

SOBRE LAS POSIBILIDADES DE UN ANÁLISIS CORAL EN *ILÍADA* 1.53-305

ALEJANDRO ABRITTA (UBA)
alejandroabritta88@yahoo.com.ar

Este artículo es el resultado de una investigación basada en la teoría presentada en el libro *The Dance of the Muses* de A.P. David. El autor intenta, primero, comprobar la presencia de un patrón de concordancia entre el acento y el ictus del hexámetro, utilizando una nueva teoría prosódica del griego; segundo, comprobar la influencia de ese patrón en la narración del episodio; y, finalmente, formular una hipótesis sobre el vínculo entre el ritmo del relato y la “situación emocional” a través de un análisis de las variaciones del patrón acentual de diferentes secciones.

Homero / hexámetro / David / *Ilíada* / ictus

This paper is the outcome of a research based on the theory presented in the book *The Dance of the Muses* from A.P. David. The author attempts, firstly, to probe the presence of a pattern of concordance between the accent and the ictus of the hexameter, using a new prosodic theory for Greek; secondly, to probe the influence of that pattern in the telling of the episode; and, finally, to elaborate an hypothesis concerning the link between the rhythm of the story and the “emotional situation” through a study of the variation of the accental pattern in different sections.

Homer / hexameter / David / *Iliad* / ictus

INTRODUCCIÓN

Durante mucho tiempo en la extensa tradición de los estudios homéricos se ha considerado que el ictus métrico de la línea del hexámetro no tiene vinculación alguna con la prosodia regular del lenguaje griego. Ríos de tinta han corrido tratando de explicar y dar cuenta de cómo una civilización con el sentido estético de la griega (y, me atrevo a agregar, cómo cualquier civilización con un atisbo de sentido estético) pudo encumbrar

como el mayor de sus poetas a un hombre cuya obra se basaba en la monótona repetición de un patrón de seis pies de cuatro tiempos los dos primeros de los cuales cargaban con el ictus, es decir, la parte acentuada. La que se podría denominar *hipótesis coral* en base a la teoría propuesta por A. P. David en el libro *La danza de las musas* soluciona este problema de forma harto sencilla: existe una relación entre la prosodia regular del griego y el ictus, más aun, los poemas homéricos se ejecutaban utilizando, como esperaría cualquier lego, esa prosodia. El vínculo entre ambos tipos de acentuación es el que hay entre el ritmo y la melodía en una composición musical: los poemas homéricos *son* obras musicales.

El trabajo que me propongo al iniciar este estudio es el de encontrar una confirmación, en principio, estadística de esta hipótesis. A partir de los resultados obtenidos en esa investigación, pasará a revisar las posibilidades de una *lectura* coral del pasaje elegido. Llegado ese momento, se establecerán las pautas que se buscan en esa lectura. Finalmente, y a modo de cierre de este trabajo, intentaré dar cuenta de algunos datos con los que me he topado en el transcurso de mi investigación, que funcionan a la vez como otro argumento a favor de la hipótesis de David (a mi entender) y como un (de nuevo, en mi opinión) interesantísimo hallazgo dentro de la naturaleza musical de los poemas homéricos.

No hay razones especiales por las cuales se ha seleccionado *Ilíada* 1.53-305 como el pasaje con el que se trabajará en este estudio: cualquier otro dentro de los poemas homéricos hubiera servido. No obstante, sí parece necesario aclarar por qué no se ha comenzado en el primer verso del poema, estando tan cerca. La razón es la siguiente: considero que el tipo de investigación que he realizado exige que el material sobre el que se conducirá no posea características que vuelvan sospechosos los resultados: el principio de la *Ilíada* bien puede suponerse es susceptible de poseer cualidades que el resto de la obra no. Se dirá que los versos elegi-

dos contienen un momento fundamental en el desarrollo del poema, y es cierto, pero no más fundamental que otros que se podrían haber seleccionado, y en una obra literaria o musical, uno busca lo más destacado en los momentos más importantes. Por otra parte, se ha elegido más que un pasaje, se ha elegido un *episodio*. Este episodio no es lo suficientemente largo como para hacer un estudio de él interminable, ni lo suficientemente corto como para no ser en cierta medida representativo.

PRINCIPIOS PARA UN ANÁLISIS CORAL ESTADÍSTICO

Lo primero que se hizo en la investigación fue realizar la métrica de los versos elegidos. Sobre ella, y utilizando las marcas acentuales combinadas con la nueva teoría del acento que puede hallarse en el capítulo 3 (*passim*) del libro de David, se marcó la prosodia de cada sílaba y palabra. A continuación se copian las reglas utilizadas a partir de *La danza de las musas*:

1. *Circunflejo*: intensificar fuertemente en relación a las sílabas no marcadas en la palabra con un ascenso, un corte y un fuerte descenso en el tono (...).
2. *Grave*: dejar sin intensificar, o levemente intensificado en relación a las sílabas no marcadas con un leve ascenso en el tono (...).
3. *Agudo*: examinar la sílaba siguiente; si es
 - a) [larga], o prepausal, intensificar la sílaba siguiente fuertemente con un tono descendente.
 - b) [breve], o no-existente, intensificar el agudo mismo agudamente con un tono ascendente, o con una contonación completa si la sílaba aguda es cerrada.¹

¹ DAVID (2006:86), traducción propia.

Un tono descendente es un acento barítono, un tono ascendente es un acento oxítono. Una contonación completa es la combinación de un ascenso del tono y un descenso del tono subsiguiente, es decir, de un acento oxítono y uno barítono. De los dos, es el barítono el que carga con la mayor intensidad, y por lo tanto el acento prosódico griego que lleva el principal énfasis prosódico de la palabra. Estas reglas de prosodia se combinan con el ictus de la siguiente manera, según David:²

CONCORDANCIA (ÉNFASIS)	DISCORDANCIA (DE-ÉNFASIS)
Barítono en la tesis	Barítono u oxítono en el arsis
Oxítonos pre-pausales de final larga en la tesis	Tesis neutral (incluyendo el grave) Oxítono no-final en la tesis

Que un acento barítono en la tesis es concordante no requiere explicación, lo mismo que con cualquier tipo de acento en el arsis y la discordancia. Los oxítonos pre-pausales de final larga en la tesis, como en el primer verso de la *Iliada* (θεά), permiten completar una contonación y, por lo tanto, producir una cadencia fuerte que hace que, si aparecen en la tesis, sean concordantes. En este trabajo, se ha agregado a estas dos posiciones la situación de “no-concordancia”, que abarca los otros dos casos de discordancia según la tabla de David. Esto se realizó siguiendo el texto de *La danza de las musas*, donde se dice que “La ‘discordancia’, a diferencia de la ‘concordancia’ admitirá por lo tanto grados. El caso más flagrante sería una intensidad barítónica en el arsis. Cualquier tipo de prominencia en el arsis constituiría, sin embargo, ‘discordancia’. Una forma más moderada de discordancia estaría representada por una simple falta del esperado reforzamiento en la tesis. La más moderada de todas, al punto de extender la catego-

² DAVID (2006:113).

ría, sería el reforzamiento de la tesis por un oxítono”.³ Esta diferencia con la tabla de David no afecta, no obstante, los resultados: el enfoque central aquí está en el estudio de la concordancia. Si se ha establecido esta distinción es para mantener fidelidad a la propuesta presentada en el texto en un estudio mucho más estadístico que el que el autor puede presentar en el espacio de su libro. No se busca originalidad ni debate. Por lo tanto, las reglas que se han utilizado son las siguientes:

- *Concordancia*: Acento barítono u oxítono pre-pausal en la tesis, sin importar la acentuación del arsis.
- *No-concordancia*: Sin acento en todo el pie o sólo con graves u oxítono no pre-pausal en la tesis.
- *Discordancia*: Cualquier tipo de acentuación en el arsis sin acento en la tesis.

