

FUNCION DE LAS REPETICIONES VERBALES EN BAQUILIDES: LA ESTRUCTURA DE LA ODA 17

Antonio Guzmán Guerra

Baquílides ha sido uno de los autores más afortunados por las favorables condiciones climatológicas de los arenales de Egipto. Lo que hoy conocemos de este autor se debe en su mayor parte a los hallazgos papirológicos que con toda celeridad editó F. G. Kenyon en el año 1897 con el título *The Poems of Bacchylides*. Es natural que desde entonces se hayan dedicado los filólogos clásicos a estudiar, desde casi todos los puntos de vista, los nuevos datos aportados por el material recién descubierto. Ya el propio Kenyon señaló como uno de los rasgos más característicos de la lengua de Baquílides la riqueza y variedad de sus epítetos (muchos de ellos *hapax* de la literatura griega), entre los que sobresalían los que vinieron más tarde en llamarse epítetos ornamentales¹.

La repetición de palabras como rasgo estilístico del quehacer poético del poeta Baquílides no ha sido objeto de un estudio siste-

1. El material está recogido por L. Mallinger, «Le caractère, la philosophie et l'art de Bacch.» *Musée Belgue* 3 (1899), 21-49. Pueden consultarse igualmente con provecho algunos trabajos que recogen aspectos parciales: G. W. Pieper, «Conflict of Character in Bacchyl. Ode 17», *TAPhA* CIII (1972), 395-404; D. S. Carne-Ross, «The gaiety of language», *Arion* I, 3 (1962), 65-88; P. T. Brannan, «Hieron and Bacchylides», *Classical Folia* XXVI (1972), 185-278; G. H. Kirwood, «The narrative art of B.», en *The Classical Tradition: Literary and Historical Studies in Honour of Harry Caplan*, N. York (1966), 98-114; J. Stern, «An essay on Bacchyl. criticism», en el volumen colectivo *Pindaros und Bakchylides* (edid. W. M. Calder-J. Stern), Darmstadt 1970, pp. 290-307, así como el trabajo de este mismo autor publicado en la *RBPhH* XLV (1967), 40-47 con el título «The structure of Bacchylides' Ode 17». En castellano disponemos de la traducción de J. Lens, aparecida en *Estudios Clásicos*, Suplemento V (1967), pp. 163-175.

mático hasta ahora. Este trabajo se propone hacer un análisis de estas repeticiones verbales en la Oda 17. El tema ofrece aún mayor interés porque no pesa sobre nosotros esa larga serie de estudios de quienes nos antecedieron y que, si resultan con frecuencia harto iluminadores, nos deslumbran también con frecuencia, hasta el punto de no poder ver más que a través de su óptica, cegándonos e imposibilitando nuevos enfoques personales.

Como es usual establecer en los estudios baquilideos el casi obligado paralelismo con Píndaro, necesario será dejar constancia de las diferencias existentes entre ambos respecto a este tema de las repeticiones verbales. Esta cuestión sí ha sido estudiada en la obra del poeta tebano, y basta mencionar los nombres de Mezger o Dissen, Bury, Farnell, etc., para recordar la alternativa aceptación que ha tenido el tratamiento de estas cuestiones. Más modernamente —sobre los mismos datos, pero con mejor metodología— han vuelto a las andadas autores como W. Stockert, Peter Schürch o Nierhaus², con trabajos que suponen una contribución capital a los conocimientos de la lengua de Píndaro. Por el contrario, en Baquilides no existen estudios paralelos que contemplen de manera sistemática este punto tan concreto de las repeticiones verbales, aunque es cierto que aquí y allá se encuentran observaciones aisladas sobre este fenómeno.

