

Comentario métrico a cuatro coros de "Caballeros"

Fernando GARCÍA ROMERO

Es idea repetida y aceptada que la Métrica es, acaso, la disciplina en la que el filólogo griego se mueve con mayor inseguridad. Un tipo de versificación por completo diferente al nuestro, la pérdida prácticamente absoluta de música y danza, la escasa información de nuestras fuentes antiguas y otros tantos factores hacen que a menudo los filólogos se acerquen (nos acerquemos) con cierta prevención a esta rama de nuestra ciencia, que, sin embargo, tanto puede contribuir a una mejor comprensión de la poesía griega. No es por ello de extrañar que (al igual que ocurre en la práctica totalidad de los saberes humanos, pero quizá con mayor razón por los motivos apuntados) los progresos en nuestra disciplina sean a menudo aceptados, si es que lo son alguna vez del todo, sólo tras larga polémica. Tal ha ocurrido, por ejemplo, con el redescubrimiento por parte de Boeckh del fundamental concepto de período, la unidad básica en la composición de la estrofa lírica ¹. Desde entonces hasta hoy, con las inevitables críticas suscitadas por trabajos como los de Schroeder (a veces más matemático que filólogo en su búsqueda de estrictas simetrías en la construcción periodológica, pero al que hemos de agradecer también notables avances en nuestro conocimiento del verso griego), se han ido precisando poco a poco los criterios que sirven para determinar los períodos y su disposición en la estrofa, merced a los estudios de Kraus, Thomamüller, Dain, Pohl-sander, Stinton y otros, entre los que hemos de destacar a nuestros compatriotas Lasso de la Vega y sus discípulos Guzmán Guerra y Carrión ². A pesar

¹ A. BOECKH, *Pindari opera*, Leipzig 1811, I.III, pp. 308-9.

² W. KRAUS, *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie*, Viena 1957; K. THOMAMÜLLER, *Die aiolischen und daktyloepitritischen Masse in den Dramen des Sophokles*, dis. Hamburgo 1963

de lo mucho que se ha adelantado en este terreno, persisten, no obstante, las discrepancias en aspectos importantes, como es la determinación de cuántas y cuáles son las unidades inferiores a la estrofa y cómo hay que llamarlas, es decir, qué se entiende por colon, verso, período mayor y período menor³. Puesto que no es nuestro objetivo entrar a discutir este problema con promenor, nos limitaremos a señalar en qué sentido se emplearán estos términos en nuestro trabajo. Llamamos períodos a “las unidades afectadas por pausa final evidenciada por la presencia de determinados criterios externos⁴”, como son fundamentalmente hiato, *brevis in longo*, catalexis, cambio de ritmo, pausa sintáctica y “métrica verbal” (rimas, ecos verbales, etc.). Posteriormente, la distinción entre “período mayor” (//) y “período menor” o verso (/) no debe basarse en criterios estrictamente métricos, sino en el estudio detenido de la estructura de la estrofa y su relación con el sentido.

Efectivamente, en la determinación de la estructura perodológica de una estrofa desempeña un importante papel el estudio de la relación entre el metro y el sentido, que debe ser el objetivo final, τοῦτο ἐκεῖνο.. οὐ δὴ ἔνεκεν καὶ οἱ ἔμπροσθεν πάντες πόνοι ἦσαν, si realmente se pretende que el análisis métrico de un pasaje ilumine nuestro conocimiento del mismo. Sólo mediante el estudio de los efectos estilísticos de los recursos métricos, con todo lo subjetivo que pueda ser⁵, seremos capaces de “incorporar vida a las reglas y esquemas de la pura descripción métrica”, pues la Métrica “debe ...mostrar según sus fuerzas la unidad artística de forma y contenido, la armonía del fenómeno métrico y estético ...la revelación de la unidad y armonía entre la forma y el contenido en el texto poético es la finalidad irrenunciable también de la Métrica griega”⁶.

Los principios de la construcción estrófica en la lírica de Aristófanes han sido estudiados, en varios y muy notables trabajos, por White, Schroeder, Pra-

(mec.); H. A. POHLSANDER, *Metrical studies in the lyrics of Sophocles*, Leiden 1964; T.C.W. STINTON, “Pause and period in the lyrics of Greek tragedy”, *CQ* XXVII 1977, pp. 27-72; J. LASSO DE LA VEGA, “Los coros de *Edipo Rey*: notas de métrica”, *CFC* II 1971, pp. 9-95, y “Notas de periodología métrica en Sófocles”, *CFC* XVII 1981-82, pp. 9-20, entre otros trabajos; A. GUZMÁN GUERRA, *Las series métricas de transición en los versos líricos de Eurípides*, Madrid 1981, 2 vol.; P. CARRIÓN, *Series métricas de transición en la lírica de Sófocles*, Madrid 1983, 2 vol.

³ Véase, además de la bibliografía citada en la nota anterior, J. IRIGOIN, “Colon, vers et strophe dans la lyrique monodique grecque”, *RPh* XXXI 1957, pp. 234-238, y “Colon, vers et période”, en *Komoidoiyagemata. Studia Aristophanea viri Aristophanei W.J.W. Kroster in honorem*, Amsterdam 1967, pp. 65-73; R. PRETAGOSTINI, “Il colon nella teoria metrica”, *RFIC* CIII 1974, pp. 273-282.

⁴ P. CARRIÓN, *op.cit.*, p. XVIII.

⁵ Cf. W.J.W. KOSTER, *Traité de métrique grecque*, Leiden 1966⁴, pp. 355 ss.

⁶ J. LASSO DE LA VEGA, “Perspectivas actuales en el campo de la Métrica griega”, *Eclás* LXXXIV 1979, pp. 224, 230-1. Es también el sentir de Alphonse Dain: “La métrique ... nous permet avant tout de comprendre comment les poètes ont écrit, de saisir les effets qu'ils ont voulu marquer, d'entrer dans le rythme de la création poétique” (*Leçon sur la métrique grecque*, Paris-Limoges 1944, p. 9).

to y Spatz sobre todo ⁷. Éste último insiste en la íntima conexión entre texto y métrica y en la necesidad de su estudio ⁸, pero, de hecho, no trata la cuestión con detenimiento, aunque sí haga algunas interesantes observaciones al respecto, al igual que Zimmermann en su reciente monografía sobre la forma y la técnica dramática de las comedias aristofánicas ⁹.

