

Algunos problemas de métrica griega: ritmo, pies, metros

MARIATERESA GALAZ

La métrica, como parte del arte de la poesía es, por así decirlo, una ciencia (*ἐπιστήμη*) o un sistema (*τέχνη*) por medio del cual conocemos los principios de la versificación. Según Maas, en efecto, uno es el arte de la métrica, como medio de imponer un patrón regular al ritmo natural del lenguaje en una obra literaria, por lo que sugiere mejor el nombre de “rítmica”,¹ y otra distinta es la ciencia métrica, de la que afirma que “is the theory of the art of metric, and is therefore part of the study of poetry, as is, for example, the theory of poetic style. It is based on the phonetic values of the language, and is closely connected with the theory of rhythm in music and dancing”.² En cuanto al carácter cognoscitivo, no creativo, de la métrica como ciencia, parecería entonces que no hay dudas. Éstas surgen, no obstante, en cuanto tenemos que determinar el campo donde se aplica este sistema métrico: porque si partimos de la estrecha relación que la poesía tenía con la música entre los griegos, y de que nuestra idea de esta última se basa en una transcripción prosódica del texto poético —esto es, secuencia de sílabas breves (U) y largas (—)—, en realidad no contamos con suficientes elementos para determinar cuál era la realización musical de los textos; en este sentido, podemos concordar con Del Grande en que dicha transcripción, “se da un lato fornisce una linea metrica capace di appagare la nostra curiosità di

¹ Cfr., de Maas, P., *Greek Metre*, Oxford, Clarendon Press, 1962, p. 1.

² *Op. cit.*, p. 2.

indagine, dall'altro non sempre ci assicura che detta sequenza «metrica» abbia altresì pieno valore «ritmico»".³

Es por lo anterior, entonces, que han adquirido suma importancia los poquísimos textos en los que se ha logrado reconstruir la música y que, sin embargo, no aclaran el problema en un sentido definitivo.⁴ De tal manera que, si bien se tiende a establecer una diferencia entre la métrica y la música,⁵ hay estudios concretos sobre los fragmentos musicales que permiten aclarar algunos puntos dudosos en la primera ⁶ y, sin duda, la confirmación o el pleno rechazo de algunas hipótesis dependerán de los nuevos descubrimientos que se hagan tanto en el campo de la poesía como en el de la música.⁷ De cualquier modo, es posible para nosotros establecer que por lo menos hasta el siglo v la unidad métrico-musical estaba vigente.⁸

³ Véase *La Metrica Greca*, del autor, en *Enciclopedia Classica*, Sez. II, vol. I, p. 152.

⁴ Pese a que en realidad los textos con reconstrucción musical son pocos y están fragmentados, se encuentran obras de la importancia del *Orestes* de Esquilo (primer estásimo, vss. 338-343) o de la *Pítica* primera de Píndaro (vss. 1-5) para el siglo v. Hay también una ópera del ditirambógrafo Cinesias, de fines del siglo III, y un trozo de monodía helenística del siglo II cuya melodía, empero, parece remontarse a la segunda mitad del siglo IV; el resto de los textos, que oscilan entre el s. I a. C. y la época cristiana (s. III y IV d. C.), va desde peanes pertenecientes al Tesoro de Atenas en Delfos, hasta himnos que evidencian el sincretismo neopitagórico-cristiano en Egipto, pasando por Epitafio de Sicilo, inscrito en una columna en Asia Menor. Véase, de Del Grande, *op. cit.*, pp. 152-154 y 401-476.

⁵ Gil, en Adrados, Fernández Galiano, Gil, S. Lasso de la Vega, *Introducción a Homero*, Madrid, Guadarrama, 1963, p. 193.

⁶ Como la obra de E. Martin, *Trois documents de musique grecque*, Paris, 1953.

⁷ En este sentido va la *Metrica Greca* de Snell, aunque sin decirlo expresamente; tal es la razón de que Del Grande, que más bien por seguridad se inclina por la tradición, lo acuse de "hacer historia fuera de la historia". (*Cfr. ibidem*, p. 197).