Para emprender un trabajo como éste hace falta haber leído y releído al autor, haber entendido su texto (lo que claramente dice y aquello que está menos claro), lo que sugiere o lo que evoca. Sólo así —y no del todo— se puede captar lo que en ocasiones significan esos juegos de repeticiones verbales tan profusamente empleados. Han discutido los autores sobre si el poeta, o hasta qué grado, es consciente de estos sutiles juegos. Es el dilema de lo consciente y de lo emotivo. De la inteligencia y del sentimiento, dilema que a nosotros nos parece irresoluble en la producción de un poeta de hondo lirismo y concededor al tiempo de su arte. Sea de todo ello lo que fuere, no es menos cierto que ante una reposada lectura de nuestro poema nos suenan y resuenan con intervalos re-

2. W. Stockert, *Klangfiguren und Wortresponionen bei Pindar*, número 26 de la colección de Dissertationen der Universität Wien, 1969; P. Schürch, *Zur Wortresponion bei Pindar*, Berna-Frankfurt 1971; R. Nierhaus, *Strophe und Inhalt im pindarischen Epinikion*, Würzburg 1936. Completísimo y bien sistematizado es igualmente el trabajo (tesis doctoral) de Klaus Schinkel, *Die Wortwiederholung bei Aischylos*, Stuttgart 1973, que recientemente hemos podido manejar.

currentes idénticas palabras, términos paralelos, construcciones homólogas y encontradas a propósito. Este repertorio se nos enriquece más y más cada vez que volvemos sobre el texto. La última lectura siempre nos dice algo más que la anterior, porque a mitad de la oda evocamos los primeros versos o saltamos a los últimos. Nos hemos metido en alma y cuerpo en la misma danza que danzaba el poeta cuando componía su poema.

¿Qué valor pueden tener —y qué importancia habrá que darles, por tanto— estas repeticiones de palabras? Tres respuestas cabe dar, según entiendo, a la pregunta que acabamos de hacer. Quiero aclarar antes, sin embargo, que cuando nos referimos a la expresión «repeticiones de palabras» ha de entenderse este fenómeno en su más amplio sentido, en su más extensa acepción.

Entendemos que habrá palabras repetidas que sólo aparecen y vuelven a repetirse por algo fortuito, por una cuestión de azar, sin que el poeta recurra a ellas ni consciente ni inconscientemente, ni cumplan función alguna fuera de su natural significación. De todos modos será este caso el menos frecuente, dado que nosotros sabemos del escrupuloso cuidado que Baquílides pone en la elección de sus epítetos, «indizio sicuro di un poeta più di riflessione che d'inspirazione». Una segunda explicación del porqué de estas repeticiones tal vez nos exija reconocer, con cierta honradez y humildad científicas, que no vemos claro el motivo de que se nos presenten y vuelvan a presentar. Hay ocasiones en que estos fenómenos se nos quedan a la espera de un «mejor descifrador que los descifre» porque uno no sabe dar la explicación cabal y acertada de los mismos. Nos asalta incluso la sospecha de que tal vez algunos de estos juegos poéticos no tengan ni siquiera explicación; simplemente, son poesía. Es parte de ese algo tan sutil que contribuye a la creación del ritmo, de la musicalidad del poema.

Existen, en tercer lugar, otros casos en que se puede entrever una intencionalidad, una función que obedece al programa del poeta, porque éste ha dispuesto su composición (bien que se la dicte el fino dictado de su vena poética, bien que se deba a una corrección ulterior del poeta-artesano) con esa rica variedad de resonancias verbales no exenta de lúdica complacencia. Son aquellos «divertimientos» verbales que tienen un claro valor de expresividad poética.

Bien están estas ideas generales, pero pasemos ya al estudio concreto de nuestro poema. Fácil es de comprender que en un trabajo

de este corte (que tan poco de objetivable tiene en algunas finas apreciaciones) pueda parecer a alguien incompleto. Con razón. Que no me tengo yo por haber apurado en mis páginas todas las posibilidades del poeta Baquílides.

En tres puntos hemos agrupado el material que encontramos en esta Oda 17 de Baquílides:

- I. Repeticiones vinculadas a la estructura forma de la oda.
- II. Repeticiones y paralelismos verbales que subrayan la estructura conceptual del poema:
 - II.1. Estructura conceptual del poema.
 - II.2. Cuatro pasajes clave de la composición.
- III. Repeticiones y paralelismos debidos al azar poético o a alguna explicación poco clara para nosotros.

