

## Repeticiones verbales en la Nemea Séptima

Una de las primeras cosas que llaman la atención del lector de Píndaro es la repetición verbal (en sentido estricto y lato) gustosamente ostentada. Abundan, superabundan los ejemplos de la palabra que viene y va y pasa a través de la oda. Acaso, y con toda seguridad, veces hay en que la repetición se debe al azar y el poeta, sin saberlo, incurre en una reiteración tan fortuita como, en ocasiones, amena, pues los autores griegos no escrupulizan en repetir una misma palabra tanto como los modernos. Pero la simple inspección de la cuantiosa nómina de ocurrencias y de sus condiciones nos indica que, en otros muchos casos, esconden seguramente un sentido, conforme al designio del autor. Este hecho, ni vago ni discutible, nos invita a fruncir el ceño de la atención para hacernos cargo de lo que el fenómeno significa.

Hubo un tiempo, en la historia del pindarismo, lleno de curiosidad por este tema. La obra de Friedrich Mezger, que ahora casi un siglo salió de molde<sup>1</sup>, y los comentarios de J. B. Bury a Istmicas y Nemeas<sup>2</sup> incorporan visiblemente una erudición dedicada a cazar repeticiones verbales en Píndaro. Sobre todo en Mezger, que tuvo cátedra de autoridad en estas materias, aún hay, dígame lo que se diga, observaciones notablemente sutiles y exactas, mientras que en el comentario de Bury se mezclan más, en este punto, los argumentos justos y discretos con los frívolos y audaces, y hasta con los pintorescos y desbaratados. No quitamos importancia a estas obras, sino que, y a causa de adhéir

1 *Pindars Siegeslieder* (Leipzig 1880).

2 *The Nemean Odes of Pindar; The Isthmian Odes of Pindar* (Londres-Nueva York 1890 y 1892; repr. Amsterdam 1965).

sus autores a una teoría sobre la «unidad de la oda» tan unilateral, ello les llevó a interpretar las repeticiones verbales en Píndaro con juicio igualmente lateral y exclusivista. En efecto, en la cuestión tantas veces agitada de la unidad del epinicio adherían a la teoría, cocinada por Dissen y por otros, de la «idea fundamental» (en tedesco, «Grundgedanke»): todo su prurito era hallarle la clave al pensamiento gestor o «idea» del poema precisamente a través de las «palabras recurrentes» o palabras señales («Leitwörter»).

Consecuencia de esto es que cuando aquella teoría antaño acostumbrada quedó desalojada del favor de los estudiosos, éstos repudiaron también las investigaciones sobre las repeticiones verbales en la oda. Un largo destino de mengua ha pesado sobre estos estudios, tratados por la crítica con gran tibieza, cuando no con despiadado radicalismo. Es vulgar ya esta incomprensión (y hasta ceguera) de cierta crítica que no se toma el trabajo y la pulcritud de distinguir entre «Grundgedanke» y «palabras recurrentes», como si la teoría de la «idea fundamental» monopolizara o tuviera la exclusiva en la consideración de las repeticiones verbales en Píndaro. A la utilización hartamente cruda, por Mezger y otros, de tales repeticiones hay que ponerle graves reparos, producto de nuestra descreencia en una «idea fundamental» en la oda; de que no se ha de colegir, claro que no, la inutilidad de estos estudios. Ni por pienso. Arguye sólo que el problema estaba entonces insuficientemente problematizado, mal comprendido en la mente de Mezger y de sus próximos. A pesar de nuestros muy moderados entusiasmos por las deducciones que, con un entusiasmo digno de mejor método, sacaban dichos autores de las repeticiones verbales en la oda, el censo escueto de las mismas conserva su irrefragable verdad a los ojos de un observador desinteresado. Negarlo con base en la incorrecta aplicación del método por Mezger, sería hoy toda una batalla contra molinos de viento o dar, como se dice, lanzadas a moro muerto. Antes bien, lo que se impone es seguir otra línea de esclarecimiento, o sea, una depuración progresiva del método, que se moviliza en pesquisa de objetivos muy diferentes. La curiosidad que se despa-

bila y atiza el interés por estas investigaciones (colocadas, mucho tiempo, en su lugar descanso) es cosa muy reciente. Estudio y ocupación de poquísimos eruditos, sus descubrimientos, en este territorio, son todavía muy parciales. Una monografía de Walter Stockert, en 1969<sup>3</sup>, desflora más que agota el tema, así en lo que atañe a los supuestos actuan-tes del fenómeno, como en el elenco de materiales, un poco a voleo y con muchos casos inobservados. El estudio de Peter Schürch, en 1971<sup>4</sup>, se constriñe a una veintena de odas y solamente de algunas de ellas ofrece un análisis dilatado, en general satisfactorio. En fin, el caso es que se van despertando los nervios de la crítica pindárica por un tema que nos parece científicamente fértil para cobrar intimidad con el poetizar de Píndaro.

