

PROCEDIMIENTOS FÓNICOS DE ESTILO EN ARISTÓFANES

§ 1. El estudio de los procedimientos estilísticos fónicos en Aristófanes no ha recibido hasta la fecha la atención que, a nuestro entender, merece. Buena prueba de ello es la escasa bibliografía dedicada al estudio de tales recursos en la lengua griega, y su casi total inexistencia en lo que a Aristófanes respecta. El análisis de estos procedimientos de estilo por lo que hace al griego en su conjunto¹, se limita a breves artículos o algún que otro capítulo de libros dedicados a temas más generales, en los que se demuestra su existencia y se examina su rendimiento; a breves indicaciones o notas de pasada en manuales de Retórica y Estilística²; o, por último, a notas dispersas en comentarios de textos griegos concretos³.

§ 2. Alguna bibliografía especializada sobre este tema se ha producido, sin embargo, de la que, a continuación, damos breve noticia.

Ya E. Norden, en su monumental obra sobre la prosa griega⁴, considera, y como tal estudia, el elemento fónico como un recurso retórico más.

¹ Con respecto a la consideración del elemento fónico como recurso estilístico, cf. entre otros, los siguientes artículos y manuales generales: D. I. MASSON, «Sound in Poetry», *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, 1965, pp. 784 ss.; V. CHKLOVSKIJ, «Sur la poésie et la langue transrationnelle», *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. TODOROV*, París, 1950; V. CHKLOVSKIJ, «L'art comme procédé» y E. EIKHEMBAUM, «La théorie de la méthode formelle», *Théorie de la littérature*, París, 1965; H. LAUSBERG, *Manual de Retórica literaria*, Madrid, 1967.

² Cf. entre otros, K. BORINSKI, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Darmstadt, 1965; E. SCHWYZER, *Griechische Grammatik*, II, «Syntax und syntaktische Stilistik», Munich, 1966³ (en especial, pp. 699 ss.); W. EISENHUT, *Einführung in die antike Rhetorik und ihre Geschichte*, Darmstadt, 1974; algunas notas en R. PFEIFFER, *Historia de la Filología Clásica*, Madrid, 1981 (traducción de *History of Classical Scholarship*, 1968).

³ Cf., por ejemplo, el comentario de E. FRAENKEL, *Aeschylus; Agamemnon*, Oxford, 1962; J. VARA DONADO, «Contribución al conocimiento del Escudo de Heracles: Hesíodo, autor del poema», *CFC* 4, 1972, pp. 315-365, en especial su capítulo «Estilo», pp. 329-337, en el que estudia los recursos fónicos como un elemento estilístico más en apoyo de su teoría.

⁴ *Die Antike Kunstprosa*, Darmstadt, 1974².

Posteriormente B. A. van Groningen en un libro dedicado a este tema⁵ estudia lo que él denomina «poesía verbal», concepto aplicable casi exclusivamente a la poesía helenística. Se trata de composiciones poéticas en las que las palabras están dotadas de una cierta cualidad musical. La idea básica de la que parte van Groningen es la de que la poesía griega fue escrita para ser leída en voz alta, por lo que el sonido era lo primero que se percibía. De ahí su importancia en la elaboración artística. El epigrama 19 de Calímaco es un buen ejemplo de esta poesía.

δωδεκέτη τὸν παῖδα πατῆρ ἀπέθηκε Φίλιππος
ἐνθάδε τὴν πολλὴν ἐλπίδα Νικοτέλη⁶

No entendemos, sin embargo, su restricción de «poesía verbal» a época helenística, ya que la lectura en voz alta se realizó a lo largo de toda la literatura griega. Tampoco compartimos su idea de que la aliteración, aunque presente en todos los poetas preclásicos y clásicos, no es nunca elemento fundamental hasta época helenística. Ciertamente es que en muchos pasajes los procedimientos fónicos actúan como refuerzo de otros, o como subrayado de un concepto. Pero en otros, la expresividad se basa únicamente en ellos.

En el año 1958 aparecen dos trabajos, de orientación diferente, dedicados al estudio de la aliteración en griego. En un artículo publicado en *Glotta*⁷, I. Opelt, tras presentar los puntos de vista de otros estudiosos, expone el suyo en el sentido de que la aliteración no es un fenómeno clásico, sino arcaico y popular, que reaparece en la poesía épica tardía. En Nonno se convierte en un elemento esencial del hexámetro.

Muy importante, por su valor general, es el artículo que a estos procedimientos dedica J. Defradas⁸. Tras examinar un número considerable de ejemplos, ve en la aliteración un recurso estilístico de la poesía griega, cuya presencia en la misma se explicaría a partir de primitivas fórmulas mágicas.

Más escéptico y precavido se muestra J. D. Denniston⁹. Reconoce la existencia de estos procedimientos estilísticos en los presocráticos, que se sirvieron de ellos como recursos destinados a dotar a la prosa de ciertos

⁵ *La poésie verbale grecque*, Amsterdam, 1953.

⁶ B. A. VAN GRONINGEN, *o.c.*, pp. 72-73.

⁷ «Alliteration im Griechischen?», *Glotta*, 1958, pp. 205 ss.

⁸ «Le rôle de l'allitération dans la poésie grecque», *REA* 40, 1-2, 1958, pp. 36 ss.

⁹ *Greek Prose Style*, Oxford University Press, 1970², cap. VII, «Assonance», pp. 124-139.

elementos rítmicos, sin necesidad de dar lugar a formas métricas¹⁰. En cambio manifiesta serias dudas sobre su utilización en la prosa posterior y en tragedia. A pesar de presentar ejemplos, entre otros, de Tucídides y Platón, no cree en su efectividad como tales recursos fónicos, viendo en ellos el reflejo de una relación semántica o estructural de las palabras; o bien opina que son muy pocos los casos en los que se puede observar una aliteración, por ejemplo, a propósito del famoso verso de Sófocles, *Edipo Rey* 371¹¹; o por último, considera la aliteración como un procedimiento de efectos desagradables¹², manierista o pueril¹³.

La postura de Denniston ha sido recientemente contestada por M. S. Silk en un libro muy sugerente sobre las imágenes poéticas¹⁴, en el que dedica unas páginas a la utilización de los recursos fónicos en la poesía griega, con especial hincapié en la tragedia.

Por último, nos referimos a un estudio que W. B. Stanford dedica al tema¹⁵. En él parte Stanford de la afirmación previa de la relevancia de la cualidad acústica de las palabras. Sus opiniones, basadas en las de autores antiguos, especialmente gramáticos y rétores, no son, a nuestro parecer, siempre acertadas.

§ 3. Por lo que respecta a Aristófanes, salvo escasas alusiones en los comentarios a sus comedias¹⁶, o en estudios dedicados a otros recursos estilísticos¹⁷, son raros los trabajos que se ocupan de un modo sistemático

¹⁰ Cf. *Aristotelis ars Rhetorica*, ed. W. D. Ross, Oxford University Press, 1959, III, 8 (1408 b) Τὸ δὲ σχῆμα τῆς λέξεως δεῖ μῆτε ἔμμετρον εἶναι μῆτε ἄρρυθμον... τὸ δὲ ἄρρυθμον ἀπέραντον, δεῖ δὲ πεπεράνθαι μὲν, μὴ μέτρον δέ· ἀηδὲς γὰρ καὶ ἄγνωστον τὸ ἄπειρον.

¹¹ τυφλὸς τὰ τ' ὄτα τὸν τε νοῦν τὰ τ' ὄμματ' εἶ.

¹² Cf. p. 125 a propósito de Tucídides II 43, 6.

¹³ A propósito, entre otros pasajes, de Platón *Leg.* 837 b y 956 e.

¹⁴ *Interaction in Poetic Imagery*, Cambridge University Press, 1974, cap. «Aural interaction», pp. 173-192 y apéndice IV, «Some notes on alliteration in Greek», pp. 224-228.

¹⁵ «Sound, Sense and Music in Greek Poetry», *G&R* 28/2, 1981, pp. 127-140.