Es natural que si Baquílides ha compuesto un canto triádico (con estrofa, antístrofa y epodo, en esta ocasión repetidos por dos veces) este esquema composicional imponga también sus exigencias formales en el desarrollo del canto. La recurrencia de palabras idénticas, homónimas, contrarias, similicadentes, etc., en estos lugares paralelos no dejan de ser un recurso poético (donde no hay que descartar la musicalidad, la rítmica y métrica, la danza —aunque sea poco lo que de éstas sepamos—) del que se sirve el compositor. Estos son los lugares y tipos que aparecen:

a) en verso homólogo y lugar idéntico (abriendo o cerrando el verso): 7 κλυτᾶς 73 κλυτάν; 43 ἰδεῖν 109 εἶδεν; 18 δίνασεν 107 δίνηντο; 20 Διὸς υἱέ 86 Διὸς υἱός; 21 ὄσιον 110 σεμνάν; 24 παγκρατής 67 μεγασθενής; 55 θοάν 98 θοῶς; 57 σᾶμ'άρ- 123 θαῦμα; 67 κλύε δ' 90 ἔετο δ'.

b) en verso congruo, pero sin ocupar idéntico emplazamiento dentro del verso: 1 κυανόπρωρα μὲν ναῦς 90 ὠκύπομπον δόρυ; 10 δῶρα 76 δῶρα; 30 Διός 53 Ζεῦ; 35-36 ποντίῳ Ποσειδάνι 58-59 σεισίχθονι Ποσειδάνι; 31 Φοίνικος 54 Φοίνισσα; 46 δαίμων 89 μοῖρα; 62 ἄλός 128 πόντος; 76-77 ὄρνυ'έξ βαρύβρομον πέλαγος 122 μὸλ'έξ ἄλός; 107 χορῶ δ' 130 χοροῖσι.

c) casos de responsión simétrica dentro de una misma estrofa, antístrofa o epodo: 24 μοῖρα 46 δαίμων. Obsérvese además del paralelismo formal que se trata de un tipo de construcción anular (*Ringkomposition*) vinculada directamente al contenido.

d) Paralelismos sintácticos en versos corresponsales: 8 κνίσειν τε Μίνω en estrofa primera ~ 74 εἶρέν τε · Θησεῦ; 18 δίνασεν ὄμμα 41 ἔρυκεν ὕβριν; 20 εἶρέν τε 86 τάφεν δὲ 109 εἶδέν τε; 67 κλύε δ' 90 ἔετο δ'.

e) casos de similitud en versos y lugares congruos: 3 Ἰαδῶν 92 Ἀθαναίων; 28 κατε- 94 κα-; 7 Ἀθάνας 96 ἀνάγκαν; 57 σᾶμ' ἄ- 123 θαῦμα; 77 -ρύβρομον 100 -ου δόμον; 58 δὲ καὶ 78 δέ τοι; 17 ὄφρῶν 83 ἰκρίων; 106 χρυσεόπλοκοι 129 ὅπι; 18 τέ οἱ 41 θέλοι-; 19 ἄλγος 85 ἄλσος; 43 ἡϊθέων 66 μεδέων; 109 φίλαν 132 τύχαν.

f) aliteraciones que presentan corresponsión en lugares paralelos de estrofa, antístrofa o epodo: 2 ἀγλαοὺς ἄγουσα 25 κατένευσε καὶ Δίκας; 70 παιδί πανδερκέα 93-94 ἐπεὶ ἦρωσ 116 δῶκε δόλιος; 75-76 Διὸς δῶρα 98-99 θεῶσ Θησεά; 89 ἐτέραν ἐπόρσυν' 112 ἀμφέβαλεν αἰόνα. Otros casos de aliteración en un verso o en dos versos consecutivos: 35 πλαθεῖσα ποντίῳ; 39-40 Κνωσίων κέλομαι; 55 πρόπεμπ' ἅπ'; 60-61 χρύσειον χειρός; 64-65 κλύη Κρόνιος; 87 κέαρ κέλευσέ τε κατ-; 105-106 χαίταις δὲ χρυσεόπλοκοι; 119 φάνη · φεῦ.