Las relaciones entre la acentuación de la tesis y del arsis detalladas pueden generar confusión. Se ha optado por suponer que una tesis acentuada produce siempre concordancia, puesto que por sí sola convierte al pie en rítmicamente apropiado. Por eso sólo hay discordancia cuando el arsis está acentuado y la tesis no. Esta decisión es otra de las tantas que pueden discutirse.

Una vez realizado el estudio de la prosodia, se prosiguió con el paso de la recolección de los datos en tablas. Se colocó verso por verso cada sílaba en una de las dos siguientes, dependiendo de si estaba en la tesis o en el arsis:

³ DAVID (2006:112).

PIE	TESIS
Declive barítono	
Circunflejo	
Sílaba cerrada	
Oxítono pre-pausal	
Oxítono	
Ascenso oxítono	
Grave	
No acentuado	

Tabla 1. Clasificación de versos en las tesis

PIE	ARSIS...		
	...Espondaico	...Dactílico 1	...Dactílico 2
Declive barítono			
Circunflejo			
Sílaba cerrada			
Oxítono pre-pausal			
Oxítono			
Ascenso oxítono			
Grave			
No acentuado			

Tabla 2. Clasificación de versos en los arsis

Como se imaginará, cada verso aparece una vez en la tabla de arriba, una vez en la de abajo si el pie es un espondeo, y dos si es un dactilo. Por lo tanto, se obtuvieron seis tablas de cada una de estas dos (en el arsis del sexto pie se utilizaron dos columnas, una para espondeos y otra para troqueos). Considérese que, incluso si todos los pies de todos los versos fueran espondeos, se habrían obtenido hasta este punto 3036 datos (253 versos por 6 pies por 2 sílabas). Por tal razón, y para simplificar, se pasaron los obtenidos a la siguiente tabla, que ya se presenta en su versión completa:

General	1º pie			2º pie			3º pie			4º pie			5º pie			6º pie			
	T	E	D1	D2	T	E	D1	D2	T	E	D1	D2	T	E	D1	D2	T	E	Tr
Decive barítono	-	25	-	-	67	4	-	-	124	1	-	-	53	10	-	-	77	85	-
Circun- flejo	47	7	-	-	23	14	-	-	35	6	-	-	10	6	-	-	29	20	-
Sílaba cerrada	12	0	-	-	5	0	-	-	14	0	-	-	0	0	-	-	12	-	-
Oxítono pre-pausal	0	0	-	-	2	0	-	-	16	0	-	-	1	0	-	-	2	15	-
Oxítono	36	1	45	8	19	0	39	1	6	1	28	2	59	0	84	1	43	0	6
Ascenso oxítono	25	31	-	36	4	47	-	77	1	8	-	45	10	22	-	31	0	8	-
Grave	40	12	28	21	37	11	13	12	16	5	32	34	41	8	1	16	13	0	-
No acen- tuado	93	8	92	99	96	22	103	65	41	14	158	137	79	13	109	146	95	3	115

Tabla 3. Cantidad de versos en el pasaje *Iliada I, 53-305* por pie y por tipo de acentuación

Se debe hacer notar que en las posiciones en donde determinados tipos de acentos resultan imposibles, como, por ejemplo, en el espacio que corresponde a la conjunción de tesis del primer pie y declive barítono (es decir, a la conjunción de un acento que requiere la existencia de una posición anterior y la primera posición del verso), se ha colocado un guión y no, como en las posiciones donde determinados tipos de acentos resultan posibles pero no se hallan, un “0”.

Finalmente, con estos datos se completa esta otra tabla, que arroja las cantidades de pies con concordancia, no concordancia y discordancia del pasaje elegido:

HIPÓTESIS CORAL	1º PIE	2º PIE	3º PIE	4º PIE	5º PIE
Concordancia	59 vv.	97 vv.	199 vv.	64 vv.	102 vv.
No-Concordancia	110 vv.	118 vv.	37 vv.	123 vv.	124 vv.
Discordancia	83 vv.	38 vv.	17 vv.	66 vv.	27 vv.

Tabla 4. Cantidad de versos en *Il.* 1.53-305 por pie y por grado de concordancia

La razón por la cual el sexto pie no aparece en esta tabla es que en esa posición del verso hay lo que David llama un “ictus prosódico”, es decir, un ictus determinado por la acentuación (David 2006:113). Hay una última tabla, entonces, en donde aparece la cantidad de veces que el ictus en el sexto pie está en la tesis, en el arsis, o, simplemente, no hay prosodia en el sexto pie:

GENERAL	6º PIE
Ictus tesis	120 vv.
Ictus arsis	124 vv.
Sin prosodia	9 vv.

Tabla 5. Tipo de ictus prosódico en el sexto pie: cantidades

Ahora bien, a partir de estos datos y de las conclusiones que se pueden obtener con ellos, puede surgir una pregunta impor-

tante: ¿por qué hay necesidad de apelar a una nueva teoría del acento? ¿Qué diferencia hay entre la teoría que teníamos hasta ahora y la nueva, como para justificar la necesidad de esta última? A continuación se intenta responder a estas preguntas a través del análisis de los datos obtenidos en esta investigación.

COMPARACIÓN DE LAS TEORÍAS DEL ACENTO GRIEGO

Cuando se buscan relaciones entre la prosodia y el ictus, lo que se necesita buscar son *patrones* que, surgiendo de la información que se recaba, permitan arribar a algún tipo de conclusión. La manera que se ha elegido en este trabajo para evaluar cuál de las dos teorías prosódicas es superior, es ver cuál de las dos ofrece patrones más claros, si acaso alguna ofrece alguno. Para hacer esto, se puede comenzar por proponer dos reglas de concordancia y no-concordancia para la teoría tradicional del acento griego:

- *Concordancia*: Acento circunflejo o agudo en la tesis, sin importar la acentuación del arsis.
- *No-concordancia*: Acento circunflejo o agudo en el arsis, sin acento en la tesis.

No se establece aquí diferencia entre discordancia y no-concordancia porque no se necesita, en principio, para evaluar los datos. Si el estudio de la concordancia, que es el primer factor a analizar en el estudio de la combinación de la melodía y el ritmo, arroja resultados claros en cuanto a la superioridad de la nueva teoría, es innecesario continuarlo con el análisis de la discordancia.

Entonces, utilizando los números de la tabla 3, se puede establecer la tabla 6.

TEORÍA TRADICIONAL	1º PIE	2º PIE	3º PIE	4º PIE	5º PIE
CONCORDANCIA	120 vv.	53 vv.	72 vv.	80 vv.	92 vv.
NO-CONCORDANCIA	133 vv.	200 vv.	181 vv.	173 vv.	161 vv.

