro de este autor una búsqueda de exacerbar la oposición entre los tipos de cierre, utilizando menos las perispómenas y más (en términos relativos) las oxítonas. Es el mismo proceso que se ha observado en la misma época en Licofrón (cf. sec. 3.4.2.3). En todo caso, los escasos datos con los que se cuenta impiden llegar a conclusiones definitivas.

La tabla 3.5.4 presenta los datos de los cierres trocaicos del metro.¹⁰⁴

¹⁰³ Cf. Abritta (2016a: 71 n. 21) para una discusión de este punto. La idea de que hay una tendencia a la paroxitonesis ya en el coliambo helenístico fue propuesta por Martin (1953: 185).

¹⁰⁴ Sobre la no consideración de finales yámbicos, cf. sec. 3.5.1.

	Oxítonas	Paroxítonas (síl. cerr. res.)	Paroxítonas (otros)	Properis.	Proparoxí.	Total
Hip.	2 (5,88%)	2 (5,88%)	2 (5,88%)	10 (29,41%)	18 (52,94%)	34
Her.	17 (7,33%)	15 (6,47%)	15 (6,47%)	113 (48,71%)	72 (31,03%)	232
Cal.	7 (8,24%)	2 (2,78%)	0	27 (31,76%)	49 (57,65%)	85
Babrio	0	1 (5%)	0	19 (95%)	0	20

Tabla 3.5.4. Cantidad de palabras de final trocaico en la última ubicación del coliambo por tipo de acento y por autor. Se incluyen los porcentajes por fila entre paréntesis.

Descontando el caso nuevamente notable de Babrio, hay sólo dos puntos en esta tabla que muestran diferencias significativas entre los autores: el aumento en el uso de properispómenos y la disminución en el uso de proparoxítonos en Herondas (un aumento de finales como el del v. 1.15, ἐγὼ δὲ δραίνω μὴ ὄσον· τὸ γὰρ γῆρας [y yo tengo la fuerza de una mosca; pues la vejez...], y una reducción de finales como el del v. 1.68, τὸν νοῦν· μὰ τὴν γὰρ Μάνδριος **κατάπλωσι** [al pensamiento; pues, ¡por el desembarco de Mandris...]). Interesantemente, ambas tendencias se continúan y exacerbaban en Babrio (nótese que en este autor hay sólo un tipo de acentuación en las palabras trocaicas, asumiendo que la equivalencia entre las paroxítonas con cerrada por resonante y las properispómenas sigue siendo válida en la poesía imperial; cf. sec. 1.2.2)¹⁰⁵. Calímaco, por otro lado, parece asemejarse considerablemente a Hiponacte en esta tabla, pero es posible que exista una explicación que no sea simplemente la imitación.¹⁰⁶

Se ha observado que este poeta es, de los estudiados, el que mayor variación busca en los cierres espondeicos de sus líneas, y esto se refleja también en el hecho de que es el que tiene la relación más cercana a 1 entre finales trocaicos y espondeicos (puede corroborarse en las columnas ‘Total’ de las tablas 3.5.3 y 3.5.4). Esto se refleja en el número de oxítonas en la tabla 3.5.3, y en ésta particularmente en el de proparoxítonas. Si se considera el corte sincrónico de la época helenística, no la comparación diacrónica con Hiponacte o Babrio, es evidente que un uso más extendido

¹⁰⁵ El único caso en la muestra de final trocaico no properispómeno está en el v. 7.2 (κενὸν παρέλκειν, ἐπιτίθει δὲ τὸν **φόρτον** [...a ir sin peso, y ponía la carga...]).

¹⁰⁶ Rítmicamente, sin embargo, Calímaco suele mostrarse más cerca de Hiponacte que de Herondas (cf. van Raalte 1986: 277-84).

de estas formas le da una flexibilidad al coliambo que no presenta en sus otras variantes contemporáneas o posteriores. En efecto, Calímaco es el que mayor cantidad de proparoxítonas utiliza con respecto al total de versos de su muestra (27,84%; le sigue Hiponacte, con 21,95%). Contra la tendencia más generalizada en el uso del coliambo y un acento del todo imposible en el trímetro, estas formas hacen caer al barítono plenamente en la anteúltima sílaba de la línea y concluyen la contonación en ella.

Así, mientras que puede trazarse una línea de desarrollo que va desde Hiponacte, pasando por Herondas, hasta Babrio, en Calímaco se observa un uso del metro que extrema sus posibilidades, indiferente casi por completo de las restricciones rítmicas del yambo. Lamentablemente, los escasísimos datos conservados de este autor no permiten aseverar que estas observaciones son en verdad producto de una técnica compositiva idiosincrática.

En la evolución que se ha notado en el resto de los poetas la tendencia es clara: progresivamente la contonación se va restringiendo a las moras finales. De hecho, la preferencia por cerrar cada línea con una contonación completa, con un acento prominente en la última sílaba larga se va haciendo cada vez más evidente conforme se desarrolla el metro. La contonación se restringe al último pie (como implica la evasión de proparoxítonas), de manera que aunque el ritmo alterna entre cierres masculinos y femeninos lo hace fundamentalmente oponiendo properispómenas a paroxítonas espondeicas (entre las dos, el 53,25% de los versos de Hiponacte, el 66,23% de los de Herondas y el 100% de los de Babrio).

Permanece, por supuesto, la pregunta de si el caso de Babrio debe ser considerado efectivamente el extremo de la serie o un fenómeno aislado. La distribución de los tipos de final sugiere lo segundo, pero que las diferencias en este autor continúen la línea de desarrollo entre Hiponacte y Herondas puede estar indicando que es parte de un proceso más complejo, no necesariamente una estilización deliberada del coliambo sino el producto de una tendencia compositiva más general. Volveré sobre este tema en el cierre de esta sección.

3.5.2.2.3. Trocaicas y espondeicas en Herondas (y en Babrio)

Para concluir el análisis del coliambo puede resultar conveniente realizar un estudio algo más comprensivo del verso en su conjunto, tras haber revisado el comportamiento de sus puntos clave. Para ello no es posible incorporar los datos de Hiponacte, dado el tamaño de su muestra, por lo que me enfocaré principalmente en

Herondas, tomando también en cuenta los datos de Babrio sin colocar las tablas correspondientes, a fin de no extenderme demasiado. Como en todos los otros casos, los números del fabulista pueden consultarse en el blog, en <https://empgriegos.wordpress.com/datos-experimentales/hacia-una-historia-coral-de-los-metros-griegos/capitulo-3>.

Dada la naturaleza del coliambo, sólo dos formas ofrecen una distribución suficientemente diversa como para ameritar su estudio individual: las palabras de final trocaico y las palabras de final espondaico. Comienzo por las primeras, cuyos datos pueden observarse en la tabla 3.5.5. He restringido el análisis a las palabras sin elisión con vocal larga en penúltima, pero compilado también las palabras con sílaba cerrada en penúltima, cuyos números pueden corroborarse en el blog. Las tendencias son, de cualquier manera, las mismas en ambos casos; he optado por las formas con vocal larga porque en Babrio sólo éstas muestran resultados con diferencias significativas.

	A2	A3	A4	A5	T6	Total
Βαρός en pen.	72 (80%)	32 (74,42%)	116 (75,82%)	47 (78,33%)	171 (92,43%)	438 (82,49%)
Ὅξύς en pen.	2 (2,22%)	3 (6,98%)	12 (7,84%)	5 (8,33%)	2 (1,08%)	24 (4,52%)
Oxí. (con gr.)	16 (17,78%)	8 (18,60%)	25 (16,34%)	3 (13,33%)	12 (6,49%)	69 (12,99%)
Total	90	43	153	60	185	531

Tabla 3.5.5. Cantidad de palabras de final trocaico sin elisión con vocal larga en penúltima en Herondas por ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.¹⁰⁷

Aunque la significatividad de los datos de esta tabla no varía si se elimina la segunda fila con sus números considerablemente bajos, depende fuertemente de la peculiaridad en la distribución de los datos del sexto pie. Hay ciertas variaciones en el resto de la línea, pero sólo esta ubicación muestra tendencias claramente idiosincráticas, en particular una cantidad mucho mayor de formas βαρός en penúltima de lo que se habría esperado en una distribución aleatoria. En el resto de la línea hay menor cantidad de formas con este tipo de acento y más oxítonas. Los resultados son casi los mismos para los disílabos.

Por un lado, los datos son consistentes con lo observado más arriba con respecto a la preferencia por un cierre de verso con una contonación completa y a la cantidad de

¹⁰⁷ Como ya se ha notado en la sec. 3.5.1, A6 no es nunca breve en Herondas, de donde su exclusión de esta tabla.

formas masculinas ante pentemímera. Sin embargo, A4 sorprende con una preferencia por formas ὀξύς, tanto en penúltima, lo que está en línea con lo señalado en la sección 3.5.2.2.1, como en última, lo que contradice los datos observados allí que sugirieron que ante heptemímera el verso tiende a recuperar su ritmo de base. No puedo ofrecer para estos resultados más que la observación de que quizás no sean más que un correlato de la preferencia por formas βαρύς en T6. En todo caso, a pesar de la diferencia con los números esperados en una distribución aleatoria, el porcentaje de oxítonas en A4 es menor que en las ubicaciones precedentes.

Los datos de A2 y A5, que hasta ahora no habían sido considerados, muestran dos tendencias interesantes: en la primera ubicación, una abundancia de formas ὀξύς, en particular de oxítonas, consistentes con la tendencia a la *protensio* que se ha notado (sec. 3.3.1) caracteriza en el trímetro al primer pie. El hecho de que la cantidad de βαρύς en esta ubicación sea la segunda más alta también parece concordar con la preferencia secundaria a la *intensio* allí. En A5, por otro lado, la baja cantidad de oxítonas compensa lo observado en A4; nótese que de esta manera el poeta evita colocar la prominencia en una ubicación débil tan cerca del final. Los comportamientos de estas ubicaciones parecen corroborar, por todo esto, la idea de que hay un intento de mantener el ritmo en las ubicaciones internas de la línea.

Los datos de Babrio ofrecen resultados diferentes en diversas ubicaciones y dependen fuertemente de la evasión general (excepto en A4) de ὀξύς en penúltima y del comportamiento del sexto pie, del cual ya se ha hablado en la sección anterior. El resto de los datos son escasamente significativos, de lo cual sólo escapa una cierta preferencia por oxítonas en A2 que se observó también en Herondas y el curioso dato de que el cuarto arsis muestra una admisibilidad de formas ὀξύς en penúltima que el resto de la línea no. Sin embargo, dado que cinco de los seis casos de este tipo son conjunciones tras la pentemímera (como en el v. 10.6, τὴν δ' Ἀφροδίτην ὥσπερ αἰτίην τούτων [{honraba} a Afrodita como la responsable de estas cosas]) esto no parece ser más que un subproducto del carácter post-pausal de la ubicación.

Es posible proceder ahora al análisis de las palabras espondaicas, donde nuevamente lo restrinjo a las formas sin elisión y, en este caso, con vocal larga en última. Esta última condición es necesaria para que la comparación con el sexto pie (donde no puede haber sílaba cerrada final, cf. sec. 0.2.3) no esté viciada. Asimismo, transcribo en la tabla 3.5.6 sólo las ubicaciones con más de cinco casos de cada tipo, a

fin de mantener la significatividad de los números. En el blog pueden corroborarse los datos completos.

	T1	A3	T6	Total
Paroxítonas	36 (50,70%)	108 (59,67%)	238 (79,87%)	388 (69,41%)
Perispómenas	21 (29,58%)	56 (30,04%)	43 (14,43%)	121 (21,65%)
Oxítonas (con graves)	14 (19,72%)	17 (9,39%)	17 (5,70%)	50 (8,94%)
Total	71	181	298	559

Tabla 3.5.6. Cantidad de palabras de final espondaico sin elisión con vocal larga en última en Herondas por ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

Dado lo observado en la sección anterior, la disponibilidad de formas y el hecho de que todos los tipos pueden darse tanto en los disílabos como en el resto de las palabras he dividido aquí el grupo de las βαρύς en última en paroxítonas, esto es, con declive en última, y perispómenas. Nuevamente, no hay diferencias entre las tendencias que se observan en esta tabla y la correspondiente a los disílabos, que aquí omito. Las preferencias más significativas se hallan una vez más en el sexto pie, donde hay muchas más paroxítonas de lo esperado en una distribución aleatoria y menos perispómenas y oxítonas. Lo inverso sucede en las otras dos ubicaciones, con A3 mostrando una inclinación mayor por perispómenas y T1, como es evidente en los porcentajes, por oxítonas. Una vez más, esto último es consistente con la tendencia a la *protensio* en el primer pie.

Se ha observado en la sección anterior que hay una línea de desarrollo que puede rastrearse desde Hiponacte, pasando por Herondas, hasta Babrio, en la que progresivamente el sexto pie se asocia a una contonación completa y en particular a un declive sobre la última sílaba. Los datos de las espondaicas en el mimeógrafo confirman parcialmente esta hipótesis, dado que la preferencia por paroxítonas finales no sólo se hace clara en la comparación con Hiponacte (y Calímaco) sino también en el análisis interno del propio poeta. Al mismo tiempo, la preferencia (relativa) por circunflejos en A3 demuestra que en el autor había una cierta asociación entre pausas y contonaciones, mientras que la inclinación por oxítonas en T1 refuerza la idea de que en las ubicaciones internas (o más bien alejadas de las pausas) el ritmo (o la relación ritmo-acento) básico del trímetro se mantiene. Es interesante notar, con respecto a los dos últimos puntos, que las diferencias entre T1 y A3 en la tabla 3.5.6 son significativas en sí mismas, dado

que la segunda ubicación prefiere declives más que la primera, que utiliza muchas más oxítonas.

Los datos de Babrio son menos interesantes. El autor utiliza exclusivamente paroxítonas en el sexto pie, y no hay diferencias significativas en la equivalente a la tabla 3.5.6 entre T1 y A3. Sin embargo, sí se observa una tendencia a preferir perispómenas en el segundo *anceps* y oxítonas en la primera tesis, que es de hecho significativa en la tabla que no descuenta palabras con sílaba final cerrada.¹⁰⁸ En otras palabras, en Babrio se observan las mismas preferencias compositivas que en Herondas, lo que parece corroborar que son propias del tipo de verso.

3.5.2.2.4. Resumen y conclusiones

La multitud de datos que el análisis del coliambo ha obligado a tomar en cuenta puede quizás resultar algo confusa. Sin embargo, una cierta regularidad surge de ellos. En términos generales, se ha notado que es un metro menos estricto rítmicamente que aquel del que se deriva, el trímetro yámbico, lo que se refleja en la colocación de acentos prominentes en las ubicaciones débiles, en particular en A3, ante la cesura pentemímera y, naturalmente, en A6, la ubicación afectada por la colosis. En el resto de las ubicaciones, y sobre todo en el primer pie y entre T4 y A5, puede verse un respeto por el ritmo de base y los tipos de relación entre acento y ritmo que caracterizan al trímetro. Así, el coliambo resulta un tipo de verso con mucho potencial para la variación, sin perder por ello el contacto con su pariente métrico.

Diacrónicamente, por otra parte, se pueden ver dos líneas evolutivas. La que va de Hiponacte a Calímaco, que en la métrica se manifiesta en cierta cercanía entre ambos autores, aparece como un desarrollo hacia una mayor variabilidad, por lo menos en los datos del sexto pie, en donde el poeta helenístico extrema el potencial del coliambo utilizando regularmente proparoxítonas y contrastando oxítonos y barítonos finales. Esto es consistente con la hipótesis de que el coliambo surge como una estrategia de los poetas para dotar al trímetro de la posibilidad de la que goza sobre todo el hexámetro de utilizar finales tanto masculinos como femeninos.

La otra línea de desarrollo es la que va de Hiponacte a Herondas y Babrio. El análisis de los resultados sugiere claramente que este último no sólo está siguiendo las

¹⁰⁸ En realidad, casi significativa ($p=0,1033$), a menos que se incluyan también las formas con βαρύς en penúltima (es decir, proparoxítonas y properispómenas). En todo caso, la regularidad con la que se respeta la tendencia a preferir perispómenas en A3 y oxítonas en T1 sugiere que es un fenómeno presente en la técnica compositiva de Babrio.

tendencias de su época, sino que también está exacerbando las innovaciones que el mimeógrafo realizó sobre el coliambo heredado, de la misma manera que Nono exagera las que Calímaco realiza sobre el hexámetro heredado. Mientras que en el interior del verso no parece haber grandes diferencias entre los poetas, Babrio muestra una preferencia por colocar contonaciones completas en el cierre del verso tanto mayor que la de Herondas como la de éste lo era con respecto a Hiponacte. Como en la paroxitonesis en el trímetro, aunque cierta tendencia epocal pueda estar influyendo sobre la técnica compositiva del fabulista, especialmente a la preferencia más que notable por declives en la última sílaba, no deja de ser claro que los cambios que introduce en el metro ya habían comenzado siglos antes que él.

Es posible volver ahora a la pregunta que quedó abierta al final de la sección 3.5.2.1, es decir, cuáles son las causas del desarrollo del coliambo y qué papel juega Babrio en su historia. Parece claro por lo observado que la hipótesis de un metro que surge a partir de la búsqueda de una mayor variabilidad métrica en su final es muy plausible, independientemente de si esto tiene algún tipo de relación con el uso para el que este tipo de verso era destinado. En este sentido, el coliambo es un trímetro con el hexámetro como modelo de cierre. Sin embargo, mientras que esto puede ser válido para la línea de desarrollo que culmina en Calímaco, parece más difícil aseverarlo de la que culmina en Babrio pasando por Herondas, donde se registra una búsqueda por reducir, no aumentar, la variabilidad del cierre. Esto se manifiesta no sólo en el aspecto acentual, sino también en el métrico, dado que de una razón entre finales espondeicos y trocaicos de 1,23 en Hiponacte y 1,22 en Herondas se pasa a una de 21,8 en Babrio.

Dos respuestas pueden darse ante esto. Primero, considerar a la colosis como un fenómeno estrictamente métrico, aislar a Babrio por completo y atribuir sus resultados a una innovación imperial.¹⁰⁹ Aunque esto permanece como una posibilidad, requiere naturalmente explicar la completa evasión de proparoxítonas trocaicas en el fabulista a partir de un principio que le sea propio y no tenga relación con la misma evasión en Herondas, lo que me parece indeseable meta-teóricamente.¹¹⁰ La segunda respuesta depende de la existencia de dos tendencias simultáneas e incompatibles: la búsqueda de una mayor regularidad métrica y métrico-prosódica que caracteriza al metro griego helenístico e imperial y la utilización de un metro cuya existencia misma se sostiene

¹⁰⁹ Es de hecho la solución de Stephens (1985: 95-7).

¹¹⁰ Dos principios (uno para Herondas y otro para Babrio) para explicar un mismo fenómeno en dos muestras es, obviamente, más complejo que un principio para ambos fenómenos.

sobre la persecución de la diversidad. En Herondas esto se resuelve restringiendo la contonación al último pie, a fin de terminar el verso siempre con un acento prominente en una de las dos sílabas finales (como en el hexámetro). Babrio, por su parte, no sólo lleva esto al extremo sino que además añade una preferencia adicional por utilizar la mayor parte de las veces el mismo tipo de cierre, lo que obviamente contribuye a la regularidad a costa de una pérdida de la diversidad intrínseca al coliambo. Pero ocasionalmente el autor mantiene la variación, introduciendo un troqueo final, siempre con la restricción de que debe haber una contonación en el sexto pie. Así, de la misma manera que en Calímaco se ve un hexámetro más estilizado en cierto sentido que el homérico y en Nono se observan las tendencias calimaqueas llevadas a un extremo tal que parecen destruir el potencial rítmico y prosódico del metro, Herondas estiliza el coliambo de Hiponacte y Babrio lleva esta estilización al punto en que prácticamente pierde su sentido.

El análisis del coliambo ha evidenciado en cierto sentido que mantiene la diversidad del metro a partir del cual se origina, dados los resultados observados en Calímaco. Pero al mismo tiempo, y muy probablemente por la escasa cantidad de autores que lo utilizan, permite ver, a diferencia del trímetro, un desarrollo que atraviesa toda su historia, donde se manifiestan las tendencias a la regularización propias del hexámetro y las preferencias que en general se observan en la época imperial adecuadas al metro. Es válido preguntarse en qué medida un estudio más amplio de este tipo de verso que incluya todas sus manifestaciones y el corpus completo de Babrio verificaría estas conclusiones.

4. Dístico elegíaco

4.1. Análisis métrico

4.1.1. Esquema métrico

El último metro que se analizará en este trabajo no es estíquico,¹ sino que está compuesto de dos unidades menores que conforman un dístico: el hexámetro (cf. cap. 2) y el pentámetro,² cuyo esquema métrico es el siguiente:

$$-\infty | -\infty | - || -\infty | -\infty | \cup$$

El dístico elegíaco es, así, una pequeña estrofa compuesta por una línea de hasta diecisiete sílabas y otra de hasta catorce. Sin embargo, dado que en la quinta sílaba del pentámetro la pausa es completamente obligatoria (cf. sec. 4.1.2), también es posible interpretar el dístico como un compuesto de tres partes: un hexámetro y dos hemiepes.³ Volveré sobre esta cuestión más adelante, puesto que es importante para entender la historia del esquema. En principio, debe señalarse que la incidencia de elisión y la presencia de ciertas formas apositivas en T3 sugieren que no debe admitirse esta interpretación tripartita.

Dado que el elegíaco es un tipo de verso compuesto por un hexámetro y un pentámetro, los estudios especializados suelen enfocarse en una u otra parte y pocas veces en el todo. Intentaré a lo largo del presente capítulo mantener una visión integral

¹ Debe notarse, sin embargo, que es un caso límite entre lo estrófico y lo estíquico. Aunque un poema estíquico es por definición uno compuesto a partir de la repetición de una única línea métrica, de manera que un dístico no es estíquico, es claro que también parece tener una diferencia con las composiciones más estrictamente estróficas de la lírica. Faraone (2008) ha argumentado, sin embargo, que hay un vínculo estructural entre la elegía y la lírica estrófica que se manifiesta en la organización interna de los poemas en estanzas.

² Sobre el nombre de esta línea, cf. Korzeniewski (1968: 36), Sicking (1993: 83) y esp. Silva Barris (2011: 70-2). El primero en usar el término *πεντάμετρον* es Hermesianacte (fr. 7.35-40 Powell), pero sin explicar su origen. Los metricólogos afirman (como si lo extrajeran del testimonio antiguo, lo que es una falacia notable) que se acuñó porque cada parte está compuesta por dos dáctilos y medio, lo que suma cinco pies. No he podido corroborar de dónde surgió esta idea absurda; el esolío B a Heph. 16.1-2 explica claramente el origen del nombre a partir de una interpretación del verso como compuesto por dos dáctilos, un espondeo y dos anapestos, una escansión improbable a partir de la evidencia pero quizás no completamente inadmisibles. En la mayor parte de la tradición el término utilizado es *ἐλεγεῖον*, es decir, “elegíaco”.

Sobre los orígenes del término “elegía”, cf. West (1974: 1-22, esp. 7-8); la hipótesis más aceptada es que es un tipo de canto asociado originalmente a los gritos rituales, ya sean de guerra, ya lamentos funerarios, aunque no es posible confirmar esto de manera definitiva dada la escasez de evidencia arcaica (cf. Sicking 1993: 85 y Murray 2010, esp. 107-8).

³ Como hacen, por ejemplo, Korzeniewski (1968: 38: “Das Distichon ist eine Mikrostophe der Form a || b | b”), West (1982a: 70) y, en menor medida, van Raalte (1988: 146).

del esquema, pero no sin respetar la división entre los constituyentes, que por lo demás facilita (aunque extiende) considerablemente el análisis.

La métrica externa del dístico es notable tanto en lo que hace a las sutiles peculiaridades de su hexámetro como al estricto esquema del pentámetro.⁴ En ambos casos el esquema es parecido: los espondeos se concentran en la primera mitad del verso mientras que los dáctilos en la segunda. En el hexámetro elegíaco, en efecto, el quinto pie es espondeico en solo siete versos en Teognis (en la muestra de Brioso Sanchez 1978, dos en la mía,⁵ que es más pequeña) y uno en Solón.⁶ Ninguno en Tirteo ni en Mimnermo, y la tendencia se mantiene en los autores posteriores, con la excepción de Leónidas (como puede corroborarse en Brioso Sánchez 1978: 72). El cuarto pie, aunque es regularmente ocupado por un espondeo, lo es ligeramente menos que en el hexámetro estíquico. En Homero, hay alrededor de 30% de sílabas largas en A4, mientras que en Teognis el número baja a 25%, en Mimnermo a 19%, en Tirteo a 14% y en Solón a 7%; solo Jenófanes rompe la tendencia con un 33% de espondeos en el cuarto pie. A la inversa, en la primera parte del verso el hexámetro homérico tiene 39% de espondeos en el primer pie y 40% en el segundo, mientras que el de Teognis tiene 45% y 49% respectivamente, el de Solón 53% y 51%, el de Mimnermo 47% y 44%, el de Tirteo 55% y 59% y el de Jenófanes 50% y 40%.⁷ van Raalte (1988: 151-2) interpreta el fenómeno a partir del deseo de oponer ambas mitades de la línea; esto es posible, pero me parece que no puede despreciarse la influencia del pentámetro, tomando en cuenta la distribución de dáctilos y espondeos en él.⁸

En efecto, mientras que la segunda mitad de este verso es estrictamente dactílica, en la primera se observan algunas concentraciones de espondeos notables. En Jenófanes, por ejemplo, el primer pie del pentámetro es espondeico el 70% de las veces y el segundo el 63%. En el otro extremo, Tirteo tiene 52% de dáctilos en el primer pie y

⁴ Sobre la métrica externa del dístico, cf. los insuperables trabajos de Brioso Sánchez (1974a – sobre el pentámetro – y 1978 – sobre el hexámetro –), que aquí inevitablemente sigo, utilizando sin embargo los números que he obtenido a partir de mis muestras. Cf. también Greenberg (1985: 63-4) y van Raalte (1988: 150-2).

⁵ Los vv. 227 (Πλούτου δ' οὐδὲν τέρμα πεφασμένον ἀνθρώποισιν [Para los hombres no parece haber un límite de la riqueza]) y 271 (Ἴσως τοι τὰ μὲν ἄλλα θεοὶ θνητοῖσ' ἀνθρώποις [Igualmente las otras cosas los dioses a los hombres mortales...]).

⁶ Este verso no aparece en mi muestra (sí aparentemente en la de Greenberg 1985: 70), que es más pequeña que la de Brioso Sánchez conforme a mi actitud más conservadora con respecto a los versos reconstruidos o corruptos. Siempre he preferido reducir el tamaño de mi *corpus* a incluir en él líneas sospechosas (aunque algunas han inevitablemente sido incorporadas). Hago notar también que van Raalte (1988: 163) tampoco observa ningún espondeo en el quinto pie de Solón.

⁷ Es interesante que los números de este último autor, del cual se sabe era un recitador profesional de poesía épica, sean los que más se aproximan a los de Homero en esto.

⁸ Entiendo que esta es también la explicación de Sicking (1993: 85-6) del fenómeno.

Mimnermo 69% en el segundo; este último número es el que más desentona en una tradición con un promedio de 53,4% de espondeos en esa ubicación.⁹ Si se combina esto con las observaciones del párrafo anterior, se notará que el dístico es una secuencia de dos líneas cada una de las cuales tiende a comenzar con una cadencia espondeica lenta y a acelerarse luego de la mitad en una secuencia dactílica. Es curioso para mí que ninguno de los autores¹⁰ que he consultado observe este hecho que es absolutamente obvio: el ritmo de las dos partes del dístico está articulado sobre el mismo principio de comienzo espondeico y final dactílico. La diferencia entre ambas, por supuesto, está en el final de las secuencias.

Aunque analizaré específicamente esta cuestión más adelante, es interesante adelantar mínimamente que los datos del cierre del pentámetro sugieren una tendencia original a preferir los finales largos. En particular en el verso arcaico, cerca del 60% de las líneas terminan con una sílaba larga, y la tendencia se mantiene hasta Antípatro, donde se revierte y se mantiene revertida en Meleagro y Filipo. Notablemente, tanto en Meleagro como en Antípatro esto va de la mano con un giro hacia un hexámetro con finales espondeicos mucho más frecuentes que en el resto de los poetas (57% de los casos en Meleagro y 67% en Antípatro).

Los datos compilados y los que se presentarán a continuación sugieren que el dístico es una pequeña estrofa de dos líneas con un ritmo recurrente caracterizado por un comienzo espondeico y un final dactílico. Mantiene en la primera mitad de cada uno de sus constituyentes la posibilidad de alternar entre sílabas largas y breves como el hexámetro, así como la irresolubilidad de las tesis, pero es más estricto que éste en los segundos *cola*. Quizás esto explique que invariablemente haya sido a lo largo de su historia un esquema métrico para composiciones menores.

4.1.2. *Cesuras y pausas*

El hexámetro elegíaco mantiene naturalmente las mismas cesuras que su pariente estíquico (cf. sec. 2.1.2). Sin embargo, muestra una preferencia relativamente

⁹ Interesantemente, en el resto de los autores se observa una tendencia a reducir la cantidad de espondeos en el primer pie manteniendo muy alta la del segundo. Es posible que esto sea el producto de una intención de mantener el ritmo básico del verso sin alterar (demasiado) la cadencia característica de la primera parte del pentámetro. Datos más abarcativos que los míos pueden consultarse en van Raalte (1988: 164).

¹⁰ Con la excepción de Sicking (1993), si lo señalado en la n. 8 de esta sección es correcto.

clara en el tercer pie por la trocaica.¹¹ Es cierto que esto no es exclusivo del dístico, pero sí parece sugerir una cierta tendencia a utilizar cortes femeninos al interior del hexámetro, que es dable oponer a la invariable diéresis masculina del pentámetro. Nótese que, como se ha señalado, la diferencia principal en el ritmo de los dos versos está en sus cierres, lo que hace verosímil explicar la preferencia por la trocaica como una manera de reforzar esa oposición.

En la primera parte del verso no hay diferencias significativas entre el hexámetro elegíaco y el estíquico. La diéresis primera y la trihemímera se usan con una frecuencia similar en ambos, con una mínima preferencia por la segunda en la mayor parte de los autores con respecto a los datos de Homero. Existe, sin embargo, una diferencia en el uso de las cesuras tipo C (en la segunda parte del verso), en el que los elegíacos prefieren la diéresis bucólica sobre la heptemímera, y en casi todos los casos la utilizan con un cuarto pie dactílico. Tampoco esto es unánime, y de hecho Jenófanes tiene una cantidad notablemente baja de casos de diéresis bucólica (29,03% de pausas en A4, según van Raalte 1988: 165). Esto sugiere que la tendencia debe explicarse a partir de otros fenómenos del metro, en particular el encabalgamiento, y no es simplemente un aspecto rítmico del hexámetro elegíaco. En el mismo sentido, la preferencia por diéresis bucólica dactílica probablemente no sea más que el correlato de la preferencia por dactilos en el cuarto pie, o al menos estar fuertemente estimulada por ella (considerando que una diéresis espondaica reforzaría el ritmo opuesto al que caracteriza la segunda mitad del verso en el dístico).

He mencionado el encabalgamiento como la explicación de la frecuencia de la diéresis bucólica en el hexámetro elegíaco. Es natural que en un dístico, donde los constituyentes están unidos en una forma más estrecha que en una tirada estíquica, haya una inclinación por vincular ambas partes a través de la continuidad sintáctica. Barnes (1995: 137-144) ha realizado un estudio detallado sobre el tema, llegando a la conclusión de que éste era efectivamente el caso:

¹¹ Cf. Clarke (1955), van Raalte (1988: 152-4) y Barnes (1995: 144-50). Jenófanes es una excepción a esta tendencia: en mis datos la mitad de sus versos (15) tienen pentemímera y un poco menos (13) trocaica. Los dos versos restantes no tienen cesura en el tercer pie, lo que es bastante decir para una muestra tan pequeña. Son el v. 1.15, *σπείσαντάς τε καὶ εὐξαμένους τὰ δίκαια δύνασθαι* [habiendo hecho libaciones y suplicado poder {hacer} cosas justas], y el v. 7a.1, *καὶ ποτέ μιν στυφελίζομένου σκύλακος παρίοντα* [y entonces, pasando junto a un cachorro que estaba siendo apaleado], en donde, pudiendo invertir los componentes del genitivo absoluto sin perjuicio para el hexámetro, es evidente que la violación de la cesura es deliberada.

Comparado con el hexámetro iliádico, el hexámetro elegíaco, tanto temprano [arcaico] como tardío [helenístico], contiene un porcentaje bajo de líneas sin encabalgamiento y un porcentaje relativamente alto de líneas con encabalgamiento necesario. Uno nota también el alto porcentaje de pentámetros sin encabalgamiento y, además, que todos los tipos de encabalgamiento son relativamente menos frecuentes entre el pentámetro y el siguiente hexámetro que entre hexámetros estíquicos.¹²

Aunque obviamente había algún tipo de pausa entre el hexámetro y el pentámetro (lo garantiza la catalexis del primero), ésta era regularmente disminuida a través de una fuerte vinculación sintáctica entre ambas partes. Asimismo, la frecuencia con la que el pentámetro termina una oración (66,1% de los casos de pentámetro arcaico según Barnes, frente a 38,8% de los hexámetros de la *Ilíada* según Higbie 1990) indica claramente que el dístico era percibido como una unidad de composición, y los poetas deliberadamente utilizaban técnicas para reforzar esta unidad.

Es notable, por esto, lo que sucede en el pentámetro, donde la diéresis central es completamente ineludible. Este hecho ha sugerido a algunos autores, como se mencionó ya (cf. sec. 4.1.1), que el dístico en realidad es un compuesto de tres partes. Sin embargo, esto está en contra de ciertos aspectos de la técnica compositiva más temprana del pentámetro que son relativamente sencillos de observar, en particular la incidencia de elisión en la diéresis (que es mayor que en las cesuras del hexámetro) y una cierta evasión de pausas sintácticas allí, sobre todo con respecto a las pausas en el interior del primer *colon* del verso.¹³ Brioso Sánchez (1974a: 153) interpreta estos fenómenos como estrategias para compensar la fuerza del corte que la diéresis representa, y esta lectura resulta verosímil, sobre todo cuando se analiza desde el punto de vista diacrónico (cf. sec. 4.3.1). En otras palabras, aunque el pentámetro está de hecho constituido por dos partes separadas por una división rítmica muy marcada, hay una intención de los poetas de compensar esto con mecanismos que fomentan la unidad, de la misma manera que el encabalgamiento refuerza la unidad del dístico.

El análisis de las cesuras del dístico elegíaco provee evidencia relativamente clara de que los autores que lo utilizaron intentaron reforzar su carácter de estrofa. Esto se lograba a través del frecuente encabalgamiento, de la elisión, del “encabalgamiento interno” de las partes del pentámetro y de la frecuencia de pausas sintácticas al final de cada dístico. Asimismo, la (ligera) preferencia por la cesura trocaica en el hexámetro

¹² Barnes (1995: 140).

¹³ Ambas observaciones en Treu (1968: 107-11) y van Raalte (1988: 146 n. 4).

refuerza la oposición rítmica básica del metro entre un primer verso con cierres femeninos y un segundo verso con cierres masculinos.

4.1.3. Puentes¹⁴

El hexámetro elegíaco respeta el puente de Hermann tanto como el estíquico, con ocasionales violaciones en líneas generales no más frecuentes que en Homero.¹⁵ Tiene números cercanos a él también en el puente de Meyer, e incluso menores, lo que podría sugerir que la elegía arcaica está a mitad de camino entre el puente sintáctico homérico y el rítmico posterior. En todo caso, no se puede afirmar que hay una evasión de formas trocaicas en A2a hasta al menos la época helenística. Por otro lado, ni el puente de Hermann ni el de Meyer tienen correlación en el pentámetro (de hecho, A4a en este verso es en varios autores la ubicación que mayor cantidad de formas trocaicas acomoda).

Aunque parece haber un zeugma espondaico en el segundo pie del pentámetro (más allá de la evasión de monosílabos ante la diéresis), en el hexámetro elegíaco este puente es menos fuerte que en el estíquico.¹⁶ van Raalte explica esto sobre la base de que la secuencia $\text{—}\overline{\text{—}}\text{—}$, que un corte espondaico en A2 crearía, no se puede confundir con el cierre del verso anterior, es decir, el pentámetro, que tiene sílaba breve en penúltima (cf. su explicación del puente de Meyer en la sec. 2.1.4). Sin embargo, me parece que una justificación mejor tendría que ver con la frecuencia mayor de cesuras trocaicas (que disminuye la cantidad de monosílabos ante pentemímera que forzaría un corte en A2) y la considerablemente mayor cantidad de espondeos en el segundo pie.

Los otros dos zeugmas espondaicos naturalmente deben ser analizados sobre el fondo de la preferencia por dáctilos en el cuarto y el quinto pie del hexámetro elegíaco (cf. sec. 4.1.1). En particular el segundo resulta muy difícil de evaluar, habiendo tan solo siete versos espondaicos en la totalidad de mi corpus.¹⁷ Sí puede afirmarse que ninguno de ellos tiene una palabra con final en A5, lo que sugiere que, aunque excepcionalmente, el zeugma está funcionando. En el cuarto pie la evaluación es más

¹⁴ Como en la sección anterior con las cesuras, asumo que el lector está familiarizado con la descripción de los puentes del hexámetro de la sec. 2.1.3.