Dejamos al lector que en cada caso confronte la mutua dependencia entre estructura formal de la oda y estas repeticiones verbales.

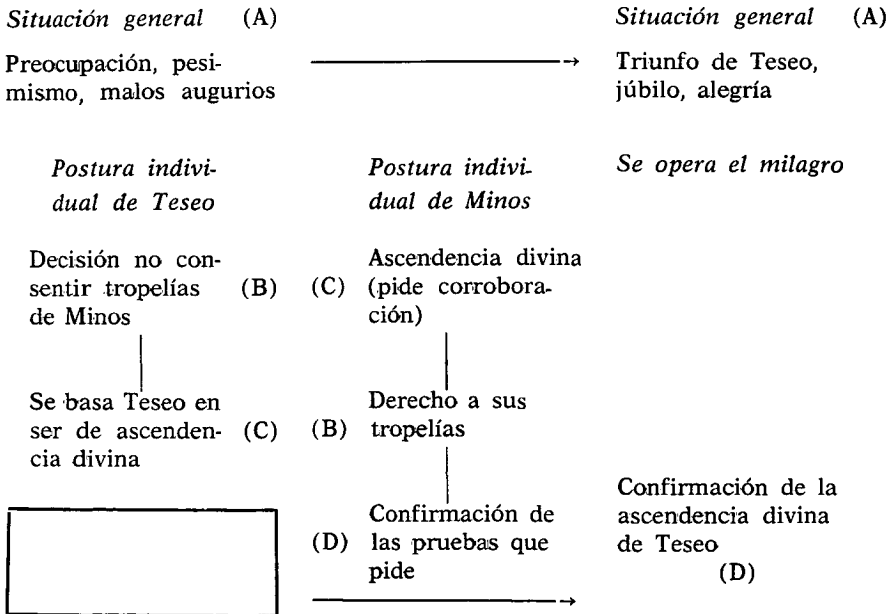
Pasemos al apartado segundo, el de los casos de repeticiones verbales emparentadas con la estructura conceptual del poema. Baquilides nos contrapone en esta oda las dos figuras mitológicas, heroicas, de Minos y Teseo. A lo largo del relato asistimos al progresivo afianzamiento de la figura de Teseo, que en un principio se nos presenta en una situación de pesimismo y malos augurios, para mostrársenos al final en pleno triunfo sobre su oponente. Está claro que Baquilides ha yuxtapuesto o contrapuesto (y esto premeditadamente, y según el caso) estos dos caracteres y ambas situaciones valiéndose de muy elegidos epítetos, formas verbales, compuestos, etc., que no tiene empacho en repetir o contrastar.

La oda es un díptico perfectamente claro. La primera parte es de tintes sombríos, de «atmósfera siniestra», de tonos grises, negativos, preocupantes para Teseo que bajo su responsabilidad ha emprendido la más arriesgada de las expediciones. En esta primera mitad es donde vamos a encontrar la contraposición de caracteres de los dos protagonistas del relato: la intransigencia de Teseo ante los intentos de Minos, la petición de éste a su padre para que dé pruebas fehacientes de su ascendencia divina, la jactancia de Mi-

nos ante la rápida aparición de estas señales confirmadoras a las que debe plegarse —siquiera montentáneamente— Teseo. Pero, justamente a partir del verso 80 se abre la segunda mitad del poema. Las tornas comienzan a cambiar. Se inicia el triunfo definitivo de Teseo que culminará con su espectacular aparición surgiendo del mar. Asistimos en esta parte segunda a escenas de jubilosa apotheosis por parte de los compañeros del arriesgado Teseo. Lo que era antes sombrío para éstos ahora se hace radiante, la tristeza y las lágrimas dan paso al júbilo general.

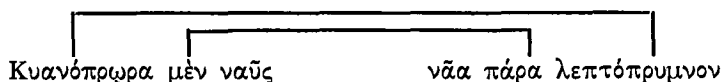
Quiero decir que en la primera de estas dos mitades hay frecuentes paralelismos y contrastes verbales que obedecen a la directa contraposición de los caracteres de los protagonistas. A su vez, toda esta primera parte que es ominosa para Teseo y los jóvenes atenienses se opone, como la noche al día, al brillo, al optimismo general que ha provocado el triunfo de Teseo.