El mismo instrumento puede emplearse con fines diversos. Surcada la oda, como por insistentes pájaros guiones, por ciertas palabras o formas recurrentes (regalo para el oído y aviso para la mente), este tiroteo verbal y goteo insistente de palabras por el oído del público auditor, llama y golpea y penetra con mayor eficacia los oídos, tira y lleva tras sí la atención e invade los ánimos. Transforma (por una iluminación recíproca) lo repetido en algo patente y potente. Para nosotros tal repetición, con insistencia como de gota de agua, no es sin importancia para captar la forma rítmica de la trayectoria del pensamiento del poeta, apoyándose el tejido conceptual del poema en los andadores de esos cruces de referencias, trampolines de la reminiscencia, variaciones y, en su caso, las más matizadas gradaciones: ésto no tiene nada, o poco más que nada, que ver con una «idea fundamental».

De otra parte, los efectos repetitivos pueden servirnos como muy valederos para reconocer la arquitectura del poema, la trabazón y desarrollo de sus elementos composicionales, pues el poeta se vale de los puntales de la repetición para organizar la composición y levantar el edificio del poema. A veces, las repeticiones andan desperdigadas y parece que se reparten al azar, que se reducen, o poco

3 *Klangfiguren und Wortresponionen bei Pindar* (Viena 1969).

4 *Zur Wortresponion bei Pindar* (Berna-Frankfurt 1971).

menos, a una incidencia aleatoria, algo que se presenta sin previa meditación de plan. Si no son muy insistentes acaso debamos tenerlas por cosa accidental o acaso se deban a condiciones que siguen estando poco esclarecidas, puros hechos que, de momento, no cabe explicar, sino simplemente atestiguar. A veces, en cambio, las repeticiones se dan con pulsación periódica o con intercadencia cíclica, por cuanto he aquí que, por ejemplo, ocurren en exacta reposición métrica o no indeliberadamente (y, a veces, no sin artificio) según regulares desplazamientos, que obedecen a una ley.

Estas repeticiones, de voluntario designio o impensadamente arrastradas por el instinto del ritmo, sin perjuicio de servir para lo dicho más arriba (la repetición de ciertas palabras nos entrega la continuidad de la oda), sirven de apoyatura para la construcción del verso, período y estrofa. Desconocemos excesivamente lo que era el acompañamiento musical de la oda o su coreografía, que ni siquiera a imaginar alcanzamos, en ambas las cuales sospechamos que bastantes repeticiones están muy internadas; pero cuando la misma palabra ocurre, a tanta distancia, en el mismo lugar en diferentes estrofas o triadas, no resulta pretencioso entrever que (aunque la modulación pudiera cambiar) la melodía musical de la oda se mantenía a lo largo del poema, como desde luego sospechábamos. En fin, no sobra sugerir que la repetición verbal comprende no sólo palabras iguales o sinónimas o parónimas, sino también antítesis verbales que comparan y contraponen vocablos enemigos que el poeta choca y contrasta y, por supuesto, juegos verbales de aliteraciones, rimas, asonancias, etcétera, que llevan una mira semejante en la intención, o en el subconsciente, del poeta.

Puédese de todo lo sobredicho colegir que el tema interesa al pindarista. Pero no es mi intención demorarme en consideraciones de orden general y acaso sobrado especulativo, sino que quisiera particularizar algo de esto, por vía demostrativa, con varias observaciones concretas sobre una oda, la Nemea Séptima, que he tenido ocasión reciente de leer con lentitud, para apreciarla pacientemente desde distinto punto de vista, sobre el cual escribo de largo en

otro lugar. Al par y al paso que la leía para esos fines dominantes, y sin ánimo de tocar estas especies, su lectura me deparó algunas anotaciones, de las que ofrezco ahora breve noticia.

Advierto, ante todo, que quedan fuera de nuestra consideración muchas repeticiones que no se encuentran en un mismo lugar del mismo verso, ni siquiera en un verso correspondiente, ni responden tampoco a algún otro principio de repartición de que hablaré en su momento. Son repeticiones, en general, de las que sólo sabemos que no sabemos cómo se distribuyen, ni conocemos la manera de su repartimiento, ni vemos por dónde arrima mejor la estructura de su disposición. Nos parecen distribuidas al acaso, vagarosamente, un poco a la diablo.

Algunas de ellas, en efecto, puede que sean casuales.

