

1 El fragmento que nos ocupa ha sido objeto de numerosos estudios y discusiones desde que Villosion publicó el *Léxico homérico de Apolonio*<sup>2</sup> Los problemas que plantea son de dos tipos textuales, por sólo conservarse en un único manuscrito (*Par. Coisl* 345, fol. 26<sup>v</sup>, s x), y de contenido, tal vez los más peliagudos En efecto, el poema suena a oídos de los filólogos tan moderno que incluso se ha llegado a dudar de su atribución Existen al respecto dos posiciones contrapuestas Hay quienes piensan, como Bernet,

---

<sup>1</sup> He de expresar mi agradecimiento a los Doctores Luis Gil Fernández, mi maestro, por sus indicaciones y por haber dedicado parte de su tiempo a la lectura de este trabajo, y a D Jose Lasso de la Vega por sus sugerencias respecto a la métrica del fragmento Sin embargo de ello, las ideas que aquí se van a expresar son de mi exclusiva responsabilidad

<sup>2</sup> Villosion, Apollonios Sophistae, *Lexicum homericum*, Paris, 1773, cf I Bekker, Apollonius sophistae, *Lexicum homericum*, Berlín, 1833, hay una reedición reciente Hildesheim, 1967 Entre los diferentes estudios véase R Pfeiffer, «Von Schlaf der Erde und Tiere (Alkman, fr 58 D)», *Hermes* 87, 1959, pp 1-6, M Treu, reseña a Page, Alcman, *The Partheneion*, *Gnomon* 26, 1954, pp 171 s, E Bernert, «Naturgefühl», en *RE* XVI 2, cols 1835 s, E Bernert, «Alkman, frg 58 Diehls», *Philologus* 94, 1940, pp 229-231, W R Agard, «The Craftmanship of Alcman's Night Song», *CJ* 33, 1937, pp 164-7, U von Willamowitz, *ad Eur Hipp*, Berlín, 1897, pp 16 s, H Motz, *Über die Empfindung der Naturschönheit bei den Alten*, Leipzig, 1865, p 76, A Biese, *Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen*, Kiel, 1882, pp 24 ss, T Morrisey, «Nightsong Alcman and Goethe», *CB* 43, 1967, pp 73-74, J Ferraté, *Dinámica de la poesía*, Barcelona, 1968, pp 124 ss, W Elliger, *Die Darstellung der Landschaft in der griechische Dichtung*, Berlín, 1975, pp 185-194, C M Bowra, *Greek Lyric Poetry*, Oxford, 1961, p 71, L Paust, *Die Nacht in der griechischen Dichtung*, diss Tübingen, 1964, M Morani, «Problemi di lingua e di grafia in Alcmane», *RIL* 110, 1976, pp 67-82

que este poema es el antecedente griego de un motivo literario (la contraposición del sueño de la naturaleza y la inquietud del alma del poeta), cuyas manifestaciones llegan a través de Apolonio de Rodos, Teócrito, Virgilio, Estacio, etc, hasta poetas como Petrarca, Goethe o nuestro Fray Luis de León<sup>3</sup> Niegan otros filólogos, como Bowra o Elliger, esta interpretación apoyándose fundamentalmente en que este motivo poético sólo tiene paralelos en época helenística y en la inexistencia de un genuino sentimiento de la naturaleza en la época arcaica e incluso clásica, ya que el hombre acaparaba la atención de los poetas y la naturaleza sólo servía de fondo a sus acciones

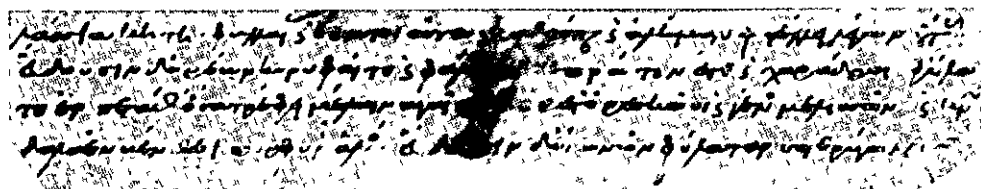
2 En realidad los problemas que nos plantea este poema derivan exclusivamente de su carácter fragmentario Por ello en un principio nos habíamos limitado a hacer un análisis del texto con ánimo de ver a dónde nos conducía nuestro estudio Pero, conforme profundizábamos en él, se hacía más evidente la necesidad de fijar el texto, ya que las ediciones al uso<sup>3a</sup> no nos informaban de las particularidades del manuscrito Así nos vimos forzados a solicitar de la Biblioteca Nacional de París una reproducción fotográfica del

---

<sup>3</sup> Cf *ex gr* Sapph fr 94 D, Ibyc fr 6 D, Sim fr 38, 21 Page, Aesch Ag 565 s, Eur Iph A 6 ss, 16 ss, Bacch 1084, cf Ar Av 777, Thesm 42, Hom Il II 1 ss, Ap Rh III 744 ss, IV 1058 ss, Theocr II 38 ss, Anacreont 31 Bergk, Verg Aen IV 522, VIII 26 ss, IX 224 s, Stat Silv 5, 4, Dante, Inf II 1 ss, Tasso, Ger Lib II 95 ss, Goethe, «Über allen Gipfeln ist Ruh», Fray Luis, Oda VIII, Petrarca, Canzoniere, 164, cf 22, otros paralelos en Heyne, ad Virg Aen VIII 26, cf P Friedlander, «Statius An den Schlaf», en *Studien zur antiken Literatur und Kunst*, Berlín, 1969, pp 354-365

<sup>3a</sup> D L Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford, 1962, fr 89, E Diehl, *Anthologia Lyrica Graeca*, Leipzig, 1955, fr 58, Th Bergk, *Poetae Lyrici Graeci*, Leipzig<sup>2</sup>, 1914, fr 60, A Garzya, Alcmane, *I Frammenti*, Nápoles, 1954, fr 49, p 127, H W Smyth, *Greek Melic Poets*, Londres, 1900, fr 21, D L Page, Alcman, *The Partheneion*, Oxford, 1951, p 161, C del Grande, Φόρμιγγε *Antologia della lirica graeca*, Nápoles<sup>3</sup>, 1963, B Marzullo, *Frammenti della lirica greca*, Florencia, 1965, pp 40 s, D E Gerber, *Euterpe*, Amsterdam, 1970, p 101, J A Hartung, *Die griechische Lyriker* V, Leipzig, 1856, F G Welcker, *Fragmenta Alcmanis lyrici*, Giessen, 1815, U von Willamowitz, «Comentariolum grammaticum» I, en *Kleine Schriften* IV, Berlín, 1962, pp 583-585, U von Willamowitz, *Griechische Verskunst*, Darmstadt, 1958, p 422, F G Schoemann, *Ad lyricorum Graecorum fragmenta*, Gryfswald, 1835, reimpr en *Opuscula academica* III, 1858, pp 66-94, F G Schneidewin, *Delectus poesis Graecorum elegiacae, iambicae, melicae* III Leipzig, 1827, B Gentili, *Polinnia, poesia greca arcaica*, Messina, 1965, p 289, B Lavaquini, *Nova antologia dei frammenti della lirica greca*, Torino, 1932, p 237

mismo que, si bien no es de muy buena calidad (hay una mancha vertical que impide leer con claridad el centro de los tres renglones ocupados por el poema de Alcman), nos ha permitido hacernos una idea precisa del tipo de abreviaturas y nexos usados por el copista. A fin de que el lector tenga acceso también a la forma del escrito reproducimos aquí el texto original y a continuación damos la edición definitiva de nuestro texto, aun a riesgo de adelantar los resultados de nuestro estudio.



3.

εὐδουσι δ' ὄρεων	-----φ	hem	3 th
κορυφαί τε καὶ φάραγγες,	-----	enhop	4 th
πρώνές τε καὶ χαράδραι,	-----	2 tr.	4 th
φύλα θ' ἔρπετων ὄσα	-----φ	lec.	4 th
τρέφει μέλαινα γαῖα,	-----	2 ia <sup>^</sup> .	4 th
θῆρες τ' ὄρεσκῶιοι	-----	ia + sp	4 th
καὶ γένος μελισσῶν,	-----	itiph	4 th.
καὶ κνώδαλ' ἐν βένθεσσι πορφυ-	-----~	3 ia	6 th.
ρέας ἄλός,			
εὐδουσι δ' οἰωνῶν	-----φ	3 sp.	3 th
φύλα τανυπτερύγων	-----	hem	3 th.
	ABA'		

- 1 εὐδουσι] *ms* Pfeiffer εὐδοντι δ' ὄρεων Willamowitz εὐδουσι Page Marzullo
- 2 φάραγγες] Villoison Welcker φάλ[ ] *ms*
- 3 πρόνές τε] Villoison Welcker πρώτον ἔστε *ms*
- 4 φύλα θ' ἔρπετων ὄσα] *comici*, *vel* φύλα θ' ἔρπετά θ' ὄσα φύλα τε ἔρπετά θ' ὄσα *ms* φύλα τε Bekker φύλα τε ἔρπετά τόσσα Schoemann φερπετά Willamowitz φύλλα θ' ἔρπετά θ' ὄσσα Bergk φύλα τε ἔρπεθ' ὀπόσσα Hartung ὕλα θ' ἔρπετά θ' ὄσσα Pfeiffer Gerber Gentili φύλά τ' ἔρπέτ' ὄσα Page Marzullo ὕλαι Page *in app*

- 5 τρέφει] *ms* τραφει Willamowitz  
 6 θήρες τ ὄρεσκῶτοι] Villoison Welckci θήρες *ms* σήρές τ  
 (?) Page *in app* θήρες ὄρεσκῶτοι τε και *coni* Bergk Welckci  
 Willamowitz  
 7 γένος μελισσῶν] Villoison Bekkci γεν<sup>ο</sup> μελισσῶν *ms* μελισ-  
 σῶν Bergk Willamowitz Garzva Pfeiffer Page *etc*  
 8 κνώδαλ ] Villoison κῆδαλα *ms* βενθεσαι πορφυρέας] Bergk  
*in app* βειθεσαι Bergk Willamowitz βειθεσαι πορφυρ<sup>ο</sup> αλο *ms*  
 πορφυρεοίς Willamowitz πορφυρης Morani λιμναε *ms*  
 Haitung  
 9 εὔδοσιν] Pfeiffer εὔδο[ ]ιν *ms* εὔδοντι Willamowitz εὔ-  
 δοοσι δ Page Matzullo εὔδησιν *coni* Bergk δίωνων Bergk  
 10 φύλα] Villoison φύλα *ms*

Únicamente a título de orientación ofrecemos aquí una traducción del fragmento

Duermen de los montes  
 cumbres y barrancas,  
 crestas y torrentes,  
 estirpes de reptiles cuantas  
 cría la negra tierra,  
 fieras montaraces  
 y el linaje de las abejas,  
 y los monstruos en los fondos del purpúreo mar,  
 duermen de las aves  
 las estirpes de amplias alas

4 La lectura del manuscrito ofrece algunos datos dignos de tenerse en cuenta a la hora de hacer una edición: la escritura es minúscula con abundantes nexos y abreviaturas, aparecen también caracteres unciales (nótese por ejemplo la *ni* uncial que marca el final del fragmento). El escriba separa en general las palabras y hace uso de espíritus, signos de puntuación y acentos (sólo hay un error de acentuación repetido dos veces: φύλα). Incluso cuando escribe πρώτον ἔστε por πρώονές τε conserva el acento original. Este dato, a nuestro modo de ver, indica claramente que el escriba está copiando su texto de un manuscrito que emplea también acentos. Hace uso, en general, de las formas elididas de las partículas δέ y τε (cf δ' ὄρέων, τ' ὄρεσκῶτοι), salvo en el caso de τε ἔρπετά θ' ὄσα con una grafía contradictoria (τε vs θ') podríamos explicar

τε por un intento de marcar claramente el espíritu áspero de ἐρπετά, pero entonces no cabe explicación para θ' ὄσα. Esta falta de coherencia indica una dificultad de lectura del manuscrito original que puede afectar tanto a τε como a θ'. En algunos casos parece que el escriba ha resuelto una abreviatura conservando al mismo tiempo la abreviatura original: así al final del texto escribe τανυπτε-ρῶγων y añade un punto y el signo para -ων<sup>4</sup>. Quizá ha ocurrido algo semejante con θῆρες (línea 6 de nuestro texto), que en el manuscrito aparece escrito como θηρες, con una abreviatura propia de la terminación -ες<sup>5</sup> resuelta a continuación. Junto a ello se mezclan en el texto letras minúsculas y unciales sin un criterio uniforme, exceptuando la tendencia a emplear éstas con mayor frecuencia en los encabezamientos de los artículos: así escribe, por ejemplo, ΚΗῶδαλον, ΚΗΗΜούς, etc.