Resulta, sin duda, innegable que Aristófanes se ha servido a menudo de la métrica para conseguir un determinado efecto, como se ha hecho notar a propósito, por ejemplo, de las parodias ¹⁰. Nuestra pretensión al presentar el análisis métrico de cuatro coros de *Caballeros* es mostrar que, en general, la estructura de las estrofas y sus antístrofas corresponsales, sobre todo en lo que se refiere a la distribución de los períodos, se encuentra en estrecha conexión con el sentido y responde a una consciente intención por parte del poeta, que se ve reflejada también con frecuencia en la elección del metro que emplea ¹¹.

El prólogo de *Caballeros* (vv.1-241) está compuesto en los habituales trimetros yámbicos, con la inclusión de cinco hexámetros dactílicos paródicos del lenguaje y el metro de los oráculos (vv. 197-201) ¹². En él, dos esclavos de la casa de Pueblo, Nicias y Demóstenes, exponen a los espectadores la desesperada situación en que se encuentran, debido a la presencia de un nuevo esclavo favorito, el Paflagonio, trasunto del demagogo Cleón, que maneja a su antojo al viejo Pueblo con sus zalamerías y adulaciones. De acuerdo con unos oráculos que obran en poder del Paflagonio y de los que Nicias y Demóstenes se apoderan mientras aquél duerme, su actual influencia terminará con la llegada de un individuo aún más bellaco y desvergonzado que él, un vendedor ambulante de chorizos, que casualmente entra en escena en ese momento (v. 150) y al que Demóstenes saluda como salvador de la ciudad y comunica la profecía. Sale entonces el Paflagonio profiriendo amenazas a diestro y siniestro, y Demóstenes (vv.242ss.) llama en auxilio a los Caballeros, acérrimos enemigos del esclavo favorito, a quien cubren de insultos en su entrada. Con ello comienza la *párodos* (vv. 242-302) ¹³, como se hace evidente también desde el

⁷ J.W. WHITE, *The verse of Greek comedy*, Londres 1912; O. SCHROEDER, *Aristophanis cantica*, Leipzig 1930²; C. PRATO, *I canti di Aristofane*, Roma 1962; L.S. SPATZ, *Strophic construction in Aristophanic lyric*, dis. Indiana University 1968 (microfilm). En el análisis de cada coro se citarán por el nombre del autor.

⁸ P. 4.

⁹ B. ZIMMERMANN, *Untersuchungen zur Form und dramatische Technik der aristophanischen Komödien. I: Parodos und Amoibaion*, Königstein 1984; *II: die anderen lyrischen Partien*, *ibid.* 1985; *III: Metrische Analysen*, *ibid.* 1987.

¹⁰ Cf. P. PUCCI, "Aristofane ed Euripide: ricerche metriche e stilistiche", *MemLinc* X 1961, pp. 277-421; E. FRAENKEL, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma 1962, pp. 191 ss., 204 ss.

¹¹ Para mayor comodidad, se acompaña el texto griego, que, salvo en los pasajes en que se indica lo contrario, es el de la edición de V. Coulon (Paris 1923, reimpr. 1967).

¹² Cf. WHITE, *op. cit.*, p. 149 ss.; PRATO, *op. cit.*, p. 39.

¹³ Al igual que la de *Paz* y *Pluto*, la *párodos* de *Caballeros* se incluye en el tipo segundo de la clasificación de ZIMMERMANN: el coro hace su entrada para ayudar a uno de los actores (cf. ZIMMERMANN, *op. cit.*, I 30-31, 57 ss.; del mismo autor, "The parodoi of the Aristophanic comedies.

punto de vista métrico con el cambio de verso: en lugar de trímetros se emplean ahora, como es de rigor en la párodo, tetrámetros, y concretamente tetrámetros trocaicos catalecticos, que aparecen normalmente, en lugar de tetrámetros yámbicos, cuando el coro desempeña un papel positivo apoyando al héroe de la comedia ¹⁴. Los tetrámetros trocaicos contienen una violenta disputa entre el coro y el Paflagonio, con intervención final del Choricero y de Demóstenes (vv. 242-283); sigue un *pnigos* en dimetros trocaicos (vv. 284-302), en el cual los dos rivales, el Paflagonio y el Choricero, encadenan una rápida serie de amenazas mutuas, con las que acaba la párodo y comienza el primer agón (vv. 303-456), introducido por un primer canto del coro (vv. 303 ss.) ¹⁵.

vv.303-313 = 382-390

White, pp. 196-7; Schroeder, p.8; Prato, pp. 42-43; Spatz, pp. 56, 65-66; Zimmermann II 118-9, III 10.

EST. ὦ μιὰρὲ καὶ βδελυρὲ κρᾶκτα, τοῦ σοῦ θράσου
 πᾶσα μὲν γῆ πλέα, πᾶσα δ' ἐκκλησία,
 καὶ τέλη καὶ γραφαὶ καὶ δικαστήρι, ὦ
 βορβοροτάραξι καὶ τὴν πόλιν ἄπασαν ἡ-
 μῶν ἀνατετυρβακῶς,
 ὅστις ἡμῶν τὰς Ἀθήνας ἐκκεκώφωκας βοῶν
 κάπῳ τῶν πετρῶν ἀνωθεν τοὺς φόρους θυννοσκοπῶν.

ANT. ἦν ἄρα πυρός < γ' > ἕτερα θερμότερα καὶ λόγων
 ἐν πόλει τῶν ἀναιδῶν ἀναιδέστεροι
 καὶ τὸ πρᾶγμ ἦν ἄρ' οὐ φαῦλον ὦδ < οὐδ' ἐλαφρόν. >
 ἀλλ' ἐπιθι καὶ στρόβει, μηδὲν ὀλίγον ποεῖ
 νῦν γὰρ ἔχεται μέσος.
 ὡς εἰάν μαλάξῃ αὐτὸν ἐν τῇ προσβολῇ.
 δειλὸν εὐρήσεις· ἐγὼ γὰρ τοὺς τρόπους ἐπίσταμαι.

1. - ○ ○ ○ - ○ ○ ○ - ○ ○ ○ - ○ -
 2. - ○ - - ○ - - ○ - - ○ - //

4cr
 4cr A = 16 th

Thoughts on the typologie and on the function of the entrance of the chorus in the comedies of Aristophanes", *SIFC* II 1984, pp. 13-24, sobre todo 15 y 17).