⁸ *Cfr.* el fr. I D, vss. 6-8 del lírico-trágico Pratinas de Friunte, donde se queja de que los instrumentos invaden el canto; asimismo, Dioniso de Halicarnaso, en *De comp. verborum*, II, 64, donde afirma que en la poesía antigua la letra estaba sujeta al canto, y no a la inversa. Podemos pensar, evidentemente, en la lírica melódica a la manera de Safo, donde todavía el cantor llevaba con el instrumento su propio acompañamiento, o inclusive en Esquilo y Sófocles que escribían sus acompañamientos; a partir del s. v se da la revolu-

Ahora bien, no es nuestro propósito hacer aquí una historia de los estudios sobre métrica a lo largo de la tradición filológica, ya que existen obras bastante especializadas acerca de ella;⁹ tampoco intentamos reproducir ningún tratado sobre la materia, algo que sería inútil dada la cantidad de libros y artículos autorizados sobre el tema.¹⁰ Así pues, nuestra intención es poner de relieve algunos puntos muy específicos de divergencia con la tradición que se han dado en la métrica funcionalmente, siempre en cuanto a la relación texto-ritmo.

Sabemos, en efecto, que los griegos tenían tres formas de

ción musical que empieza con las improvisaciones de los flautistas (*auletai*), y que ocasiona que Eurípides ya no escriba las partes musicales de sus obras.

⁹ Se puede ver la pequeña relación de Maas, en su *Greek Metre*, ya citada, esp. pp. 1-8, así como el prefacio del *Manual de prosodia y métrica griega* de Lenchantin de Gubernatis (México, UNAM, 1982), pp. 7-16; pero, indudablemente para tener una verdadera perspectiva de lo que ha constituido la tradición métrica desde el siglo XIII, en que resurgió, hasta la actualidad, es indispensable consultar en *La Metrica Greca*, de Del Grande, esp. las pp. 155-213. En cuanto a las fuentes, tenemos los principales elementos de argumentación en los fragmentos de los estudiosos de la antigüedad como Damón y Arquitas de Tarento (ed. de Diels); Platón (*Rep.*, III, 10-12, 398 c-403 c); Aristóteles (*Poética*; *Retórica*; *Política*, lib. VIII y los *Problemas Musicales*, definidos como inciertos por algunos editores pero incluidos en el Corpus); y su discípulo Aristoxeno de Tarento (*Elementos rítmicos*, varias eds.). Estudios más sistemáticos de la época helenística, a la vez que mejor conservados, son los de Hefestión (*Ἐγχειρίδιον περὶ μέτρων*) y Aristides Quintiliano (*Περὶ μουσικῆς*). De Heliodoro no se conserva nada, pero su obra se puede inferir de los *escolia* a Aristófanes (*cfr.*, de J. W. White, *The Verse of Greek Comedy*, London, Macmillan, 1912, pp. 297-421); asimismo, tenemos el tratado *De compositione verborum* de Dionisio de Halicarnaso y el *Περὶ μουσικῆς* de Pseudo-Plutarco. La brevísimas introducción de Snell, por último, nos pone al tanto del estado de la cuestión (*cfr.* del autor la *Metrica greca*, trad. y ed. *La Nuova Italia*, Firenze, 1977, las pp. 1-2 esp.).

¹⁰ Se pueden ver, entre otros, los ya citados de Del Grande y Lenchantin, quienes se inclinan más por seguir la tradición, igual que Festa (*Ricerca metriche. Saggio di un nuovo metodo per lo studio della metrica greca*, ed. Sandron, Roma, 1926) que además se pronuncia claramente en contra de los rítmicos. El manual de Gentili, *La metrica dei greci* (D'Anna, Firenze, 1955), no tan conservador y sí muy ilustrativo, contrasta con la obra de Snell del mismo año, por cuyo contenido este último de ninguna manera puede ser catalogado como simple manual, sino más bien como un opúsculo teórico a la manera de Maas. Sobre las tendencias modernas sincrónico-estructurales en métrica se puede consultar de Ruipérez, "Ideas fundamentales sobre métrica griega", en *Estudios Clásicos*, 1950-1952, pp. 239-255.

ejecución de la poesía: la recitada, la cantada y la παρακαταλογή. Es en la primera forma que se interpretan el hexámetro dactílico, el trímetro yámbico y el tetrametro trocaico, si bien en una prehistoria épica el hexámetro había sido cantado. En la segunda forma, el canto, se interpretaron la monodía y la elegía, entre otras, y es la misma palabra ᾠδή la que, al parecer, indica la innovación del canto y excluye la recitación.¹¹ La παρακαταλογή, en cambio, era la forma mixta de una recitación con acompañamiento musical; de ella dice el Pseudo-Plutarco que es “παρὰ τὴν κροῦσιν λέγειν”, hablar con énfasis, pero sin cantar, y atribuye su invención a Arquíloco.¹² En cualquiera de las tres formas, el ritmo se presenta como un mecanismo basado en la repetición que da cadencia a los diversos grupos melódicos; en el griego antiguo había un sistema rítmico muy diverso del de las lenguas en la actualidad, esto es, un sistema de naturaleza “cuantitativa”, a diferencia del sistema “dinámico”, según llama Maas al metro bizantino y, por extensión, al ritmo de las lenguas modernas.¹³