Otras, en cambio, pueden explicarse desde otro viso o matiz distinto del que ahora nos interesa (verbigracia, tienen al menos en común la posición final en verso: 1 βαθυφρόνιον 3 εὐφρόναν 26 φρενῶν 60 φρενῶν 67 εὐφρων, 29 πομπαί 46 πομπαῖς, 52 παντί 88 πάντων etc.; o la inicial: 10 y 45 Αἰακιδῶν; o se deben a responsión sintáctica: 2 ἄνευ σέθεν 6 σὺν δὲ τίν (ambos, en fin de verso), 26 ὁ καρτερός 27 ὄν κράτιστον etc.), pues la urdimbre de la oda está tejida de muchos hilos diferentes.

Otras quizás, y es seguro, respondan a una razón que disciplina y pone orden en su armadura recóndita; pero que nosotros todavía no acertamos a explicárnosla. Podríamos acervar un censo nutrido de todas estas repeticiones: 1 Μοῖραν 57 Μοῖρα, 3 δρακέντες εὐφρόναν 66-67 δέρομαι... εὐφρων, 2 παῖ... Ἥρας 95 Ἥρας πόσιν, 3 φάος 51 φαιναῖς, 1 ἀδελφεάν 86 ἀδελφείον, 7 ἀρετῆ 51 ἀρεταῖς, 9 φίλό (μολπον) 62 φίλον, 9 οἰκεί 47 οἰκεί 47 οἰκεῖν 65 οἰκέων, 11 τόχη 55 τυχεῖν, 12 Μοῖσαν ἐνέβαλε 77 ἀναβάλεο Μοῖσα, 12 ῥοαῖσι 62 ῥοάς, 13 σκοτόν 61 σκοτεινόν, 13 ἔχοντι 56 ἔχω, 14 ἐνί 55 ἐν, 16 ἐπέων 104 ἔπει, 16 ἄποινα 63 μισθός, 16 μόθων 74 πόνοσ, 17 μέλλοντα 67 ὁ δὲ λοιπός, 18 ἔμαθον 68 μαθών, 20 πλέον' 71 πλέον, 28 θοαῖς 72 θοάν, 35 δαπέδοις 83 δάπεδον, 36 πόνησαν 71 πόνοσ, 38 ἐμβασίλευσεν 82 βασιλεῖα, 39 φέρεῖ 63 (ποτί) φεροσ, 39 χρόνον 68 χρόνοσ, 41 κτέατ' 92 εὐκλήμονα, 45 τὸ λοιπόν 67 ὁ δὲ λοιπός, 46 δόμον 94 δόμον, 48 εὐώνομον 85 εὐώνομον, 53 ἄνθε' 79 ἄνθεμον, 54 βιστάν 98 βίστον, 56 εὐδαμμονίαν 100 εὐδαίμων', 57 ἔμπεδον 98 ἐμπεδο(σθενέα), 61 ψόγον 69 ψάγιον, 64 ἔων 100 ἔοντα, 72 σθένος 98 (ἐμπεδο) σθενέα, 87 γείτον' 88 γείτονι etc.

Quita aparte esos casos, resta una buena medida de repeticiones y efectos verbales, cuya significación sí que nos importa perseguir. Para poner en la pista al buen entendedor le invito a considerar tres botones de muestra. Vayan aquí.

La repetición verbal da, por lo pronto, una dirección y orienta nuestros pasos, cuando intentamos formar conocimiento de la arquitectura o montaje del poema, de cómo el poeta da orden y fisonomía a la forma, construcción y organismo de la oda. Las líneas constructivas nos transparentan, por ese camino, su significación. Ha sido muy reparado de alguno<sup>5</sup>, y con razón, que el motivo de la «pausa» (no por acaso haciéndose palabra y encarnándose verbalmente en el propio vocablo ἀνάπαυσις) y «saciedad» (versos 52-53) marca, en esta oda, una cesura muy importante, que es necesario atender en la restitución y recobro de su estructura composicional.

Como «fórmula de ruptura» su principal instituto es señalar el tránsito de un tema a otro; pero aquí no sólo separa el mito del resto del «programa», que el poeta pasa adelante a desarrollar hasta el cabo del poema, sino que es la divisoria entre dos mitades de la oda que, por escrúpulo de simetría, están arbitradas con notable paralelismo. En ambas mitades simétricas es dable establecer puntos homólogos no sólo en parte de sus respectivos empiezos (verso 5 y ss. con verso 54 y ss.), sino en toda la gnómica de los versos 1 al 10 y de los versos 54 al 60, al comienzo de la «laudatio» de Sógenes y de Tearión, respectivamente; y, además, también en los respectivos versos finales, que se agremian en ambas mitades. En cuanto a los versos cabeceros, el poeta usa, como es su costumbre, de sentencias agudas, como un cuchillo, para tajar las diferentes partes de la oda. Los tres motivos fundamentales están concordados por correspondencias verbales o conceptuales: motivo de la Moira y «lo que toca» (v. 1 Ἐλείθω... Μοῖράν βαθυφρόνων 54-60 βιστάν λαχόντες.. Μοῖρα.. φρενῶν, v. 4 ἐλάχομεν consueña con λαχόντες); diversidad del destino (ὁ ἀναπνέομεν

<sup>5</sup> Cf. A. Köhnken, *Die Funktion des Mythos bei Pindar* (Berlin-Nueva York 1971) 77-79.