¹⁵ West (1974: 113) cita cuatro en Teognis (vv. 1171, 881, 923 y 981) y dos en Jenófanes (1.17 y 19). El autor olvida mencionar una en Tirteo, en el v. 5.1, ἡμετέρῳ βασιλῆϊ, **θεοῖσι** φίλῳ Θεοπόμπῳ [a nuestro rey, Teopompo querido por los dioses], aunque es posible que la pausa entre θεοῖσι y φίλῳ sea lo suficientemente estrecha como para no constituir estrictamente una violación.

¹⁶ van Raalte (1988: 156-7).

¹⁷ Los vv. 114 y 136 de Teognis, el verso 4.6 de Teócrito, los vv. 5.198.2 y 12.94.1 de Meleagro, el v. 7.748.4 de Antípatro y el v. 9.61.1 de Filipo.

sencilla y en general indica que hay una presión por evitar sílabas largas finales en el arsis, consecuente con la observación ya realizada (sec. 4.1.2) de que la diéresis bucólica del hexámetro elegíaco prefiere marcadamente formas dactílicas a formas espondaicas.

La menor incidencia del zeugma en el segundo pie y la mayor en el cuarto y en el quinto se corresponde con la descripción del dístico como una combinación de dos secuencias que comienzan con ritmo espondaico y terminan con ritmo dactílico. Más allá de esto, no hay grandes diferencias entre el hexámetro elegíaco y el estíquico, y el esquema del pentámetro es relativamente flexible una vez que se descuenta la obligatoriedad de la diéresis y la prohibición de espondeos en el segundo *colon*.

4.2. Análisis métrico-prosódico

Habiendo completado la presentación de los principales rasgos métricos del dístico elegíaco, se puede pasar ahora al estudio métrico-prosódico del verso. Para ello he optado por limitar la muestra al texto de Teognis, a fin de no multiplicar indefinidamente las tablas y los datos. En la medida de lo posible, se incluirán observaciones sobre el resto de los autores arcaicos analizados.

En las secciones que siguen comenzaré por repetir el estudio de la concordancia del hexámetro estíquico en el elegíaco, a fin de verificar que las reglas que se aplican a uno se aplican al otro y atendiendo a las diferencias que pudieran detectarse entre ambos. Luego realizaré el mismo análisis con el pentámetro, donde además se presenta la dificultad de cómo interpretar la acentuación en la tercera tesis. Tras ello, se estudiarán los cierres del hexámetro y del pentámetro respectivamente, en el primer caso revisando la presencia del *ictus* variable y en el segundo considerando las estrategias que los poetas utilizaban para concluir la pequeña estrofa que el dístico constituye.

A fin de simplificar la exposición, y sobre todo considerando la escasa cantidad de versos que se manejan en la mayor parte de las muestras, excepto cuando se aclara lo contrario, he incluido en todos los análisis las palabras graves en el grupo de las ὀξύς. Obviamente, las conclusiones deberán en algún momento ser revisadas excluyendo las palabras con este tipo de acento.

4.2.1. El problema de la concordancia

4.2.1.1. En el hexámetro elegíaco

Puede comenzarse por revisar el gráfico general de concordancia, que aquí transcribo colocando tanto los datos de Homero como los de Teognis.

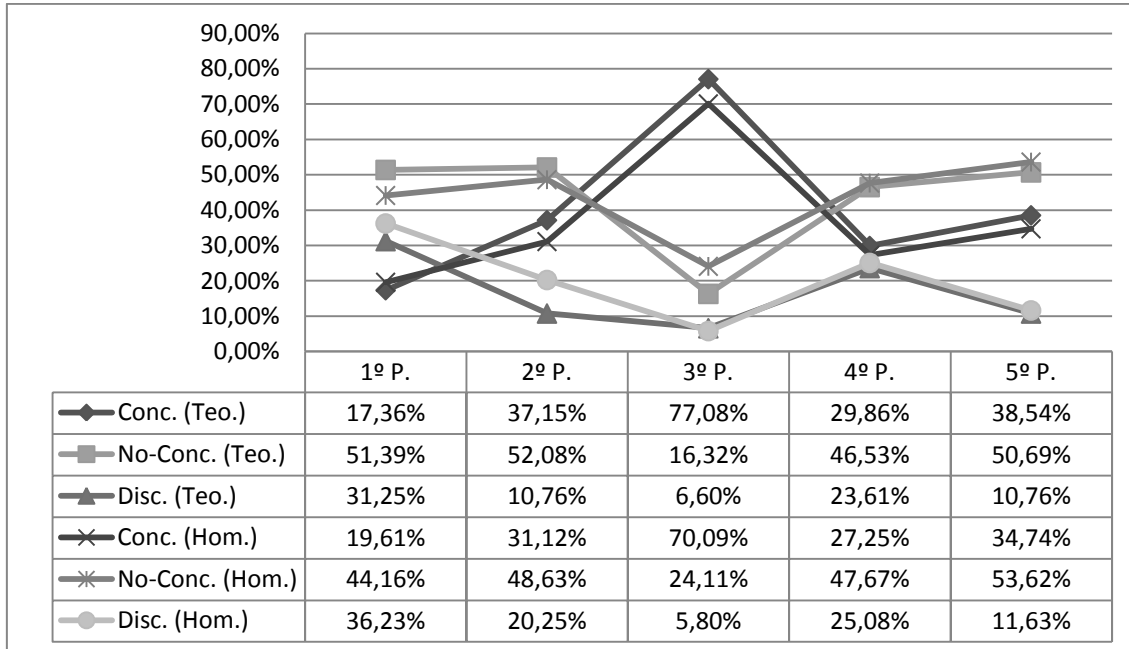


Gráfico 4.1. Porcentajes por pie de concordancia, no-concordancia y discordancia en Teognis y en Homero. Se excluye el sexto pie por el ritmo variable (cf. sec. 2.2.1.1 y 4.2.1.1).

Se ve a simple vista que los movimientos de las líneas son idénticos de ubicación a ubicación en cada tipo de relación acento-ritmo. De hecho, las únicas diferencias importantes entre los datos de los autores están en el porcentaje de concordancia y no-concordancia en el tercer pie (Teognis es más regularmente concordante que Homero), en el de discordancia en el segundo, donde el elegíaco muestra un descenso más abrupto, y en menor medida en el de no-concordancia en el primer pie. En sí mismas, estas peculiaridades no parecen implicar un estilo compositivo distinto. Puede procederse a verificar si esta tendencia se continúa en el estudio de las formas particulares.

El gráfico sugiere que se debería esperar de la distribución de las palabras trocaicas una preferencia por βαρύς en el tercer pie, y eso es exactamente lo que se observa en la tabla 4.2.1. Aunque todas las variantes del análisis de las formas trocaicas ofrecen resultados significativos, he optado por utilizar el que solo excluye clíticos, dado el relativamente pequeño tamaño de la muestra de Teognis. Obviamente, excluyo el puente de Hermann, cuyos números sin embargo pueden corroborarse en

<https://empgriegos.wordpress.com/datos-experimentales/hacia-una-historia-coral-de-los-metros-griegos/capitulo-4>.¹⁸

	1° pie	2° pie	3° pie	5° pie	6° pie	Total
Oxítonas	9 (23,08%)	3 (14,29%)	14 (10,29%)	25 (21,93%)	25 (17,12%)	76 (16,52%)
ὄξύς en penúltima	11 (28,21%)	4 (19,05%)	9 (6,62%)	12 (10,53%)	5 (3,42%)	41 (8,91%)
βαρύς en penúltima	19 (48,72%)	14 (66,67%)	113 (83,09%)	77 (67,54%)	116 (79,45%)	343 (74,57%)
Total	39	21	136	114	146	460

Tabla 4.2.1. Cantidad de palabras léxicas de final trocaico en Teognis por ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

La distribución de los tipos acentuales salta rápidamente a la vista. Hay de hecho una evidente jerarquía en la línea de βαρύς en penúltima, donde el tercer pie muestra el porcentaje más alto y el primero el más bajo. Como en la tabla 2.2.1 se observa también el emparejamiento del tercer y el sexto pie y del segundo con el quinto: a un error de distancia (cf. sec. 1.3.2 n. 51), la única diferencia significativa al interior de cada uno de estos pares está en la línea de las oxítonas entre el tercer y el sexto pie.¹⁹ Estos resultados son exactamente los que se esperarían tomando en cuenta las conclusiones alcanzadas en el estudio del hexámetro. Contra lo que sugiere el gráfico 4.2.1, sin embargo, hay una cierta diferencia entre los números de esta tabla y los de la 2.2.1, aunque es dable atribuirlos a la distinta selección que se ha utilizado (en aquella se consideraron solo palabras con vocal larga en penúltima).

Los resultados que pueden obtenerse del análisis de los disílabos trocaicos son un poco menos contundentes, en particular porque las tablas que analizan las formas en general (es decir, sin excluir las palabras con sílaba cerrada en penúltima, tanto incluyendo como excluyendo clíticos) no muestran una diferencia significativa con los

¹⁸ Como en el hexámetro estíquico (cf. sec. 2.2.1 y 2.2.2.), A4a muestra una notable preferencia por formas βαρύς en Teognis, lo que parece confirmar la generalidad del fenómeno.

¹⁹ Los bajos números dificultan el análisis si se busca la certeza estadística de dos errores de distancia. Debe notarse, sin embargo, que aún con ese criterio hay diferencias significativas entre el primer pie y el tercero y entre el quinto pie y el tercero en la línea de βαρύς en penúltima.

Aprovecho la ocasión para señalar que en los análisis que siguen es donde más claramente se hará sentir la decisión de considerar como “significativa” una distancia de un solo error estándar. Los bajos números de la elegía tienen muchas veces errores muy altos, y resultaría en ocasiones imposible evaluarlos sin flexibilizar bastante el grado de seguridad de las observaciones. De cualquier manera, intentaré reducir al mínimo la dependencia de las conclusiones de diferencias apenas significativas; por lo demás, no es lo mismo que a un solo error de 11% haya una diferencia de 1% entre dos números que haya una diferencia de 10%: en el primer caso, hablar de “significatividad” es bastante arbitrario, en el segundo es completamente admisible.

datos esperados en una distribución aleatoria.²⁰ No puedo explicar esto, especialmente porque la prueba χ^2 demuestra que las palabras trocaicas con vocal larga en penúltima tienen una distribución deliberada. Es posible que la reducción significativa en el tamaño de la muestra y la cantidad de celdas con datos muy pequeños sean la causa.²¹ En todo caso, la tabla 4.2.2 muestra las cantidades de disílabos trocaicos con vocal larga en penúltima, sin excluir clíticos.

	1° pie	2° pie	3° pie	5° pie	6° pie	Total
Oxítonas	21 (53,85%)	3 (33,33%)	4 (14,81%)	12 (30,77%)	11 (44%)	51 (36,69%)
ὄξυς en penúltima	7 (17,95%)	4 (44,44%)	4 (14,81%)	9 (23,08%)	0	24 (17,27%)
βαρύς en penúltima	11 (28,21%)	2 (22,22%)	19 (70,37%)	18 (46,15%)	14 (56%)	64 (46,04%)
Total	39	9	27	39	25	139

Tabla 4.2.2. Cantidad de disílabos trocaicos con vocal larga en penúltima en Teognis por ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

Los datos son significativos también excluyendo el sexto pie y la segunda fila (uno u otro y ambos). Obviamente, la mayor contribución a esto es la alta cantidad de formas βαρύς en el tercer pie, seguida de cerca por la baja cantidad de estas formas en el primero. Es básicamente lo que se habría esperado, pero la cantidad de formas es demasiado baja para aventurar conclusiones contundentes. El único dato que desentona algo es el número de βαρύς en penúltima en el segundo pie, pero el error es tan alto (porque los totales son tan pequeños), que es difícil saber si esto no es nada más que un accidente desafortunado producto del recorte de versos realizado.²²

El análisis de las formas trocaicas confirma las expectativas que se podrían tener sobre la base de la similitud entre el hexámetro estíquico y el elegíaco en el estudio estrictamente métrico. La conducta de ambos es equiparable métrico-prosódicamente, en particular en la preferencia por formas βαρύς en penúltima en el tercer pie. El próximo paso es verificar si sucede lo mismo en las otras formas que restan por analizar.

²⁰ Llamativamente, la tabla general sí tiene resultados significativos cuando se excluye el sexto pie.

²¹ Esto parece particularmente probable si se toma en cuenta que el análisis de los poetas elegíacos como conjunto sí muestra datos significativos en absolutamente todas las tablas de trocaicas. Los datos pueden corroborarse en <https://empgriegos.wordpress.com/datos-experimentales/hacia-una-historia-coral-de-los-metros-griegos/capitulo-4>.

²² En la muestra del conjunto de los elegíacos, de hecho, se mantiene bajo pero no tan bajo como en la específica de Teognis (en la tabla equivalente a la 4.2.2, 41,67% de βαρύς en penúltima en el segundo pie).

Lo primero que debe observarse es que en el estudio de las formas yámbicas ninguna combinación de variables ha producido resultados que puedan demostrablemente atribuirse a otra cosa más que al azar, con una sola excepción parcial: las palabras de final yámbico (incluyendo y excluyendo las palabras con sílaba cerrada y vocal breve en última) en Teognis, especialmente si se excluye el sexto pie donde las cantidades son tan bajas que posiblemente interfieren con el análisis. Se observa en este grupo una preferencia por βαρύς en el tercer pie y el quinto y por ὀξύς en el cuarto y en el primero, que es el mismo fenómeno que se observó en la sec. 2.1.1 en el hexámetro estíquico. Sin embargo, como los resultados no se repiten en la muestra de los elegíacos combinada, no parece conveniente extraer de ellos una corroboración de la hipótesis del valor de la concordancia en el elegíaco, aunque sí probablemente el que ésta no debe ser del todo descartada sobre la base de la distribución de la acentuación de las palabras yámbicas. Los disílabos yámbicos, por otro lado, no muestran ninguna preferencia significativa.

Algo similar sucede con las palabras espondaicas, pero la cuestión en este grupo depende de si se considera el conjunto de las formas o se restringe el análisis a las que tienen vocal larga final. En este último caso los resultados no llegan a ser significativos ni en las palabras de final espondaico ni en los disílabos.²³ A pesar de esto, por razones que se harán claras inmediatamente, este grupo de formas merece estudiarse. La tabla 4.2.3 presenta las cantidades de palabras de final espondaico, sin excluir clíticos. Se excluyen A5 y T6 por la casi absoluta ausencia de versos con quinto pie espondaico (cf. sec. 4.1.1).

	A1	T2	A2	T3	T4	A4	T5	A6	Total
ὀξύς en últ.	15 (28,3%)	4 (9,8%)	2 (25%)	8 (10,5%)	7 (20,6%)	0	5 (20,8%)	21 (15,7%)	62 (16,5%)
βαρύς en últ.	30 (56,6%)	20 (48,8%)	5 (62,5%)	57 (75%)	21 (61,8%)	5 (83,3%)	13 (54,2%)	113 (84,3%)	264 (70,2%)
βαρύς en pen.	8 (15,1%)	17 (41,5%)	1 (12,5%)	11 (14,5%)	6 (17,6%)	1 (16,7%)	6 (25%)	0	50 (13,3%)
Total	53	41	8	76	34	6	24	134	376

Tabla 4.2.3. Cantidades de palabras de final espondaico en Teognis por ubicación y por tipo de acento. Se incluyen los porcentajes por columna entre paréntesis.

²³ En el estudio expandido sobre los elegíacos, las palabras de final espondaico con vocal larga en la última sílaba muestran una distribución deliberada, provisto que se remuevan la segunda y la cuarta arsis, donde los zeugmas parecen estar interfiriendo con el análisis.

Es importante comenzar por notar que los datos que presenta esta tabla son significativos (al nivel del 10%) también si se excluye el caso anómalo de las formas βαρύς en penúltima, que depende de la presencia de una vocal breve en última sílaba cerrada. Las mayores contribuciones para esto están en A1, donde hay una notable preferencia por formas ὄξύς y A6, donde la hay por formas βαρύς, que se observa en menor medida en T3. Nuevamente, aunque no con la contundencia que se esperaría, esto es exactamente lo que la teoría de la concordancia llevaría a pensar. Especialmente notable es el caso de las formas βαρύς en penúltima en T2, con acento prominente sobre la primera arsis, donde la preferencia por discordancia ya se ha observado en numerosas ocasiones. Los diecisiete casos que registra la tabla 4.2.3 son, además, todos trisílabos, por lo que cada uno de los versos comienza con una sucesión espondaica discordante, como en la línea 95 de la *Teognidea* (τοιοῦτός τοι ἑταῖρος ἀνὴρ φίλος οὗ τι μάλ' ἐσθλός [tal compañero no es para ti un amigo demasiado bueno]).

Estos resultados son interesantes especialmente contrastados con el análisis realizado en la sec. 2.1.1 sobre las espondaicas en el hexámetro estíquico, que llevó a la conclusión de que la distribución de estas formas no estaba determinada por su tipo de acento, dado que siempre tenían prominencia en última, sino por la adecuación de esta única posición de la prominencia acentual a las ubicaciones del metro. La tabla 4.2.4 muestra el mismo análisis en el hexámetro de Teognis. Como en la tabla 2.2.5, he excluido la sexta arsis, puesto que tiene obviamente características especiales.

	Tesis	Arsis	Total
ὄξύς en última	9 (8,04%)	9 (20,45%)	18 (11,54%)
βαρύς en última	103 (91,96%)	35 (79,55%)	138 (88,46%)
Total	112	44	156

Tabla 4.2.4. Cantidad palabras léxicas de final espondaico con vocal larga en sílaba final (excluyendo diptongos) en los primeros cinco pies del hexámetro de Teognis por tipo de ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

Contra lo sucedido en el cap. 2 y como puede inferirse fácilmente a partir de los porcentajes, los datos de esta tabla son significativos.²⁴ Ω para esta tabla es igual a 2,94, es decir que hay casi el triple de chances de que una palabra de final espondaico que termine en tesis sea βαρύς que si termina en arsis. Es altamente probable que esta

²⁴ No sucede lo mismo con los disílabos espondaicos, pero el valor Ω en esa tabla es cercano al de ésta (2,32) y probablemente el resultado esté afectado por el tamaño de la muestra. Además, la probabilidad de distribución aleatoria para la tabla de disílabos es del 10,7%, lo que está justo en el límite de la significatividad estadística.

diferencia con el hexámetro estíquico sea producto de la mayor sensibilidad, por decirlo de alguna manera, del elegíaco por las formas espondeicas, cuya distribución es clave en la construcción del ritmo del metro.

Los resultados obtenidos en el análisis de los datos del hexámetro de Teognis (y el de los elegíacos en general) son algo desconcertantes frente a la relativa claridad con la que la muestra de Homero permitió corroborar la teoría de la concordancia. Ciertamente las distribuciones de las formas trocaicas y, en menor medida, espondeicas se mostraron como se habría esperado, pero las palabras yámbicas no exhibieron el comportamiento que corroboraría la propuesta. Dicho esto, es evidente que en todas las tablas con diferencias significativas entre las distintas ubicaciones las formas hicieron siempre lo que se habría imaginado que harían sobre la base del hexámetro estíquico, y esto sugiere claramente que el problema está, primero, en el tamaño de las muestras elegidas y, segundo, en la técnica compositiva de los elegíacos. Con respecto a esto último ciertas observaciones deben realizarse: como se ha notado, distribuyen en el metro las palabras trocaicas como Homero, pero parecen ser mucho más liberales en su distribución de las palabras yámbicas. Resulta interesante, además, la significatividad en la distribución de las formas espondeicas, en la medida en que se observó en la sec. 2.1.1 que este grupo no muestra grandes preferencias acentuales, dado que la ubicación de la prominencia acentual no varía. Aunque los disílabos espondeicos no tienen distribuciones significativamente distintas de la aleatoria, parece posible inferir que hay una intencionalidad en la colocación de este tipo de palabras en la línea.

Dada la preferencia por formas βαρύς en T3 en las trocaicas, la única tabla yámbica significativa y las formas de final espondeico, así como la preferencia por formas βαρύς en penúltima en las espondeicas que terminan en T2, es plausible concluir que el hexámetro elegíaco exhibía el mismo movimiento que el homérico, aunque quizás en forma menos marcada en algunas ubicaciones. Un estudio más amplio es necesario para corroborar esto, pero a los fines del presente trabajo los datos parecen suficientes para alcanzar semejante conclusión.

4.2.1.2. En el pentámetro

En el pentámetro la teoría de la concordancia se encuentra con el escollo del tercer pie, donde las únicas opciones concebibles son la concordancia (con un βαρύς u oxítono pre-pausal en T3) o la no concordancia (no habiendo acento o habiendo solo un grave en T3). El análisis que sigue debe tomar en cuenta esto, en particular para

contrastar esta peculiar situación con la del resto del verso donde la discordancia sí es posible.

Aunque normalmente comienzo por el análisis de las palabras trocaicas, en el caso del pentámetro las palabras yámbicas proveen una mejor base comparativa, porque pueden ocupar las ubicaciones clave del verso, es decir, T3 y T6. Resulta particularmente interesante, tomando en cuenta lo observado en el hexámetro elegíaco, que en el pentámetro todas las variantes de análisis de las formas yámbicas son significativas y no pocas veces extremadamente significativas. La uniformidad de la distribución entre los distintos grupos es también notable. La tabla 4.2.5 muestra la cantidad de palabras yámbicas léxicas con vocal larga en última en Teognis.

	2° pie	3° pie	5° pie	6° pie	Total
ὀξύς en última	9 (25%)	11 (11,46%)	5 (8,93%)	11 (6,43%)	36 (10,03%)
βαρύς en última	27 (75%)	85 (88,54%)	51 (91,07%)	160 (93,57%)	323 (89,97%)
Total	36	96	56	171	359

Tabla 4.2.5. Cantidad de palabras léxicas de final yámbico con vocal larga en última en Teognis por ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

Los números son interesantes, en la medida en que se observa mayor cantidad de palabras de final yámbico en las ubicaciones clave del metro, ante sus dos pausas más importantes. Pero indudablemente lo más llamativo de esta tabla es el extremadamente evidente incremento desde el primer pie al último de las formas βαρύς.²⁵ Es una distribución que se había observado ya en Esquilo (cf. sec. 1.1.3 y 3.3.1 n. 35), un autor que no se relaciona inmediatamente con la elegía, y sin embargo utiliza una técnica similar con este grupo de formas. El fenómeno es particularmente notable si se toma en cuenta que en el sexto pie, ante pausa, podría haberse esperado un aumento en la cantidad de formas ὀξύς, que no se observa.²⁶

²⁵ Debe señalarse, tanto para esta tabla como para la siguiente, que las diferencias entre las ubicaciones no llegan a estar a más de un error estándar de distancia. Sin embargo, la consistencia entre las distintas tablas de las diferentes muestras que pueden corroborarse en <https://empgriegos.wordpress.com/datos-experimentales/hacia-una-historia-coral-de-los-metros-griegos/capitulo-4> es tan contundente, que es imposible ignorar la realidad del fenómeno.

²⁶ Naturalmente, la inclusión de los graves en el análisis distorsiona esto, pero no hace que sea menos llamativo.

Como puede corroborarse en la tabla 4.2.6, el fenómeno se repite en los disílabos, aunque con una diferencia menor entre el quinto y el sexto pie (es posible que la presencia de oxítonos pre-pausales aquí esté jugando algún rol).

	2° pie	3° pie	5° pie	6° pie	Total
ὄξυς en última	9 (37,50%)	11 (20%)	5 (13,79%)	11 (13,16%)	36 (18,18%)
βαρύς en última	27 (62,50%)	85 (80%)	51 (86,21%)	160 (86,84%)	323 (81,82%)
Total	36	96	56	171	359

Tabla 4.2.6. Cantidad de disílabos yámbicos léxicos con vocal larga en última en Teognis por ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

El verso 262 de la *Teognidea* (ἄλλος ἀνὴρ κατέχει πολλὸν ἐμοῦ κακίων [otro hombre mucho peor impera sobre mí]) ejemplifica la progresión acentual perfectamente, con el interesante agregado de que el punto más bajo del tono de la oración está en la ὠ μέγα de κακίων, precisamente la palabra que señala lo más terrible de la situación. Obsérvese también que ambos *cola* realizan un movimiento similar de descenso del tono, más marcado en el segundo donde la sucesión grave-circunflejo-declive tiene una pendiente tonal obviamente más pronunciada que la del primero (agudo sobre sílaba cerrada-grave-declive).

El paso que sigue es corroborar si algo similar sucede en el caso de las palabras trocaicas. Nuevamente, todas las variantes de análisis de estas formas muestran resultados significativos; transcribo aquí los datos con la sola exclusión de los clíticos.

	1° pie	2° pie	4° pie	5° pie	Total
Oxítonas	10 (20,41%)	7 (30,43%)	27 (27,27%)	21 (21%)	65 (23,99%)
ὄξυς en penúltima	22 (44,90%)	3 (13,04%)	15 (15,15%)	11 (11%)	51 (18,82%)
βαρύς en penúltima	17 (34,69%)	13 (56,52%)	57 (57,58%)	68 (68%)	155 (57,20%)
Total	49	23	99	100	271

Tabla 4.2.7. Cantidad de palabras léxicas de final trocaico en Teognis por ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

Lo primero que salta a la vista es que en la fila de palabras βαρύς parece haber dos saltos, entre el primero y el segundo pie (una diferencia de casi 22%) y entre el cuarto y el quinto (una diferencia de casi 11%). En la fila de ὄξυς en penúltima solo se observa

un salto (pero significativo aún a dos errores de distancia), mientras que en la de oxítonas no hay diferencias significativas entre ningún par de celdas (aunque parece haber una cierta asociación entre el segundo y el cuarto pie y del primero con el quinto, lo que nuevamente sugiere dos cortes). La comparación entre A1a y A4a es interesante porque, dada la invariabilidad de la diéresis del pentámetro, en ambas solo puede haber disílabos, pero únicamente en la primera la cantidad de formas ὀξύς en penúltima es verdaderamente alta, mientras que la segunda muestra porcentajes similares a A2a.²⁷ La progresión observada en las palabras yámbicas se repite aquí, menos marcada: cuanto más se acerca al final de la línea con mayor frecuencia utiliza el poeta formas βαρύς.

En este caso, sin embargo, el análisis de los disílabos siembra considerables dudas sobre esta observación.

	1° pie	2° pie	4° pie	5° pie	Total
Oxítonas	10 (20,41%)	6 (50%)	27 (27,27%)	19 (45,24%)	62 (30,69%)
ὀξύς en penúltima	22 (44,90%)	3 (25%)	15 (15,15%)	9 (21,43%)	49 (24,26%)
βαρύς en penúltima	17 (34,69%)	3 (25%)	57 (57,58%)	14 (33,33%)	91 (45,05%)
Total	49	12	99	42	202

Tabla 4.2.8. Cantidad de disílabos trocaicos léxicos en Teognis por ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

Por razones obvias, los números del primer pie y del cuarto permanecen sin cambios. Los del quinto y el segundo pie se alteran, por otro lado, abrumadoramente. La preponderancia de A1a en formas ὀξύς en penúltima continúa observándose, pero A2a y A5a pasa a exhibir una cantidad enorme de oxítonas, con diferencias notables con respecto a las otras dos ubicaciones. Es un fenómeno verdaderamente peculiar, que al menos en el segundo pie no se asocia a ninguna palabra en especial.²⁸ Por qué el poeta prefería esta distribución es para mí un misterio, pero no parece ser accidental. Quizás la explicación deba buscarse indirectamente en una evasión de acentuación en penúltima en este grupo de disílabos (lo que tendría como consecuencia un aumento en las formas

²⁷ Merece señalarse, sin embargo, que, de las 23 palabras A2a, 12 (52,17%) son disílabos, lo que hace de hecho menos sorprendente la asociación entre el segundo y el cuarto pie. Una cantidad parecida de disílabos (42%) hay en el quinto pie.

²⁸ Los seis versos con formas oxítonas son los vv. 104 (ἔσθλόν), 270 (ἐχθρή, con sílaba final abreviada), 374 (αὐτός), 448 (λευκόν), 512 (οὐδέν) y 570 (ἔσθλός). Como puede verse, la única palabra que se repite es ἔσθλός. Debe agregarse que si en seis formas en A2a hay cinco palabras diferentes, en diecinueve en A5a difícilmente haya menos. Aprovecho también para observar que el fenómeno se repite, pero en forma considerablemente menos marcada, en la muestra de elegíacos excluyendo a Teognis.

con acentuación en última); semejante evasión a su vez podría ser causada por un deseo de enfatizar con un cierto arrastre acentual (semejante al que se ha observado en el límite entre los metros del trímetro yámbico, cf. sec. 3.3.1) el cierre de cada parte del metro que en esta configuración está ocupado necesariamente por un disílabo (o, en su defecto, un par de monosílabos). El efecto se observa en el v. 570 de la *Teognidea* (ἔμψης δ' ἐσθλὸς ἐὼν ὄψομαι οὐδὲν ἔτι [aun siendo noble ya no veré nada]) y en el v. 54, con acentuación ὄξυς en penúltima en A2a y A5a pero una distribución de formas similar (οἱ πρόσθ' οὔτε δίκας ἤιδεσαν οὔτε νόμους [los que antes ni los derechos conocían ni las leyes]), en el que obviamente los declives en el cierre de cada parte enfatizan el punto que se está queriendo establecer. En todo caso, no es particularmente sorprendente en ubicaciones que no están ante pausa que no haya una asociación fuerte con formas βαρύς, aun tomando en cuenta que en el estudio de las palabras de final trocaico se ha observado esa preferencia, en particular en el quinto pie.

Resta por estudiar el caso de las formas espondeicas, en donde se da un fenómeno extraño. En Teognis, ningún análisis muestra una distribución deliberada de este grupo: el poeta parece simplemente colocar las formas en el metro aleatoriamente, lo que recuerda a la conducta del hexámetro homérico con respecto a ellas. Sin embargo, un estudio del conjunto del resto de los elegíacos sugiere que esta técnica no era característica del pentámetro arcaico en general, sino que era exclusiva de ese poeta. En efecto, todas las variantes de análisis en el pentámetro arcaico excluyendo a este autor muestran resultados significativos. Dado que en particular en el caso de las formas yámbicas se ha observado que la conducta en las dos muestras es la misma, incluyo a continuación las tablas de palabras espondeicas (con vocal larga en última sílaba) de los elegíacos descontando la *Teognidea*; debe notarse, por ello, que lo que se señalará en lo que sigue no es general para el pentámetro, sino estilístico.²⁹

	A1	T2	T3	Total
ὄξυς en última	9 (32,14%)	7 (17,95%)	9 (9,57%)	25 (15,53%)
βαρύς en última	19 (67,86%)	32 (82,05%)	85 (90,43%)	136 (84,47%)
Total	28	39	94	161

Tabla 4.2.9. Cantidad de palabras léxicas de final espondeico con vocal larga en última sílaba en la elegía arcaica (excluyendo a Teognis) por ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

²⁹ Los números son tan pequeños que recortar más la muestra (seleccionando un solo autor) hace extremadamente difícil el análisis. He revisado los datos de Solón (pueden hallarse en el blog), sin embargo, que son absolutamente consistentes con las observaciones que se realizan a continuación.

He excluido A2 de la tabla porque hay solamente un caso de palabra espondeica con final allí en la muestra.³⁰ Una vez más se observa la ya conocida progresión hacia las formas βαρύς, en este caso, obviamente, circunscripta a la primera parte del verso. Las razones en cada columna son interesantes: algo más de dos palabras βαρύς por cada ὄξύς en A1, cuatro y media en T2 y nueve y media en T3. Es decir que básicamente se duplica la cantidad relativa de ubicación a ubicación.³¹ También merece ser señalada otra característica recurrente, que puede verificarse en el blog: las palabras en T2 son las que con mayor frecuencia tienen acentuación βαρύς en penúltima (como en el v. 11.36 de Tirteo, **πτώσσοντες** μεγάλοις βάλλετε χερμαδίοις [agachándoos, arrojad grandes piedras]). Finalmente, y como resulta relativamente obvia dada la escasez de ubicaciones consideradas, se observa en la tabla 4.2.9 una preferencia por formas βαρύς en tesis que se había visto también en el hexámetro elegíaco (cf. sec. 4.2.1.1)

Los datos de las formas espondeicas son por esto consecuentes con todo lo señalado hasta este punto, y también, en menor medida, entre ellas, como puede notarse en el análisis de los disílabos.

	A1	T2	T3	Total
ὄξύς en última	9 (32,14%)	3 (23,08%)	8 (11,76%)	20 (18,18%)
βαρύς en última	19 (67,86%)	10 (76,92%)	60 (88,24%)	90 (81,82%)
Total	28	13	68	110

Tabla 4.2.10. Cantidad de disílabos espondeicos léxicos con vocal larga en última sílaba en la elegía arcaica (excluyendo a Teognis) por ubicación y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por columna entre paréntesis.

Aunque los datos de esta tabla tienen una posibilidad de ser el producto de una distribución aleatoria del 11,25%, lo que no es significativamente bajo, es claro que repiten el comportamiento del grupo de espondeicas en su conjunto. Por lo demás, sí hay una diferencia significativa entre las tesis y el arsis ($p=0,0365$), y las razones entre formas βαρύς y ὄξύς van de 2 a algo más de 3 a 7,5, una progresión menos marcada que

³⁰ En el fr. 11.2 de Tirteo: θαρσεῖτ' οὔπω Ζεὺς ἀὐχένα λοξὸν ἔχει: [atrévete; Zeus todavía no ha desviado su cuello]. Para la traducción del verso, cf. LSJ *ad* λοξός, que aquí he seguido, con ciertas dudas.

³¹ En Solón se observa una progresión mucho más abrupta de A1 (1,6 βαρύς por ὄξύς) a T2 (12 βαρύς – el número exacto, de hecho – por ὄξύς), y luego un ligerísimo descenso en T3 (10 βαρύς por ὄξύς). Es una técnica que evidentemente atribuye más importancia al hecho de que una palabra termine en tesis o en arsis que a la progresión misma (cf. sec. 4.3.2.2.1).

antes pero bastante clara.³² No se repite, sin embargo, la preferencia por formas βαρύς en penúltima en T2 en las palabras con sílaba final cerrada (puede corroborarse en el blog en la tabla que analiza el conjunto de las espondeicas que hay solo dos casos, lo mismo que en T3 y tres menos que en A1), que aparentemente está fuertemente asociada a los trisílabos (lo que no es de sorprender, por otro lado).

El estudio de la concordancia en el pentámetro lleva a pensar que, aunque en cierta medida es un concepto valioso para aproximarse a este metro, en particular por una tendencia a formas βαρύς en penúltima en T2 en el caso de las palabras de final espondeico, lo que parece observarse más claramente en esta línea es una progresión tonal descendente desde el comienzo del metro hasta el final, que no es interrumpida por la diéresis. Este último punto es particularmente notable: contra lo que el esquema del pentámetro podría llevar a pensar, el contorno tonal que se ha visto se repite en prácticamente todas las formas analizadas (con la obvia exclusión de los espondeos, donde solo se considera el primer *colon*) va desde el primer pie al último en una línea melódica continua; recuérdese que, en el hexámetro, lo que se observa en general es un movimiento doble del primer pie al tercero y luego del cuarto al sexto. Es posible, por supuesto, que en algunos pentámetros particulares (se han citado algunos) un movimiento doble de hecho aparezca, pero el principio general que parece regir es el de unificar el verso con una sola melodía que puede caracterizarse como un tono descendente. Es interesante que esta unificación tonal va en paralelo en la elegía arcaica a las técnicas de ligazón de las partes que los poetas utilizan ante la diéresis (cf. sec. 4.1.2). Por lo demás, en una línea corta cuya función central es cerrar el dístico, resulta muy adecuada una línea melódica descendente que vaya del primer pie al último.³³

Con esta interpretación, el problema de la concordancia en el tercer pie del pentámetro resulta fácil de resolver, porque los datos sugieren que, con respecto al primer *colon* y en el mismo sentido que en el hexámetro, esa ubicación era el punto culminante del descenso del tono en la primera mitad del verso, pero en la línea en su conjunto no era más que el punto intermedio en el contorno melódico que la caracteriza. La concordancia, por ello, era menos importante en términos estadísticos que la localización del tercer pie como punto central de ese contorno.

³² En este grupo Solón exagera la preferencia por formas βαρύς en T2, donde hay solo cinco casos, todos con este tipo de acento. Son los vv. 4.20 (πολλῶν), 13.66 (μέλλει), 15.2 (ἡμεῖς), 27.10 (παίδων) y 27.12 (ἔρδειν).

³³ Debe notarse que Sicking (1993: 83) realiza una observación semejante sobre la base de la repetición del ritmo descendente en cada uno de los *cola* del pentámetro. No parece improbable que hubiera una asociación entre este carácter rítmico y el melódico que ha sido observado en esta sección.

4.2.2. Cierres de línea en el dístico elegíaco

4.2.2.1. *Ictus* variable en el hexámetro elegíaco

Aunque esto hará ligeramente más extenso el análisis, comienzo por presentar aquí los datos del dístico arcaico, que en la sección 4.3 serán incluidos en el panorama mayor del dístico a lo largo de la historia. De esta manera es posible concentrarse en este punto en las diferencias que el hexámetro elegíaco arcaico tiene con su referente principal, y más abajo en las variaciones que el hexámetro elegíaco en su conjunto exhibe a lo largo de su desarrollo.