Tabla 6. Cantidad de versos en el pasaje *Iliada* 1.53-305 por pie y por grado de concordancia con la teoría tradicional del acento griego

Ahora bien, comparando los datos de ambas tablas, se puede ya observar una diferencia clara. Para hacerla aun más evidente, se han pasado estos datos cuantitativos a porcentajes y colocado en gráficos de líneas:

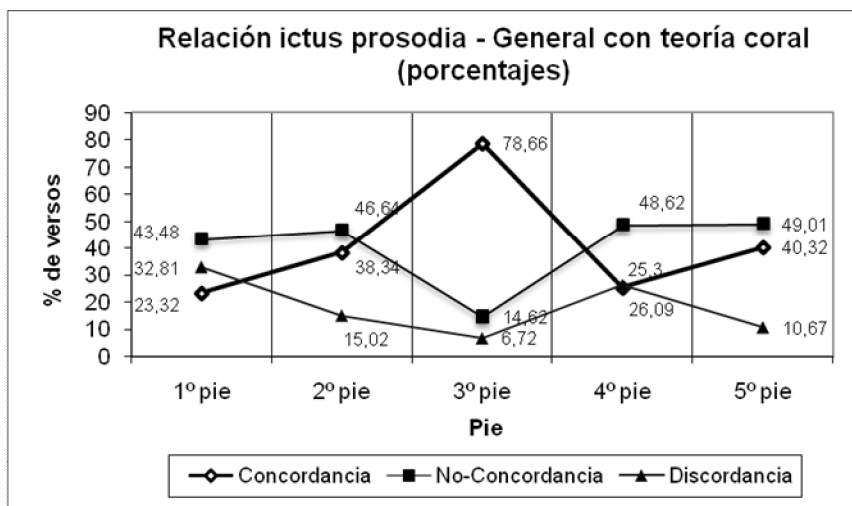


Gráfico 1. Porcentajes de versos en el pasaje *Iliada* 1.53-305 por pie y por grado de concordancia en la hipótesis coral.⁴

⁴ Para ahorrar espacio, se pusieron los valores directamente en el gráfico, sin agregar la tabla correspondiente. Los valores de concordancia y discordancia en el quinto pie, que se superponen, son respectivamente 25,3% y 26,09%.

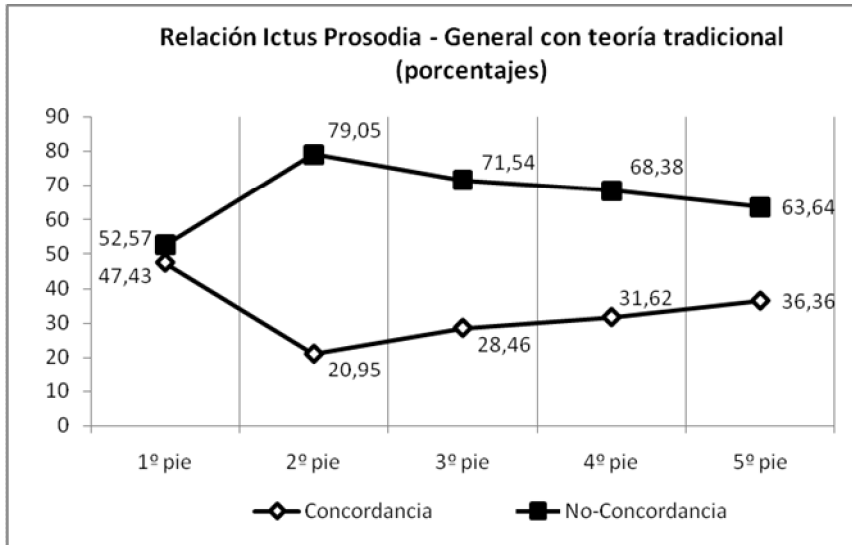


Gráfico 2. Porcentajes de versos en el pasaje *Iliada* 1.53-305 por pie y por grado de concordancia con la teoría tradicional del acento griego.

Es necesario enfocarse en los dos gráficos en la línea de rombos blancos, esto es, en los porcentajes de concordancia. En ambos se podría imaginar un patrón, pero es necesario prestar atención a los números además de a las formas. Como se puede ver, el porcentaje máximo de versos concordantes tiene más de treinta puntos de diferencia (y nótese que no hay suspicacias: se habla aquí de un porcentaje sobre la misma cantidad de versos). Además, si se hace un promedio de los porcentajes en cada posición para determinar lo que se podría llamar el “porcentaje general de concordancia”, en el primer gráfico se obtiene un 41,19%, mientras que en el segundo un 32,95%, esto es, casi diez puntos de diferencia. El dato más importante para observar la presencia de un patrón, no obstante, aparece en el tercer pie del primer gráfico: allí la concordancia alcanza un impresionante 78,66%. Esto no es azaroso, no podría serlo. Casi cuatro de cada cinco versos son concordantes en esta posición con la teoría nueva del acento. La

diferencia se ve claramente en la primera línea de la tabla 3. Lo que se ha denominado “declive barítono”, es decir, la sílaba larga acentuada con un acento barítono cuando sucede a otra sílaba marcada con acento agudo no tiene paralelo en la teoría tradicional. Y nótese que hay ciento veinticuatro versos (esto es, casi la mitad de los que tiene el pasaje) con esta prosodia. Se puede preguntar por qué esa posición en particular tiene una prominencia tan clara. Y hay, por supuesto, una respuesta para esto.

En *La danza de las musas*, David coloca el origen del hexámetro dactílico en los pasos de una danza griega tradicional, el *συστός*, que consta de diecisiete pasos. En este baile circular y dactílico que va girando hacia la derecha, en el paso octavo el avance se contiene y empieza un retroceso que dura hasta el paso doce. Sobre el hexámetro, estos cambios se corresponden con la primera mora del arsis del tercer pie, y la segunda del cuarto pie. Por lo tanto, para marcar el final de la primera parte del giro, el verso exige algún tipo de cadencia en la tesis del tercer pie. Esta cadencia, obviamente, es el acento barítono (que, recuérdese, es un tono descendente). Si se observa la tabla 3, se verá en la parte correspondiente al sexto pie que casi toda la acentuación es de este tipo, lo que contribuye a la idea de que el barítono es un tipo culminativo de acento. Las cesuras pentemímera y trocaica tercera, utilizadas, especialmente la última, frecuentemente en el hexámetro, son el reflejo semántico de este fenómeno prosódico (en sus versiones masculina y femenina) que es a su vez el reflejo de la detención del avance de los bailarines en el *συστός*. Nada de esto puede observarse con la teoría tradicional del acento.

Ahora bien, se puede objetar que quizás sí hay un patrón con esta teoría, que no tiene que ver con el baile, pero que es al fin y al cabo un patrón. Se puede pensar en un verso que comience muchas veces concordante, que deje de serlo y que avance lentamente hacia una concordancia final, algo que parece observarse

en el gráfico (ignorando, por supuesto, los problemas numéricos de los que se habló antes). ¿Cómo comprobar que esto no funciona así? Pues bien, si hay realmente un patrón vinculado al $\sigma\rho\tau\acute{o}\varsigma$, entonces se verá en porciones grandes y chicas del texto por igual. Se puede comprobar la efectividad de esta hipótesis, entonces, observando qué sucede si se divide el pasaje, no en porciones sucesivas, que permitirían manipularlo completamente, sino en quién es el que tiene la palabra en el episodio. Esta división es menos arbitraria y permite comprobar sub-pasajes de diversas extensiones. Se pueden observar los resultados con ambas teorías en los gráficos tres y cuatro y en las tablas 7 y 8.