δι'ὄχ' ἅπαντας ἐπὶ ἴσα cohiere con ὄτ' ἀπαρξόμεν -ὄτ' ἅπασαν); felicidad uncida al destino (ὁ εἶργει δὲ πότιμω Ζευγένθ' ἕτερον ἕτερα dice con 55 y ss. ὁ μὲν τά, τά δ' ἄλλοι τυχεῖν δ' ἐν' ἀδύνατον). Y en los elogios respectivos tampoco carecen de ajuste la mención del nombre, seguido de la patria, igual en versos 6-10 como en verso 58 y ss. y 70. Si, en cierto modo, la segunda mitad de la oda comienza «da capo», también el cierre muestra correspondencias verbales perfectamente congruas con el de la primera mitad: cf. 48 τρία ἔπεα διαρκέσσει: y 104 y ss. τρις τετράκι (en ambos casos, se refiere a Neoptólemo) y 39 y ss. γένος αἰεὶ γέρας... γέρας con 100 y ss. αἰεὶ γέρας.

Me limito a las vigas maestras, sin entrar a analizar otras estructuras menores en las partes centrales de ambas mitades, verbigracia, en la primera, el relato mítico organizado en traza concéntrica, en «anillos» cuyo final, recayendo en el principio, cierra bien el circuito. Pero sí que señalo una cosa notable y es que el poeta, en honor de la correspondencia numérica, distribuye con cuidado el reparto de los pesos de ambas mitades de la oda. Delante y detrás de la pausa medianera (versos 52-53, cordiales del poema) hay exactamente 51 versos; pero Píndaro parece dejarse llevar por una inspiración métrico-decimal harto curiosa, sopesando también las palabras, pues da la casualidad de que el número de palabras delante y detrás de la pausa es de 302/306<sup>6</sup>. Una cosa tan sutil es la composición de la oda, y esto no ha de tomarse como una curiosidad, sino que responde determinadamente a una organización guardadora puntillosa de la correspondencia: pertenece al esmero de un poeta fino de oído y ligero de mano que, con la batuta en la mano, se ha dado traza para sacarla. No entro en más finuras, pues sólo quiero señalar el interés de unas consideraciones que parten de la simple prueba ocular de ciertas repeticiones verbales delatorias de la composición de la oda.

Pero, aunque reconozco que no es bueno cortar muchos nudos gordianos en lugar de aflojar debidamente alguno,

6 La autora que más se ocupa de tales correspondencias, se equivoca empero en este caso: cf. F. S. Newman, *Thematic Unity in the Early Epic Odes of Pindar*, (Dis. Urbana, Illinois 1972), 142.

voy a asegurarlo lo que acabo de decir con una nueva anotación. En efecto, la observación va más lejos en lo que se refiere a la importancia de las repeticiones de palabras que brindan algunos puntos de relación iluminadores sobre la articulación y conducta de la oda. Una serie de casos, que no entran en el dominio de la responsión en sentido estricto (en el mismo lugar del mismo verso o, al menos, en un mismo verso del esquema estrófico), parece sin embargo que se orientan en torno al verso 35 Πριάμου πόλιν Νεοπτόλεμο ἐπεὶ παράθεν expresivamente aliterativo<sup>7</sup> y, según algunos<sup>8</sup>, inicio mismo del mito propio de la oda (historia de Neoptólemo).