¹⁴ Véase F. PERUSINO, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma 1968.

¹⁵ Cf. TH. GELZER, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes*, Munich 1960, pp. 11-12. ZIMMERMANN (*op. cit.*, I 12-13) observa que, desde el punto de vista del contenido, la párodo acaba en cuanto interviene el Choricero (v. 277) y se enzarza en su disputa con el Paflagonio. Con tal proceder, Aristófanes hace desaparecer la transición entre párodo y agón mediante la inserción de un proagón, que formalmente es parte de la párodo, pero por su contenido anticipa la disputa del agón epirremático.

3. - ◡ - - ◡ - - ◡ - - ◡ - -	4 cr	B = 20 th
4. - ◡ ◡ ◡ - ◡ - - ◡ ◡ ◡ - ◡ - - ◡ ◡ ◡ - ◡ - - //6 cr		
5. - ◡ - - - ◡ - - - ◡ - - - ◡ - -	4 troΛ	A = 16 th
6. - ◡ - - ◡ - - - ◡ - - - ◡ - ◡ - ◡ - - //	4 troΛ	

La larga secuencia a base de créticos que inicia el primer pasaje coral es rasgo característico de la comedia y muy frecuente en las primeras obras de Aristófanes, mientras que en tragedia los créticos son raros y aparecen habitualmente aislados o en series más breves¹⁶. Distinguimos tres períodos mayores en estructura mesódica ABA, marcados sus finales en el v.2 por pausa sintáctica en antístrofa (pausa menor en estrofa), y en el v.4 por *brevis in longo* y pausa sintáctica en antístrofa. En el período final, de los créticos se pasa al ritmo trocaico, con el que habitualmente se combinan aquéllos¹⁷, lo cual permite una fácil transición hacia los tetrámetros trocaicos recitados que siguen¹⁸.

El primer período está formado por dos tetrámetros créticos, en el primero de los cuales abundan las resoluciones. Si, como es sabido, el nervioso y entrecortado ritmo crético es apto para reflejar la cólera o la excitación¹⁹, la acumulación de breves en las formas resueltas aumenta ese efecto, y una clara muestra de ello es el indignado verso inicial de la estrofa (ὃ μίαιρὲ καὶ βδελυρὲ κρᾶκτα), en el que el coro vuelve a hacer del Paflagonio blanco de sus iras, al igual que en su primera intervención.

En cuanto al segundo tetrámetro del primer período, en la estrofa cada dimetro coincide con un miembro sintáctico en evidente paralelismo (πᾶσα μὲν γῆ πλέα, / πᾶσα δ' ἐκκλησία), secuencia que se continúa en el colon siguiente

- ◡ - - ◡ - - ◡ - - ◡ - - ◡

(καὶ τέλη καὶ γραφαὶ καὶ δικαστήρι'), ya dentro de otro período. El empleo de recursos métricos para enfatizar la acumulación, la enumeración, puede apreciarse en otro rasgo. Como ha notado Syropoulos²⁰, en las enumeraciones es frecuente una aceleración paulatina, de manera que el poeta ofrece primero algunos términos (πᾶσα μὲν γῆ πλέα, πᾶσα δ' ἐκκλησία) y a continuación presenta el resto en tropel (καὶ τέλη καὶ γραφαὶ καὶ δικαστήρι). En nuestro caso el efecto de tal recurso es indudablemente realizado por el final de período tras ἐκκλησία.

En la antístrofa, el coro de nuevo interviene excitado en apoyo del Choricero tras la primera parte del agón, animado al comprobar que la ἀναίθεια de

¹⁶ Cf. B. GENTILI, *La metrica dei greci*, Messina-Florenca 1951, p. 142; D. KORZENIEWSKI, *Griechische Metrik*, Darmstadt 1968, p. 112; M.L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982, p. 107.

¹⁷ WEST, *op. cit.*, p. 107; E. DOMINGO, *La responsión estrófica en Aristófanes*, Salamanca 1975, p. 81.

¹⁸ Cf. ya P. HÄNDEL, *Formen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie*, Heidelberg 1963, pp. 73-74.

¹⁹ Cf. A. DAIN, *Traité de métrique grecque*, Paris 1965, pp. 145-6.

²⁰ *L'accumulation verbale chez Aristophane*, Salónica 1974, pp. 126-127 y 148-150.

Agorácrito puede incluso superar a la del Paflagonio²¹. El ritmo crético, con sus resoluciones en el primer tetrámetro²², el enfático comienzo ἦν ἄρα πυρός γ'²³, la acumulación de comparativos (ἕτερα θερμότερα ... ἀναιδέστεροι) y la paronomasia ἀναιδῶν ἀναιδέστεροι, reflejan esta excitación.

El segundo período mayor es un largo *pnigos* de diez metros que supone, desde el punto de vista métrico, una inversión con respecto al período anterior: los créticos puros se concentran en la primera mitad y las resoluciones en la segunda. En la estrofa, esta inversión afecta también al sentido, ya que en la primera parte continúa la enumeración iniciada al final del primer período, mientras que en la segunda el coro vuelve a insultar directamente a Cleón, con los rebuscados términos βορβοροτάραξι y ἀνατετυρβακῶς²⁴. En definitiva, en la estrofa la métrica y el sentido concuerdan plenamente.

Primer período: a) insultos (créticos resueltos); b) enumeración (créticos puros en correspondencia con la sintaxis).

Segundo período: b) enumeración (créticos puros en correspondencia con la sintaxis); a) insultos (créticos resueltos).

En la antístrofa, la aceleración del ritmo mediante la sucesión de breves se refleja en la excitada acumulación de imperativos

— ◡ ◡ ◡ — ◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡ — ◡

ἀλλ' ἐπιθι καὶ στρόβει, μηδὲν ὀλίγον ποιεῖ, donde de nuevo los miembros sintácticos y las unidades métricas coinciden²⁵.

Así pues, en los dos primeros períodos mayores el ritmo crético es el dominante. El segundo constituye una inversión del primero, al tiempo que con su mayor extensión cierra la serie de créticos y permite la transición a los troqueos del tercer y último período, que por su volumen de *theses* se equilibra con el primero.