HIPÓTESIS CORAL	1º PIE	2º PIE	3º PIE	4º PIE	5º PIE
Atenea (8)	37,5%	50%	75%	12,5%	0%
Néstor (31)	16,13%	38,71%	77,42%	19,35%	45,16%
Narrador (58)	25,86%	32,76%	74,14%	31,03%	53,45%
Calcas (18)	22,22%	44,44%	94,44%	16,67%	22,22%
Agamenón (53)	20,75%	35,85%	73,58%	32,08%	35,85%
Aquiles (85)	24,71%	41,18%	70,59%	22,35%	40%
General	23,32%	38,34%	78,66%	25,3%	40,32%

Tabla 7. Porcentajes de pies con concordancia en el pasaje *Iliada* 1.53-305 por personaje con la hipótesis coral (se incluye el porcentaje general).

TEORÍA TRADICIONAL	1º PIE	2º PIE	3º PIE	4º PIE	5º PIE
Atenea (8)	50%	37,5%	50%	37,5%	50%
Néstor (31)	38,71%	22,58%	38,71%	25,81%	25,81%
Narrador (58)	50%	18,97%	20,69%	22,41%	37,93%
Calcas (18)	50%	27,78%	44,44%	22,22%	27,78%
Agamenón (53)	47,17%	22,64%	18,87%	26,42%	39,62%
Aquiles (85)	47,06%	17,65%	30,59%	44,71%	37,65%
General	47,43%	20,95%	28,46%	31,62%	36,36%

Tabla 8. Porcentajes de pies con concordancia en el pasaje *Iliada* 1.53-305 por personaje con la teoría tradicional del acento griego (se incluye el porcentaje general).

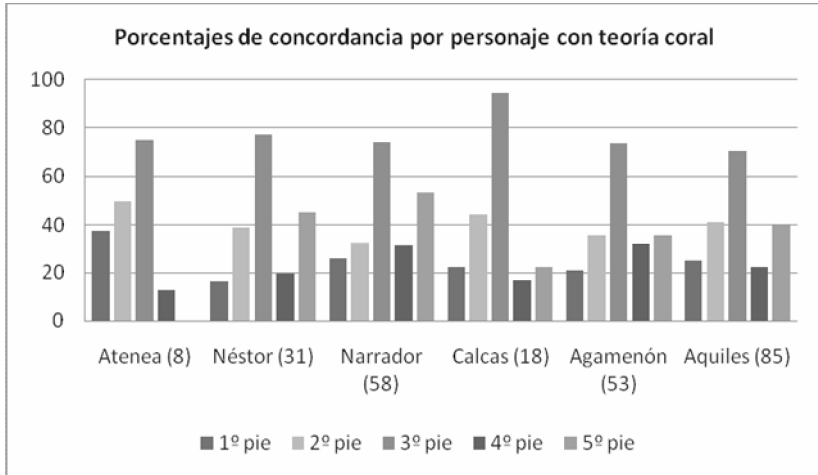


Gráfico 3. Porcentajes de pies con concordancia en el pasaje *Iliada* 1.53-305 por personaje con la hipótesis coral.⁵

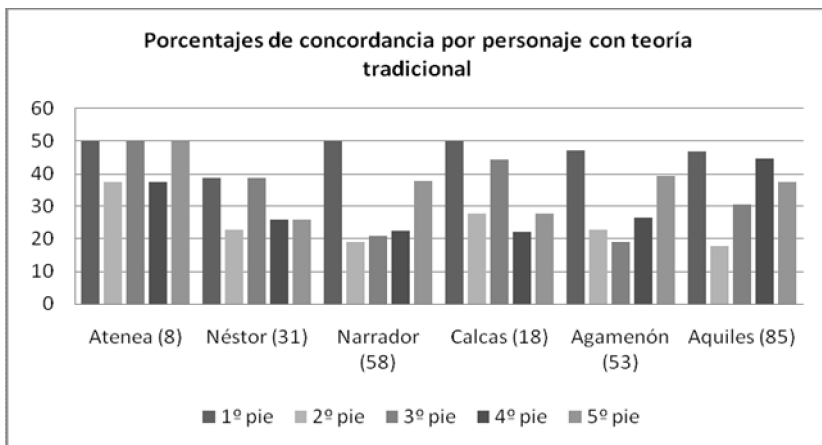


Gráfico 4. Porcentajes de pies con concordancia en *Iliada* 1.53-305 por personaje con la teoría tradicional del acento griego.

⁵ Dado que un gráfico de líneas sería extremadamente confuso con la cantidad de datos que estos dos gráficos tienen, se ha decidido cambiar las líneas a columnas. Se ruega al lector que reconstruya imaginariamente las primeras uniéndolas a los extremos de las segundas. Nótese también que en cada gráfico se exhiben por separado los “recorridos” de la concordancia en cada personaje.

En principio, es necesario aclarar que aquí se han pasado a porcentajes números absolutos muy distintos. Junto a cada nombre se halla anotada la cantidad de versos que le corresponden. Se puede observar, entonces, que las grandes diferencias aparecen, en la teoría nueva del acento, sólo en los personajes que tienen pocos versos, especialmente en Atenea, a la que sólo le corresponden ocho. Si se consideran despreciables los porcentajes de ella y de Calcas, las diferencias más grandes en cada pie son, respectivamente, 8,72% (entre el narrador y Néstor), 8,42% (entre Aquiles y el narrador), 8,07% (entre el porcentaje general y Aquiles), 12,73% (entre el narrador y Néstor) y 17,6% (entre el narrador y Agamenón). En la teoría tradicional, las diferencias, también despreciando a Calcas y Atenea, son 11,29% (entre el narrador y Néstor), 5% (entre Aquiles y Agamenón), 19,84% (entre Néstor y Agamenón), 22,3% (entre Aquiles y el narrador), 13,81% (entre Agamenón y Néstor). Como se puede ver, excepto en el segundo pie y en el quinto, las distancias son siempre mayores y, además, sustancialmente mayores en el tercero y el cuarto.

Pero mucho más importante que esto, si se observan los gráficos reconstruyendo las líneas imaginarias que unen las columnas de los diferentes personajes (ayudará el hecho de que siempre aparecen en el mismo orden), y sin necesidad de agregar los números, la forma de estas líneas dice bastante. En el primero, todas siguen el mismo recorrido, excepto la de Atenea que cae fuertemente desde el tercer pie (pero que, de nuevo, sólo corresponde a ocho versos). La línea de Calcas, que se ha despreciado, lejos de romper el patrón lo exacerba fuertemente, llegando a un 94,44%⁶

⁶ Aunque todavía no se ha hablado del carácter sacro del *συστός*, es importante hacer notar aquí un fenómeno muy significativo: Calcas es un adivino, y por lo tanto tiene la profesión más sagrada que puede tener un personaje homérico; su discurso aparece atravesado por este hecho en el altísimo grado de correspondencia de los versos con la forma del baile sagrado.

de concordancia en el tercer pie (nótese que la diferencia entre el cuarto y el quinto pie, que parece muy leve, es de seis puntos porcentuales, más, por ejemplo, que en Agamenón). Si se pasa al gráfico 4, por otro lado, cada línea parece hacer lo que se le antoja. Con mucho esfuerzo podría detectarse un patrón, pero se encontrarían excepciones en todas las posiciones. Sólo en el descenso entre el primer y el segundo pie hay acuerdo, para todos los demás movimientos hay ejemplos contrarios. Pero además, el alto porcentaje (alto en relación a los demás en esta tabla) en el primer pie se explica fácilmente: no puede haber declive barítono, el tipo de prominencia más común en la tabla con la nueva teoría, en la tesis del primer pie, por lo que toda posición acentuada con esta teoría lo estará con la tradicional, y aun habrá más, puesto que para la concordancia de esta última se incorporaron los acentos agudos de sílabas no cerradas y no pre-pausales.

