

SIMETRÍA AXIAL EN EL ÉXODO
DE *PROMETEO ENCADENADO* Y EN LA PÁRODO
DE *PERSAS*

Fernando García Romero
Universidad Complutense de Madrid

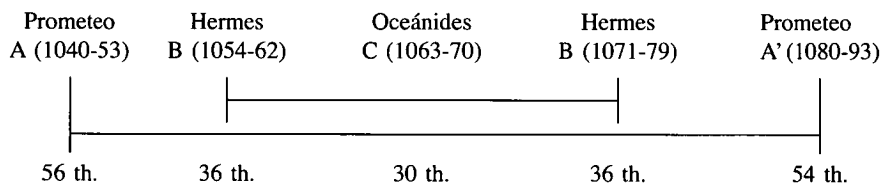
A través del análisis de la estructura métrica de tres largos textos de Esquilo (o atribuidos a Esquilo) intentamos mostrar que el estudio de la construcción métrica y su relación con el sentido puede contribuir con interesantes observaciones a la crítica literaria y a la discusión de cuestiones de crítica textual. Se trata de tres pasajes en los que la construcción métrica y la secuencia del sentido se estructuran tomando como referencia un eje central, en torno al cual se disponen los distintos elementos, que además pueden guardar entre sí relación numérica: *Prometeo encadenado* 1040-1093, *Persas* 1-64, *Persas* 65-139.

We analyse the metrical structure of three long Aeschylean texts (or attributed to him) and try to demonstrate how the study of the metrical structure and its relation with the meaning can furnish interesting remarks on literary and textual criticism. We study three passages in which metrical structure and meaning are organized having as point of reference a central axis, round which are disposed the elements: *Prometheus Bound* 1040-1093, *Persians* 1-64, *Persians* 65-139.

El análisis métrico de un texto pensamos que no debe agotarse en el estudio de los pormenores técnicos, sino que debe aspirar a llegar más allá e intentar establecer cómo las estructuras métricas y el sentido de un pasaje se corresponden, cómo en el texto poético la forma y el contenido son solidarios entre sí, haciendo buenas las palabras de Alphonse Dain, para quien “la Métrica...nos permite ante todo comprender cómo han escrito los poetas, captar los efectos que han querido

marcar, entrar en el ritmo de la creación poética”¹. Y estamos también persuadidos de que el análisis de la construcción métrica de un conjunto puede ofrecer elementos de reflexión a la crítica textual y a la crítica estilística. Intentaremos mostrar algunos de estos aspectos con el análisis de tres textos de Esquilo (o atribuidos a Esquilo), en los cuales la construcción métrica (y con ella la secuencia del sentido) se estructura tomando como referencia un eje central, en torno al cual se articulan los distintos elementos, que además en algunos casos guardan entre sí relación numérica (es decir, los elementos que se corresponden entre sí tienen idéntico o casi idéntico volumen), quizá, como apunta Jean Irigoín², para darle la razón a Cicerón cuando comenta en *Tusculanas* (2.10.23) que “Aeschylus non poeta solum sed etiam Pythagoreus, sic enim accepimus”.

Prometeo encadenado 1040-1093. Se trata del éxodo de la pieza, y contiene un diálogo a tres bandas, en ritmo anapéstico, entre Prometeo, Hermes y el Coro de Oceánides. Presenta la siguiente estructura³:



Nos encontramos, pues, ante una construcción en simetría axial, en la cual el eje central es el período más breve (30 tiempos marcados), que se corresponde

¹ *Leçon sur la Métrique grecque* (Paris-Limoges 1944) 9. Cf. J. Lasso de la Vega, “Perspectivas actuales en el campo de la Métrica griega”, *Eclás* 84 (1979) 207-235 (“[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 la armonía entre la forma y el contenido en el texto poético es la finalidad irrenunciable también de la Métrica Griega”, pp. 230-231).

² “La parodos des *Perses* d’ Eschyle. Analyse métrique et établissement du texte”, en *Studi in onore di Aristide Colonna* (Perugia 1982) 173-181 (p. 181). A Irigoín debemos otros muchos estudios en los que ha intentado demostrar que los poetas griegos seguían con frecuencia pautas numéricas en la composición de sus obras: “Structure et composition des tragédies de Sophocle”, en el volumen colectivo *Sophocle* (Vandoeuvres-Ginebra 1983) 39-65; “Les choeurs et autres parties chantées du *Prométhée Enchaîné*”, *Dioniso* 55 (1984-85) 89-108; “La composition des *Héraclides* d’ Euripide”, en *Filologia e forme letterarie. Studii offerti a F. della Corte* (Urbino 1987) I 157-164; “Le prologue et la parodos d’ *Iphigénie à Aulis*”, *REC* 101 (1988) 240-252; “Construction métrique et jeux de sonorités dans la parodos des *Perses*”, en P. Ghiron-Bistagne, A. Moreau, J. C. Turpin (eds.), *Les Perses d’ Eschyle* (Montpellier [Cahiers du GITA VII] 1992-93) 3-14; “Aritmetica e poesia in Grecia e a Roma ovvero i poeti antichi contavano i loro versi?”, *Filologia antica e moderna* 16 (1999) 7-21. Véase también G. Minunco, “Anapesti ‘scenici’ e architetture numeriche nelle tragedie di Eschilo”, *InvLuc* 15-16 (1993-94) 179-230.