La tabla 4.2.11 muestra las cantidades, porcentajes y razones de espondeos y troqueos en el sexto pie del hexámetro de los diferentes autores analizados. He excluido los monosílabos en todos los casos.

	6° pie espondeico	6° pie trocaico	Total	Ratio Esp./Tro.
Tirteo	25 (39,06%)	39 (60,94%)	64	0,6410
Mimnermo	17 (54,84%)	14 (45,16%)	31	1,2143
Solón	38 (43,68%)	49 (56,32%)	87	0,7755
Teognis	134 (47,52%)	148 (52,48%)	282	0,9054
Jenófanes	13 (44,83%)	16 (55,17%)	29	0,8125
Total	227 (46,04%)	266 (53,96%)	493	0,8534
Homero	1181 (49,41%)	1209 (50,59%)	2390	0,9768

Tabla 4.2.11. Cantidad de versos en el hexámetro de la elegía arcaica y en Homero por autor y por ritmo del sexto pie.³⁴ Se incluyen las razones para cada fila en la última columna y los porcentajes por fila entre paréntesis.

En todos los autores con la excepción de Mimnermo se observa una cierta preferencia por formas trocaicas, que sin embargo solo es importante (sobre la base del error estándar de cada dato) en Tirteo y en Solón.³⁵ El total agregado de la elegía está lo suficientemente lejos de Homero como para afirmar que hay una diferencia, aunque mínima, en los estilos compositivos. Por supuesto, de esta mínima variación no se puede concluir de manera contundente que el hexámetro elegíaco prefería formas trocaicas en su cierre (nótese, por lo demás, que en ningún autor los espondeos bajan del 39%, lo que es bastante), pero sí que tenía una pequeña inclinación por ellas. Lo que es

³⁴ Como en la sec. 2.3.2.3, para simplificar la exposición, me referiré aquí con “ritmo del sexto pie” a la alternancia de troqueos y espondeos en esa ubicación.

³⁵ Tomando una base de dos errores, no puede decirse de ningún autor que prefiera troqueos sobre espondeos. Sin embargo, en Tirteo y Solón las posibilidades de que la tendencia que los datos compilados arrojan no exista realmente en su poesía son realmente bajas (el límite superior del porcentaje de espondeos con 95% de certeza del espartano es apenas 51,26%).

más importante, la proximidad con los datos homéricos sugiere obviamente que el *ictus* variable se mantenía en el dístico, a partir del mismo razonamiento que lo justificó para el hexámetro estíquico en la sec. 2.2.1.1.

El caso de Tirteo es particularmente interesante porque en él no solo se observa la mayor cantidad de finales trocaicos del metro, sino también la mayor cantidad de cesuras trocaicas en el tercer pie (curiosamente, el segundo lugar lo ocupa Mimnermo). El poeta espartano, uno de los primeros elegíacos conservados, exagera con esta estrategia la oposición entre finales femeninos en el hexámetro y finales masculinos en el pentámetro.

El próximo paso es entrar en el detalle de cómo cada autor distribuye los acentos en el sexto pie en cada forma. La tabla 4.2.12 muestra el caso de las espondaicas.

	Βαρύς en última	Ὄξύς en última	Total
Tirteo	21 (84%)	4 (16%)	25
Mimnermo	13 (76,47%)	4 (23,53%)	17
Solón	34 (89,47%)	4 (10,53%)	38
Teognis	113 (84,33%)	21 (15,67%)	134
Jenófanes	12 (92,31%)	1 (7,69%)	13
Total	193 (85,05%)	34 (14,98%)	227
Homero	965 (81,85%)	214 (18,15%)	1179

Tabla 4.2.12. Cantidad de versos con sexto pie espondaico en el hexámetro de la elegía arcaica y en Homero por autor y por tipo de acento en el sexto pie. Se muestran los porcentajes por fila entre paréntesis.

Dos poetas dentro de este grupo se destacan porque tienen una diferencia significativa con el modelo homérico: Solón y Jenófanes. Ambos exhiben una notable predilección por formas βαρύς que, aunque no hace más que exagerar una tendencia general, la lleva a un punto verdaderamente extremo.³⁶ El resto de los autores no se distancian suficientemente del hexámetro estíquico, y en general de ninguno de los elegíacos puede afirmarse con seguridad que sea diferente de todos los otros. Como la fila con el

³⁶ Un buen ejemplo de final espondaico βαρύς es el v. 4.9 de Solón (οὐ γὰρ ἐπίστανται κατέχειν κόρον οὐδὲ παρούσας [pues no saben someter el hartazgo ni a las presentes {alegrías}...]), que además muestra la falta de correlación entre este tipo de cierres y el encabalgamiento (¿quizás podría argumentarse lo contrario, es decir, que de hecho las formas βαρύς son adecuadas para el cierre de la primera parte de un dístico, en particular frente a los oxítonos pre-pausales que, como indica su nombre, demandan necesariamente una pausa?).

Aprovecho para notar también que el único verso con una forma espondaica ὄξύς en última en Jenófanes es el 8.1 (ἤδη δ' ἑπτὰ τ' ἔασι καὶ ἐξήκοντ' ἐνιαυτοὶ [son ya sesenta y siete años]), donde el diptongo breve por naturaleza, conforme a las reglas de codificación establecidas (pueden verificarse en <https://empgriegos.wordpress.com/teoria-y-metodologia/estructura-silabica-y-codigo>), ha sido considerado, como todos los diptongos finales acentuados, largo.

total muestra, parece haber una cierta predilección en este tipo de verso a utilizar finales espondeíacos βαρύς; no he podido hallar para esto ninguna explicación convincente, más que la inclinación por terminar con un acento claramente enfático la línea (pero cf. n. 36 en esta sec.). En todo caso, la diferencia con Homero es tan baja que no llega a ser significativa, y es posible que esto no sea más que una coincidencia.

El caso de las palabras trocaicas es bastante más interesante.

	Βαρύς en penúltima	Ὄξύς en penúltima	Ὄξύς en última	Total
Tirteo	32 (82,05%)	0	7 (17,95%)	39
Mimnermo	12 (85,71%)	0	2 (14,29%)	14
Solón	39 (79,59%)	3 (6,12%)	7 (14,29%)	49
Teognis	116 (78,38%)	5 (3,38%)	27 (18,24%)	148
Jenófanes	15 (93,75%)	0	1 (6,25%)	16
Total	214 (80,45%)	8 (3,01%)	44 (16,54%)	266
Homero	1085 (89,74%)	18 (1,49%)	106 (8,77%)	1209

Tabla 4.2.13. Cantidad de versos con sexto pie trocaico en el hexámetro de la elegía arcaica y en Homero por autor y por tipo de acento en el sexto pie. Se muestran los porcentajes por fila entre paréntesis.

Aunque no en todos los autores la diferencia con Homero llega a ser significativa (en particular, no lo es ni en Mimnermo ni en Solón), es evidente la tendencia general, de la cual solo Jenófanes queda excluido,³⁷ a utilizar una mayor cantidad de formas oxítonas, como en el v. 10.17 de Tirteo (ἀλλὰ μέγαν ποιεῖτε καὶ ἄλκιμον ἐν φρεσὶ θυμόν [pero haced el ánimo en el pecho grande y bravo]), una interesante exhortación con solo un declive en todo el dístico (¡sobre μέγαν!) y dos circunflejos (sobre ποιεῖτε y sobre el otro imperativo, φιλοψυχεῖτ[ε], en el pentámetro μηδὲ φιλοψυχεῖτ' ἀνδράσι μαρνάμενοι [y no cuidéis la vida cobardemente al luchar con varones], también en el tercer pie). El fenómeno sigue siendo relativamente marginal (el pico en Teognis es de tan solo 18,24% de los casos, un 9,38% del total de los versos), pero es interesante en la medida en que sugiere una cierta preferencia por terminar el hexámetro con un ritmo masculino (contra lo observado más arriba) y, lo que es más importante aún, un tipo de prosodia con toda probabilidad menos culminativa que la variante βαρύς, lo que es obviamente muy coherente con el hecho de que se está hablando del cierre de la primera parte de un dístico.

Por lo demás, parece haber una vacilación en el grupo entre respetar la evasión (cf. sec. 1.2.2) de formas ὀξύς en penúltima y no hacerlo. Es posible, por supuesto, que

³⁷ Se ha notado ya (sec. 4.1.1 n. 7) una cierta asociación de este autor con Homero.

el escaso tamaño de las muestras de Tirteo, Mimnermo y Jenófanes sea la causa de la ausencia de palabras trocaicas con esta acentuación; que en Teognis y Solón haya más de las que probablemente se esperaría puede asociarse a la mayor frecuencia de encabalgamiento que caracteriza al hexámetro elegíaco (cf. sec. 4.1.2).³⁸

El estudio del metro final del hexámetro elegíaco indica, en primer lugar, que no es en líneas generales diferente al homérico en la variabilidad del ritmo ni en las principales tendencias. Sin embargo, parece afectado por la estructura mayor en una ligera preferencia por formas trocaicas (que resaltan el contraste entre el final femenino de la primera parte del dístico y el masculino de la segunda), en una tendencia a utilizar más frecuentemente formas βαρύς en los finales espondaicos y en la mayor libertad con la que los poetas colocan palabras trocaicas ὀξύς en penúltima y oxítonas en el sexto pie, dos tipos acentuales que podría interpretarse reducen el carácter culminativo de la ubicación.

4.2.2.2. El cierre del pentámetro

Se ha notado ya (sec. 4.1.1) que hay en el pentámetro, en particular en el pentámetro arcaico, una preferencia por sílabas finales de verso largas. La generalidad del fenómeno se corrobora en la tabla 4.2.14.

	T6 breve	T6 larga	Total	Ratio Bre./Lar.
Tirteo	24 (36,36%)	42 (63,64%)	66	0,5714
Mimnermo	12 (37,50%)	20 (62,50%)	32	0,6000
Solón	33 (36,26%)	58 (63,74%)	91	0,5690
Teognis	110 (38,19%)	178 (61,81%)	288	0,6180
Jenófanes	6 (20%)	24 (80%)	30	0,2500
Total	185 (34,49%)	322 (63,51%)	507	0,5745

Tabla 4.2.14. Cantidades de versos en el pentámetro de la elegía arcaica por autor y por ritmo del sexto pie. Se incluyen las razones para cada fila en la última columna y los porcentajes por fila entre paréntesis.

La proporción es aproximadamente la misma en todos los poetas, con la excepción de Jenófanes, que usa muchas más formas yámbicas en el cierre del verso que el resto de los autores. El dato es interesante si se considera que, en el otro metro analizado con

³⁸ De los tres casos en Solón, sin embargo, uno (el v. 13.1, Μνημοσύνης καὶ Ζηγὸς Ὀλυμπίου ἀγλαὰ τέκνα [brillantes hijas de Mnemosine y Zeus Olímpico]), claramente no está encabalgado. Los otros dos (los vv. 4.21 y 13.11) lo están, pero no son encabalgamientos violentos. Esto no va en contra de la hipótesis; de hecho, podría interpretarse precisamente que la prosodia no culminativa es una manera de ligar hexámetros sintácticamente auto-contenidos al pentámetro que los acompaña.

sílaba breve en penúltima, es decir, en el trímetro yámbico, la proporción entre finales pírricos y yámbicos se mantiene constante en torno al 1, esto es, se utilizan más o menos la misma cantidad de formas yámbicas que pírricas en el cierre (cf. sec. 3.3.1.1), con una ligera preferencia en los autores más formales por sílabas finales largas. Si se puede aplicar la misma lógica, el pentámetro es mucho más serio que el trímetro, y Jenófanes el más serio de todos los compositores. Aunque esto último me resulta algo forzado, es muy probable que el dístico elegíaco, dado su parentesco con el hexámetro, fuera percibido en efecto como un metro más elevado que el trímetro.

Dicho eso, no puede ignorarse como explicación de la preferencia por finales largos la oposición con el cierre más frecuentemente femenino del hexámetro y, sobre todo, la asociación entre las dos partes del pentámetro. Uno podría haber esperado que los poetas buscaran regularmente variar el final de los dos *cola* de este verso, pero en realidad muestran una tendencia clara a ligarlos utilizando el mismo tipo de cierre.

El análisis de las palabras yámbicas confirma la preferencia por finales fuertes.

	Βαρύς en última	Όξύς en última	Total
Tirteo	37 (88,10%)	5 (11,90%)	42
Mimnermo	20 (100%)	0	20
Solón	52 (91,23%)	5 (8,77%)	57
Teognis	165 (93,75%)	11 (6,25%)	176
Jenófanes	20 (90,91%)	2 (9,09%)	22
Total	294 (92,74%)	23 (7,26%)	317

Tabla 4.2.15. Cantidad de finales yámbicos del pentámetro en la elegía arcaica por autor y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por fila entre paréntesis.

La proporción de formas βαρύς es notablemente alta.³⁹ En la historia del trímetro, solo los epigramas de la *Antología Palatina* muestran una frecuencia mayor, y solo Esquilo una similar (88,12%). Esta última asociación, por supuesto, está inevitablemente ligada con la técnica compositiva que comparten los elegíacos y el trágico, es decir, la utilización de un contorno melódico descendente a lo largo del verso (cf. sec. 4.2.1.2).

La tabla no provee mucha más información. Las diferencias entre los autores son menores, y si bien los datos de Mimnermo son llamativos por su contundencia, es claro que pueden ser el resultado del tamaño de su muestra. No deja de ser interesante que el autor que mayor cantidad de veces cierra sus hexámetros con espondeos sea tan

³⁹ Abundan los ejemplos, pero uno particularmente interesante es el v. 12.8 de Mimnermo (εὔδον' ἀρπαλέως χώρου ἀφ' Ἑσπερίδων [durmiendo plácidamente sobre el país de las Hespérides]), en el que hay dos declives sobre ὦ μέγα en el tercer y el sexto pie.

consistente con la manera en que cierra sus pentámetros (62,5% de los casos con una forma yámbica βαρύς). Solo Jenófanes tiene un número mayor (66,7% de formas yámbicas βαρύς sobre un total de 30 versos), y en este caso la preferencia por yambos está jugando un rol significativo.⁴⁰

Un último dato merece señalarse: la frecuencia de declives en T6 de Tirteo. Frente al resto de los autores, que tienen entre 3 y 4 acentos de este tipo por cada circunflejo en esa ubicación, este poeta tiene 17,5 (35 declives y 2 circunflejos, llamativamente los dos en un verso 26, el primero del fr. 10 – αἰσχρὰ τὰ γ' ὀφθαλμοῖς καὶ νεμεσητὸν ἰδεῖν [vergonzoso e indignante de ver para los ojos] – y el segundo del fr. 11 – κινεῖτω δὲ λόφον δεινὸν ὑπὲρ κεφαλῆς [y que mueva el impresionante penacho sobre la cabeza] –). Aunque Tirteo muestra una mayor preferencia por declives que otros autores en general, esta proporción sugiere claramente una técnica compositiva que busca reforzar especialmente el final de cada dístico, algo adecuado para una poesía tan claramente exhortativa como la del espartano. De hecho, de los doce pentámetros conservados de Calino, cuya poesía se asocia naturalmente a la de Tirteo, nueve (¡el 75%!) terminan en una forma yámbica paroxítona.⁴¹

Frente a la consistencia de los finales con sílaba larga, los cierres pírricos del pentámetro exhiben una variación considerable.

⁴⁰ Los únicos dos versos de Jenófanes con final yámbico ὀξύς en última son el 1.24 (θεῶν <δὲ> προμηθεῖην αἰὲν ἔχειν ἀγαθὴν [{y} de los dioses ten siempre un buen pensamiento]), donde hay una conjetura ἀγαθόν para el cierre que eliminaría el caso, y el 7a.4 (ψυχῇ, τὴν ἔγνω φθεγξαμένης αἰῶν [el alma, la que reconoceré escuchando su voz]), donde West imprime la forma αἰῶν pero la que se halla en la mayoría de los códigos y la única que tiene sentido es αἰών, el participio que he traducido. αἰών (con ἄλφα larga, que aquí debería estar abreviada) es un nominativo singular dórico con el significado “costa”, que está completamente fuera de lugar en el pasaje, y no imagino por qué el editor ha interpretado que puede ser una forma participial (ni he hallado una explicación en West 1974). El criterio seguido en la compilación de datos de respetar la edición elegida casi sin objeciones lleva, por lo tanto, al dato de dos formas yámbicas ὀξύς en el sexto pie del pentámetro de Jenófanes, pero bien podría no haber absolutamente ninguna en el texto conservado.

⁴¹ Curiosamente, el único poema de este autor que se ha conservado, el fr. 1 (que tiene once de sus doce pentámetros supérestites), termina (v. 21) con un disílabo yámbico oxítono: ἔρδει γὰρ πολλῶν ἄξια μούνοσ ἐόν [pues hace cosas dignas de muchos siendo uno solo]. (West imprime en la primera edición del texto πολλῶν, corregida en la segunda y en Gerber 1999: 20 con la forma más conocida πολλῶν; habría sido recomendable que el cambio o al menos la forma que figura en los manuscritos hubiera sido registrada en el aparato crítico.) Es imposible no observar la notable melodía del verso, que comienza con un declive sobre arsis y luego alterna entre agudos y circunflejos, donde los segundos enfatizan la oposición fundamental entre “uno” y “muchos”. Nótese que el verso está atravesado por un contorno ascendente desde ἔρδει a ἐόν, que da a la línea final del poema una idiosincrasia particular frente al resto del texto.

	Oxítonas	Paroxítonas	Proparoxítonas	Total
Tirteo	2 (8,33%)	3 (12,50%)	19 (79,17%)	24
Mimnermo	4 (33,33%)	4 (33,33%)	4 (33,33%)	12
Solón	3 (9,09%)	5 (15,15%)	25 (75,76%)	33
Teognis	16 (14,55%)	27 (24,55%)	67 (60,91%)	110
Jenófanes	2 (28,57%)	2 (28,57%)	3 (42,86%)	7
Total	27 (14,52%)	41 (22,04%)	118 (63,44%)	186

Tabla 4.2.16. Cantidad de finales pírricos del pentámetro en la elegía arcaica por autor y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por fila entre paréntesis.⁴²

Dos grupos de autores pueden configurarse a partir de esta tabla: Mimnermo y Jenófanes por un lado, Tirteo y Solón por el otro, con Teognis en un punto intermedio más cercano en la columna de proparoxítonas a los segundos y en la de paroxítonas a los primeros. Es claro que las cantidades absolutas de datos no permiten aseverar contundentemente ninguna conclusión, pero la distancia entre los grupos es significativa en la tercera columna, lo que indica que había en efecto una diferencia en la técnica compositiva. Tirteo y Solón preferían finales pírricos proparoxítonos (como el del v. 4.14 de Solón, οὐδὲ φυλάσσονται σεμνὰ Δίκης **θήμεθλα** [ni custodian los venerables cimientos de la Justicia]), mientras que Mimnermo y Jenófanes no parecen mostrar ninguna preferencia acentual en este grupo de formas.⁴³ En el último, quizás la explicación deba buscarse en la relativa evasión de pírricos en el cierre del pentámetro, mientras que en Mimnermo la contundencia en el tipo de acento de los finales yámbicos puede haber producido el mismo efecto.

El cierre del dístico elegíaco arcaico aparece como relativamente estricto en su preferencia por formas yámbicas βαρύς, en particular en autores como Jenófanes, que usa casi exclusivamente sílabas largas en T6, Mimnermo, que usa únicamente formas βαρύς en esas sílabas, y Tirteo (y Calino), que utiliza(n) con enorme frecuencia declives para enfatizar la ubicación. Aunque hay variaciones de técnica entre los poetas, todos parecen compartir esta inclinación por un final masculino marcado con un tono descendente, que se evidencia en cierto sentido por el desacuerdo con respecto al tratamiento de los pírricos.

⁴² En el blog pueden hallarse las cantidades desagregadas de disílabos pírricos y formas mayores, pero las del primer grupo son tan insignificantes que he preferido presentar los datos agrupados.

⁴³ Un pírrico oxítono se halla en el final del v. 1.10 de Mimnermo (οὕτως ἀργαλέον γῆρας ἔθηκε **θεός** [así puso un dios la dolorosa vejez]). Uno paroxítono en el interesante 12.2 (οὐδέ ποτ' ἄμπαυσις γίνεται **οὐδεμία** [y nunca hay descanso alguno]), donde el único declive está en A2 y el resto de la línea, de por sí inusual siendo un pentámetro encabalgado, está atravesada por formas ὄζυς. No hay descanso para el sol ni para sus caballos en el verso.

4.2.3. *Resumen y conclusiones*

Con las obvias restricciones a la que toda generalización debe someterse, podría describirse el dístico elegíaco como una micro-estrofa compuesta de tres movimientos tonales descendentes: uno en cada parte del hexámetro, y uno en el pentámetro. Los primeros son en realidad el resultado del paso de la discordancia a la concordancia que caracteriza al verso, mientras que la melodía del pentámetro parece exhibir una doble función: primero, unificar a esta línea tan claramente cortada por la diéresis y, segundo, proveer un relativamente largo cierre a la estrofa. A su vez, tanto en la cesura central del hexámetro como en su cierre se observa una cierta preferencia por formas trocaicas, que resalta el contraste con la segunda mitad del dístico. El final del pentámetro, por último, muestra una marcada tendencia a las formas yámbicas, especialmente por las formas yámbicas con βαρύς en última, que es plausible interpretar como enfatizando la cadencia del metro.

La descripción permite interpretar coherentemente al dístico elegíaco como una variación del hexámetro que le provee a éste un cierre más marcado y elegante: el contorno melódico del pentámetro genera una cadencia más suave que la que la sucesión de hexámetros estíquicos permite. Frente a la continua sucesión del hexámetro estíquico de versos con dos *cola* cada uno de los cuales pasa de la discordancia a la concordancia y, más en general, exhibe dos contornos tonales descendentes, el dístico combina una primera parte con esta estructura melódica con una segunda con un suave descenso tonal desde la primera sílaba del pentámetro hasta la última. Es una modificación adecuada para un tipo de línea utilizada originalmente para cantos fúnebres y exhortaciones (cf. sec. 4.1.1, n. 2).

4.3. Evolución del dístico elegíaco

4.3.1. *Evolución métrica*

Frente a la considerable evolución o variación de otros metros, el dístico elegíaco muestra cambios relativamente menores, que siguen mayormente las líneas de desarrollo del hexámetro con diferencias mucho menos marcadas entre los extremos de la serie. En el pentámetro, por otro lado, se producen modificaciones interesantes en la concepción misma del verso, que sin embargo terminan revirtiéndose, parcialmente al menos.

Un punto fundamental a tomar en cuenta en la evolución del hexámetro elegíaco es que comienza en un punto de desarrollo más avanzado que el estíquico (en términos, por supuesto, relativos).⁴⁴ Se ha notado ya (sec. 4.1.1) que es más estricto en lo que hace a la distribución de troqueos y espondeos, y esto se refleja en la época arcaica en una cantidad menor de tipos de verso que la que se halla en Homero, lo que se mantiene mayormente en la elegía posterior. Esta reducción se produce fundamentalmente por la eliminación virtual de las líneas llamadas “espondaicas”, es decir, con espondeo en el quinto pie, y la marginalización de las que tienen espondeo en el cuarto. En la primera mitad del verso se observa una ligera alteración de las tendencias arcaicas. En efecto, frente al aumento elegíaco en el uso de espondeos tanto en el primer pie como en el segundo con respecto al modelo homérico, en el epigrama helenístico hay un descenso en la cantidad de espondeos en el primer pie, y un aumento mucho más marcado en el segundo. Esta tendencia, sin embargo, no es unívoca: Leónidas (un promedio de casi 50% de espondeos en el primer pie según Brioso Sánchez 1978: 72), Alceo (44,55% de espondeos en el primer pie) y, en menor medida, Meleagro (39,65% según Brioso Sánchez; mis datos, que parten de una muestra más amplia, dan 40,68%) de hecho continúan el esquema arcaico de aumento en ambas ubicaciones. Antípatro y, más adelante, Filipo respetan la tendencia mayoritaria, con promedios respectivos de cerca de 33% de espondeos en el primer pie. En Filipo, incluso el segundo ha vuelto a un porcentaje cercano al homérico (40%).

Este proceso parece obviamente ir en paralelo a la evolución del hexámetro estíquico, en el que la cantidad de espondeos se mantiene relativamente constante (o incluso aumenta) en el segundo pie, mientras que se reduce sistemáticamente en el resto del verso. El caso de Filipo resulta interesante, en la medida en que sus hexámetros ya no tienen la peculiar métrica externa de los elegíacos; no hay necesidad de buscar una explicación especial para esto: el proceso de desarrollo del hexámetro abarca todas sus expresiones. La peculiaridad del elegíaco es que ya desde sus comienzos adelanta modificaciones que el estíquico mostrará más tarde, a saber, reducción de los espondeos en el quinto pie, el cuarto y el segundo.

En lo que hace a las cesuras, el hexámetro del epigrama mantiene las tendencias del elegíaco, es decir, básicamente la preferencia por la trocaica en el tercer pie, y le

⁴⁴ Una vez más, me apoyo en lo que sigue en Brioso Sánchez (1978, para el hexámetro, y 1974a, para el pentámetro). Debo notar, sin embargo, que los datos de Filipo de Tesalónica son complementos míos, así como los de Antípatro, excepto cuando se especifique lo contrario.

agrega las modificaciones propias del metro helenístico, a saber, la regularización de los cortes en la primera parte del verso.⁴⁵ En algunos casos, esto está relativamente exacerbado (Calímaco, por ejemplo, tiene 78,03% de cesura trocaica en *Aitia* y 86,71% en sus epigramas según van Raalte 1988: 164; mis datos dan 76,52% para los epigramas), pero en promedio no hay cambios significativos con respecto a la poesía arcaica en dísticos. Ya en la época imperial, sin embargo, Filipo exhibe números verdaderamente peculiares: de acuerdo a mis datos, 41,04% de cesura trocaica tercera, frente a 58,96% de pentemímera. Éste es otro punto donde el hexámetro del autor parece ir en contra de las tendencias históricas del género.

Aunque la historia del hexámetro elegíaco no parece ser más que una versión acotada de la del hexámetro estíquico, la del pentámetro es realmente interesante por sus vericuetos. En lo que hace a la métrica externa, como puede verificarse en van Raalte (1988: 164) no hay diferencias significativas entre los dos versos: se observa también en la segunda parte del dístico una disminución a partir del periodo helenístico en el uso de espondeos en el primer pie y un aumento en el segundo, y en Filipo una disminución también en éste, que se acerca de vuelta al promedio arcaico con un 54% de incidencia de espondeos. Sin embargo, la evolución de las palabras ante la diéresis sí muestra una variación notable.

El primero en observar esto fue Maas (1922), que descubrió una tendencia en los autores a partir del 100 a.C. a colocar preferentemente vocales largas en T3, lo que lleva a evitar naturalmente las proparoxítonas ante diéresis, de lo que se hablará aquí más adelante (sec. 4.3.2.2.2), siendo como es un fenómeno métrico-prosódico. Las observaciones de Maas fueron complementadas por Treu (1968), que analizó por razones que poco tienen que ver con la metricología estrictamente⁴⁶ la evolución de ciertos fenómenos prosódicos ante la diéresis, concluyendo que hay una reducción de aquellos que vinculan las dos partes del verso (la elisión, fundamentalmente, pero también el uso de artículos y prepositivos en T3) y un aumento de los que las escinden (hiatos y cortes sintácticos). Ambas observaciones son retomadas por Brioso Sánchez (1974a) que, interpretándolas como parte de un mismo proceso histórico, llega a la conclusión de que el pentámetro atraviesa un desarrollo conceptual que rebota, por así

⁴⁵ Sobre este punto, cf. Barnes (1995: 151).

⁴⁶ El objetivo de Treu es discutir la autoría de dos fragmentos de papiro (P. Oxy 2507 y 2508) publicados en 1964 y atribuidos a Arquíloco.

decirlo, en algún momento posterior a la obra de Gregorio Nacianceno (es decir, al siglo IV d.C.):

Una gran cantidad de datos apuntan en la dirección de una progresiva renuncia a la unidad del esquema heredado y, por tanto, a una tendencia dentro de géneros tan tradicionales como la elegía y el epigrama hacia unos modos formales distintos. La finalidad ideal a que se dirige este proceso puede definirse como la sustitución del dístico por una estrofa de tres versos. Una reacción hostil a esta tendencia acaba por amortiguar sus efectos hacia el siglo VI d.C.⁴⁷

En otras palabras, en el desarrollo del pentámetro se observa una tendencia a dividir cada vez más claramente los dos *cola* que lo constituyen, a través del aumento de los hiatos y las pausas sintácticas y la disminución de la elisión y las sílabas cerradas, que algunos autores tardíos revierten antes de que el proceso se complete (aun en Gregorio Nacianceno no puede hablarse estrictamente de un tríptico).

Mientras que los datos del desarrollo del hexámetro no generan expectativas importantes para el análisis métrico-prosódico, la historia del pentámetro sí sugiere que el esquema acentual del verso debe haber cambiado progresivamente. Aunque las muestras compiladas no llegan hasta un punto avanzado de este proceso (Filipo todavía está a más de un siglo de Gregorio), parece plausible esperar que puedan hallarse marcas de aquel en ellas.

4.3.2. Evolución métrico-prosódica

4.3.2.1. Evolución del hexámetro elegíaco

4.3.2.1.1. Evolución de la concordancia y la discordancia

El primer paso del análisis, naturalmente, es revisar si la consistencia del desarrollo métrico del hexámetro en sus diferentes manifestaciones se observa también en su desarrollo métrico-prosódico. La tabla 4.3.1 es equivalente a la tabla 2.3.1, a partir de la cual se estudió la evolución de la concordancia en el hexámetro estíquico (asumo en todo lo que sigue que el lector está familiarizado con las observaciones de la sec. 2.3.2).

⁴⁷ Briosio Sánchez (1974a: 157).

	1º pie	2º pie	3º pie	4º pie	5º pie
Tirteo	6,06%	40,91%	66,67%	39,39%	42,42%
Mimnermo	9,38%	46,88%	71,88%	25,00%	37,50%
Solón	25,27%	38,46%	73,63%	31,87%	37,36%
Teognis	17,36%	37,15%	77,08%	29,86%	38,54%
Jenófanes	10,00%	30,00%	70,00%	36,67%	50,00%
Elegíacos	16,37%	38,07%	74,36%	31,56%	39,45%
Calímaco (himno)	27,14%	27,14%	80,00%	20,00%	31,43%
Calímaco (epigramas)	23,48%	40,15%	83,33%	19,70%	22,73%
Teócrito	13,73%	31,37%	80,39%	35,29%	37,25%
Antípatro	14,18%	34,40%	80,14%	23,76%	35,11%
Meleagro	16,95%	41,40%	75,54%	35,84%	40,92%
Filipo	13,68%	39,15%	84,91%	22,64%	41,04%

4.3.1. Porcentajes de versos concordantes en el hexámetro elegíaco por pie y por autor.

La principal tendencia en la evolución del hexámetro estíquico, es decir, el aumento en la concordancia en el tercer pie, se observa también en estos datos. Como puede verse, todas las muestras helenísticas y posteriores muestran un porcentaje mayor de versos concordantes en esa ubicación que el promedio de la elegía de 74,36% y la única excepción en el contraste entre autores individuales es Meleagro, que tiene 1,5% menos versos concordantes que Teognis (una diferencia no significativa).

En el primer pie se habría esperado una disminución de la concordancia, en particular en Filipo, pero la variación considerable en los datos de la elegía arcaica dificulta aseverar que eso es lo que sucede. Es evidente que si se realiza el corte en Calímaco todos los autores posteriores de hecho muestran porcentajes de versos concordantes más bajos, y en particular hay un descenso marcado entre Meleagro y Filipo, pero no es tan claro como el que se observa a partir de los *Himnos Órficos* en la tabla 2.3.1. Dos puntos merecen destacarse, sin embargo: primero, la historia del hexámetro elegíaco comienza con niveles de concordancia en el primer pie que solo pueden clasificarse de bajísimos: en Tirteo hay cuatro versos concordantes allí y en Mimnermo tres.⁴⁸ Estos dos autores, junto con Jenófanes, tiran hacia abajo el promedio

⁴⁸ Los vv. 2.3 (τοῖς ἴκελοι πήχυνον ἐπὶ χρόνον ἄνθεσιν ἤβης [semejantes a las cuales por brevísimo tiempo {gozamos} de las flores de la juventud]), donde la concordancia en τοῖς obviamente está morigerada por el hecho de que el relativo es un apositivo y hay un acento de palabra léxica en ἴκελοι, 12.9 (γαῖαν ἐς Αἰθιοπίων, ἵνα δὴ θεὸν ἄρμα καὶ ἵπποι [a la tierra de los etíopes, donde {están} el rápido carro y los corceles]), sobre el que está encabalgado el ya mencionado 12.8 (cf. sec. 4.2.2.2 n. 39), y 14.5 τοῦ μὲν ἄρ' οὐ ποτε πάμπαν ἐμέμψατο Παλλὰς Ἀθήνη [del que jamás se quejó Palas Atena en absoluto]), nuevamente con un apositivo en el comienzo. Los versos concordantes de Tirteo son los vv. 10.11 (εἶθ' οὕτως..., con una *crux* en la edición de West), 10.15 (ὄ νεοί,...), 12.21 (αἶψα δὲ...) y 12.33 (ὄντιν' ἀριστεύοντα...). Aprovecho para señalar también que de los 11 hexámetros conservados de

de la época arcaica, que en Solón es alto y en Teognis más alto que en todos los poetas posteriores a Calímaco. El segundo punto que debe señalarse es que este poeta muestra, tanto en el himno V como en sus epigramas, un porcentaje de concordancia en el primer pie superior al de cualquier poema analizado en el capítulo 2 (el pico estaba en la bucólica de Teócrito, con 20% de versos concordantes). Quizás es una estrategia compositiva para iniciar cada dístico con un pie concordante; en todo caso, es una peculiaridad que también interfiere con el desarrollo esperado sobre la base del hexámetro estíquico.

El quinto pie, donde en el capítulo 2 se observó un aumento de la concordancia, en la tabla 4.3.1 no muestra una tendencia semejante. Como en el cuarto y el segundo pie, la variación es aparentemente estilística y, de hecho, pareciera incluso haber una ligera disminución en general de los porcentajes de versos concordantes con respecto al promedio arcaico.

El resto de la tabla no exhibe datos verdaderamente significativos, excepto por la peculiar diferencia al interior de la obra de Calímaco entre el himno V y los epigramas en el segundo y el quinto pie. Por un lado, esto podría explicarse a partir de una asociación entre el hexámetro del himno en dístico con el resto, en hexámetro estíquico, pero, aunque permitiría explicar la diferencia aproximadamente (puede corroborarse que los números en la fila ‘Calímaco (himnos)’ en la tabla 4.3.1 son efectivamente más cercanos a los de la fila ‘Calímaco’ en la tabla 2.3.1 que los de la fila ‘Calímaco (epigramas)’ en las ubicaciones en cuestión), debe notarse que en el primer pie hay una diferencia mucho mayor entre los dos grupos de himnos que entre los himnos estíquicos y los epigramas. Quizás, sin embargo, la motivación para el alto porcentaje de concordancia en el primer pie en el himno V es precisamente una intención de diferenciar este hexámetro del resto.⁴⁹

El siguiente paso es estudiar el desarrollo de la discordancia.

Calino, tres son concordantes en el primer pie (27,27%, un número más alto que el de cualquiera de los otros autores, pero obviamente con un margen de error enorme).

⁴⁹ Así, un verso como el 5.95 (ἄγε βαρὺ κλαίσισα, θεὰ δ' ἐλέησεν ἐταίραν [lo] llevaba llorando profundamente, y la diosa se apiadó de su compañera), con concordancia en el primer pie, el tercero y el quinto y no-concordancia en el segundo y el cuarto se diferenciaría de uno como el del himno 1.17 (λύματα χυτλώσαιτο, τεὸν δ' ἐνὶ χρώτα λοέσσαι [limpiaría la suciedad y lavaría tu cuerpo]) fundamentalmente por el circunflejo del primer pie y de uno como el del epigrama 1.7 (ταῦτ' αἴων ὁ ξείνος ἐφείσατο μείζονος οἴκου [escuchando estas cosas el extranjero se abstuvo de la casa más grande]) por la concordancia en el quinto (recuérdese – cf. sec. 0.4.4 – que el oxítono no-pre-pausal μείζονος da un pie no-concordante). Naturalmente, los ejemplos simplemente pretenden ilustrar las variaciones en los diferentes textos de Calímaco, no proponer que se observan en una forma tan sencilla.