Sea ello comoquiera, este verso, a no dudarlo, es neurálgico o nuclear en el concepto del poeta (en el simple decir «ciudad de Príamo», por «Troya», queda retratada de un solo rasguño, con esta sola perífrasis, la omisión, en la oda, de toda alusión a la muerte de Príamo, cuando el saco de Troya, a manos de Neoptólemo). Con este verso acaba justamente el primer tercio del volumen íntegro de la oda. Mas como digo, en él parece que toma pie Píndaro para organizar, equidistándose o descentrándose más o menos, toda una serie de repeticiones verbales y de concepto en el cuerpo de la oda, por donde venimos a entender que, en efecto, es éste un verso cimiental, que sirve de cimiento a un pequeño universo de relaciones, en un complicado diagrama, y puede guiar nuestra mirada, cuando se pregunta por la distribución de unas repeticiones que tienen su por qué. ¿Es nonada el hecho de que, en torno a ese verso eje, tomándolo como centro, rebotan las palabras, como en el juego de pelota o dicho de otro modo, los signos verbales reiteran, andan otra vez el camino, sólo que en sentido inverso, haciendo discanto al canto? Véanse las probanzas: 34 μόλεν 37 ἔχοντο, 31 τιμά 40 γέρας, 30 ἔρχεται 40 ὄχρετο 30 πρὸς Ἴλιου πόλιν 41 Τροιάθεν. 27 μάχα 42 μάχας. 27 ζήφους 42 μαχίονα

7 Otros ejemplos de aliteración con labial, en S. Lauer, *Zur Wortstellung bei Pindar* (Winterthur 1959) 15.

8 El texto de los versos 33-34 es muy arriscado. Cf. L. R. Farnell, *Critical Commentary of The Works of Pindar* (Londres 1932; repr. Amsterdam 1961) 291-95, cuya lectura βοαθοῶν... μόλεν seguimos nosotros; pero, fundamentalmente, por razones compositivas («Ringkomposition» en el relato mítico y «rappel» quíástico del aludido giro en vv. 40-41 ὄχρετο... ἀγων).



26 *Λῆας* 45 *Λιαυιδῶν*, 23 *μῦθοις* 48 *ἔπειτα*, 22 *ψευδοῖσι* 49 *ψευδοῖς*, 21 *λόγων*  
 51 *λόγων*, 21 *ἀδραπέη* 52 *ῥινοκέρα*, 18 *βλάβην* 60 *ἀποβλάπτει*, 15 *Μογαροσυνας*  
 80 *μεριναμένους*, 13 *ἕρμων* 81 *ἕρμων*, 13 *ἔχοντι* 89 *ἀνέχου*, 10 *θυμὸν ἀμφέπειν*  
 91-92 *ἀμφέπειν θυμὸν*, 10 *Λιαυιδῶν* 92 *προσόντων*, 9 *αἰεὶ* 94 *δάμων ἔχει*,  
 6 *Ζυρένθ'* 98 *ἀρμόσας*, 4 *Ἥβαν* 99 *ἦβη*, 4 *ἀγλαόφωνον* 99 *καταφῶν*, 2 *παῖ*  
 100 *παίδων παίδεσι*, 2 *τέκνων* 105 *τέκνοισιν*.

El tercer punto que voy a considerar es por lo que mira a la importancia de las respensiones y repeticiones verbales a la hora de definir el verso pindárico, de darle contorno, perfil y límite. La respensión verbal exacta en un mismo lugar de versos correspondientes (en las diferentes combinaciones posibles: antístrofa y estrofa, estrofas, antístrofas, en una misma tríada o en tríadas diferentes, si la composición es triádica) subraya ostentativamente la unidad rítmica del verso, además de servir a otros efectos propios de la repetición verbal, pues lo así repetido se enfatiza, como escrito con letra cursiva o con letras todas mayúsculas. Se dan otros casos, y tantos, de repetición en un mismo verso correspondiente, pero con desplazamiento de lugar. Cuando la palabra repetida ocurre en principio o en final de verso, en posición saliente y acusada, el efecto repetitivo se nos acentúa expresamente, expresivamente; sobre todo, en posición final, rasgo que es de suma pertinencia para el bien analizar periodológico, concurrendo con otros indicios propiamente métricos («anceps», «brevis in longo», final trunco o catalexis, etc.), a poner ese calderón de período, de particular importancia en el ritmo de sofrenadas de la estrofa.

Hay que advertir que, en este punto, además de las repeticiones de palabra, tienen sumo interés las cadencias gramaticales iguales (sobre todo, las que generan voces voluminosas con el halago rimado) y, dentro de las imágenes del significante, otras formas similicadentes, cuya correspondencia halaga particularmente el oído. Una que otra vez, la correspondencia se hace al final de un verso y al comienzo de otro (consecutivos en el esquema), rasgo que Píndaro aficióna y parece ser de lo más fisonómico suyo (sería un tema curioso para el curioso averiguar las veces que ello ocurre en el conjunto de la obra). Doy el inventario de estos fenómenos (de los que he podido per-

cibir) en nuestra oda. Advierto, desde luego, que prescindo del lugar de los acentos de palabra, pues creemos y damos por descontado que su responsión no juega papel alguno en el verso griego<sup>9</sup>. También advierto que las repeticiones en verso correspondiente, pero no cabales, o sea, en lugar disimil, las pongo al final de cada apartado, entre corchetes.