³ Cf. D. Korzeniewski, *Griechische Metrik* (Darmstadt 1968) 93; M. Griffith, *Aeschylus. Prometheus Bound* (Oxford 1983) 269-270; E. Cerbo, *Proodi e mesodi nella teoria degli antichi e nella prassi teatrale tragica* (Roma 1994) 102-103 y 132; Minunco, *art. cit.* 188 (aunque el esquema que presenta no es del todo correcto, ya que señala la misma extensión para los períodos primero y último, cuando éste es un poco más breve que el período inicial).

con el parlamento de las Oceanídes (vv. 1063-1070). En torno a él se disponen, en estructura simétrica, dos períodos de 36 tiempos marcados cada uno, que se corresponden con sendos parlamentos de Hermes (vv. 1054-1062 y 1071-1079), y finalmente ocupan el comienzo y el final los períodos más largos (56 y 54 tiempos marcados respectivamente), que en ambos casos corresponden a palabras de Prometeo (vv. 1040-1053 y 1080-1093). Resulta, entonces, que los períodos se disponen primero en progresión decreciente (56, 36 y 30 tiempos marcados), para crecer luego a partir del eje central (30, 36 y 54).

Hay, pues, una evidente simetría en la estructura del conjunto, pero no se trata de una simetría absoluta, ya que el período que cierra la composición es ligeramente más breve que el que la abre. Esto no es ni mucho menos una excepción en este tipo de estructuras, como muy bien ha mostrado Elsa García Novo⁴. Se busca, en efecto, la simetría, pero se tiende a evitar una simetría exacta, en Métrica como en otras manifestaciones del arte griego. Así, en el hexámetro o en el trímetro yámbico son rarísimos los versos que presentan cesura media, ya que ésta dividiría el verso en dos partes en principio iguales, después del tercer pie en el hexámetro, tras el primer pie del segundo metro en el trímetro yámbico⁵; en cambio, en los versos catalécticos (ya sean tetrámetros trocaicos, yámbicos o anapésticos) lo habitual es precisamente la cesura media, pero porque la segunda mitad del verso, al tratarse de una forma cataléctica, no es exactamente igual que la primera, sino que tiene un elemento menos. A mayor escala, la misma tendencia puede observarse en el pasaje que comentamos: el último período es ligeramente más breve que el primero, con el cual se corresponde, y precisamente ese acortamiento es un indicio que marca el final de la estructura, exactamente como la catalexis (la ausencia de un elemento) marca el final de un verso o un período.

Por otro lado, esta correspondencia métrica que se establece entre los períodos AA' y entre BB el poeta se ha preocupado de que se refleje también en el contenido, como resulta especialmente evidente en el caso de los períodos primero (A) y último (A'). Efectivamente, en los versos 1040-1053 (A) Prometeo manifiesta su intención de soportar los castigos que Zeus quiera enviarle, y describe la posible convulsión universal de los elementos que el jefe de los dioses podría remover contra él si no cede. En los versos 1080-1093 (A') esa convulsión universal se produce "de hecho y no ya de palabra" (v. 1080) y va a arrastrar al Titán a los abismos del Tártaro. Pues bien, las correspondencias verbales entre

⁴ E. García Novo, "Simetría y variación en el teatro y en el arte griegos: el problema de las libertades de responsión (*Responsionsfreiheiten*)", en E. García Novo, I. Rodríguez Alfageme (eds.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego* (Madrid 1998) 121-150; véase también en el mismo volumen el trabajo de A. Esteban "Composición axial en Eurípides: en torno a la mujer y la muerte", 99-119.

⁵ Véase al respecto G. Stephan, *Die Ausdruckskraft der "caesura media" im iambischen Trimeter der attischen Tragödie* (Königstein 1981); F. García Romero, "La cesura media en el hexámetro homérico", *CFC* 18 (1983-1984) 361-381; C. M. J. Sicking, *Griechische Verslehre* (Múnich 1993) 96.

los dos pasajes son numerosísimas⁶ y subrayan el hecho de que se trata de dos unidades que se corresponden también métricamente:

– Insistencia en lo injusto del castigo que sufre Prometeo. Una clara composición en anillo enlaza el comienzo del éxodo (vv. 1041-1042: πάσχειν δὲ κακῶς ἐχθρὸν ὑπ’ ἐχθρῶν οὐδὲν ἀεικέες) con el final del mismo (v. 1093: ἐσορᾶις μ’ ὡς ἔκδικα πάσχω).

Las palabras finales de Prometeo, por cierto, no sólo recogen “en anillo” sus palabras iniciales en el éxodo, insistiendo así en la injusticia de su castigo, sino que recogen también las primeras palabras que en boca del Titán escuchamos en la tragedia⁷: su invocación a los elementos de la naturaleza para que sean testigos de sus sufrimientos, en los vv. 88 ss. Nuevamente hay clarísimos ecos verbales entre ambos pasajes:

1091 μητρός – 90 παμμῆτορ
 1092 αἰθήρ – 88 δῖος αἰθήρ
 1092-1093 ὦ πάντων...κοινὸν φάος...ἐσορᾶις – 91 πανόπτῃν κύκλον
 ἡλίου
 1093 ἐσορᾶις μ’ ἔκδικα πάσχω (cf. 1041 πάσχειν δὲ κακῶς...ἀεικέες)
 – 92-93 ἴδεσθέ μ’, οἶα πρὸς θεῶν πάσχω θεός. δέρχθηθ’ οἶαις αἰκε-
 ίαισιν