Por lo que respecta al elemento principal de diferenciación entre ambos sistemas, “cuantitativo” y “dinámico”, éste se presenta en relación al modo de acentuación (*ictus*), que en el primero consiste en un cambio de tono (acento melódico) mientras, en el segundo, en la enfatización de un miembro de frase con respecto a los demás, sin que se dé ninguna variación tonal (acento enfático). De aquí que se haya intentado equiparar la secuencia sílaba larga (—) breve (U) con la secuencia sílaba tónica-átona, y que se haya persistido en la utilización de una terminología como la de “arsis” y “tesis”, que ya un Maas consideraba poco apropiada.¹⁴ Efectivamente, dichos términos evocan más bien el énfasis o la falta de ese énfasis en las lenguas modernas, mientras que en el griego antiguo la distinción de sílabas se da por cuanto a su *cantidad*, fenómeno que en un idioma como el nuestro nos deja com-

¹¹ Cfr. de Perusino, F., *Il tetrametro giambico catalettico nella comedia greca*, Ed. dell'Ateneo, Roma, 1968, p. 22.

¹² Véase, del autor, *De mus.*, esp. 28, 1141 a-b.

¹³ Cfr., *op. cit.*, pp. 1, 3.

¹⁴ *Ibidem*, p. 6.

pletamente indiferentes. No obstante, en las palabras “arsis” y “tesis”, que musicólogos antiguos como Baquío y Querobosco utilizaban a la inversa, y que fueron confundidas desde Atilio Fortunaciano ya en época romana, tampoco se encontraba el sentido de “larga” y “breve” que Maas atestigua para sus contemporáneos, sino que se referían, más bien, al momento en que se golpeaba con el pie, marcando el compás, o se batían las palmas (tesis) y al momento en que esa acción se suspendía (arsis). De aquí la hipótesis que sostiene la ausencia de un *ictus* dinámico ante un sistema de composición basado en el ritmo cuantitativo sin *ictus*, ritmo que, por otra parte, ha sido comprobado en investigaciones realizadas entre grupos eslavos que permanecieron aislados, por lo que pueden contemplarse como los sucesores del antiguo sistema cuantitativo griego, entre quienes no hay reminiscencias de un sistema dinámico.¹⁵

Ahora bien, Maas nos propone, en vez de la utilización de los conceptos de “arsis” y “tesis” que privaban entre sus contemporáneos y, en general, en cualquier autor que se declare seguidor de la tradición,¹⁶ su doctrina de la “responsión”, interna y externa, esto es, entre miembros de un mismo verso y entre versos de una estrofa, o aun entre varias estrofas; con

¹⁵ Véase, de Georgeades, T., *Der Griechische Rhythmus. Musik-Reigen, Vers und Sprache*, M. von Shroeder, Hamburg, 1949 (cit. por Del Grande, *ibidem*). Esa hipótesis ha sido desarrollada extendiéndola hasta el verso latino; se puede recordar aquí que éste no estaba totalmente alejado de la música, como nos hace saber la mención virgiliana en la *Bucólica* V, vss. 13-15, de una cierta notación musical en la corteza de un árbol, que hace pensar en un primitivo pentagrama; acerca del “experiar”, se hace hincapié en que “las canciones requerían ensayo” (cfr. de Martínez Conesa el art. “Sobre métrica griega”, *Estudios Clásicos*, 64, 1971, p. 370). Cfr. De Groot, A. W., “La métrique générale et le rythme”, en *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, XXX, 1930, pp. 202-232, y posteriormente “Der Rhythmus”, en *Neophilologus*, XVII, 1932 (cit. por Del Grande, *op. cit.*).