¹⁶ Cf. los comentarios de J. VAN LEEUWEN, *Comoediae*, Lugduni Batavorum, 1893 ss., Leiden Sijthoff, 1968²; L. RADERMACHER, *Frösche*, Viena, 1954; W. J. M. STARKIE, *The Acharnians*, Amsterdam, 1968; K. J. DOVER, *Clouds*, Oxford University Press, 1970, etc.

¹⁷ H. DILLER, «Zum Umgang des Aristophanes mit der Sprache erläutert an den Acharnern», *Hermes* 106, 4, 1978, pp. 509-518; E. S. SPYROPOULOS, *L'accumulation verbale chez Aristophane*, Tesalónica, 1974, en especial pp. 138-144; C. MOULTON, «The Lyric of Insult and Abuse in Aristophanes», *MH* 36, 1, 1979, pp. 23-47; M. SILK, «Aristophanes as a lyric poet» en *Aristophanes. Essays in interpretation*, YCLS 26, Cambridge, 1980.

de este tipo de procedimientos. Entre ellos debemos citar los de G. François¹⁸, que comenta los versos 1-8, 40-60 y 247-252 de *Los Caballeros*, y A. Melero¹⁹ al estudiar los versos 463-507 de *Las Avispas*²⁰.

El hecho de que los trabajos que hemos citado consideren el elemento fónico como un procedimiento estilístico más, utilizado por Aristófanes, nos permite afirmar su existencia y la necesidad de un estudio sistemático que se ocupe de él. Es precisamente esta necesidad la que nos movió a iniciar nuestro trabajo. No nos pasa inadvertida la causa de esta escasez bibliográfica: el alto riesgo de subjetivismo que puede implicar la apreciación de los procedimientos fónicos de estilo.

§ 4. La subjetividad, efectivamente, es el gran riesgo que corre el estudioso de Estilística, en cuanto que se ocupa de elementos que la lengua en sí misma posee y que, en determinadas circunstancias, en virtud de un uso específico, adquieren una especial expresividad y convierten el texto en obra de arte.

Pero del mismo modo que este riesgo no impide el estudio de otros recursos estilísticos, gracias a la utilización de determinados métodos tendentes a disminuirlo en la medida de lo posible, no debe ser tampoco un obstáculo para el estudio de los recursos fónicos, siempre que dicho estudio se realice con las debidas garantías metódicas. Entre los usados, destacamos por su rendimiento el basado en el criterio de la convergencia, siguiendo la terminología de Riffaterre²¹.

¹⁸ «L'encodage stylistique dans les *Cavaliers* d'Aristophanes», *LEC* 1977.

¹⁹ «Niveles de Lengua y Estilo en la Comedia Aristofánica», *Homenaje al Dr. Sanchis Guarner*, en prensa.

²⁰ Cf. la siguiente bibliografía básica relativa a Aristófanes, en la que o no se tiene en cuenta tales recursos, o apenas si se les nombra: SCHMID-STÄHLIN, *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 4, Munich, 1959; A. LESKY, *Historia de la Literatura griega*, Madrid, 1976; H. J. NEWIGER, «Die griechische Komödie», *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, II, E. VOGT, Wiesbaden, 1981; A. W. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford University Press, 1962; G. NORWOOD, *Greek Comedy*, Londres, 1931; *RE*, s.v. «Aristophanes», KAIBEL, II, 1, col. 1228-1256, s.v. «Komödie», A. KÖRTE XI, 1, col. 971-994; TH. GELZER, «Aristophanes der Komiker», *RE Suppl.*, Bd. 12, 1971, col. 1391-1570, y «Aristophanes», *Das griechische Drama*, G. A. SEECK, Darmstadt, 1979; K. J. DOVER, *Aristophanic Comedy*, Londres, 1972, y «Der Stil des Aristophanes» en *Aristophanes und die alte Komödie*, H. J. NEWIGER, Darmstadt, 1975; R. G. USSHER, «Aristophanes», *G&R*, New Surveys in the Classics, n.º 13, 1979; F. H. SANDBACH, *Il teatro comico in Grecia e a Roma*, Roma, 1979; P. RAU, *Paratragedia*, Munich, 1967; H. KLEINKNECHT, *Die Gebetsparodie in der Antike*, Stuttgart, 1937; W. HORN, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nürnberg, 1970.

²¹ M. RIFFATERRE, *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, 1976. Entre otros manuales de estilística, además de los ya citados, destacamos: *Posibilidades y*

§ 5. Entendemos por *convergencia* la reunión en un pasaje determinado de recursos estilísticos de diversa índole, que dirigen su expresividad hacia un punto dado, aumentándola con ello, o bien que orientan esta expresividad en direcciones opuestas, de modo que resultan realzados por el contraste.

Es lógico pensar que en aquellos pasajes altamente elaborados, en los que observemos convergencia de metáforas, personificaciones, acumulaciones, parodias, hipérboles, etc., el uso reiterado de un fonema, bajo la forma de aliteración, homeoteleuto, rima interna o externa, etc., no sea casual, sino que su uso se deba a una elaboración del material fónico orientada en un determinado sentido, reforzando la expresividad de los restantes recursos, o contrastando con ella. En este criterio, pues, nos basamos al estudiar el texto de Aristófanes.

§ 6. En modo alguno pretendemos que en todo verso o en todo pasaje elaborado tenga que existir necesariamente un recurso fónico. Ni tampoco compartimos las posiciones teóricas y estéticas de quienes pretendieron, o pretenden, reconocer en los sonidos de una lengua, en cuanto constitutivos de un texto literario, un valor metafórico, capaz por sí sólo de simbolizar una situación, sentimiento, estado de ánimo, etc.

Éstos son los postulados del movimiento simbolista, surgido en Francia bajo el magisterio de Baudelaire. Entre sus principales representantes se encuentran S. Mallarmé, P. Verlaine, J. A. Rimbaud, R. Ghil... Buen ejemplo de estas posiciones es la poesía «Voyelles» de Rimbaud:

*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu; voyelles,
je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
qui bombinent autour des puanteurs cruelles,
golfs d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, porpres, sang craché, rire des lèvres belles
dans la colère ou les ivresses pénitentes;
U, cycles, vibrations divins der mers virides,
paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
que l'alchimie imprime aux grands fronds studieux;
O, suprême clairon plein des strideurs étranges,
silences traversés des Mondes et des Anges:
O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!*

límites del análisis estructural, compilación, presentación, revisión y notas de J. VIDAL-BENEYTO, Madrid, 1981; A. MELERO, A. LÓPEZ GARCÍA, C. SIMÓ, *Lecciones de retórica y métrica*, Valencia, 1981; FCO. RÍGUEZ. ADRADOS, *Lingüística estructural*, Madrid, 1969; F. GUIRAUD, *Le stylistique*, París, 1972⁷; DÁMASO ALONSO, *Poesía española: ensayo de métodos estructurales*, Madrid, 1950.

Estos postulados no eran aceptados unánimemente, como puede verse en el *Traité verbal* de R. Ghil, en el que expone unas ideas distintas, en algunos aspectos, de las de Rimbaud²².

A pesar de la innegable existencia de tal teoría literaria, y de sus logros, dudamos mucho que los griegos escribiesen teniendo en cuenta una simbología de los sonidos semejante²³.

§ 7. El rechazo de esta teoría no implica que los recursos fónicos no sean utilizados en griego y, en lo que a nosotros respecta, en Aristófanes. Su uso en otras lenguas, como en el latín²⁴ o en el español²⁵, ya ha sido ampliamente estudiado. Al igual que en estas lenguas, en griego su existencia es un hecho objetivo, como intentamos probar con unos pocos ejemplos tomados de Aristófanes.

§ 8. La finalidad de nuestro trabajo es la elaboración de una gramática de los procedimientos fónicos: distinguir los diferentes tipos y su utilización por Aristófanes. Al establecimiento de una tipología tal tiende nuestra Tesis doctoral.

En este artículo pretendemos, por medio de ejemplos, exponer nuestras ideas al respecto. Para ello hemos escogido los siguientes pasajes de *Las Nubes* de Aristófanes²⁶.