Así pues, las últimas palabras del Titán en la tragedia recogen las primeras que pronuncia. Pero su situación ha cambiado a peor. Incluso la madre Tierra a la que invocaba al comienzo de la obra para que fuera testigo de sus males (παμμῆτορ τε γῆ) se agita y se abre ahora a sus pies para devorarlo (χθῶν, v. 1080)⁸; los vientos y las olas marinas a los que se dirigía en los vv. 88 ss. (ὦ δῖος αἰθήρ καὶ ταχύτεροι πνοαί, ποταμῶν τε πηγαὶ ποντίων τε κυμάτων) se vuelven ahora contra él (1085 πνεύματα, 1087 πόντωι), y la luz del sol va a ser por poco tiempo testigo de su sufrimiento, pues Prometeo va a ser arrojado a un lugar sin luz, conforme a la amenaza de Hermes de que sólo tras larguísimo tiempo va a volver a ver la luz del sol (1021 ἄψορρον ἦξεις εἰς φάος). Este tipo de coincidencias, tan numerosas y llamativas, creemos que no pueden ser casuales, sino que responden a un plan premeditado del poeta.

Volviendo a la relación entre el primer y el último período del éxodo, la mención, al comienzo y al final del mismo, de las injusticias que sufre Prometeo no es el único verbal que pone en conexión los períodos A y A’; en la descripción,

⁶ Véase sobre todo Griffith, *op. cit.* 276; también F. Stoessl, *Der Prometheus des Aischylos als Geistesgeschichtliches und Theatergeschichtliches Phänomen* (Stuttgart 1988) 27.

⁷ Cf. Griffith, *op. cit.* 279-280.

⁸ El papel de la Tierra y el Éter sería importante en las otras dos piezas de la trilogía, en opinión de C. J. Herington, “A study in the *Prometheia*, I: the Elements in the trilogy”, *Phoenix* 17 (1963) 180-197, sobre todo 182-183; véase también D. J. Conacher, *Aeschylus’ Prometheus Bound: a literary commentary* (Toronto 1980) 73-74.

primero supuesta y luego real, del gran terremoto son constantes las correspondencias verbales⁹:

– Fuegos, rayos y relámpagos: 1043-1044 ἐπί μοι ῥιπτείσθω μὲν πῦρὸς ἀμφήκης βόστρυχος – 1083 ἔλικες δ' ἐκλάμπουσι στεροπῆς ζάπυροι (en ambos casos se trata además del mismo lugar métrico, los metros séptimo y octavo de la tirada).

– Truenos: 1044-1045 αἰθῆρ δ' ἐρεθίζέσθω βροντῆι – 1082-1083 βρυχία δ' ἠχώ παραμυκάται βροντῆς.

– El soplo violento de los vientos: 1045-1047 σφακέλωι τ' ἀγρίων ἀνέμων, χθόνα δ' ἐκ πυθμένων αὐταῖς ῥίζαις πνεῦμα κραδαίνοι – 1084-1087 στρόμβοι δὲ κόνιν εἰλίσσουσι, σκιρτᾶι δ' ἀνέμων πνεύματα πάντων εἰς ἄλληλα στάσιν ἀντίπνουν ἀποδεικνύμενα.

– Olas que se confunden con el cielo: 1048-1050 κῦμα δὲ πόντου τραχεῖ ῥοθίωι συγχώσειεν τῶν οὐραίνων ἄστρον διόδου – 1088 ξυντετάρακται δ' αἰθῆρ πόντωι.

– Otras expresiones: 1043 ῥιπτείσθω, 1051-1052 ῥίψειε δέμας τοῦμόν – 1089 τοιάδ' ἐπ' ἐμοὶ ῥιπή Διόθεν; 1044 αἰθῆρ – 1088 αἰθῆρ; 1046 χθόνα – 1081 χθών.

Pueden apreciarse, pues, clarísimas correspondencias verbales entre períodos que se corresponden también métricamente.

Por lo que respecta a los períodos B (vv. 1054-1062 y 1071-1079), las correspondencias verbales son obviamente mucho menos numerosas y claras, pero en ambos parlamentos de Hermes el tema central es el mismo, la insensatez, ya sea de Prometeo en 1054-1062 (φρενοπλήκτων 1054; παραπαίειν¹⁰ 1056; μανιῶν 1057), ya sea de las Oceánides en 1071-1079 (ἄτης 1072 y 1078; ἀνοίας 1079, la última palabra que pronuncia Hermes en la tragedia)¹¹.

El centro de la composición es el parlamento de las Oceánides (período C), breve pero categórico en su voluntad de aceptar con plena consciencia compartir el destino de Prometeo.

⁹ Sobre los términos empleados en las descripciones del terremoto, véase B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo* (Florencia 1997) 137 ss., sobre todo 158 ss.

¹⁰ Se trata probablemente de una metáfora musical, que se ha querido ver también en φρενοπλήκτων. Cuando se refiere a la insensatez de las Oceánides, Hermes prefiere las metáforas del ámbito de la caza. Cf. J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle* (París 1935 [reimpr. 1975]) 82; Griffith, *op. cit.* 21, 273 y 275; M. G. Ciani, "Lessico e funzione della folia nella tragedia greca", *BIFG* 1 (1974) 70-110 (se centra fundamentalmente en el episodio de Ío, pero el léxico empleado para describir su locura encuentra ecos en otros pasajes de la tragedia); E. Petrounias, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos* (Gotinga 1976) 104; A. Guardasole, *Tragedia e medicina nell'Atene del V secolo a.C.* (Nápoles 2000) 160 ss.