Dos tetrámetros trocaicos catalécticos, siempre con diéresis media, forman, efectivamente, el período final²⁶, y tanto en estrofa como en antístrofa tienen carácter claramente explicativo y reflexivo, frente al carácter más impulsivo de los versos procedentes. El ritmo se apeşanta ahora con la mayor

²¹ De acuerdo con los oráculos, sucederá al Paflagonio un individuo que demuestre ser aún más bellaco que él, por lo que cada uno de los contendientes intentará probar que su ἀνωδεια es superior a la de su rival. Cf. M. POHLENZ, "Aristophanes Ritter", *NAWG* 1952, pp. 95-128; M. LANDEFESTER, *Die Ritter des Aristophanes. Beobachtung zur dramatischen Handlung und zum komischen Stil*, Amsterdam 1967, pp. 32 ss.; E.R. SCHWINGE, "Zur Ästhetik der aristophanischen Komödie am Beispiel der Ritter", *Maia* XXVII 1975, p. 186, n: 18.

²² En ἦν ἄρα πυρός encontramos un ejemplo de "resolución quebrada", con fin de palabra entre las dos breves en que queda resuelta la larga final de crético; cf. L.P.E. PARKER, "Split resolution in Greek dramatic Lyric", *CQ* XVIII 1968, pp. 241-269.

²³ Véase la edición comentada de R.A. NEIL, *The Knights of Aristophanes*, Cambridge 1901, reimpr. Hildesheim 1966, *ad v.* 382.

²⁴ Cf. NEIL, *ad loc.* Sobre el empleo de ταράττω y sus compuestos en la obra, véase H.J. NEWIGER, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München 1957, pp. 27-30; A.H. SOMMERSTEIN, *Aristophanes. Knights*, edición, traducción y notas, Warminster 1981, *ad v.* 214-5 y 309.

²⁵ Cf. *Acarn.* 280 ss.; *Avisp.* 1326; *Aves* 1720; *List.* 1279 ss.; *Tesm.* 913 ss.; *Ranas* 1099, 1106.

²⁶ SCHROEDER no los considera ya parte de la estrofa, al igual que ZIMMERMANN.

acumulación de vocales largas, como resulta evidente sobre todo en la estrofa, donde es particularmente llamativa la sucesión continuada de finales en -ὦν.

En la estrofa alude el coro en el período final a dos de los rasgos de la persona de Cleón que lo hacen particularmente aborrecible y que reaparecen a menudo en la obra: su inhumana capacidad vocal, con la que atruena a los atenienses y de la que ya se habla en el v. 304, si es correcta, como parece, la lección κρᾶκτα²⁷; y, en segundo lugar, su corrupción, ya que aprovecha su posición al frente de la ciudad para su propio beneficio. Aristófanes emplea entonces una imagen tomada de la pesca y el Paflagonio es comparado con los vigías que, apostados sobre una roca (que en este caso sería la Pnix) próxima al mar, avisan con sus gritos a los pescadores cuando ven venir un banco de atunes (los tributos de las ciudades aliadas que Cleón pesca para sí): κάτῳ τῶν πετρῶν ἄνωθεν τοὺς φόρους θυνοσκοπῶν²⁸.

Por lo que respecta a la antístrofa, en los tetrámetros trocaicos finales el coro, tras haber animado al Choricero a continuar su ataque en los versos anteriores, le explica ahora la razón por la que debe hacerlo: ὡς ἔαν νυνὶ μάλαξῃς αὐτὸν ἐν τῇ προσβολῇ / δειλὸν εὐρήσεις: ἐγὼ γὰρ τοὺς τρόπους ἐπίσταμαι (τοὺς τρόπους se encuentra en correspondencia tautométrica con τοὺς φόρους de la estrofa). Continúa así la imagen deportiva de la lucha, iniciada ya al final del período anterior (νῦν γὰρ ἔχεται μέσος), y que volvemos a encontrar en otros pasajes de la comedia (vv. 260ss., 490ss., 571ss., 841)²⁹.

Tras el primer coro, no se pasa directamente al epirrema, sino que hallamos un proepirrema en tetrámetros trocaicos catalécticos (vv. 314-321 ~ 391-396), después del cual una nueva oda (vv. 322-332 = 397-406) introduce el agón epirremático propiamente dicho (vv. 335 ss. ~ 409 ss.), en tetrámetros yámbicos catalécticos, al igual que el breve *katakeleusmós* que precede (vv. 333-334 ~ 407-408).

vv. 322-332 = 397-406

²⁷ Se dice finalmente τὰς Ἀθήνας, después de πᾶσα ... γῆ y de τὴν πόλιν ἅπασαν. Los gritos de Cleón se mencionan también en los vv. 137, 218, 256, 274-5, 285 ss., 487, 638, 642, 670, 674, 842, 863, 1018, y también en otras comedias; cf. NEIL, *ad. v.* 137 y 287, LANDFESTER, *op. cit.*, pp. 32 ss.

²⁸ Sobre la imagen, además de los comentarios de NEIL y SOMMERSTEIN, puede verse A.M. KORNICKA, *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*, Varsovia 1964, pp. 52-3 y 153. La rapacidad de Cleón es otro tema constante en la obra: vv. 79, 204-5, 247 ss. (donde la expresión τοὺς ὑπευθύνους σκοπῶν del v. 259 pudiera ser un anticipo de la empleada en nuestro coro), 296, 370, 420 ss., 435 ss., 718-9, 802, 823 ss., 867, 985 ss., 1077, 1083, 1214 ss., etc.

²⁹ Cf. NEWIGER, *op. cit.*, p. 26.

White, pp. 197-8; Schroeder, p. 9; Prato, pp. 42-43; Spatz, pp. 57, 66-8; Zimmermann II 120-1, III 11.

EST. ἄρα δῆτ' οὐκ ἀπ' ἀρχῆς ἐδήλους ἀναί-
δειαν, ἥπερ μόνῃ προστατεῖ ρητόρων;
ἢ σὺ πιστευῶν ἀμέργεις τῶν ξένων τοὺς καρπίμους,
πρῶτος ὢν· ὁ δ' Ἴπποδάμου λειβεται θεώμενος.
ἀλλ' ἐφάνη γὰρ ἀνὴρ ἕτερος πολὺ
σοῦ μιαρώτερος, ὥστε με χαιρεῖν,
ὅς σε παύσει καὶ πάρεισι, δῆλός ἐστιν, αὐτόθεν
πανουργία τε καὶ θράσει
καὶ κοβαλικεύμασιν.