²² Cf. la siguiente bibliografía básica: H. PEYRE, *La littérature symboliste*, París, 1976; H. LEMAITRE, *La poésie depuis Baudelaire*, París, 1965; *La poésie symboliste. Choix et présentation* de B. DELVILLE, París, 1971.

²³ Cf., sin embargo, las especulaciones filosóficas en torno a la relación nombrecosa, de las cuales es un excelente ejemplo el *Crátilo* de Platón. En él, con respecto a los fonemas, Sócrates pone en contacto los puntos articulatorios, movimientos de la lengua, abertura bucal, etc., con diversos conceptos, como movimiento, frío, etc., aplicando estos criterios en sus etimologías. Cf. H. STEINTHAL, *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern*, Hildesheim, 1971², I, pp. 102 ss.

²⁴ Entre la abundante bibliografía, citamos, a modo de ejemplo: J. MAROUZEAU, *Traité de stylistique latine*, París, 1946²; E. NORDEN, *o.c.*; J. GONZÁLEZ VÁZQUEZ, «En torno a una imagen virgiliana: estudio estilístico y literario de *Aen.* IX, 47-76», *EClás* 25, 1981-1983, pp. 95-110.

²⁵ Destacamos, entre la extensa bibliografía: Baltasar GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, 1969 (Discurso XXXI, «De la agudeza nominal»; XXXII, «De la agudeza por paronomasia, retruécano y jugar del vocablo»; XXXIII, «De los ingeniosos equívocos»); W. BEINHAEUER, *El humorismo en el español hablado*, Madrid, 1973, cap. III «Juegos fónicos y semánticos».

²⁶ Las ediciones de *Las Nubes* que hemos usado son las siguientes: *Aristophanis Comoediae*, F. W. HALL y W. M. GELDART, Oxford Classical Texts, 1980¹⁴; *Comoediae. Nubes*, J. VAN LEEUWEN, Leiden Sijthoff, 1968²; *Aristophane, I, Les Acharniens, Les Cavaliers, Les Nuées*, V. COULON, traducido por H. VAN DAELE, «Les Belles Lettres», París, 1967; *Aristophanes, Clouds*, K. J. DOVER, Oxford University Press, 1980²; *Aristophanes, II, Els Cavallers, Les Bromes*, M. BALASCH, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1970. La ed. de los escolios es de FR. DÜBNER, *Scholía Graeca in Aristophanem*, Hildesheim, 1969².

§ 9.1. Empezamos nuestro estudio con los versos 41-55, pertenecientes al prólogo, en el cual Estrepsíades pone en conocimiento del público la triste situación en que se encuentra. Este prólogo, relacionado estructuralmente con el de *Ach.*, ya que ambos están constituidos por un monólogo del protagonista²⁷, difiere de él en que Estrepsíades tiene que dar mayor información a los espectadores: mientras que en *Ach.* el protagonista está harto de la guerra, cuyas consecuencias eran bien conocidas por todos los atenienses, en *Nubes* los problemas de Estrepsíades son de índole privada, relacionados con su situación económica y familiar. Esta circunstancia lleva a S. Hess a considerar *Nubes* como la primera comedia en la que se tratan problemas domésticos²⁸.

Los problemas económicos de Estrepsíades, endeudado por culpa de su hijo, tienen como origen la educación que éste ha recibido de su madre; en última instancia, la elección equivocada de esposa. En el pasaje que estudiamos, Estrepsíades describe, oponiéndolos, el carácter de su mujer y el suyo propio.

φεῦ
 εἶθ' ὄφελ' ἢ προμνήστρι' ἀπολέσθαι κακῶς
 ἥτις με γῆμ' ἐπῆρε τὴν σὴν μητέρα.
 ἐμοὶ γὰρ ἦν ἄγροικος ἡδιστος βίος,
 εὐρωπιῶν, ἀκόρητος, εἰκῆ κείμενος,
 45 βρῶν μελίτταις καὶ προβάτοις καὶ στεμφύλοις.
 ἔπειτ' ἔγῃμα Μεγακλέους τοῦ Μεγακλέους
 ἀδελφιδῆν ἄγροικος ὦν ἐξ ἄστεως,
 σεμνὴν, τρυφῶσαν, ἐγκεκοισρωμένην.
 ταύτην δ' ἐγάμουν συγκατεκλινόμενην ἐγὼ
 50 ὄζων τρυγός, τρασιᾶς, ἐρίων, περιουσίας,
 ἢ δ' αὖ μύρου, κρόκου, καταγλωττισμάτων,
 δαπάνης, λαφυγμοῦ, Κωλιάδος, Γενετυλλίδος.
 οὐ μὴν ἐρῶ γ' ὡς ἀργὸς ἦν, ἀλλ' ἐσπάθα,
 ἐγὼ δ' ἂν αὐτῇ θοίματιον δεικνὺς τοδὶ
 55 πρόφασιν ἔφασκον ὦ γύναι, λίαν σπαθᾶς.

§ 9.2. En este pasaje todos los recursos estilísticos están orientados a resaltar con mayor claridad los rasgos característicos de ambos personajes, que en última instancia se basan en la oposición campo/ciudad²⁹. En los vv. 50-52 se realiza esta oposición del modo más directo y meta-

²⁷ Vid. S. HESS, *Studien zum Prolog in der attischen Komödie*, 1953, p. 62.

²⁸ Cf. S. HESS, *o.c.*, p. 61.

²⁹ Cf. a este respecto el cap. dedicado a *Nub.* en el libro de WHITMAN, *Aristophane and the Comic Hero*, Cambridge, 1971², «The war between the generations», en especial p. 126; SPYROPOULOS, *o.c.*, p. 81; *Sch.* v. 57.

fórico a la vez. En la doble acumulación de olores³⁰, con la que culmina la descripción de los personajes, se realiza esta oposición mediante la moralización del olfato: los olores simbolizan para Estrepsíades cualidades y defectos morales, que constituyen los rasgos esenciales de la vida campesina y ciudadana.

La doble acumulación está especialmente realzada por el paralelismo sintáctico: tanto la descripción de los olores que desprende Estrepsíades, como la de los que desprende su mujer, dependen del verbo ὀζειν³¹. Este paralelismo se subraya con la elisión del verbo³² en el segundo miembro y el uso de δ' αὖ³³.

La caracterización de los personajes está favorecida por la sensación de amalgama y minuciosidad en la descripción, lograda mediante la utilización de diversos recursos estilísticos, como el asíndeton³⁴, la utilización de términos pertenecientes a diferentes campos semánticos³⁵, la gradación en el número de sílabas entre los términos de un mismo verso³⁶, los recursos fónicos y métricos, la unión de términos usados en sentido real y en sentido metafórico, y la pertenencia de algunos al vocabulario erótico.

El verbo ὀζειν es especialmente adecuado para el uso metafórico de sus complementos³⁷. Éste es el sentido de περιουσίας, καταγλωττισμάτων, δαπάνης, λαφυγμοῦ, Κωλιάδος, Γενετυλλίδος, e incluso es posible que de κρόκου.

El sentido primario de κρόκος es «azafrán»; que se podía usar como perfume³⁸; pero también es posible que esté usado de un modo metafórico,

³⁰ Con respecto a la consideración de la acumulación como recurso estilístico, cf. SPYROPOULOS, *o.c.*, en especial «Conclusiones», pp. 151-156.

³¹ Cf. W. HORN, *o.c.*, p. 91, n. 159.

³² Sobre la elisión cf. SCHWYZER, *o.c.*, pp. 707-708.

³³ Cf. J. D. DENNISTON, *The Greek Particles*, Londres, 1966, p. 165, sobre el uso de δὲ sin μὲν.

³⁴ J. CARRIÈRE, *Stylistique grecque*, París, 1967, § 83; SPYROPOULOS, *o.c.*, pp. 122-123.

³⁵ Cf. SPYROPOULOS, *o.c.*, p. 131.

³⁶ Cf. SPYROPOULOS, *o.c.*, pp. 136-137; J. VARA, *art. cit.*, p. 331, denomina «miembro de sílabas crecientes» a la construcción usada por Hesíodo, consistente en tres adjetivos referidos a un sustantivo del verso precedente, de los cuales el segundo tiene más sílabas que el primero, y el tercero está formado por una expresión adjetiva compuesta de varios términos.