¹⁶ Confróntese el argumento de los “métricos” en Lenchantin, *op. cit.*, p. 9: “El acento griego era prevalentemente, no únicamente, melódico. Ahora está probado que no se da aumento de tono sin aumento correlativo de intensidad dinámica. La opinión de que la alternancia de sílabas de distinta calidad, reunidas en torno a la cima tónica representada por el acento, produjese una melodía rudimentaria, transformaría en melopeya toda la lengua griega, no sólo en las obras de poesía, sino también en la conversación ordinaria: cosa sencillamente absurda”.

el objeto de apoyar su teoría Maas encuentra los elementos “biceps” ($\frac{n\bar{n}}{UU}$) que casi siempre se fundirán luego con los “anceps” (X). Es a partir de la responsión que hemos podido resolver fenómenos como el de “brevis in longo”, como, por ejemplo, en el siguiente verso de Arquíloco (fr. 74 D), que por responsión interna requiere de una sílaba larga para el segundo troqueo cataléctico:

$$\begin{array}{ccccccc} \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} \\ \text{χρημάτων} & \overset{1}{\text{ἄελπτον}} & \text{οὐδέν} & | & \text{ἔστιν} & \text{οὐδ} & \overset{2}{\text{ἀπώμοτον}} \\ \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} \\ \text{οὐδέ} & \text{θαυμάσιον}, & \overset{3}{\text{ἐπειδή}} & | & \text{Ζεὺς} & \text{πατήρ} & \overset{4}{\text{ὀλυμπίων}} \end{array}$$

1 Zeugma de Havet.

2 Zeugma de Wilamowitz-Knox.

3 Corte de palabra obligatorio ante cesura medial.

4 Zeugma de Hermann para el tetrametro trocaico.

o el de un hiato que no abrevie ante pausa, como en los siguientes versos de Sófocles (*Oedip. Rex*, 1373-1375):

$$\begin{array}{ccccccc} \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} \\ \text{οὐδ} & \text{αὐ} & \text{τάλαιαν} & | & \text{μητῆρ}, & \text{οἶν} & \overset{2}{\text{ἐμοὶ}} \quad \text{δνοῖν} \\ \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} \\ \text{ἔργ}, & \text{ἔστι} & \text{κρείσσον}, & | & \text{ἀγχόνης} & \text{εἰργασμένα} \\ \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} & \bar{(-)} \\ \text{ἀλλ}, & \text{ἦ} & \text{τέκνων} & | & \text{ὄψις} & \text{ἦν} & \text{ἐφίμερος} \dots \end{array}$$

1 Cesura después del segundo *anceps*, aunque no es obligatoria en los yambos.

2 Zeugma de Porson.

o, en fin, del encabalgamiento (“enjambement”), en el que una frase que habitualmente terminaría con el verso, por el sentido sigue con el término siguiente;¹⁷ aunque no es una

¹⁷ Cfr., de Dain, *Leçon sur la métrique grecque*, Paris, Klincksieck, 1944, donde desecha la teoría de los pies y propone una medición sobre “elementos métricos” con lo que explica el “enjambement”; este último fenómeno, por otra parte, aparece en el hexámetro por lo general ante epítetos y está con-

figura característica de la épica, lo encontramos, sin embargo, hasta en tres ocasiones en un pequeño grupo de versos de la *Iliada* (37 al 52):

πολλὰ δ' ἐπειτ' ἀπάνευθε κίων. ἤρ' ἄθ' ὄ γεραιὸς
 Ἀπόλλωνι ἀνακτι, τὸν ἠύκομος τέκε Λητώ (vss. 35-36)

ἦ εἰ δὴ ποτέ τοι κατὰ πύονα μῆρ' ἔκηα
 ταύρων ἦδ' αἰγῶν, τὸδ' ἐμοὶ κρηῆνον ἔελλδοῖρ (vss. 40-41)

αὐτὰρ ἐπειτ' ἀντοῖσι βέλως ἔχευκές ἐφείς
 βᾶλλ'. αἰεὶ δ' ἐπύραι νεκῶν καίοντο θάμειαι (vss. 51-52)

1 Cesura tritemímera.

2 Cesura trocaica.

3 Cesura pentemímera.

4 Cesura heptemímera.

5 Díéresis bucólica.

6 Homero utiliza el arcaísmo sin aspiración para lograr la segunda breve del dáctilo: ἔχευκές.

Por lo que se refiere a la cantidad, fue Hermann el primero en señalar la existencia de las *morae* (χρόνοι), equivalentes así a una unidad de tiempo como a una de espacio, en una secuencia de tiempos y espacios alternantes sobre la que operaba el ritmo. Esto es importante porque en 1945 se comprobó, con base en un experimento, que una vocal larga no sólo no ocupaba dos veces la cantidad de tiempo de una breve, sino que había largas que cronométricamente duraban menos tiempo que las breves.¹⁸ Así pues, se llegó a la conclusión de que la siderado como una suerte de refinamiento. El encabalgamiento constituye lo que se llama "σχήμα Σωφοκλείον".