	1º pie	2º pie	3º pie	4º pie	5º pie
Tirteo	31,82%	7,58%	1,52%	21,21%	10,61%
Mimnermo	37,50%	3,13%	15,63%	21,88%	9,38%
Solón	37,36%	16,48%	7,69%	20,88%	7,69%
Teognis	31,25%	10,76%	6,60%	23,61%	10,76%
Jenófanes	30,00%	16,67%	3,33%	13,33%	3,33%
Elegíacos	32,74%	11,24%	6,51%	22,09%	9,66%
Calímaco (himno)	22,86%	8,57%	1,43%	24,29%	10,00%
Calímaco (epigramas)	25,00%	9,85%	3,03%	34,85%	14,39%
Teócrito	37,25%	11,76%	1,96%	31,37%	17,65%
Antípatro	29,08%	9,22%	4,96%	24,82%	14,54%
Meleagro	31,96%	9,44%	4,60%	20,10%	12,83%
Filipo	23,11%	4,25%	0,94%	24,06%	10,85%

4.3.2. Porcentajes de versos discordantes en el hexámetro elegíaco por pie y por autor.

Una vez más se observa la tendencia principal a la reducción de la discordancia en el tercer pie, aunque con fluctuaciones considerables, producto sobre todo del bajo porcentaje de discordancia en Tirteo y Jenófanes allí.⁵⁰ En el resto de la tabla, los números de algunos autores bloquean la identificación de tendencias generales. En la primera parte del metro, los datos de Teócrito distorsionan la evolución esperada, es decir, la reducción de los porcentajes de discordancia. En el primer pie en particular, todos los autores excepto este poeta muestran números inferiores al promedio elegíaco, y la mayoría inferiores incluso a Jenófanes, que tiene el porcentaje más bajo de versos discordantes en esa ubicación. Algo similar sucede en el segundo pie, donde nuevamente el peculiar comportamiento de Mimnermo y Tirteo obtura la posibilidad de un desarrollo lineal. Los datos de Filipo en este punto, con sus porcentajes bajos de discordancia en el segundo y el tercer pie y relativamente bajo en el primero, confirman que al menos en la primera parte del verso la evolución esperada se observa parcialmente.

En la segunda mitad del verso, por otro lado, los datos sugieren una evolución opuesta a la del hexámetro estíquico: en el cuarto pie especialmente, pero también en el quinto en varios autores, se observa un considerable aumento de la discordancia con respecto al patrón arcaico. En el cuarto, es posible atribuir esto a un uso más regular de

⁵⁰ Hay un solo verso con discordancia en el tercer pie en Tirteo, el v. 11.5 (ἐχθρὴν μὲν ψυχὴν θέμενος, θανάτου δὲ μελαινας [la vida poniendo como enemiga y las negras {κῆρας} de la muerte...]) y uno solo también en Jenófanes, el v. 1.3 (ἄλλος δ' εὐώδες μύρον ἐν φιάλῃ παρατείνει [y otro derrama el dulce ungüento aromático en la vasija]. Nótese en ambos casos (en particular el segundo) la ruptura parcial de la cesura a partir de un encabalgamiento interno.

la diéresis bucólica (cf. van Raalte 1988: 165); pero nótese que aun así la decisión de utilizar formas discordantes (como en el epigrama 1.15 de Calímaco, τὴν δ' ὀλίγην ὡς κείνοιο ἐξ οἰκίου ἦγετο νύμφην [y como aquel llevó a su casa a la novia más pobre...]) debe estar jugando un rol, dado que los poetas son perfectamente capaces de utilizar este tipo de cesura con formas no-concordantes.⁵¹

Entiendo que la explicación más adecuada para la diferencia en la evolución está relacionada con la cantidad de encabalgamiento que el hexámetro elegíaco tiene. Aunque Barnes (1986: 141-3) ha demostrado que los procesos de desarrollo internos a la elegía y del hexámetro estíquico en este punto son perfectamente paralelos (es decir, que la cantidad de versos encabalgados varía igual en una y otro), parece plausible pensar que esto es solo la mitad de la historia. A pesar del aumento en el número de versos encabalgados en el hexámetro estíquico, el verso sigue siendo la unidad mayor, mientras que en el dístico el aumento en el número refuerza la unidad de la estrofa. Esto podría reflejarse en una evolución diferencial en lo que hace a la melodía de los versos, que se inclinaría menos por reducir las formas discordantes en la segunda mitad del hexámetro, porque el movimiento tonal y el ritmo continúan en el pentámetro. En otras palabras, mientras que el aumento en la cantidad de encabalgamiento en el hexámetro estíquico no afecta (por lo menos hasta donde se ha podido corroborar) al proceso de evolución de la discordancia,⁵² en el elegíaco lo hace bloqueando la reducción de ésta en la segunda mitad del verso, trasladando de esta manera al pentámetro la correlación entre ritmo y melodía. Naturalmente, esto no es más que una hipótesis que debe ser corroborada con un estudio específico que oponga la métrico-prosodia de cada línea a su tipo de encabalgamiento, tanto en el hexámetro estíquico como en el elegíaco.

Dos puntos más merecen observarse en la tabla 4.3.2; primero, los relativamente extraños números de Teócrito, en particular en el primer y el quinto pie. El tamaño de la muestra del autor dificulta asegurar con certeza que esto no es más que un producto del azar, pero son de cualquier manera suficientemente llamativos como para sugerir una

⁵¹ Es un problema ya mencionado en las sec. 2.3.2.2.1 y 2.3.2.2.2, que merece ser investigado más en detalle.

⁵² No puede dejar de notarse, sin embargo, que la única columna de la tabla 2.3.2 donde no se observa una disminución clara de la discordancia es la del quinto pie; quizás esto podría interpretarse como el resultado de la presión simultánea del aumento de la cantidad de encabalgamiento (que impulsa un aumento en la discordancia) y del proceso de disminución general de la discordancia, que por la simple oposición de la dirección de los vectores neutraliza el desarrollo. En otras palabras, sometido el quinto pie del hexámetro estíquico, por un lado, a la presión general en la evolución del metro a reducir la discordancia y, por el otro, a la relajación de la presión por la concordancia cerca de final de periodo dado el aumento de versos encabalgados, termina por conservar a lo largo de toda su historia aproximadamente los mismos porcentajes de discordancia.

investigación más detallada. El segundo punto es, nuevamente, la diferencia entre los datos de los dos textos analizados de Calímaco, en este caso en particular en el cuarto pie. En principio, es razonable pensar que la diferencia es producto sobre todo del uso más frecuente de diéresis bucólica en los epigramas (cf. van Raalte 1988: 165, que da un 88,64% de incidencia en estos frente a un 72,46% del himno). A los fines de verificar esta correlación en la poesía en general, la diferencia entre estos dos *corpora* puede ser un buen punto de partida.

El análisis de la evolución de la concordancia y la discordancia en el hexámetro elegíaco corrobora en líneas generales las expectativas que se tenían sobre él antes de comenzarlo. El grado de desarrollo de las primeras manifestaciones de este metro hace que se reduzcan o simplemente desaparezcan la mayor parte de las tendencias que se observaron en el estíquico, con la importante excepción de los cambios en el tercer pie que permiten afirmar que hay de hecho un paralelismo en los procesos. La interferencia de los estilos de ciertos poetas, junto probablemente al hecho de que el lapso temporal del *corpus* compilado de dístico es menor que el del compilado de hexámetro hace que en el resto de los pies no pueda hablarse claramente de tendencias evolutivas. Sin embargo, con la salvedad de los datos de la discordancia en el cuarto y quinto pie, para los que se ha propuesto una explicación, los números son compatibles con la idea de que ambos géneros se desarrollan en paralelo.

4.3.2.1.2. Componentes de la concordancia

Como en el capítulo 2, complemento aquí el análisis de la variación diacrónica general con un estudio de los cambios en los componentes de la concordancia en el tercer pie del hexámetro.

	Declive	Circunflejo	Agudo en pen. cerr.	Oxítono pre-pausal	Total
Tirteo	23 (52,27%)	18 (40,91%)	3 (6,82%)	0	44
Mimnermo	16 (69,57%)	4 (17,39%)	3 (13,04%)	0	23
Solón	42 (62,69%)	19 (28,36%)	6 (8,96%)	0	67
Teognis	143 (64,41%)	58 (26,13%)	20 (9,01%)	1 (0,45%)	222
Jenófanes	8 (38,10%)	11 (52,38%)	1 (4,76%)	1 (4,76%)	21
Elegíacos	232 (61,54%)	110 (29,18%)	33 (8,75%)	2 (0,53%)	377
Calímaco (himno)	46 (82,14%)	6 (10,71%)	3 (5,36%)	1 (1,79%)	56
Calímaco (epigramas)	73 (66,36%)	33 (30%)	3 (2,73%)	1 (0,91%)	110
Teócrito	27 (65,85%)	10 (24,39%)	3 (7,32%)	1 (2,44%)	41
Antípatro	174 (76,99%)	43 (19,03%)	5 (2,21%)	4 (1,77%)	226
Meleagro	236 (75,64%)	56 (17,95%)	15 (4,81%)	5 (1,60%)	312
Filipo	128 (71,11%)	44 (24,44%)	7 (3,89%)	1 (0,56%)	180

Tabla 4.3.3. Cantidad de versos concordantes en el tercer pie del hexámetro elegíaco por autor y tipo de acento. Se muestra el porcentaje por fila entre paréntesis.

En el análisis de la tabla 2.3.2. en la sec. 2.3.2.2.3, se observó que el proceso más importante en la historia del metro con respecto a los componentes de la concordancia era el aumento progresivo en el uso de declives barítonos en T3, que a partir de los *Himnos Órficos* alcanzaban porcentajes cercanos al 80%. Conclusiones similares pueden obtenerse estudiando los datos de la tabla 4.3.3. Nótese que todos los autores a partir de Calímaco muestran porcentajes más altos de declives que el promedio de los elegíacos y, entre éstos, solo Mimnermo tiene números que superan a los de los epigramas de Calímaco y Teócrito. Asimismo, y como consecuencia natural del aumento en el uso de declives, se observa un descenso progresivo en el de circunflejos, aunque quizás no tan marcado como el que se vio en el caso del hexámetro estíquico, en particular porque Filipo, el último autor de la tabla, de hecho exhibe un ligero repunte con respecto a los porcentajes de sus predecesores inmediatos. Interesantemente, en la tercera columna, que analiza casos con agudo en sílaba cerrada (como en el v. 9.85.1 de Filipo, Νῆα μὲν ὤλεσε πόντος, ἐμοὶ δ' ἔπορεν πάλι δαίμων [el mar destruyó mi nave,

pero un dios me dio de vuelta...]), en los autores que tienen cantidades mayores a cinco casos hay un descenso progresivo de los porcentajes: de 8,75% de casos en la elegía arcaica a 4,81% en Meleagro (anticipado por un 2,21% en Antípatro) y, por último, a un 3,89% en Filipo.

Los números de Calímaco son interesantes nuevamente por la diferencia de estilo entre sus textos. Si se vuelve a observar la tabla 2.3.3, se notará que este poeta era de los helenísticos el que mayor porcentaje de versos con declive tenía y lo mismo sucede en este caso, pero únicamente en el himno, donde además el número alcanza un porcentaje tan alto como en Nono,⁵³ y el de circunflejos es aun menor que en éste. Como en el caso de la concordancia (cf. sec. 4.3.2.1.1), quizás esto es una manera de hacer más “estíquico” el hexámetro elegíaco, frente al porcentaje relativamente bajo de formas con declive y el muy alto de formas con circunflejo de los epigramas (obsérvese que los versos himnódicos citados en la n. 49 de la sección anterior tienen, en efecto, declive en el tercer pie, mientras que el epigramático tiene un circunflejo).

Por último, debe señalarse, considerando lo observado sobre el hexámetro de Teócrito en las sec. 2.3.2.2.3 y 2.3.2.3.2, que en el caso de los epigramas no hay evidencia alguna del movimiento tonal descendente que se descubrió allí en sus poemas bucólicos.

El estudio de la evolución de los componentes de la concordancia en el tercer pie del hexámetro elegíaco, como el de la concordancia en general y el de la discordancia, arrojó los resultados que podrían haberse esperado a partir del análisis del elegíaco. Con la posible excepción del himno V de Calímaco, el resto de los autores se acomodan aproximadamente en los porcentajes que su datación sugeriría en lo que hace al aumento en el uso de declives y la disminución en el de circunflejos y agudos en sílaba cerrada.

4.3.2.1.3. El sexto pie del hexámetro elegíaco

El último paso del análisis es el estudio del comportamiento del sexto pie a lo largo de la historia del dístico.

⁵³ Nono, sin embargo, no utiliza nunca oxítonos pre-pausales en el tercer pie, que Calímaco sí usa una vez en su poema, en el interesante v. 5.135, ἀλλὰ Διὸς κορυφά. κορυφὰ Διὸς οὐκ ἐπινεύει [...sino la cabeza de Zeus. La cabeza de Zeus no asintió...]. Es particularmente lamentable que el pentámetro siguiente esté perdido, porque impide saber cómo Calímaco complementarí­a este notable verso en donde el único declive está en la última sílaba. Se conservan solo dos palabras: ψεύδεα al principio y θυγάτηρ al final.

	Troqueo	Espondeo	Total	Ratio T/E	Total de vv.
Tirteo	39 (60,94%)	25 (39,06%)	64	1,5600	66
Mimnermo	14 (45,16%)	17 (54,84%)	31	0,8235	32
Solón	49 (56,32%)	38 (43,68%)	87	1,2895	91
Teognis	148 (52,48%)	134 (47,52%)	282	1,1045	288
Jenófanes	16 (55,17%)	13 (44,83%)	29	1,2308	30
Elegíacos	266 (53,96%)	227 (46,04%)	493	1,1718	507
Calímaco (himno)	33 (47,83%)	36 (52,17%)	69	0,9167	70
Calímaco (epigramas)	50 (41,67%)	70 (58,33%)	120	0,7143	132
Teócrito	22 (44,90%)	27 (55,10%)	49	0,8148	51
Antípatro	95 (34,67%)	179 (65,33%)	274	0,5307	282
Meleagro	173 (43,25%)	227 (56,75%)	400	0,7621	413
Filipo	93 (46,50%)	107 (53,50%)	200	0,8692	212

Tabla 4.3.4. Cantidad de versos por tipo métrico del sexto pie y por autor, excluyendo monosílabos finales. Se incluyen la razón entre troqueos y espondeos, el total de versos de las muestras y el porcentaje por fila entre paréntesis.

Contra lo observado en la sec. 2.3.2.3.1 sobre el hexámetro elegíaco, hay en esta tabla un corte clarísimo entre la época arcaica y la helenística, con un paso muy evidente de una preferencia por troqueos a una preferencia por espondeos, que se hace particularmente clara en Antípatro. Este cambio en la tendencia es llamativo, considerando que se ha propuesto más arriba (sec. 4.2.2.1) que la inclinación por formas trocaicas en la elegía, aunque leve, está motivada por el contraste entre los cortes mayoritariamente femeninos del hexámetro y los cortes mayoritariamente masculinos del pentámetro. El giro a partir de Calímaco parece difícil de explicar tomando esto en cuenta; quizás el aumento en la cantidad de versos encabalgados tenga algo que ver, en la medida en que un espondeo “arrastra” mejor hacia el pentámetro que un troqueo, porque un espondeo disimula mucho mejor la catalexis.⁵⁴ No teniendo datos desagregados sobre encabalgamiento (Barnes 1995 presenta únicamente los de la “elegía tardía”) es muy difícil confirmar esta hipótesis. Una vez más, sin embargo, el giro sugiere que la diferencia entre un sexto pie trocaico y uno espondeico no era despreciable para los poetas (cf. sec. 0.2.3).

⁵⁴ Un verso como el 6.14.3 de Antípatro (Κλείτωρ δὲ πλωτῶν τάδε δίκτυα, τὰν δὲ πετηνῶν [Clitor estas redes de peces, y ésta de los alados...]) lleva mejor hacia el pentámetro porque hipotéticamente podría recitarse junto a él sin interrupción en el ritmo, mientras que en uno como el 6.41.1 (Χαλκὸν ἀροτριτὴν κλασιβόλακα νειοτομήα [el bronce del arado que rompe la tierra y surca el suelo virgen]) necesariamente hay un corte inducido por el sexto pie trocaico. Que un espondeo en el sexto no implica la ausencia de pausa entre las dos partes del dístico puede ejemplificarse con el v. 6.14.1 (Πανὶ τὰδ' αὔθαιμοι τρισσοὶ θέσαν ἄρμενα τέχνας [A Pan estos implementos de su arte consagraron tres hermanos:]), que de hecho es una unidad sintáctica clara separada del pentámetro por puntuación.

Con respecto a las correlaciones rítmicas entre las ubicaciones, son menos claras en el hexámetro elegíaco pero aún así Solón, Jenófanes y Meleagro muestran una co-determinación entre el tercer y el sexto pie y Antípatro y Meleagro una entre el cuarto y el sexto. Lo notable del caso es que, aunque en Solón y Meleagro se observa la misma relación que en Opiano, es decir, una asociación entre cesura pentemímera y final espondaico y entre cesura trocaica y final trocaico, Jenófanes invierte esto, prefiriendo combinar un corte masculino en el tercer pie con uno femenino en el sexto y viceversa. Es una peculiaridad estilística verdaderamente idiosincrática, en particular porque la cantidad de versos de la muestra es muy pequeña y aun así el resultado es muy claro. El poeta prefiere versos como el 1.23 (ἦ στάσιαις **σφεδανάς**· τοῖς οὐδὲν χρηστὸν ἔνεστιν [...o de violentos levantamientos; nada útil hay en estas cosas]), con cesura pentemímera y final trocaico, y el 1.5 (ἄλλος δ' οἶνος **έτοῖμος**, // ὃς οὐποτέ φησι **προδώσειν** [y otro, vino a punto, que dice que nunca faltará]), con cesura trocaica y final espondaico, a versos como el 2.5 (εἶτε τὸ δεινὸν **ἄεθλον** // ὃ παγκράτιον **καλέουσιν** [o bien la terrible competencia que llaman pancracio]), con trocaica y final trocaico, y el 2.21 (εἴ τις **ἄεθλεύων** // νικῶι Πίσαιο παρ' **ὄχθας** [si alguno de los competidores venciera junto a las riveras del Pisa]), con pentemímera y final espondaico.

Los datos del cuarto pie también sorprenden. Aunque en el caso de Antípatro la correlación es la misma que se observó en Apolonio y los autores imperiales, es decir, asociación entre diéresis bucólica y final trocaico,⁵⁵ Meleagro de hecho invierte esta relación. El autor, en efecto, prefiere combinar la diéresis bucólica con finales espondaicos (como en el v. 4.1.41, ἐν δ' ἄρ' ἀμάρακον ἤκε **Πολύστρατον**, // ἄνθος **ἰοιδῶν** [y allí arrojó la mejorana, Polístrato, flor de los cantores]) más que con finales trocaicos (como en el v. 4.1.25, τῆσι δ' ἄμ' Ἑγήσιππον **ένέπλεκε**, // μαινάδα **βότρυν** [y con éstas también a Hegesipo envolviste, el embriagador racimo]), y la heptemímera con finales trocaicos (como en el v. 4.1.19, Τύμνεώ τ' εὐπέταλον **λεύκην**, // χλοερὸν τε **σίσυμβρον** [de Timno el álamo de bellas hojas, y la verde menta...]) más que con espondaicos (como en el v. 4.1.1, Μοῦσα φίλα, τίτι τάνδε **φέρεις** // πάγκαρπον **ἰοιδῶν** [Musa querida, ¿a quién llevas este canto rico en frutos...?]). Las relaciones rítmicas en este poeta están, por lo tanto, curiosamente invertidas con respecto a las que se

⁵⁵ Debe notarse, sin embargo, que si se restringe la muestra de Antípatro Sidonio a los epigramas que con cierta confianza se puede afirmar son efectivamente suyos (y no del tesalonicense), la correlación, aunque sigue siendo considerable ($\Omega=2,05$), deja de ser significativa ($p=0,1176$).

observaron en el hexámetro estíquico, tanto entre el tercer y el sexto pie como entre el cuarto y el sexto.

Parecería conveniente buscar una única explicación para esto, y quizás se halle en el deseo de oponer la relativa invariabilidad del pentámetro a un hexámetro con dos cortes rítmicamente distintos; pero, como se observará más abajo (cf. sec. 4.3.2.2.1), en Meleagro la situación de la segunda parte del dístico se modifica con respecto a la elegía anterior. Es plausible atribuir la preferencia por combinar la diéresis bucólica con formas espondaicas a la asociación entre esta cesura y el encabalgamiento, que se ha propuesto también está vinculado a los cierres espondaicos, pero, en primer lugar, esto es absolutamente hipotético y, en segundo, no explica la inversión en el tercer pie. Por ahora, por esto, no queda más que reconocer el fenómeno y atribuirlo al estilo peculiar de Meleagro, relegando para investigaciones futuras (preferiblemente que incluyan más epigramatistas, para juzgar mejor el carácter idiosincrático de la correlación) la búsqueda de una explicación satisfactoria.⁵⁶

Se puede proceder ahora al análisis métrico-prosódico de la evolución del sexto pie del hexámetro elegíaco. Comienzo, como en la sec. 2.3.2.3.2, por las formas trocaicas.

	Declive	Circ.	Ag. en síl. cerr.	Paroxí.	Oxítone	Total	Total βαρύς
Tirteo	61,54%	5,13%	15,38%	0,00%	17,95%	39 vv.	82,05%
Mimnermo	53,85%	15,38%	15,38%	0,00%	15,38%	13 vv.	84,62%
Solón	45,83%	20,83%	12,50%	6,25%	14,58%	48 vv.	79,17%
Teognis	41,22%	28,38%	8,78%	3,38%	18,24%	148 vv.	78,38%
Jenófanes	75,00%	6,25%	12,50%	0,00%	6,25%	16 vv.	93,75%
Elegíacos	47,73%	21,59%	10,98%	3,03%	16,67%	264 vv.	80,30%
Cal. (himno)	51,52%	24,24%	15,15%	0,00%	9,09%	33 vv.	90,91%
Cal. (epigramas)	34,00%	16,00%	2,00%	10,00%	38,00%	50 vv.	52,00%
Teócrito	36,36%	31,82%	4,55%	0,00%	27,27%	22 vv.	72,73%
Antípatro	58,95%	14,74%	5,26%	5,26%	15,79%	95 vv.	78,95%
Meleagro	46,82%	20,81%	9,83%	12,72%	9,83%	173 vv.	77,46%
Filipo	59,14%	16,13%	6,45%	6,45%	11,83%	93 vv.	81,72%

Tabla 4.3.5. Porcentajes de palabras trocaicas en el final de hexámetro elegíaco por tipo de acento y por autor. Se incluye el total de versos con palabras trocaicas finales y el porcentaje agregado de las columnas βαρύς (las primeras tres). La columna con las oxítonas incluye las graves.

⁵⁶ Cf. sin embargo la sec. 4.3.2.2.3, para otra interesante correlación en Meleagro.

Como en el caso del hexámetro estíquico, no se observa aquí una línea de desarrollo clara en ninguna dirección, y no hay un autor como Nono que se presente como contundentemente diferente a los demás. Algunos datos merecen destacarse, como el número relativamente alto de paroxitonesis en Meleagro y los epigramas de Calímaco (quizás asociado al encabalgamiento), y en particular la curiosa preponderancia de formas oxítonas en el segundo, donde son el tipo acentual más utilizado en el grupo de las trocaicas. El dato es verdaderamente llamativo, aun para el autor que en la muestra de hexámetros estíquicos mayor cantidad de trocaicas oxítonas utiliza. Sin embargo, se ha observado ya en varias ocasiones que Calímaco de hecho separa sus diferentes estilos a través de usos melódicos particulares, y es probable que éste sea un ejemplo más de eso. Quizás versos como el 5.11 (Κλεινίου ἀλλὰ θυγατρὶ δίδου χάριν· οἶδε γὰρ ἐσθλά [pero a la hija de Clinias concede tu gracia; pues sabe cosas nobles...]) tuvieran un sonido especialmente elegíaco para el poeta, y su uso frecuente daba a los epigramas una musicalidad diferente a la del himno V y los hexámetros estíquicos.

De hecho, en la tabla 4.3.5 es donde mayor diferencia se observa entre los dos estilos de Calímaco estudiados: no hay ni siquiera un tipo de acento que muestre números similares en las dos filas que corresponden al poeta. Lo que es más, excepto por un uso algo más frecuente de sílabas cerradas con agudo, los datos del hexámetro del himno V son estadísticamente indiferenciables de los del hexámetro del resto de los himnos. Es un detalle estilístico notable en un autor que se ha observado hace un gran esfuerzo por distinguir melódicamente el género de sus dísticos.

Resta por estudiar el comportamiento de los espondeos en el final de verso.

	Paroxítonas	Perispó.	Oxítonas	Total	Total βαρύς
Tirteo	72,00%	12,00%	16,00%	25 vv.	84,00%
Mimnermo	64,71%	11,76%	23,53%	17 vv.	76,47%
Solón	68,42%	21,05%	10,53%	38 vv.	89,47%
Teognis	61,94%	22,39%	15,67%	134 vv.	84,33%
Jenófanes	84,62%	7,69%	7,69%	13 vv.	92,31%
Elegíacos	65,64%	19,38%	14,98%	227 vv.	85,02%
Calímaco (himno)	80,56%	8,33%	11,11%	36 vv.	88,89%
Calímaco (epigramas)	70,00%	18,57%	11,43%	70 vv.	88,57%
Teócrito	59,26%	18,52%	22,22%	27 vv.	77,78%
Antípatro	73,03%	16,29%	10,67%	178 vv.	89,33%
Meleagro	74,78%	15,49%	9,73%	226 vv.	90,27%
Filipo	74,29%	14,29%	11,43%	105 vv.	88,57%

Tabla 4.3.6. Porcentajes de palabras espondeicas en el final de hexámetro elegíaco por tipo de acento y por autor. Se incluye el total de versos con

palabras espondeicas finales y el porcentaje agregado de las columnas βαρύς. La columna con las oxítonas incluye las graves.

Una vez más, no se observa aquí ningún tipo de desarrollo, lo mismo que sucede en el caso del hexámetro estíquico. Puede resultar interesante que, con la excepción de Teócrito y excluyendo los eximios números de Jenófanes, la mayoría de los autores de la segunda mitad de la tabla usan más paroxítonas que los de la primera, pero esto difícilmente pueda considerarse un proceso evolutivo. Los datos de la poesía de Teócrito son peculiares, pero no inusitados (Teognis usa una cantidad casi idéntica de paroxítonas y Mimnermo de oxítonas, por no entrar en el detalle de las diferencias no significativas con otros autores). En líneas generales, ningún autor se destaca especialmente en su uso de estas formas.

Incluso los datos de Calímaco son algo decepcionantes. No hay diferencias significativas entre el himno y los epigramas excepto (y por muy poco) en la columna de las perispómenas. Por otra parte, la distancia en el caso de las formas paroxítonas entre los porcentajes es menor entre los epigramas y el hexámetro estíquico del autor que entre éste y el hexámetro del himno V (algo similar a lo que sucede con la concordancia en el primer pie, y quizás susceptible de la misma explicación; cf. sec. 4.3.2.1.1). En todo caso, aunque en los finales espondeicos la variación estilística no es tan notable como en los trocaicos, la tendencia a mantener la diferencia sigue observándose.

4.3.2.1.4. Conclusiones

La amplitud temporal del *corpus* de dístico elegíaco compilado probablemente dificulta observar con claridad las tendencias evolutivas mayores del hexámetro que constituye su primera parte, considerando que las del estíquico se hacen evidentes sobre todo a partir de Nono. A esto se le suma el problema de que no hay una base comparativa verdaderamente antigua, como lo es Homero, sino que los primeros elegíacos tienen un metro que ya ha avanzado con respecto al épico. Sin embargo, varios puntos han podido corroborarse, al menos provisionalmente.

En primer lugar, las tendencias fundamentales en la evolución del hexámetro estíquico, es decir, el aumento de la concordancia y el descenso de la discordancia en el tercer pie, también se registran en el elegíaco. En el resto del verso los datos son algo más contradictorios, pero explicables: en general no hay líneas de desarrollo claras con respecto a la concordancia, mientras que en el primer *colon* se registró el descenso de

casos de discordancia que se esperaba sobre la base del estudio del hexámetro estíquico. Sin embargo, en el segundo *colon* se observó de hecho un aumento de la discordancia, diferente al descenso que se vio en el capítulo 2. Esto puede explicarse como un sub-producto del aumento considerable en el encabalgamiento, y un uso más extendido de la diéresis bucólica.

Con respecto a los componentes de la concordancia en el tercer pie no se descubrieron peculiaridades en el hexámetro elegíaco. Aunque más leve que en el estíquico, la tendencia a usar cada vez más declives en T3 se registra también en él.

Más interesantes son los datos sobre la evolución del sexto pie, en particular porque el dístico aquí se separa del hexámetro estíquico, ya que exhibe un corte muy marcado entre la época arcaica y la helenística en lo que respecta a la proporción entre finales trocaicos y espondaicos. Se propuso que el aumento en el uso de los segundos podía ser una consecuencia de aumento en la cantidad de versos encabalgados.

Finalmente, y en línea con lo que sucede en el hexámetro estíquico y con el hecho de que el *corpus* seleccionado llega solo hasta el siglo I d.C., no se han registrado tendencias evolutivas en la acentuación de los diferentes tipos de finales del elegíaco.

Quizás los datos más interesantes que esta sección ha producido son los que corresponden a algunas idiosincrasias poéticas de los autores estudiados. La inversión en las correlaciones rítmicas de Meleagro o el notable esfuerzo de Calímaco por diferenciar melódicamente sus epigramas del himno V, por ejemplo, son aspectos que merecen ser estudiados con más profundidad.

4.3.2.2. Evolución del pentámetro

4.3.2.2.1. Variación diacrónica en el uso de las palabras yámbicas

Se ha visto en la sec. 4.2.1.2 que la característica métrico-prosódica más prominente del pentámetro en la elegía arcaica, en particular en Teognis, es un contorno tonal descendente que abarca toda la línea. Esto se observa en particular en el caso de las formas yámbicas, que muestran mayor cantidad de formas βαρύς conforme más se acerca el sexto pie. El primer paso en el estudio diacrónico del pentámetro debe ser, por lo tanto, corroborar si este movimiento se mantiene a lo largo de su historia, ya sea en forma idéntica, más débilmente o más marcado.

Para ello se podrían analizar los porcentajes de formas βαρύς en cada ubicación en cada autor. Sin embargo, he preferido apelar a otro criterio, que sea un poco más excluyente de posibles interferencias y diferencias en las preferencias específicas de

ciertos tipos de acentuación. No necesariamente es lo mismo utilizar declives que circunflejos, y a su vez en sí mismos los porcentajes de declives no son necesariamente ilustrativos del contorno melódico que prefiere un poeta (cf. por ejemplo el caso de Teócrito en la sec. 2.3.2.3.2). Resulta preferible como criterio la relación entre dos tipos claramente diferentes de acentuación en cada ubicación. En este caso, parece útil estudiar la proporción entre formas yámbicas paroxítonas, es decir, con declive en última, y oxítonas a lo largo de la historia. En la medida en que se ha probado que conforme avanza la línea el tono descende cada vez más, se entiende que el número del sexto pie debería ser siempre más alto que el del primero. En Teognis, por ejemplo, por cada forma oxítona en el segundo pie (como ἐγὼ en el v. 27) hay 1,29 formas paroxítonas (como κύει en el v. 39), mientras que en el sexto pie hay 11,82 formas paroxítonas por cada forma oxítona. La tabla 4.3.7 completa el panorama de su muestra y la del resto de los autores.

	2º pie	3º pie	5º pie	6º pie	Total
Tirteo	1 (4º)	3,4 (3º)	7 (1º)	7 (1º)	4,18
Mimnermo	1 (4º)	[10/0] (2º)	[2/0] (3º)	[15/0] (1º)	14,50
Solón	2,75 (3º)	1,58 (4º)	12 (1º)	8 (2º)	3,73
Teognis	1,29 (4º)	3,94 (3º)	4,22 (2º)	11,82 (1º)	4,98
Jenófanes	1 (4º)	7 (1º)	3,5 (3º)	7 (1º)	4,83
Elegíacos	1,48 (4º)	3,41 (3º)	5,21 (2º)	10,17 (1º)	4,79
Calímaco (himno)	2 (4º)	3,5 (3º)	7 (2º)	16,5 (1º)	6,00
Calímaco (epigramas)	1,17 (4º)	5,67 (2º)	2 (3º)	7,13 (1º)	4,24
Teócrito	1,75 (4º)	2 (3º)	3,5 (2º)	11 (1º)	3,67
Antípatro	2,92 (4º)	3,35 (3º)	6,43 (2º)	64,5 (1º)	6,73
Meleagro	2,48 (4º)	3,71 (2º)	3,45 (3º)	16,44 (1º)	4,84
Filipo	3,5 (4º)	8,25 (2º)	6 (3º)	[82/0] (1º)	9,48

Tabla 4.3.7. Cantidad de palabras yámbicas léxicas paroxítonas por cada palabra yámbica léxica oxítona en el pentámetro por ubicación y por autor. Entre paréntesis se muestra la posición en una jerarquía de mayor a menor de la celda en cada línea (“1º” indica que la celda tiene el valor más alto de la fila, esto es, la mayor cantidad de formas paroxítonas por oxítonas). En las celdas donde la división es imposible porque la cantidad de oxítonas es igual a 0 se muestran los números entre corchetes (“[10/0]”, por ejemplo, indica que hay diez formas paroxítonas y cero formas oxítonas); en estos casos la jerarquía se establece a partir de la cantidad absoluta de formas paroxítonas.

Dos datos muestran una consistencia abrumadora a lo largo del tiempo: el cuarto lugar en la jerarquía del segundo pie y el primer lugar en el sexto.⁵⁷ La única excepción en toda la tabla es Solón, que solo tiene un caso de yámbica oxítónica en T5 en su muestra (en el v. 13.68, ἐξ μεγάλην ἄτην καὶ χαλεπήν ἔπεσεν [cayó sobre una gran y difícil ate]). Es notable que, aunque en la estructura mayor este poeta respeta la tendencia a la baja, en el interior de cada parte de hecho invierte la relación esperada, poniendo más oxítonas en el cierre que en el comienzo del *colon*. En otras palabras, aunque tiene más declives en la segunda parte, donde se esperaban más declives, también tiene más oxítonas en la segunda ubicación de cada *colon* que en la primera, que es lo inverso a lo que se esperaba. Es plausible atribuir esto a una cierta preferencia por oxítonos prepausales, como en el v. 21.2 (καλλείπομι θανῶν ἄλγεα καὶ στοναχάς [dejaría muriendo dolores y lamentaciones]), donde, aunque no hay ningún signo de puntuación después de θανῶν, una coma no parece inadecuada en absoluto, y en lo personal veo altamente improbable que quien cantara este verso pronunciara el participio con grave.

Más allá del caso excepcional de Solón, y frente a lo observado en la sec. 4.2.1.2, dos estrategias compositivas distintas se alternan a lo largo de la historia del pentámetro. Una es el ya comentado descenso progresivo del tono desde el primer pie al último, que se registra en Tirteo, Teognis, el himno V de Calímaco, Teócrito y Antípatro.⁵⁸ En este grupo se podría incluir también a Solón, que, aunque invierte la relación en el interior de cada *colon*, en la línea en su conjunto usa menos oxítonas en la primera parte que en la segunda. La otra estrategia compositiva es la división del pentámetro en dos movimientos descendentes, que es lo que muestran los autores en los que el tercer pie de hecho tiene mayor cantidad de declives por oxítonas que el quinto. En este grupo están Jenófanes, los epigramas de Calímaco, Meleagro y Filippo. El caso de Mimnermo es complicado, porque he reconstruido la jerarquía en él sobre la base de

⁵⁷ A modo de control, pueden hallarse en el blog los datos sobre los disílabos yámbicos, que comentaré aquí donde sea necesario. Aunque en este *corpus* reducido más de la mitad de los autores no tienen formas oxítonas en alguna ubicación, lo que dificulta un análisis detenido, las tendencias que se observarán en el de las palabras de final yámbico se respetan. En efecto, en todos los poetas que tienen al menos una forma oxítona en el sexto pie, éste es la ubicación donde mayor cantidad de declives por oxítonas hay. La cuarta posición para el segundo pie se mantiene en nueve autores; ésta es, además, la única ubicación en la que en todos los poetas hay por lo menos una oxítona.

⁵⁸ Tirteo y Antípatro utilizan en el caso de los disílabos la otra estrategia, lo que puede interpretarse como deliberado o como una consecuencia accidental de la preferencia por formas trisilábicas en T3 (particularmente clara en Antípatro, donde solo siete de las ochenta y siete formas yámbicas allí son disílabos).

la cantidad absoluta de declives, no de la proporción, y esto puede resultar algo distorsivo. Sin embargo, es posible que deba ser incluido en este grupo también.⁵⁹

La distribución de autores entre las estrategias puede generar la impresión de que éstas son dos formas posibles de componer dísticos por las que cada uno va optando.⁶⁰ Y en algún sentido es efectivamente así; sin embargo, cuando se estudia la cantidad de poetas de cada lado del corte entre la época arcaica y la helenística se observa un cierto proceso de desarrollo. Entre los elegíacos arcaicos, solo Jenófanes (un autor posiblemente muy influenciado por el hexámetro estíquico, como se sugirió en la sec. 4.1.1 n. 7) exhibe claramente en sus pocos versos conservados pentámetros de doble contorno tonal, mientras que en la helenística dos de los cuatro poetas lo hacen (en sentido estricto, dos de los cinco textos, dado que Calímaco utiliza ambas estrategias; en los disílabos, tres de los cinco) y en la época imperial se halla en la única muestra compilada. Más aún, los dos últimos autores de la tabla de hecho son exponentes del pentámetro partido. Aunque difícilmente pueda considerarse probatorio, esta distribución de las estrategias es consistente con un verso cada vez más dividido en dos partes (cf. sec. 4.3.1). El doble contorno aísla melódicamente los *cola*, de la misma manera que el descenso tonal desde el primer al sexto pie da una cierta unidad al verso.