## ESTROFA

*Verso 1:* 1 βαθυφρόνων -9 δορικτόπων -51 λόγων -72 παλαισμάτων, 30 ἔργεται -43 ξιναγέται, 1 Ἐλεῖ (θυια) -22 ἐπεῖ -93 ἐπεῖ, 30 πόλιν -85 πολί (αρχον) [-9 πόλιν, 8 αἰεῖδεται -16 αἰοδαῖς].

*Verso 2:* 23 πυρλόν δ' ἔχει -52 κόρον δ' ἔχει, 10 θυμόν ἀμφέπειν -73 γυῖον ἐμπυσεῖν, 31 δὲ γίνετα -86 δὲ γεύετα, 73 γυῖον -94 χειρός, 23 μύθοις -52 ἔργω, 65 προ (ξενία) -86 (προσπράον)... ξεῖ) νον, [52 οἴκοθεν -65 οἰκέων -94 δόμον ἔχει, 2 σέθεν -86 σέο, 31 πέσε -73 ἐμπυσεῖν, 44 ἀλλά -52 ἀλλά, 86 Ἡράκλειες (princ.) -94 ὦ μάκαρ (fin.), 44 ἄλσει: (fin.) -94 ἐν τεμένεσσι: (princ.)].

*Verso 3:* 45 ἔμμεναι -87 ἔμμεναι (-74 πεδέρχεται), 3 εὐφρόναν -12 αἰτίαν, 32 τεθναχότων -66 υπερβαλόν, 53 τὰ τερπνά -73 τὸ τερπνόν, 11 τις -87 τι, [32 θεός -46 θεός, 3 δρακέντες -66 δέρχομαι, 11 μελίφρον' -53 μέλι 3 εὐφρόναν -11 μελίφρον'].

*Verso 4:* 25 γόλωθεις -75 ἀερόθεις, 12 ἀλκαί -96 ἀλκάν, 4 Ἴβαν -96 ἀλκάν, 67 εὐφρον -88 πάντων, 4 τεάν -25 ἔ τάν, [12 μεγάλαι -33 μέγαν, 4 ἐλαχρινεν -54 λαχόντες, 33 παρὰ -46 παρ', 75 χάριν -88 χάριμα, 67 πάντ' -88 πάντ' ων].

*Verso 5:* 5 ἀναπνέομεν -76 ἀνέκραγον, 76 καταθέμεν -97 διδόμεν, 72 ἀνερεῖ -89 ἀνέργει, 27 Ἀχιλῆος -35 Νεοπτόλεμος, 34 γθονός -68 χρόνος, 34 δαπέδοις -47 πόλωθουται.

*Verso 6:* 6 σὺν δὲ τῖν -14 σὺ τρόπω, 6 εἶργει δὲ -14 ἔργοις δὲ, 69 εἰ παρ -98 εἰ γάρ, 69 μέλος -77 στεφά (νομα), [48 ἔπεα -69 ἐννέπων].

*Verso 7:* 70 πάτραθε Σώγηνες -91 πατρὶ Σωγένης (-7 και παῖς ὁ Θεαρίωνος), 36 ἀποπλέων -70 ἀπομόνω, 57 (Μοῖρα) τέλος -91 ἀταλόν, [15 λιπαράμπυκος -99 λιπαρῶ].

*Verso 8:* 8 πενταέθλοισ -16 αἰοδαῖς, (58 ἄλβου) -71 ὄρσαι -79 ἐέρσας, 8 Σωγένης -50 ἐχρόνον, 16 κλυταῖς ἐπέων αἰοδαῖς -79 ποντίας ὑφέλοισ' ἐέρσας, 8 εὐ(δοξός) -16 εὐ(ργετα) -100 εὐ(δαίμονα), 29 εὐ(θυπνός) -92 εὐ(κτῆ-

9 Contra E. Wahlström, *Accentual Responson in Greek Strophic Poetry* (Helsinki 1970) (para Pindaro, cf. 16-20).

μονα), 29 Ζεφύροιο -37 (εἰς) Ἐφύροαν ἴ, -37 ἄμαρτε -71 (μὴ τέρομα) προβάς ἄ(κονθ'), [16 ἐπέων ἀουδαῖς -50 τῶδ' εἰπεῖν, 50-52 (ἐκχρόνον.. ἀρεταῖς) ὁδόν.. οἴχοθεν -92 προγόνων (ἀγριαν) -100 παίδων δὲ παῖδες].

### ΕΠΟΔΟ

*Verso 1:* 17 σοφοὶ δέ -80 Διὸς δέ, 17-18 ἄνεμον (ἐμαθον) -38-39 ὀλίγον (χρόνον), 17 τριταῖον -101 ἄρειον, 17 μέλλοντα -101 (τό)περ νῦν.