Partiendo del estudio de las repeticiones verbales hemos corroborado estas ideas generales, pero además las hemos enriquecido con algunos detalles que esclarecen la técnica composicional de Baquílides en esta oda 17. La sinopsis del esquema conceptual del canto es la siguiente.



Lo más destacable de esta estructura es el desplazamiento que sufre la confirmación de la ascendencia divina de Teseo. Esta sólo se opera al llegar a los versos 97 y ss., contrastando vivamente con la celeridad en la respuesta de Zeus a la solicitud de pruebas que le dirige Minos. Por el contrario, se ha retardado deliberadamente en el caso de Teseo, haciéndose esperar, para que así su triunfo definitivo resulte más notorio, para que el paso de la pena a la alegría sea más impreso.

Se subraya esta estructura conceptual con una serie de palabras repetidas que se distribuyen a lo largo del poema y de las que ya va siendo hora demos cumplida relación. El primer caso se nos ofrece ya en el verso primero, contrastando vivamente con la situación descrita por el 119:

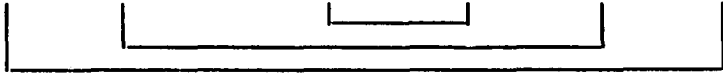


En el primer compuesto está subsumido todo lo que de ominoso se cierne sobre la expedición de Teseo, frente al cual nos resuena este otro mucho más agradable. Pensamos que no es accidental la disposición quiástica (aun a tanta distancia), el empleo en ambos casos de adjetivos compuestos (equivalentes, además, por sus respectivos volúmenes silábicos) y la contraposición entre los segundos términos del compuesto.

Como otros autores han notado, los términos concernientes al mar gozan en esta oda de especial significación. Aparecen en los vv. 4 πέλαγος 35 ποντίω 62 ἄλός 77 πέλαγος 84 πόντιον 94 πόντονδε 97 ἄλι- 122 ἔξ ἄλός 128 πόντος.

Tanto πόντος como ἄλις son términos de significación sumamente positiva, en contraste con πέλαγος. Este término aparece las dos veces en la primera mitad de la oda, cargado en ambas ocasiones con tintes muy sombríos para Teseo: Κρητικὸν τάμινεν πέλαγος del verso cuarto, y en el momento en que Minos, que acaba de recibir la confirmación de que Zeus es su padre, ordena a Teseo saltar al βαρύβρομον πέλαγος. Frente a estos casos, el término πόντος refleja los aspectos apacibles, de bonanza marina. No en vano Teseo es hijo del marino Ποσειδῶν (35 ποντίω Ποσειδῶνι) y es este mismo mar quien lo acoge en el verso 84, al que antes se había lanzado (v. 94 que nos retrotrae el relato); finalmente, en el verso 128 es de nuevo

este término πόντος el que se emplea para reflejar el batir de las olas que se suman al regocijo final por el triunfo de Teseo. Semejantes son los paralelismos y contrastes que se establecen entre verso 8 κνίσειν κέαρ 50 χόλωσεν ἦτορ 86-87 τάφεν δὲ : ἔνδοθεν κέαρ 107-108 ἔτερπον κέαρ; 14 βόασε 127 ὠλόλυξαν 129 παιάνιξαν ἐρατᾶ ὀπί; 20 Διὸς υἱὲ φερτάτου 32-33 βροτῶν φέρτατον; 20 Διὸς υἱέ 53 Ζεῦ πάτερ; 23 ἴσχε μεγαλοῦχον 28-29 βαρεῖαν κάτεχε μῆτιν 41-42 πολύστονον ἔρुकεν ὕβριν. Nos detendremos en dos nuevos casos de paralelismo especialmente relevantes. Afectan a los versos 29-32 ~ 33-35. En ellos se pone de manifiesto (εἰ καὶ σε τέκεν κόρα ~ κάμει θυγάτηρ τέκεν) la comunidad de origen divino de ambos héroes. Con términos casi yuxtapuestos quiere Teseo hacer ver que si Minos tiene por padre a Zeus, tampoco él tiene que ocultar su ascendencia, que tiene por padre al soberano de los mares. En la misma idea superabundan las palabras de 30-31 con 35-36 (además, también, en el verso 79) λέχει Διὸς ὑπὸ κρόταφον Ἴδας μιγεῖσα ~ πλαθεῖσα ποντίῳ ... Ποσειδᾶνι