¹¹ Cf. también 1058 πημοσύνας, que se corresponde con πῆμα de 1075, y quizá así mismo (aunque con menor seguridad) los compuestos ἀτέραμνος (1062), ἀπρόοπτον (1075) y ἀπέραντος (1078), los únicos adjetivos de este tipo documentados en el éxodo.

Esto por lo que toca a la estructura global del sistema anapéstico. Por lo que respecta a las características de los anapestos de este sistema, Griffith¹² señala que no ofrecen, en lo que se refiere a su construcción, notables peculiaridades. En los sistemas anapésticos, en efecto, lo habitual es que haya fin de palabra entre un metro y el siguiente, lo cual se cumple siempre en los más de cien metros que componen el sistema, con dos excepciones (vv. 1070 y 1093) que entran también dentro de la norma, ya que se trata de dímetros catalécticos (paremiacos), en los cuales es frecuente que fin de metro y fin de palabra no coincidan. Por otro lado, a diferencia de lo que ocurre en las series de trímetros yámbicos, en los sistemas anapésticos no hay fin de período regular después de cada dímetro o trímetro, sino que los metros anapésticos se suceden en continuidad, en sinafia, hasta que una forma cataléctica marca un final de período (hay además *brevis in longo* en los versos 1062 y 1070); en nuestro caso fin de período coincide siempre con el final de un parlamento.

Sí encuentra Griffith un aspecto concreto en el que este sistema anapéstico es excepcional, si lo comparamos con lo que encontramos en otras tragedias de Esquilo (y es bien conocido que en cuestiones métricas *Prometeo* presenta llamativas peculiaridades con respecto al resto de las tragedias que nos han llegado bajo el nombre de Esquilo). Tal singularidad consiste en la extensión de los períodos, ya que son más largos (en algún caso bastante más) de lo que es habitual en Esquilo. En Esquilo, en efecto, los períodos anapésticos muy raras veces superan los quince metros¹³, mientras que en *Prometeo* no es raro encontrar períodos anapésticos de más de veinte metros, y en nuestro caso concreto tienen una extensión de 28, 18, 15, 18 y 27 metros.

Lo interesante en el pasaje que comentamos es que esa extensión excepcionalmente larga de los períodos anapésticos es aprovechada por el poeta para, regulando las pausas retóricas, conseguir determinados efectos estilísticos, para expresar determinadas emociones. Así, el primer período (vv. 1040-1053) comienza con unas palabras de introducción (εἰδότε... οὐδὲν ἀεικές), sigue (y constituye el núcleo del período) la larga descripción por parte de Prometeo de la convulsión cósmica que contra él puede provocar Zeus (hasta δῖναις, v. 1051), y una

¹² *Op. cit.* 23-24. Véase, en general, Korzeniewski, *op. cit.* 87 ss.; M^a Ch. Martinelli, *Gli strumenti del poeta. Elementi di Metrica Greca* (Bologna 1995) 159 ss.; E. García Novo, "The stichic anapaest tetrameter of comedy and the anapaestic systems of drama: a redefinition of the rhythm", en *Synodia. Studi in onore di Antonio Garzya* (Nápoles 1997) 325-340.

¹³ En Eurípides, en cambio, los encontramos de hasta 40 ó 50 metros. No obstante, Hubbard ("Recitative anapaests and the authenticity of 'Prometheus Bound'", *AJPh* 112 [1991] 439-460) opina que a partir de esta peculiaridad no pueden deducirse automáticamente conclusiones con respecto a la autenticidad esquilea de la tragedia (en contra de M. Griffith, *The authenticity of Prometheus Bound* [Cambridge 1977] 70 ss.), ya que el hecho de que los períodos anapésticos sean en *Prometeo* más largos de lo que es habitual en Esquilo puede explicarse por el hecho de que predominan en *Prometeo* los sistemas anapésticos en boca de los actores, que tienden a ser, también en las tragedias sin duda esquileas, más largos que los que se asignan al coro. Por su parte, M^a P. Pattoni (*L'autenticità del 'Prometeo incatenato' di Eschilo* [Pisa 1987] 91 ss.) obtiene de su análisis de los sistemas anapésticos de *Prometeo* conclusiones contrarias a las que deduce Griffith.

pausa sintáctica fuerte deja aislado al final el enfático paremiaco πάντως ἐμέ γ' οὐ θανατώσει.

Algo semejante ocurre en el otro largo parlamento de Prometeo, que forma el último período (vv. 1080-1093), la mayor parte del cual está ocupada por la larga descripción del terremoto, que transmite la idea de una extremada violencia, y quedan al final tres versos conclusivos que, como hemos comentado, recogen en composición anular las ideas expresadas al comienzo del primer período.

La misma división tripartita del sentido (introducción-núcleo-conclusión) que hemos observado en el período primero, se aprecia también claramente en los vv. 1071-1079, que constituyen el cuarto período:

- introducción (1071): ἀλλ' οὖν.....προλέγω
- serie de advertencias (más bien amenazadoras) de Hermes a las Oceánides, que se disponen en progresión creciente: μηδέ...μηδέ...μη δῆτ' ...
- explicación: εἰδῦλα γάρ...