5 De todo ello resulta que el problema textual de mayor importancia afecta al cuarto verso, precisamente allí donde el manuscrito da una lectura irregular φύλα (*sic*) τε ἐρπετά θ' ὄσα, aunque no amétrica (elidiendo τε resultaría una secuencia de dos créticos, atestiguada en Alcman<sup>6</sup>). Sin embargo, todos los editores del fragmento a partir de la primera edición, consideran que el texto no está sano en este punto y, según puede verse en el aparato crítico, proponen las más variadas correcciones desde Schoemann a Page. Pero, como suele ocurrir, pocas de estas conjeturas son aceptables. Así la lectura τόσα es inviable porque, según señaló Pfeiffer, este pronombre no tiene valor relativo hasta época helenística, salvo que vaya precedido de un correlativo. Igualmente, por análogas razones, han de desecharse las lecturas que hacen de ἐρπετά un adjetivo concertado con φύλα. De ahí que se haya intentado solucionar el problema corrigiendo φύλα bien en φύλλα como propuso Bergk y rechazan casi todos los editores<sup>7</sup>, bien en ὕλα, como propone Pfeif-

<sup>4</sup> Cf. *ex gr.*, E. M. Thompson, *An Introduction to Greek and Latin Palaeography*, New York, 1973, p. 83; E. Mioni, *Introduzione alla Paleografia Greca*, Padova, 1973, p. 97.

<sup>5</sup> Cf. Thompson, *l. c.* No debe extrañar la omisión de ρ, ya que justo en la línea anterior al texto de Alcman escribe φάλλαινας abreviando la terminación -νας mediante la abreviatura propia para -ας.

<sup>6</sup> *Fr.* 173 P, cf. D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, Darmstadt, 1968, p. 111.

<sup>7</sup> Cf. R. Pfeiffer, *loc. cit.*

fer y acepta Gerber y, con ciertas reservas, Page, quizá porque Pfeiffer no intenta explicar la falta del manuscrito A su favor tiene la conjetura de Pfeiffer el paralelo de Virgilio (*Aen* IV 522 ss) y de cuantos poetas tardíos han recogido el tema del sueño de la naturaleza Únicamente encontramos nosotros alguna dificultad en aceptar la corrección por las siguientes razones ¿Cómo se explicaría la introducción de una *phi* en el texto para corregir algo que tenía sentido pleno (ἕλα)? ¿Se podría pensar en una corrección del texto a partir de φῶλα de la última línea? Y, por otra parte, la mayoría de los paralelos latinos mencionan el bosque en plural, un plural que encajaría perfectamente con los demás sujetos de εὔδουσιν, también en plural Probablemente sea esta la razón por la que Page sugiere el plural ἕλατι Ahora bien, el plural de ἕλη no aparece ni en Homero<sup>8</sup>, ni en Hesíodo<sup>9</sup>, ni en los líricos arcaicos<sup>10</sup>, ni en Píndaro<sup>11</sup> ni en general en toda la poesía hasta época tardía (Mosco, Babrio, Nonno) Sólo hay un ejemplo antiguo en el himno homérico a Deméter (v 386), fechado en la primera mitad del siglo VI a C<sup>12</sup> Además normalmente los complementos que admite el verbo τρέφω suelen ser seres animados (animales, domésticos o salvajes, hombres), y sólo hemos encontrado un empleo figurado con el significado de dejarse crecer los cabellos (cf *Il* XXIII, 141-2)<sup>13</sup> y otro, el más próximo a esta conjetura de Page, en el cual τρέφει τρεγε α φάρμακα

ἦ τόσα φάρμακα ἦδη ὄσα τρέφει εὐρεῖα χθών

*Il* XI, 741

<sup>8</sup> Cf G L Prendergast, *A complete concordance to the Iliad of Homer*, Hildesheim, 1971, s v, H Dunbar, *A complete concordance to the Odyssey of Homer*, Hildesheim, 1962, s v, H Ebeling, *Lexicon Homericum*, Hildesheim, 1963, s v

<sup>9</sup> Cf W W Minton, *Concordance to the Hesiodic Corpus*, Leiden, 1976, s v

<sup>10</sup> Cf G Fatouros, *Index verborum zur frühgriechischen Lyrik*, Heidelberg, 1966, s v

<sup>11</sup> Cf J Rumpel, *Lexicon Pindaricum*, Hildesheim, 1962, s v, W J Slater, *Lexicon to Pindar*, Berlín, 1969, s v

<sup>12</sup> Cf F Cassola, *Inni Omerici*, Fond Lorenzo Valla, 1975, p 73

<sup>13</sup> Vid C Moussy, *Recherches sur ΤΡΕΦΩ et les verbes grecs signifiant «nourrir»*, Paris, 1969, pp 39 ss, cf E Benveniste, «Problèmes sémantiques de la reconstruction», en *Problèmes de linguistique general*, Paris, 1966, pp 292 s

En definitiva el substantivo ἔρπετά del texto cuadra perfectamente con lo que sabemos de τρέφω, la corrección de φῶλα en ὄλα (vel ὄλα) obliga a suponer una metáfora del verbo τρέφει, y plantea un problema paleográfico para el que no vemos una solución clara

6 A la vista de cuanto llevamos dicho parece evidente que ninguna de las correcciones propuestas hasta ahora es completamente satisfactoria por una u otra razón. Así pues, es necesario buscar una solución del problema por otros caminos. Si se quiere corregir el texto ha de tenerse muy presente la estructura general del fragmento que, según veremos más adelante, no deja nada al azar: así, por ejemplo, se repite dos veces la partícula δέ y cuatro veces el juego de partículas τε καί, τε καί, τε. . τε καί... καί. Ante este esquema de construcción sintáctica parece que en el cuarto verso sobra una partícula τε. Es difícil que la que sobre sea la primera de las dos, porque se rompería el paralelismo con θῆρές τε, porque al eliminarla introduciríamos un asíndeton sin justificación clara y raro en la poesía arcaica, y porque el manuscrito nos da para esta partícula una *scriptio plena*. En consecuencia, si sobra alguna, sólo puede ser la segunda, como han pensado Page, Schoemann, Hartung, del Grande y Garzya. El problema estribaría, pues, en eliminar esta partícula sin convertir ἔρπετά en un adjetivo, ni introducir un relativo τόσσα. Ambos problemas quedan eliminados si leemos φῶλα θ' ἔρπετων ὄσα que es precisamente la construcción más usual de φῶλον en la épica y en la poesía posterior. Con ello quedarían más marcados el paralelismo y el quiasmo que se dan entre este verso y los dos últimos del fragmento, oponiéndose de esta forma ἔρπετων a οἰωνῶν y uniéndolo a τανυπερύγων (cf §§ 34, 35). Paleográficamente puede explicarse el error por una confusión de abreviaturas entre la final -των y -τα, ya que existen indicios de que el manuscrito original hacía uso también de abreviaturas (cf § 4): en este caso el copista habría introducido la partícula τε en su forma elidida θ' para dar sentido al texto. Pero también el error puede remontar al μεταχαρακτηρισμός, dado que si hacemos el cómputo de letras por línea de acuerdo con la medida propia del verso épico (34-38)<sup>14</sup>,

<sup>14</sup> Cf R. Devreesse, *Introduction à l'étude des manuscrits Grecs*, París, 1954, p. 61.

tendríamos un final de línea en φάραγγες (34 letras sin contar la geminada) y el siguiente en ἔρπετων (33 letras), y quizá no sería demasiado arriesgado suponer que en estos dos finales de línea el manuscrito presentaba alguna dificultad de lectura, habida cuenta del error de banalización que comete el escriba en la primera línea (φάλαγγες)<sup>14a</sup> Métricamente esta lectura, sin afectar al número de *theses*, nos da un *lectio*, un *colon* de estructura semejante a los empleados por Alcman en el *Partemo*<sup>15</sup>, que nos viene como anillo al dedo para servir de transición del ritmo trocaico del primer período al yámbico del segundo

7 No obstante cuanto llevamos dicho, esta lectura, aunque nos parece mejor que las propuestas hasta ahora porque soluciona todos los problemas textuales y filológicos, no podemos imponerla por la sencilla razón de que el texto transmitido admite una interpretación literal sin recurrir a la *emendatio*. En efecto, la lectura φῶλά τε ἔρπετά τε puede entenderse como una hendiadís (= φῶλα ἔρπετων) del mismo tipo que la homérica αὐτήν τε πτόλεμόν τε (cf *Il* I, 492 = VI, 328, = αὐτήν πτολέμοιο)<sup>16</sup>. La métrica daría una secuencia de dos créticos que, como hemos dicho ya (§ 5) es conocida de Alcman y, dada su ambigüedad rítmica, puede servir de transición de un ritmo trocaico a uno yámbico<sup>17</sup>. Sin embargo, esta solución

<sup>14a</sup> Supongamos, pues, que esta línea del texto en un momento de la transmisión terminaba en ἔρπετων con una abreviatura T̄ la línea siguiente comenzaría por ὄσα y podemos suponer que esta palabra podría aparecer escrita OCCA con una geminada introducida en el proceso de transcripción. En esta situación, una vez que se lee ἔρπετά solo queda una posibilidad de dar sentido al texto: leer el primer signo de la línea siguiente como θ y el segundo como δ(σα). Con esta hipótesis, pues, se explica perfectamente la anómala aparición de la partícula τε elidida y los demás problemas paleográficos del texto.

<sup>15</sup> Vid D Korzeniewski, *o c*, p 69

<sup>16</sup> La partícula τε se reserva para la conexión de dos miembros complementarios, de ahí su uso en la hendiadís, vid C J Ruijgh, *Autour de «τε epique»*, Amsterdam, 1971, p 180. En el ejemplo que recoge este autor los substantivos en hendiadís sirven de sujeto del verbo, tal como ocurre aquí

τότε δ' ἀμφὶ μάχῃ ἔνοπῃ τε δεδήει  
τείχος εὐδμητον

*Il* XII 35 s

<sup>17</sup> Vid A M Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge, 1968, pp 95 s, 97 ss, D Korzeniewski, *o c*, p 191



del problema obliga a aceptar en el texto la segunda partícula τε, que rompe el equilibrio existente entre τε καί τε καί, por un lado y τε τε... καί . καί, por otro, y quizá la metrica que da nuestra corrección sería preferible para marcar la transición de un ritmo a otro. No obstante, hemos de señalar que esta segunda partícula τε está en un plano muy distinto a la coordinación que introducen las demás. En resumen, o bien se corrige el texto con la lectura que hemos propuesto, o bien se respeta la tradición manuscrita. Pero, indudablemente, ninguna de las correcciones que han intentado los distintos editores de este poema es aceptable. Por nuestra parte pensamos que la solución del dilema depende en último extremo de los gustos personales del lector y, en consecuencia, nos limitamos aquí a ofrecer ambas posibilidades de lectura bajo la promesa de que más adelante (§§ 10, 11, 18, 20) daremos algunos argumentos en favor de una u otra solución.

8 Antes de pasar a analizar el fragmento damos, dislocadas, las secuencias de consonantes y vocales que integran el poema<sup>18</sup>, con el fin de facilitar la comprensión de las distintas asonancias fonéticas

h δ σ νδ ρ ν	ε υ ου ι ο ε ω
κ ρ φ τ κ φ ρ ν γ ζ	ο υ αι ε αι α α ε
π ρ ν ζ τ κ χ ρ δ ρ	ω ο ε ε αι α α αι
φ λ τ η ρ π τ τ η σ	υ α ε ε α ο α
τ ρ φ μ λ ν γ	ε ει ε αι α αι α
θ ρ ζ τ ρ σ κ	η ε ο ε ω ι οι
κ γ ν ζ μ λ σ σ ν	αι ε ο ε ι ω
κ κ ν δ λ ν β ν θ σ σ π ρ φ ρ ζ η λ ζ	αι ω α ε ε ε ι ο υ ε α̃ α ο
h δ σ νδ ν ν	ε υ ου ι οι ω ω
φ λ τ ν π τ ρ γ ν	υ α α υ ε υ ω

Por lo que respecta al punto de articulación el más frecuente es el dental (63 de 93 fonemas consonánticos) y en las vocales las anteriores (37 sobre 86) seguidas de las posteriores (28). Entre los fonemas consonánticos el más frecuente es ν (16) seguido de ρ (13) y

<sup>18</sup> Hemos adoptado el alfabeto griego añadiéndole un signo (h) para notar la aspiración inicial. Las letras que son dudosas están señaladas por un punto.