ANT. ὡς δὲ πρὸς πᾶν ἀναιδεύεται κοῦ μεθί-
στησι τοῦ χρώματος τοῦ παρεστηκότος.
εἰ σε μὴ μισῶ, γενοίμην ἐν Κρατίνου κῶδιον
καὶ διδασκοίμην προσάδειν Μορσίμου τραγῳδία
ᾧ περὶ πάντ' ἐπὶ πᾶσι τε πράγμασι
δωροδόκοισιν ἐπ' ἄνθεσιν ἴζων,
εἴθε φαύλως, ὥσπερ ἠῦρες, ἐκβάλοις τὴν ἔνθεσιν.
ἄσαιμι γὰρ τότε ἄν μόνον
"πῖνε πῖν' ἐπὶ συμφοραῖς".

1. U -- U -- U -- U - ρ	4 cr	
2. U -- U -- U -- U -//	4 cr	A = 16 th
3. U - - - U - - - U - - - U -	4 troΛ	
4. U - U - U - - U - U - U -//	4 troΛ	A = 16 th
5. U U - U U - U U - U U	4 da (alc)	
6. U U - U U - U U -//	4 da ⁻ (alc)	
7. U - - - U - U - U - U -//	4 troΛ	A = 16 th
8. - U - U - U - U - U - U -	ia ia lec	B = 8 th
- - U - U - U - - U - U - U -//	ia ia gl	

Final de período mayor en los versos 2 (pausa sintáctica en estrofa y antístrofa; *brevis in longo* en antístrofa), 4 (pausa sintáctica en estrofa y antístrofa; *brevis in longo* en estrofa; hiato en antístrofa, si bien sigue interjección; cambio de ritmo) y 7 (pausa sintáctica y *brevis in longo* en antístrofa), permiten reconocer una estructura AAAB, en la que A dobla justamente a B por el volumen de *theses*³⁰.

Como en el coro anterior, también ahora comienzan los Caballeros su canto con un período de ritmo crético, seguido esta vez por un segundo de ritmo trocaico. La ausencia de resoluciones puede deberse quizá, como apunta Spatz, al hecho de que no se trata ahora de una serie de insultos, de un ataque casi físico, contra el Paflagonio, como en el primer coro, sino de unas acusaciones

³⁰ De idéntica opinión son PRATO y SPATZ, mientras que WHITE prefiere AABBB, con final de período mayor también tras el v. 6, marcado por cambio de ritmo.

más serias. En todo caso, las palabras de los Caballeros siguen reflejando, como corresponde al ritmo crético, indignación y excitación. La estrofa, en efecto, comienza con una pregunta retórica introducida por las partículas ἄρα δῆτα, que marcan fuertemente la indignación apasionada del que habla³¹, y un valor semejante expresa la partícula δέ en la exclamación que abre la antístrofa³². En ambas estrofas el concepto clave es ἀνάδεια (ἀνάδειαν, vv. 324-5; ἀναιδεύεται, v. 397), que, como se ha dicho anteriormente, constituye el objeto principal de la disputa del primer agón.

El paso de los créticos del primer período a los troqueos del segundo trae consigo un apesantamiento del ritmo (de nuevo se acumulan las sílabas largas y, en la estrofa, los finales en -ων), y, en lo que respecta al contenido de la estrofa, una mayor concreción de las acusaciones del coro contra el Paflagonio, de la misma manera que en la primera pareja estrófica. Efectivamente, como en el período final, trocaico también, de las estrofas anteriores, Cleón es acusado otra vez de corrupción, pero la imagen de la pesca es substituida ahora por otra tomada de las tareas agrícolas: el Paflagonio, aprovechando su privilegiada posición política (πρῶτος ὢν) y también su desvergüenza (ἧσὺ πιστεύων, ambos participios "enmarcan" el resto de la frase), "recoge el fruto" de los extranjeros pudientes (ἀμέργεις τῶν ξένων τοὺς καρπίμους)³³, de los que Cleón obtiene dinero procesándolos o amenazando con hacerlo³⁴.

El segundo período mayor finaliza en la estrofa con la mención de un rival político de Cleón y defensor contra él de la causa de los extranjeros en Atenas, Arqueptólemo, hijo de Hipodamo, probablemente el célebre arquitecto de origen milesio³⁵. Pues bien, precisamente también en la antístrofa este segundo período, de ritmo trocaico, viene a coincidir con dos alusiones personales³⁶:

εἰ σε μὴ μισῶ, γενοίμην ἐν Κρατίνου κῶδιον
καὶ διδασκοίμην προσάδειν Μορσίμου τραγῶδιᾳ

³¹ Cf. J. HUMBERT, *Syntaxe grecque*, París 1972³, p. 384; J.D. Denniston, *Greek particles*, Oxford 1970², p. 271.

³² NEIL, *ad loc.*; HUMBERT, *op. cit.*, pp. 398-9; DENNISTON, *op. cit.*, pp. 172-3.

³³ Nos apartamos aquí de la lección ἀμέλγει de Coulon y preferimos la conjetura ἀμέργεις de Bothe, convenientemente defendida por Taillardat (*Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, París 1965, pp. 420-1); véanse también los comentarios al pasaje de SOMMERSTEIN y MASTROMARCO (*Commedia di Aristofane*, vol. I, Turín 1983).

³⁴ Cf. v. 1408 y *Paz* 639-40, *Aves* 1452-60, etc.

³⁵ Vuelve a ser mencionado en el v. 794; cf. SOMMERSTEIN, *ad loc.*, Mastromarco, nota 52.

³⁶ Como ejemplos del colmo de las desgracias que le pueden sobrevenir a uno, el coro habla en primer lugar de "convertirse en el colchón de Cratino", el viejo poeta cómico que participaba en el mismo certamen con su comedia *Sátiros* y que se veía aquejado de incontinencia de orina a causa de su afición al vino (pero con mucho respeto habla Aristófanes de él en los vv. 526 ss. y en otras comedias posteriores; cf. M.F. SOUSA E SILVA, *Crítica do teatro na comédia antiga*, Coimbra 1987, pp. 37-38, y G. CLERICI, "La commedia attica antica nella critica di Aristofane", *Dioniso* XXI 1958, pp. 96 ss.); y en segundo lugar, ¡colmo de los colmos!, lo peor que le puede suceder a alguien es aprender a cantar un coro del poeta trágico Mórσιμο, cuyas obras considera