Igual que en el primer período, la parte que contiene las ideas más importantes y más enfáticamente expresadas, las amenazadoras advertencias de Hermes, ocupa el centro del período (precedida por una introducción y seguida por una conclusión) y además en este caso coincide (suponemos que no por casualidad) con una acumulación de espondeos especialmente llamativa: en esos vv. 1072-1076 hay tres anapestos, tres dáctilos y trece espondeos, y entre los versos quinto y sexto se acumula una secuencia de nada menos que 18 sílabas largas seguidas, lo cual, repetimos, no pensamos que sea casualidad coincidiendo precisamente con el momento de mayor énfasis.

Igualmente en el período corresponsal (el primer parlamento de Hermes, vv. 1054-1062) se observa una notable acumulación de sílabas largas en los versos centrales y finales (a partir de τί γάρ), coincidiendo con las también enfáticas preguntas indignadas del dios y sus palabras de amenaza a las Oceánides¹⁴. Es posible que sea casualidad que la acumulación de largas coincida con el momento de mayor énfasis, pero creemos más verosímil que se trate de un efecto buscado, ya que ocurre igualmente en el período corresponsal.

Persas 1-64. Igualmente una construcción en simetría caracteriza otro largo sistema anapéstico, que constituye no ya un éxodo, sino parte de un párodo, la párodo de los *Persas* (vv. 1-64). Los anapestos que acompañan la entrada de los ancianos persas del coro configuran en nuestra opinión la siguiente estructura¹⁵:

¹⁴ Griffith (*ad loc.*) comenta además que “la aliteración de estos versos (θ, τ) intensifica el tono de urgencia y amenaza”.

¹⁵ Korzeniewski (*op. cit.* 94; también en “Studien zu den Persen des Aischylos”, *Helikon* 6 [1966] 548-596; 7 [1967] 27-62) describe una estructura cuyo eje central sería el período más breve (vv. 29-32), la cual no encontramos convincente (sí se lo parece a Irigoin, “La parodos des *Perses*...”, 174-175).

A (1-7)	26 th.	—————	Presentación del coro	
B (8-15)	30 th.	—————	Descripción del ejército Ideas principales ("composición en anillo")	
C (16-20)	20 th. (en general)	}		Persas
D (21-28)	30 th. (lista de capitanes)			
E (29-32)	16 th. (lista de capitanes)			
F (33-40)	32 th. (egipcios y sus capitanes)	}		Otros pueblos
G (41-48)	32 th. (lidios y sus capitanes)			
H (49-58)	38 th. (otros pueblos; conclusión)			
I (59-64)	22 th.	—————		

El sistema anapéstico se divide en nueve períodos (esta vez sin relación numérica entre sí), marcados siempre por la presencia del dímetro anapéstico cataléctico (hay además hiato en los versos 15, 28 y 40, y *brevis in longo* en el verso 20). El núcleo central está constituido por la largísima descripción del ejército que el rey persa ha movilizadо contra los griegos. Esa descripción comprende seis períodos, de los cuales los tres primeros están dedicados al contingente propiamente persa y los tres siguientes a otros pueblos aliados y vasallos; obsérvese que se repite machaconamente a modo de *leit-motiv*, y siempre coincidiendo con el final de un período métrico, una misma idea amenazadora para los griegos¹⁶:

vv. 27-28 (a propósito de los persas): φοβεροὶ μὲν ἰδεῖν, δεινοὶ δὲ μάχην ψυχῆς εὐτλήμονι δόξῃ.

v. 40 (a propósito de los egipcios): δεινοὶ πλῆθος τ' ἀνάριθμοι.

¹⁶ Cf. Petrounias, *op. cit.* 2-7; J. Assaël, "La répétition comme procédé stylistique dans les *Perses* d' Eschyle", en P. Ghiron-Bistagne, A. Moreau y J. C. Turpin (eds.), *Les Perses d' Eschyle* (Montpellier [*Cahiers du GITA* VII] 1992-93) 18. Irigoien ("La parodos des *Perses*...", 174) observa por su parte que el punto en el que se pasa a hablar del contingente no propiamente persa del ejército (v. 33) marca una pausa importante a su entender, ya que divide el sistema anapéstico en dos partes prácticamente iguales, de 122 y 124 tiempos marcados respectivamente.

vv. 48-49 (a propósito de los lidios): φοβερὰν ὄψιν προιδέσθαι.

vv. 56-57 (a propósito del ejército en conjunto): τὸ μαχαιροφόρον...δειναῖς βασιλέως ὑπὸ πομπᾶς.

La descripción del terrible ejército que avanza contra los griegos va precedida de dos períodos. El primero de ellos es la presentación del coro (vv. 1-7) y el segundo (vv. 8-15) es la exposición de los temas dominantes de la párodo, que se recogen en “composición en anillo” en el período que cierra el sistema (vv. 59-64):

– Temor del coro y de los persas todos, que es el sentimiento imperante a lo largo de toda la párodo, incluida la parte lírica¹⁷: ὀρολοπεῖται θυμὸς ἔσωθεν (vv. 10-11) – τοκέες τ’ ἄλοχοι θ’...τρομέονται (vv. 63-64).

– Lamentos por los ausentes: νέον δ’ ἄνδρα βαύζει (v. 12) – οὐ πέρη πάσα χθῶν Ἀσιῆτις θρέψασα πόθωι στένεται μαλερώι (vv. 61-62). La tierra de Asia es, a nuestro entender, presentada primero como esposa que llora la ausencia de su esposo (cf. también vv. 133-136¹⁸), y luego como madre que se lamenta por sus hijos ausentes (θρέψασα).