Si todavía se pretenden presentar como argumento las diferencias no tan grandes entre las diferencias (valga la redundancia), tómese en cuenta que un 5% en números que dan un promedio de 20,56% (recuérdese que no contamos ni a Atenea ni a Calcas) es mayor que una de 8,42% en números que dan un promedio de 37,37%. Estos resultados se confirman si seguimos el mismo procedimiento en todas las posiciones.⁷ Y, finalmente, pero quizás lo más importante, existe, como se ha visto, un fenómeno que se corresponde con el patrón que observado en el gráfico 3, mientras que, incluso si se lograra reconstruir un patrón a partir del gráfico 4, no habría más seguridad en ese patrón que la que se podría obtener de su recurrencia que, como se vio, es casi nula.

⁷ Para un análisis más detallado de estas estadísticas y del proceso por el cual se comparan, véase ABRITTA (2010:*passim*).

PRINCIPIOS PARA UNA LECTURA CORAL

El συρτός es una danza circular con un bucle, esto es, un giro interno que detiene el recorrido del baile cerca de la mitad de cada verso (o secuencia de pasos, para ser más precisos) antes de completar la vuelta. Por lo tanto, si bien es una danza circular, su avance es muy particular, basado como bien puede suponerse que está en el recorrido de los planetas en el cielo nocturno (que también avanzan, se detienen y luego continúan). En el análisis de los porcentajes de concordancia se observa este movimiento muy claramente. Desde el primer pie, el verso avanza hacia la concordancia de manera clara, se detiene y retrocede fuertemente entre el tercer y el cuarto pie, y comienza a avanzar de nuevo entre este y el quinto, para llegar, aunque ya no aparece en el gráfico, a una concordancia plena entre el ictus y la prosodia en el sexto pie (nótese que sólo nueve de los doscientos cincuenta y tres versos del pasaje no tienen prosodia en esta posición,⁸ mientras que, con la teoría tradicional, ese número aumenta a treinta y seis). Es decir, el verso avanza de la discordancia a la concordancia, retrocede y vuelve a avanzar.

Una lectura coral de la poesía homérica busca exactamente este patrón. Por supuesto, debe actuarse con criterio: leer una obra literaria es mucho más que buscar bucles. Pero aquí se habla de la parte *coral* de la lectura, y esta parte se basa en buscar en la temática los fenómenos que la hipótesis coral propone que se dan en el verso. Esto puede hacerse a nivel de la línea, del párrafo o del texto completo. Aquí se hará en diversos lugares dentro del episodio elegido, yendo de menor a mayor. No se abarcarán to-

⁸ Y en al menos siete de ellos se ha ignorado el hecho de que en la edición utilizada hay un acento grave en posición final sobre una sílaba larga, pudiendo fácilmente interpretarse ese acento como agudo y, por lo tanto, con prosodia de oxítono pre-pausal.

dos los bucles posibles, pero sí, podría decirse, bastantes. Ahora bien, nótese que esta lectura se da en el contexto de un artículo que explora las posibilidades de una hipótesis. Por lo tanto, no se debe esperar de ella lo que se esperaría de una lectura común y corriente de una obra literaria. Es importante tener esto en cuenta, puesto que, si no, este trabajo podría parecer un grotesco.

UBICUIDAD DEL AVANCE-RETROCESO-AVANCE

La *Iliada* avanza. Sus episodios internos producen cambios en las circunstancias de los personajes. No se puede decir que el texto es completamente circular, que empieza en el mismo punto en que termina. Por eso, cuando se busca el reflejo del *συγκτός* en el texto, no se buscan círculos, sino avances con bucles. En cada canto, episodio y discurso, se encuentran ejemplos de este avance. Basta decir que cada línea del texto es un ejemplo. A continuación veremos, en el pasaje elegido, algunos casos particulares que pueden llamar la atención.

Se puede comenzar por analizar un discurso pequeño, que permitirá trabajar casi línea por línea. Es el situado entre los versos 225 y 244, donde Aquiles formula el juramento que será el principal conflicto del texto hasta el canto XVI. La partición más sencilla de este discurso es en tres partes: insultos a Agamenón (225-233), detalles sobre el cetro (234-239) y juramento (240-244). La primera sección termina con el anuncio del juramento: “ἐπὶ μέγαν ὄρκον ὁμοῦμαι”. No obstante, en este punto, el discurso se desvía hacia los detalles del objeto sobre el que se jura: el cetro. Según G. S. Kirk,

El desarrollo del detalle en 235-7 (...) se asemeja al de los símiles, y [se produce] por algunas de las mismas razones, por ejemplo énfasis y potencia emotiva –pero también para hacer el

juramento más impresionante y exótico, y por lo tanto más efectivo".⁹

El comentarista intenta dar cuenta de esta detención del discurso en función de la comparación con los frecuentes símiles homéricos. Y no parece estar equivocado. Sin duda es cierto que la descripción de la fabricación del cetro es un indicador de la potencia del juramento que Aquiles está a punto de realizar. No obstante, la forma de este discurso llama poderosamente la atención. El desarrollo del detalle comienza y termina casi en el mismo punto, de "ἐπὶ μέγαν ὄρκον" hacia "ὁ δὲ τοι μέγας ἔσσεται ὄρκος". El bucle sobre el σκῆπτρον pivotea sobre el ὄρκος: el juramento y el objeto sobre el que se jura combinados en una misma palabra y conectados por el giro del discurso. El "desarrollo del detalle" es lo que propone Kirk, pero es mucho más también, al funcionar como el reflejo en la retórica de la forma sagrada del baile homérico. El juramento se sacraliza por partida doble.

Es razonable agregar también a esto el detalle de la longitud de las secciones. La primera tiene casi la mitad del espacio, como sucede en el verso. De las otras dos, la última también posee casi la mitad. De nuevo, al igual que en el verso. El discurso, entonces, es en sí mismo, en toda su extensión, una suerte de verso hexamétrico extendido, un συγτός, con un avance, un retroceso, y un avance final que concluye lo que en la primera parte no termina de formularse. Es sin duda una obra extraordinaria del poeta colocar, en este, el punto más fundamental de todo el principio de la *Ilíada*, un momento absolutamente auto-sostenido, un pasaje construido y, por qué no, vivificado con la misma forma que atraviesa cada verso del poema.