¹⁸ En efecto, en una tesis de ese año, M. Durand hace estadísticas sobre la

cantidad vocálica no era el equivalente de la duración cronométrica, y que la cantidad en las vocales griegas se debía medir funcionalmente, es decir, según el papel que estuvieran jugando en la frase. Es explicable, entonces, por qué cuando se habla del dáctilo (—UU) se dice que “il *longum* e i due *brevia* sono equivalenti nel senso che al posto de due *brevi* può stare quasi sempre anche una *lunga*, ma il *longum* non può essere rappresentato da due *brevi*”.¹⁹ De aquí que Maas defina a la segunda

mitad dactílica como *biceps* ($\frac{\text{nn}}{\text{UU}}$), mientras que Snell encuentra un dáctilo trisilábico (—UU) o bisilábico (—).

Al principio de responsión también se debe, por otra parte, un replanteamiento en la organización de los elementos métricos, que tradicionalmente se agrupaban en pies y metros. De los primeros (πόδες, χόραι) nos dice Maas que “even in their original sense these terms are useless, because they make a unit not of the organic groups of elements but of parts of these arbitrarily separated from the wholes”.²⁰ Asimismo, sabemos que el concepto de “pie” como unidad mínima de medición proviene de los métricos posteriores, como Hefestión (s. II a.C.), ya que en una tradición más antigua encontramos referencias sólo a “ritmos”; es así, en efecto, cuando Aristófanes habla de κατὰ δάκτυλον γ κατ’ ἐνόπλιον (*Nub.*, 651), que indicaban series de versos y no pies aislados. A este respecto Gentili comenta que “è certamente un errore usare ancora termini come pentapodia giambica, trocaica, dattilica, perchè la più piccola unità metrica non è il piede giambico, trocaico, dattilico, ma il *metron* o dipodia giambica, trocaica, dattilica che rappresenteranno unità metriche indivisibili”.²¹ Encontramos, entonces, que los ver-

duración cronométrica de las vocales y encuentra que, en términos generales, las breves duran entre 5 y 27 centésimas de segundo, mientras las largas duran entre 15 y 36 (dato proporcionado por Martín Sánchez Ruipérez durante un curso en 1981).

¹⁹ Véase, de Snell, *Metrica greca*, cit., p. 11.

²⁰ *Op. cit.*, p. 7.

²¹ *Cfr.*, del autor, *La metrica dei greci*, cit., p. 2. En los mismos términos está la nota aclaratoria de Snell (*op. cit.*, p. 3), para quien “giambi, trochei e anapesti compagno pero solamente come «metri» e chiamare questi ultimi «doppi piedi» (dipodie) non fa che creare confusione”.

sos se agrupan por unidades métricas o *metra*, y por unidades rítmicas o *cola*; de hecho, los *cola* no son otra cosa que la apariencia visual que los alejandrinos dieron a los versos con el objeto de editarlos, ya que hasta el siglo iv todo texto era escrito “en prosa”, es decir, sin separación de líneas. Los *cola* son, pues, los versos por línea cuando se da responsión externa en una estrofa, y sólo aparecen en la poesía cantada; para Maas el término *colon* también es válido en aquellos casos en que varios grupos de metros respondan internamente como un todo ante otros grupos similares.²²

Por último, la estrofa que consta de unos 6 u 8 *metra*, puede subdividirse a su vez en periodos que se separan entre sí por medio de pausas, mientras, en correspondencia, las unidades métricas se separan por medio de cesuras y diéresis, en general marcadas en lugares fijos que no estropean el buen sentido de la frase, sino que en general lo siguen, como podemos apreciar a partir del siguiente dístico de Arquíloco (fr. 6 D):

$\bar{\alpha}\bar{\iota}\sigma\pi\acute{\iota}\delta\iota\ \bar{\mu}\bar{\epsilon}\bar{\nu}\ \Sigma\acute{\alpha}\iota\omega\bar{\nu}\ \bar{\mid}\ \tau\acute{\iota}\varsigma\ \bar{\alpha}\gamma\acute{\alpha}\lambda\lambda\epsilon\tau\acute{\alpha}\iota,\ \bar{\mid}^2\ \bar{\eta}\bar{\nu}\ \bar{\rho}\acute{\alpha}\rho\acute{\alpha}\ \bar{\theta}\acute{\alpha}\mu\bar{\nu}\bar{\omega}$
 $\bar{\epsilon}\bar{\nu}\tau\acute{\omicron}\varsigma\ \bar{\alpha}\bar{\mu}\bar{\omega}\bar{\mu}\bar{\eta}\bar{\iota}\bar{\omicron}\bar{\nu}\ \bar{\mid}\ \bar{\kappa}\acute{\alpha}\lambda\lambda\epsilon\bar{\iota}\bar{\omicron}\bar{\nu}\ \bar{\omicron}\bar{\iota}\bar{\kappa}\ \bar{\epsilon}\bar{\theta}\bar{\epsilon}\bar{\lambda}\bar{\omega}\bar{\nu}$