El brusco cambio de ritmo que supone la presencia de los dáctilos en el tercer período mayor se relaciona claramente con el nuevo tema que ocupará toda la segunda mitad tanto de la estrofa como de la antistrofa. Si en los dos primeros períodos mayores el coro hace patentes su indignación y acusaciones contra el Paflagonio, a partir del tercer período los Caballeros muestran su alegría ante el previsible cambio de la situación, que se expresa como cosa segura en la estrofa y como un deseo en la antistrofa. En ambos casos encontramos el tema del "cazador cazado", constantemente repetido en la obra (cf. vv. 134-5, 948 ss., 1206, 1251-2): el Paflagonio será derrotado por alguien aún más bribón y tramposo que él (estrofa), y ojalá se vea obligado a vomitar de mala manera lo que de mala manera ha conseguido³⁷. Tal cambio queda reflejado igualmente en el léxico, y así frente al significado negativo de ἀραδῆτ' οὐκ ἀπ' ἀρχῆς ἐδήλους ἀναιδείαν (vv. 324-5), se dice ahora ὅς σε παύσει καὶ πάρεισι, δῆλός ἐστιν, αὐτόθεν πάνουργία τε καὶ θράσει καὶ κοβαλικεύμασιν (vv. 330-2); y, de manera semejante, si aprender a cantar un coro de Mórσιμο es un terrible castigo (v. 401)

καὶ διδασκοίμην προσάδειν Μορσίμου τραγῳδία

cuando el Paflagonio caiga derrotado los Caballeros podrán cantar alegremente (vv. 405-6)

ἔσομαι γὰρ τότε ἄν μόνον
"πίνε πίν' ἐπὶ συμφοραῖς".

Del tercer período mayor, que se abre con dáctilos y se cierra con un tetrametro trocaico cataléctico idéntico a los que forman el segundo período³⁸, se pasa al período clausular, de ritmo yámbico, que constituye el asinárteto arquiloqueo 2ia/lec (cf. fr. 322 West), también frecuente en la tragedia y en las parodias trágicas de la comedia³⁹. El tránsito de troqueos a yambos en el cierre de la estrofa (facilitado por el final - ∪ - x - ∪ -, idéntico para el tetrametro trocaico cataléctico y para la secuencia 2ia/lec), introduce ingeniosamente al coro dentro del contexto métrico del agón en su conjunto, pues permite pasar sin brusquedad de los tetrametros trocaicos catalécticos recitados que preceden a los tetrametros yámbicos catalécticos que siguen (vv. 333 ss. ~ 407 ss.)⁴⁰.

Aristófanes una auténtica plaga, siendo sus admiradores mercederos de la condenación eterna, como afirma en *Ranas* 151 (cf. Sousa e Silva, pp. 365 ss.).

³⁷ Sobre estos versos, véase M. PATERLINI, "Aristoph. Eq. 402 sg. Un eco di Morsimo", *Vichiana* XIV.1985, pp. 125-130.

³⁸ Sobre la combinación de dáctilos y yambo-trocaicos, afin a los dáctilo-epítritos empleados en los vv. 1264 ss., cf. PRATO, p. 43; A.M. DALE, *The lyric metres of Greek drama*, Cambridge 1968², pp. 178 ss.; E. DOMINGO, *op. cit.*, pp. 25-ss; ZIMMERMANN, II 121.

³⁹ PRATO, p. 43; WEST, *op. cit.*, p. 44; DALE, *op. cit.*, pp. 79 y 83.

⁴⁰ Cf. ya HÄNDEL, *op. cit.*, pp. 73-74. Sobre la responsión verbal entre lecitio y glicónico, véanse, además de los comentarios de WHITE, PRATO, ZIMMERMANN, y SPATZ, las observaciones de WILAMOWITZ (*Griechische Verskunst*, Berlin 1921, reimpr. Darmstadt 1958, p. 248), ZIMMERMANN

Tras el primer agón, el Paflagonio y el Choricero se dirigen al Consejo para dirimir allí su disputa. El coro despide a su campeón y da comienzo a la parábasis, que en nuestra comedia presenta completas todas y cada una de sus partes componentes⁴¹. La parábasis crea así una fuerte tensión dramática, ya que, mientras tanto, está teniendo lugar el enfrentamiento de los dos rivales ante el Consejo⁴². Una vez acabada, entra en escena el Choricero y comunica al coro su triunfo, lo que provoca que éste entone un primer canto de alegría y pida un relato detallado de lo sucedido (vv.616-623, estrofa). La narración de Agorácrito, como han notado varios comentariastas⁴³, tiene la forma y la función de un "relato de mensajero" trágico, aunque en este caso el narrador es precisamente uno de los protagonistas. Después de haberse informado de la disputa que tan buen final ha tenido, el coro vuelve a expresar su admiración por el Choricero y le da ánimos para que pueda concluir con éxito el combate (vv.683-690, antístrofa). En ese instante reaparece Cleón y se inicia una nueva escena yámbica.

También esta pareja estrófica está compuesta en versos créticotrocaicos y presenta la siguiente estructura métrica:

vv.616-623 = 683-690

vv.616-623 = 683-690

White, p. 86; Schroeder, p. 10; Prato, pp. 48-49; Spatz, pp. 59, 70-1; Zimmermann II 121-2, III 13.

EST. νῦν ἄρ' ἄξιόν < γε > πᾶσιν ἔστιν ἐπολοῦξαι.
 ᾧ καλὰ λέγων, πολὺ δ' ἄμεινον ἔτι τῶν λόγων
 ἐργασάμεν εἶθ' ἐπέλ-
 θοις ἅπαντά μοι σαφῶς·
 ὡς ἐγὼ μοι δοκῶ
 κἄν μακρὰν ὁδὸν διελθεῖν
 ὥστ' ἀκοῦσαι. πρὸς τὰδ', ᾧ βέλ-
 τιστε, θαρρήσας λέγ', ὡς ἅ-
 παντες ἠδόμυσθ' ἄ σοι.

ANT. πάντα τοι πέπραγας οἶα χρὴ τὸν εὐτυχούντα·

(*op. cit.*, I 109, n. 90) y W. TRACHTA (*Die Responsionsfreiheiten bei Aristophanes*, dis. Viena 1968, mec.). La responsión libre viene determinada por la cita del fr. 512 PMG de Simónides.

⁴¹ Cf. E. FRAENKEL, *op. cit.*, pp. 191 ss.; K.J. DOVER, *Aristophanic comedy*, Londres 1972, pp. 49-50; L. GIL, "Forma y contenido de la comedia aristofánica", en *Estudios de forma y contenido sobre los géneros literarios griegos*, ed. por J.A. Fernández Delgado, Cáceres 1982, pp. 72 ss.