σ (10), y entre los vocálicos ε (20), ᾱ (20) y ι (16) contando las veces que aparecen en diptongo Pero lo mas interesante es quizá que la mayor parte de estos fonemas aparecen ya en el primer período (hasta χαράδρα), después ya sólo aparecen cinco fonemas consonánticos nuevos (λ, μ, θ, β, σσ) y dos vocálicos (η y ᾱ)<sup>19</sup>

9 Estos dos cuadros nos permiten ver claramente el juego de variaciones musicales del poema, que afectan ante todo a secuencias de tres y cuatro fonemas en las consonantes, y probablemente a grupos más amplios en el caso de las vocables Así, dentro de un mismo κῶλον encontramos las siguientes variaciones δ σ ν / δ ρ ν, κ ρ φ / κ φ ρ, φ λ θ / ρ π τ, θ ρ ζ / τ ρ σ, ν β / ν θ, π ρ / φ ρ, δ σ ν / δ ν ν. Menos clara es la variación del último *colon* φ λ τ ν / π τ ρ γ ν por la inclusión de la gamma Esta estructura repetitiva de cada verso pone de relieve a los tres κῶλα que carecen de este tipo de asonancia unificadora (3º, 5º y 7º) y que son precisamente los que marcan un final de período (cf la *brevis in longo* de γαῖα) Además en estos tres κῶλα las variaciones asonánticas enlazan con los versos contiguos φ ρ ν γ ζ / π ρ ν ζ (obsérvense los demás paralelismos fonéticos de estos dos versos), η ρ π τ / τ ρ φ υ μ λ ν γ / μ λ σ σ ν, κ γ ν / κ κ ν (cf η λ ζ / η δ σ)<sup>20</sup> No son éstas las únicas variaciones en el fragmento, así por ejemplo, es curioso observar como el «tema» consonante seguida de vibrante surge de distintas formas a lo largo de todo el fragmento primer período δ ρ / κ ρ, φ ρ / π ρ, χ ρ, δ ρ /, con una secuencia (sonora, sorda, aspirada / sorda, aspirada, sonora, dental, dorsal, labial / labial, dorsal, dental), quiástica en cuanto al punto de articulación y fugada en cuanto al modo de articulación Segundo período ρ π / τ ρ / θ ρ, τ ρ / φ / con

<sup>19</sup> Notese que ᾱ csta aislada en el fragmento Quizá seria mejor aceptar πορφύρεος con M. Morani, «Problemi di lingua e di grafia in Alcmane», *RIL* 110, 1976, p. 68. Ahora bien, en ese caso se plantea una serie de problemas en los que no queremos entrar por una parte el adjetivo de color πορφύρεος pierde toda relación fonética con el sustantivo al que califica ἄλός, frente al otro adjetivo μέλαινα cuyo vocalismo recoge γαῖα y, por otra parte, el texto quedaria privado así del menor dorismo con lo que nos veriamos obligados a replantear el problema de su fecha y su autor por un camino para el que no vemos salida.

<sup>20</sup> Si se admite la lectura que hemos propuesto φῶλά θ ἐρπετῶν ὄσα tendríamos también una variación π ρ ν ζ τ (ν 3) / ρ π τ ν σ

desarrollo del tema en dental Y por último el tercer período que desarrolla el tema en labial para terminar con una vuelta al tema en dental después de un silencio  $\pi\rho, \phi\rho / \phi / \tau\rho /$  Otra combinación interesante se presenta con la vibrante lateral en el segundo y tercer períodos ( $\phi\lambda / \mu\lambda / \phi \mu\lambda / \delta\lambda, \mathbf{h}\lambda / \phi / \phi\lambda /$ ), así como los contextos en los que aparece  $\nu$  si tomamos esta consonante como centro del grupo de sonidos que nos interesa estudiar tenemos las siguientes secuencias  $\sigma \nu \delta, \rho \nu/\kappa, \rho \nu \gamma / \rho \nu \varsigma / \phi / \lambda \nu \gamma / \phi / \gamma \nu \varsigma, \sigma \nu/\kappa, \kappa \nu \delta, \lambda \nu \beta \nu \theta / \sigma \nu \delta \nu \nu / \tau \nu \pi, \gamma \nu //$ , con silencios en el cuarto y sexto versos que se traban y enlazan con los silencios de  $\lambda$  en los versos sexto y noveno

10 Menos evidentes, y por ello más elaboradas, son las asonancias vocálicas. Notemos en primer lugar la tendencia bien marcada de algunos sonidos a repetirse por parejas en el interior de un mismo *colon* por ejemplo,  $\epsilon \epsilon$  aparece en todos los versos del poema, salvo en el último período. Podemos, pues, decir que la repetición de  $\epsilon$  constituye fonológicamente la unidad del *colon*. Esta hipótesis extendida al fragmento entero da cierta luz sobre la estructura de los  $\kappa\omega\lambda\alpha$  del mismo período: el trímetro yámbico quedaría dividido en dos  $\kappa\omega\lambda\alpha$  (penth 1a + 1ec), mientras que los dos últimos  $\kappa\omega\lambda\alpha$  quedarían unidos en un dicolon clausular. De esta forma el tercer período es ambiguo en cuanto al número de  $\kappa\omega\lambda\alpha$ : tiene tres (tantos como el primer período) que pueden ser cuatro (como el segundo). Pero no es éste el único sonido que tiende a repetirse en cada verso, en realidad casi se puede enunciar como regla general que la mayor parte de los sonidos vocálicos tienden a repetirse una vez, y no más de una, en cada *colon*. Así  $\alpha\iota, \alpha\iota$  aparece en las líneas 2, 3, 5 y, formando un puente de transición análogo al que se da con algunos grupos consonánticos, en el inicio de los  $\kappa\omega\lambda\alpha$  7 y 8. Algo semejante ocurre con  $\alpha \alpha$  (cf v 2, 3, 5, 8, 10) con la única excepción de la cuarta línea, donde aparecen tres  $\alpha$ , un lugar en el que precisamente nos encontramos con un problema de crítica textual. En otras palabras, la  $\alpha$  de  $\acute{\epsilon}\rho\pi\epsilon\tau\acute{\alpha}$  rompe el esquema sonoro del fragmento

11 En cambio, las restantes asonancias vocálicas han de estudiarse en el contexto de todo el fragmento, ya que no son meras

repeticiones de fonemas, sino variaciones y combinaciones que crean la musicalidad del poema. En efecto, se puede afirmar que las vocales no bemolizadas, salvo  $\iota$ , tienden a repetirse en cada *colon* y, unidas por parejas, se combinan para formar temas que después resurgen en forma de variaciones en otros versos. Las vocales bemolizadas forman variaciones tendiendo a evitarse la repetición del mismo fonema dentro de los límites del *colon*. En otras palabras, las vocales no bemolizadas piden repetición y las bemolizadas variación. Así tenemos una alternancia entre  $\delta$  y  $\bar{o}$ , que ya fue notada por W. R. Agard<sup>21</sup>, aunque se limita a señalar el fenómeno en sus líneas generales. Según nuestro análisis, que sigue la dirección marcada por este autor, tendríamos la siguiente estructura  $\delta \omega / \delta / \omega \delta / \delta / \phi / \delta \omega \bar{o} / \bar{o} (\omega) / \omega \bar{o} \bar{o} / \bar{o} \omega \omega / \omega //$ <sup>22</sup>, que muestra claramente cómo el fragmento está dividido en dos partes, separadas por el silencio del tema  $\omega$  en el quinto *colon*. Esta división corresponde al eje de simetría del fragmento (cf. § 20), al retorno del tema inicial que se produce en la sexta línea, y a la mitad del número de tesis con que cuenta el fragmento (19 + 20). Además la contraposición que se da entre estas dos partes está subrayada por la calidad de la sílaba en que aparece  $\omega$ , ligera en la primera parte y pesada en la segunda, con la excepción de la primera vocal, excepción que se explica por el retorno al tema inicial del fragmento (cf.  $\delta\rho\acute{\epsilon}\omega\nu$   $\kappa\omicron-$ / $\delta\rho\epsilon\sigma\kappa\bar{\omega}\iota$ ). Esta circunstancia junto con la presencia de la vocal  $\epsilon$  independiza y aísla a la vocal  $\delta$  que reintroduce el tema en la segunda parte del fragmento. Pero en el esquema propuesto no queda suficientemente claro este hecho, ya que la notación no tiene en cuenta si las vocales ocupan sílabas contiguas o no. Así pues, modificando la notación para dejar bien patente esta particularidad, obtendríamos el siguiente esquema  $\delta \phi \omega \delta \phi \omega \delta \phi \delta \phi$  que corregiríamos así  $\delta \phi \omega \delta \phi \omega \delta \phi \omega \delta \phi$  si se acepta la lectura  $\acute{\epsilon}\rho\pi\epsilon\tau\bar{\omega}\nu$ . Para la segunda parte el esquema sería el siguiente  $\delta \phi \omega \bar{o} \phi \bar{o} \phi (\omega) \phi \omega \phi \bar{o} \phi \bar{o} \phi \bar{o} \omega \omega \phi \omega$ . Es decir, en esta parte, una vez

<sup>21</sup> «The Craftmanship of Alcman's Night Song», *CJ* 33, 1937, pp. 164-7.

<sup>22</sup> Las barras verticales indican la colometría, los signos de larga o breve indican la cantidad métrica (y silábica), y el parentesis indica nuestra duda en la lectura del manuscrito  $\mu\epsilon\lambda\iota\sigma\bar{\omega}\nu$ . En cambio, no hemos tenido en cuenta la lectura que proponemos en la línea cuarta,  $\acute{\epsilon}\rho\pi\epsilon\tau\bar{\omega}\nu$ , que daría una secuencia  $\omega\delta$  en vez de  $|\delta|$  como aparece en el esquema.

recogido en el primer *colon*, el tema se distiende para combinarse con los demás temas y resurgir con mayor vigor en el dícolon final. Por otra parte, esta estructura aboga en favor de la lectura  $\mu\epsilon\lambda\iota\sigma\text{-}\sigma\bar{\omega}\nu$ , ya que así tendríamos un triple movimiento  $\omega\bar{\sigma} / \bar{\sigma}\omega / \omega\bar{\sigma}$  recogido por las tres últimas omegas, cuyo puente de unión es la triple aparición de  $\bar{\sigma}$ <sup>23</sup>.

12. El juego de asonancias no se percibe en su complejidad abstrayendo un tema aislado, como la alternancia  $\omega/o$ , sino que ha de verse en la totalidad del fragmento y en las relaciones que guardan entre sí los distintos  $\kappa\bar{\omega}\lambda\alpha$ . Ya en la primera línea del poema nos encontramos con la enumeración de los distintos temas que se van a desarrollar en los versos subsiguientes  $\epsilon/\epsilon, \upsilon, \iota, o/\omega$ . Hemos hablado ya sobre las repeticiones y variaciones de los temas primero y último, que se estructuran por parejas, y hemos eludido comentar los otros dos temas. De ellos el tema introducido por el diptongo  $\epsilon\upsilon$  tiene una presencia latente en casi todo el poema, que sólo se desarrolla plenamente en el final: el primer *colon* introduce el tema ( $\epsilon\upsilon \text{ } \omicron\upsilon$ ) que podríamos representar fonéticamente así [eu u ], el *colon* siguiente recoge el tema con una variación ( $\omicron \upsilon$ ) [o y], vuelve a aparecer en la línea cuarta otra variación ( $\upsilon \alpha$ ) para desaparecer ya hasta el último período donde se desarrolla *in crescendo* [o y / eu u / y. a a y e y]. En otras palabras, hay una línea que une  $\epsilon\ddot{\upsilon}\delta\omicron\upsilon\sigma\iota\nu, \kappa\omicron\rho\upsilon\phi\acute{\alpha}\iota, \phi\bar{\upsilon}\lambda\alpha, \rho\omicron\phi\upsilon\rho\acute{\epsilon}\alpha\varsigma$  y  $\epsilon\ddot{\upsilon}\delta\omicron\upsilon\sigma\iota\nu$  con el último verso  $\phi\bar{\upsilon}\lambda\alpha \tau\alpha\nu\upsilon\pi\tau\epsilon\rho\acute{\upsilon}\gamma\omega\nu$  (tampoco es casual que los sonidos iniciales y finales del primer *colon* coincidan con los sonidos finales del fragmento:  $\epsilon\upsilon \dots \omega / \epsilon, \upsilon, \omega$ ). Pero el desarrollo latente de este tema sólo se puede seguir a lo largo del fragmento, si prescindimos de los fonemas y sonidos particulares y los estudiamos a la luz de un rasgo fonológico pertinente: bemozizado / no bemozizado<sup>24</sup>. Desde

<sup>23</sup> Estamos lejos de pensar que este argumento sea definitivo, ya que si leemos  $\mu\epsilon\lambda\iota\sigma\bar{\sigma}\bar{\omega}\nu$ , el esquema melódico quedaría así  $\bar{\sigma}|\omega\bar{\sigma}\bar{\sigma}|\omega\bar{\sigma}\bar{\sigma}|\bar{\sigma}\omega\omega|\omega$ . Pero dado que en la primera parte la unidad de repetición es  $\omega\bar{\sigma}$  parece verosímil pensar que también el inicio de la segunda parte, que vuelve a los temas iniciales de la primera, tenga una unidad diádica  $\omega\bar{\sigma}$  que se modifica en triádica al final.