*Verso 2:* 18 οὐδ' -60 οὐκ -102 οὐ(πιστε), 39 φέρει -81 δόνει, 18 ὑπό -60 ἀπο (βλάπτει), 60 φρενῶν -102 κέαρ, (18 ἐμαθον, οὐδ' ὑπό κέρδει βλάβεν -60 σύνεσιν οὐκ ἀποβλάπτει φρενῶν).

*Verso 3:* 40 θεῶν -61 ψόγον, [40 θεῶν -82 θεῶν].

*Verso 4:* 41 κτέατ' -62 ὕδατος, [41 (κτέατ') ἄγων (princ.) -62 ἄγων (fin.), 42 νιν -84 νιν (-105 (τέκνον)σιν)].

*Verso 5:* 21 γενέσθ' "Ομηρον -84 γοναῖς φοτεῦσαι, 21 λόγον -63 κλέα; (-84 ὀπί).

A la luz de las respnsiones, rimas, asonancias, etc., que ocurren en final del verso, ya se dijo arriba que, combinadas estas indicaciones de «métrica verbal» con las indicaciones propiamente métricas y con las retóricas (puntuación, etc.), cobran su debido rango para indicar la periodología. Perfectamente; pero ahora conviene preguntar si para entender la arquitectura métrica de la oda pindárica basta con una noción general de período y podemos (con Snell, por ejemplo), contentarnos con señalar que, en estrofa y epodo de nuestra oda, cada κῶλον es un período (8 y 5, respectivamente), pues en todos ellos hay indicios de lindero de período (podría extrañar, en el verso 19, poner límite de período entre παρά y σῆμα, lección de los MSS. que no se debe corregir, pero cf. O. 9, 17<sup>10</sup>); o bien si esta situación nos sugiere que tratemos de tema hoy menos frecuentado (en la oda pindárica, se entiende), a saber, la distinción, según jerarquía, entre período mayor y menor, que así los llamaré a mi despecho y a falta de palabra más exacta. Yo así lo creo y (pienso que, sin abandonar el tema estricto de estas páginas, pues esta observación

10 Cf. K. Thomamüller, *Die aiolischen und daktyloepitritischen Masse in den Dramen des Sophokles*, Dis. (Hamburgo 1965) 263.

es, a la postre, intravagante a nuestro propósito), advierto que, puestos a distinguir períodos mayores y menores, intentar reducirse a la métrica, aislándola de la sintaxis y retórica, es suicidarse.

Quiero decir que los indicios puramente métricos para marcar el lindero de período menor y para señalar el mo-  
jón de período mayor son los mismos y, desde ese viso, entre período mayor y menor no va el canto de un duro. Por consiguiente el alma del negocio consiste en ver cómo para señalar período mayor, primero pueden acumularse los indicios propiamente métricos y segundo, éstos se acompañan regularmente de otros indicadores ya no puramente métricos; la métrica se conjuga y comparte la soberanía con el sentido, la retórica, los juegos verbales, etc., para que la pausa mayor nos penetre con mayor eficacia. En nuestro caso, los indicios métricos son más insistentes al final del verso 5 de la estrofa (hiato en 13, 68 y 89, ◊ en 55, 74 y 97) y, además, hay pausa mayor (que los editores marcan con puntuación) en los versos 5, 57, 74 y 97. Igualmente hay que observar que los juegos verbales parecen indicar que el poeta pone aquí una «cesura» particularmente importante: cf. tríadas A' (6 εἴργει δέ -14 ἔργους δέ), I' (48 εὐώνυμον -56 εὐδαιμονίαν) Δ' (69 εἰ πάρο -77 εἴργειν -98 εἰ γάρο). La distribución temática de los motivos del sentido creo que apoya también esta división.

De acuerdo con todo esto yo veo, a mi modo, que la estrofa tiene una estructura binaria y que tendremos que dar el debido relieve a la zona de secancia en los dos encabalgamientos interperiodológicos en la triada B (versos 26-27 *φρεσῶν / λευρόν ζήσος* y 34-35 *δαπέδοις / κείται*), en los que la frase cabalga e invade las fronteras del período mayor siguiente, en cuyo primer verso el ritmo sintáctico parece como partido (por lo que hace a los encabalgamientos interestróficos remito, como es debido, a Nierhaus<sup>11</sup>). Ocurre lo propio en el epodo, que ponemos el período mayor luego del verso segundo (◊ en 18 y 102, hiato en 81) y nos resulta también una estructura binaria, perfectamente congrua en el sentido en tríada Δ' y I'' y haciendo resal-

11 Cf. R. Nierhaus, *Strophe und Inhalt im pindarischen Epinikion* (Wurzburg 1936) 53-55.

tar los encabalgamientos, en B', Δ' y E' (este último, especialmente importante). Mayormente cuanto que el recuento de «theses» (que nos permite descubrir la ἀφανής ἀρμονία del verso lírico griego) equipondera los segundos períodos mayores en estrofa y epodo. El esquema es el siguiente (pongo barra simple para período menor, y doble, para mayor):

ΣΤΡ.