⁴² POHLENZ (*art. cit.*, p. 114) lo considera un recurso trágico; cf. LANDFESTER, *op. cit.*, p. 45.

⁴³ Cf. LANDFESTER, *op. cit.*, p. 45, con n. 130.

dando inicio a un largo *pnigos* trocaico que se cierra, como el período anterior, con la forma cataléctica del lecitio.

Así, al igual que en la primera pareja estrófica (vv. 303-313 = 382-390), los créticos dejan paso a los troqueos al final de la estrofa, y este cambio coincide asimismo con el carácter más "reflexivo", también en este caso "explicativo", del período final (ὡς ἐγὼ ..., v. 620 ὡς ἐάν ..., v. 388).

En la antístrofa, al verso introductorio con que acoge el coro la explicación del Choricero, sigue el primer período de ritmo crético, en el que reaparece el "leit-motiv" que ya encontramos en la segunda pareja estrófica estudiada: el Paflagonio ha hallado la horma de su zapato en cuanto a bribonería se refiere. La excitación característica de los créticos se manifiesta en la enumeración cómica de los vv. 684-687⁴⁸, que sigue pautas idénticas a las señaladas por Syropoulos y que ya comentamos a propósito de los vv. 305 ss.: el poeta ofrece en primer lugar un término de la enumeración (πανουργίας μείζοσι) y luego acumula los restantes (καὶ δόλοισι ποικίλοισι ῥήμασιν θ' αἰμύλοισι), tras un breve respiro (κεκασμένον). El efecto queda subrayado por la paronomasia⁴⁹

ἦρε δ' ὁ πανούργος ἕτερον πολὺ πανουργίας

que se encuentra además en correspondencia tautométrica con una figura similar en la estrofa⁵⁰:

ὦ καλὰ λέγων, πολὺ δ' ἄμεινον ἔτι τῶν λόγων

Las repeticiones de palabras son, efectivamente, abundantes tanto en estrofa como en antístrofa, como fiel reflejo de la excitación con que habla el coro, al igual que en la primera pareja estrófica:

616 πᾶσιν 619 ἅπαντα 622-3 ἅπαντες
683 πάντα 684 πανούργος, πανουργίας
617 λέγων, λόγων 622 λέγ'
618 ἐπέλθοις 621 διελεθεῖν
620 ὡς 622 ὡστ' 623 ὡς

Finalmente, el segundo período de la antístrofa se encuentra en evidente paralelismo con el correspondiente de la estrofa. En ambos casos el coro hace una exhortación a su campeón, en la estrofa para que cuente lo sucedido en el Consejo (πρὸς τάδ' ὦ βέλτιστε, θαρρήσας λέγ'), y en la antístrofa para que

⁴⁸ Sobre el tono poético de estos versos, véase NEIL, *ad loc.* El último verso está encabalgado sintácticamente en el período siguiente, pero constituye el comienzo crético de ese período antes de pasar al *pnigos* trocaico.

⁴⁹ Sobre la πανουργία, otro concepto importante en la comedia, véase LANDFESTER, *op. cit.*, pp. 32 ss.; SHWINGE, *art. cit.*, p. 186, n. 18; G. FRANÇOIS, "L'encodage stylistique dans les *Cavaliers* d'Aristophane", *LEC* XLV 1977, pp. 26-28.

⁵⁰ El contraste entre palabras y hechos no es la única repetición verbal que se observa entre estrofa y antístrofa; véase también 617 πολὺ δ' ἄμεινον 684-5 πολὺ ... μείζοσι (mismo verso), 622-2 ὦ βέλτιστε 688 ἄριστα (casi tautométricos).

concluya con éxito la disputa que tan bien encarrilada lleva (ἀλλ' ὅπως ἀγωνεῖ φρόντιζε τάπιλοιπ ἄριστα), y en ambos casos acaba manifestándole su apoyo⁵¹: ὡς ἅπαντες ἡδόμεσθά σοι (estrofa) συμμάχους δ' ἡμᾶς ἔχων εὖνους ἐπίστασαι πάλαι (antístrofa).

Nada más acabar su canto el coro, aparece de nuevo en escena el Paflagonio y entabla otra disputa con el Choricero. La escena yámbica de transición (vv. 691-755) desemboca en un nuevo agón (vv. 756 ss.), en el que cada uno de los dos rivales trata de convencer a Pueblo de que lo ama más que el otro. Vence Agorácrito, pero el Paflagonio reclama su última oportunidad: su colección de oráculos. Ambos, pues, se retiran en busca de su cargamento de predicciones y entretanto el coro canta un estásimo (vv. 973-984 = 985-996); que desempeña una función semejante a la de la parábasis, a saber, aumentar la tensión dramática en espera de la vuelta de los actores, que sostendrán el enfrentamiento definitivo⁵².

vv.973-984 = 985-996

White, p. 239; Schroeder, p. 10; Prato, pp. 54-55; Spatz, pp. 60-1, 72; Zimmermann, II 174-5, III 14.

EST. ἥδιστον φάος ἡμέρας
ἔσται τοῖς < τε > παροῦσι καὶ
τοῖσιν < εἰς > αφικνουμένοις,
ἦν Κλέων ἀπόληται.
καίτοι πρεσβυτέρων τινῶν
οἴων ἀργαλεωτάτων
ἐν τῷ δείγματι τῶν δικῶν
ἤκουσ ἀντιλεγόντων,
ὡς εἰ μὴ ἔγενεθ' οὗτος ἐν
τῇ πόλει μέγας, οὐκ ἂν ἦ-
στην σκευὴ δύο χρησίμω,
δοῖδουξ οὐδὲ τορύνη.

ANT. ἀλλὰ καὶ τὸδ ἔγαγε θαυ-
μάζω τῆς ὁμοουσίας

⁵¹ Una secuencia idéntica a la que aparece en el período final de esta pareja estrófica (exhortación o afirmación seguida de una explicación en la que el coro se implica personalmente), puede encontrarse también en los vv. 389-390, asimismo un período trocaico que sigue a una secuencia a base de créticos:

ὡς ἐὰν νυνὶ μαλάξῃ αὐτὸν ἐν τῇ προσβολῇ
δειλὸν εὐρήσεις· ἐγὼ γάρ τοὺς τρόπους ἐπίσταμαι.