En este sentido, una vez más los datos de Calímaco son particularmente interesantes. Se ha notado ya que este poeta tiene una relación compleja entre sus diferentes hexámetros, haciendo por momentos más “elegíaco” el del himno V para distinguirlo del resto de los himnos (cf. sec. 4.3.2.1.1) y por momentos más estíquico para no alejarlo demasiado (cf. sec. 4.3.2.1.2 y 4.3.2.1.3). En la tabla 4.3.7 en los pentámetros de este autor las dos estrategias se oponen claramente: el aumento en las proporciones del segundo al sexto pie es contundente en el himno, mientras que en los epigramas el quinto y el segundo pie tienen números cercanos entre sí. Hay un cierto

⁵⁹ La inclusión de Jenófanes y Mimnermo en este segundo grupo puede interpretarse como una contradicción con las observaciones realizadas en la sec. 4.2.1.2, pero nótese que allí el análisis se basó mayormente en los datos de Teognis y, cuando no, en los del conjunto de los elegíacos, lo que difumina las diferencias entre ellos.

⁶⁰ Aprovecho para recordar que este análisis estadístico es algo distorsivo de la realidad del verso, en el que todos los autores tienen pentámetros donde claramente hay un descenso progresivo del tono y pentámetros donde hay dos movimientos tonales separados. En Meleagro, por ejemplo, puede hallarse tanto un verso como el v. 5.165.6 (ῥιπτασθεῖς κείσθω δεύτερος Ἐνδυμίων [arrojado yazga como un segundo Endimión]), con el consabido movimiento doble, como uno como el v. 5.166.4 (μνημόσυνον ψυχρᾷ θάλπει' ἐν εἰκασίᾳ; [...{beso} recordado que caliente en la fría imagen?]), con un descenso progresivo a lo largo de la línea, e incluso uno como el v. 5.165.2 (ναὶ λίτομαι, κόμων σύμπλανε, πότνια Νύξ [te suplico, sí, compañera de las procesiones, venerada Noche]), con un descenso en el primer *cola* y un tono alto sostenido en el segundo. El estilo de cada poeta se define a partir de qué tipo de líneas es mayoritario.

descenso (el quinto pie tiene más declives que el segundo y el sexto que el tercero), pero los dos movimientos son evidentes. Un verso epigramático como el v. 1.10 (ἔστρεφον εὐρείη παῖδες ἐνὶ τριόδῳ [los niños {las} hacían girar en una ancha encrucijada]), aunque con una palabra espondaica en T3, ejemplifica el doble contorno de este género en Calímaco, mientras que el v. 6 del himno V (πρὶν κόνιν ἰππειῶν ἐξελάσαι λαγόνων [antes de remover el polvo de los flancos de los caballos]) sirve para ilustrar el descenso que unifica la línea.

Aunque la voluntad de distinguir los géneros basta para explicar por qué hay una diferencia entre ellos, permanece la pregunta de por qué optar por separar tonalmente los *cola* en los epigramas y mantenerlos unidos en el himno. Me parece plausible que la respuesta se halle en que la himnodia es más elevada como género que el epigrama, y se ha observado ya (sec. 4.2.3) que el largo contorno melódico del pentámetro es una adaptación adecuada para un tipo de verso utilizado para poesía elevada. El pentámetro del himno da a su hexámetro una cadencia suave con un largo tono descendente, mientras que el de los epigramas puede caracterizarse como más abrupto, marcado como está por dos movimientos separados. Quizás Calímaco se apoya en éstos en el antecedente de Jenófanes o de algún otro autor que desconocemos o simplemente que aquí no se ha analizado, quizás está innovando con respecto a la interpretación de la estructura del pentámetro. Pero, al diferenciar los dos géneros en los que escribe, realiza una suerte de declaración estética con respecto a las formas de componer poesía que merece un estudio más detallado en otro contexto.

Más allá de las diferencias en las estrategias compositivas, hay un claro desarrollo diacrónico que la tabla 4.3.7 muestra en la historia del pentámetro, en particular en el sexto pie, pero también en el segundo y sobre todo a partir de Antípatro. Nótese que todos los poetas anteriores tienen una razón más baja en la primera columna de la tabla que éste, que a su vez tiene un número inferior al de Filipo (aunque no a Meleagro, que es ligeramente más conservador en varios aspectos). En el sexto pie el desarrollo es aún más contundente: solo el himno de Calímaco supera (por muy poco) a Meleagro, y ambos quedan muy por debajo de Antípatro; Filipo de hecho simplemente evita las formas oxítonas en T6. La tendencia a preferir en la última ubicación del verso paroxítonas a oxítonas yámbicas es evidente. Como volveré sobre esto más abajo (cf. sec. 4.3.2.2.3), omito un análisis detallado por ahora.

Un último dato puede resultar importante a los fines de corroborar las observaciones realizadas en esta sección. En el blog pueden hallarse los datos de las

proporciones entre formas yámbicas paroxítonas y perispómenas en el pentámetro, es decir, las tablas equivalentes a las utilizadas para elaborar la 4.3.7 pero reemplazando oxítonas por perispómenas. Con la excepción de Solón y Teócrito, en el resto de los autores el sexto pie exhibe la mayor cantidad de declives por circunflejo, y en la mayoría el segundo la menor. En Antípatro y Filipo, además, los números pegan el mismo salto abrupto observado en la tabla 4.3.7. El resto de los datos es de más difícil interpretación, y merece un estudio aparte que incluya otras muestras de otros autores.

4.3.2.2.2. Cambios en la acentuación ante la diéresis

La atención al acento ante la diéresis no es nueva; ya Hanssen (1883: 226-8) incluyó en su importante artículo un análisis de la cuestión, en el que llegó a la conclusión de que no hay ninguna tendencia real. Brioso Sánchez (1974a: 148-51) sugiere que esta observación es apresurada, y que la contundencia de las observaciones de Hanssen sobre el cierre del pentámetro opacó las más leves variaciones que sus propios datos sugieren en el tercer pie. Por supuesto, estas discusiones dependen de una interpretación de la prosodia que considera más cercanas las formas perispómenas a las oxítonas (un grupo denominado “última acentuada”) que a las paroxítonas. Un análisis nuevo de los datos es por lo tanto necesario.

La tabla 4.3.8 muestra los porcentajes de los distintos tipos de acento de las formas yámbicas que terminan en T3.

	% Proparox.	% Parox.	% Peris.	% Oxítonas	% V. L.
Tirteo	0,00%	70,83%	8,33%	20,83%	87,50%
Mimnermo	10,53%	52,63%	36,84%	0,00%	73,68%
Solón	0,00%	55,88%	8,82%	35,29%	91,18%
Teognis	14,40%	50,40%	22,40%	12,80%	76,80%
Jenófanes	11,11%	77,78%	0,00%	11,11%	88,89%
Elegíacos	9,95%	54,98%	18,96%	16,11%	80,57%
Calímaco (himno)	4,55%	63,64%	13,64%	18,18%	77,27%
Calímaco (epigramas)	9,38%	53,13%	28,13%	9,38%	84,38%
Teócrito	17,65%	47,06%	11,76%	23,53%	58,82%
Antípatro	2,61%	58,26%	21,74%	17,39%	92,17%
Meleagro	6,16%	60,96%	16,44%	16,44%	91,10%
Filipo	4,30%	70,97%	16,13%	8,60%	95,70%

Tabla 4.3.8. Porcentajes de palabras de final yámbico en la tercera tesis del pentámetro por tipo de acento y por autor. Se incluye una columna (‘% V. L.’) mostrando el porcentaje de palabras con vocal larga en última sílaba.

En principio, los datos confirman la intuición de Hanssen de que no hay desarrollo alguno en la distribución de acentos ante la diéresis en el pentámetro, al menos dentro del marco temporal del *corpus* analizado. Los bajos porcentajes de proparoxítonas en Antípatro, Meleagro y Filipo pueden explicarse como subproducto de las preferencias por palabras con vocal larga en última, y de hecho hay una cierta correlación ($\rho=0,63$) entre la cantidad de paroxítonas y el porcentaje de esas formas. En otras palabras, los autores que usan más palabras con vocal larga en última (como en el v. 6.5.8 de Filipo, δεξιτερὴν πολλοῖς αἰσθόμενος καμάτοις [viendo a su derecha {temblorosa} por muchos esfuerzos]) también usan más paroxítonas (como en el v. 4.2.10 del mismo autor, μύρτα δ' ὁ Παρμενίων, ὡς ῥόδον Ἀντιφάνης [y Partenión es el mirto, y como rosa Antífanes]), lo que sugiere fuertemente que lo segundo es nada más que una consecuencia automática de lo primero.⁶¹ Aunque una muestra más amplia que la que se ha compilado para este trabajo podría quizás hallar que en el pentámetro de algún momento histórico las palabras yámbicas ante diéresis comienzan a preferir formas paroxítonas, en los textos aquí analizados eso no sucede en absoluto. El 70% de casos en Filipo puede ser el primer punto de una tendencia semejante, pero es imposible saberlo por ahora.

Algo similar sucede en el caso de las palabras espondaicas.

⁶¹ Se podría argumentar, recordando lo señalado en la sec. 0.5.1, que la inversa también podría ser verdadera, es decir, que el aumento en la cantidad de formas con vocal larga en sílaba final podría ser un subproducto de la búsqueda de utilizar más paroxítonas en T3. Sin embargo, en este caso eso no parece del todo satisfactorio, por dos razones: primero, porque si se estudia la variación de los porcentajes, es mucho más contundente la de la cantidad de formas con vocal larga que la de las paroxítonas (nótese en efecto que, mientras que los porcentajes más altos en la última columna de la tabla 4.3.8 están sobre todo en la tres últimas filas, en la segunda columna están distribuidos en las filas correspondientes a Tirteo, Jenófanes y Filipo), lo que sugiere que son fenómenos independientes; segundo, porque, como ya se ha notado en la sec. 4.3.1, el aumento en la cantidad de formas con vocal larga es solo un aspecto más de un cambio propiamente métrico en la concepción del verso.

	% Propar.	% Proper.	% Parox.	% Peris.	% Oxí.	% V. L.
Tirteo	11%	2,70%	43,24%	32,43%	10,81%	78,38%
Mimnermo	25,00%	0,00%	25,00%	12,50%	37,50%	62,50%
Solón	3,70%	3,70%	57,41%	22,22%	12,96%	83,33%
Teognis	4,48%	8,21%	52,99%	14,93%	19,40%	75,37%
Jenófanes	10,53%	5,26%	63,16%	15,79%	5,26%	78,95%
Elegíacos	6,35%	5,95%	52,38%	19,05%	16,27%	77,38%
Cal. (himno)	0,00%	13,64%	45,45%	15,91%	25,00%	81,82%
Cal. (epigramas)	5,56%	5,56%	64,44%	12,22%	12,22%	85,56%
Teócrito	3,13%	6,25%	56,25%	25,00%	9,38%	84,38%
Antípatro	5,63%	1,25%	57,50%	23,13%	12,50%	89,38%
Meleagro	1,26%	4,18%	61,51%	20,50%	12,55%	91,21%
Filipo	0,88%	1,77%	65,49%	23,01%	8,85%	96,46%

Tabla 4.3.9. Porcentajes de palabras de final espondeico en la tercera tesis del pentámetro por tipo de acento y por autor. Se incluye una columna ('% V. L.>') mostrando el porcentaje de palabras con vocal larga en última sílaba.

Nuevamente, no hay ninguna tendencia observable a simple vista, y la correlación entre la columna de las paroxítonas y del porcentaje de formas con vocal larga es aquí aun más alta que en la tabla anterior ($\rho=0,82$). El único dato que puede resultar interesante en esta tabla es la ya reiterada diferencia entre los dos géneros de Calímaco, en este caso manifestada particularmente en una preferencia por formas oxítonas en el himno y por formas paroxítonas en los epigramas. Este dato es absolutamente consecuente con la diferencia en las estrategias compositivas que el autor utiliza en cada tipo de texto (cf. sec. 4.3.2.2.1).

Conforme a lo observado por Hanssen en su trabajo, no se ha detectado aquí un desarrollo en las preferencias de acentuación a lo largo de la historia del pentámetro, ni siquiera en un autor como Filipo, en el que el uso de formas con vocal larga natural registrado por Maas (1922) ya ha avanzado considerablemente (nótese que en ambas tablas los porcentajes de la última columna superan el 95%). Es dable imaginar que si se hubieran compilado muestras de autores más tardíos, se habrían observado algunas tendencias, pero esa conjetura deberá ser explorada en trabajos posteriores.

4.3.2.2.3. El sexto pie del pentámetro

Se registró en la sec. 4.2.2.2, en el análisis del cierre del pentámetro, una tendencia en la elegía arcaica, más clara en algunos autores que en otros, a preferir finales masculinos βαρύς. Los datos que el análisis de la historia del verso arroja son por ello interesantes.

	6° pie breve	6° pie largo	Total	Ratio Bre./L.
Tirteo	24 (36,36%)	42 (63,64%)	66	0,5714
Mimnermo	12 (37,50%)	20 (62,50%)	32	0,6000
Solón	33 (36,26%)	58 (63,74%)	91	0,5690
Teognis	110 (38,19%)	178 (61,81%)	288	0,6180
Jenófanes	6 (20%)	24 (80%)	30	0,2500
Elegíacos	185 (36,49%)	322 (63,51%)	507	0,5745
Calímaco (himno)	27 (38,57%)	43 (61,43%)	70	0,6279
Calímaco (epigramas)	59 (44,70%)	73 (55,30%)	132	0,8082
Teócrito	19 (37,25%)	32 (62,75%)	51	0,5938
Antípatro	147 (52,13%)	135 (47,87%)	282	1,0889
Meleagro	225 (54,48%)	188 (45,52%)	413	1,1968
Filipo	129 (60,85%)	83 (39,15%)	212	1,5542

Tabla 4.3.10. Cantidad de versos en el pentámetro por autor y por cantidad de la última sílaba (no hay ningún monosílabo final en el *corpus*, por lo que no se excluyó ningún verso). Se incluyen las razones para cada fila en la última columna y los porcentajes por fila entre paréntesis.

El cambio a partir de Antípatro, anticipado parcialmente por Calímaco en sus epigramas, es claro. Los últimos tres poetas del *corpus*, en particular Filipo, invierten la preferencia tradicional del pentámetro por finales largos. Los números no llegan en general a ser tan altos como en los autores que la mantienen (nótese que el pico en la preferencia por cierres con sílaba breve de 60,85% en Filipo está, si se exceptúan los epigramas de Calímaco, por debajo del valle de la preferencia por sílabas largas en el himno V de 61,43%, aunque la diferencia entre ambos números, obviamente, no llega a ser significativa), pero sin embargo son suficientemente contundentes como para afirmar que desde el siglo II a. C. hay un giro en la técnica compositiva del dístico elegíaco. Lo que es más notable, es un giro inverso al que caracteriza al cierre del primer *colon* del verso, donde en esta época aumenta considerablemente el número de sílabas largas por naturaleza (cf. sec. 4.3.2.2.2), y al del hexámetro elegíaco, que desde comienzos de la época helenística por lo menos se vuelca hacia los finales espondeíacos (cf. sec. 4.3.2.1.3). Mientras que un dístico como el de los vv. 10.23-4 de Tirteo (ἦδη λευκὸν ἔχοντα κάρη πολλίον τε γένειον, // θυμὸν ἀποπνείοντ' ἄλκιμον ἐν κονίῃ [y teniendo la cabeza blanca y la barba gris, exhalando en el polvo su ánimo bravo]) es un ejemplo perfecto de composición arcaica, con final trocaico en el hexámetro, sílaba cerrada y palabra elidida en la diéresis y final con sílaba larga en el pentámetro, uno como el de los vv. 6.111.5-6 de Antípatro (δέρμα δὲ καὶ δικέραιον ἀπὸ στόρθυγα

μετώπων // *σπασσάμενος κούρα* θῆκε παρ' *ἀγρότιδι* [y la piel y la doble cornamenta, arrancándola de la frente, puso para la salvaje doncella]) lo es de composición más tardía, con cierre espondeico del hexámetro, vocal larga ante diéresis y sílaba final breve en el pentámetro.

Antes de proceder a cuestionar el por qué de este fenómeno, parece conveniente revisar si tiene algún correlato en la acentuación de los tipos de cierre. Para ello, la tabla 4.3.11 analiza el comportamiento específico de las formas yámbicas.

	Paroxítonas	Perispómenas	Oxítonas	Total
Tirteo	35 (83,33%)	2 (4,76%)	5 (11,90%)	37
Mimnermo	15 (75%)	5 (25%)	0	20
Solón	40 (71,43%)	11 (19,64%)	5 (8,93%)	51
Teognis	130 (76,02%)	30 (17,54%)	11 (6,43%)	160
Jenófanes	14 (70%)	4 (20%)	2 (10%)	18
Elegíacos	234 (75,73%)	52 (16,83%)	23 (7,44%)	286
Calímaco (himno)	33 (76,74%)	8 (18,60%)	2 (4,65%)	41
Calímaco (epigramas)	57 (78,08%)	8 (10,96%)	8 (10,96%)	65
Teócrito	22 (73,33%)	6 (20%)	2 (6,67%)	28
Antípatro	129 (96,27%)	3 (2,24%)	2 (1,49%)	132
Meleagro	148 (81,32%)	25 (13,74%)	9 (4,95%)	173
Filipo	82 (98,80%)	1 (1,20%)	0	83

Tabla 4.3.11. Cantidad de finales yámbicos del pentámetro por autor y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por fila entre paréntesis.

Como se habría esperado por los resultados de la sec. 4.3.2.2.1, a partir de Antípatro hay un salto en el uso de formas paroxítonas finales, con un ligero retroceso en Meleagro pero clarísimo en la época imperial. Este giro está acompañado de un descenso casi completamente inusitado en el uso de circunflejos y de oxítonas, únicamente comparable con el que se halla en el trímetro de Jorge de Pisidia (¡ocho siglos después de Antípatro! Cf. sec. 3.4.2.3 y Abritta 2016a). En este punto en particular puede afirmarse que la paroxitonesis en Antípatro, Filipo y probablemente Meleagro es un fenómeno absolutamente real. Por supuesto, esto no implica en ningún sentido concordar con Hanssen en que hay un proceso de evasión de la acentuación en la sílaba final; lo que se observa (en el caso de las palabras yámbicas) es, por el contrario, una asociación de la sílaba final con el descenso enfático del tono del declive barítono. Es peculiar que los autores que más claramente se alejan del cierre largo tradicional del pentámetro sean los que más claramente exageran la tendencia secundaria en éste a terminar con formas yámbicas paroxítonas.

La preferencia por formas con agudo en penúltima se registra también en el caso de los finales con sílaba breve, como puede verificarse en la tabla 4.3.12.

	Oxítonas	Paroxítonas	Proparoxítonas	Total
Tirteo	2 (8,33%)	3 (12,50%)	19 (79,17%)	24
Mimnermo	4 (33,33%)	4 (33,33%)	4 (33,33%)	12
Solón	3 (9,09%)	5 (15,15%)	25 (75,76%)	33
Teognis	16 (14,55%)	27 (24,55%)	67 (60,91%)	110
Jenófanes	2 (28,57%)	2 (28,57%)	3 (42,86%)	7
Elegíacos	27 (14,52%)	41 (22,04%)	118 (63,44%)	186
Calímaco (himno)	3 (12,50%)	4 (16,67%)	17 (70,83%)	24
Calímaco (epigramas)	8 (13,56%)	9 (15,25%)	42 (71,19%)	59
Teócrito	0	4 (22,22%)	14 (77,78%)	18
Antípatro	2 (1,36%)	58 (39,46%)	87 (59,18%)	147
Meleagro	7 (3,11%)	72 (32%)	146 (64,89%)	225
Filipo	1 (0,78%)	34 (26,36%)	94 (72,87%)	129

Tabla 4.3.12. Cantidad de finales pírricos del pentámetro por autor y por tipo de acento. Se muestran los porcentajes por fila entre paréntesis.

La violenta fluctuación de los números de los elegíacos arcaicos disimula una tendencia que es clara a partir de Calímaco a aumentar la cantidad de formas paroxítonas y disminuir las oxítonas. Ciertamente, las variaciones en la técnica de los autores son considerables: Filipo utiliza un porcentaje de paroxítonas cercano al de Teognis, pero evita casi por completo las oxítonas,⁶² mientras que Antípatro, que también evita las formas oxítonas, utiliza un porcentaje de proparoxítonas cercano de nuevo al de Teognis (que de cualquier manera es relativamente bajo comparado con el de otros autores) pero un número mucho mayor de paroxítonas.

En general, la aparente distribución de los autores de la época arcaica en dos grupos (cf. sec. 4.2.2.2) desaparece en la helenística, a partir de la cual todos los poetas utilizan mayormente formas proparoxítonas. Puede sugerirse entonces un proceso en dos partes: primero, entre la época arcaica y la helenística, la fijación de una de las dos estrategias de cierre del pentámetro, la de Tirteo y Solón. Nótese, en efecto, que el número de formas paroxítonas baja entre Teognis y Calímaco y Teócrito, lo que indica claramente que, a diferencia de lo que se ha observado en el trímetro (cf. sec. 3.4.2.3),

⁶² El único verso con una oxítona es el v. 6.259.2 (“Ερμιογένης.” – Τίνος ὄν; – “Δαΐμένευσ.” – Ποδαπός; [“Hermógenes” – “¿Hijo de quién?” – “Daimeneo” – “¿De dónde?”]), de por sí bastante peculiar (aunque no inusitado; cf. por ejemplo los epigramas 7.79 y 7.470 de Meleagro). Los únicos dos de Antípatro son formas de πῦρ en los vv. 7.210.6 (ἤριπεν ἐσχαρίου λάβρον ἐπ’ ἄσθμα πυρός [cayó en la exhalación violenta del fuego del hogar] y 16.167.6 (γάς, ἵνα μὴ δισσῶ πάντα θέροιο πυρί [...tierra, para que no calentara todas las cosas con un fuego doble]).

no hay una paroxitonesis temprana. El segundo cambio en el pentámetro consiste, hacia el final de la época helenística y la época imperial, en un descenso abrupto en el uso de las formas oxítonas y un aumento en el uso de las paroxítonas. La fluctuación que se observa en las cantidades de proparoxítonas entre Antípatro, Meleagro y Filipo es probablemente resultado de la vitalidad del proceso de cambio, que todavía no ha alcanzado una distribución estable de los tipos acentuales (es plausible que en la época clásica haya habido una fluctuación semejante con respecto a la fijación de la estrategia compositiva que exhiben Tirteo y Solón).

Obviamente, no puede ignorarse el hecho de que la segunda parte del proceso descrito sea paralela al aumento en la cantidad de formas paroxítonas yámbicas y de finales breves del verso. Más complejo es explicar la motivación de estos fenómenos, y cuál de ellos, si alguno, tiene precedencia sobre los otros. Las posibilidades son, esencialmente, las mismas que se han propuesto para el trímetro yámbico en la sec. 3.4.2.3, esto es, la asociación de la sílaba final con un tono descendente o la búsqueda de una variación rítmica a través del aumento de finales femeninos. Aquí, sin embargo, la segunda explicación no parece tan atractiva como para el caso del trímetro, donde datos de otras ubicaciones del verso habían sugerido una liberalización del ritmo que en el sexto pie fomentaba la variabilidad de los tipos de cierre. En el caso del dístico, en efecto, lo que se observa es probablemente un proceso de regularización con respecto a la época arcaica (en particular en el hexámetro, pero también en el pentámetro en la fijación de sílaba larga ante la diéresis).

Sin embargo, la explicación de Allen de una asociación de la sílaba final con un tono descendente tampoco es del todo convincente, porque no da cuenta en absoluto del aumento en la cantidad de sílabas breves finales. No hay ningún motivo por el cual una cosa debería producir la otra, y de hecho lo contrario es fácilmente concebible: si la mencionada asociación fuera un fenómeno básico, no se entiende por qué produce un descenso en el uso de sílabas largas en vez de un aumento, que sería lo esperable dado que son las que más claramente permiten la colocación del tono descendente. Los ejemplos de Nono (sec. 2.3.2.3.2) y Babrio (sec. 3.5.2.2.2) en este punto son clave: en ambos autores se observa una preferencia por declives en la sílaba final acompañada de un considerable aumento en la cantidad de finales espondeicos de sus versos. Es cierto que ambos componen metros con sílabas largas en penúltima, pero eso no va en detrimento del punto. La explicación de Allen puede ser admisible para los datos estrictamente acentuales, pero no lo es si éstos se combinan con los datos rítmicos.

Se ofrecen, por lo tanto, dos opciones: reconocer que no hay, de hecho, una única explicación para los números de las tablas 4.3.10, 4.3.11 y 4.3.12, aceptando la asociación entre sílaba final y tono descendente como justificación suficiente para las dos últimas y buscar alguna otra para la primera, o buscar un fundamento único, aunque sea más hipotético y exclusivo del pentámetro, para todos los fenómenos observados. Ambos caminos implican ciertos sacrificios: el primero, por lo ya dicho; el segundo, porque se ha notado ya que la explicación de Allen de hecho funciona en otros casos (no solo en Nono y Babrio, mencionados en el párrafo anterior, sino también en el trímetro imperial – cf. sec. 3.4.2.3) y sería conveniente que también funcionara en éste.

La consideración meta-teórica es necesaria por la simple razón de que no he sido capaz de concebir ni una explicación aceptable para el cambio en las tendencias con respecto a la cantidad de la sílaba final del pentámetro ni una que abarque todos los fenómenos observados en esta sección. Es posible en este punto que sea necesario un análisis que tome en cuenta si la sílaba final termina en consonante o no, pero no he hallado evidencia en mis muestras de cambios en la distribución de los tipos finales como para imaginar que semejante estudio solucione el problema.⁶³ También podría contribuir un *corpus* más amplio y más variado, que ofrezca mayor cantidad de estrategias compositivas (si las hubiera) para comparar. En todo caso, la cuestión debe permanecer abierta, sin llegar por eso ni siquiera cerca del terreno de lo irresoluble.

Dos últimos puntos merecen una cierta atención. En primer lugar, una correlación en los epigramas de Teócrito entre la acentuación de la tercera tesis y la de la sexta en el pentámetro, que se ilustra en la tabla 4.3.13.

	T6: Circ.	T6: Declive	T6: Oxítono	T6: Sin acento	Total
T3: Circ.	3	3	0	4	10
T3: Declive	1	15	1	10	27
T3: Oxítono	4	1	1	2	8
T3: Sin ac.	0	3	1	2	6
Total	8	22	3	18	51

Tabla 4.3.13. Cantidad de versos en los epigramas de Teócrito por tipo de acento en T3 y tipo de acento en T6.

⁶³ A modo de ilustración, nótese que en Teognis el porcentaje de disílabos pírricos con final consonántico (es decir, θεός) es de casi el 72% del total de pírricos finales de pentámetro, mientras que en Antípatro, ese número asciende a casi 77%. Sin embargo, el porcentaje de disílabos pírricos paroxítonos pasa de 75% en Teognis a casi 95% en Antípatro. Es evidente que la variación en los tipos de sílaba no puede ser de ninguna manera suficiente para justificar la variación en el tipo de acentuación.

La posibilidad de que la distribución de estos números sea aleatoria es menor al 6%. La clave de esto se halla en la segunda celda de la primera columna: hay solamente un verso (el v. 13.4, ξυβόν· ἀεὶ δὲ σφιν λώιον εἰς ἔτος ἦν [...común; y siempre tuvieron años cada vez más dichosos]), y un verso bastante extraño (nótese el encabalgamiento doble, del hexámetro al pentámetro y de éste al siguiente hexámetro, sumado a la relativamente infrecuente pausa fuerte en A1a) con declive en T3 y circunflejo en T6.⁶⁴ Es un fenómeno curiosamente similar al observado en el hexámetro bucólico del autor (cf. sec. 2.3.2.3.2), morigerado en este caso quizás por la existencia de diez versos con declive en T3 sin acento en T6.⁶⁵ También puede vincularse, naturalmente, con el movimiento descendente del tono que atraviesa el pentámetro de Teócrito (cf. sec. 4.3.2.2.1). Parece lógico que un autor que en sus hexámetros marca un descenso semejante evitando ciertas combinaciones acentuales, en un metro fuertemente emparentado a éste utilice la misma estrategia.

El segundo punto que merece destacarse es una correlación única en la poesía de Meleagro entre el final del hexámetro y el final del pentámetro, que puede verse en la tabla 4.3.14.

	Fin. Tro. (hex.)	Fin. Esp. (hex.)	Total	Ratio tro./esp.
Última breve (pentámetro)	106 (60,23%)	119 (50,21%)	225	0,8908
Última larga (pentámetro)	70 (39,77%)	118 (49,79%)	188	0,5932
Total	176	237	413	0,7426
Ratio breve (pen.)/larga (pen.)	1,5143	1,0085	1,1968	Ω = 1,5016

4.3.14. Cantidad de versos en los epigramas de Meleagro por cantidad de la sílaba final del pentámetro y por ritmo del sexto pie del hexámetro. Se incluyen los porcentajes por columna entre paréntesis. Se incluyen las diferentes razones posibles en las últimas fila y columna.

⁶⁴ También uno solo con declive en T3 y oxítono en T6 (el v. 4.18, σακίταν· αἰοὶ δ' εὐμενέως ὁ θεός. [...en el corral. Y ojalá escuche el dios bien dispuesto.]), nuevamente con un corte fuerte en la primera parte del metro, aunque en este caso con la peculiaridad de ser el último de un largo epigrama. Sin embargo, dado que solo hay tres versos con oxítono final (los otros son los vv. 12.2 y 13.6), el dato no es particularmente significativo.

⁶⁵ De éstos, solo uno tiene acento en penúltima (el v. 2.2, βουκολικὸς ὕμνος, ἄνθετο Πανὶ τάδε [...himnos bucólicos, dedicó estas cosas a Pan]), y nueve en antepenúltima, lo que no es particularmente extraño pero se aleja un poco de la proporción normal entre estos dos tipos de acentuación en el autor de aproximadamente 4 a 1 (es decir, cuatro pentámetros con acento en antepenúltima por cada pentámetro con acento en penúltima). Es posible que la combinación más común no se percibiera como una de tono bajo en T3 con tono alto en T6. Nótese que, tras el ascenso del tono en A5a en un verso como el v. 1.4 (Δελφίς ἐπεὶ πέτρα τοῦτό τοι ἀγλαίσειν [después de que la piedra délfica por ti se adornó con esto]), la última sílaba seguramente estaría ya en un nivel melódico relativamente bajo.

Las diferencias entre las dos columnas centrales son claras. Hay una preferencia considerable de los hexámetros de final trocaico a estar acompañados por un pentámetro de final breve, mientras que en los de final espondaico hay casi la misma cantidad de finales de cada tipo en el pentámetro. El fenómeno es similar al que se observó en este autor en las correlaciones internas del hexámetro (cf. sec. 4.3.2.1.3), donde Meleagro prefiere combinar cortes con el mismo ritmo (cesura trocaica tercera con final trocaico, cesura pentemímera con final espondaico). Quizás ambos fenómenos sean parte del mismo proceso, esto es, de una búsqueda por una coherencia extendida a lo largo de la estructura. Dísticos como los de los vv. 4.1.13-14 (Ἀλκαίου τε **λάληθρον** ἐν ὑμνοπόλοις **ὑάκινθον**, || καὶ Σαμίου δάφνης κλῶνα **μελαμπέταλον** [y el locuaz Jacinto de Alceo entre los poetas, || y las ramillas de hojas oscuras del laurel de Samio]) y 4.1.37-8 ἐν δὲ καὶ ἐκ **φορβῆς** σκολιότριχος ἄνθος **ἀκάνθης** || Ἀρχιλόγου, μικρὰς στράγγας ἀπ' **ὠκεανοῦ** [y también allí, de la flor crujiente de la pastura espinosa || de Arquíloco, pequeñas gotas de su océano]) con coherencia rítmica en los cortes del hexámetro y la misma cantidad en las últimas sílabas de los versos serían más regulares en Meleagro que dísticos como 4.1.4-5 (ἄνυσσε μὲν **Μελέαγρος**· ἀριζάλω δὲ **Διοκλεῖ** || μναμόσυνον ταύταν ἐξεπόνησε **χάριν** [la tejió Meleagro; y para el muy envidiable Diocles || elaboró este recuerdo como don]) y 4.1.9-10 (σὺν δ' ἀναμιξ **πλέξας** μυρόπνουν εὐάνθεμον **ἴριν** || Νοσσίδος, ἧς δέλτοις κηρὸν ἔτηξεν **Ἔρωσ**· [y con [ellos] mezcló promiscuamente el iris oloroso de bello perfume || de Nósido, en cuyas tablillas Eros derritió la cera]) con contraste rítmico en el interior del hexámetro y este verso y el pentámetro.

4.3.2.2.4. Conclusiones

El estudio de la historia del pentámetro ha arrojado resultados mucho más interesantes que el de la historia del hexámetro elegíaco. En lo que hace a la línea en su conjunto, una tendencia a profundizar cada vez más la brecha entre los *cola*, coincidente con las observaciones de Brioso Sánchez (1974a) y manifestada en una cantidad progresivamente mayor de autores que dividen el verso en dos movimientos melódicos distintos, frente al movimiento descendente de punta a punta que caracteriza a la mayoría de los pentámetros arcaicos. Un estudio más abarcativo es necesario para comprender del todo el alcance de este desarrollo, pero los datos analizados aquí indican al menos que desde la época helenística en adelante la estrategia compositiva que separa las dos partes de la línea se hizo más frecuente.

Aunque los números del tercer pie confirmaron la idea de Hanssen de que no se observa, al menos hasta Filipo, un desarrollo en ninguna dirección en los datos de esta ubicación, el estudio de las formas finales del pentámetro permitió varias conclusiones interesantes. En primer lugar, una división del proceso en dos momentos: primero, en la época helenística temprana, a través de una fijación de la técnica compositiva de Solón y Tirteo (preponderancia de sílabas finales largas con declive y, en los finales breves, preferencia por proparoxítonos). En segundo lugar, un cambio más radical en la helenística tardía, donde las sílabas de final de verso breves comienzan a ser más numerosas que las largas, aumenta la cantidad de formas yámbicas paroxítonas (al punto que ya en Filipo son casi el único tipo utilizado) y disminuye la cantidad de formas oxítonas en general. En los poetas estudiados, como indican los datos de la tabla 4.3.12, hasta cierto punto el proceso permanece abierto, en la medida en que el porcentaje de formas de final pírrico paroxítonas y proparoxítonas varía significativamente entre Antípatro, Meleagro y Filipo.

Finalmente, las correlaciones detectables en Teócrito y Meleagro permiten recordar que, más allá de las grandes tendencias diacrónicas, hay peculiaridades estilísticas del pentámetro que merecen un estudio aparte.

4.3.3. Conclusiones

Parece plausible aseverar que el dístico elegíaco nace como una variación del hexámetro, destinado a darle a éste una cadencia más larga y más suave, así como a generar una estructura rítmica más amplia que la del verso estíquico. El estudio de la métrico-prosodia del dístico ha indicado constantemente que el hexámetro elegíaco tiene pocas y muy localizadas diferencias con el estíquico, mientras que comparte sus tendencias centrales con respecto a la concordancia y la discordancia, tanto sincrónica como diacrónicamente. Las peculiaridades del hexámetro elegíaco se asocian muy probablemente a su carácter de primera parte de una estructura mayor, y pueden atribuirse a una búsqueda de variación rítmica o a la mayor frecuencia de encabalgamiento.

La preocupación por unificar al pentámetro, que en la métrica se manifiesta en una mayor cantidad de sílabas cerradas con vocal breve y elididas en T3, así como en una menor cantidad de cortes sintácticos fuertes allí, se observa también en la métrico-prosodia en la tendencia mayoritaria en la época arcaica a atravesar la línea con un único contorno melódico de tono descendente. Esto a su vez refuerza la percepción del

pentámetro como un complemento del hexámetro, en la medida en que le provee a éste una larga y suave cadencia melódica.

En la historia del verso, sin embargo, esta unidad se va desvaneciendo a favor de un pentámetro más marcadamente dividido en dos, métrica y métrico-prosódicamente. Es interesante notar que esto se da en una época donde el encabalgamiento aumenta y los géneros para los que el dístico se utiliza cambian. Es probable que estos aspectos contribuyan al cambio, pero un análisis más extenso es necesario.

Y esto último es probablemente la conclusión más importante de este capítulo: los datos compilados son insuficientes para comprender cabalmente el proceso de desarrollo y los diferentes estilos del dístico elegíaco. Aunque el descubrimiento del contorno descendente del pentámetro quizás nos permite entender su función original, y el estudio de sus cambios atisbar su evolución, la multitud de epigramatistas a lo largo de casi un milenio amerita un trabajo aparte. Se sumará, indudablemente, a los muchos que este estudio ha dejado por hacer.

5. Conclusiones

He repetido suficiente a lo largo de este trabajo que los resultados alcanzados son preliminares, así que, aunque la conclusión obvia para el presente estudio es que sugieren la necesidad de continuar la investigación y proveen una base adecuada para estudios futuros que puedan confirmarlos o desmentirlos, no profundizaré sobre el tema. Los límites impuestos por los *corpora* seleccionados y la metodología empleada son claros para cualquiera, por lo que es también sencillo imaginar formas de superarlos. Más interesante, y quizás también más adecuado a modo de conclusión, resulta comprender a qué punto se ha llegado efectivamente.