Por abreviar, daremos a partir de ahora tan sólo la indicación de los versos y las palabras afectadas: 43 φάος 56 ἄστραπᾶν 70 πανδερκέα 71 ἄστραψε 75 βλέπεις; 47 εἶπεν 52 εἶπέν τε; 50 θάρσος 63 θράσει 81-82 τῷ οὐ θυμὸς ἀνεκάμπτετο; 53 ἄκουσον 64 κλύη 67 κλύε δὲ Ζεὺς; 53-54 εἶ πέρ. με νύμφα Φοίνισσα τέκεν 57-59 εἰ δὲ καὶ σὲ Τροίηζηνία φύτευσεν un caso verdaderamente significativo; 53 πάτερ 63 πατρός 78 πατήρ 99 πατρός 109 πατρός; 56-57 πυριέθειραν ἄστραπᾶν σᾶμ' ἀρίγνωτον 68-71 ὑπέροχον πανδερκέα ἄστραψε 75 βλέπεις σαφῆ 103-104 λάμπε σέλας ὥτε πυρός 119 φάνη 123 θαῦμα 124 λάμπε ἀγλαόθρονοι; 57 σᾶμα 72 τέρας 123 θαῦμα; 58-60 σεισίχθονι Ποσειδᾶνι 79-80 Ποσειδᾶν χθόνα; 62-63 ἐκ βαθείας ἄλός δικῶν ... πατρός ἐς δόμους 76-77 ὄρνυ' ἐς βαρύβρομον πέλαγος 122 μὸλ' ἐξ ἄλός; 64-65 κλύη εὐχᾶς 67 κλύε εὐχάν; 65 Κρόνιος 68 Ζεὺς 75, 86 Διός; 66 ἀναξιβρέντας 78 ἀναξ; 67 ἄμεμπτον 114 ἄμεμφέα. Hay aquí un problema textual. Herwerden y Blass prefieren, frente a Jebb y otros (Taccone) que leen ἄμετρον, la lectura ἄμεμπτον. Los defensores de ἄμετρον quieren apoyarse en el adjetivo ὑπέροχον del verso siguiente. En lo que no se fijan (sin entrar nosotros en razones de verosimilitud paleográfica aportada por los papiros) es en el juego verbal existente entre el v. 114 ἄμεμφέα πλόκον que parece ser el eco de este verso 67 si admitimos la lectura

ἄμειπτον εὐχάν. Seguimos con el repertorio: 71 θυμάρμενον 86 τάφεν δὲ ἔνδοθεν κέαρ; 76 ὄρνυ' ἐς 84 ὄρουσε 94 θόρεν; 87-88 κατ' οὔρον 91 βορεὰς ἐξόπιν πνέουσ' ἄητα; 89 νᾶα .ἐπόρσυν' 90 ἔετο δόρυ; 96 ἀνάγκαν 132 τύχαν; 104 γυίων 124 γυίοις; 109 ὕγροισι ποσσίν 122 ἀδιάντος; 112 ἀμφέβαλεν αἰόνα 113-114 ἐπέθηκεν πλόκον; 132 ὅπαζε θεόπομπον ἐσθλῶν τύχαν con respecto al tono general del comienzo de la oda.

A más de estos casos de palabras que el poeta utiliza para componer su canto trayéndolas, dejándolas y volviéndolas a traer un poco más adelante, creando y recreándose en su obra, hay cuatro pasajes clave que quiero comentar con algún detenimiento porque en ellos se refleja la intencionalidad, claramente expresada, del poeta. Son los pivotes sobre los que se sustenta el poema, su verdadera osamenta; versos 24 al 27, el 46, 89, y los versos 117-118. En ellos encontramos una idea machaconamente repetida, pero con una disposición propia del más fino arte: la esperanza en el triunfo de Teseo. Las palabras que para ello emplea Baquilides, μοῖρα, αἶσαν, δαίμων, tratan de poner una luz de esperanza en manos del destino, ese poder indeterminado pero inexorable.