³⁷ Cf. TAILLARDAT, *Les images d'Aristophane*, París, 1965, § 748n.; en español, por ejemplo, «oler a limpio».

³⁸ Cf. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, París, 1968 ss., s. v. κρόκος; K. J. DOVER, comentario *Nub.* v. 51.

refiriéndose a *κροκωτός*, haciendo así una alusión erótica³⁹, en cuyo caso, como *καταγλωττισμάτων*, *Κωλιάδος* y *Γενετυλλίδος* pertenecería al vocabulario erótico.

Καταγλωττισμάτων, término expresivo por su considerable longitud y su pertenencia al vocabulario erótico, ya que designa un tipo de beso apasionado⁴⁰, está subrayado por su posición en final de verso⁴¹ y el contraste con los bisílabos *μύρου* y *κρόκου*, que le preceden.

Entre los términos eróticos destacan en especial los dos últimos, *Κωλιάδος* y *Γενετυλλίδος*, por ser ambos nombres propios usados metafóricamente. Con el primero se hace referencia a Afrodita Colfada, que tenía un santuario en el promontorio del mismo nombre. Es posible ver en él una alusión a *κωλή*⁴², con el que Chantraine⁴³ apunta la posibilidad de que esté emparentado etimológicamente. *Γενετυλλίς* era una diosa de las mujeres, relacionada con la fecundación y el parto, etimológicamente emparentada con *γένος*⁴⁴.

Este vocabulario erótico prepara el terreno para el juego de palabras de los versos finales.

Como ya hemos dicho, los recursos métricos y fónicos realzan esta acumulación. Basta una simple lectura de los versos para convencerse de que su uso no es casual. Así, en el primer miembro de la acumulación, v. 50,

ὄζων τρυγός, τρασιᾶς, ἐρίων, περιουσίας,

observamos el doble juego de aliteraciones *τρυγός τρασιᾶς, ἐρίων περιουσίας*, que son especialmente expresivas por afectar a los fonemas iniciales de los términos⁴⁵, su posición contigua y la métrica: diéresis tras

³⁹ El *κροκωτός* era un vestido teñido con azafrán que usaban las mujeres en ciertas ceremonias y como ropa incitante, cf. K. J. DOVER, com. *Nub.* v. 51; CHANTRAINE, *Dic. ét.*, y H. FRISK, *Griechische etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1973, s.v. *κρόκος*.

⁴⁰ A. M. KOMORNICKA, «Sur le langage érotique de l'ancienne comédie attique», *QUCC* 9, 1981, (pp. 55-84), p. 66.

⁴¹ A. DA COSTA RAMALHO, «Notas métricas a Aristófanes. Compostos en trímetros iambicos», *Humanitas* 4, 1952, pp. 19-31, en especial p. 19.

⁴² Cf. VAN DAELE, nota a su traducción de *Nub.* en la ed. de «Les Belles Lettres», p. 166.

⁴³ *Dic. ét.*, s.v. *κῶλον*.

⁴⁴ CHANTRAINE, *Dic. ét.* y FRISK, *Griech. et. Wört.*, s.v. *γένεσις*; K. J. DOVER, com. *Nub.* v. 52; VAN DAELE, nota a su traducción de *Nub.*, p. 166; *Sch.* v. 52.

⁴⁵ Con respecto a la especial importancia de la aliteración del fonema o morfema inicial, cf. M. S. SILK, *Interaction...*, p. 174.

los dos primeros términos de las aliteraciones, *τρυγός* y *ἐρίων*, y la doble resolución en *ἐρί-* y *περι-*. Las diéresis, aunque normalmente son evitadas, en especial dos en un mismo verso, en ocasiones son usadas con fines estilísticos⁴⁶.

La relación entre *ἐρίων* y *περιουσίας* es aún más estrecha que la existente entre *τρυγός* y *τρασιᾶς*; *περιουσίας* provoca un *aprosdokēton*, ya que precede a tres sustantivos usados en sentido real, mientras que él sólo metafóricamente puede depender de *δῆζειν*. A nuestro entender, el uso de *περιουσίας* está motivado por el de *ἐρίων*: la secuencia *ἐρί-* sugiere a Aristófanes el uso de *περιουσίας*.

Los dos grupos en los que se realiza la aliteración están unidos mediante el homeoteleuto entre los segundos términos: *τρασιᾶς* - *περιουσίας*.

También en el segundo miembro de la acumulación utiliza Aristófanes recursos fónicos. Así en *μύρου*, *κρόκου* observamos el homeoteleuto en *-ου*, reforzado por la diéresis tras *μύρου* y la relación existente entre ambos términos: bisílabos, con la misma escansión y posición acentual, y pertenecientes a campos semánticos cercanos⁴⁷.

Vemos, pues, que los recursos fónicos añaden su expresividad a los restantes procedimientos estilísticos, con la finalidad de resaltar la caracterización de los personajes. La especial relevancia de los vv. 50-52, que terminamos de estudiar, está preparada por los versos precedentes, en los que se realiza por separado una caracterización primera de los personajes.

⁴⁶ Con las diéresis se marca con claridad el ritmo de un pasaje. Por ello en ocasiones se las busca en comienzo de canto, como en Alceo, fr. 10 B (1.P.) o Safo, fr. 82 a (L.P.), en los anapestos de marcha, como en Aesch. *Pers.* 34. En otras ocasiones, como Ag. 1485-7, es posible ver la influencia de cantos populares. La consideración de la diéresis como recurso estilístico en estos versos está reforzada por el hecho de ser éste un pasaje muy elaborado, en el que convergen aliteraciones (*ἰὼ ἰή, διαὶ Διός, παναιτίου πανεγγέτα*), el posible juego etimológico *διαὶ Διός* recogido posteriormente en Pl. *Cr.* 396 ab, los epítetos *παναιτίου πανεγγέτα*, etc. (cf. E. FRAENKEL, *Aeschylus; Agamemnon*, Oxford University Press, 1978², vv. 1485 s.). Sobre la utilización de las diéresis, cf. D. KORZENIEWSKI, *Griechische Metrik*, Darmstadt, 1968, p. 16; A. M. DALE, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge University Press, 1968², p. 71.

⁴⁷ Recuérdese que el azafrán se usaba como perfume. Cf. n. 38.

§ 9.3. A la descripción del carácter y modo de vivir de Estrepsíades se dedican los vv. 41-45. En ellos observamos la afirmación previa del propio Estrepsíades de que es un campesino, v. 43, afirmación que contrasta con el tono trágico de los dos versos precedentes⁴⁸. De tal contraste resulta subrayado el término ἄγροικος por una parte, y por otra se acentúa el malhumor de Estrepsíades provocado por las diferencias existentes entre él y su mujer. Este tono trágico en

φεῦ
εἶθ' ὄφελ' ἢ προμνήστρι' ἀπολέσθαι κακῶς
ἦτις με γῆμ' ἐπῆρε τὴν σὴν μητέρα

se logra mediante la utilización de la interjección φεῦ, frecuente en los trágicos⁴⁹ y la expresión εἶθ' ὄφελ(ε) con infinitivo de aoristo. Esta expresión, basada en el uso homérico del infinitivo de aoristo con ὄφελον para expresar disgusto, se mantiene en ático, especialmente en estilo poético, precedida a menudo por εἶθε a causa del debilitamiento de ὄφελον⁵⁰.

La métrica también participa en esta parodia del tono trágico. Así vemos que estos dos versos no presentan ninguna de las libertades del trímetro yámbico normales en comedia: cesura tras la segunda breve en el v. 41, y tras la primera y segunda breve en el v. 42, realizándose en ambos el zeugma de Porson, y con una sola resolución, en una larga⁵¹.

El crecimiento malhumor de Estrepsíades, causante del tono trágico, está acentuado en el v. 42 mediante la utilización de monosílabos y bisílabos en proporción superior al resto del pasaje⁵² y la aliteración de vocales de timbre -e-:

ἦτις με γῆμ' ἐπῆρε τὴν σὴν μητέρα
ē.....ē...ē...ē.ē.ē...ē...ē...ē.ē...