Desde tan lejos (¿unas doscientas cincuenta páginas?) la prueba del rol del acento en la poesía griega (en la sec. 1.1) parece realmente insignificante. Antes de empezar este trabajo resultaba imprescindible convencer al lector de que una de las premisas básicas de la filología clásica, que el acento lingüístico del griego antiguo no jugaba ningún papel en la poesía, era inadecuada. Ahora semejante esfuerzo parece completamente absurdo, después del estudio del hexámetro, el trímetro, el coliambo y el dístico, después de docenas de pruebas que verifican la distribución deliberada de acentos en todas las formas de palabra posibles, en prácticamente todas las ubicaciones de todos los versos. Explicar los datos que se han discutido (y los que apenas se han mencionado) en este estudio sin apelar nunca al acento de las palabras analizadas es una tarea verosímil, y sería admirable quien lograra dar suficientes pasos en esa dirección como para hacer tambalear la convicción inevitable de que es precisamente la atención al acento la que los explica.

Esto debe ser subrayado: la demolición de los descubrimientos (que no merecen otro título) que se han logrado aquí requeriría un titán capaz de encontrar finísimos hilos invisibles que expliquen la distribución de las formas por motivos léxicos, sintácticos, semánticos, fonéticos (no acentuales, se entiende) o del orden que fuera en miles de versos a lo largo de casi mil quinientos años. La distribución de formas yámbicas en Esquilo (sec. 1.1.3) o Teognis (4.2.1.2), con su peculiar tendencia a aumentar la proporción de formas βαρύς desde el principio al final del verso no puede explicarse por razones métricas, así como tampoco la de formas trocaicas en Homero (sec. 1.1.3 y 2.2.1), la correlación de acentos en el tercer y el sexto pie en Teócrito (sec. 2.3.2.3.2) o la reducción de perispómenas finales en el coliambo de Calímaco (sec. 3.5.2.2.2), entre

muchos otros. Imagino que es teóricamente posible dar cuenta de cada uno de esos fenómenos por motivos no-acentuales, pero no concibo cómo.

Lo que es más significativo, no veo motivos para realizar semejante trabajo. Obviamente, los datos presentados deben confirmarse por todos los medios necesarios, pero, exceptuando una intención explícita de detener el avance de la disciplina, no puedo pensar ningún motivo *a priori* que inste a buscar específicamente razones para no aceptar que la distribución de los acentos era importante para los poetas. Incluso si algunas de las observaciones realizadas en este estudio estuvieran equivocadas, esto me parece suficientemente claro como para considerar a cualquiera que se esforzara por defender el principio hasta hoy vigente como empeñado en una tarea inútil.

Las conclusiones alcanzadas en las secciones y en los capítulos individuales, sin embargo, sirven más que para simplemente afirmar como principio general que “el acento tenía un rol en la poesía”. Con diferencias considerables dependiendo del metro, el autor, el género y la época, la función del acento es clara: reforzar el ritmo o alguno de los aspectos del ritmo métrico. Así, en el hexámetro, tanto estíquico como elegíaco, las reglas de concordancia permiten un juego que des-enfatiza algunas ubicaciones y enfatiza otras, reforzando el carácter terminal de estas últimas. En el trímetro, fundamental pero no exclusivamente en el de Sófocles, la distribución de las prominencias acentuales con respecto a las ubicaciones fuertes y débiles genera un “arrastre” que difumina los límites entre los metros y da unidad a la línea. En el pentámetro de algunos autores se observa un efecto similar, alcanzado a partir de un único contorno melódico que salta sobre la diéresis. En otros, la duplicación de la melodía refuerza el carácter terminal de las dos ubicaciones clave del verso.

Detrás de las diferencias se observa claramente una concepción de la composición poética en donde el tono no se superpone al ritmo, ignorándolo, ni se subordina a él por completo, sino que cumple un papel en su percepción y en el proceso de estructuración musical, si se me permite el concepto, de la línea. La maestría de los grandes poetas griegos no estaba en colocar las palabras en los esquemas fijos que la tradición metrológica ha estudiado, sino en hacerlo atendiendo al mismo tiempo a convertir esos esquemas en las bases rítmicas y los elementos tonales de una compleja obra musical.

En el final de cada línea, además, la interacción entre ambos factores se estrecha. Ya sea que se adhiera a la posición de David del “ictus determinado prosódicamente”, ya se prefiera una más conservadora que libera la presión rítmica en el pie final, dando

quizá al acento un papel en su percepción, es indudable que la plétora de datos analizados sugieren que el sexto pie del hexámetro, el trímetro, el coliambo y el pentámetro no se regía por las mismas reglas que los demás. La variabilidad del ritmo allí es una hipótesis que da cuenta de numerosos datos en forma más eficiente y simple que las propuestas vigentes hasta ahora.

Resta, por lo demás, una contribución pequeña en las lecturas métrico-prosódicas de algunos pasajes ofrecidas sobre todo en el segundo y el tercer capítulo. Frente a la magnitud de los números y las conclusiones alcanzadas a través del uso de herramientas estadísticas, ésta puede parecer menor. Sin embargo, es en un sentido lo más importante de todo. Los datos presentados y sus análisis son medios para un fin: comprender el sonido y las reglas de la música griega antigua, esto es, de la poesía griega antigua. Tras esa comprensión viene la recompensa de poder escuchar con los ojos a Homero, a Sófocles, a Calímaco. Si no basta el gozo que esta capacidad promete, las nuevas perspectivas sobre sus textos que nos garantiza ameritan desarrollarla.

Apéndice I: Sobre el problema del origen del hexámetro

Ap.I.1. Introducción y breve recuento histórico

En el capítulo 2 (sec. 2.1.4) he considerado el esquema métrico del hexámetro dactílico como un problema sincrónico, es decir, como un problema que debe ser resuelto a partir de una serie de principios rítmicos que rigen su estructura. Sin embargo, ésta no es la única estrategia que puede hallarse en la tradición filológica para explicar dicho esquema. Muchos autores a lo largo de los últimos doscientos años han entendido que la mejor manera de hacerlo es comprender su origen, lo que ha dado lugar a una discusión sobre éste, que permanece abierta. En principio, la imposibilidad aparente de resolver el problema justifica por sí misma la metodología aplicada en el cuerpo del trabajo, pero, dado que se puede además defender también al interior de la discusión diacrónica, me ha parecido conveniente incorporar este apartado para hacerlo. Por otro lado, habiendo incluido el término “coral” en el título de este estudio, no puede ignorarse por completo uno de los puntos esenciales de lo que fue presentado originalmente como “teoría coral” en David (2006). Aunque difiero del todo con el autor en que una hipótesis sobre el origen del hexámetro sea parte esencial de la teoría, no veo razón para no adherir a una versión de ella que incluya semejante hipótesis.

No tengo intenciones aquí de introducir una historia de la cuestión del origen del hexámetro, pero un mínimo resumen puede facilitar al lector la entrada a las discusiones (más o menos) contemporáneas.¹ El primer autor en esta tradición es probablemente Bergk (1854), cuya propuesta sigue siendo defendida aún hoy por algunos filólogos (sobre los cuales, cf. Ap.I.2). Bergk proponía que el hexámetro se origina en dos metros menores, pertenecientes a una tradición de poesía folklórica heroica. El método del autor es sencillo: identificar un punto de escisión fundamental para dividir un metro largo como el hexámetro (en este caso, la cesura pentemímera) y a partir de ese punto identificar los dos metros menores constituyentes. El proceso es repetido por Allen (1879) y Usener (1887), que consideran central la cesura trocaica, y por Witte (1915), que toma como punto de división la diéresis bucólica. Una segunda tendencia es inaugurada por Wilamowitz (1884), para quien el hexámetro es el resultado de una evolución a partir de una estructura métrica lírica, propuesta en la que es seguido por

¹ Sobre la historia de la cuestión se pueden hallar comentarios en numerosos trabajos que serán citados a lo largo de este apéndice, por ejemplo, Fernández Delgado (1982) y Fantuzzi (1984).

Schröder (1907). Estos autores, por lo tanto, inauguran una división en la sistemática entre teorías compositivistas y evolucionistas.²

Ya entrado el siglo XX, y probablemente ante la “variedad, contrariedad y el esfuerzo reconstructivo de las teorías comparativistas primitivas y derivacionistas” (Fantuzzi 1984: 38), el escepticismo gana terreno. Meillet (1923, esp. 57-63), de hecho, contando con nuevas y poderosas herramientas para encarar el problema sugiere que el hexámetro tiene un origen extranjero (sobre la base de la peculiaridad de la alternancia de una sílaba larga con dos breves y por la impropiedad del ritmo dactílico para la lengua griega y la métrica indoeuropea en general). En este punto el trabajo de Fraenkel (cf. sec. 2.1.4) cambia el interés de la metricología y el problema es virtualmente abandonado.

Como se ha visto, sin embargo, las promesas de la colometría fraenkeliana eran exageradas, y para finales de la década del sesenta Kirk (1966) debe apelar a una variedad de hechos para dar cuenta de la estructura del hexámetro. Esto, sumado a trabajos como los de Jakobson (1952) y Watkins (1963), que buscan el origen de versos registrados (como los irlandeses y los eslavos) en los antecedentes indoeuropeos reconstruidos por Meillet (1923), y al desciframiento del lineal B en la década del cincuenta posiblemente explique que desde 1973 hasta 1978 se amontonen al menos seis propuestas diferentes sobre el origen del hexámetro en la métrica indoeuropea, irónicamente, todas en la línea derivacionista previa a Meillet, que éste había rechazado por completo.

En las secciones que siguen introduciré, en primer lugar, estas teorías, comentando sus principales problemas, para luego presentar la “hipótesis coral” como yo la concibo. La primera de estas secciones pretende demostrar que no hay una alternativa derivacionista aceptable del origen del hexámetro; la segunda, que la hipótesis coral soluciona la mayor parte de los problemas que la cuestión ofrece.

Ap.I.2. Teorías derivacionistas de los setenta

La primera y quizás más representativa teoría derivacionista sobre el origen del hexámetro es la de West (1973b).³ El autor intenta dar cuenta del metro homérico

² Sobre la sistemática de las teorías del origen del hexámetro, cf. Abritta (2015b), que aquí en general sigo. De allí extraigo los términos “derivacionista”, “evolucionista”, “compositivista”, etc.

³ En West (1973a: 169 n.10), el autor propone como hipótesis que el hexámetro se originaría a partir de la combinación de un ferecracio (x-uu-x) y un reiziano expandido (x-uuuu-x), lo que daría un metro con cesura trocaica tercera. Berg (1977: 17-19), y Ritoók (1987: 4 n. 11) señalan algunos inconvenientes de

recuperando la hipótesis de Bergk de un enoplio (–υυ–υυx), renombrado como “hemiepes”,⁴ más un paremiaco (x–υυ–υυ–x), insertandola en un esquema mayor de desarrollo de la métrica griega desde los tiempos indoeuropeos. La justificación de esta metodología es interesante, y expresa probablemente la opinión generalizada en la época sobre el tema (pp. 187-8):

Algunos asumen que los micénicos, incluso los micénicos tempranos, deben haber compuesto poesía narrativa en hexámetro. La tradición épica ciertamente preserva más de los tiempos micénicos de lo que puede fácilmente ser explicado sin poesía continua, conservativa y retrospectiva. Quizás los griegos tuvieron siempre el hábito de celebrar las hazañas heroicas en verso. La existencia de una tradición continua tal desde los tiempos indoeuropeos ha sido en efecto inferida de la concordancia entre la poesía griega y védica en el uso de ciertas frases que conciernen a la fama o la celebridad (...). El argumento es inconclusivo; pero no hay nada inherentemente improbable en la idea de que los griegos tuvieran poesía heroica de algún tipo desde la primera mitad del segundo milenio.

Más allá de esto, el trabajo de West es un lamentable ejemplo de falta de seriedad metodológica en el estudio de la poesía. El autor arroja una tras otra hipótesis que no hace ningún esfuerzo por verificar, y luego sobre esas hipótesis asienta otras que tampoco corrobora, hasta generar una enorme e inconsistente teoría que no soporta análisis. Hay tantos ejemplos en el artículo (de menos de quince páginas) que sería ocioso detenerse en cada uno. Hoekstra (1981: 33-40) hace algo de este trabajo. Aquí basta con reproducir uno de los puntos donde la (carencia de) metodología de West se hace evidente.⁵

A los fines de demostrar la partición original del hexámetro en dos *cola*, West cita cuatro ejemplos de irregularidades en el tercer pie (*Il.* 4.517, 9.506, 11.697 y *Od.* 7.89). Hoekstra (1981: 36-8) descarta los primeros dos en media página como simples errores de West; los versos no son irregulares en absoluto. El tercero lo es, pero a Hoekstra le resulta sencillo demostrar que la irregularidad no tiene ninguna relación con un estado primitivo del hexámetro, sino que es producto del uso de una fórmula en un

este enfoque, que en la práctica son los mismos que los del otro. Dado que en West (1982: 35), el autor describe al hexámetro como en 1973b, debe entenderse que la hipótesis tentativa de 1973a fue abandonada (aunque no es claro por qué).

⁴ Sobre este rechazo injustificado de West a la noción de “enoplio”, cf. Pretagostini (1986: 150 [139-40]).

⁵ Puede resultar algo chocante el tono de la crítica a este autor. Invito al lector, sin embargo, a leer la reseña de West (1988) al excelente trabajo de van Raalte (1986) para observar que no se hace aquí más que aplicarle la doctrina a la que adhiere. Observo también que, aunque difiero en muchos puntos con los criterios filológicos de West, en su política de sinceridad brutal concuerdo plenamente.

lugar distinto al que la fórmula ocupa normalmente. Finalmente, el cuarto ejemplo es, con toda probabilidad, un error en la tradición textual, y aun si fuera genuino, Hoekstra observa con toda corrección que es evidente que no tiene nada que ver con una irregularidad original en el metro.⁶

Más allá de la inadecuada presentación de West, la hipótesis del dicolon hemiepes+paoremiaco no explica el origen de las cesuras trocaica tercera, heptemímera, bucólica ni dice nada de los puentes. Además, postula como una innovación injustificada (algo en lo que, debe reconocerse, será seguido por virtualmente todos los derivacionistas) la posibilidad de alternar entre dáctilos y espondeos.⁷ Ha sido adoptada, sin embargo, por Fernández Delgado (1982), que intenta defender la hipótesis de Bergk a partir de la supuesta antigüedad de las fórmulas gnómicas en versos con pentemímera en Hesíodo. Como ha notado Magnelli (1996), no hay ninguna razón para considerar esto otra cosa más que una mera tendencia estilística.

⁶ Aprovecho para mencionar también la hipótesis de West (1982: 40) sobre el origen del trímetro yámbico (y el tetrámetro trocaico), que el autor arroja en su libro sobre el metro griego como si la mera mención de la hipótesis fuera corroboración suficiente. El párrafo debe reproducirse:

La única diferencia esencial entre [el trímetro y el tetrámetro] es que el tetrámetro tiene tres posiciones extra en el principio. Es usual contar los metros desde el principio y por lo tanto llamar a uno verso trocaico (metro trocaico $-v-x$) y cataléctico y al otro yámbico ($x-v-$) y acataléctico, pero el ritmo es fundamentalmente el mismo. Como con el hexámetro, estamos tratando en cada caso con un verso compuesto, regularizado rítmicamente, basado en dos *cola* con una cesura entre ellas. El trímetro = pentemímer ($x-v--$) + lekythion ($-v-v-v-$), el tetrámetro = ditroqueo ($-v-x-v--$) + lekythion.

Es difícil elegir un punto para empezar a criticar esta enumeración magistral de errores conceptuales y metodológicos. En primer lugar, la idea de que los ritmos trocaico y yámbico son esencialmente iguales es una aberración teórica (cf. Pretagostini 1986: 152-3 [140-1]): aunque estén compuestos por los mismos elementos y tengan características similares, son formas diametralmente inversas (¡literalmente!). De hecho, la diferencia entre ambos metros es estrictamente rítmica (el trímetro tiene ritmo ascendente, el tetrámetro descendente). Tampoco se puede descartar como insignificante la catalexis (esto no debería ni siquiera tener que ser señalado): bajo ningún concepto es lo mismo que un metro mantenga su estructura básica en toda su extensión que la cambie en sus últimos elementos. Por lo demás, la hipótesis sobre el origen compuesto no soporta el más mínimo análisis (y es absolutamente innecesaria, dada la extensión de los tipos de verso en cuestión). Solamente en el trímetro la hipótesis requiere: a) invertir la frecuencia de realización del tercer *anceps* (nótese que en el lekythion es preferentemente breve, que es lo que indica el signo “ v ”), b) ignorar la cesura heptemímera (West la considera una variante menor en el yambo arcaico, pero esto es simplemente falso, como puede corroborarse en van Raalte 1986: 184), c) ignorar la multitud de versos sin corte entre los dos *cola* y d) ignorar el puente de Porson, por mencionar sólo uno de los fenómenos rítmicos del trímetro yámbico. Finalmente, desde el punto de vista meramente académico, una presentación de la naturaleza esencial de dos de los metros más importantes de la tradición poética griega debería al menos incluir alguna referencia bibliográfica en donde se analicen las hipótesis que se arrojan, alguna corroboración empírica de las propuestas o, al menos como consuelo, la presentación de un verso que ejemplifique la posición señalada.

⁷ Estas y más críticas a West en Hoekstra (1981: 33-53), Fantuzzi (1984: 41-2), Macía Aparicio (1992: 93-4) y Magnelli (1996: 128-9). Para reducir la extensión de este apéndice, no me detendré más que en los principales inconvenientes de cada hipótesis.

Casi inmediatamente después de la publicación de los trabajos de West, el ejemplo más claro de teoría compositivista contemporánea, se presentó el libro de Nagy (1974), el ejemplo más claro de teoría evolucionista (luego repetida con algunas pequeñas modificaciones en Nagy 1990 y 1996c). Para el autor, el hexámetro es un ferecracio (xx-uu-x) expandido con tres dáctilos (xx[-uu-uu-uu]-uu-x), que incorpora dos innovaciones con respecto a la tradición eólica de la que surge: reemplazo opcional de dos breves por una larga y fijación de la base eólica como -- (también con reemplazo opcional de - → uu; para el autor esta fijación explica la preferencia por espondeos en el primer pie). Nagy intenta en sus trabajos derivar estas estructuras a partir del sustrato indoeuropeo, e insiste en la pre-existencia de las fórmulas con respecto al metro.⁸

La propuesta de Nagy es más explicativa que la de West: en Nagy (1974: 72-3), por ejemplo, pretende dar cuenta del puente de Hermann y de la escasez de monosílabos finales a partir de la idea de que los procesos de expansión dactílica en fórmulas que incluyan pausas en el cuarto y el sexto troqueo generarían superposición de monosílabos, lo que no es deseable.⁹ Sin embargo, adolece de un problema fundamental: es incapaz de explicar la distribución de cesuras eficientemente (si acaso). La hipótesis del autor es que los cortes tradicionales del verso están en donde terminan las fórmulas tradicionales; el inconveniente es que las cesuras se dan en infinidad de versos donde no coinciden con fórmulas y, a la inversa, hay fórmulas que saltan algunos de estos quiebres. (Por lo demás, no parece haber ninguna razón por la cual no se generaran nuevas fórmulas una vez modificado el metro para permitir cortes regulares diferentes a los que se observan en el verso homérico.) Ahora bien, se podría señalar que esto no es tampoco problemático, pero para ello se tendrían que buscar motivos

⁸ Este último punto es importante y será recuperado por otros autores: frente a la postura más extendida en los análisis orales, que establece que las fórmulas son esencialmente herramientas compositivas para facilitar el trabajo de los bardos (una posición ya establecida en Parry 1928: 10 [=1971: 9]: "...this diction, in so far as it is made up of formulae, is entirely due to the influence of metre."; también está dada por sentado, por ejemplo, en Jones y Gray 1972: 187), diversos investigadores han sugerido que en realidad las fórmulas homéricas y hesiódicas son anteriores al hexámetro y que de hecho son el material a partir del cual el hexámetro es originalmente elaborado. Es un tema sobre el que aquí no puedo extenderme; debo, sin embargo, señalar la absoluta inadecuación del enfoque con los hechos conocidos: no hay evidencia de poesía formulaica no-hexamétrica (con la evidentemente insuficiente excepción del dístico elegíaco) y hay mucha evidencia de poesía hexamétrica no-formulaica, que es lo opuesto a lo que se esperaría si las fórmulas fueran los elementos diacrónicamente constitutivos del metro.

⁹ La explicación no es del todo convincente, sin embargo. La propuesta depende de que un ferecracio con pausas en la última sílaba o la primera (x|x-uu-x o xx-uu-|x) expandido con un dáctilo generaría fórmulas con superposición de monosílabos (x|x-uu-|uu-x o xx-uu-|uu-|x). Si el lector se está preguntando por qué esto debe ser así, sepa que quien suscribe lo acompaña en la duda.

adicionales para que, por ejemplo, en Homero haya aproximadamente 60% de diéresis bucólica pero 98% de casos con cesura en el tercer pie. En otras palabras, se necesitan motivos históricos que Nagy no propone, lingüísticos o rítmicos para que los poetas elaboraran a partir de fórmulas preexistentes un metro estíquico fijo con una pausa interna en el tercer pie (pero nunca en la diéresis tercera).

Por último, hay aspectos intrínsecos a la hipótesis que no parecen justificables: el ferecracio, que para Nagy se expandiría y reproduciría estíquicamente, no es un verso eólico básico (en el sentido de no-derivado), sino la forma clausular del glicónico (xx-uu-ux), es decir, un *colon* que se usa específicamente como cierre de una serie de líneas. Esto hace improbable que fuera la base de una tirada estíquica. Además, el proceso de expansión del que la postura depende es marcadamente más tardío que lo que el autor requiere, y que pueda haber sido usado para elaborar el hexámetro es exclusivamente *ad hoc*.¹⁰

La idea de Nagy de que las fórmulas preceden al metro fue posteriormente explotada por Gentili y Giannini (1977 [1996]), que elaboran una compleja teoría compositivista a partir de ella. La originalidad del enfoque de estos autores es que no buscan, como la tradición que los antecede, dos elementos que juntos compongan el metro homérico, sino que esencialmente admiten que cualquier conjunto de *cola* más o menos arbitrario puede ponerse junto para armar hexámetros.¹¹ Los autores resumen su postura en la p. 32 de la reimpresión de su artículo:

(...) las fórmulas épicas prototípicas, puestas en sincronía con las de la lírica y las de las inscripciones, sugieren una visión más compleja de la estructura del hexámetro [que la que lo divide en dos *cola* fijos]: en sus puntos de juntura en la yuxtaposición de los *cola* se reconocen cuatro incisiones: pentémímera, trocaica, heptémímera y bucólica. En

¹⁰ Estas y muchas otras críticas a Nagy en Gentili y Giannini (1977: 29-32 [1996: 33-6]), Berg (1977: 20-2), Hoekstra (1981: 40 n. 36 y 41 n. 40), Fernández Delgado (1982: 155), Fantuzzi (1984: 42-6) y Macía Aparicio (1992: 90-1).

¹¹ Frente a Nagy, que justifica la preexistencia de *cola* menores en la lírica posterior, Gentili y Giannini (1977: 22-8 [=1996: 26-30]) se toman el trabajo de buscar en un sistema formulaico paralelo a la tradición poética, el de las inscripciones funerarias, los elementos compositivos básicos que luego permiten formar el hexámetro. Pero, aunque es un tema que debe ser profundizado en otro lugar, la alternativa no soluciona nada. Los textos que analizan son invariablemente posteriores a la tradición hexamétrica y en general más cercanos a la época de la lírica, y su definición de fórmula inscripcional como “un grupo de palabras, usado regularmente, para expresar un idea dada *no necesariamente* en las mismas condiciones métricas, que son determinadas por la estructura del nombre propio” (Gentili y Giannini 1977: 24 [=1996: 28], cursiva de los autores) permite considerar básicamente cualquier cosa como una fórmula, lo que invalida cualquier derivación a partir de la identificación de estas supuestas “fórmulas inscripcionales”. Por lo demás, me resulta muy confusa la equiparación de las fórmulas de la composición oral y las fórmulas de los epigramatistas: ¿son realmente elementos compositivos comparables de tradiciones poéticas comparables?

consecuencia, el hexámetro parece un verso que resulta de la asociación de estas figuras métricas en las cuales se estructuran las fórmulas señaladas por Parry. La secuencia de *cola* en una secuencia de hexámetros se configura automáticamente como una estrofa plausible de un canto lírico de ritmo *κατ' ἐνόπλιον* [dáctilo-epitritico] en la cual está ausente el elemento epitritico. Es lícito por lo tanto postular en el plano diacrónico el pasaje de una forma libre lírica a la forma rígida *katà stichon*, obtenida gracias a la superposición de *cola* en función homorrítmica.

El párrafo exhibe problemas conceptuales y metodológicos harto evidentes. En primer lugar, el salto inferencial sobre el que la hipótesis se sostiene desde fórmulas de formas específicas que pueden hallarse en el verso a un hexámetro dividido en *cola* que lo pre-existen y que esas fórmulas ejemplifican es completamente inadmisibles. Incluso si en otros contextos ciertos *cola* métricos aparecen solos, de eso no se infiere de ninguna manera que las fórmulas del hexámetro épico e himnódico (que no aparecen en general en ningún otro contexto, y nunca aparecen en otro contexto en forma demostrablemente independiente)¹² sean elementos constitutivos previos al hexámetro. En segundo lugar, bajo ningún concepto se deduce de la acumulación de fórmulas (o de *cola*, si se prefiere) que el hexámetro es una estrofa plausible de un canto lírico, en particular porque el hexámetro no es una estrofa, es un verso. No hay un solo caso (o al menos yo no he hallado ninguno) en toda la tradición de una estrofa de diecisiete sílabas que se repite indefinidamente, o al menos algunas veces en un poema.¹³ Lo más cercano es el dístico elegíaco, que es un conjunto mínimo de dos versos, soporta mejor la hipótesis de un origen a partir de *cola* menores (Gentili y Giannini 1997: 28-30 [=1996: 32-3]) y está muy lejos de poder ser considerado como un modelo para el desarrollo del hexámetro. En tercer lugar, no puede clasificarse como nada menos que graciosa la idea de un ritmo dáctilo-epitritico (disimulado en el pasaje a partir de la denominación “κατ' ἐνόπλιον”) con elemento epitritico ausente. Con el mismo criterio podríamos llamar “drama ático” al teatro en Alejandría (porque es “drama”, pero sin el elemento “ático”), o de Nono como “épica helenística” (porque es “épica”, pero sin el elemento

¹² Este punto es importante: no basta con demostrar que las fórmulas aparecen en otros contextos (digamos, en Estesícoro o Safo), es necesario mostrar que aparecen en esos contextos independientemente de su papel en el hexámetro (porque, de acuerdo a la teoría, pre-existen a este metro). Pero eso es imposible, porque toda la poesía griega conservada es post-homérica. Y más significativo que esta imposibilidad trivial es que en los pocos contextos donde fórmulas homéricas o sus variaciones aparecen, la influencia de la épica es evidente (e.g., el κλέος ἄφθιτον del fr. 44 de Safo).

¹³ No puede considerarse una defensa aceptable contra esta crítica que la “estrofa” pretendida no es un solo hexámetro, sino una secuencia de hexámetros, porque las mismas objeciones son válidas en ese caso (no hay estrofas constituídas por un número indefinido de secuencias idénticas en la poesía griega arcaica) y porque no hay forma de definir cuáles son los límites entre estas supuestas estrofas.

“helenístico”). Un dáctilo-epitritico sin epitrito es un dáctilo, y descubrir que el hexámetro dactílico tiene ritmo dactílico no puede realmente ser considerado un gran avance en la historia de la metricología.

A estos inconvenientes se suma, por supuesto, la ausencia absoluta de evidencia aceptable para defender la hipótesis. En la segunda parte del artículo, Giannini se propone presentarla, pero desde el comienzo el análisis está viciado por completo: “el hecho de que la recurrencia [de irregularidades métricas] no sea exclusiva de las posiciones examinadas no puede anular el significado que, en el plano diacrónico, se debe extraer de ella.”¹⁴ En otras palabras, la evidencia es evidencia cuando Giannini lo dice, y no lo es cuando Giannini lo dice. Hay un esquema metodológico donde esto es verosímil, pero difícilmente sea uno al que se pueda adherir si se quiere alcanzar conclusiones con validez científica.¹⁵

Las teorías compositivistas pueden dividirse en dos grupos: aquellas que postulan que el hexámetro alcanza su forma definitiva a partir de la combinación de dos o más *cola*, y aquellas que sostienen que tras la composición hubo un periodo de evolución y adaptación para llegar al hexámetro como lo conocemos. A las primeras se las puede denominar hexametristas, y a las segundas proto-hexametristas, en la medida en que proponen la existencia de un “proto-hexámetro”.¹⁶ El primero de este grupo en los setenta es Peabody (1975: 30-65), que analiza detenidamente la métrica védica y avéstica para hallar paralelos en el desarrollo del hexámetro. El primer paso de este análisis es distinguir tres categorías: líneas (elementos mínimos de composición de entre cuatro y nueve sílabas), versos (combinaciones mínimas de dos o tres líneas) y estrofas (combinaciones de versos). El largo del hexámetro sugiere para Peabody (1975: 46) que era un verso, no una línea (de donde se infiere que el proto-hexámetro era un compuesto de líneas). Por supuesto, para mantener el razonamiento el autor dedica una página a aclaraciones que buscan apuntalar la hipótesis en los puntos donde falla (largo de los elementos del hexámetro, variedad de las cesuras). El punto fundamental de la teoría es, sin embargo, que en griego el metro se convierte en un *continuum* rígido tras la caída de

¹⁴ Gentili y Giannini (1977: 38 [=1996: 42]).

¹⁵ Éstas y otras críticas a Gentili y Giannini en Fernández Delgado (1982: 158-9) y Macía Aparicio (1992: 94-5). La postura de Gentili y Giannini es considerada la mejor de las disponibles por Fantuzzi (1984: 52-6), por razones que no son estrictamente hablando metricológicas, y (entendiendo que) ampliada por Ritoók (1987: 7-18) para abarcar el desarrollo desde la métrica indo-europea.

¹⁶ Esta división no fue considerada, por cuestiones de espacio, en Abritta (2015b). Como todas, tiene un margen de error; West, por ejemplo, sostiene que hay un pequeño cambio entre el verso compuesto y el hexámetro, a saber, la posibilidad de alternar entre dáctilos y espondeos. Sin embargo, dado que la estructura del verso no cambia realmente, considero que debe ser incluido en el lado de los hexametristas.

la distinción línea/verso que es esencial en el resto de las tradiciones. Demostrado esto (para el autor), la explicación de las cesuras y los puentes es posible a partir de un análisis de los elementos constituyentes del metro. Las cesuras tipo A y tipo C (cf. sec. 2.1.2) de la tradición colométrica son en realidad las cesuras preexistentes de las líneas que constituyen el verso hexamétrico. La cesura central es, naturalmente, el punto de juntura de las líneas. El puente de Hermann, por otro lado, se explicaría porque no hay en las líneas básicas una cesura correspondiente al cuarto troqueo (en realidad, según el propio Peabody, sí hay, pero es un caso raro y no debe ser tomado en cuenta).

Sería un trabajo largo y complejo demostrar los errores en el razonamiento de este autor. Fantuzzi (1984: 48) resume el problema central:

Del método de Peabody así descripto se evidencia con claridad que su aproximación a la prehistoria del hexámetro obedece sobre todo a los criterios de una lógica combinatoria en la cual la comparación con los varios metros indoeuropeos no proporciona documentación para organizar o para explicar (junta y coordinadamente con los propios elementos griegos), sino que actúa más bien como depósito de “pruebas” para verificar ciertas hipótesis sobre estos últimos.

En otras palabras, Peabody toma de la tradición poética indoeuropea los elementos que le sirven, desecha arbitrariamente los que no le sirven, y luego organiza todo a fin de hacer parecer que su hipótesis sobre el desarrollo del metro es correcta. El potencial explicativo del enfoque es encomiable, porque es muy alto (ninguna otra de las hipótesis hasta aquí analizadas podía dar cuenta de manera tan apropiada de las cesuras y los puentes en el metro), pero su absoluta inadecuación con los hechos hace que sea imposible tomarla en cuenta seriamente.

A pesar de esto, el método fue retomado por Vigorita (1977).¹⁷ El autor sigue a West en proponer que el (proto-)hexámetro es un compuesto de dos *cola* unidos en la cesura pentemímera (como Fernández Delgado, Vigorita argumenta que ésta es la más antigua), pero considerando esta composición como una “copla heroica” [heroic couplet] con un heptasílabo completamente indeterminado en la primera mitad del verso y un decasílabo regularizado con la forma de un paremiáco a partir de un original xxx/x/x∪∪-x, donde / marca los puntos posibles de cesura. El proto-hexametro/copla

¹⁷ Digo “retomado”, pero en realidad pareciera que ambas hipótesis fueron elaboradas en forma independiente.

heroica sería entonces una estructura de la forma xxx/x/xxx // ∪-∪/-∪-∪-∪. ¹⁸ La primera parte se regulariza tomando como modelo la segunda, y finalmente aparece una cesura tras la octava sílaba (la primera del segundo *colon*) a fin de “esconder el corte [sic] con un encabalgamiento”. ¹⁹

Nuevamente, el problema de Vigorita no está intrínsecamente en su potencial explicativo (aunque no puede justificar el diferencial en la distribución de las cesuras entre las partes del metro, cf. sec. Ap.I.3 n. 33), sino en su metodología. Como Peabody, utiliza la tradición métrica indo-europea no como evidencia comparada, sino como reservorio de ejemplos de los procedimientos que necesita para llegar desde su proto-hexametro postulado al hexámetro en su forma definitiva. Es claro que con semejante método se puede llegar a cualquier lado desde cualquier lado, sin haber probado nada. ²⁰

La teoría proto-hexamétrica más importante es, sin duda, la de Berg (1977). El autor propone que el hexámetro es el resultado de la evolución de un compuesto original de dos *cola* indoeuropeos: un octosílabo con un núcleo coriámbico variable en tres posiciones (es decir, una secuencia xxxxxxxx con un grupo -∪- incluido en tres ubicaciones posibles) y su variante cataléctica (e.g., xx-∪-∪-x). ²¹ Éstos se vincularían regularmente como parte de un sistema compositivo indoeuropeo, donde la línea cataléctica aparecería como cierre de una serie de octosílabos, hasta que finalmente la vinculación llevaría a fusionarlos como un verso único. A partir de ese punto, el proceso de desarrollo es descripto en cuatro etapas:

- 1) xx-∪-∪-∪ o xxxx-∪-∪ o -∪-∪-xxx + xx-∪-∪-x (y sus variantes)
- 2) xxxx-∪-∪-∪-∪-∪-x (fijación de la base eólica del heptasílabo como ∪)
- 3) -----∪-∪-∪-∪-∪-x (fijación de la base del octosílabo como -----, con incorporación de la posibilidad de alternar ∪ con -, que no aparece en el esquema)

¹⁸ Omito la descripción de Vigorita (1977: 292-4) de cómo xxx/x/x∪-∪-x se convierte en ∪-∪-∪/-∪-∪-x, que es evidentemente inadmisibles a menos que uno pretenda de antemano derivar lo segundo de lo primero. En otras palabras, aunque todos los pasos de Vigorita pueden ser correctos, no presenta ni siquiera un intento de justificación de por qué se darían.

¹⁹ Vigorita (1977: 296).

²⁰ Más críticas a Vigorita en Fernández Delgado (1982: 157), Ritoók (1987: 4-5 n. 11) y Magnelli (1996: 111-5). Los enfoques de Peabody y Vigorita no han tenido hasta donde he podido verificar gran repercusión, ni positiva ni negativa, probablemente porque el de Berg, que está en la misma línea que el de ellos, es claramente superior.

²¹ A esta altura de la discusión, “cataléctico” se utiliza con una cierta liberalidad para cualquier par de metros que se diferencian únicamente en que uno tiene una sílaba menos que el otro.

- 4) $\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}\text{x}$ (hexámetro post-homérico, con conversión plena del sistema silábico inicial a un sistema puramente moraico)

El proceso que comienza estrictamente hablando en el paso 2 es denominado por Berg “catametrización” [Katametrionisierung], que se puede definir como el paso de un verso silábico basado en *cola* a un metro moraico basado en metros (dáctilos y espondeos).²²

La propuesta tiene diversas ventajas, que el autor se cuida de señalar. Primero, explica con mucho soporte en la evidencia (en metros líricos) el desarrollo del metro desde el período indo-europeo, con una menor (pero no insignificante) cantidad de pasos *ad hoc* que otras hipótesis. Segundo, da cuenta de una cantidad notable de fenómenos métricos, como la preferencia por espondeos en los primeros dos pies, la ley de Wernicke, el puente de Hermann,²³ los alargamientos métricos y, en general, la aparente irregularidad del verso homérico frente a sus sucesores, en los que el carácter moraico del metro estaría mucho más definido. Sin embargo, no puede proveer una explicación para las cesuras centrales, lo que es verdaderamente grave, tomando en cuenta que considera que el punto de juntura original de los *cola* estaría en la cesura heptemímera, que es mucho menos frecuente que aquellas. Por lo demás, el problema metodológico de Peabody y Vigorita persiste: la evidencia indo-europea y griega es utilizada exclusivamente como reservorio de supuestas pruebas de los pasos *ad hoc* que se realizan.²⁴

Este panorama de las teorías de los setenta, la mayor parte de las cuales aún son consideradas estándar en la disciplina, es desolador en la medida en que ninguna de ellas se aproxima siquiera a proveer una explicación admisible del origen del hexámetro dactílico. Es cierto que la evidencia es escasa, y que inevitablemente incluso una

²² La idea de una reconversión rítmica del hexámetro se repite en el poco convincente trabajo de Steinrück (2005).