Pásese ahora a otro discurso, algo más extenso: se halla entre los versos 254-284. El personaje que toma la palabra es Néstor, en

⁹ KIRK (1985:1.77-78), traducción propia.

un intento de conciliar a los dos héroes que se han enfrentado. También es divisible en tres secciones: quejas por la disputa (254-258), *exemplum* sobre los héroes lapitas y el propio Néstor (262-272) y consejos (275-284). Como se notará, entre cada sección hay un par de versos que no están incluidos. Son de alguna manera versos de transición que conectan las diferentes partes del discurso, habilitando la entrada del *exemplum* (Kirk, 1985:1.80). Nótese cómo se conectan conceptual y textualmente. El verso 261 termina diciendo “καὶ οὐ ποτέ μ' οἶ γ' ἀθέριζον” (ellos nunca me desestimaron). En el 273 se lee “καὶ μὲν μεν βουλέων ξύνιεν πείθοντό τε μύθῳ” (también seguían mis consejos y obedecían mi palabra). La conexión conceptual entre lo que sin duda son los extremos del *exemplum* es hartamente evidente. Pero además, hay una línea más textual que une todas las partes de este discurso de manera mucho más potente. El verso 259 y el 274 comienzan de la misma forma, “ἀλλὰ πίθεσθε” (pero obedeced). Kirk propone que

El mensaje del *exemplum* es que los guerreros poderosos seguían el consejo de Néstor y le obedecían; y la palabra “obedecer” resuena tres veces al reconectarse el pasado y el presente.¹⁰

Ahora bien, hay una cuarta aparición de la palabra, la marcada en el verso 259. Πείθω, conecta de forma muy poderosa ambos momentos de transición. Ver en este discurso la forma del συρτός, no obstante, requiere un paso más. En el verso 259, “ἀλλὰ πίθεσθε” tiene un final elidido, donde claramente comienza la transición hacia el *exemplum*: “obedeced”, dice Néstor, “ambos son más jóvenes que yo”. No hay aquí un subordinante causal de ningún tipo, pero, como dice Kirk, el mensaje es claro: aquí retrocedo para dar las razones por las que se me debe obedecer. Hay

¹⁰ KIRK (1985:1.81).

una detención muy evidente en la cesura del verso 259, y una retrogresión por partida doble: a las causas que justifican el imperativo y al tiempo pasado de los héroes lapitas. Cuando el discurso retoma su cauce normal, lo hace con mucha más fuerza, y $\pi\epsilon\acute{\iota}\theta\omega$ aparece tres veces, primero como cierre del giro interno del discurso, luego como vínculo con el momento en que comienza ese giro y como marca del nuevo avance y por último como apertura de la última sección del parlamento.

Hay otro bucle en esta tercera parte, que puede abrir espacio para la discusión. Entre los versos 275 y 284, Néstor se dirige a Agamenón, luego a Aquiles, luego a Agamenón de nuevo. Este parece ser un caso sencillo de estructura A-B-A frecuente en Homero (así lo propone Kirk), pero todo caso sencillo de estructura A-B-A, a la luz de la hipótesis coral, no es un caso tan sencillo. Si se aplica la forma del $\sigma\upsilon\rho\tau\acute{o}\varsigma$, parecería que el cauce central de estos consejos son los que se dirigen a Agamenón, mientras que aquellos dirigidos a Aquiles no son más que una detención de este avance normal. Esto puede sonar extraño. Pero vale preguntarse si es posible que sea cierto. En principio, implicaría que Néstor considera que es Agamenón quien más necesita ser aconsejado y, no es una inferencia demasiado arriesgada, quien está equivocado o ha cometido un error. De hecho, en su edición crítica, Leaf sugiere que “Néstor, luego de apelar por igual a ambos, termina con un pedido especial a Agamenón, quien obviamente es la parte ofensora”.¹¹ Ahora bien, todo esto parece sensato. ¿Se puede, no obstante, justificar en el texto el movimiento circular? Los consejos empiezan con “μήτε σὺ” en el verso 275. Luego de sugerir a Agamenón que no le quite Briseida a Aquiles, el verso 277 vuelve a empezar con “μήτε σὺ”. Como retroceso, este es bien claro. Pero podría leerse como una simple repetición retóri-

¹¹ LEAF (1960:24), traducción propia.

ca: “ni tú hagas esto, ni tú lo otro”. No obstante, tenemos una pauta que permite leer este pasaje como separado. En el final del discurso de Néstor, este dice a Agamenón que “αὐτὰρ ἔγωγε λίσσομ' Ἀχιλλῆϊ μεθέμεν χόλον” (yo ruego a Aquiles que deje ir la cólera). Parece extraño, puesto que esto es lo que acaba de hacer dos versos atrás. ¿Cómo se explica esto? El discurso de Néstor es una argumentación que tiene por finalidad terminar con la disputa entre los reyes. Sus tres partes están construidas cuidadosamente con el fin de justificarse mutuamente, de volver al anciano una voz autorizada frente al resto de los Aqueos (recuérdese que este es el principio del texto, no se puede contrargumentar aquí que Néstor, como es obvio, ya era una voz autorizada antes de esta reunión en el ágora). La tercera parte es la más cuidadosa de todas. Néstor necesita convencer a Agamenón de que no puede prescindir de Aquiles, pero tiene que evitar por todos los medios posibles ofenderlo y excitar más su ira. Un argumento del tipo “no le quites el botín que le dieron los Aqueos, porque él es imprescindible para la batalla” sería por lo menos contraproducente. El anciano adopta, por lo tanto, la forma del baile para dar sus consejos lo más delicadamente posible. Primero sugiere a Agamenón no quitar el botín a Aquiles, luego se detiene para dirigirse a Aquiles, pero esta detención es un giro sobre el argumento a Agamenón: Néstor no tiene como fin central convencer a Aquiles de que no dispute con el rey, lo que pretende es suavizar la crítica que le dirige a éste apelando a lo que se presenta como el error del héroe. Por esto, en este giro, retoma casi textualmente una de las frases más violentas de Agamenón en la argumentación, “ὄφρ' εὔειδῆς / ὄσσον φέρτερός εἰμι σέθεν” (para que veas bien cuán más poderoso soy que tú; vv. 185-186).

Finalmente, en el tramo último de sus consejos, pide directamente a Agamenón que contenga su furor. El centro de toda la argumentación, que, naturalmente, está al final (el sexto pie que

siempre está enfatizado, se diría), es la necesidad que tienen los Aqueos de Aquiles, y, en la misma línea que todo lo demás, aparece disfrazado en una proposición subordinada (vv. 283-285). Un dato más permite confirmar esto que se ha observado: ambos héroes se dan cuenta plenamente de lo que Néstor pretende hacer. En su mismo tono sutil (parece atrevido decir irónico, pero por qué no pensarlo), Agamenón le da la razón a Néstor (v. 286), pero sólo retoma de su discurso la crítica a Aquiles; esto es, la parte del giro que supuestamente iría dirigida a éste y no a él. Aquiles, por su parte, rechaza la capacidad de Agamenón de darle órdenes y retoma el principio del argumento de Néstor (que, en aras de la sinceridad, ya había usado antes –vv. 161-162–, pero no parece absurdo suponer que aquí tiene una referencia directa al discurso del anciano): su botín le fue dado por los demás Aqueos, el rey no tiene derecho alguno a quitárselo. Y termina su discurso reformulando el final del de Néstor: si alguien duda de que es el más fuerte, que lo prueben,

εἰ δ' ἄγε μὴν πείρησαι ἵνα γνῶωσι καὶ οἶδε·
αἰψά τοι αἶμα κελαινὸν ἐρώησει περὶ δουρὶ

y si no, ¡vamos!, inténtalo, para que estos también sepan,
pronto la negra sangre brotará en torno a mi lanza. (vv. 302-3)