– Ausencia de noticias: κοῦτε τις ἄγγελος οὔτε τις ἱππεὺς ἄστῃ τὸ Περσῶν ἀφικνεῖται (vv. 14-15) – τοκέες τ’ ἄλοχοι θ’ ἡμερολεγδὸν τείνοντα χρόνον τρομέονται (vv. 63-64).

– Se ha marchado la flor de la juventud¹⁹: πᾶσα γὰρ ἰσχὺς Ἀσιατογενῆς ὠιχωκεν (vv. 12-13) – τοιόνδ’ ἄνθος Περσίδος αἴας οἴχεται ἀνδρῶν (vv. 59-60).

Así pues, tras el período inicial que sirve de introducción, el eje central de la composición es en este caso la larga descripción de las tropas persas, enmarcada por sendos períodos que se corresponden por el sentido.

Persas 65-139. El sentimiento de temor es también el dominante en la segunda parte de la párodo (vv. 65-139), que no está compuesta en anapestos sino en versos líricos: tres parejas estróficas (1^a, 2^a y 3^a) en jónicos, otras dos en ritmo

¹⁷ Véase al respecto L. Belloni, *Eschilo. I Persiani* (Milán 1988) 73-75.

¹⁸ No obstante, se ha discutido mucho la interpretación de los vv. 11-13 y en concreto cómo debe entenderse βαύζει y cuál es su sujeto; sin que estemos plenamente convencidos, pensamos que el sujeto pudiera ser la tierra de Asia (a partir de ἰσχὺς Ἀσιατογενῆς, sujeto de la frase anterior) que, como un perro, aúlla lamentando la ausencia de su “marido” el rey. Sobre el problema, véase H. D. Broadhead, *The Persae of Aeschylus* (Cambridge 1960) 249-250; Belloni, *op. cit.* 77-79; A. Garzya, “Osservazioni sulla parodo dei *Persiani* di Eschilo”, *AFLM* 22-23 (1989-90) = *La parola e la scena* (Nápoles 1997) 248 ss.; A. F. Garvie, “Text and dramatic interpretation in *Persae*”, *Lexis* 17 (1999) 34-40.

¹⁹ Sobre la imagen de “la flor de la juventud”, cf. Dumortier, *op. cit.* 129-130; Petrounias, *op. cit.* 25-26; E. B. Holtzmark, “Ring Composition and the *Persae* of Aeschylus”, *SO* 45 (1970) 5-23; V. Vassia, “Le immagini ricorrenti nei *Persiani* di Eschilo. Struttura e forma linguistica”, en E. Corsini (ed.), *La polis e il suo teatro* (Padua 1986) 69-70; D. J. Conacher, *Aeschylus. The earlier plays and related studies* (Toronto-Buffalo-Londres 1996) 122. Sobre el uso de οἴχομαι, véase R. P. Winnington-Ingram, “A word in the *Persae*”, *BICS* 20 (1973) 37-38 = *Studies in Aeschylus* (Cambridge 1983) 198-199; Garzya, *art. cit.* 243-244.

yambo-trocaico (4^a y 5^a), y además una estrofa aislada, sin responsión (un mesodo o un epodo), compuesta también en jónicos y cuya ubicación constituye uno de los problemas textuales más discutidos de la obra de Esquilo, en el cual no entraremos aquí en detalle, pero sí querríamos hacer algún comentario al respecto, a la luz de lo que sobre ello nos puede decir el estudio de la estructura métrica global del coro.

Esa estrofa sin responsión ha sido transmitida por los manuscritos entre la pareja estrófica segunda y tercera, y en ese lugar la mantienen, por ejemplo, en sus respectivas ediciones y comentarios Groeneboom, Untersteiner, Page y Belloni, y también Dale, Garzya e Irigoín²⁰ (quien, no obstante, siguiendo a Seidler²¹, prefiere corregir el texto en algunos lugares para obtener una pareja estrófica en responsión). En cambio, otros estudiosos (creemos que con razón, pese a los inteligentes intentos de Belloni, Garzya, etc. por defender el texto de los manuscritos) sostienen que la ubicación de ese mesodo en tal lugar, entre las parejas estróficas segunda y tercera, interrumpe la secuencia de las ideas²², ya que el comienzo de la pareja estrófica tercera parece una explicación de lo que se ha dicho al final de la pareja estrófica segunda:

– Primera pareja estrófica: ha cruzado el Helesponto un ejército impresionante, temible por su número.

– Segunda pareja estrófica: se le compara con un monstruo, al cual nadie es previsible que pueda oponersele: “porque inabordable es el ejército de los persas y la tropa de fuerte corazón”.

– Tercera pareja estrófica: comienza con lo que parece ser una explicación del final de la segunda pareja: “porque de parte de los dioses la Moira se impuso antaño y encomendó a los persas ocuparse en guerras destructoras de torres, en tumultos de a caballo y en aniquilaciones de ciudades”.