Este tono trágico está reforzado por el hecho de que con estos versos Estrepsíades reemprende su monólogo, aunque formalmente se dirige a su hijo⁵³.

⁴⁸ Cf. P. RAU, *o.c.*, p. 189.

⁴⁹ Cf. LSJ, *s.v.* φεῦ.

⁵⁰ Cf. SCHWYZER, *o.c.*, 345-346; J. HUMBERT, *Syntaxe grecque*, París, 1972, § 176 R y 193.

⁵¹ En Tragedia sólo se permite la resolución de las largas, salvo la última, y de la primera *anceps*; cf. KORZENIEWSKI, *o.c.*, p. 188. Sobre las diferencias del uso del trímetro yámbico en tragedia y comedia, cf. D. MAAS, *Greek Metre*, Londres, 1962, §§ 101-114; D. S. RAVEN, *Greek Metre*, Londres, 1968, §§ 23-29; A. M. DALE, *o.c.*, pp. 75-86; M. L. WEST, *Greek Metre*, Oxford, 1982, pp. 89-90.

⁵² Cf. MAROUZEAU, *o.c.*, pp. 103-108 y A. LÓPEZ EIRE, *Orígenes de la Poética*, Salamanca, 1980, pp. 149-150, sobre el pasaje de *Od.* XI 593 ss. (descripción del castigo de Sísifo).

⁵³ Cf. τὴν σὴν μητέρα.

A continuación encontramos la autodescripción, propiamente dicha, de Estrepsíades, vv. 43-45, en la que observamos el mismo procedimiento estilístico que en los vv. 50-52: una acumulación⁵⁴. En este caso se trata de adjetivos y participios, usados con el mismo valor que éstos⁵⁵, que forman el predicado nominal de una oración cuyo sujeto es βίος.

Al igual que en la acumulación de los vv. 50-52, resalta la expresividad de ésta el asíndeton, la gradación en la longitud de los términos, el uso metafórico de εὐρωτιῶν y βρύων⁵⁶, colocados en cabeza de verso, y los recursos fónicos y métricos. Observamos, además de ello, una acumulación secundaria, formada por los complementos de βρύων, el último término de la acumulación principal:

45 βρύων μελίτταις καὶ προβάτοις καὶ στεμφύλοις.

Esta acumulación principal, vv. 43-45, está enmarcada en unidades métricas: empieza en ἄγροικος, tras una diéresis, y termina en στεμφύλοις, final del v. 45. La posición de cesuras y diéresis subrayan la acumulación; destacamos en especial el v. 44, εὐρωτιῶν, ἀκόρητος, εἰκῆ κείμενος, con diéresis tras εὐρωτιῶν y cesura tras ἀκόρητος.

Como refuerzo de la acumulación intervienen los recursos fónicos. Así observamos en los vv. 43-44 un homeoteleuto en -os:

ἔμοι γὰρ ἦν ἄγροικος ἦδιστος βίος
εὐρωτιῶν, ἀκόρητος, εἰκῆ κείμενος,

que es rima externa entre βίος y κείμενος, y rima interna entre ἄγροικος-βίος, ἀκόρητος-κείμενος y ἄγροικος-ἀκόρητος. Subrayan este homeoteleuto: la posición contigua de ἄγροικος ἦδιστος βίος, en especial ἄγροικος ἦδιστος, ambos trisílabos con la misma posición acentual; la semejanza fónica entre ἄγροικος y ἀκόρητος⁵⁷, ambos colocados entre la diéresis del primer yambo y la cesura tras la segunda *anceps*.

§ 9.4. A esta descripción de Estrepsíades sigue la de su mujer, vv. 46-48. Se anticipa en ella, de modo expreso, la oposición que hemos visto en los vv. 50-52, campo/ciudad: v. 47 ἄγροικος ὦν ἐξ ἄστews, reforzada por las dos diéresis del verso, la que precede a ἄγροικος y la que sigue a ὦν⁵⁸.

⁵⁴ Cf. SPYROPOULOS, *o.c.*, pp. 97 y 117.

⁵⁵ Cf. SCHWYZER, *o.c.*, pp. 407-408.

⁵⁶ Cf. *Sch.* vv. 44 y 45; KOMORNICKA, *Métaphores, Personifications et comparaisons*, Wrocław, Warszawa, Krakow, 1964, p. 68. Sobre el sufijo de formación del denominativo εὐρωτιῶν y su significado, cf. A. DEBRUNNER, *Griechische Wortbildungslehre*, Heidelberg, 1917, pp. 179-186.

⁵⁷ La semejanza fónica se basa en la aliteración de vocales: ἄγροικος ἄ...ὀι...ὀ.../ἀκόρητος ἄ... ὀ... ἔ... ὄ y en la utilización de consonantes, ἄγροικος... gr... k... s / ἀκόρητος ...k...r...t...s.

⁵⁸ Sobre el uso de la diéresis con fines estilísticos, cf. nota 46.

El primer dato que Estrepsíades ofrece sobre su mujer es su ascendencia: vv. 46-47 ...Μεγακλέους τοῦ Μεγακλέους ἀδελφιδῆν... Aunque hay constancia de la existencia de un Megacles, hijo de Megacles, tesoroero en Atenas en 428/7, no creemos que Aristófanes se refiera en estos versos a su nieta⁵⁹, sino más bien que con esta ascendencia define la clase social y económica de la esposa de Estrepsíades.

Este nombre propio es de por sí mismo expresivo, si lo consideramos un nombre parlante, como tantos otros en Aristófanes⁶⁰. El hecho de que un padre dé a su hijo su propio nombre es relativamente raro en griego, por lo que creemos que la finalidad de la repetición *Μεγακλέους τοῦ Μεγακλέους* no es otra que reduplicar el efecto que la pronunciación de *Μεγακλέους* provoca, resaltando su valor de nombre parlante. Asimismo, aunque los nombres en *Μεγα-* no son corrientes en griego, éste en particular fue usado por Alcmeónidas, ricos y distinguidos⁶¹.

En consecuencia, con estas palabras Estrepsíades da a entender que su mujer procede de una familia de muy buena posición, en claro contraste con la descripción de sí mismo que ha hecho en los versos precedentes.

Los rasgos con los que Estrepsíades define a su mujer en los versos siguientes, 47-48, están justificados por esta ascendencia. Con ellos se forma la aliteración del v. 48, anticipada por *ἔξ ἄσπεως*, que equivale a un adjetivo⁶². En esta acumulación observamos, una vez más, el asíndeton que provoca la sensación de amalgama, mezcla de participios y adjetivos, gradación en la longitud de los términos, y el especial realce de *σεμνῆν* y *ἔγκεκοισρωμένην*; *σεμνῆν*, en relación con *ἔβεσθαι* y normalmente aplicado a los dioses, adopta, a menudo, un tono irónico, como en este caso⁶³; *ἔγκεκοισρωμένην* es un término expresivo, tanto por su considerable longitud, en posición enfática (entre la cesura tras la segunda *anceps* y el final de verso⁶⁴), como por ser una formación cómica, sobre *Κοισύρα*, utilizada en sentido metafórico. El homeoteleuto en *-ῆν*, y la aliteración del grupo que le precede, *-ēm-/mē-*, *σεμνῆν-ἔγκεκοισρωμένην*, refuerzan la expresividad de estos términos, colocados en cabeza y final de verso.

Tras la caracterización de Estrepsíades y de su mujer⁶⁵ por separado, en los vv. 50-52, como hemos dicho, se realiza la de ambos en conjunto.

⁵⁹ En este punto estamos de acuerdo con K. J. DOVER, com. *Nub.* v. 46.

⁶⁰ Cf. Estrepsíades mismo.

⁶¹ Cf. VAN LEEUWEN, com. *Nub.* v. 46.

⁶² Del mismo modo que un demótico equivale a la construcción de *ἐξ* + sustantivo, cf. Dover, com. *Nub.* v. 47.