1 Cesura pentemímera.

2 Diéresis bucólica.

en efecto, si bien en el pentámetro se cumple la cesura medial (pentemímera o “masculina”), con final de palabra obligatorio, en el hexámetro se da la misma cesura y además la diéresis bucólica coincidiendo con final de palabra que facilita el sentido.

No intentaremos aquí reproducir las variantes de metros o de estrofas que se encuentran ilustradas con profusión en los manuales;²³ baste señalar que, al contrario de la tendencia de la tradición a fijarlos y esquematizarlos, en la métrica post-

²² *Ibidem*, p. 38.

²³ Nos referimos a los ya citados de Lenchantin y Gentili, o a la obra misma de Maas.

maasiana se ha reconocido la libertad de que tales formas gozan, incluyendo el hexámetro homérico, del que ya Hefestión había señalado las únicas treinta y dos posibilidades, comprobadas después en la práctica.²⁴ Pero si el mismo hexámetro homérico era en extremo libre, contrastándolo con el de la época helenística, se puede hablar todavía de mayor libertad entre los metros (Alcmán) o heptámetros (Arquíloco); con preferencia yambos, troqueos o anapestos. Así, los dáctilos se presentan en trímetros (Estesícoro), tetrámetros (Ibico), hexámetros, octómetros (Alcmán) o heptámetros (Arquíloco); con preferencia hacia los dáctilos puros en lugar de los espondeicos, pero con la libertad de colocar una sílaba larga (—) o dos breves (UU) antes de un periodo, lo que le da una dirección “ascendente”, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo de Ibico (fr. 7 D):

$$\begin{array}{l} \overset{(\cup \cup)}{\text{Ἔρως}} \quad \bar{\alpha}\bar{\nu}\bar{\tau}\bar{\epsilon} \quad \overset{\cup}{\mu\epsilon} \quad \overset{\cup}{\kappa\alpha\bar{\nu}\bar{\alpha}\bar{\nu}\bar{\epsilon}\bar{\iota}\bar{\sigma}\bar{\iota}\bar{\nu}} \quad \bar{\iota}\bar{\pi}\bar{\sigma} \\ \beta\lambda\bar{\epsilon}\bar{\varphi}\bar{\alpha}\bar{\rho}\bar{\iota}\bar{\sigma}\bar{\iota} \quad \tau\bar{\alpha}\bar{\kappa}\bar{\epsilon}\bar{\rho}, \quad \overset{\cup}{\theta}\bar{\mu}\bar{\mu}\bar{\alpha}\bar{\iota}\bar{\sigma}\bar{\iota} \quad \delta\bar{\epsilon}\bar{\rho}\bar{\kappa}\bar{\omicron}\bar{\mu}\bar{\epsilon}\bar{\nu}\bar{\omicron}\bar{\varsigma} \\ (-) \quad \bar{\kappa}\bar{\eta}\bar{\lambda}\bar{\eta}\bar{\mu}\bar{\alpha}\bar{\sigma}\bar{\iota} \quad \bar{\pi}\bar{\alpha}\bar{\nu}\bar{\tau}\bar{\omicron}\bar{\delta}\bar{\alpha}\bar{\pi}\bar{\omicron}\bar{\iota}\bar{\sigma}, \quad \overset{\cup}{\epsilon}\bar{\varsigma} \quad \overset{\cup}{\acute{\alpha}}\bar{\pi}\bar{\epsilon}\bar{\iota}\bar{\rho}\bar{\alpha} \\ \bar{\delta}\bar{\iota}\bar{\kappa}\bar{\tau}\bar{\nu}\bar{\alpha} \quad \bar{\kappa}\bar{\iota}\bar{\pi}, \quad \overset{\cup \cup}{\rho}\bar{\iota}\bar{\delta}\bar{\iota} \quad \bar{\beta}\bar{\acute{\alpha}}\bar{\lambda}\bar{\lambda}\bar{\epsilon}\bar{\iota} \end{array}$$