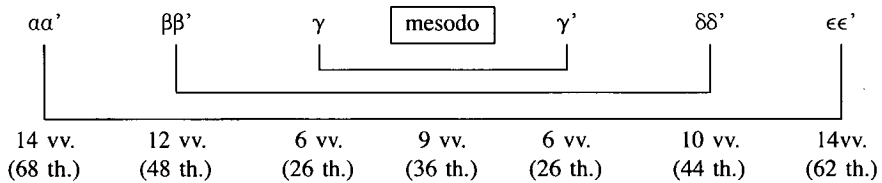
²⁰ P. Groeneboom, *Aischylos' Perser* (Gotinga 1930 [reimpr. 1960]); M. Untersteiner, *Eschilo. Le tragedie* (Milán 1947); D. L. Page, *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae* (Oxford 1972); Belloni, *op. cit.* 93 ss.; Garzya, *art. cit.* 244-248; Irigoín, “La parodos des Perses...”. También V. di Benedetto, *L'ideologia del poetere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo* (Turín 1978) 8-9; G. y M. Morani, *Tragedie e frammenti di Eschilo* (Turín 1987); V. Tammara, “Su due passi dei Persiani di Eschilo”, *Eikasmos* 1 (1990) 85-88; A. Guardasole, “Sul mesodo nella tragedia”, en A. Garzya (ed.), *Idee e forme nel teatro greco* (Nápoles 2000) 201-202; M. Vilchez, *Esquilo. Tragedias I: Los Persas* (Madrid 1997) (aunque creemos que la nota crítica está equivocada: “93-106 post 107-114 codd.: huc trai. O. Müller”). Por lo que respecta a la opinión de Dale, en el texto presentado en *Metric analyses of tragic choruses. 3: Dochmiac-Iambic-Dactylic-Ionic* (Londres 1983) 303-305, se sigue la propuesta de Müller, pero el editor señala en nota (p. 305): “The text follows Murray in adopting O. Müller's transposition of lines 93-100 to follow l.114...AMD's notebook kept the mss. order”.

²¹ *De versibus dochmiacis tragicorum Graecorum* (Leipzig 1811-1812) 407; siguen también la propuesta de Seidler P. Mazon (*Eschyle* [París 1931?]) y J. de Romilly (*Eschyle. Les Perses* [París 1974]). Un caso semejante se ha planteado en el estásimo primero de *Prometeo Encadenado*; cf. F. García Romero, “*Prometeo encadenado* 425-435”, *Eikasmos* 9 (1998) 27-35.

²² Lo cual es incluso admitido por algunos de quienes se deciden finalmente por mantener la estrofa sin responsión en la ubicación en la que lo transmiten los manuscritos (cf. Garzya, *art. cit.*).

La ubicación de la estrofa sin responsión en el *textus receptus* parece que rompe la relación de sentido entre las parejas estróficas segunda y tercera, y por eso la sugerencia de O. Müller²³ de trasladarla entre las parejas estróficas tercera y cuarta, donde encaja bien por el sentido, ha tenido bastante éxito y ha contado con la aprobación de Wilamowitz, Murray, Braodhead, Sommerstein, West, Dawe y Garvie, entre otros²⁴.

Cabe, no obstante, una tercera opción: la propuesta de Korzeniewski²⁵ (precisamente a partir de su estudio de la estructura métrica de la parte coral en su conjunto) de ubicar la estrofa sin responsión entre la estrofa tercera y la antístrofa tercera, con lo cual se obtendría una estructura axial semejante a la que hemos comentado en *Prometeo encadenado*; y tal semejanza es aún mayor si, en lugar de contar el número de versos, como hace Korzeniewski, tenemos en cuenta el volumen de tiempos marcados, el cual nos indica que, como en *Prometeo*, el volumen de los dos elementos finales no es exactamente igual que el de los dos elementos iniciales, sino un poco menor (44 frente a 48 y 62 frente a 68):



También con la transposición que propone Korzeniewski la secuencia de las ideas seguiría, en nuestra opinión, una lógica impecable, y cuenta además con el apoyo de otros argumentos que nos proporciona el análisis de la estructura métrica del pasaje. Hemos dicho que las tres primeras parejas estróficas y la estrofa sin responsión están compuestas en jónicos, en tanto que las dos últimas parejas estróficas están compuestas en versos yambo-trocaicos. Las formas de los versos jónicos son las habituales (jónicos puros, formas cataléc-

²³ *RhM* 5, 1837. Müller aducía además un argumento métrico: la estrofa sin responsión marcaría la línea de separación entre las estrofas en ritmo jónico y las estrofas en ritmo yambo-trocaico, de manera semejante a *Agamenón* 140-159, donde un epodo marca la línea divisoria entre estrofas en ritmo dactílico y estrofas en ritmo trocaico.

²⁴ U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Aeschylus. Tragoediae* (Berlín 1914); G. Murray, *Aeschylus septem quae supersunt tragoediae* (Oxford 1952); Braodhead, *op. cit.* 53-54 (corrigiendo el texto para obtener una pareja estrófica en responsión); A. Sommerstein, *Aeschylean tragedy* (Bari 1996) 73-74; M. L. West, *Aeschylus tragoediae*, Stuttgart 1990; R. D. Dawe, "Strophic displacement in Greek tragedy", *Eranos* 97 (1999) 22-44; Garvie, *art. cit.* Véase también W. Kraus, *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie: Aischylos und Sophokles* (Viena 1957) 50-51; E. García Novo, "El ritmo jonio en la párodo de los *Persas* de Esquilo", en A. Garzya (ed.), *Idee e forme nel teatro greco* (Nápoles 2000) 144 ss.