<sup>24</sup> Nótese que las vocales bemozadas excluyen de su contexto a las vocales de grado máximo de abertura (a, a ) y se combinan con vocales anteriores no bemozadas. Igualmente las bilabiales no van precedidas nunca de vocal a y

este punto de vista las distintas secuencias de vocales presentan en el primer período un orden de bemolización creciente ( $\epsilon\upsilon$  u  $\iota\omicron$ ,  $\epsilon\omega$ ,  $\omicron\upsilon$   $\omega\omicron$ ), que se invierte en el segundo período ( $\upsilon\alpha$   $\omicron\alpha$  .  $\omicron\epsilon$   $\omega\iota$   $\omicron\iota$ ), volviendo a aparecer en la cláusula ( $\epsilon\omicron$   $\iota\omega$ )<sup>25</sup>, aunque el movimiento es contrario si hacemos abstracción de los sonidos intermedios de  $\omicron\upsilon\omega$ . En el último período reaparece tímidamente el orden de bemolización decreciente ( $\omega\alpha$ ) (pero cf el diptongo  $\alpha\iota$  precedente), vuelve el tema inicial ( $\iota\omicron\upsilon$   $\alpha\omicron$   $\epsilon\upsilon$  u  $\iota\omicron\iota$   $\omega\omega$ ) y en la cláusula final se produce, por así decir, la fusión de contrarios con un núcleo  $\alpha\upsilon\epsilon\upsilon$  cuya primera parte refleja en espejo el orden decreciente  $\upsilon\alpha$  que cierra también el fragmento (cf  $\upsilon\omega$ )

13 El tema  $\iota$ , que hemos dejado para comentar en último lugar, aparece en el primer *colon* aislado y ocupando el eje de simetría le preceden y le siguen dos vocales breves y una larga ( $\epsilon\upsilon$   $\omicron\upsilon$  /  $\omicron\epsilon\omega$ ) con una metátesis fonética ( $\epsilon\upsilon$  /  $\omicron\epsilon$ ) cuyo fin, según hemos indicado, es preservar el orden de bemolización creciente ( $\epsilon\omega$ ) y recoger en anáfora las vocales iniciales del fragmento ( $\epsilon\upsilon$  /  $\epsilon\omega$ ). Métricamente está en tiempo marcado y le precede y le sigue un tiempo no marcado. Este conjunto de características, que de algún modo definen al tema, se repiten casi sin variación en los demás lugares donde aparece (vv 7, 8, 9). Así en el octavo verso, que es el único lugar que en  $\iota$  no ocupa un tiempo marcado, este sonido está encuadrado entre dos tiempos marcados, fonéticamente le sigue una serie de bemolización creciente ( $\omicron\upsilon$ ,  $\epsilon\alpha$ ,  $\alpha\omicron$ ), y algo análogo ocurre en los otros dos casos (cf v 9,  $\_ \approx \bar{\iota} \approx \_ \approx \_$ ), sólo en el verso séptimo  $\iota$  se desplaza hacia el final del *colon* debido probablemente a su carácter clausular. Las variaciones propias de este tema se presentan en forma de diptongos en  $\iota$  agrupados generalmente en parejas que alternan y se combinan con otros temas vocalicos, de modo que resulta un esquema como el siguiente  $\iota$  /  $\alpha\iota$ ,  $\alpha\iota$  /  $\alpha\iota$ ,  $\alpha\iota$  /  $\phi$  /  $\epsilon\iota$ ,  $\alpha\iota$ ,  $\alpha\iota$  /  $\omega\iota$ ,  $\omicron\iota$  /  $\alpha\iota$ ,  $\iota$  /  $\alpha\iota$ ,  $\iota$  /  $\iota$ ,  $\omicron\iota$  /  $\phi$  /, en el que, por una parte,

---

solo van seguidas, entre las consonantes, por dentales. Así, pues, dentro del paradigma fonológico de este fragmento se puede decir que los términos no marcados ( $\iota$  e aquellos que tienen menos restricciones sintagmáticas) son las consonantes dentales y las vocales anteriores no bemolizadas.

<sup>25</sup> Creemos que este hecho por sí solo justifica la lectura del manuscrito  $\mu\epsilon\lambda\iota\sigma\sigma\acute{\omicron}\nu$

resaltan sobre todo los silencios del tema en los versos cuarto y décimo, que están unidos entre sí por todo un conjunto de asonancias vocálicas y consonánticas. Pero, por otra parte, este esquema oculta la complejidad de las asonancias vocálicas y su combinación. Así, por ejemplo, en el verso quinto la estructura asonántica está marcada por la repetición del esquema vocal breve seguida de dip-tongo en ι (ε ει, ε αι, α αι), la transición de esta variación a la contrapuesta (οι) se hace mediante la inclusión de la vocal posterior ο en el tema ε (ηε οε). De esta forma la vocal ι que tiende a ocupar el eje de simetría métrico allí donde aparece aislada se convierte gracias a las variaciones musicales en el engarce de las demás melodías vocálicas, tanto si se considera exclusivamente el rasgo fonológico vocal anterior, que le une al tema ε, como si se consideran sus posibilidades de combinación sintagmática, que la unen tanto a la vocal ε como a la vocal central (cf αι) y a las vocales bemolizadas ω y ο.

14 Todo cuanto llevamos dicho obliga a pensar que las asonancias tienen varios niveles, uno de ellos fonético (el más evidente) y otro fonológico que admite estudio a partir de los rasgos distintivos, y quizá este último, por menos evidente, sea el que da una visión más adecuada de la forma melódica del texto. En el caso que aquí nos ocupa, por ejemplo, la colocación de las consonantes de acuerdo con su modo de articulación presenta algunas características interesantes. Las resonantes son el tipo de fonema más frecuente (36)<sup>26</sup> seguido de las consonantes sordas (30), las aspiradas (sólo 14) y las sonoras (sólo 10). Este cuadro de frecuencias tan desequilibrado en favor de las sordas y resonantes pone de relieve a las aspiradas y sonoras, que en el texto tienden a oponerse a una oclusiva sonora le sigue una resonante (6 veces), o bien la silbante (tres casos, vv 1, 2 y 9), o la consonante φ (cf v 5), y le precede una resonante (8 veces), una sorda (cf v 7), y en dos casos una aspirada (εῦδοοσι, vv 1 y 9). Dicho de otra forma, aspiradas y sonoras enuncian ya desde las dos primeras sílabas del fragmento, dos temas melódicos que se desarrollan a lo largo del poema engarzados mediante las reso-

<sup>26</sup> De ellos más de las tres cuartas partes son la vibrante ρ (36%) y la nasal dental (42%), y a mucha distancia la lateral (17%) y la bilabial μ (5%)

nantes y las oclusivas sordas. En los cinco primeros versos el tema ocupa una posición final según la secuencia  $R + M + R / R + M + s / R + M + R / \phi / R + M + \phi$ <sup>27</sup>, y la primera parte de estos mismos versos está ocupada por fonemas aspirados. Los otros cinco versos se inician por un silencio seguido de la secuencia  $T + M + R$  a principio de *colon*, que da pie a la inversión de posiciones que experimentan ambos temas (aspirada y resonante) en el verso octavo ( $R M R, R M R A s, T R A R s A R s$ ), para volver en los dos últimos versos a su posición a final de *colon* ( $R + M + R + R / R + M + R$ ). El tema representado por las aspiradas, aparte de esta polarización de posiciones y su combinación con los demás sonidos, es junto con las oclusivas sordas el único tipo de fonemas admitido en cabeza de *colon*. Atendiendo a esta característica se obtiene el siguiente esquema  $ATT / ATAT / TAA //$  que muestra muy bien cómo el último periodo recoge al primero cerrando el fragmento<sup>28</sup> e invirtiendo la relación de sordas y aspiradas. Por otra parte, estas, las aspiradas, se repiten en cada uno de los periodos del fragmento de la siguiente forma<sup>29</sup>. 1, 2, 1 / 3, 1, 1,  $\phi$  / 3, 1, 1 / Creemos que este esquema es suficientemente expresivo como para comentarlo. Pasemos, pues, a otro punto. Si incluimos en un mismo grupo resonantes y oclusivas sonoras con el fin de estudiar las relaciones de sonoridad del fragmento, nos encontramos con que además del último verso todos los impares contienen cinco consonantes sonoras y no más de una aspirada. Dentro de este grupo se dejan separar dos subgrupos de acuerdo con el número de oclusivas sordas: por una parte el grupo formado por los versos primero, quinto y noveno (inicial, central y penúltimo) que contiene una sorda, una aspirada y cinco sonoras y, por otra, el grupo formado por los versos tercero, séptimo y décimo (i e, las cláusulas) que contienen no menos de tres ni más de cuatro sordas, cinco sonoras y no más de una aspirada. Es decir, los mecanismos de asonancia en lo que afecta a las relaciones de sonoridad

<sup>27</sup> En el verso cuarto se produce un silencio y en el quinto consideramos que la segunda sílaba de γαία se inicia por una consonante  $\phi$ .

<sup>28</sup> La frecuencia absoluta de las sordas (30) frente a las aspiradas (14) junto con la ordenación de unas y otras en cabeza de *colon* excluye por completo que esta colocación sea casual.

<sup>29</sup> En el primer periodo, si tenemos en cuenta el *colon continuum* que une los dos primeros versos, tendríamos un reparto 3 + 1/



entre los κῶλα son de dos tipos uno, continuo y decreciente, marcado por las aspiradas, y otro alternante y repetitivo, compuesto de dos temas que se combinan entre sí en forma fugada en los versos impares y que además entran en relación con los temas de los versos pares formando un *crescendo* en la segunda mitad del fragmento

15 Frente a este esquema de sonoridad, cuya función primordial es unir y hacer avanzar las partes del poema, conviene estudiar el esquema articulatorio, limitándonos a señalar algunos hechos generales desde la perspectiva que ofrece el punto de articulación. Dado que el objeto de nuestro estudio aquí es la secuencia o secuencias articulatorias, hemos agrupado, dejando de lado otras consideraciones, los diferentes fonemas vocálicos y consonánticos en seis conjuntos. Así tenemos los siguientes grupos fonemas de articulación dental o alveolar (D), bilabial (P) y dorsal (G) para las consonantes, y vocales bemolizadas (U) sin tener en cuenta el timbre ni el grado de abertura, vocales anteriores no bemolizadas (E) y vocales centrales (A). Con estas bases hemos procedido a estudiar los distintos grupos de fonemas y la distribución de los temas articulatorios. Ante todo de este estudio surgen algunas limitaciones en la distribución contextual de los fonemas: las labiales y dorsales se excluyen mutuamente, lo mismo ocurre con las vocales bemolizadas y la vocal central y, por último, a la vocal central nunca le sigue una consonante bilabial. De esta manera la distribución sintagmática contrapone entre sí dos temas consonánticos, P y G, y dos temas vocálicos, U y A, une en un grupo las vocales anteriores y las consonantes de articulación dental, y contrapone en cierta medida las consonantes labiales a las vocales centrales. Parece, pues, que se pueden establecer tres grupos homogéneos de fonemas con cierta base fonética común. D E, P U, G A. Respecto a los grupos de fonemas señalaremos únicamente los hechos más significativos: en los grupos de dos fonemas se da una tendencia muy marcada en las dorsales a ir seguidas de vocales centrales (GA), entre los grupos de tres fonemas el más frecuente es DED (once veces) seguido de DUD (9), que, dada la frecuencia relativa de los sonidos, es más significativo. Pero, sin duda alguna, la secuencia que constituye la célula musical del fragmento es el grupo de seis sonidos DEDDUD colocado en el centro del primer verso, repetido en el inicio del verso sexto y al final del

séptimo<sup>30</sup>, y recogido con variación en el verso noveno y con menos claridad en el décimo

16 Por otra parte la distribución de estos sonidos en los tres períodos del fragmento sigue unas reglas bastante precisas en ciertos casos así las vocales bemolizadas se distribuyen *in crescendo* (8 + 7<sup>31</sup> + 13) con un silencio en el verso quinto que marca la mitad del fragmento, las vocales anteriores se distribuyen en una estructura «mesódica» (11 + 17 + 10) que se difumina y apaga progresivamente en el último período (6 + 3 + 1), las dentales presentan una estructura con un ligero *crescendo* (18 + 21 + 24) que tiende al módulo de seis por verso (cf vv 1, 4, 6, 9, 10), duplicado en el trímetro yámbico (probablemente 6 + 6) y sobrepasado únicamente en el tercer verso (7), de tal manera que, salvo en el último período en que los tres κῶλα forman un continuo dental, en el resto del fragmento alternan los versos con al menos seis dentales con versos de menos de seis dentales. El punto de frecuencia más baja para este tema es el verso medial, marcado también por el silencio de las vocales bemolizadas. Desde otro punto de vista se puede decir que el centro del poema está formado por dos parejas de κῶλα que culminan en el trímetro yámbico del último período, según indica el *crescendo* de la articulación dental (10 + 11 + 12). Las dorsales muestran un reparto más equilibrado (6 + 6 + 5). Y, por último, las bilabiales (3 + 5 + 5) y las vocales centrales (8 + 8 + 6) muestran una característica común: ambos tipos de sonidos, a pesar de su contraposición paradigmática y la inversión de frecuencias a lo largo del fragmento, callan a la vez (vv 1, 6 y 9) en versos que sin duda están muy unidos entre sí por todo tipo de razones: nótese, por ejemplo, la repetición en estos tres versos de la secuencia DEDDUD señala anteriormente (§ 15), y también cómo cada uno de ellos incluye seis dentales y una dorsal, mientras que las vocales invierten la relación de frecuencias en el verso sexto (3 + 4, 5 + 3, 3 + 5), cosa que resulta lógica si pensamos que el índice de bemolización es creciente y más

<sup>30</sup> No es relevante aquí que la σσ de μελισσῶν sea una consonante larga, lo importante es que una dental cierra la sílaba con vocal anterior y abre la sílaba siguiente.