⁶³ Cf. CHANTRAINE, *Dic. ét.*, s.v. *σέβομαι*.

⁶⁴ Cf. DA COSTA, *art. cit.*, p. 19.

⁶⁵ No ha podido establecerse con claridad hasta el momento la personalidad de esta mujer. Mientras que TAILLARDAT (*o.c.*, § 333) y VAN LEEUWEN (com. *Nub.* v. 48) creen que se trata de Cesira de Eretria, mujer de Pisístrato, basándose en el escolio al v. 48, DOVER afirma (com. *Nub.* v. 48) que se trata de una mujer de origen no conocido, considerada en el folclore como una gran dama.

Como epílogo de ella, resumiendo la actitud de los dos personajes, hace Estrepsíades un juego de palabras en los vv. 53-55 con el verbo *σπαθᾶν*. El significado primario de este verbo es «tejer», pero en los oradores es usual el metafórico de «dilapidar»⁶⁶. Es posible, incluso, ver un segundo sentido metafórico referido al ardor sexual de la mujer de Estrepsíades⁶⁷, que vendría preparado por los términos pertenecientes al vocabulario erótico de los versos precedentes. La posición de este verbo en los vv. 53 y 55, en final de verso, y en el v. 55 en estilo directo, dan mayor fuerza a este chiste.

§ 10. Del estudio de este pasaje puede concluirse que los recursos fónicos son usados por Aristófanes, de un modo consciente, como recurso estilístico, en convergencia con otros procedimientos y para subrayar la expresividad que con ellos se logra. No ocurre lo mismo en los versos que estudiaremos a continuación, en los cuales, como veremos, el elemento fónico es fundamental. Nos referimos a los vv. 1406-1407 de *Nub.* Forman parte del discurso de Fidípides, vv. 1353-1451. En él intenta convencer al coro y a su padre de que no es nada vergonzoso que un hijo pegue a su padre. Para ello se sirve de los conocimientos que ha adquirido en el *φροντιστήριον*, como puede verse por los términos e ideas usados, y por la estructura de este discurso⁶⁸. Estos versos, con los que Estrepsíades interrumpe a su hijo, están motivados por las palabras de éste: Fidípides termina de decir que cuando sólo le interesaban los caballos, apenas si sabía articular una frase; en cambio ahora, gracias a la enseñanza recibida, puede burlar las leyes establecidas. Con ellos Aristófanes marca el paso del *προοίμιον* (vv. 1399-1405) a la exposición de las *πίστεις* (vv. 1409-1432).

ἵππευε τοίνυν νῆ Δί', ὡς ἔμοιγε κρείττον ἐστὶν
ἵππων τρέφειν τέθριππον ἢ τυπτόμενος ἐπιτριβῆναι.

La aliteración en oclusivas, sobre todo en /p/, /t/, es evidente. Destacan en especial la geminada /pp/ en *ἵππευε*, *ἵππως* y *τέθριππον*, y el grupo /pt/ en *τυπτόμενος*. La aliteración está causada en su mayor parte por términos relacionados con los caballos y con los golpes, realizados por medio de otros recursos estilísticos.

Los términos relacionados con los caballos forman un poliptoton: *ἵππευε*, *ἵππων*, *τέθριππον*. Dover, al tratar este pasaje⁶⁹, remite a su nota

⁶⁶ Cf. TAILLARDAT, *o.c.*, § 440 y *Sch.* v. 53.

⁶⁷ Cf. K. J. DOVER, com. *Nub.* v. 53, y VAN DAELE, nota a su traducción de *Nub.*, p. 166.

⁶⁸ Con respecto a la utilización por Aristófanes de las técnicas retóricas, cf. CH. T. MURPHY, «Aristophanes and the Art of Rhetoric», *HSCP* 49, 1938, pp. 69-113.

⁶⁹ Com. *Nub.* v. 1406.

al v. 1069, en la que, a propósito de τὴν νύκτα παννουχίζειν, afirma, gratuitamente a nuestro entender, que los griegos no reparaban en tal repetición de la raíz. Un poliptoton como ἵππευε, ἵππων, τέθριππον difícilmente puede ser casual y resulta más razonable pensar que ha sido conscientemente buscado.

El término ἵππευε plantea problemas en cuanto a su significado. «Montar a caballo» está en contradicción con el v. 1407, en el que Estrep-síades habla de una cuadriga. Para este significado, él mismo usó en el v. 15 ἱπάζεται. Si, de acuerdo con el v. 1407, proponemos «conducir un carro», éste sería el único contexto con tal significado⁷⁰. Descartado de antemano, por el contexto, el de «ser caballero», nos queda el uso figurado de ἵππεύειν, «galopar». Sea como fuese, el uso de este verbo parece forzado, y quizá se deba al deseo de formar un poliptoton y la aliteración en oclusiva.

A este mismo deseo se debe, sin duda, el uso de ἵππων τέθριππον. El término ἵππων es redundante, puesto que con τέθριππον queda suficientemente claro que Estrep-síades se refiere a una cuadriga de caballos, redundancia que se acentúa al colocarlo en comienzo de verso, en anáfora con ἵππευε.

En cuanto a los términos relacionados con los golpes, τυπόμενος ἐπιτριβῆναι, que también aparecen juntos en el v. 972 (ἐπιτριβετο τυπόμενος), resaltamos el uso figurado de ἐπιτριβεσθαι, cuyo significado primario es «ser triturado» (en un mortero, como en *Pax* 246), de modo que esta expresión, con el participio de τύπτομαι, significa «ser molido a golpes»⁷¹.

La relación existente entre los dos grupos de términos está subrayada por la diéresis medial que precede a τυπόμενος ἐπιτριβῆναι⁷².

La secuencia fónica lograda mediante el uso de tales términos, es decir, la aliteración en oclusivas, da lugar a una armonía imitativa, onomatopeya que evoca el sonido del galope del caballo y de los golpes de Fidípides, en perfecta consonancia con el contenido de los versos. Ejemplos semejantes podemos leer en otras lenguas, como en latín, y en otros autores griegos.

⁷⁰ Cf. *LSJ*, s.v. ἵππεύω; con respecto al significado de este sufijo de formación, cf. DEBRUNNER, *o.c.*, § 212 y CARRIÈRE, *o.c.*, p. 46.

⁷¹ Cf. *Sch.* v. 1407; TAILLARDAT, *o.c.*, § 64.

⁷² Con respecto al tetrametro yámbico en Aristófanes, cf. F. PERUSINO, *Il tetrametro giambico catalettico*, Roma, 1968, pp. 33-93.

Así, en latín, Virgilio *Aen.* VIII 3:

*Utque acris concussit equos utque impulit arma*⁷³;

en Homero, *Il.* XXIII 116, en la descripción del trote de las mulas:

πολλὰ δ' ἄναντα κάταντα πάραντά τε δόχημα τ' ἦλθον⁷⁴,

o del golpe de la pierna de Ulises en la bañera, cuando Euriclea, asombrada, la deja caer, *Od.* XIX 469.

ἐν δὲ λέβητι πέσε κνήμη · κανάχησε δὲ χαλκός⁷⁵,

o en Hesíodo la preparación de un combate a base de gritos y ruidos, por ejemplo *Esc.* v. 341

σμερδαλέον ἵπποισιν ἐκέκλετο · τοὶ δ' ὑπ' ὀμοκλή⁷⁶.

§ 11. Hemos visto en los ejemplos anteriores dos usos bien diferenciados de los recursos fónicos. En el primero actuaban como subrayado de la expresividad lograda mediante otros procedimientos; en el segundo, en cambio, la comicidad del pasaje se basaba en ellos fundamentalmente. Estudiaremos a continuación unos versos en los que la función es distinta. En este caso una determinada secuencia fónica sugiere el uso de otra, a continuación de la primera, dando lugar con ello a un juego de palabras. Se trata de los vv. 23-24.