En el primer pasaje, versos 24 a 28, aparece de una manera un tanto vaga, pero anunciando mediante un proceso de anticipación (que el poeta no deja de reflejar en su ὅταν ἔλθῃ) la luz que al final hará su triunfal aparición. Esta misma idea se recoge en el verso final de esta antístrofa primera (τὰ δ' ἐπίοντα δαίμων κρινεῖ) de una manera sentenciosa e implacable que hace concebir al auditorio las mayores esperanzas. Esta idea recurrente, de ida y vuelta, no la expone el poeta sólo con ese tinte sentencioso, la hace sobresalir presentándonosla en cabeza y clausura de una unidad formal como es la antístrofa. Es el recurso de la composición anular³, donde la cabeza se muerde la cola, donde lo que se afirma al principio queda reafirmado y confirmado así al final.

El tercer pasaje aparece exactamente en el verso clausular de la estrofa segunda (μοῖρα δ' ἑτέραν ἐπόρσυν' ὀδόν). Se anuncia aquí con mayor decisión la nueva trayectoria que el destino va a seguir, que no van a ser los derroteros iniciales. Ha elegido el poeta, también ahora, el último verso de la estrofa, cincelandolo como en una

3. La Ringkomposition, como particularidad estilística de la literatura de época arcaica, ha sido puesta de relieve hace tiempo en el libro de W. A. A. van Otterlo, *Untersuchungen über Begriff, Anwendung und Entstehung der griechischen Ringkomposition*, Mededeel. Nederl. Ak. v. Wetensch. N. R. VII (1944).

inscripción y en el sitio justo la idea fundamental que no conviene perder de vista. Evidentemente, esto no puede ser casual. Aquí hay un decidido propósito de recalcar una idea. Con este empeño se eligen las palabras (μοῖρα, αἶσαν, δαίμων), la dicción (sentenciosa, fuertemente gnómica), su colocación (en lugar «vedette»), la técnica composicional (estructura anular en el caso ahora visto, y el paralelismo del verso clausular de estrofa), etc.

Nos queda aún una nueva premonición, al borde ya de producirse el verdadero milagro. Son los citados versos 117-118 ἄπιστον ὅ τι δαίμονες θέλωσιν οὐδὲν φρενοάrais βροτοῖς. Su colocación tampoco es caprichosa. Está exactamente yuxtapuesto al verso que el auditorio está esperando y deseando oír hace tiempo. Sin más rodeos, sin más explicaciones que pudieran quitarle fuerza impresiva nos lo suelta de bruces el poeta: νᾶα πάρα λεπτόπρυμνον φάνη · φεῦ. Es el verso del triunfo, cuando todos lloraban, cuando la nave se había alejado del lugar en que se sumergió Teseo, allí precisamente, νᾶα πάρα (lo primero decir que fue junto al barco), apareció Teseo. Hacía falta un verso para cambiar la tristeza en alegría; en un solo verso es capaz Baquilides de conseguirlo.