⁵² Cf. POHLENZ, *art. cit.*, p. 117; LANDFESTER, *op. cit.*, pp. 62-63.

αὐτοῦ· φασὶ γὰρ αὐτὸν οἱ
 παῖδες οἱ ξυνεφοίτων.
 τὴν Δωριστὴ μόνην ἄν ἄρ-
 μόττεσθαι θαμὰ τὴν λύραν,
 ἄλλην δ' οὐκ ἐθέλειν μαθεῖν·
 κῆρα τὸν κιθαριστὴν
 ὀργισθέντ' ἀπάγειν κελεύ-
 ειν, ὡς ἁρμονίαν ὁ παῖς
 οὗτος οὐ δύναται μαθεῖν
 ἢν μὴ Δωροδοκιστὴ.

1. - ◡ - ◡ ◡ - ◡ - φ	gl	
2. - - - ◡ ◡ - ◡ -	gl	
3. - ◡ - ◡ ◡ - ◡ -	gl	A = 16 th
4. - ◡ - ◡ ◡ - - //	pher	
5. - - - ◡ ◡ - ◡ - φ ant	gl	
6. - - - ◡ ◡ - ◡ -	gl	A = 16 th
7. - - - ◡ ◡ - ◡ -	gl	
8. - ◡ - ◡ ◡ - - //	pher	
9. - - - ◡ ◡ - ◡ - φ ant	gl	
10. - ◡ - ◡ ◡ - ◡ - φ est	gl	A = 16 th
11. - ◡ - ◡ ◡ - ◡ -	gl	
12. - - - ◡ ◡ - - //	pher	

Cada uno de los tres períodos en que se dividen las estrofas son idénticos, y están formados por cuatro cola eolios en sinafía⁵³, tres glicónicos cerrados por un ferecracio clausular. Como señala Prato⁵⁴, tal secuencia es ya predilecta de Anacronte e igualmente frecuente en Eurípides, y de hecho comentan los escolios que el comienzo de la estrofa es parodia eurípidea⁵⁵.

Debido precisamente a la repetición de la misma estructura métrica, la disposición del texto es objeto de controversia. Hay, en efecto, quienes (y son mayoría) distinguen seis pequeñas estrofitas, de estructura gl, gl, gl, pher, característica de la canción popular⁵⁶; así proceden White, Neil, Wilamowitz, Prato, Spatz, West, Zimmerman, opiniones todas de peso. Coulon, por el contrario, prefiere dividir el conjunto en dos parejas estróficas de tres períodos idénticos cada una. Del mismo parecer es Sommerstein y, en nuestra opinión, el estudio de la relación entre el metro y el sentido apoya esta segunda opción.

Efectivamente, estrofa y antístrofa presentan una andadura semejante que

⁵³ Cf. DALE, *op. cit.*, p. 141, n. 2.

⁵⁴ Véase también B. GENTILI, *Metrica greca arcaica*, Messina-Florenca 1949, pp. 155 y 181; WILAMOWITZ, *op. cit.*, p. 253.

⁵⁵ Cf. P. RAU, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Munich 1967, p. 188; M. SILK, "Aristophanes as a lyric poet", *YCS XXVI* 1980, pp. 130-1; SOMMERSTEIN, *ad loc.*

⁵⁶ Sobre este punto, véase West, *op. cit.*, p. 116; ZIMMERMAN, *op. cit.*, I 137 y 214; SOMMERSTEIN, *ad loc.*

sólo se percibiría plenamente si se consideran cada una como una unidad dividida en tres períodos:

Primer período

Estrofa. Afirmación del coro: muy feliz será el día para los habitantes de la ciudad y para sus visitantes si Cleón⁵⁷ es destruido.

Antístrofa. Afirmación del coro: lo admiro por su educación de cerdo.

Segundo período

Estrofa. Afirmación de otros: no obstante, he oído a algunos viejos carca-males objetar...

Antístrofa. Afirmación de otros: pues los niños que iban con él a la escuela afirman que sólo templaba su lira al modo dórico y se negaba a aprender otro (encabalgamiento sintáctico con el primer período).

Tercer período

Estrofa. Oración completiva introducida por la conjunción ὥς, que incluye un período hipotético: ... que si Cleón no hubiera alcanzado tanto poder en la ciudad, faltarían dos útiles utensilios, el mortero y la espumadera⁵⁸.

Antístrofa. Oración completiva introducida por la conjunción ὥς, que incluye un período hipotético: entonces, el maestro, irritado, lo expulsó diciendo que el niño era incapaz de aprender otra armonía que no fuera la “de ór-ica” (encabalgamiento sintáctico con el segundo período).

En la estrofa hay plena correspondencia entre las pausas métricas y sintácticas, lo que hace aún más evidente la distribución de los períodos, subrayada además por otros rasgos secundarios, como la rima τινῶν ... ἀργαλεωτάτων ... δικῶν ... ἀντιλεγόντων, que afecta a los cuatro *cola* del período central.

En la antístrofa, en cambio, hay encabalgamiento interperiodológico, y en ella pueden apreciarse llamativas repeticiones verbales, que, a nuestro enten-

⁵⁷ Por primera y única vez en la obra, Cleón es mencionado por su propio nombre. Sobre la posible intención de esta circunstancia, véase SOMMERSTEIN, *ad loc.* y SILK, *art. cit.*, p. 130, con n. 101.

⁵⁸ Sobre la metáfora, véanse los comentarios de NEIL y SOMMERSTEIN, así como NEWIGER, *op. cit.*, p. 29, y KOMORNICKA, *op. cit.*, pp. 160-1.

der, confirman la consideración de los tres períodos como una unidad estrófica y no como tres estrofitas independientes, ya que tales ecos afectan exclusivamente a la antístrofa y no tienen su correlato en la estrofa:

986-7 οἱ παῖδες 994 ὁ παῖς

989 Δωριστί 966 Δωροδοκιστί⁵⁹

989-90 ἁρμόττεσθαι 994 ἁρμονίαν

991 μαθεῖν 995 μαθεῖν (en ambos casos al final del glicónico que precede al ferecracio que cierra el período).

⁵⁹ Sobre este juego de palabras entre el "modo dorio" y el "modo de la venalidad", véase A. DA COSTA RAMALHO, *Dipla onomata no estilo de Aristófanes*, Coimbra 1952, pp. 48-49.