inclusive una sola *mora* breve (U), como en el siguiente fragmento de Estesícoro (15, 1 D):

$$\begin{array}{l} \bar{\tau}\bar{\acute{\alpha}} \quad \delta\bar{\epsilon} \quad \delta\bar{\rho}\bar{\acute{\alpha}}\bar{\kappa}\bar{\omega}\bar{\nu} \quad \bar{\epsilon}\bar{\delta}\bar{\omicron}\bar{\kappa}\bar{\eta}\bar{\sigma}\bar{\epsilon} \quad \bar{\mu}\bar{\omicron}\bar{\lambda}\bar{\epsilon}\bar{\iota}\bar{\nu} \\ \overset{(\cup)}{\bar{\kappa}\bar{\alpha}\bar{\rho}\bar{\alpha}} \quad \bar{\beta}\bar{\epsilon}\bar{\beta}\bar{\rho}\bar{\omicron}\bar{\tau}\bar{\omicron}\bar{\mu}\bar{\epsilon}\bar{\nu}\bar{\omicron}\bar{\varsigma} \quad \bar{\acute{\alpha}}\bar{\kappa}, \quad \bar{\rho}\bar{\omicron}\bar{\nu} \end{array}$$

Asimismo, los versos gozan de gran libertad en el final del metro, cosa que difícilmente se da en los versos recitados, pese a los ejemplos del tetrámetro yámbico cataléctico (X — U — | X — U — | X — U — | U — —) y del trímetro yámbico cataléc-

²⁴ Cfr. el artículo “Glosas al hexámetro homérico”, de Martínez Conesa, J. A., en *Estudios Clásicos*, 64, 1971, esp. pp. 378-382.

tico o escazonte (X — U — | X — U — | U — —). Los dáctilos, por ejemplo, se presentan catalécticos, con varias posibilidades:

$$\begin{array}{c} - U U - || \\ - U U - U - || \\ - U U - U - - || \end{array}$$

al igual que los anapestos, que además presentan variantes de largas por breves, llegando a darse muchas posibilidades de substitución en formas como la siguiente: $\overline{UU} UU \overline{UU} UU | \overline{UU} UU \overline{UU} - | \overline{UU} UU \overline{UU} - UU - - ||$.

Lo anterior ha dado materia para hablar de elementos yám-bicos o trocaicos en los finales, o ha ocasionado polémicas en relación a si se trata de ritmo crético (—U—) o de peónico, lo que complica aún más la cuestión porque el peón (—U—) es susceptible de resolverse de otro modo (—UUU).²⁵ Es posible, inclusive, que la base eólica que se da en los líricos (X X) pueda aparecer acéfala (monosilábica) como en la variante llamada *telesileo* para un gliconio (—U—UU—U—), metro ya de por sí problemático en la interpretación de las estrofas alcaica o sáfica:

$$X - UU - U -$$

Tales elementos, añadidos o eliminados al principio o al final de los metros, en ocasiones sólo se explican por la libertad de responsión,²⁶ y es un hecho que aun un autor esquemático como Festa debe dar a sus *cola* “primordiales” cierta fluctuación para que en un momento dado sirvan para el análisis de un verso; fluctuación que, por otro lado, va desde el “pie” o la “dipodia” hasta elementos tripódicos y tetrapódicos, a los que se suman a veces algunos otros; de modo que los

²⁵ Respecto a estos dos metros en series yámbricas y trocaicas “sincopadas”, véase, de *idem*, “Sobre métrica griega”, *ob. cit.*, esp. pp. 372-375.

²⁶ Tal es la posición de Snell, por ejemplo, en *ob. cit.*, p. 28, donde se refiere concretamente al dáctilo.

“metros primordiales” son resueltos por el autor en ocasiones como “asclepio + adonio”, “hexámetro con inicio coriámbico y final báquico”, y una sigla “H¹” que se refiere a “una tenue corriente del lekythion que se expande con muchos dáctilos y anapestos hasta... las vibraciones yámbicas finales”.²⁷