Hasta aquí se ha hecho un trabajo con cierto detenimiento. Se ha visto cómo la forma del συρτός aparece en discursos completos y en partes de discursos. Pero lejos está esta estructura de limitarse a pasajes tan pequeños. Grupos de versos más grandes y complejos también la adoptan. No se dispone aquí del espacio necesario como para analizarlos en detalle, pero alcanza para mencionar y revisar brevemente los más destacados del pasaje. Por ejemplo, la primera parte de la reunión en el ágora, entre Aquiles y Calcas. El diálogo entre estos personajes comienza con

la sugerencia del héroe: “consultemos un adivino que nos diga por qué se ha enojado Apolo” (cf. vv. 62-68). Calcas se levanta para responder a este pedido, pero antes de hacerlo, debe detenerse para solicitar la protección de Aquiles. El texto vuelve para darle la palabra a éste y, finalmente, regresa a Calcas que explica la causa del enojo de Apolo. En el discurso de Aquiles aquí se ven dos conexiones claras con la primera y la última parte del pasaje: empieza invocando al dios del que habla en su pedido y termina mencionando a Agamenón, cuyas acciones serán dadas por Calcas como la razón de la ira de Apolo. En este caso el giro es de alguna manera un recorrido por los sucesos que se han dado y están por darse. El *συστός* nace hipotéticamente como un baile invocador,¹² un espacio sagrado en donde se busca traer de vuelta a los ancestros por las razones que sea. Aquí la vuelta del baile parece retomar esa naturaleza original, al poner en este punto el poeta un potente sumario del centro del argumento de este primer libro (no se pretende implicar, obviamente, que conociera esta división en libros, pero sin duda era consciente como mínimo del episodio que estaba narrando).

Otro lugar en donde se puede observar la forma del *συστός* es en la discusión entre Aquiles y Agamenón. Este pasaje comienza en el verso 100, con los insultos del rey a Calcas, y termina con el discurso analizado al principio de esta sección. El orden de la disputa es el siguiente: Agamenón (insulta al adivino, acepta entregar a Criseida, solicita que se le retribuya este acto con otro botín; vv. 100-120), Aquiles (niega la posibilidad de entregar un nuevo botín a Agamenón, ofrece triplicar su parte del que se obtendrá en la toma de Troya; vv. 121-129), Agamenón (critica a Aquiles por intentar persuadirlo de quedarse sin botín, amenaza con quitar algo a alguno de los héroes, propone terminar con la disputa y reali-

¹² Cf. DAVID (2006), cap. 7, *passim*.

zar lo sugerido por Calcas; vv. 131-147), Aquiles (críticas a Agamenón por no respetar la buena voluntad de los Aqueos que lo siguieron para rescatar a Helena,¹³ críticas por el reparto de los botines obtenidos en las batallas y saqueos, anuncio de la partida a Ftía; vv. 154-171), Agamenón (Jactancia e insultos a Aquiles, amenaza sobre Briseida; vv. 173-187), descenso de Atenea del Olimpo (vv. 188-222), Aquiles (ya tratado más arriba; vv. 225-244). Como se puede notar, la disputa tiene un claro *in crescendo*. Desde la aparentemente insignificante exigencia de Agamenón hasta la necesidad de los dioses de intervenir para evitar su muerte, el tono de los héroes se vuelve cada vez más agresivo. Se ha realizado esta descripción más detallada de lo necesario para que se vean claramente los pasos de este ascenso en el tono.

Lo más importante aquí es observar el giro que la disputa hace. Luego de la última intervención de Agamenón el avance de la discusión se detiene para que Aquiles pueda hablar con Atenea. Dentro mismo de este giro hay una suerte de baile entre ambos. Aquiles repite su amenaza a la diosa, ésta le ordena detenerse y Aquiles acepta la necesidad de obedecer. El centro de este giro es una detención en sí misma: el único momento de todo el pasaje en que los dioses intervienen directamente. Es también un momento, como se dijo, de “invocación”: Atenea comienza retomando las causas de su descenso del Olimpo y termina anunciando el final de la disputa con Agamenón (no sólo en esta discusión, sino en todo el poema). Quizás lo más particular de esta vuelta sea que no termina regresando al cauce de los eventos esperable justo antes de que empiece, sino que los redirige para devolverlos al recorrido que estaba predeterminado. El giro del

¹³ Se intenta resumir este complejo comienzo del discurso de Aquiles de esta manera, pero es importante tener presente que el enojo del héroe aquí es mucho más personal de lo que esta descripción indica.

συρτός actúa en este punto como garante de la *moira*.¹⁴ Aquiles vuelve al momento final de su último discurso y realiza la promesa ya analizada.

Finalmente, el pasaje más largo que se puede ver con la forma del συρτός son los doscientos cincuenta y tres versos estudiados. La detención del avance comienza en el verso 247, con la presentación de Néstor, y termina en el 284. La respuesta de Agamenón al anciano insinúa una vuelta al cauce anterior de la discusión, donde el rey pasa de dirigirse a éste a volver a criticar a Aquiles. Por último, el episodio se cierra con la confirmación de Aquiles de su promesa.

Ahora bien, se podría preguntar por el porqué de la ubicuidad de la forma del baile, cuál es la necesidad del poeta de introducir todo el tiempo estos giros y detenciones del avance simple de los acontecimientos. No puedo responder aquí esto, pero puedo retomar el final de la larga respuesta de David: “El tiempo de la danza es tiempo suspendido; el patrón de la danza permite que el destino sea visto como un tejido (*a woven thing*)”.¹⁵ En cada bucle del συρτός la totalidad se presenta de una forma peculiar y, en este avance con constantes retrocesos, el tiempo se dilata, la perspectiva cambia. Es en cada uno de los giros que se ven en el poema donde está la potente vitalidad que le ha permitido perdurar por tres mil años.

¹⁴ Contrástese el éxito de la diosa al reorientar la situación en función de la *moira* con el fracaso de Néstor de hacer lo mismo pero oponiéndose al destino. Estos giros completamente vinculados actúan como una muestra de la diferencia de poder entre los dioses y los hombres y, en algún punto, de la causa más grande de esta diferencia: los olímpicos cimientan su poder como garantes de la *moira*, los mortales sufren por intentar oponérsele.

¹⁵ DAVID (2006:207).

UN ANÁLISIS CORAL ESTADÍSTICO POR SECCIÓN

Este trabajo hasta ahora ha estado dedicado a explorar caminos que permitan dar cierto tipo de confirmación a algunas de las hipótesis presentadas en *La danza de las Musas*. Esta última sección, sin desviarse por completo de este objetivo, tiene alcances más amplios. Sin duda, el tipo de análisis que ahora se propone implica el supuesto del carácter musical de los poemas homéricos. El fenómeno que parece haberse vislumbrado (los hallazgos aquí presentados no ameritan en forma alguna la palabra “descubrimiento”) es estrictamente musical. Supone la combinación de la melodía acentual con la situación particular que se describe. No debería sorprender a nadie esta posibilidad. La música tiene momentos de tensión y de relajación, tanto en partes pequeñas como en la totalidad de las obras. El episodio que se está tratando también los tiene. Siendo la *Ilíada* una obra musical, se esperaría naturalmente que estos dos hechos se combinen de alguna manera en ella.