²⁵ En el artículo citado en nota 15, recogido en *Griechische Metrik* 172-182.

ticas, formas anaclásticas), con excepción del trímetro jónico que cierra la tercera pareja estrófica y que se compone, aparentemente, de un monómetro jónico cataléctico (uu-) y de una extraña forma cataléctica del dímetro anaclástico (u u - u - u -). Tan extraña es la forma que creemos resulta inevitable preguntarse por qué la utiliza el poeta y por qué la utiliza precisamente en esa posición. La respuesta tal vez deba buscarse en el hecho de que inmediatamente a continuación nos vamos a encontrar estrofas en versos yambo-trocaicos. Obsérvese, en efecto, que la secuencia final de la tercera pareja estrófica es formalmente equivalente a un yambo (u-u-), de manera que esa forma ambigua (formalmente un aparente yambo, pero interpretable como jónico dentro de su contexto rítmico) puede servir de transición para pasar de la primera parte del canto coral (en versos jónicos) a la segunda (en versos yambo-trocaicos). Ahora bien, esa función de transición no es posible si trasladamos la estrofa sin responsión, siguiendo a Müller, entre las parejas estróficas tercera y cuarta, ya que lo que vendría inmediatamente a continuación del *colon* ambiguo no serían versos yambo-trocaicos, sino los jónicos de la estrofa sin responsión; esa función de transición sólo cobraría efecto si dejamos la estrofa sin responsión en su ubicación original (con los consiguientes problemas de sentido ya comentados) o si, con Korzeniewski, la ubicamos entre la estrofa y la antístrofa tercera: la antístrofa tercera, compuesta en jónicos, acabaría con la forma ambigua jónico-yámbica, que serviría de transición para pasar a los versos yambo-trocaicos de la cuarta pareja estrófica.

La función de estas secuencias ambiguas que se utilizan para marcar la transición entre dos ritmos en los coros trágicos está bien establecida²⁶; pero es que además contamos en *Persas* con otros dos ejemplos muy cercanos de uso de formas ambiguas para anticipar la presencia de otro ritmo:

1. Probablemente no sea casualidad el hecho de que los dos dímetros anapésticos (el último de ellos cataléctico) con los que acaba el sistema anapéstico precedente (vv. 63-64; cf. también 61) finalicen con una secuencia uu—, un “jónico” que anticipa el ritmo de la parte coral²⁷.

2. En segundo lugar, obsérvese que en las parejas estróficas cuarta y quinta encontramos siempre versos yambo-trocaicos (créticos, baqueos, lecitios), con la excepción de la anteclausula de la última pareja estrófica, donde aparece un hemiepes, (-) – u u – u u -. ¿No será también ésa una manera de anticipar otra vez el ritmo de los versos que siguen, de nuevo un sistema anapéstico en vv. 140 ss.?

²⁶ Véase, por ejemplo, A. Guzmán Guerra, *Estudio de las series métricas de transición en los versos líricos de Eurípides* (Madrid 1981); P. Carrión, *Series métricas de transición en la lírica de Sófocles* (Madrid 1983). Carrión estudia transiciones similares entre yambos o troqueos y jónicos en las páginas 562 ss. (*Ph.*201 ss.), 606 ss. (*Ph.*1173 ss.), 627 ss. y 634 ss. (*OC* 510 ss.), etcétera.

²⁷ Cf. García Novo, “El ritmo jonio...”, 137.

APÉNDICE. ESTRUCTURA MÉTRICA DE *PERSAS* 65-139.

Estrofa-antístrofa 1ª (vv. 65-72 = 73-80)

1. u u - - u u - - u u - -	3io	
2. u u - - u u - - u u - - u u - - //pausa estrofa	4io	A = 14 th.
3. u u - - u u - - u u - -	3io	
4. u u - u u - - //pausa estrofa	ioΛ io	B = 10 th.
5. u u - u u - -	ioΛ io	
6. u u - u u - - u u - - ///	ioΛ io io	B = 10 th.

Estrofa-antístrofa 2ª (vv. 81-86 = 87-92)

1. u u - - u u - -	2io	
2. u u - - u u - - /pausa estrofa	2io	
3. u u - - u u - - / pausa estrofa	2io	24 th.
4. u u - - u u - - / pausa estrofa	2io	
5. u u - - u u - -	2io	
6. u u - u - u - - ///	2io anacl.	

Estrofa-antístrofa 3ª (vv. 102-107 = 108-113)

1. u u - - u u - u u - -	io ioΛ io	
2. u u - u u - - u u - - //H ant.	ioΛ io io	A = 12 th.
3. u u - - u u - -	2io	
4. u u - - u u - -	2io	B = 14 th.
5. u u - u u - u - u - ///	3io (?) (ioΛ ioΛ ia)	

Estrofa sin responsión (vv. 93-101)

1. u u - - u u - -	2io	
2. u u - - u u - - /pausa	2io	A = 16 th.
3. u u - - u u - -	2io	
4. u u - u - u - - //pausa	2io anacl.	
5. u u - - u u - - u u - - u u - -	4ioΛ	
6. u u - - u u - - /pausa	2io	B = 20 th.
7. u u - - u u - - u u - - u u - - ///	4ioΛ	

Estrofa-antístrofa 4ª (vv. 114-119 = 120-125)

1. - u - u - u -	lec	
2. - u - u - u - //	lec	A = 8 th.
3. - u - u - u -	lec	
4. - u - u - u -	lec	B = 14 th.
5. - u - - u - u - u - ///	cr lec	

Estrofa-antístrofa 5ª (vv. 126-132 = 133-139)

1. - u - - u -	cr cr	
2. - u - u - u - /pausa ant.	lec	
3. - u - - u - - u -	cr cr cr	A = 18 th.
4. - u - u - u - //bil ant.	lec	
5. u - - - u - u - - - u u - u u -	ba cr ba hem	
6. - u - u - - ///	ith	B = 13 th.