²³ Sobre este punto, cf. también el trabajo de Tichy (1981), Berg y Lindeman (1992) y Berg y Haug (2000). Es probablemente el aspecto más convincente de la hipótesis de Berg.

²⁴ Berg (1977: 24-5), por ejemplo, apela al fr. 654 P. de Corina, uno de cuyos versos exhibe la secuencia $\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}$, para demostrar que el proto-hexámetro podría haber tenido la forma que él propone existiría entre los puntos 2 y 3 de su derivación (digo “entre”, porque en el 3 ya hay intercambio de dáctilos y espondeos). Esto es, por supuesto, completamente insuficiente e incluso absurdo: basta ver el resto del fragmento para notar que, lejos de ser una estructura regular (como debería serlo para ser la base de un verso estíquico), es un caso aislado.

Estas y otras críticas a Berg en Fernández Delgado (1982: 156-7), Ritoók (1987: 5 n. 11), Macía Aparicio (1992: 92-3), Magnelli (1996: 121-4) y sobre todo Haug y Welø (2001: 130-3), que de cualquier manera consideran la hipótesis como la que está en mejor posición para solucionar el problema del origen del metro.

hipótesis aceptable tendría un componente de especulación considerable; sin embargo, se esperaría de ella que al menos fuera consistente con los datos sincrónicos del metro homérico y, si no perfectamente derivable de la evidencia comparada, al menos no en completa disonancia con ella.

Ap.I.3. La hipótesis coral

La idea de que el hexámetro no se origina ni de un compuesto de partes ni de un proceso evolutivo a partir de una forma primitiva fue propuesta varias veces a lo largo de los años, en particular por indo-europeístas que no fueron capaces de ver en el metro heroico indicios de una ascendencia indo-europea. Meillet (1923) primero, y luego Watkins (1963) y Campanile (1990) propusieron que el hexámetro es en realidad un verso extranjero a la tradición griega, pelásgico o minoico, adaptado por los micénicos para su poesía. Esto, uno podría decir, no explica nada (de hecho, es el epítome de no explicar nada), pero tiene una ventaja inmensa: permite liberar de la presión de la diacronía al metro, dando plena libertad así a las fundamentaciones rítmicas de su estructura. En otras palabras, no habiendo “cola primitivos” ni “proto-hexámetro” (al menos no en el sentido derivacionista), las explicaciones sincrónicas sobre las que se ha hablado en el cap. 2 no chocan con ningún intento de explicación histórica de los fenómenos del metro. El origen extranjero, además, soluciona el brutal inconveniente de la distancia sideral entre el hexámetro y el resto de los metros griegos (eólicos y líricos). La recurrencia a lo largo de los años de la propuesta es, por lo demás, prueba suficiente de la incapacidad de las teorías derivacionistas de convencer a una parte de los filólogos.

David (2006) pertenece en un sentido a esta tradición de autores que sugieren que el origen del verso no debe buscarse en un proceso de derivación sino en una adaptación de un esquema foráneo a la herencia poética.²⁵ El autor, sin embargo, sigue a Georgiades (1949) en hallar semejante esquema no en hipotéticas poesías extranjeras, sino en una forma de baile supérstite en Grecia, el *συρτός*. El *συρτός* es una danza circular existente hoy en Grecia insular, de ritmo dactílico, en donde cada secuencia de pasos incluye una retrogresión, es decir, una detención y retroceso en el avance de los bailarines hacia un lado. David postula que este esquema peculiar es el origen de las

²⁵ Lo mismo puede decirse de Marót (1958), que sugirió la inadmisible idea de que el hexámetro es una forma métrica natural para el lenguaje griego. Ha sido criticado con razón por Fantuzzi (1984: 39 n. 16).

principales cesuras del hexámetro, que se correlacionaría con un *συρτός* de diecisiete pasos de la siguiente manera:

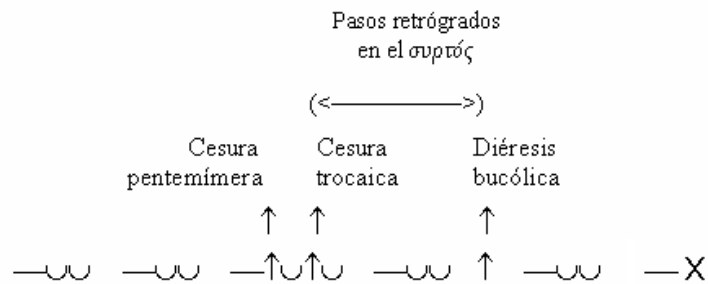


Figura Ap.1. Correspondencias entre los movimientos en el *συρτός* y el hexámetro.

La hipótesis tiene una serie considerable de ventajas desde el comienzo: explica la isocronía de los metros del hexámetro, que es inusitada en el resto de la tradición pero típica de los ritmos de baile,²⁶ da cuenta de la posición de las cesuras principales del metro, que se corresponderían con los puntos clave de la danza, y explica la terminología antigua sobre el metro, dividido en “pies” sobre “la derecha” y sobre “la izquierda” (Arist. *Met.* 1093a29-b1), por no hablar del término *βαίνειν*, traducido usualmente “escandir” pero con el significado extremadamente común de “dar pasos”.

La presentación de David, sin embargo, genera a la hipótesis numerosos inconvenientes. En primer lugar, porque el autor parece hacer de adherir a ella el equivalente de rechazar la teoría oral.²⁷ Pero esta condición es absurda, entre otras razones, porque hay innegable evidencia en los poemas homéricos y otras fuentes que verifican la idea de que pertenecen a una tradición oral. Lo que es más importante, porque no parece haber incompatibilidad alguna entre la proposición “los poemas homéricos son parte de una tradición de canto épico” y la proposición “el hexámetro es una forma métrica adaptada a partir del ritmo de una danza”. Para demostrar que la hay deberían hallarse dos teoremas, es decir, dos proposiciones derivadas, uno de cada una de las mencionadas, que sean incompatibles (esto es, que uno sea la negación del

²⁶ Nótese que el coriambo (—υυ—) que para la mayor parte de los autores es el origen de las secuencias dactílicas en el hexámetro no es isocrónico en absoluto, porque rítmicamente se compone de dos partes en relación de tiempo 2:1.

²⁷ No entiendo las objeciones de Nagy (1996a: 19-20) al concepto “teoría oral”. ¿La “teoría de la evolución” o la “teoría de la relatividad” no deberían ser “teorías” porque se ocupan de hechos? Por supuesto, esto no implica que la “teoría oral” sea un concepto unívoco, porque hay varias versiones de ella; ése, sin embargo, es un asunto por completo diferente.

otro).²⁸ Pero esto no me parece posible, porque la primera proposición no dice nada sobre el origen del metro, y la segunda no dice nada sobre su uso.²⁹

Por otra parte, encuentro ineconómico por parte de David rechazar la teoría oral en su defensa de la hipótesis coral, y sólo explicable a partir de su aparente equiparación de “teoría oral” con “teoría de Nagy”. Es evidente que si el hexámetro proviene de un ritmo de baile, en algún punto se cantaba a la par de los bailarines, y se me hace difícil imaginar a los poetas componiendo por escrito los textos de estos coros en la época pre-homérica, donde no tenemos prácticamente registro del uso de la escritura.

El texto de David tiene otros problemas, sobre los que aquí no puedo expandirme. Sin embargo, el núcleo de su argumento es atractivo como solución a la cuestión del origen del hexámetro, sobre todo porque presenta evidencia indirecta del tipo de sustrato que propone, es decir, el baile contemporáneo. Contra esto, Naerebout (2008: 488) objeta que es metodológicamente inadmisibles aceptar como prueba de la existencia de un baile en el 1000 a.C. una inscripción del S. I d.C. donde se menciona un baile del mismo nombre de uno actual como “la danza de los ancestros” (cf. David 2006: 104). Y es probable que esto sea otro error del libro de David; sin embargo, la objeción de Naerebout está lejos de ser destructiva, por no decir seria.³⁰ Si sabemos que hay un baile dactílico circular moderno (y lo sabemos) y sabemos que había bailes circulares en la antigua Grecia (y ciertamente lo sabemos)³¹, difícilmente puede asegurarse que es imposible que esos bailes tuvieran un ritmo dactílico, y de hecho lo contrario se hace relativamente probable. Además, dado que hay versiones del baile moderno con una proporción entre tesis y arsis de 1:1, no hay nada extraño en afirmar que los antiguos también pudieran tenerla.³²

²⁸ La definición clásica de incompatibilidad lógica: A y B son incompatibles si C puede deducirse de A y no-C de B.

²⁹ Por supuesto, uno podía argumentar (como Berg y Nagy) que los rastros de formulas pre-homéricas en las irregularidades métricas sugieren que el metro no fue siempre dactílico, lo que iría en contra de la hipótesis coral. Sin embargo, este argumento depende del axioma metodológico “las irregularidades deben ser explicadas a partir de un estado previo del desarrollo del metro”, al que no creo que la mayoría de los filólogos adhieran y, en todo caso, basta mi no adhesión para probar que no es ineludible.

³⁰ Lo mismo puede decirse de su mención (en la misma página) de las críticas de Pöhlmann a la identidad propuesta por Georgiades entre ritmo y metro (Pöhlmann 1995). Una lectura del texto de Pöhlmann permite ver claramente que ni sus objetivos ni su argumento afectan en lo más mínimo a la hipótesis coral, fundamentalmente porque se concentran en los metros líricos.

³¹ Cf. Calame (1997: 34-8) y Haarmann (2014: 171-4).

³² Georgiades (1949) tuvo problemas serios con esto, por lo que sostuvo la demostrablemente falsa tesis de que la proporción era de 2:3, que es la del *καλαματιανός*, la variante del *συρτός* que él identificaba como el origen del hexámetro. Independientemente de esto, siendo el argumento en esencia comparativo, no habría nada de extraño en que existiera un baile similar al *καλαματιανός* con proporción 1:1 a comienzo del primer milenio a.C.

No habiendo nada imposible en la existencia de una danza circular dactílica en la Grecia pre-homérica, habiendo de hecho evidencia indirecta de esa danza, es un origen perfectamente plausible para el hexámetro. Pero más importante aún, es un origen que soluciona una parte considerable de los problemas que las teorías derivacionistas son incapaces de resolver. En primer lugar, el que produce la variación de las cesuras centrales. No habiendo un punto de juntura fijo, sino dos pasos en donde la primera parte de la danza (el avance de los bailarines hacia un lado) termina, esto es, el último del avance y uno que se realiza en el lugar antes de retroceder, fue posible para los poetas alternar entre cortes masculinos y femeninos en el centro del metro, algo que se ha notado también buscan hacer en el trímetro (cf. sec. 3.2.2), y que por lo demás es intrínsecamente deseable a los fines de facilitar la composición en un idioma donde las palabras pueden empezar y terminar con sílaba breve o con sílaba larga.

La hipótesis coral también explica, como se ha observado, la diéresis bucólica; más importante aún, es capaz de fundamentar por qué ésta está mucho más regularizada en el metro homérico que los cortes de la primera parte de la línea: la presión externa de la forma del baile naturalmente contribuiría a esta regularización. Las cesuras tipo A, por otro lado, debieron esperar que las presiones rítmicas intrínsecas al metro las fijaran, y esto no termina de suceder hasta la época helenística.³³

Este último punto es quizá la ventaja clave de la hipótesis coral: al colocar fuera de la tradición poética el origen del metro, no necesita justificar cada uno de sus aspectos como parte de un desarrollo diacrónico, porque el proto-hexametro no tiene historia. En otras palabras, mientras que las líneas primitivas de los derivacionistas cargan con sus propias reglas, y es necesario agregar pasos en las derivaciones para acomodarlas al esquema del hexámetro, la tirada de dáctilos que constituye un *συρτός* prácticamente no impone ningún criterio al metro. Lo único que se requiere es que la voz respete el ritmo básico para acompañar la danza en forma apropiada. Los poetas, naturalmente, se habrían sentido compelidos a reproducir los cortes del baile, de donde las cesuras centrales (motivadas, a su vez, por la necesidad de dividir una línea tan larga como la del hexámetro y de evadir la indeseable diéresis media) y la diéresis bucólica.

³³ Éste es un defecto que no he hallado mencionado en ningún lado para las hipótesis proto-hexamétricas, sobre todo la de Berg: si los dos *cola* originales ya tenían cesuras definidas, ¿por qué hay una diferencia tan clara en la evidencia temprana entre las de la segunda mitad de la línea y las de la primera? Incluso si se hallara una fundamentación, esta dificultad adicional debilita las teorías frente a la hipótesis coral, que no la tiene.

Una vez establecido el proto-hexámetro como una tirada de seis dactilos³⁴ con un corte relativamente fijo en el centro y otro en el interior de la segunda mitad, infinidad de pequeñas correcciones pueden haberse ejecutado. La primera probablemente fuera la catalexis, que permitiría separar en el canto una secuencia de la otra, lo que en el baile no se hace. De hecho, ésta es otra ventaja de la hipótesis coral, porque la catalexis es una propiedad típica de los versos de cierre en estrofas, no de los estíquicos. Que se halle en el hexámetro es un indicio que éste tiene propiedades especiales, y que la hipótesis coral pueda justificar su presencia habla a favor de ella. De la misma manera, el *anceps* final es una consecuencia automática una vez que las líneas se separan unas de otras.

Una segunda modificación (o primera, el orden en este caso no importa) sería probablemente la equivalencia $- = \cup$.³⁵ Otros autores han señalado que este fenómeno es el resultado de una búsqueda de variación; sin embargo, su funcionamiento en el hexámetro ha sido poco justificado. Después de todo, en el trímetro la resolución está fuertemente restringida (en particular en el trímetro arcaico) y en los metros líricos es inusual, mientras que la contracción en el hexámetro homérico es más o menos frecuente en todas las arsis (excluyendo la quinta, que en Homero es larga el 5% de las veces, lo que no deja de ser un número relativamente alto si la alternativa es la prohibición de la contracción). Con la hipótesis coral la equivalencia se explica fácilmente: el ritmo dactílico dificulta incluir muchas palabras del lenguaje griego, por lo que los poetas necesitaban un mecanismo para sortearlo sin alterarlo.³⁶ Dado que dos

³⁴ La extensión del hexámetro es un problema, pero lo es para absolutamente todas las teorías, que la admiten como dada. No se puede proponer seriamente que el compuesto de dos *cola* explica la extensión del metro; ¿qué motivo se ha dado alguna vez, más allá del propio esquema del verso, para justificar que el primero no podría haber sido un adóneo ($-\cup\cup-x$), dando a la línea una estructura $-\cup\cup-\cup\cup\cup-x$, es decir, un “pentámetro dactílico (no elegíaco)”?. La única excepción a esto podría ser la justificación a partir de un octosílabo y un heptasílabo de Berg, dado que ambos *cola* se hallan en el sustrato indoeuropeo; sin embargo, el autor debe hacer tantos cambios para pasar de esas bases al hexámetro que éste podría haber terminado siendo un pentámetro o un heptámetro sin inconvenientes.

La hipótesis coral puede al menos intentar una explicación: entre la presión por equiparar al metro con una oración estándar del idioma y la de dividirlo en tres partes, seis dactilos es la medida ideal porque no es demasiado larga para lo primero ni demasiado corta para lo segundo. Es meramente especulativo, pero es, que es más de lo que puede decirse de las explicaciones derivacionistas de la extensión del hexámetro.

³⁵ La hipótesis de Nagy (1974) de que la equivalencia está basada en la contracción en el lenguaje ha sido criticada con razón por Brough (1977: 297) y Berg (1977: 33). El segundo sugiere que el origen de la equivalencia estaría en los cambios dentro de la estructura del metro, pero observa que no tiene que ver con la cuestión de su origen.

³⁶ Las teorías derivacionistas podrían pretender apelar a una explicación semejante; sin embargo, recuérdese que en ellas se propone que los propios poetas fueron restringiendo su capacidad de incorporar ciertas formas de palabra, con lo que resulta bastante arbitrario afirmar que en un momento se dieron cuenta de que se habían pasado con las restricciones, si se me permite el coloquialismo, e inventaron la

breves y una larga ocupan el mismo tiempo (en términos rítmicos, se entiende), la equivalencia era el más sencillo. Asimismo, como no se podían arriesgar a perder el ritmo de base, limitaron la alternancia a la parte débil de cada pie, a fin de no distorsionar su percepción. Por lo demás, parece intuitivamente más adecuado ocupar dos pasos del baile con una sola sílaba larga que un paso con dos breves.

En este punto, el lector puede preguntarse qué sucede con la heptemímera. Todo lo demás es explicable: las cesuras centrales y la diéresis bucólica como producto de la presión conjunta del ritmo y el origen del metro, las cesuras tipo A y los puentes como fenómenos rítmicos³⁷ y la catalexis y la equivalencia $- = \infty$ como adaptaciones necesarias en el paso de una forma de baile a un verso poético. Sin embargo, la heptemímera es un problema, porque es un corte importante, no tiene motivaciones rítmicas del todo claras y además está a mitad de la retrogresión del *συρτός*. Hay dos explicaciones posibles, no necesariamente incompatibles. Primero, que haya surgido como un corte masculino alternativo a la femenina bucólica y, eventualmente, a las cesuras centrales cuando el verso se independizó de la forma del baile. Es justificación suficiente para ella, pero existe una complementaria, más interesante.

Es sabido que la tradición épica de la que Homero es heredero pasó por una etapa eólica. Sin embargo, hay serios debates sobre qué implicancias tiene esta etapa. Berg y Haug (2000), por ejemplo, consideran que la épica eólica no habría estado en hexámetro, y que este metro sería específicamente una innovación jónica. Me siento tentado a coincidir con ellos, no sólo por los argumentos que presentan, sino también porque soluciona una serie de problemas para la hipótesis coral, entre ellos el origen de la heptemímera. Ésta podría explicarse con relativa facilidad como el resultado de incorporar en el verso jónico una serie de fórmulas de la forma $x\cup\text{---}\cup\text{---}x$ o $x\text{---}\cup\text{---}x$ al final del hexámetro.³⁸ Esto, sumado a la presión por buscar una alternativa masculina a la bucólica y una variante para las cesuras centrales en los versos sin ellas, sumado a su vez a la evasión del cuarto troqueo por motivos rítmicos justifica suficientemente el origen del corte en T4.

equivalencia para solucionarlo. En la hipótesis coral, es la simplicidad del ritmo del baile la que determina la restrictividad del metro.

³⁷ Sobre el puente de Meyer, basta con lo dicho en las sec. 2.1.3 y 2.1.4. En el puente de Hermann, además de la motivación rítmica, seguramente estaría jugando un rol la presencia de la diéresis bucólica, que atraería fuertemente hacia sí las pausas en el área inmediata. Cf. también abajo, sobre la adaptación de fórmulas.

³⁸ Los grupos de nombre+epíteto del tipo *πολύμητις Ὀδυσσεύς* (e.g., en *Il.* 4.349), *πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς* (e.g., en *Il.* 1.58) y *κρείων Ἀγαμέμνων* (e.g., en *Il.* 7.405) que complementan estructuras como *τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη* sirven como ejemplo (cf. Parry 1928: 18-19 [15-16]).

El puente de Hermann puede, además, ser no sólo causante de innovaciones sino producto de ellas,³⁹ asumiendo que las fórmulas eólicas con la forma $-\cup-\cup-x$, es decir, un ferecracio con base $-\cup$,⁴⁰ debieron adaptarse al hexámetro modificando algunas palabras trocaicas, como en el caso de $\acute{\alpha}\nu\delta\rho\epsilon\varsigma \rightarrow \acute{\alpha}\nu\epsilon\rho\epsilon\varsigma$. De esta manera, la hipótesis coral comparte con la teoría del proto-hexametro de Berg (y sus seguidores) la ventaja de explicar el origen de estas formas artificiales,⁴¹ que según Berg y Lindeman (1992: 192) tenían la función principal de “reemplazar formas de palabra originalmente trocaicas en fórmulas que contenían originalmente la secuencia $-\cup-$ ”. Lo que es más, la hipótesis coral es superior a la explicación proto-hexamétrica por el sencillo hecho de que puede justificar la necesidad de la adaptación (algo de lo que la segunda es por completo incapaz).

Este punto merece un tratamiento más detenido. Las hipótesis comentadas más arriba pretenden unánimemente explicar cómo se desarrolló el hexámetro a partir de otros metros, cosa que, con más o menos dificultades, logran. Sin embargo, todas parten de dos supuestos metodológicos que sería preferible evitar: primero, que esos metros fundamentales pueden ser elegidos arbitrariamente por el filólogo⁴² y, segundo, que no hay ninguna necesidad de justificar al hexámetro como forma. Aunque lo primero no puede evitarse en algún punto, la evidencia indirecta para la existencia de un tipo de metro en la Grecia pre-homérica sirve al menos para morigerar el inconveniente; esto

³⁹ Obviamente, la triple presión diacrónica (por la proximidad de la bucólica), sincrónica (por la indeseabilidad rítmica de un corte trocaico en el cuarto pie) y producto de la necesidad de adaptar fórmulas ferecráticas al dáctilo parece la mejor justificación disponible del poderoso puente de Hermann, que parece difícil de explicar tomando cada una de estas presiones por separado.

⁴⁰ No hay ejemplos en los poetas lésbicos (lo que no es mucho decir, dado que sólo se conserva un único ferecracio en ellos, el del fr. 111.1 [L.-P.] de Safo, $\acute{\iota}\gamma\omicron\iota \delta\grave{\eta} \tau\acute{o} \mu\acute{\epsilon}\lambda\alpha\theta\rho\omicron\nu$ [en lo alto la viga]), pero la estructura constituye la cuarta línea de la estrofa en la *O.* 1 de Píndaro (e.g., el v. 4, $\acute{\epsilon}\lambda\delta\epsilon\alpha\iota, \phi\acute{\iota}\lambda\omicron\nu \acute{\eta}\tau\omicron\rho$ [...deseas, querido corazón]) y la primera línea de la estrofa de la *P.* 10 (e.g., el v. 1, Ὀλβία Λακεδαίμων [Feliz Lacedemonia]); cf. Itsumi (2009: 63-4, 141, 144, 256-8 y 262). Nótese que la mención de estos textos no pretende ser más que ilustrativa de la posibilidad de la existencia en la métrica eólica de un tipo de metro $-\cup-\cup-x$, no de su relación con la poesía épica no-hexamétrica no conservada ni mucho menos de la relación entre ésta y el hexámetro.

⁴¹ Entre otras; cf. Tichy (1981) y Berg y Lindeman (1992) para un análisis detenido de estos derivados y Berg y Haug (2000: 13-15) para una pequeña lista de las principales formas artificiales que podrían explicarse por adaptación de fórmulas diseñadas para otros metros. Los autores no incluyen otras irregularidades, como las sílabas breves al inicio del metro (sobre las cuales cf. por ejemplo Berg 1977: 19-20) o en la tesis del tercer pie (sobre las cuales, cf. por ejemplo Steinrück 2005). Debo aclarar que no pretendo sugerir que la adaptación de fórmulas es la única explicación necesaria o apropiada para todos estos casos, simplemente es una herramienta adicional que un adherente a la hipótesis coral tiene para solucionarlos.

⁴² Basta el hecho de que cada autor elige el o los que más convienen a su derivación para demostrar esto.

vale tanto para la apelación a metros cognados como para la tradición de bailes folclóricos.⁴³

El segundo supuesto, que en otro lado he denominado “de causa final”, es, a mi entender, completamente destructivo de la mayor parte de las derivaciones, porque determina una metodología inapropiada en el manejo de la evidencia. El principio de causa final dice que el hexámetro era un desiderátum en el desarrollo de la métrica griega, algo que los poetas deliberadamente pretendían generar. De esto, claro está, no existe un ápice de evidencia. Sin embargo, es imprescindible para justificar las derivaciones descritas arriba, que se volverían imposibles si todas las modificaciones concebibles de las secuencias métricas a las que los autores apelan pudieran darse en igualdad de condiciones.⁴⁴ En palabras sencillas: sin apelar a la injustificada idea de que los poetas querían por razones que desconocemos generar el hexámetro, no se puede de ninguna manera derivar el hexámetro de otros metros. El principio de causa final es esencial para cualquier postura derivacionista.

Pero no lo es en la hipótesis coral. La existencia de una forma de baile dactílica es motivación suficiente para generar un metro que acompañe con su ritmo el paso de la danza.⁴⁵ Dado que se debe asumir para esta tradición una ascendencia al menos en la época tardo-micénica (sobre la base de la evidencia de las danzas circulares), se entiende que para el siglo VIII estaría arraigada culturalmente entre los jónicos (como principales herederos de la cultura micénica), lo que justifica bien el esfuerzo de adaptar las fórmulas lingüísticamente sencillas de la poesía épica eólica en metros eólicos al incómodo hexámetro. Este punto es clave: sólo la hipótesis coral es capaz de combinar innovación (adaptación de fórmulas en otros metros y creación de nuevas formas

⁴³ No así para los testigos líricos post-homéricos, pero esto requiere una discusión aparte.

⁴⁴ Dos breves ejemplos para entender este problema: sin el principio de causa final, no hay forma de justificar la triple expansión dactílica del ferecracio de Nagy, porque no habría motivo para que no fuera una expansión simple, doble o cuádruple. De la misma manera, sin el principio de causa final, la infinidad de combinaciones posibles de *cola* formulaicos a partir de los cuales Gentili y Giannini derivan el hexámetro deberían darse, porque no habría motivo para que no se dieran o por lo menos un subconjunto considerable de ellos.

⁴⁵ Los argentinos (no somos los únicos) sabemos bien de esto: aunque sus orígenes son algo misteriosos (!), es claro y bien sabido que el tango nace como un ritmo de baile, y más tarde (en principio, a través de improvisaciones ocasionales) empieza a ser acompañado por canto. De hecho, la historia del tango es en sí misma un paralelo insospechadamente adecuado para la del hexámetro; nótese que este ritmo de baile más adelante se independiza, primero parcialmente y luego del todo, de la danza, al punto que muchas de las principales obras no fueron compuestas para ser bailadas.

lingüísticas) con arraigo cultural del verso heroico; ninguna de las hipótesis derivacionistas tiene esta ventaja.⁴⁶

Frente a la incapacidad de explicar satisfactoriamente el desarrollo del hexámetro de los derivacionistas, la hipótesis coral, aun con sus defectos, ofrece por esto una serie de ventajas que no pueden ignorarse.

Ap.I.4. Conclusiones

A los fines prácticos, la hipótesis coral tiene la enorme ventaja de que permite actuar con notable libertad a las presiones rítmicas “sincrónicas” que se han propuesto como justificaciones de los fenómenos principales del metro. Es más sencillo entender por qué se fijan las cesuras tipo A, se evita el corte en el segundo troqueo o en los espondeos del segundo, cuarto y quinto pie y se favorecen los cortes en el tercero y el cuarto sobre la base de una tirada cataléctica de seis dáctilos que sobre la base de unos *cola* heredados de una larga tradición donde la mayor parte de estos fenómenos no podrían funcionar porque el metro arrastraría las presiones de sus formas primigenias. La adhesión a la hipótesis coral, por ello, explica suficientemente el enfoque adoptado en el capítulo 2 de este trabajo.

Sin embargo, eso no es todo. A lo largo de este apéndice se han observado las enormes limitaciones que las teorías derivacionistas tienen, sin duda responsables de que aún hoy, más de ciento cincuenta años después de Bergk (un periodo absurdo en una disciplina contemporánea), se siga discutiendo sobre el origen del metro sin éxito. El error está en la lógica misma: ninguna derivación puede en forma convincente explicar el origen del hexámetro simplemente porque el hexámetro no se deriva de ninguna estructura anterior. Ni siquiera las sofisticadas teorías de los setenta y las décadas de apuntalamiento que las han seguido han sido capaces de proveer una solución al problema por el sencillo hecho de que están viciadas desde sus mismos fundamentos.

La hipótesis coral no sólo es una alternativa viable, sino que supera todas las propuestas anteriores tomando de ellas lo mejor (por ejemplo, la capacidad de explicar

⁴⁶ Alguien podría pretender argumentar que el lento y progresivo proceso de modificación de las formas métricas permitiría transmitir a lo largo de su cambio un sustrato de transcendencia cultural. Entiendo que sólo las hipótesis proto-hexamétricas podrían sostener con cierta coherencia una idea semejante, pero invariablemente es una propuesta que apenas llega a compensar la obvia importancia cultural de una danza folclórica.

Más sobre la importancia cultural del hexámetro en la historia de sus usos en Abritta (en prensa^a y en prensa^b).

las formas artificiales y las irregularidades del metro), eliminando lo peor (por ejemplo y sobre todo, el principio de causa final) e incorporando nuevas motivaciones para algunos fenómenos conocidos que por lo demás tienen un fundamento rítmico (por ejemplo, el puente de Hermann como producto de la proximidad de la diéresis bucólica). Además, utiliza evidencia indirecta, el *συρτός*, apoyada por evidencia directa que atestigua la existencia de bailes circulares en la Grecia pre-homérica, por lo que no depende de una reconstrucción de la métrica indo-europea cuya verificabilidad es absolutamente nula. Es, por todo esto, y a pesar de los errores cometidos por sus defensores (tanto Georgiades como David), la mejor explicación disponible del hexámetro dactílico y, confío, la única que el paso del tiempo verá florecer y no marchitarse.

Apéndice II: Listado de muestras y abreviaturas y sistema de referencias

A continuación presento los principales datos de las muestras utilizadas en este trabajo. Naturalmente, todas pueden hallarse en el blog, con muchos más detalles de los que incluyo aquí. La presentación de la información en este lugar tiene dos funciones: primero, ofrecer al lector una visión de conjunto sobre los textos analizados y la cantidad de versos incluidos en cada uno. Segundo, presentar las abreviaturas con las cuales en el texto hago referencias a ellos. Tras el listado, describiré el sistema de referencias a los textos citados en el cuerpo del trabajo; aunque en la mayoría de los casos es el estándar, puede resultar útil para el lector no familiarizado con alguno de los *corpora*.

Parece importante, más que explicar qué datos se incluyen (para saber lo cual basta bajar la mirada), indicar qué datos he dejado de lado. En primer lugar, cuando un *corpus* está claramente establecido (por ejemplo, los *Himnos* de Calímaco) no he incluido el detalle de su constitución en la lista. Tampoco lo he hecho cuando la cantidad de textos analizados es extensa, como en el caso de los *Himnos Órficos*, de los que se han codificado treinta y dos. Los detalles sobre la constitución de estos *corpora* pueden hallarse en los archivos correspondientes a ellos en <https://empgriegos.wordpress.com/datos-y-herramientas/muestras>. Nótese que, cuando la columna de la edición está en blanco, es porque la última referida vale para el texto en cuestión.

Otro dato que he dejado de lado son los versos específicos de las muestras compiladas. Así, no incluyo los números exactos de verso de los examinados de cada canto de la *Ilíada*, porque sería engorroso y no aporta nada útil en este lugar. Nuevamente, la información está disponible on-line.

Por las mismas razones, no he incorporado aquí observaciones sobre versos corruptos o dañados que he excluido (o no). También puede consultarse en las tablas de cada autor.

Hexámetro

Autor	Abr.	Texto	Abr.	Cantidad de versos	Edición
Homero	Hom.	<i>Ilíada</i> 1-12	<i>Il.</i>	1221	Allen (1931)
		<i>Odisea</i>	<i>Od.</i>	1263	Von der Mühl (1962)
Parménides	Parm.	<i>Περὶ Φύσεων</i> (fragmentos)	-	144	Abritta (en prensa ^a)
Calímaco	Cal.	<i>Himnos</i> (1-4, 6)	<i>Him.</i>	935	Pfeiffer (1949-53)
Apolonio de Rodas	Ap.	<i>Argonauticas</i>	<i>Arg.</i>	906	Fraenkel (1961)
Teócrito	Teo.	<i>Idilios</i> (1, 6, 7, 11, 16, 17, 22)	<i>Id.</i>	905	Gow (1952)
Anónimo	-	<i>Himnos Órficos</i>	<i>Him. Orf.</i>	413	Quandt (1962)
Opiano de Anazarbo	Op.	<i>Halieútica</i>	<i>Hal.</i>	534	Mair (1928)
Pseudo-Opiano ¹	-	<i>Cinegética</i>	<i>Cin.</i>	109	Mair (1928)
Nono de Panópolis	-	<i>Dionisiacas</i> 1-16	<i>Dion.</i>	882	Keydell (1959)
Proclo	Pr.	<i>Himnos</i>	<i>Him.</i>	185	Vogt (1957)

Trímetro yámbico

Autor	Abr.	Texto	Abr.	Cantidad de versos	Edición
Arquíloco	Arq.	Fragmentos	-	18	West (1992)
Semónides	Sem.	Fragmentos	-	154	
Solón	Sol.	Fragmentos	-	40	
Esquilo	E.	<i>Prometeo Encadenado</i>	<i>Pro. Enc.</i>	287	Murray (1955)

¹ “Pseudo Opiano” quizás no sea la denominación más adecuada para el autor de la *Cinegética*. Es probable que fuera simplemente un Opiano distinto al de Anazarbo. Cf. sec. 2.3.2.3.1 n. 121.

		<i>Suplicantes</i>	<i>Sup.</i>	289	
		<i>Siete contra Tebas</i>	<i>Sept.</i>	317	
		<i>Euménides</i>	<i>Eum.</i>	304	
Sófocles	S.	<i>Antígona</i>	<i>Ant.</i>	887	Dain y Mazon (1955-1960)
		<i>Edipo Rey</i>	<i>O.T.</i>	502	
		<i>Filoctetes</i>	<i>Fil.</i>	518	
Eurípides	Eur.	<i>Alcestitis</i>	<i>Alc.</i>	186	Diggle (1984-94)
		<i>Medea</i>	<i>Med.</i>	208	
		<i>Andrómaca</i>	<i>And.</i>	188	
		<i>Hécabe</i>	<i>Hec.</i>	226	
		<i>Heracles</i>	<i>Her.</i>	106	
		<i>Ifigenia en Táuride</i>	<i>I.T.</i>	191	
		<i>Orestes</i>	<i>Or.</i>	199	
		<i>Bacantes</i>	<i>Bac.</i>	200	
Aristófanes	Aris.	<i>Caballeros</i>	<i>Cab.</i>	295	Coulon y van Daele (1923-1930)
		<i>Paz</i>	<i>Pax</i>	296	
		<i>Aves</i>	<i>Av.</i>	310	
		<i>Ranas</i>	<i>Ra.</i>	300	
		<i>Riqueza</i>	<i>Pl.</i>	316	
Licofrón	Lic.	<i>Alejandra</i>	<i>Alej.</i>	1007	Mascialino (1964)
Luciano de Samosata	Luc.	<i>Podagra</i>	<i>Pod.</i>	226	Macleod (1967)
Filipo de Tesalónica	Fil.	Epigramas de la <i>Antología Palatina</i>	-	166	Beckby (1965-8)

Gregorio Nacianceno	Greg.	<i>De vita sua</i>	-	311	Jungck (1974)
Jorge de Pisidia	-	<i>De expeditione persica</i>	-	253	Pertusi (1959)
Coliambo					
Autor	Abr.	Texto	Abr.	Cantidad de versos	Edición
Hiponacte	Hip.	Fragmentos	-	82	West (1992)
Calímaco	Cal.	<i>Yambos</i> (fragmentos)	-	176	Pfeiffer (1949-53)
Herondas	Her.	<i>Mimos</i> (1-8, 10-13)	-	549	Cunnigham (1971)
Babrio	Ba.	<i>Fabulas</i>	-	456	Perry (1965)
Dístico Elegíaco					
Autor	Abr.	Texto	Abr.	Cantidad de dísticos	Edición
Tirteo	Tir.	Fragmentos	-	66	West (1992)
Mimnermo	Mim.	Fragmentos	-	32	
Solón	Sol.	Fragmentos	-	91	
Teognis	Teog.	Fragmentos	-	288	
Jenófanes	Jen.	Fragmentos	-	30	
Calímaco	Cal.	Epigramas	-	132	Pfeiffer (1949-53)
		<i>Himno al baño de Palas</i>	<i>Him. 5 o himno V</i>	70	
Teócrito	Teo.	Epigramas	-	51	Gow (1952)
Meleagro	Mel.	Epigramas de la <i>Antología Palatina</i>	-	413	Beckby (1965-8)
Antípatro de Sidón	Ant.	Epigramas de la <i>Antología</i>	-	282	

Palatina

Filipo de Tesalónica	Fil.	Epigramas de la <i>Antología</i> <i>Palatina</i>	-	212
-------------------------	------	--	---	-----

Sistema de referencias²

Autor	Esquema de la referencia	Ejemplo ³
Antípatro de Sidón	Libro de la AP.epigrama.verso	7.748.3 (ἡ ποῖοι χθονὸς...)
Apolonio de Rodas	<i>Obra</i> canto.verso	<i>Arg.</i> 2.971 (κέλσαν, ἐπεὶ...)
Aristófanes	<i>Obra</i> verso	<i>Pax</i> 146 (Ἐκεῖνο τήρει...)
Arquíloco	Fragmento.verso	19.3 (θ<εῶ>ν ἔργα...)
Babrio	Fabula.verso	74.3 (κάκεῖνος αὐτοῖς...)
Calímaco, epigramas	Epigrama.verso	49.2 (ἀγκεῖσθαι νίκης...)
Calímaco, himnos	Número de himno.verso	3.25 (μήτηρ, ἀλλ' ἀμογητι...)
Esquilo	<i>Obra</i> verso	<i>Sept.</i> 371 (σπουδῆ διώκων...)
Eurípides	<i>Obra</i> verso	<i>And.</i> 803 (διάδοχον ἐν...)
Filipo de Tesalónica	Libro de la AP.epigrama.verso	9.61.2 (παῖδ' ἐὸν ἐς...)
Heronidas	Mimo.verso	4.21 (ἀγαλμάτων τῖς...)
<i>Himnos Órficos</i>	Himno.verso	37.3 (οἴκοις Ταρταρίοισι...)
Hiponacte	Fragmento.verso	9.2 (κράδας ἔχοντες...)
Homero	<i>Obra</i> canto.verso	<i>Il.</i> 1.32 (ἀλλ' ἴθι μή...)
Jenófanes	Fragmento.verso	1.3 (ἄλλος δ' εὐῶδες...)
Licofrón	<i>Obra</i> verso	<i>Alej.</i> 562 (οὐδ' ὁ Σκιαστής...)
Luciano de Samosata	<i>Obra</i> verso	<i>Pod.</i> 164 (βατράχους, ὑαίνας...)
Meleagro	Libro de la AP.epigrama.verso	5.198.1 (Οὐ πλόκαμον...)