1.	hipp	ia/	6 th.	} A (36 «theses»)	
	2 cho	hipp	ia/		10
	cho ba	1½	ia/		6
	ia cho	cho	ba/		8
5.	Λ pher	1½	ia//	6	} B (22 «theses»)
	Λ gl	cr	ia/	8	
		Λ hipp	ia/	6	}
8.	2 Λ hipp	///	8		

ΕΠ.

1.	ia cho cr/	6 th.	} A (12 «theses»)
	½ ia cho cr//	6	
	gl <sup>∪∪</sup> cr/	6	} B (22 «theses»)
	gl <sup>∪∪</sup> cr/	6	
5.	2 gl ba///	10	

Como digo, el segundo período mayor se equipondera en estrofa y epodo, mientras que el primer período de la estrofa triplica exactamente el volumen del período primero del epodo. La distribución de «theses» en cada período mayor adopta, en la estrofa, la forma característica de «composición anular» (6/10/6/8/6// y 8/6/8///, respectivamente) y, en el epodo, la de repetición paralela, con incremento en el último (6/6//6/6/10///).

Volvamos a nuestro punto de arranque y extraigamos un corolario de los ejemplos anteriores. A pesar de no ser, ni con mucho, el estudio de las repeticiones verbales en la Nemea Séptima una mina agotada, estos concretos ejemplos, señalables y controlables, creo yo que dan suficiente testimonio del interés de un tema que ofrece muchas posibilidades para el comentario de una cualquiera oda. Sirva

todo esto que acabo de discurrir para clavar, en la preocupación de los lectores filólogos de Píndaro, un tema hoy poco practicado y conocido, si antaño mal entendido y peor sentido. Nuestra gustación de esta poesía (que no es lírica, como la moderna, de naturaleza flotante, sino de recordada claridad) se enriquece cuando la consideramos desde esa óptica, que es de mucha cuenta para que la oda sea bien vivida por sus lectores conforme al ritmo de su creación (que el propio poeta designa ἐπέων θέσειν, en O. 3, 8) y para apreciar mejor, en su diseño primoroso y en la sabia distribución de las palabras, la mano del excelente compositor que es Píndaro. Es un tema que nos convida, porque también permite, a veces, dar un sentido controlado, mediante las respensiones, a pasajes difíciles (verbigracia, expresión tan discutida como, en vv. 50-52 ἐκτόνων ..ἀρεταῖς ὁδόν ..σίζοθεν, se aclara por v. 92 προτόνων.. ἄγριαν). Prueban muy bien igualmente las repeticiones verbales su ministerio como ayuda del crítico de textos, como un elemento más de juicio (pues otros guías nos auxilian en cada caso) en el examen procesal de las variantes y de las conjeturas.

El crítico de textos, que tiene una fisonomía sordomudociega para calar el verdadero sentido de la repetición verbal en los poetas griegos, se sorprende de las repeticiones y, a veces, enmienda el vocablo, cuando no es necesario (véase cualquier aparato crítico). Vale la pena que atendamos un instante a esta zona de iluminación, en lo que atañe al texto de nuestra oda. Por ejemplo, 68 ἀνερεῖ (corrección necesaria del texto de los MSS. ἀν ἔρει) refuerza la lectura 89 ἀνέροι (no ἀν ἔροι), 81 ὄναῖ testifica por 39 φέροι puesto en tiempo presente (no φέρον con B), 62 ὕδατος depone por 41 κτέατ' (no κτέαν' de B), 13 σκοτόν sostiene y presta ayuda y favor a 61 σκοτεινόν (y desautoriza las conjeturas, métricamente innecesarias, de Bergk κελαινόν ὁ ἔρεβεννόν), 60 ἀποβλάπτει es la mejor defensa y apoyo de 18 βλάβεν (λάβεν D βάλον Tricl. ἀπό κέρδει βάλον Donaldson), 36 ἀποπλέων apoya 71 ἀπομύω (no ὑπομύω, con Bergk) y 86 προπράων.. ξείνων nos hace preferir, con Hermann, 65 προξενία a la lectura de T. Mommsen καὶ ξενία (para corregir la lección amétrica de los MSS. καὶ προξενία).