<sup>31</sup> Serían ocho también aquí si leyéramos ἐρητιῶν.

acentuado en el último período y que el verso noveno recoge en todos los niveles al verso primero

17 Hasta este momento nos hemos limitado a señalar el juego de asonancias fonéticas del fragmento haciendo abstracción cada vez mayor de sus manifestaciones concretas. Este método nos ha permitido señalar algunos esquemas asonánticos poco manifiestos, y nos da pie para emprender un estudio de la asonancia silábica. Consta el fragmento de 74 sílabas<sup>32</sup> en total, de las cuales sólo se repiten 12 y 46 aparecen una sola vez. En las sílabas repetidas se distinguen por su frecuencia los centros silábicos que forman los temas fundamentales ( $\epsilon$ ,  $\alpha$ ,  $\upsilon$ ), sólo hay una consonante en posición explosiva que admite como centro silábico cualquiera de los temas fundamentales. la vibrante ( $\rho$ ) La dental sorda sólo admite en esta posición  $\epsilon$  y  $\alpha$ , la sonora  $\sigma$  y  $\sigma\upsilon$ , la dorsal sonora  $\epsilon$ , la sorda  $\alpha$ , la bilabial aspirada  $\alpha$  y  $\upsilon$ , la silbante sólo  $\iota$ , la lateral  $\alpha$ , y la aspiración inicial  $\epsilon$ . Es decir, sólo hay tres tipos de consonantes (tres oclusivas y una resonante  $\phi$ ,  $\tau$ ,  $\delta$ ,  $\rho$ ) que presentan asonancia silábica en combinación con más de un timbre vocálico de acuerdo con la siguiente distribución

	$\epsilon$	$\alpha$	$\upsilon$	$\sigma$	$\sigma\upsilon$
$\delta$				2	2
$\rho$	4	2	2		
$\tau$	3	2			
$\phi$		2	3		

Dicho de otro modo, las sílabas iniciadas por dental sonora forman un conjunto aparte, la dental sorda y la bilabial aspirada dos conjuntos que se intersecan y cuya suma tiene la misma extensión que

<sup>32</sup> Contando  $-\rho\acute{\epsilon}\alpha\sigma$  (v 8) como dos sílabas a pesar de la sínzesis. Si consideramos ésta como una sola sílaba, cosa que quizá es más verosímil dado el número de sílabas de los distintos versos ( $6 + 8 + 8 / 7 + 7 + 6 + 6 / 12 + 6 + 7$ ), tendríamos 73 sílabas con solo 11 repetidas.

la de  $\rho$ . Hay que notar que los tipos de sílabas definidos por esta relación están ausentes de los versos quinto, séptimo, noveno y primera mitad del octavo, y que los resultados obtenidos de esta forma coinciden en líneas generales con lo que habíamos dicho respecto a los temas vocálicos de la composición hay un tema central, marcado por la vocal  $\alpha$ , que sirve de puente de unión entre la asonancia dental sorda + vocal anterior y la asonancia bilabial aspirada + vocal bemolizada

18 Con cuanto llevamos dicho creemos que queda suficientemente esbozada la estructura asonántica del fragmento Pero este estudio no es más que un primer paso para el estudio de los problemas planteados por la forma del poema, que no se agota, claro está, en el nivel fonético de la lengua En efecto, el orden de palabras está elaborado para conseguir el juego de paralelismos y contraposiciones propios de todo poema Por ejemplo, los tres verbos del fragmento, uno por período, están colocados en cabeza de *colon* y van seguidos de una determinación nominal dependiente del sujeto ( $\acute{\omicron}\rho\acute{\epsilon}\omega\nu$ ,  $\mu\acute{\epsilon}\lambda\alpha\iota\nu\alpha$ ,  $\omicron\iota\omega\nu\acute{\omicron}\nu$ ) Pero este paralelismo es sólo aparente en lo que afecta a la posición del verbo ya que, si tomamos como unidad de medida el período, se observa una progresión del lugar ocupado por los verbos a lo largo del poema, según refleja el siguiente esquema en el que las mayúsculas (FMN) representan a los sustantivos y las minúsculas a las determinaciones nominales de acuerdo con el género gramatical

$$\begin{array}{c} V \underbrace{n} F F M F / \\ N \underbrace{n} V \underbrace{f} F M \underbrace{m} N \underbrace{f} / \\ N \underbrace{n} \underbrace{f} F V \underbrace{m} N \underbrace{m} // \end{array}$$

Creemos que el cuadro es lo suficientemente expresivo como para excusarnos de comentar en detalle los distintos paralelismos y variaciones en el orden y categoría de las palabras Pero sí queremos hacer notar algunos hechos que no quedan claramente reflejados en este esquema De los veinte nombres que aparecen sólo cinco son masculinos (dos adjetivos y tres sustantivos, uno en cada periodo, y reducido el último a la forma de una determinación nominal), siete neutros (todos sustantivos) y ocho femeninos (seis sustantivos)

vos y dos adjetivos, ambos de color) La mayor parte de los sustantivos están en plural, sin duda porque el sueño de la naturaleza descrito es genérico, no está individualizado Este hecho hace resaltar de un modo especial a los tres únicos sustantivos que aparecen en singular (γαῖα, γένος, ἄλς) Las relaciones que guardan entre sí γαῖα y γένος requieren un estudio aparte (cf §§ 27 s), ahora bien, desde el punto de vista del número γένος no puede incluirse en el mismo grupo que γαῖα y ἄλς, dado que es un colectivo determinado inmediatamente por un femenino plural Así, pues, tenemos únicamente dos singulares, ambos femeninos y ambos acompañados de adjetivos de color, que entran en contraste con el resto de los sustantivos plurales El problema estriba en determinar qué significa este contraste A nuestro modo de ver la contraposición singular/plural, dado el significado totalizador que tiene aquí la pluralidad, no puede ser más que un medio para subrayar la individualidad y personalización de los dos principios fundamentales (tierra y mar)<sup>33</sup> Pero esta contraposición se extiende también a otros planos Así, de los plurales se nos dice que duermen, mientras que de los singulares no se dice expresamente, sino que el poeta menciona una actividad de la tierra (τρέφει) y aplica al mar un adjetivo que designa, entre otras cosas, su agitación Todo ello, claro está, incluido en la descripción general del sueño Es decir, los elementos de la naturaleza duermen (están inactivos), mientras que los principios individualizados duermen de un modo distinto, ya que su actividad primordial no cesa

19 Por otra parte, γαῖα y ἄλς están también contrapuestos, según indican los adjetivos de color En efecto, si hemos de atribuir validez a la teoría de E Irwin<sup>34</sup>, μέλας significa oscuro y sucio, frente a πορφύρεος<sup>35</sup> que designa la mezcla de luz y oscuridad de una superficie líquida agitada. Este contexto, pues, los dos adjetivos de color se oponen designando μέλας la oscuridad opaca y quieta

<sup>33</sup> El tercer principio, el aire, está también presente de manera elíptica en las menciones de las aves y las abejas

<sup>34</sup> *Colour terms in greek poetry*, Toronto, 1974 Vease la discusión sobre μέλας en pp 187-193 y 219 ss

<sup>35</sup> Cf E Irwin, *o c*, p 18

υ πορφύρεος la oscuridad brillante, o mejor irisada, y agitada<sup>36</sup> Probablemente la contraposición se plantea también en el par superficial/profundo como indica el determinado de πορφυρέας ἄλός (1 ε ἐν βένθεσσι)

20 Desde otro punto de vista la estructura sintáctica del poema obedece a un esquema muy preciso dos verbos principales seguidos de sus sujetos con un desequilibrio profundo en favor del primero El verbo que abre el fragmento introduce ocho sujetos en dos grupos de cuatro cada uno El primer grupo consta de una determinación en genitivo seguida de cuatro substantivos (tres femeninos y uno masculino) cada uno de los cuales guarda relación con los otros tres a distintos niveles (se da sinonimia en las posiciones paralelas y antonimia en el quiasmo y la contigüidad) En el segundo grupo, en cambio, la posición de los elementos se invierte aparecen en cabeza de *colon* los cuatro substantivos seguidos cada uno de sus determinaciones, y cierra el fragmento el sintagma οἰωνῶν φῦλα ταυνοπερύγων que aúna los dos tipos de orden de palabras anteriores El segundo grupo de substantivos en función de sujeto es el que requiere un comentario más pormenorizado En primer lugar ha de señalarse que la posición de las determinaciones, junto con su número, hace más lento el «tempo» frente al primer período, siendo los substantivos primero y último de este grupo (φῦλα, κνώδαλα) los que tienen una determinación más amplia y contraponen los elementos de la naturaleza (γαῖα, ἔλς) De esta forma se puede entrever un contraste semejante en el otro par de substantivos (θῆρες, γένος μελισσῶν), que estudiaremos más adelante (§§ 27 s) Frente a esta relación quiasmica, los substantivos en paralelo (1° y 3°, 2° y 4°) guardan una relación de sinonimia sintáctica y semántica<sup>37</sup> En efecto, los substantivos del segundo par son nombres genéricos de animales (θῆρες, κνώδαλα) y sus determinaciones indi-

<sup>36</sup> Los conceptos de brillo y movimiento están asociados en griego, cf E Irwin, *o c*, pp 213 ss, y la bibliografía que allí se cita

<sup>37</sup> Obsérvese como en la relación de contigüidad los dos primeros substantivos invierten el orden semántico de los substantivos del primer período, sin duda para enlazar el punto elevado marcado por χαραδραί con el siguiente período y continuarlo con el mismo movimiento que en el período anterior, según la sucesión cumbres / barrancas, crestas / torrentes, animales terrestres / fieras de las montañas, abejas / peces

can el lugar que habitan o, si se quiere, donde duermen (cf ἐν βένθεσσι . ἄλός, ὄρεσκόφιοι, que recoge el genitivo ὀρέων), en cambio los substantivos del primer par, y junto a éste el último sujeto, son nombres genéricos sinónimos (φῦλα, γένος, cf φῦλα) determinados inmediatamente por nombres de animales<sup>38</sup> que son lo suficientemente precisos como para obviar toda determinación de lugar, con lo cual se produce la impresión paradójica de que lo más genérico es lo más preciso y concreto y al contrario. De todo ello resulta que la frase determinativa de ἔρπετων, ὅσα τρέφει μέλαινα γαῖα está aislada de los demás elementos del poema y, dada su posición (quinto *colon*), podemos definirla como el centro aislado del poema. Así, la tierra (γαῖα) es el centro mismo del sueño de la naturaleza, el vértice sobre el que giran los distintos componentes del paisaje.

En fin, creemos que con lo dicho queda suficientemente explicada la estructura del poema y podemos pasar a hacer una interpretación más filológica que, sin duda, en algunos puntos, si no en todos, le parecerá al lector arriesgada e incluso aventurada. Pero queremos dejar bien claro que incluso en estos puntos de vista, muy personales, la base de nuestra interpretación nos la ha dado el estudio formal que hemos expuesto con cierto detalle. Pasaremos, pues, a examinar de nuevo y desde el principio la estructura del poema.

21 El fragmento se abre con una asonancia de vocales de timbre *o*, mejor sería decir vocales oscuras, ya que se trata de la noche. En contrapunto con éstas aparecen dos vocales de timbre *e* siempre breves: la primera formando diptongo, *eu* recogido en anáfora por la terminación *-έων* con mayor duración y grado de abertura (cf §§ 11, 12). Los márgenes silábicos están marcados por consonantes de articulación dental o alveolar<sup>39</sup> que alternan según el orden: oclusiva dental sonora, espirante, nasal (-δοοσιν δ' ὀρέων). La líquida *ρ* introduce una variación que recoge en anáfora a la silbante previa. Únicamente la aspiración inicial no cuadra, a primera vista, con este

<sup>38</sup> La construcción paralela γένος μελισσῶν / οἰωνῶν φῦλα confirma sin lugar a dudas la interpretación que hemos propuesto de φῦλά θ' ἔρπετά θ' como una hendiadis, y podría servir de apoyo para la lectura alternativa φῦλά θ' ἔρπετων ὅσα

<sup>39</sup> Vid W S Allen, *Vox Graeca*, Cambridge, 1968, p 43

esquema sonoro, pero, creemos, ese soplo inicial del verso que, no se olvide, forma pareja en el sistema consonántico con la silbante, introduce y representa el soplo del silencio nocturno. El ritmo pausado de los dáctilos (el primero espondeáico) refuerza esta impresión de quietud, sólo el genitivo ὀρέων nos fuerza, creando una tensión, a proseguir. Las dos breves que encabezan el enhoplio son la lógica continuación de este ritmo dactílico (sin duda alguna tras ὀρέων ha de marcarse una cesura de *colon*). Esta tensión progresiva, marcada por el genitivo, prolonga el ritmo sobre el comienzo del *colon* siguiente, cuyas dos primeras vocales (ambas breves), lo mismo que la vibrante, recogen las resonancias señaladas anteriormente. La tensión se ve subrayada por la primera oclusiva sorda del fragmento, oclusiva contradictoria, ya que por un lado rompe la sonoridad y por otro, al ser una dorsal, pertenece a la serie de articulación más débil, de forma que perdura en ella la articulación oscura del primer *colon*. Así la dorsal aumenta la tensión poética y preludia tímidamente un nuevo tema: el punto de articulación de todas estas consonantes no ha sobrepasado aún el homérico ἔρκος ὀδόντων que señala el límite de lo personal. Pero la ruptura de la sonoridad, la tensión creciente, anuncia un estallido que se produce acto seguido: la bilabial aspirada seguida del diptongo -αι. Irrumpe así un nuevo tema rompiendo la barrera de los dientes, y el silencio de la noche, interior, personificado, se exterioriza y refleja en la naturaleza o, dicho de otro modo, el silencio interior encuentra su eco en esas cumbres y barrancas, contraponiéndose y uniéndose a la vez en un mismo sentimiento la persona y la naturaleza.