² Dado que esta lista se incluye específicamente para la consulta del sistema cuando se busca a qué verso se está haciendo referencia en un caso específico, la he organizado alfabéticamente por autor. En todos los casos, obviamente, las citas se pueden realizar utilizando los nombres completos o las abreviaturas ya introducidas en las listas anteriores. Por otro lado, he intentado en todos los casos equiparar el sistema utilizado con el del programa Diogenes, para facilitar la corroboración de las citas. En los textos fragmentarios o epigramáticos, la numeración utilizada es siempre la del editor elegido. Nótese, finalmente, que, aunque en los archivos de las muestras cada dístico está en una línea, he utilizado el sistema tradicional de referencia por versos (es decir que cada dístico ocupa dos versos).

³ Incluyo las primeras palabras del verso (elegido completamente al azar) con el que se ejemplifica el sistema, a fin de que el lector pueda verificar que lo está utilizando como lo he pretendido.

Mimnermo	Fragmento.verso	7.2 (ἄλλός τις σε...)
Nono	<i>Obra</i> libro.verso	<i>Dion.</i> 3.412 (εἵκελος ἠθέω...)
Opiano (y Pseudo-)	<i>Obra</i> libro.verso	<i>Hal.</i> 1.265 (λείπεθ' ἐκών...)
Parménides	Fragmento.verso	1.24 (ὦ κοῦρ' ἀθανάτησι...)
Proclo	Himno.verso	2.6 (μητέρος ἰσχανόωσιν...)
Semónides	Fragmento.verso	7.12 (τὴν δ' ἐκ κυνός...)
Sófocles	<i>Obra</i> verso	<i>Ant.</i> 534 (φέρ', εἰπέ δή μοι...)
Solón	Fragmento.verso	13.42 (κτήσασθαι πάντως...)
Teócrito, epigramas	Número.verso	16.2 (εἰς Αἶδην πολλῆς...)
Teócrito, <i>Idilios</i>	<i>Obra</i> idilio.verso	<i>Id.</i> 1.47 (τὰν ὀλίγος τις...)
Teognis	Verso	44 (ἄλλ' ὅταν ὑβρίζειν...)
Tirteo	Fragmento.verso	5.7 (εἰκοστῶι δ' οἱ μὲν...)

Bibliografía

- Abrach, L. (en prensa) “Aproximaciones a los *Himnos Órficos*: Cohesión interna y aspectos contextuales”, en D. A. Torres (ed.) *La himnodia griega antigua. Culto, performance y desarrollo de las convenciones del género*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Abritta, A. (2010) “Sobre la posibilidad de un análisis coral en *Iliada* 53-305”, *Anales de Filología Clásica* 23, p. 1-62.

_____ (2013) “Hacia una nueva musicalidad de la tragedia griega”, en Sapere et al. (eds.), *Nuevas aproximaciones a la antigüedad grecolatina*, vol. I, Buenos Aires: Rthesis, 9-22.

_____ (2014) “On the Location of Ancient Greek *Stress* and its Relation to Accent”, ponencia, *14e Congrès de la FIEC*, disponible en <https://ubacyttorres.wordpress.com/trabajos-publicados>.

_____ (2015a) “On the Role of Accent in Ancient Greek Poetry. Pitch Patterns in the Homeric Hexameter”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 111, 11-27.

_____ (2015b) “Hacia una sistemática de las teorías sobre el origen del hexámetro dactílico”, ponencia presentada en el *VII Coloquio Internacional “[Una] nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos”*, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en <https://ubacyttorres.wordpress.com/trabajos-publicados>.

_____ (2016a) “Sobre el problema de la paroxitonesis”, *Habis* 47, 63-82.

_____ (2016b) “Dos problemas de prosodia del griego antiguo. Primera parte: sílabas cerradas con acento agudo”, *Argos* 39, en prensa.

_____ (2017) “Dos problemas de prosodia del griego antiguo. Segunda parte: barítonos sobre sílabas cerradas”, *Argos* 40, aceptado para su publicación.

_____ (en prensa^a) *Un Análisis Coral del Poema de Parménides*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.

_____ (en prensa^b) “Conjeturas sobre una historia coral de la himnodia hexamétrica griega”, en D. A. Torres (ed.) *La himnodia griega antigua. Culto, performance y desarrollo de las convenciones del género*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

_____ (*en preparación*) “Técnicas compositivas del trímetro yámbico: el metro final en la historia del verso”.
- Agosti, G. y Gonnelli, F. (1995) “Materiali per la storia dell’esametro nei poeti cristiani greci”, en Fantuzzi, M. y Pretagostini, R. (eds.) *Struttura e storia dell’esametro greco*, vol. I, Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 289-434.

- Agresti, A. (2007) *An Introduction to Categorical Data Analysis*, New Jersey: Wiley.
- Allen, F. (1879) “Über den Ursprung des homerischen Versmasses”, *Kühns Zeitschrift* 36, 556-592.
- Allen, T. W. (1931) *Homeri Ilias*, Oxford: Clarendon Press.
- Allen, W. S. (1966) “Prosody and Prosodies in Greek”, *Transactions of the Philological Society* 65, 107-149.
- _____ (1967) “Correlations of Tone and Stress in Ancient Greek”, en *To Honor Roman Jakobson*, vol. 1, Den Haag: Mouton, 46-62.
- _____ (1973) *Accent and Rhythm*, Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (1987) *Vox Graeca*, 3^o ed., Cambridge: Cambridge University Press.
- Barnes, H. (1986) “The Colometric Structure of Homeric Hexameter”, *GRBS* 27, 125-150.
- _____ (1995) “The Structure of the Elegiac Hexameter: a Comparison of the Structure of Elegiac and Stichic Hexameter Verse”, en Fantuzzi, M. y Pretagostini, R. (eds.) *Struttura e storia dell’esametro greco*, vol. I, Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 135-162.
- Barry, W. J. (2007) “Rhythm as an L2 problem: How prosodic is it?”, en J. Trouvain y U. Gut (eds.) *Trends in Linguistics. Non-Native Prosody: Phonetic Description and Teaching Practice*, Berlin: De Gruyter.
- Barsch, A. (1995) “Metrics between Phonology and Theory of Literature”, *Poetics Today* 16, 411-428.
- Bassett, S. E. (1917) “The Hephthemimeral Caesura in Greek Hexameter Poetry”, *TAPhA* 48, 85-110.
- _____ (1919) “The Theory of the Homeric Caesura According to the Extant Remains of the Ancient Doctrine”, *AJPh* 40, 343-372.
- Beck, R. (1972) “A Principle of Composition in Homeric Verse”, *Phoenix* 26, 213-231.
- Beckby, H. (1965-8) *Anthologia Graeca*, 4 vols., Munich: Heimeran, 2^o ed.
- Beekes, R. S. P. (1972) “On the Structure of the Greek Hexameter: ‘O’Neill’ Interpreted”, *Glotta* 50, 1-10.
- Berg, N. (1977) “*Parergon metricum*: der Ursprung des griechischen Hexameters”, *MSS* 37, 11-36.

- Berg, N. y Haug, D. (2000) “Innovation vs. Tradition in Homer – An Overlooked Piece of Evidence”, *SO* 75, 5-23.
 - Berg, N. y Lindeman, O. (1992) “The Etymology of Greek ἄστος and Od. 19.327 ἀσσταλέος: Homeric Metrics and Linguistics – a Question of Priority”, *Glotta* 70, 181-196.
 - Bergk, Th. (1854) “Über das älteste Versmass der Griechen”, *Progr. Univ. Freiburg* [reim. en *Kleine philologische Schriften* 2, 1886, 392-408].
 - Brioso Sánchez, M. (1972) “Aportaciones al problema de la métrica griega tardía”, *EClás* 16, 95-138.
- _____ (1974a) “Notas para la historia del pentámetro dactílico griego”, *Emérita* 42, 147-157.
- _____ (1974b) “Nicandro y los esquemas del hexámetro”, *Habis* 5, 9-24.
- _____ (1976/7) “Aportaciones al estudio del hexámetro de Teócrito”, *Habis* 6, 21-56; 7, 57-76.
- _____ (1978) “Sobre el hexámetro de la elegía y el epigrama griegos”, *Habis* 9, 49-76.
- Brough, J. (1997) “Review of Nagy 1974”, *CR* 27, 297-298.
 - Bulloch, A. W. (1970) “A Callimachean Refinement to the Greek Hexameter”, *CQ* 20, 258-268.
 - Calame, C. (1997) *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role and Social Function*, trad. Al inglés por D. Collins y J. Orion, Lanham: Rowman & Littlefield.
 - Campanile, E. (1990) “Sull’origine dei metri greci”, en Danese, R. M., Gori, F. y Questa, C. (eds.) *Metrica classica e linguistica*, Urbino: QuattroVenti, 25-43.
 - Cantilena, M. (1995) “Il ponte di Nicanore”, en Fantuzzi, M. y Pretagostini, R. (eds.) *Struttura e storia dell’esametro greco*, vol. I, Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 9-68.
 - Clarke, M. L. (1955) “The Hexameter in Greek Elegiacs”, *The Classical Review* 5, 18.
 - Comotti, G. (1989) “Melodia e accento di parola nelle testimonianze degli antichi e nei testi con notazione musicale”, *QUCC* 32, 91-108.
 - Connell, B. (2011) “Downstep”, en van Oostendorp, M., Ewen, C. J., Hume, E. y Rice, K. (eds.) *The Blackwell Companion to Phonology*, West Sussex: Wiley-Blackwell, 824-847.

- Consbruch, M. (ed.) (1906) *Hephaestionis enchiridion cum commentariis veteribus*, Leipzig: Teubner.
- Coulon, V. y van Daele, M. (1923-1930) *Aristophane*, 5 vols., Paris: Les Belles Lettres [reim. 1963-1967 (1° ed. corr.)].
- Crusius, O. (1897) *Babrii Fabulae Aesopea*, Leipzig: Teubner.
- Cumming, R. E. (2010) *Speech Rhythm. The language-specific integration of pitch and duration*, PhD thesis, Downing College, <https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/228685>.
- Cunningham, I. C. (1971) *Herodas. Mimiambi*, Oxford: Clarendon Press.
- Dain, A. y Mazon, P. (1955-1960) *Sophocle*, 3 vols., Paris: Les Belles Lettres [reim. 1967-1968 (1° ed. rev.)].
- Daitz, S. G., (1991) “On Reading Homer Aloud: To Pause or not to Pause”, *AJPh* 112, 149-160.
- Dale, A. M. (1957) “Greek Metric 1936-1957”, *Lustrum* 2, 5-51.
 _____ (1964) “Observations on Dactylic”, *Wiener Studien* 77: 15-36.
- _____ (1968) *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge: University Press.
- Danek, G. y Hagel, S. (1995) “Homer-singen”, *Wiener Humanistische Blätter* 37, 5-20.
 _____ (1996) “Computergestützte Hexameter – Hexametersingender Computer”, *Studi iranica, mesopotamica & anatolica* 2, 111-122.
 _____ (1999) “Das Geheimnis der Lieder Homers – mit dem Computer entschlüsselt”, *Kremser Humanistische Blätter* 3, 47-55.
- David, A. P. (2006) *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*. Oxford: University Press.
- De Lacy, P. (2002) “The interaction of tone and stress in Optimality Theory”, *Phonology* 19, 1-32.
- del Ponte A. (1981) “Lycophronis Alexandra: la versificazione e il mezzo espressivo”, *Studi italiani di filologia classica* 53, 101-133.
- Denniston, J. D. (1954) *The Greek Particles*, Oxford: Clarendon Press.
- Devine, A. M. y Stephens, L. D. (1978) “The Greek Appositives: Toward a Linguistically Adequate Definition of Caesura and Bridge”, *CPh* 73, 314-328.

- _____ (1980) “Rules for Resolution: The Zielinskian Canon”, *TAPhA* 110, 63-79.
- _____ (1981) “A New Aspect of the Evolution of the Trimeter in Euripides”, *TAPhA* 111, 43-64.
- _____ (1983) “Semantics, Syntax, and Phonological Organization in Greek: Aspects of the Theory of Metrical Bridges”, *CPh* 78, 1-25.
- _____ (1984) *Language and Metre*, Chico: California Scholars Press.
- _____ (1985) “Stress in Greek?”, *TAPhA* 115, 125-152.
- _____ (1991) “Dionysius of Halicarnassus, *De Compositione Verborum* XI: Reconstructing the Phonetics of the Greek Accent”, *TAPhA* 121, 229-286.
- _____ (1994) *The Prosody of Greek Speech*, New York: Oxford University Press.
- Diggle, J. (1984-94) *Euripidis fabulae*, 3 vols., Oxford: Clarendon Press.
 - Ehrlich, H. (1912) *Untersuchungen über die Natur der griechischen Betonung*, Berlin: Weidmann.
 - Fantuzzi, M. (1984) “Preistoria dell’esametro e storia della cultura greca arcaica: a proposito di alcuni studi recenti”, *MD* 12, 35-60.
 - _____ (1995) “Variazione sull’esametro in Teocrito”, en Fantuzzi, M. y Pretagostini, R. (eds.) *Struttura e storia dell’esametro greco*, vol. I, Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 221-264.
 - Faraone, C. A. (2008) *The Stanzaic Architecture of Early Greek Elegy*, Oxford: Oxford University Press.
 - Fernández Delgado, J. A. (1982) “La poesía sapiencial de Grecia Arcaica y los orígenes del hexámetro”, *Emerita* 50, 151-173.
 - Fox, A. (2000) *Prosodic Features and Prosodic Structure. The Phonology of Suprasegmentals*, Oxford: Oxford University Press.
 - Fraenkel, H. (1955) “Der homerische und der kallimachische Hexameter” en H. Fraenkel y F. Tietze (eds.) *Wege und Formen frühgriechischen Denkens: literarische und philosophiegeschichtliche Studien*, Munich: Beck, 100–156 [publicado originalmente en 1926, *NGG* 2, 197-229; trad. al italiano en 1996, Fantuzzi, M. y Pretagostini, R. (eds.) *Struttura e storia dell’esametro greco*, vol. II, Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 173-270].
 - _____ (1961) *Apollonii Rhodii Argonautica*, Oxford: Clarendon Press [reim. 1970 (1º ed. corr.)].

- Galton, H. (1962) “The Fixation of the Accent in Latin and Greek”, *Zeitschrift für Phonetik und allgemeine Sprachwissenschaft* 15, 273-299.
- Gentili, B. y Giannini, P. (1977) “Preistoria e formazione dell’esametro”, *QUCC* 26, 7-51 [reim. en 1996, Fantuzzi, M. y Pretagostini, R. (eds.) *Struttura e storia dell’esametro greco*, vol. II, Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 11-62].
- Georgiades, T. (1949) *Die Griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg: M. von Schroder Verlag.
- Gerber, D. E. (1999) *Greek Elegiac Poetry*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Gerhard, E. (1816) *Lectiones Apollonianae*, Leipzig: Gerh. Fleischer.
- Giseke, B. (1864) *Homerische Forschungen*, Leipzig: Teubner.
- Golston, C. (1990) “Floating H (and L*) Tones in Ancient Greek”, en Myers, J. y Pérez, P. E., *Proceedings of the Arizona Phonology Conference III*, Tucson: University of Arizona, 66-82.
- Gordon, M. (2011) “Stress: Phonotactic and Phonetic Evidence”, en van Oostendorp, M., Ewen, C. J., Hume, E. y Rice, K. (eds.) *The Blackwell Companion to Phonology*, West Sussex: Wiley-Blackwell, 924-948.
- Gow, A. S. F. (1952) *Theocritus*, 2 vols., Cambridge: Cambridge University Press, 2º ed. [reim. 1965].
- Greenberg, N. A. (1985) “A Statistical Comparison of the Hexameter Verse in ‘Iliad’ I, Theognis and Solon”, *QUCC* 20, 63-75.
- Gussenhoven, C. (2004) *The Phonology of Tone and Intonation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gussenhoven, C. y Jacobs, H. (2011) *Understanding Phonology*, London: Hodder Education.
- Haarmann, H. (2014) *Roots of Ancient Greek Civilization. The Influence of Old Europe*, Jefferson: McFarland & Company.
- Hadley, J. (1869/70) “On the Nature and Theory of the Greek Accent”, *TAPhA* 1, 1-19.
- Hainsworth, B. (1993) *The Iliad. A Commentary*, vol. 3, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hanssen, F. (1883) “Ein musikalisches Accentgesetz in der quantitirenden Poesie der Griechen”, *RhM* 38, 222-244.
- Haug, E. y Welo E. (2001) “The Proto-Hexameter Hypothesis: Perspectives for Further Research”, *SO* 76, 130-136.

- Hayes, B. (1989) “Compensatory Lengthening in Moraic Phonology”, *Linguistic Inquiry* 20, 253-306.
- Hermann, G. (1805) *Orphica*, Leipzig: C. Fritsch.
- Higbie, C. (1991) *Measure and Music. Enjambement and Sentence Structure in the Iliad*, Oxford: Clarendon Press.
- _____ (1995) “Archaic Hexameter: the *Iliad*, *Theogony* and *Erga*”, en Fantuzzi, M. y Pretagostini, R. (eds.) *Struttura e storia dell’esametro greco*, vol. I, Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 69-120.
- Hilberg, J. (1879) *Das Prinzip der Silbenwägung*, Wien: Hoelder.
- Hoekstra, A. (1981) *Epic Verse Before Homer. Three Studies*, Amsterdam: North Holland Publishing Co.
- Hyman, L. M. (2001) “Tone Systems”, en Haspelmath, M. *et al.* (eds.) *Language Typology and Language Universals*, Berlin: De Gruyter, 1367-1380.
- _____ (2006) “Word-Prosodic Typology”, *Phonology* 23, 225-257.
- _____ (2009) “How (not) to do phonological typology: the case of pitch-accent”, *Language Sciences* 31, 213-238.
- _____ (2014) “Do all languages have word accent?”, en van der Hulst, H. (2014) *Word Stress. Theoretical and Typological Issues*, Cambridge: Cambridge University Press, 56-82.
- Ingalls, W. B. (1970) “The Structure of the Homeric Hexameter: A Review”, *Phoenix* 24, 1-12.
- Irigoin, J. (1959) “Lois et règles dans le trimètre iambique et le tétramètre trochaïque”, *Revue des Études Grecques* 72, 67-80.
- Itsumi, K. (2009) *Pindaric Metre: The ‘Other Half’*, Oxford: Oxford University Press.
- _____ (2014) “*Anceps*: Appropriate Applications of its Concept”, conferencia presentada en el 14º Congrès de la FIEC, Bordeaux, agosto 2014.
- Jaekel, Fr. (1902) *De poetarum Siculorum hexametro*, Leipzig: A. Hoffman.
- Jakobson, R. (1952) “Studies in Comparative Slavic Metres”, *Oxford Slavonic Papers* 26, 111-122.
- Jakobson, R. (1971) “On Ancient Greek Prosody”, en R. Jakobson, *Selected Writings*, La Haya: Mouton, 262–71 [Publicación original en polaco, 1937, “Z zagadnień prozodji starogreckiej”, en *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu (Z zagadnień poetyki 6)* 73-88].

- Janse, M. (2003) “The Metrical Schemes of the Hexameter” *Mnemosyne* 56, 343-348.
- Jones, F. P. y Gray, F. E. (1972) “Hexameter Patterns, Statistical Inference and the Homeric Question: An Analysis of the La Roche Data”, *TAPhA* 103, 187-209.
- Jungck, C. (1974) *Gregor von Nazianz. De vita sua*, Heidelberg: Winter.
- Kager, R. (1996) “The Metrical Theory of Word Stress”, en Goldsmith, John A. *The Handbook of Phonological Theory*, Blackwell Publishing, http://www.blackwellreference.com/public/book.html?id=g9780631201267_9780631201267, 367-402.
- Kantzios, I. (2005) *The Trajectory of Archaic Greek Trimeters*, Leiden: Brill.
- Kawahara, S. (2015) “The phonology of Japanese accent”, en Kubozono, H. (ed.) *The Handbook of Japanese Phonetics and Phonology*, Berlin: De Gruyter, cap. 11.
- Kazazis, J. N. (2007) “Ancient Greek meter”, trad. D. Kazazis, en *A History of Ancient Greek: From the Beginnings to Late Antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1033-1044.
- Kenny, A. (1982) *The Computation of Style*, Oxford: Pergamon Press.
- Keydell, P. (1959) *Nonni Panopolitani Dionysiaca*, 2 vols., Berlin: Weidmann.
- Kiparsky, P. (1967) “A propos de l'histoire de l'accentuation grecque”, *Langages* 2, 73-93.
- Kirk, G. S. (1966) “Studies in some Technical Aspects of Homeric Style”, *YClS* 20, 76-152.
- _____ (1990). *The Iliad. A Commentary*, vol. 2, Cambridge: Cambridge University Press.
- Knox, A. D. (1926) “Herodes and Callimachus”, *Philologus* 81, 241-255.
- _____ (1927) “Iambica or the Origin of Porson’s Law”, *PCPhS* 133/135, 32-46.
- _____ (1930) “Iambica: Corrigenda et Addenda”, *PCPhS* 142/144, 11-12.
- _____ (1932) “The Early Iambus”, *Philologus* 87, 18-39.
- Korzeniewski, D. (1968) *Griechische Metrik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- La Roche, J. (1898a) “Zahlenverhältnisse im homerischen Vers”, *WS* 20, 1-69.

- _____ (1898b) “Untersuchungen über den Vers bei Hesiod und in den homerischen Hymnen”, *WS* 20, 70-99.
- _____ (1899) “Der Hexameter bei Apollonios, Aratos und Kallimachos”, *WS* 21, 161-197.
- _____ (1900) “Zur Verstechnik des Nonnos”, *WS* 22, 194-221.
- Lascoux, E. (2003) “Écouter Homère? Pour un codage tonotopique de l'épos”, *Gaia* 7, 309-319.
 - Laum, B. (1920-4) “Alexandrinisches und Byzantinisches Akzentuationssystem”, *RhM* 73/4, 1-34.
- _____ (1928) *Das Alexandrinische Akzentuationssystem unter Zugrundelegung der theoretischen Lehren der Grammatiker und mit Heranziehung der praktischen Verwendung in den Papyri*, Paderborn: F. Schöningh.
- Legrand, Ph.-E. (ed.) (1930-1954) *Hérodote. Histoires*, 9 vols. Paris: Les Belles Lettres (reim. 1963-1970)
 - Lejeune, M. (1987) *Phonétique Historique du Mycénien et du Grec Ancien*, Paris: Klincksieck.
 - Lomiento, L. (2001) “Considerazioni sul valore della cesura nei versi *kata stichon* e nei versi lirici della poesia greca arcaica e classica”, *QUCC* 67, 21-35.
 - Luque Moreno, J. (2005) “Hexámetros especiales”, *Revista de Estudios Latinos* 5, 117-145.
 - Luschenko, T. L. (2013) “Modifications in the metric pattern of the hexameter in Nonnus' epic poems”, *Studia Linguistica* 7, 194-197.
 - Luzzatto, M. J. (1975) “La cultura letteraria di Babrio”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 5, 17-97.
 - Maas, P. (1922) “Zum Wortakzent im byzantinischen Pentameter”, *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* 3, 163-4.
- _____ (1962) *Greek Metre*, trans. H. Lloyd-Jones, Oxford: Clarendon Press [publicación original en alemán de 1923, *Griechische Metrik, Einleitung in die Altertumswissenschaft* 7, Leipzig: Teubner].
- Macía Aparicio, L. M. (1992) “Origen y estructura del hexámetro dactílico. Revisión crítica”, *EClás* 34, 87-103.
 - Macleod, M. D. (1967) *Lucian*, vol. 8. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
 - Mair, A. W. (1928) *Oppian, Colluthus, Tryphiodorus*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press [reim. 1963].

- Mair, A. W. y Mair, G. R. (1921) *Callimachus, Hymns and Epigrams. Lycophron. Aratus*, London: William Heinemann.
- Marót, K. (1958) “Der Hexameter”, *Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 6, 1-65.
- Martin, E. (1953) *Essai sur les rythmes de la chanson grecque antique*, Paris: Klincksieck.
- Mascialino, L. (1964) *Lycophronis Alexandra*, Leipzig: Teubner.
- Meillet, A. (1923) *Les Origines indo-européennes des mètres grecs*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Mendenhall, W., Beaver, R. J. y Beaver, B. M. (2009) *Introduction to Probability and Statistics*, Belmont: Brooks/Cole
- Meyer, W. (1884) “Zur Geschichte des griechischen und des lateinischen Hexameters”, *SBAW* 6, 979-1089.
- Michelazzo, F (1996), “Per una rilettura dell’ *Esametro* di Hermann Fraenkel”, en Fantuzzi, M. y Pretagostini, R. (eds.) *Struttura e storia dell’esametro greco*, vol. II, Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 139-172.
- Misteli, F. (1868) “Über die accentuation des griechischen”, *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete des Deutschen, Griechischen und Lateinischen* 17, 81-134.
- Mitchell-Boyask, R. (2012) “Heroic Pharmacology: Sophocles and the Metaphors of Greek Medical Thought”, en Ormand, K. (ed.) *A Companion to Sophocles*, West Sussex: Wiley Blackwell, 316-330.
- Mojena, A. (1991a) “El problema de la cesura en la métrica griega”, *Minerva* 5, 91-98.
 _____ (1991b) “Problemas básicos de fin de palabra y cesura en el hexámetro griego”, en Ferreres, L. (ed.), *Actes del IXè simposi de la Secció catalana de la SEEC: Treball en honor de Virgilio Bejarano*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 561-563.
- Morelli, G. (1961) “Studi sul trimetro giambico I: Vero o falso il terzo *tabu* di Knox?”, *Maia* 13, 143-161.
 _____ (1962) “Studi sul trimetro giambico II: Vero o falso il *tabu* Wilamowitz-Knox”, *Maia* 14, 149-161.
- Murray, G. (1955), *Aeschyli tragoediae*, Oxford: Clarendon Press, 2º ed. [reim. 1960].

- Murray, J. (2010) “Hellenistic Elegy: Out from Under the Shadow of Callimachus”, en Clauss, J.J. y Cuypers, M. (eds.) *A Companion to Hellenistic Literature*, West Sussex: Wiley-Blackwell, 106-116.
 - Naeke, A. F. (1835) “Callimachi Hecale”, *RhM* 3, 509-568.
 - Naerebout, F. G. (2008) “Review of David (2006)”, *Mnemosyne* 61, 485-491.
 - Nagy, G. (1974) *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*, Cambridge: Harvard University Press.
- _____ (1990) *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- _____ (1996a) *Homeric Questions*, Austin: University of Texas Press.
- _____ (1996b) *Poetry as Performance: Homer and Beyond*, Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (1996c) “Convergences and Divergences in Early Greek Poetry and Song”, en Fantuzzi, M. y Pretagostini, R. (eds.) *Struttura e storia dell'esametro greco*, vol. II, Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 63-110.
- _____ (2000), “Reading Greek Poetry Aloud. Evidence from the Bacchylides Papyri”, *QUCC* 64, 7-28.
- _____ (2010) “Language and Meter”, en Bakker, E. J. (ed.) *A Companion to the Ancient Greek Language*, West Sussex: Wiley-Blackwell, 370-387.
- Neubourg, L. de (1978) “Le nom de la césure après le 3° demi-pied de l’hexamètre”, *Pallas* 15, 3-7.
- Newton, B. E. (1969) “Metre and Stress in Greek”, *Phoenix* 23, 359-371.
- O’Neill Jr., E. G. (1939) “The Importance of Final Syllables in Greek Verse”, *TAPhA* 70, 256-294.

_____ (1942) “The Localization of Metrical Word Types in the Greek Hexameter”, *YCLS* 8, 103-178.
- Parker, L. P. E. (1966) “Porson’s Law Extended”, *CQ* 16, 1-26.
- Parry, M. (1928) *L’Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris: Les Belles Lettres [trad. al inglés en Parry, M. (1971) *The Making of the Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford: Oxford University Press, 1-190].
- Pasquali, G. (1927) “Review of Fraenkel (1926)”, *Gnomon* 3, 241-7.
- Peabody, B. (1975) *The Winged Word. A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally through Hesiod’s Works and Days*, Albany: State University of New York Press.

- Perry, B. E. (1965) *Babrius and Phaedrus*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Pertusi, A. (1959) *Giorgio di Pisidia. Poemi. I. Panegirici epici*, Ettal: Buch-Kunstverlag.
- Pfeiffer, R. (1949-53) *Callimachus*, 2 vols., Oxford: Clarendon Press.
- Plantade, E. (2007) “Isaac Vossius, Gottfried Hermann et l’ictus vocal”, *RhM* 150, 407-423.
- Pöhlmann, E. (1995) “Metrica e ritmica nella poesia e nella musica greca antica”, en Gentili, B. y Perusino, F. (eds.) *Mousike. Metrica, ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 3-15.
- Pontani, F. P. (1978) *Antologia Palatina*, vol I., Torino: Giulio Einaudi.
- Porson, R. (1802) *Hecuba*, Durham: Routh.
- Porter, H. N. (1951) “The Early Greek Hexameter”, *YCIS* 12, 1-63.
- Pretagostini, R. (1986) “La metrica greca e la metrica di M. L. West”, *QUCC* 23, 149-154 [reim. en Pretagostini, R. (2011) *Scritti di metrica*, ed. M. S. Celentano, 137-142].
- Probert, P. (2003) *A New Short Guide to the Accentuation of Ancient Greek*, London: Bristol Classical Press.
- _____ (2006) *Ancient Greek Accentuation. Synchronic Patterns, Frequency Effects and Prehistory*, Oxford: Oxford University Press.
- Quandt, W. (1962) *Orphei hymni*, Berlin: Weidmann [reim. 1973].
- Ritoók, Z. (1987) “Vermutungen zum Ursprung des griechischen Hexameters”, *Philologus* 131, 2-18.
- Ritschl, F. (1842) “Zur Metrik ”, *RhM* 1, 277-302.
- Ruijgh, C. J. (1987) “ΜΑΚΡΑ ΤΕΛΕΙΑ ΕΤ ΜΑΚΡΑ ΑΛΟΓΟΣ. Le prolongement de la durée d’une syllabe finale dans le rythme du mot grec”, *Mnemosyne* 40, 313-352.
- Rutherford, W. G. (1883) *Babrius*, London: Macmillan.
- Sauzet, P. (1989) “L’accent du grec ancien et les relations entre structure métrique et représentation autosegmentale”, *Langages* 95, 81-113.
- Schein, S. L. (1979) *The Iambic Trimeter in Aeschylus and Sophocles. A Study in Metrical Form*, Leiden: Brill.

- Schröder, O. (1907) “Vorgeschichte des homerischen Hexameters”, *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, 229-293.
- Sicking, C. M. J. (1993) *Griechische Verslehre*, München: C. H. Beck.
- Silva-Sánchez, T. (1993) “Sobre una particularidad del hexámetro de Opiano de Anazarbo”, *Excerpta Philologica* 3, 115-125.
- Snell, B. (1955) *Griechische Metrik*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Sommerstein, A. H. (1973) *The Sound Pattern of Ancient Greek*, Oxford: Basil Blackwell.
- Steinrück, M. (2005) “‘Lagaroi’: Le temps de la re-rythmisation de l’hexamètre”, *Mnemosyne* 58, 481-498.
- Stephens, L. D. (1975) “The Myth of the *Lex de Positione Debili* and a Fundamental Question in Metrical Theory”, *Phoenix* 29, 171-180.
- _____ (1985) “Trends in the Prosodic Evolution of the Greek Choliamb”, *GRBS* 26, 83-97.
- Steriade, D. (1988) “Greek Accent: A Case for Preserving Structure”, *Linguistic Inquiry* 19, 271-314.
- Stiffler, T. (1924) “Das wernickesche Gesetz und die bukolische Dihärese”, *Philologus* 79, 323-354.
- Sturtevant, E. H. (1920) *The Pronunciation of Greek and Latin. The Sounds and Accents*, Chicago: University of Chicago Press.
- Tichy, E. (1981) “Hom. ἀνδροτήτα und die Vorgeschichte des daktylischen Hexameters”, *Glotta* 59, 28-67.
- Torres, D. A. (2015) *Método filológico-didáctico para el estudio del griego clásico*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Treu, M. (1968) “Von Pentameterdihäresen”, *QUCC* 6, 101-113.
- Uden, J. (2010) “The *Contest of Homer and Hesiod* and the Ambitions of Hadrian”, *JHS* 130, 121-135.
- Usener, H. (1887) *Altgriechischer Versbau: ein Versuch vergleichender Metrik*, Bonn: Cohen.
- van der Hulst, H. (1999) “Word accent”, en van der Hulst, H. (ed.) *Word prosodic systems in the languages of Europe*, Berlin: De Gruyter, 3-116.

- _____ (2011) "Pitch Accent Systems", en van Oostendorp, M., Ewen, C. J., Hume, E. y Rice, K. (eds.) *The Blackwell Companion to Phonology*, West Sussex: Wiley-Blackwell, 1003-1027.
- _____ (2012) "Deconstructing stress", *Lingua* 122, 1494-1521.
- _____ (2014a) "The Study of word accent and stress: past, present and future", en van der Hulst, H. (ed.) *Word Stress. Theoretical and Typological Issues*, Cambridge: Cambridge University Press, 3-55.
- van Leeuwen Jr., J. (1890) "Homerica", *Mnemosyne* 18, 265-299.
 - van Raalte, M. (1986) *Rhythm and Metre*, Assen: Van Gorcum.
- _____ (1988) "Greek Elegiac verse Rhythm", *Glotta* 66, 145-178.
- Vendryes, J. (1904) *Traité d'accentuation Grecque*, Paris: Klincksieck.
 - Vigorita, J. F. (1977) "The Indo-European Origins of the Greek Hexameter and Distich", *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung* 91, 288-299.
 - Vogt, E. (1957) *Procli hymni*, Wiesbaden: Harrassowitz.
 - von der Mühl, P. (1962) *Homeri Odyssea*, Basel: Helbing & Lichtenhahn.
 - Waanders, F. M. J. (1980) "A Note on Semonides 7, 53: ἀληνής", *Mnemosyne* 33, 347-349.
 - Wahlström, E. (1970) *Accentual Responion in Greek Strophic Poetry*, Helsinki: Finnish Academy of Science.
 - Wakburton, I. (1970) "Rules of Accentuation in Classical and Modern Greek", *Glotta* 48, 107-121.
 - Watkins, C. (1963) "Indo-European Metrics and Archaic Irish Verse", *Celtica* 6, 194-239.
 - Wefelmeier, C. (1994) "Anmerkungen zum Rhythmus des Homerischen Verses", *Hermes* 122, 1-12.
 - Welo, E. (2000) *Fact, faith and the Homeric hexameter – A study in metrical explanation*, tesis de maestría, Universidad de Oslo.
 - Wernicke, F. (1819) *Tryphiodorus*, Leipzig: Teubner.
 - West, M. L. (1970) "A New Approach to Greek Prosody", *Glotta* 48, 185-194.
- _____ (1973a) "Indo-European Metre", *Glotta* 51, 161-187.
- _____ (1973b) "Greek Poetry 2000-700 b.C.", *CQ* 23, 179-192.
- _____ (1974) *Studies in Early Elegy and Iambus*, Berlin: De Gruyter.

- _____ (1981) "The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music", *JHS* 101, 113-129.
- _____ (1982a) *Greek Metre*. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (1982b) "Three Topics in Greek Metre", *CQ* 32, 281-297.
- _____ (1988) "Review: Greek Stichic Verse", *CR* 38, 78-80.
- _____ (1992) *Iambi et Elegi Graeci*, 2 vols., Oxford: Clarendon Press.
- White, J. W. (1912) *The Verse of Greek Comedy*, London: Macmillan.
 - Whitman, C. M. (1958) *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge: Harvard University Press.
 - Wifstrand, A. (1933) *Von Kallimachos zu Nonnos*, Lund: H. Ohlssons.
 - Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1884) "Homerische Untersuchungen", *Philologische Untersuchungen* 7, Berlin: Weidmann.
- _____ (1921) *Griechische Verskunst*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Witte, K. (1915) "Wortrhythmus bei Homer", *RhM* 70, 481-523.
 - Zec, D. (1995) "Sonority Constraints on Syllable Structure", *Phonology* 12, 85-129.
 - Zimmermann, J. (1914) *Luciani quae feruntur Podagra et Ocypus*, Leipzig: Teubner.