Como en los vv. 41-55, que ya hemos estudiado, pertenecen al prólogo. Preceden directamente a la interrupción del monólogo, ocasionada por las palabras que pronuncia Fidípides en sueños. Estrepsíades, desvelado a causa de las deudas que ha contraído por culpa de su hijo, se dispone a hacer el balance de las mismas. En su libro de cuentas consta que debe doce minas a Pasiás, que pidió prestadas para comprar un caballo.

ὄτ' ἐπριάμην τὸν κοππατίαν. οἶμοι τάλας
εἶθ' ἔξεκόπην πρότερον τὸν ὀφθαλμὸν λίθῳ.

24.-ἔξεκόπην codd./ ἔξεκόπη van Leeuwen.

τὸν κοππατίαν es un sustantivo formado sobre κόππα⁷⁷, el nombre de la letra que, en algunos alfabetos arcaicos, servía para notar la oclusiva

⁷³ Virgile-Éneide, II, ed. R. DURAND, «Les Belles Lettres», París, 1960⁷; cf. MA-ROUZEAU, *o.c.*, p. 29.

⁷⁴ *Homeri opera*, II, *Iliadis XIII-XXIV*, ed. Th. W. ALLEN, Oxford Classical Texts, 1920³; cf. W. B. STANFORD, *art. cit.*, p. 129.

⁷⁵ *Homeri opera*, IV, *Odysseae, XIII-XXIV*, ed. Th. W. ALLEN, Oxford Classical Texts, 1919²; cf. J. DEFRADES, *art. cit.*, p. 39.

⁷⁶ *Hésiode. Théogonie. Les travaux et les jours. Le Bouclier*, ed. P. MAZON, «Les Belles Lettres», París, 1977⁹; cf. J. VARA, *art. cit.*, pp. 329-330.

⁷⁷ Cf. CHANTRAINE, *La formation des noms en grec ancien*, París, 1979², §§ 73-74.

velar sorda ante vocal posterior; κοππατίας designa al caballo marcado con tal letra⁷⁸. La secuencia fónica que este sustantivo forma, en especial el grupo κοππ-, sugiere a Estrepsíades el uso de ἐξεκόπην en el verso siguiente, dando lugar a un juego de palabras entre ambos términos, entre los que no existe otra relación que la aliteración κοππ-, -κοπ-⁷⁹.

Este procedimiento estilístico, sobre el que descansa, en gran parte, la comicidad del pasaje, está subrayado por otros recursos que realzan su expresividad. Uno de ellos es el uso de la expresión οἶμοι τάλας, de tono trágico⁸⁰. El otro, de gran relevancia en estos versos, es la métrica. Las diéresis en el v. 23 tras ὄτ' ἐπριάμην y τὸν κοππατίαν, y en el v. 24 tras εἶθ' ἐξεκόπην, subrayan la locución οἶμοι τάλας y el juego de palabras⁸¹.

La función de los recursos que hemos estudiado es provocar un *aprosdokēton*⁸² y realzarlo. Este *aprosdokēton* se basa en el absurdo deseo que Estrepsíades expresa en el v. 24. Absurdo, efectivamente, resulta que prefiera perder un ojo a comprar un caballo.

Así, pues, observamos en los vv. 23-24 un uso de los recursos fónicos diferente a los estudiados anteriormente.

§ 12.1. Tras el análisis de estos tres pasajes de *Las Nubes*, creemos que puede afirmarse que el elemento fónico es utilizado en Aristófanes como procedimiento estilístico. Pero sería erróneo pensar que este hecho se restringe a Aristófanes, en lo que a Comedia respecta, pues en esta utilización no fue él un innovador. Por ello consideramos conveniente estudiar a continuación unos versos de Cratino, autor anterior a Aristófanes en una generación⁸³. En él puede observarse un uso semejante al que ya hemos visto en Aristófanes, a pesar del carácter tan fragmentario que presenta su obra.

⁷⁸ Cf. CHANTRAINE, *Dic. ét.*, s.v. κόππα; DOVER, *com.* v. 23; VAN LEEUWEN, *com.* v. 23.

⁷⁹ ἐκκόπτειν, compuesto de κόπτειν, pertenece a la misma raíz de κόπος, κοπή, κόμμα, etc. Cf. CHANTRAINE, *Dic. ét.*, s.v. κόπτω.

⁸⁰ Cf. P. RAU, *o.c.*, p. 186 con respecto a *Ach.* 168, οἶμοι τάλας ἀπόλλυμαι; cf. su utilización en escenas paródicas como *Ach.* 1069, 1227, *Pax* 58, 176, etc.

⁸¹ Con respecto a la especial expresividad de las diéresis normalmente evitadas, cf. KORZENIEWSKI, *o.c.*, p. 16; A. M. DALE, *o.c.*, p. 71.

⁸² Entendemos por *aprosdokēton* el contraste cómico producido por la unión, normalmente a nivel verbal, de dos elementos opuestos entre sí. Cf. A. LÓPEZ EIRE, *Aristófanes. Las Asambleístas*, Barcelona, 1977, pp. 30 ss.

⁸³ Con respecto a Cratino, cf., entre otros, SCHMID, *o.c.*, I, 4 pp. 67-89; A. LESKY, pp. 448-450; M. LANDFESTER, «Geschichte der griechischen Komödie», pp. 354-399, en *Das Griechische Drama*, G. A. SEECK, Darmstadt, 1979, en concreto pp. 369-371.

Nos ocuparemos del fr. 143 Edmonds⁸⁴, perteneciente a Ὀδυσσεύς. En esta obra se parodia el encuentro de Ulises y sus compañeros con el Cíclope, relatado en el libro IX de la *Odisea*, y que seguramente influyó en el drama satírico de Eurípides, Κύκλωψ, que trata este mismo tema⁸⁵.

El fr. 143 pertenece al diálogo del Cíclope con los infortunados navegantes. En él les explica el plan culinario que se ha trazado con respecto a ellos⁸⁶. El texto es el siguiente:

ἀνθ' ὧν πάντας ἐλὼν ὑμᾶς ἐρήϊρας ἐταίρους,
φρύξας χάψήσας κᾶπανθρακίσας κώπτήσας
εἰς ἄλμην τε καὶ ὀξάλμην κᾶτ' ἐς σκοροδάλμην
χλιαρὸν ἐμβάπτων, ὃς ἂν ὀπτότατός μοι ἀπάντων
ὑμῶν φαίνεται, κατατρώξομαι, ᾧ στρατιῶται.

§ 12.2. Dos son los hechos que llaman la atención inmediatamente al leer este fragmento. En primer lugar, la parodia de la épica. El metro mismo, además de resaltar la expresividad, como veremos, es muestra de ello: se trata de hexámetros dactílicos, perfectamente acordes con la práctica homérica, como puede verse en la sustitución de algunos dáctilos por espondeos, sin dar lugar ni a holodáctilos ni a holoespondeos, las cesuras y el hecho de que sólo el segundo verso sea espondeico⁸⁷.

La parodia es evidente en la expresión del primer verso ἐρήϊρας ἐταίρους, fórmula homérica final de verso. Frecuente en la *Odisea*, menos en la *Ilíada*, se usa especialmente en nominativo o acusativo plural⁸⁸.

Con el mismo significado paródico es posible ver en ᾧ στρατιῶται el uso homérico de ᾧ para dirigirse a iguales o inferiores, comportando una expresividad que con el tiempo pierde⁸⁹. De este modo adquiere mayor

⁸⁴ La edición usada es la de J. M. EDMODS, *The Fragments of Attic Comedy*, Leiden, 1957.

⁸⁵ Cf. SCHMID, *o.c.*, I, 3, p. 539 y I, 4, p. 79; G. KAIBEL, «Kratinos' Ὀδυσσεύς und Eurípides' Κύκλωψ», *Hermes* 30, 1895, pp. 74 ss.; R. H. TANNER, «The Ὀδυσσεύς of Cratinus and the *Cyclops* of Eurípides», *TAPhA* 46, 1915, pp. 179 ss. Con respecto al *Cíclope* de Eurípides, cf. el excelente estudio de R. G. USSHER, *Eurípides: Cyclops*, Roma, 1978.