22 Pero veamos con mayor detalle cómo ese efecto de eco se refleja en la fonética. En primer lugar, la terminación -αι de κορυφαί vuelve después de un tiempo mudo (marcado por τε, dental sorda + ε), en la conjunción καί seguida inmediatamente por la sílaba φαρ-, que recoge también en anáfora la terminación -φαί. Además este καί con su cantidad larga rompe definitivamente el ritmo dactílico cambiándolo por la agitación del ritmo trocaico. Las consonantes del grupo καί φαρ- recogen también en anáfora a κορυφαί con una metátesis que empuja hacia los extremos del *colon* a la vibrante, de tal modo que la sonoridad, lo mismo que el eco, va apagándose progresivamente: primero la vibrante sonora, después una nasal en



posición implosiva, la dorsal sonora y el final *-ες*, con la misma vocal que marcó el compás de espera necesario para el retorno del eco, y que viene a tener aquí la misma función. En efecto, *πρώονες* resume fonéticamente los temas anteriores (labial, vibrante, vocalismo *o*, nasal, vocal *ε*, silbante), en paralelismo fonético y semántico con *κορυφαί*, y fonético y morfológico con *φάραγγες* (vibrante, nasal y desinencia), e introduce con su bilabial sorda un nuevo tema y una nueva tensión. Otro tiempo mudo *τε* da paso otra vez al tema de las vocales abiertas que ha avanzado hasta ocupar la posición final del *colon*.

23 Antes de proseguir en nuestro análisis conviene establecer el desarrollo de estos temas en forma esquemática. Llamando *a* a las vocales «oscuras», *b* al diptongo *αι*, *c* a la vocal *ε* y *d* a la vocal *α*, tendríamos la siguiente secuencia desde *κορυφαί*:

a a b c b d d c  
a a c c b d d b

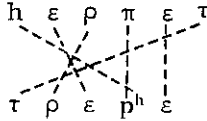
En otras palabras, las desinencias del nominativo plural han intercambiado sus posiciones. Con ello este *colon* avanza un paso más que el anterior. Pero los efectos obtenidos no acaban aquí. La metátesis de las desinencias ha provocado una, llamémoslo así, «polarización de los fonemas»: el primer troqueo se reserva para las vocales de timbre *o*, el segundo para las de timbre *e*, la nasal, la silbante y la dental sorda, y los dos últimos troqueos para el timbre *a*, las dorsales y la vibrante. De esta forma, el tema marcado por el timbre *a* se interioriza, tanto por la posición (*αι*, *α*, *α*, *αι*), como por la articulación interna de las consonantes. Al mismo tiempo el estallido de las bilabiales, después de recurrir tres veces (*φαι*, *φαρ*, *πω*), desaparece. Y, en fin, el verso acaba con una vuelta al primer *colon* al recoger el tema dental sonora + vibrante, que nos recuerda la determinación genitival *δ' ὀρέων*, de modo que en el sintagma trocaico *καὶ χαράδραι* se produce la vuelta al principio y la síntesis de los dos contrarios: interior / personal frente a exterior / no personal, representados por los timbres *o* y *a* y la contraposición entre labiales y no labiales.

24 Este movimiento ternario se combina con otro binario nuestra vista (¿o mejor nuestro oído?) ha recorrido dos veces las montañas de arriba abajo y el poeta nos ha dejado despeñándonos por esas χαράδραι, pero con la sugerencia fonética de un nuevo ascenso

El estrecho paralelismo fonético y silábico de los dos κῶλα que estamos comentando establece otro tipo de relación binaria entre sus miembros la sinonimia que da lugar a dos parejas κορυφαί/πρώνες y φάραγγες/χαράδραι. A su vez cada miembro de estas parejas está con los dos miembros de la otra en relación complementaria o de antonimia (cf § 20) Esta relación se establece en dos dimensiones una lineal que une κορυφαί con φάραγγες y πρώνες con χαράδραι por medio de la combinación de partículas τε καί que funciona como eje de esta relación, y una dimensión quiástica, marcada fonéticamente, que une πρώνες con φάραγγες y κορυφαί con χαράδραι Indudablemente el primer efecto que se trata de conseguir con este complejo juego de relaciones es unir (cf τε καί) firmemente aquello que, según el análisis fonético realizado, tiende a contraponerse cada vez con mayor claridad Pero, hay algo más, el multiplicador expresivo que, en palabras de Lasso de la Vega, es el quiasmo, atribuye las cualidades de cada uno de los sustantivos al sustantivo con que forma pareja como si se tratara de un adjetivo De esta forma la cualidad oscura de las cumbres se restituye en parte a los torrentes y la claridad de las barrancas a las crestas sugiriéndonos una comparación angustiosa cumbres, que son como torrentes y barrancas que son crestas Todos estos procedimientos contribuyen a dar una percepción vestigiosa del paisaje al producir una inversión total y contradictoria de sus elementos el poeta ha dado dos vueltas a su poesía como si se tratara de una rueda Indudablemente, el ritmo trocaico no podía estar mejor elegido El final de período que hemos de suponer tras χαράδραι nos deja en este movimiento descendente a las puertas del nivel donde comienza la vegetación y la vida, si aceptamos la corrección propuesta por Pfeiffer para este verso (cf sin embargo, §§ 5, 6)

25 Fonéticamente el período que se inicia en la cuarta línea y que comprende el ámbito dominado por la partícula τε, desarrolla el tema de las labiales y dentales con la particularidad de que, si en el período anterior el tema central lo constituían las labiales, aquí

éstas pasan a un segundo plano y se difuminan hasta desaparecer casi por completo (cf § 9) para resurgir más tarde (lineas 8 s) Tres veces golpea la dental sorda, preludiada por la aspirada, como si el poeta mostrara cierta repugnancia apotropaica hacia los animales que se arrastran por la tierra, según señala el desordenado quiasmo fonético que se da entre  $\acute{\epsilon}\rho\pi\epsilon\tau\omega\acute{\nu}$  y  $\tau\rho\acute{\epsilon}\phi\epsilon\iota$



El tratamiento de las vocales ofrece los siguientes datos

Un buen número de palabras terminan en  $-\alpha$ . Sólo las palabras del primer *colon* presentan una vocal oscura, podemos, pues, decir que el tema enunciado por este *colon* lo constituyen las vocales de timbre oscuro junto con  $\alpha$ ,  $\epsilon$ , según el esquema a b c c a a b. El *colon* siguiente desarrolla exclusivamente el tema  $\alpha$ ,  $\epsilon$ , contraponiendo ambos timbres vocálicos y reintroduce, con una variación en el orden, el tema del diptongo que recoge del período anterior. Pero junto a este efecto de anáfora y rima interna que se da en  $\mu\acute{\epsilon}\lambda\alpha\iota\nu\alpha$   $\gamma\alpha\acute{\iota}\alpha$  importa señalar estos hechos

1° El tema de la vocal  $\alpha$  está engarzado con la vocal  $\epsilon$  por medio del diptongo  $\epsilon\iota$  así en el segundo *colon* se repite tres veces el esquema vocal breve seguida de diptongo en  $-\iota$   $\epsilon/\epsilon\iota$ ,  $\epsilon/\alpha\iota$ ,  $\alpha/\alpha\iota$  (cf § 13)

2° La distribución de las consonantes es la misma que en el período anterior un crescendo de fuerza articulatoria que llega hasta el principio del segundo *colon* para apagarse después en sonidos nasales y líquidos

3° Se da un paralelismo exacto en el número de sílabas y palabras entre el primer y segundo *colon*. Nos encontramos con dos series de tres palabras que obedecen al esquema 2, 3 y 2 sílabas, justo el contrario al que aparece en el período anterior (3 + 2 + 3). Podríamos decir que el descenso en este segundo período se ha interiorizado más aún.

26 Pero hay algo más digno de señalarse: veíamos al comentar el primer período una contradicción entre el significado y la forma fonética del significante que provocaba una tensión especial, aquí esta contradicción se hace mas patente aun, si cabe, y también más pausada, precisamente en el adjetivo de color μέλαινα. En parte este efecto se debe al ritmo yámbico (cf tb § 20), pero también a la interiorización progresiva de la articulación consonántica en la secuencia  $\mu \quad \lambda \quad \nu \quad \gamma$ , que, atendiendo al punto de articulación, sólo aparece en tres lugares del fragmento: el segundo *colon* (φάραγγες), aquí y en el último *colon* (-περυγ-). No obstante, esta interiorización está atenuada en los dos primeros casos por las vocales abiertas. Todo ello hace resaltar al adjetivo de color μέλαινα colocado, al final de un *colon* y dos sílabas antes de una pausa métrica, en posición análoga a la que ocupa el otro adjetivo de color que aparece en el fragmento (πορφυρέας). Claramente nos advierte la fonética que μέλαινα es prolongación de τρέφει que, a su vez, recoge en anáfora a έρπετων. El color negro, pues, es aquí un símbolo de la fecundidad de la tierra (cf τρέφει), exactamente lo que ocurre en Homero, según señala Lasso de la Vega<sup>40</sup>. Pero también la tierra es negra en otros dos sentidos: primero, según nos indica έρπετων, el color negro tiene aquí una connotación negativa, lo mismo que en Píndaro y, segundo, es negra porque se trata de un paisaje nocturno. Con ello hemos bajado ya el segundo escalón de nuestro descenso y hemos llegado al centro de la composición.

27 Pero una vez llegados al fondo, a la negra tierra, se impone el levantarse, o al menos intentarlo, y así lo hace nuestro poeta<sup>41</sup>. El siguiente verso se abre con un tema ya conocido: las dentales combinadas con vocales de timbre *e* (con la única *e* larga de todo el fragmento), que dan paso esta vez a las vocales de timbre *o* en anáfora semántica y fonética de όρέων. Por otra parte, la aliteración y la rima interna (θήρες τ' όρεσ- amalgaman las fieras y los montes en un solo concepto, recogen el tema del primer *colon* (δ' όρε-) y

<sup>40</sup> «La oda primera de Safo», CFC VI, 1974, p. 73, con la bibliografía que allí se cita, vid también la discusión sobre este punto de E. Irwin, *o. c.*, pp. 192 s.

<sup>41</sup> Hay aquí otro quiasmo: καί introducía el descenso en el primer período al contrario de τε. Aquí τε indica el fondo y καί el ascenso.

al mismo tiempo constituyen una expansión del tema dental seguida de vibrante que inicia el *colon* precedente (τρέφει). Al mismo tiempo se da una expansión rítmica que prolonga un instante el ritmo precedente y se muda en uno sincopado (cf el espondeo final y el itifálico). De esta manera el ritmo se precipita (nos precipita) a un segundo abismo como ocurría en el caso de πρόνες, cuyo vocalismo recoge, esta vez en forma de diptongo en -ι, ὄρεσκῶιαι.

El *colon* séptimo se une al anterior mediante el ritmo yámbico, el mismo número de sílabas (6/6) distribuidas según la ley de los miembros crecientes en el primero (2 + 4) y en el segundo (1 + 2 + 3), y la repetición de la misma secuencia vocalica en posición central (ε ο ε, cf γένος με-) con una variación: mientras que en el anterior las vocales ε van seguidas de silbante y la vocal ο de una resonante (ορ), aquí se invierten los contextos fonéticos: silbante tras ο y resonante tras ε. Ambos extremos del *colon* están cerrados por vocales α, que remiten a la última vez que ha aparecido el tema α α, es decir, a μέλαινα γαῖα. Asimismo, la partícula καί, a semejanza de los versos 2º y 3º del primer período, nos introduce en el segundo miembro de la contraposición, que opone las fieras montaraces al linaje de las abejas.