Según el planteamiento inicial de nuestro estudio, nos resta aún el tercer grupo de casos. El de aquellas repeticiones verbales y paralelismos debidos al azar poético o a esa serie de posibles causas que por el momento no sabemos captar o comprender. Daré tan sólo el repertorio que de ellas he observado: verso 1 ναῦς 48 ναυβάται 89 νᾶα; 1 μενέκτυπον 73 μενεπτόλεμος; 2 ἀγλαούς 61 ἀγλαόν 103-104 ἀγλαῶν 124 ἀγλαό-; 3 κούρους 32 κόρα 103 κόρας 125 κοῦραι, entre ellos el más llamativo es el caso de 2-3 ἀγλαούς κούρους y 124-125 ἀγλαόθρονοι κοῦραι; 6 βορήϊαι αὔραι 91 βορεάς ἀήτα; 9 θεᾶς 24 θεῶν 100 θεῶν 128 ἠΐδειοι 132 θεόπομπον; 11 χεῖρα 61 χειρός, ambos en principio de versos no homólogos, 45 χειρῶν 72 χέρα; 13 λευκᾶν 54 λευκώλενος; 16 ἴδεν 43 ἰδεῖν 64 εἶσαι 72 ἰδών 101 ἰδών; 18 ὄμμα 95 ὀμμάτων; 20 εἶρέν τε 74 εἶρέν τε 52 εἶπέν τε; 20 υἱέ 70 παιδί 86 υἱός; 22 φρενῶν 118 φρενοάrais 120 φροντίσι 131 φρένα; 23 θυμόν 82 θυμός, en principio de verso no homólogo; 72 θυμάρμενον 126 εὐθυμία; 23 μεγαλοῦχον 52 μεγαλοσθενές 67 μεγασθενής, estos dos últimos en final de versos no homólogos; 23 βίαν 41 ὕβριν 45 βίαν, el primero y el tercero en final de versos no homólogos; 23 ἴσχε 88 ἴσχεν; 23 ἦρωσ 47 ἦρωσ 73 ἦρωσ, los dos últimos en final de versos no homólogos; 24 παγκρατής 66 πάντων 123 πάντεσσι 70 πανδερχέα; 28 βα-

ρεϊαν 76-77 βαρύβρομον 96 βαρεϊαν; 29 μῆτιν 52 μῆτιν; 31-32 ἐρατώνυμος 42 ἐραυνόν 110-111 ἐρατοῖσιν 129 ἐρατᾶ; 32 βροτῶν 49 φωτός 118 βροτοῖς, el primero y el tercero en final de versos no homólogos, 42 ἄμβροτον; 36 χρύσειον 60 χρύσειον 106 χρυσεόπλοκοι; 37 δόσαν 116 δῶκε 124 δῶρα (además de 10 y 76, versos homólogos); 37 ἰόπλοκοι 106 χρυσεόπλοκοι 114 πλόκον 51 ὕφαινε; 37-38 κάλυμμα 112 αἴονα; 39 πολέμαρχε Κνωσίων 73 μενεπτόλεμος 120-121 Κνώσιον στραταγέταν; 42 θέλομι 69 θέλων 85 θελημόν; 48 τάφον 86 τάφεν en inicial de versos no homólogos; 49 ὑπεράφανον 68 ὑπέροχον 79 ὑπέρτατον; 51-52 ὕφαιné τε ποταινίαν μῆτιν 116 δόλιος Ἄφροδίτα; 55 πρόπεμπε 90 ὠκύπομπον 132 θεόπομπον; 59 φύτευσεν 68 φύτευσε; 62 ἔνεγκε 97 φέρον; 63 δόμους 100 δόμον 101 μέγαρον 111 δόμοις, el primero y el último en final de versos no congruos; 66 ἀναξιβρέντας 76-77 βαρύβρομον; 69 τιμάν 80 κλέος; 69 φίλω 109 φίλαν; 80 ἡὔδενδρον 82-83 εὐπάκτων 88 εὐδαίδαλον 125 εὐθυμία; 85 δέξατο 96 ἐπιδέγμενοι; 95 λειρίων 116 ρόδοις; 105 ἀμφὶ χαίταις 113 κόμαισι; 107 χορῶ 130 χοροῖσι; 126 νεοκτίτῳ 129 νέοι.

No queremos terminar sin reconocer de nuevo que no hemos pretendido agotar el rico filón de las repeticiones verbales. Creemos, sin embargo, que algunas de las observaciones aquí hechas bien pueden ser una muestra de las posibilidades que el estudio sistemático de este rasgo de la poesía griega ofrece al estudioso que, eso sí, con paciencia, lea y relea detenidamente una oda. Para nosotros está claro que estas repeticiones verbales tienen una importancia capital en el conjunto armónico que es el poema, y que sea cual sea la explicación o justificación que de ellas demos son un elemento que no podemos desdeñar o minusvalorar, porque si tal hacemos estaremos renunciando a esa intimidad que, a través de su obra, debe establecerse entre el lector y el poeta.