⁸⁶ Cf. H. DOHM, *Magieros*, Munich, 1964, pp. 28-29. Dohm pone en relación este fragmento con el 83 Kaibel de Epicarmo y los vv. 241-246 del *Cíclope* de Eurípides.

⁸⁷ Sobre el uso estíquico del dáctilo en comedia y en tragedia, cf. A. M. DALE, *o.c.*, pp. 28-30; sobre el hexámetro dactílico en Homero, cf., entre otros, A. DAIN, *Traité de métrique grecque*, París, 1965, pp. 52-56; KORZENIEWSKI, *o.c.*, pp. 28-35; D. S. RAVEN, *o.c.*, §§ 56-59; WEST, *o.c.*, pp. 35-39, etc.

⁸⁸ Cf. *LSJ*, s.v. ἐρήϊρος; CHANTRAINE, *Dic. ét., s.v. ἐρήϊρος* y *Grammaire homérique*, I, París, 1958, p. 232.

⁸⁹ Cf. J. HUMBERT, *o.c.*, § 499.

realce la expresión ὦ στρατιῶται, que se encuentra en una posición enfática⁹⁰: al final de una oración que ocupa cinco versos.

Debía producir un notable efecto cómico el contraste existente entre la parodia y el significado de estos versos, en los que el Cíclope anuncia a Ulises y a sus compañeros su intención de devorarlos. El contraste se acentúa por el hecho de ser el Cíclope el que habla, personaje brutal y salvaje por excelencia, alejado de todo lo que la civilización significaba para los griegos⁹¹.

§ 12.3. El segundo hecho relevante de este fragmento está en relación estrecha con la parodia. Nos referimos a la elocuencia de este Cíclope que tan bien detalla la preparación culinaria que piensa llevar a cabo con la carne de Ulises y sus compañeros.

En primer lugar, destacamos la posición del verbo principal, κατατρώξομαι: situado en el último verso, tras seis participios y una oración de relativo⁹², está seguido únicamente por ὦ στρατιῶται y subrayado por la cesura tras φαίνηται y la diéresis bucólica entre él y ὦ στρατιῶται.

Estos tres términos, φαίνηται, κατατρώξομαι y στρατιῶται, están reforzados por el homeoteleuto en -αι que se da en ellos, el cual entre φαίνηται y στρατιῶται es en -ται. Coincide el hemoteleuto con la cesura, la diéresis bucólica y el final de verso. Es especialmente significativo por producirse entre las dos formas personales de estos cinco versos, y el vocativo que cierra la oración.

Llama la atención, asimismo, la acumulación de participios que describen los preparativos: ἐλὼν, φρύξας χἀψήσας κἀπανθρακίσας κῶπτήσας y ἐμβάπτων. En especial destacamos los cuatro participios del verso segundo, φρύξας...κῶπτήσας, que designan diversos modos de cocinar la carne. La acumulación, en concreto, de estos cuatro participios, pertenecientes todos al mismo campo semántico, está especialmente subrayada por la secuencia fónica que se logra con ella⁹³. En principio, la relación entre los participios está reforzada por el homeoteleuto en -sās:

⁹⁰ Cf. J. CARRÈRE, *o.c.*, §§ 73 y 74.

⁹¹ En esta misma circunstancia se basa la parodia del συμπόσιον del *Cíclope* de Eurípides, vv. 411-589, en la que el Cíclope intenta comportarse como un verdadero συμπότης, llegando incluso a pretender los favores de Sileno, vv. 582-589. Sobre la caracterización del Cíclope cf. F. TURATO, *La crisi della città e l'ideologia del selvaggio nell'Atene del V secolo a. C.*, Roma, 1979.

⁹² Con respecto a la posición final como enfática, cf. CARRÈRE, *o.c.*, §§ 73 y 74.

⁹³ Sobre la especial expresividad que conlleva la repetición de un mismo sufijo, cf. MAROUZEAU, *o.c.*, p. 111 y SPYROPOULOS, *o.c.*, p. 143.

φρούξας χάψήσας κάπανθρακίσας κώπτήσας. En segundo lugar, la aliteración en oclusivas y en aspiradas o silbantes que resulta de esta acumulación:

φρούξας χάψήσας κάπανθρακίσας κώπτήσας
ph.ks.s.kh.ps.s.s.p..th.k.s.s.k.pt.s.s.

Las oclusivas evocan el crepitar de la carne grasienta al ser asada; las silbantes y aspiradas, apoyadas por las vocales /a/ en contacto con ellas, evocan el silbido sordo y continuo de la grasa de la carne⁹⁴.

Esta detallada descripción de los diferentes modos en los que piensa preparar la carne del Cíclope, está reforzada por la escansión métrica. El verso está formado por cinco espondeos y un solo dáctilo. Con el uso de los espondeos se acentúa la demora al cocinar⁹⁵.

Por último, se completa la descripción con una acumulación, en el verso tercero, de los condimentos que usará el Cíclope. Esta acumulación secundaria está reforzada por el poliptoton ἄλμην-ἄξάλμην-σκοροδάλμην, y por la gradación en el número de sílabas⁹⁶. El resultado es provocar en el oyente la impresión de que el Cíclope es docto en el arte culinario, ya que conoce tantos tipos de salmorejo.

Estas acumulaciones, referidas a la preparación de la comida, son especialmente expresivas por el hecho de que la carne que se va a cocinar es la de Ulises y sus compañeros. Por lo tanto, aunque formalmente pertenezca a la esfera culinaria⁹⁷, en realidad constituyen amenazas de muerte⁹⁸.

Cada uno de los pasos de esta preparación y, por lo tanto, cada una de las amenazas, está subrayada por el polisíndeton de los versos segundo y tercero⁹⁹, y constituye un desarrollo de *Od.* IX 287ss. en donde no se indica si se cocina o no la carne de los compañeros de Ulises que devora el Cíclope.

⁹⁴ Cf. MAROUZEAU, *o.c.*, pp. 28-31.

⁹⁵ En la *Od.* IX 593-600 (descripción del castigo de Sísifo), observamos un uso semejante de la métrica, subrayando el esfuerzo de Sísifo al subir la piedra primero, y la rapidez en la caída de ésta después, en convergencia con el uso de monosílabos y bisílabos, determinadas secuencias fónicas, etc., cf. el comentario sobre este pasaje de A. LÓPEZ EIRE, *Orígenes...*, pp. 149-150, al que ya hemos hecho referencia en la nota 52.

⁹⁶ Con respecto a Aristófanes, cf. SPYROPOULOS, *o.c.*, pp. 136 s.

⁹⁷ Con respecto a Aristófanes, cf. SPYROPOULOS, *o.c.*, p. 94.

⁹⁸ Con respecto a Aristófanes, cf. SPYROPOULOS, *o.c.*, pp. 92 s.

⁹⁹ Cf. CARRIÈRE, *o.c.*, §§ 83 y 85; SPYROPOULOS, *o.c.*, pp. 124 s.

§ 12.4. Así, pues, del análisis de este fragmento, puede concluirse que Cratino, al igual que Aristófanes, usó el elemento fónico para subrayar la expresividad de otros recursos estilísticos, o para evocar un sonido al que se hace referencia en el texto. El estudio sistemático de estos procedimientos en Cratino está aún por hacer. Presenta una dificultad adicional: el estado fragmentario de los textos, a pesar del cual creemos haber probado su uso en los versos analizados.

§ 13. Volviendo ya al *corpus* al que nos dedicamos en nuestro trabajo, las comedias de Aristófanes, hemos presentado tres modos distintos de utilizar los recursos fónicos: como subrayado de otros procedimientos estilísticos, en este caso acumulación y parodia (vv. 41-55); como elemento fundamental de la comicidad del pasaje, en virtud de la evocación de un sonido (vv. 1406-1407); y, por último, el empleo de un término sugerido por una secuencia fónica precedente, dando lugar, de este modo, a un juego de palabras (vv. 23-24).

Claro está que estos tipos no son los únicos. Pero nos parece que cumplen bien su papel al demostrar la utilización del elemento fónico como procedimiento de estilo en Aristófanes, presentando algunos ejemplos de esta utilización.

Carmen MORENILLA TALENS

Universidad de Valencia