28 En este punto nos surge un problema ¿por que es éste el único animal que menciona el poeta? En efecto, la descripción de los animales se hace en todo el fragmento recurriendo a una denominación general: animales que se arrastran, fieras de la montaña, monstruos del mar y sólo en el caso de los animales que vuelan aparece una expresión más precisa (linaje de las abejas y estirpes de aves de amplias alas). Este hecho, junto con su posición en el centro del poema, confiere a γένος μελισσῶν una importancia primordial. Conviene, pues, detenerse en este punto. Sin salrnos del contexto inmediato, parece que las anáforas fonéticas estudiadas y el juego unificador de las partículas τε καί nos permite incluir al γένος μελισσῶν entre los θῆρες ὄρεσκῶιαι del *colon* precedente. El mismo tipo de razones nos induce a establecer una conexión entre γένος μελισσῶν, al final de período, y μέλαινα γαῖα también en posición final de período. Aunque en este caso la relación no es tan evidente como en el primer período, no deja de estar clara aquí en el adjetivo. Si aplicamos también en este caso el principio que hemos

utilizado al tratar el primer quiasmo, resultaría un significado que podríamos traducir así «el linaje terrestre de las negras abejas», con lo que tenemos una frase aún más enigmática que la simple mención de las abejas

Hasta aquí nos ha conducido el análisis fonético, veamos si estas relaciones tienen algún sentido que se nos escape hasta ahora

29 Veámos, en primer lugar, una relación entre las abejas y las montañas. Pues bien, una glosa de Hesiquio nos informa de que el epíteto ὄροδεμνιάδες (lit «que tienen su lecho en las montañas») se aplica a las abejas en cuanto éstas representan a las Ninfas<sup>42</sup>. De esta forma el símbolo de la abeja nos conduce hacia la divinidad<sup>42a</sup> de la naturaleza personificada en las Ninfas y, en un segundo plano, quizá más importante, hacia la πότνια θηρῶν, Artemis, cuya relación con las abejas tenemos documentada en Aristófanes (*Ran* 1272), así como en las bases de las estatuas de Artemis y en los exvotos de los Artemisia<sup>43</sup>. Con ello la presencia de la divinidad se hace indiscutible en este fragmento, una presencia presentida ya desde los primeros versos, si hemos de dar algún peso a la teoría que ve en las vocales de timbre *o* un símbolo de lo numinoso

30 Hemos visto el sentido que nos daba la relación lineal. Veamos ahora la relación que hemos intentado expresar con la frase «el linaje terrestre de las negras abejas». El adjetivo de color, creemos, mantiene todas sus connotaciones, ya que la especie de abeja conocida en Grecia era la *apis Cecropia* de color pardo. Pero también la idea de fecundidad implícita en μέλαινα se aplica a la abeja, si tenemos en cuenta las noticias que nos hablan de una diosa abeja, una diosa de la fecundidad, asociada con la Artemis Efesia. No sólo en Éfeso es Artemis una diosa de fecundidad, según Nilsson<sup>44</sup> la Artemis peloponesia es una diosa de la naturaleza, productora de fecundidad y unida tanto a la πότνια θηρῶν como a las fuentes y los ríos. Siendo así no extraña una relación de Artemis con las Ninfas, diosas de fuentes y ríos

<sup>42</sup> Cf. L. Gil, *Los nombres de insectos en griego antiguo*, Madrid, 1959, p. 210

<sup>42a</sup> Cf. Pind. *fr* 108

<sup>43</sup> Cf. L. Gil, *o. c.*, pp. 185 ss

<sup>44</sup> M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion I*, München, 1941, p. 466

Menos clara es la relación de la abeja con la tierra. Lo más probable es que aluda a una especie, mencionada por Virgilio<sup>45</sup> que construye su panal en la tierra. Para afirmarlo así contamos con el antecedente de Homero (*Il* II 87 s), un símil en el que se nos dice que las abejas surgen sin interrupción del interior de una piedra hueca, y con mayor claridad en *Il* XII 167, otro símil donde se nos dice que avispas y abejas contruyen su casa ὄδῳ ἐπι παρπαλόεσση. Probablemente se trata tanto en Homero como en Alcmán de la abeja albañila o *Chalicodoma*, de color negro aterciopelado, que construye sus panales sobre cantos rodados y toma los materiales para formar la argamasa de los caminos frecuentados<sup>46</sup>. Vemos, pues, que las relaciones que guarda la mención de las abejas en el contexto del poema nos llevan por dos caminos diferentes a la misma divinidad. Artemis y su reino, la naturaleza.

31 El período siguiente se inicia con la última variación del ritmo yámbico. un trímetro. Fonéticamente el verso incluye todos y cada uno de los temas que hemos estudiado ya (guturales, dentales, bilabiales, etc.) Únicamente haremos notar dos hechos que el vocalismo *a* en alternancia con *o* abre y cierra el *colon*, y que el núcleo de este verso está ocupado por cuatro sílabas trabadas. La partícula *καί* que lo introduce le une con los versos cuarto y quinto gobernados por la partícula *τε*, en clara contraposición allí se habla de la tierra, aquí del mar (nótese la posición final de período en *γαῖα* y *ἄλός* ambas con *brevis in longo*)

Si entendemos bien la poesía, el juego de contraposiciones y paralelismos no se detiene aquí. En efecto, en el cuarto *colon* se describe a los animales por su modo de moverse y se sugiere cierto temor o prevención hacia ellos. Los animales marinos se describen como mordedores, como monstruos dañinos, dignos de temor por lo tanto, y se supone su modo de desplazarse. No vemos, pues, ninguna razón para suponer que este *κνώδαλα* designe a la ballena como quieren algunos comentaristas de este poema<sup>47</sup>, es más, nos parece inútil intentar buscar un significado preciso para este término.

<sup>45</sup> Georg IV 24 s, cf O Keller, *Die Tierwelt der Antike* II, Hildesheim, 1963, p 425

<sup>46</sup> Cf J H Fabre, *Costumbres de los insectos*, Madrid, 1962, pp 158 s

<sup>47</sup> Así J Ferrate, *o c*, p 128

32 Pero volvamos a nuestro análisis en los versos cuarto y quinto se tocaba tierra, por decirlo así, en el descenso vertiginoso que ocurría al principio del poema, pero no se mencionaba este hecho, aquí, en cambio, se deja bien claro que hemos llegado al fondo (cf. ἐν βένθεσσι), y tanto allí como aquí los nombres de los elementos contrapuestos aparecen acompañados de sendos adjetivos de color, los dos únicos de todo el fragmento. El significado de μέλαινα se desarrollaba en tres esferas diferentes y quizá también πορφυρέας tenga más de una connotación. En efecto, la fonética de la palabra con sus vocales oscuras es la contraria de μέλαινα, y además presenta una combinación de sonidos (bilabial, vocal o, vibrante) que sólo aparece en πρόνες. En Homero el adjetivo «purpúreo» se aplica, aparte de los vestidos, la sangre y el mar, a la muerte (*Il* V 83) y al arco iris (*Il* XVII 547), signo éste cuyas connotaciones lúgubres son bien conocidas para comentarlas aquí. Parece, pues, que en este adjetivo se puede ver también una connotación negativa, lo mismo que en μέλαινα. Por otra parte, πορφύρεος no sólo designa el negro irizado del mar, tiene también un homónimo (quizá la misma palabra) con el significado de «hirviente, burbujeante», atestiguado en Homero, quien en algunos pasajes parece jugar con ambos significados (*Il* XVII 361, cf. Theoc. V 125) y en uno de ellos aplicándolo a la muerte. Quizá también aquí se pueda ver este doble significado. Podemos, pues, preguntarnos si ese mar πορφύρεος no será el anuncio y el inicio de una vuelta a la superficie.

33 En otro orden de cosas, debe anotarse que este verso tiene una estructura que contrapone dos niveles: si dividimos el verso en tres κῶλα de acuerdo con las cesuras más frecuentes del trimetro yámbico, *i e* después de la primera y la segunda breve, obtenemos una estructura de miembros crecientes (3 + 4 + 5), pero, si tenemos en cuenta el cómputo de sílabas por palabra y el hecho de que la primera cesura está desdibujada mediante una elisión, nos encontramos con que el final del verso presenta una estructura de miembros decrecientes (3 + 2). Esta violación contradictoria de la ley de Behaghel crea una tensión que confirma nuestra idea de ver en este final una nueva ascensión.



34 El verso noveno se abre con tres espondeos dactílicos enca- balgados con el *colon* siguiente, un hemíepes, o quizá mejor 3 da ^ Se vuelve de este modo al ritmo y a los temas fonéticos del primer *colon* con la particularidad de que οἰωνῶν recoge también el voca- lismo final de ὄρεσκῶιοι en orden inverso Podemos, pues, establecer una cadena de unión entre los versos primero, sexto y noveno o, si se prefiere, entre el principio, el centro y el final del fragmento En el plano del significado diríamos que las aves se incluyen también entre los θῆρες ὄρεσκῶιοι como ocurría con las abejas

Por otra parte, veíamos que el segundo *colon* del tercer período guardaba relación con el segundo *colon* del segundo período, es decir, γένος μελισσῶν recogía de algún modo a μέλαινα γαῖα. En este período ya hemos visto que el segundo *colon* está en relación con el tercero del segundo período mayor (οἰωνῶν/ὄρεσκῶιοι), pero tam- bién el verso décimo recoge el primer *colon* del segundo período (φῦλα τανυπτερόγων / φῦλά θ' ἔρπετῶν), tanto en su fonética (cree- mos innecesario insistir en las alteraciones paralelas), como en sus connotaciones

35 Pero vayamos por partes, en primer lugar el poeta contra- pone<sup>48</sup> οἰωνῶν φῦλα a φῦλά θ' ἔρπετῶν y subraya esta contrapo- sición por medio del quiasmo y las posiciones de ambos sintagmas: uno al principio del período y otro en el centro Pero si este quiasmo vuelve nuestra atención hacia atrás, en el adjetivo aplicado a οἰωνῶν resuena el eco de ἔρπετῶν haciendo aún' más patente la anáfora La posición del adjetivo τανυπτερόγων a final de período mayor (y menor), su volumen silábico, y la presencia en él de todos los temas fonéticos que hemos visto repetirse a lo largo de estos versos, le confieren un valor especial

El significado de este adjetivo, en franca contradicción con el contexto (las aves no duermen con las alas extendidas), hace más patente su carácter de epíteto fijo En Homero este epíteto se apli- ca ante todo a las aves de presa<sup>49</sup>, mensajeras de Zeus (*Il* XII 237, cf. *Hes Th* 523), a las aves que habitan en la gruta de Calipso

<sup>48</sup> La misma contraposición aparece también en *Hdt* I 140, *Theocr* 15, 118, *Ap Rhod* IV 1240

<sup>49</sup> Cf. Ebeling, *ο c, s v* τανυπτέρουξ

(*Od* V 65) o a la ἄρπη de Atenea (*Il* XIX 350) Podemos, pues, concluir que el poeta no alude aquí a todas las aves, sino sólo a las rapaces, cosa que, por otra parte, encaja muy bien en el tono del fragmento La naturaleza está descrita en cuanto es objeto de temor y en sus relaciones con la divinidad, una divinidad que no se menciona en ningún momento, pero que no por eso deja de estar presente

36 A lo largo de todo el poema existe una tensión contradictoria de rechazo y aproximación, que se expresa formalmente mediante una serie de quiasmos, paralelismos y contradicciones entre el significante y el significado, y en un nivel superior mediante la constatación de que esos animales, objeto de temor para el hombre durante el día (en parte por su relación con la divinidad), también duermen, lo que les humaniza aproximándoles Al mismo tiempo, la enumeración de todos estos animales parece un producto de la transposición a la naturaleza del temor que le produce al hombre antiguo la noche<sup>50</sup>

Este movimiento contradictorio de simpatía y antipatía, que hemos visto presente en todos los niveles del fragmento, viene a ser expresión de un sentimiento ambivalente del poeta ante la naturaleza o, si se quiere, ante el paisaje nocturno Pero, si queremos hacer justicia al poeta, hemos de reconocer su maestría al describir el supremo poder del sueño<sup>51</sup>, un tema que desarrolló más tarde Píndaro en su primera Pítica (vv 5-10)

<sup>50</sup> Cf *ex gr*, Hes *Theog* 211 ss la noche es madre tanto de la muerte como del sueño y el ensueño

Νύξ δ' ἔτεκεν στρυγερὸν τε Μόρον καὶ Κῆρα μέλαιναν  
καὶ θάνατον, τέκε δ' Ὕπνον, ἔτικτε δὲ φῶλον Ὀνειρώων  
δεύτερον αὖ Μῶμον καὶ Ὀϊζὺν ἀλγινδέεσσαν

Hes *Theog* 758

ἔνθα δὲ Νοκτὸς παῖδες ἔρεμνῆς οἰκί' ἔχουσιν,  
Ὕπνος καὶ Θάνατος, δεινοὶ θεοί

También en Homero el sueño es hermano de la muerte, cf *Il* XIV 231, XVI 672, 682

<sup>51</sup> La idea aparece ya en el epíteto homérico πανδαματωρ, cf *Il* XXIV 4, *Od* IX 373, vid *Il* XIV 233

37 El tema que le sirve de contrapunto a Alcmán, el temor y el sentimiento de intimidación ante la naturaleza, tiene también sus antecedentes y consecuentes en toda la poesía griega y latina. Pero, quizá el más cercano sea un pasaje de *Las Coéforos* de Esquilo (vv 585-601) en el que se mencionan los objetos de temor que cría (τρέφει) la tierra, los monstruos (κνώδαλα) del mar y los del cielo, para decirnos que el amor produce mayores monstruos que ninguno de los elementos y que al fin el amor vence tanto a los monstruos como a los mortales. Las coincidencias de vocabulario y el orden de la enumeración hablan por sí solas. Pero, ¿hemos de pensar, acaso, que también en el poema de Alcmán el amor suscitaba terrores? En principio parece arriesgado suponerlo así. No obstante, existen tres poderes inquietantes que todo lo vencen, el sueño en Alcmán, el amor en Esquilo y, podemos decir, en toda la literatura clásica, y en Píndaro la música que adormece a las fieras. Hay, pues, aquí una relación que no nos es dable rechazar *a priori*. En la poesía de Alcmán percibíamos una tensión contradictoria que no llegaba a su solución. ¿A dónde nos llevaba el poeta en su vertiginoso descenso? ¿Quiénes son esas aves de amplias alas, esas fieras y esas montañas que parecen amenazarle desde su sueño? ¿Podemos afirmar, como hace un tanto alegremente Bowra, que este poema era la introducción de una fiesta nocturna? Si es así, ¿qué tipo de fiesta?