En el presente trabajo hemos intentado presentar algunos puntos, dentro de la teoría métrica de la lengua griega, que se han presentado como problemas insolubles en la tradición filológica; hemos referido, por ello, posiciones situadas precisamente frente a esa tradición que, aun sin dar soluciones definitivas, modifican cada vez más las premisas. Es evidente que, en todo caso, los descubrimientos en poesía y en música son los que habrán de determinar las nuevas corrientes. Para finalizar, no obstante, nos parece oportuno mencionar una importante observación de Maas en relación a que “the freer metrical treatment of the trimeter in comedy was made necessary, and also offset, by the observance of stricter grammatical and prosodical rules (e.g. the purity of the dialect, the preference of *κῠρία λέξις*, the use of the article, the treatment of vowels preceding a mute and a liquid, &c.)”.²⁸ Esto es, en otras palabras, que inclusive esta libertad de responsión estaba medida de acuerdo a la tradición gramatical y no se daba arbitrariamente, a la vez que cada metro tenía funciones específicas; por ejemplo, en la tragedia y la comedia posteriores, las variaciones en el metro servían para marcar efectos de movimiento rápido, en la primera, o de comicidad en la segunda, y tal parece que el *τροχαῖος* (troqueo) daba, en efecto, la impresión de un ritmo *τροχαλός* (“correlón”).²⁹ Este planteamiento maasiano se ha llevado a efecto, en los últimos tiempos, en un interesante análisis donde el autor relaciona el metro con el contenido en una obra de Píndaro, y determina ciertos criterios de adecuación (contraste de sentido en conexión con diferencia métri-

²⁷«Cfr. *op. cit.*, esp. pp. 194-224. Hay que hacer notar, no obstante, que los “elementos métricos” derivados de su teoría son los que siguen vigentes para la mayoría de los tratadistas, inclusive aquéllos que como Dain e Irigoín se inclinan por una libertad de responsión.

²⁸«Cfr. *ibidem*, p. 53.

²⁹ Véase de Plat., *Rep.*, 400B.

ca; relaciones entre el baquío del final del primer periodo de estrofa-antístrofa y el inicial del segundo periodo de dichos apartados; gliconio final del segundo periodo de estrofa-antístrofa rodeado de elementos yámbicos; quiasmo de los elementos métricos del último verso del epodo), mismos que lo llevan a pensar que, “aparte de cuestiones estilísticas, ha jugado una boza importante el deseo del poeta de conectar por la métrica y el contenido a Heraclés y sus víctimas...”³⁰ Este análisis nos permite apreciar, indudablemente, que la cuestión de la métrica continúa abierta y, lo que es más importante, que para el estudioso actual aún se ofrece una multiplicidad de posibilidades para interpretarla en la poesía griega.

BIBLIOGRAFÍA

1. ADRADOS, FERNÁNDEZ-GALIANO, GIL, S. LASSO DE LA VEGA, *Introducción a Homero*, Madrid, Guadarrama, 1963.
2. DAIN, A., *Leçon sur la métrique grecque*, Paris, Klincksieck, 1944.
3. DEL GRANDE, C., “La metrica greca”, *Enciclopedia Classica*, Torino, Soc. Ed. Internazionale, 1960, sez. II, v. I, pp. 133-513.
4. FESTA, N., *Ricerche metriche. Saggio di un nuovo metodo per lo studio della metrica greca*, Roma, Ed. Sandron, 1926.
5. GENTILI, B., *La metrica dei greci*, Firenze, D’Anna, 1955.
6. LENCHANTIN DE GUBERNATIS, M., *Manual de prosodia y métrica griega*, México, UNAM, 1982.
7. MAAS, P., *Greek Metre*, Oxford, Clarendon Press, 1962.
8. MACIA APARICIO, L., “Adecuación de metro y contenido en la décima Olímpica de Píndaro”, *Estudios Clásicos*, 83, 1980, pp. 33-61.
9. MARTIN, E., *Trois documents de musique grecque*, Paris, Klincksieck, 1953.
10. MARTÍNEZ CONESA, J. A., “Glosas al hexámetro homérico”, *Estudios Clásicos*, 64, 1971, pp. 377-389.
11. —, “Sobre métrica griega”, *ibid.*, pp. 367-375.
12. PERUSINO, F., *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma, Ed. dell’Ateneo, 1968.

³⁰Cfr., de Macia Aparicio, L., “Adecuación de metro y contenido en la décima Olímpica de Píndaro”, en *Estudios Clásicos*, 85, 1980, p. 49.

13. ROSSI, L. E., *Metrica e critica stilistica*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1963.
14. SÁNCHEZ RUIPÉREZ, M., "Ideas fundamentales sobre métrica griega", *Estudios Clásicos*, I, 1950-1952, pp. 239-255.
15. SNELL, B., *Metrica greca*, Firenze, la Nuova Italia, 1977.
16. WHITE, J. W., *The Verse of Greek Comedy*, London, Macmillan, 1912.