38 Nuestro análisis nos ha mostrado una relación insospechada del fragmento con Artemis, la πόντια θηρῶν, que además encaja perfectamente con lo que sabemos de la obra de Alcmán y con los numerosos fragmentos de este autor que hablan de la diosa. Una diosa que gusta de las cacerías nocturnas, que se identifica con la luna y que rige el silencio nocturno, según nos dice Horacio<sup>52</sup>:

nox et Diana quae silentium regis  
arcana cum fiunt sacra

(*Epod* 5 51)

---

<sup>52</sup> Los versos 55 ss del mismo epodo dicen así

*formidulosis cum latent silvis ferae  
dulci sopore languidae*

Un silencio que en el fragmento de Alcman no se menciona, pero que está presente en los efectos de eco que hemos encontrado. Sin embargo, antes de recurrir a Horacio para intentar ver un paralelo con el poema de Alcman, que nos sirva de apoyo para esa relación que hemos creído descubrir con la diosa Artemis, es preferible recurrir a los autores griegos.

39 Ya hemos señalado que existía cierto paralelismo entre Alcman y *Las Coéforos* de Esquilo en la enumeración de animales, pero ese paralelismo es mucho más claro en el Himno homérico a Artemis (27). En efecto, en este poema después de describirse a la diosa dedicada a la caza nocturna, se enumeran por este orden las cumbres de las montañas, los bosques, las fieras, la tierra y el mar, casi el mismo orden que en el fragmento de Alcman con una diferencia: mientras que en Alcman el silencio nocturno domina el fragmento, aquí las cumbres de las montañas tiemblan por el sonido de los dardos de la diosa, los bosques gritan por el estrépito de las fieras, y la tierra y el mar se estremecen.

Quizá debamos pensar que en el poema de Alcman se contraponía este tenso silencio con la actividad cazadora de la diosa y se presentaba así a Artemis como la diosa vencedora de las fuerzas nocivas de la naturaleza al mismo tiempo que es su personificación. Mostraría de este modo la diosa la ambivalencia típica de más de un dios griego y una característica propia de toda mentalidad primitiva, expresada en otro ámbito mediante el principio  $\delta\ \tau\rho\acute{\omega}\sigma\alpha\varsigma\ \lambda\acute{\alpha}\sigma\epsilon\tau\alpha\iota$ . Pero, en realidad esto no deja de ser una hipótesis coherente con lo que sabemos de la poesía de Alcman.

40 Por otra parte, ante el fragmento de Alcman es lícito preguntarse qué lugar ocupa el hombre, su ausencia es tanto más notable, si aceptamos la observación de Bernert de que la naturaleza en época arcaica es solo el fondo del que destaca el hombre: su presencia en el poema cabe postularla, al menos como espectador y como poeta. Y este hecho nos abre nuevos caminos en la interpretación del fragmento. Si admitimos que el hombre está presente en calidad de espectador, salta a la vista inmediatamente un hecho: el poeta no está describiendo un ambiente concreto, la enumeración de los distintos tipos de animales salvajes no forma parte de un

paisaje real, sino imaginario. Y esta observación nos la confirma la organización espacial del fragmento, en la que sólo se admite la dimensión de verticalidad y se elimina toda perspectiva. Incluso el mar que, por su extensión, tiende a la horizontalidad sólo se considera en cuanto es profundo.

El poeta, pues, está elaborando su noción de naturaleza y sólo se para a describir el paisaje en tanto en cuanto sus elementos producen temor, como la noche, las montañas<sup>53</sup> y las fieras. Dicho con otras palabras, el poeta proyecta en la naturaleza su estado de ánimo, consciente o inconsciente. Y conviene señalar aquí que esta proyección no es directa sino inversa y simbólica, según el mecanismo de proyección propio de los sueños. Por ello podemos afirmar que el poeta a la aparente serenidad y sueño de la naturaleza transfiere su propia inquietud y su desvelo.

41 En cambio no podemos determinar exactamente cuál fuera la causa de esta inquietud en el ánimo del poeta. Pero si atendemos a nuestro análisis, hemos de suponerla en relación con todas o alguna de las fuerzas de la naturaleza que han aparecido en el fragmento: la divinidad (Artemis), la noche, el sueño (y en estrecha relación con ellos la muerte, íntimamente asociada al sueño ya desde Homero<sup>53a</sup>), o incluso el amor, vinculado en *Las Coéforas* de Esquilo a las fuerzas temibles de la naturaleza. La mayor parte de estos ingredientes aparecen unidos ya en Homero: así, por ejemplo, en los primeros versos del último canto de la *Iliada* Aquiles, mientras duermen los aqueos, llora a su amigo muerto y no le invade el sueño que todo lo domina por la añoranza de Patroclo. Unos versos más adelante (745) Andrómaca en su lamento se imagina a sí misma llorando día y noche a su amado, y en la *Odisea* hace lo mismo Penélope añorando al esposo ausente y quizá muerto<sup>53b</sup>. Pero quizá el ejemplo más notable se encuentre en los primeros versos (1-90) del canto vigésimo de la *Odisea*. Ulises no logra conciliar el sueño,

<sup>53</sup> Cf Bernert, en *RE* XVI 2, col 1831, s v «Naturgefühl», vid Aesch *Suppl* 792 ss. Para el hombre antiguo las montañas solo tienen un valor negativo, vid Posch, *Beobachtungen zur Theokritnachwirkung bei Virgil*, Innsbruck, 1969, Comm Aenipont XIX.

<sup>53a</sup> Cf *I* XVI 454, XI 241.

<sup>53b</sup> Cf *Od* XI 183, XIII 338, XVI 39. También el amor y Artemis están asociados en Eurípides, cf *Hipp* 1274 ss.

agitado por sus deseos de venganza contra los pretendientes y, cuando por obra de Atenea se duerme (vv 54 ss), su esposa despierta entre sollozos para invocar nada menos que a Ártemis y suplicarle la muerte para reunirse en el Hades con su esposo. Vemos, pues, asociados ya en Homero este grupo de temas: la noche, el sueño y el desvelo que en el amante produce la añoranza del amado o el amigo y, en el último pasaje, incluso la diosa Ártemis.

42 Los autores que han negado en el fragmento de Alcman una contraposición de la naturaleza dormida y el desvelo del amante se basan en el hecho de que este motivo poético es tardío y citan como su primera aparición los versos iniciales de *Ifigenia en Aulide*. Efectivamente, en estos versos Agamenón, mientras la naturaleza (las aves, el mar, los vientos) duerme, no puede conciliar el sueño preocupado por la suerte de su hija que ha de sacrificar a Artemis. De nuevo en Eurípides aparecen los mismos temas en mutua conexión, formando así un motivo poético (sueño-vela) que podemos rastrear hasta Homero.

También se encuentran en Homero antecedentes para el tema de la naturaleza dormida, según señala Elliger, aunque sea de modo embrionario. Así en el canto V de la *Iliada* (vv 519 ss) el valor de los dos Ajax, Ulises y Diomedes se compara a las nubes que permanecen impasibles en las alturas de las montañas, cuando duerme la furia de Bóreas y los demás vientos. Sin duda el tono de este símil es muy distinto del que aparece en Alcman. Sin embargo, creemos que no resulta demasiado arriesgado afirmar que Alcman pudo tomar el motivo del desvelo del amante y unirlo al tema del sueño de la naturaleza y que en esta unión actuaría como catalizador la diosa Ártemis, unida ya desde Homero al motivo aquí estudiado.

Resulta curioso, y a la vez reconfortante, constatar cómo los paralelos más conocidos de esta poesía de Alcman (*Las hechiceras* de Teócrito, v 38, Apolonio de Rodos, III 747 ss, y Virgilio, *Aen* IV 522 ss), no sólo muestran la contraposición de sueño de la naturaleza y vela del amante, sino que en los tres pasajes se deja sentir la presencia de Artemis, bajo la advocación de Hécate en Teócrito y Apolonio y *nominatum* en Virgilio (*op. cit.* v 511).

43. En conclusión, nuestro estudio revela una estructura muy elaborada que une y separa los componentes del poema. Esta estructura se manifiesta en todos los niveles de la lengua, tanto fonéticos, fonológicos y semánticos como sintácticos. Y precisamente a este último aspecto queremos añadir algunas palabras sobre los encabalgamientos: los versos primero, cuarto y noveno están encabalgados sintácticamente con los versos siguientes y lo mismo se puede afirmar del sexto verso, unido estrechamente al séptimo por el juego de partículas  $\tau\epsilon$  . . .  $\kappa\alpha\iota$ . En los demás casos los versos están unidos dos a dos mediante el juego de asonancias (cf §§ 9-17) que, o bien repiten a principio de *colon* el esquema sonoro final del *colon* anterior (cf vv 2 y 3,  $\pi\rho\acute{\omega}\nu\epsilon\varsigma/\phi\acute{\alpha}\rho\alpha\gamma\gamma\epsilon\varsigma$ ), o bien al final el esquema inicial del verso anterior (cf vv. 3 y 4, corrigiendo el texto,  $\xi\rho\pi\epsilon\tau\acute{\omega}\nu$   $\delta\sigma$ - $\pi\rho\acute{\omega}\nu\acute{\epsilon}\varsigma$   $\tau\epsilon$ ), o bien dos esquemas sonoros en cabeza de *colon* (cf vv 7 y 8,  $\kappa\alpha\iota$   $\gamma\epsilon\nu$ - $\kappa\alpha\iota$   $\kappa\nu\omega$ -), constituyendo así una especie de encabalgamiento fonético. Pero de ello resulta que hay dos lugares en los que se produce un corte en la continuidad fonética y sintáctica del poema: el más claro se da entre los versos octavo y noveno, precisamente porque aquí la poesía vuelve en su giro a unirse con el inicio del fragmento ( $\epsilon\tilde{\upsilon}\delta\omicron\upsilon\sigma\iota\nu$ ), y otro entre los versos quinto y sexto, es decir en el centro mismo del poema, aunque aquí el corte es menos abrupto (cf  $\tau\rho\acute{\epsilon}\phi\epsilon\iota$  /  $\theta\eta\rho\acute{\epsilon}\varsigma$   $\tau'$ ). Mediante estos procedimientos el poema da la impresión de ser un continuo firmemente unido que progresa fonéticamente hacia una mayor labialización (cf §§ 12, 9). En otras palabras la presencia de lo numinoso<sup>54</sup> se hace más patente al final del fragmento. Ahora bien, este continuo del que hablamos no es lineal sino recurrente. Así en aquellos lugares en que el encabalgamiento (sintáctico o fonético) no se da, se produce una vuelta al inicio del poema, menos marcada en el primer caso ( $\acute{\omicron}\rho\acute{\epsilon}\omega\nu$  /  $\acute{\omicron}\rho\epsilon\sigma$ - $\kappa\acute{\omega}\iota\omicron\iota$ ) que en el segundo ( $\epsilon\tilde{\upsilon}\delta\omicron\upsilon\sigma\iota\nu$ ), donde la anáfora subraya firmemente el retorno final. Esta impresión de giro se manifiesta asimismo en los distintos versos (cf § 13) en los que aparece el sonido punzante de la iota en función de eje asonántico ( $\kappa\acute{\epsilon}\nu\tau\rho\nu$ ) recurrente, de manera que alcanza su clímax justo en el verso que, según nos consta por otros motivos (cf § 20), cons-

<sup>54</sup> Cf J Lasso de la Vega, *l. c.*, p. 18, n. 26.

tituye el centro del poema<sup>55</sup>, justo en el verso donde se produce el silencio de las vocales bemolizadas (cf § 11), que resurgen a partir de él con mayor vigor

Habida cuenta de todas estas consideraciones sobre la estructura del fragmento resulta obvio que la naturaleza en él representada dista mucho de ser un «paisaje» porque, entre otras cosas (cf § 40), el poeta la percibe en el vértigo del sueño y no precisamente como lugar placentero. Ante la naturaleza dormida el poeta siente un temor vertiginoso asociado de algún modo a la divinidad. Otra cosa es determinar si esta divinidad tiene un nombre propio, como hemos intentado hacer en la segunda parte de nuestro estudio.

44. Para terminar diremos dos palabras sobre la lengua y el problema de la atribución del fragmento. Nuestro trabajo, por motivos internos al poema, tiende a eliminar los pocos dorismos que habían introducido los editores del texto, con ello se subraya el carácter homérico de la lengua del poema, bien visto por Pfeiffer y Morani, y a la vez resurgen las dudas sobre su atribución a Alcman. Por nuestra parte sólo señalaremos un paralelo de lengua entre este poema y Hesíodo que casi parece una cita:

κνώδαλ' ὄσ' ἤπειρος δεινὰ τρέφει ἠδὲ θάλασσα

*Theog* 582

La lengua del fragmento es, pues, casi entera, si no toda, la lengua propia de la épica. Si el poema ha de atribuirse o no a Alcman, es otro problema para el que no vemos una solución definitiva. Únicamente queremos dejar bien claro que la naturaleza descrita en el fragmento no se compadece con el sentimiento del paisaje propio de época helenística y tardía, y que el juego de asonancias que hemos encontrado en este poema no deja de tener paralelos notables en otros fragmentos atribuidos a Alcman (cf especialmente *fr* 26 Page = 94 D, y 56 Page = 37 D). El lector paciente y curioso puede entretenerse en ver las semejanzas.

I R ALFAGEME

<sup>55</sup> Vid la estructura de los inicios de verso por lo que respecta a sordas y aspiradas, resonantes y sonoras (§ 14)