¿Cómo se pueden identificar grados de tensión en una obra que no se puede escuchar? Disponemos de una partitura que dice cómo debió haber sonado, pero es imposible hacer algo más que formular hipótesis sobre ese sonido. La combinación de acentos oxítonos y barítonos en concordancia y discordancia dan una idea de él, y, por lo tanto, debemos usarlos de alguna forma. El presente estudio se centrará en un factor que se considera fundamental: la velocidad. Claro está, decir que la velocidad de la representación varía es insostenible; no hay evidencia alguna ni marca que lo indique. Pero por “velocidad” aquí se intenta referir a la cantidad de detenciones que hay en un verso; esto es, a la cantidad de barítonos. Momentos de mucha tensión tendrán, hipotéticamente, pocas detenciones. O, en su defecto, muchas detenciones. Ahora bien, se sabe que hay un patrón que respetar, por lo tanto, esas pocas o muchas detenciones dependerán de la

base que ofrece la forma del *συστός*. Una cadencia concordante en el tercer verso y una en el sexto son esta base. Menos que eso o más que eso puede ser indicador de tensión.

Por lo tanto, el trabajo para detectar momentos de tensión y relajación depende, en principio, de los grados de concordancia en el tercer pie. Ahora bien, se debe dividir el episodio de alguna manera para estudiar diferentes grados. Si lo que hasta aquí se ha establecido es discutible, es claro que esta nueva hipótesis que se planteará para realizar esta partición será poco menos que una falacia. Es obvio que el texto no se plantea separado en momentos tensos y momentos menos tensos, sino que fluye por distintos grados de tensión con más o menos contraste. Por ejemplo, entre el verso 100 y el 106 hay un claro pasaje de un discurso relativamente relajado a uno claramente tenso (al menos en su comienzo). Pero ¿a qué parte pertenecen estas líneas intermedias? Se ha decidido no dejar ningún verso afuera, por lo que ha también sido flexible la interpretación de los resultados. La partición que se ha realizado, entonces, es la siguiente:

1. vv. 53-101: Comienzo de la reunión, diálogo entre Aquiles y Calcas.
2. vv. 102-187: Discusión entre Aquiles y Agamenón.
3. vv. 188-222: Descenso de Atenea del Olimpo.
4. vv. 223-246: Discurso de Aquiles.
5. vv. 247-285: Discurso de Néstor.
6. vv. 286-305: Discursos finales de Agamenón y Aquiles.

En cada una de estas secciones se incluyen los pasajes narrativos que acompañan cada discurso o describen los eventos, dado que, como se ha dado a entender, se ha considerado que estos pasajes forman parte del mismo, por así decirlo, “momento emotivo” que los discursos que acompañan.

Los resultados de hacer un análisis de concordancia por pie, entonces, de acuerdo a esta división, son los siguientes (una vez más, se incluyen los porcentajes generales para poder comparar):

CONCORDANCIA POR SECCIÓN	1º PIE	2º PIE	3º PIE	4º PIE	5º PIE
vv. 53-101 (49)	18,37%	46,94%	73,47%	22,45%	36,73%
vv. 102-187 (86)	20,93%	37,21%	69,77%	32,56%	37,21%
vv. 188-222 (35)	34,29%	31,43%	85,71%	22,86%	28,57%
vv. 223-246 (24)	25%	41,67%	62,5%	20,83%	45,83%
vv. 247-284 (38)	18,42%	36,84%	78,95%	15,79%	50%
vv. 285-305 (21)	33,33%	38,1%	80,95%	23,81%	57,14%
General	23,32%	38,34%	78,66%	25,3%	40,32%

Tabla 9. Porcentajes de pies con concordancia en el pasaje *Iliada* 1.53-305 por sección con la hipótesis coral (se incluye el porcentaje general).

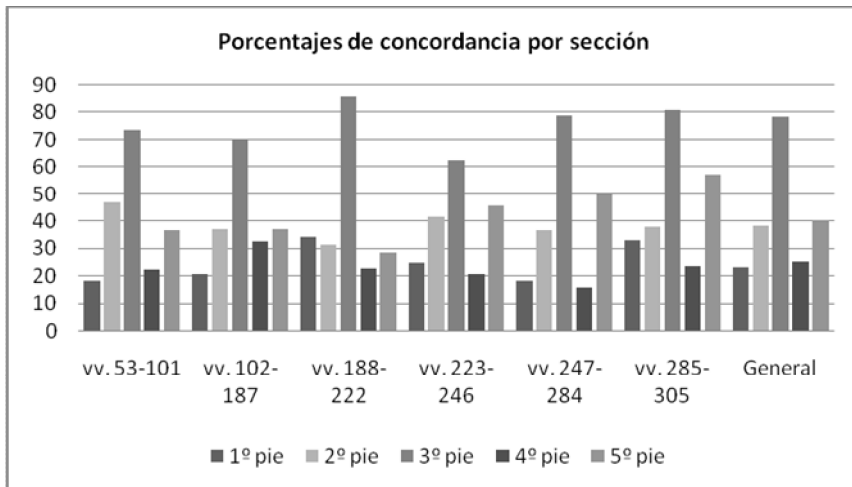


Gráfico 5. Porcentajes de pies con concordancia en el pasaje *Iliada* I, 53-305 por sección con la hipótesis coral (se incluye el porcentaje general).

Se debe empezar, para no apresurarse ante estos números, por ver si hay secciones con comportamientos parecidos, y en qué medida. Por lo pronto, hay dos que se destacan por tener un porcenta-

je de concordancia superior al 80%. Pero hay además una tercera que tiene un 78%. Sería un absurdo excluirla en este grupo. Sin embargo, se volverá sobre la última partición un poco más abajo. Deteniéndose, entonces, en los terceros pies de las primeras cuatro secciones, se ve que hay una separación relativamente amplia entre por lo menos la cuarta, las primeras dos y la tercera. En cada uno de los otros pies, no obstante, se pueden ver distancias significativas. Sólo basados en el tercero, según lo dicho antes, hay momentos de gran tensión en la tercera y en la cuarta sección. Entre la primera y la segunda hay una diferencia de casi cuatro puntos, pero nótese que si se toma en cuenta como base el número de la línea "general", esta diferencia menor se relativiza, puesto que la primera tiene sólo cinco puntos de distancia mientras que la segunda tiene nueve. Se dirá, entonces, que en la primera sección hay un momento de tranquilidad relativa, en la segunda de leve tensión (se verá esto con más detalle) y en la tercera y la cuarta de gran tensión, aunque de diferente tipo. Se puede preguntar, entonces, en qué medida se corresponde esto con lo que sucede en el episodio. Antes sin embargo, es necesario realizar una aclaración: hay acentuación barítónica tanto en la tesis como en el arsis, por lo que el análisis que se está realizando aquí es incompleto a menos que se incorporen los barítonos en este último. Hacerlo, no obstante, implicaría un trabajo largamente más exhaustivo y detallado que el que el espacio del que se dispone aquí permite.

Que se puede ver un estado de tranquilidad relativo en el diálogo entre Aquiles y Calcas parece bastante razonable. No hay en este punto de la narración un momento conflictivo entre los personajes, pero la situación del ejército es sin duda preocupante, y se puede pensar que el poema refleja este estado de las cosas con un ritmo suave pero apresurado. En esta sección se observan porcentajes moderados de concordancia en todos los pies con la excepción del segundo, que parece tener uno alto. Por lo tanto, se

puede suponer que hay en toda esta escena inicial de la disputa en el ágora una suerte de tensión inminente, un ritmo que no es lo suficientemente apresurado o lento como para indicar que se está dando un conflicto, pero tampoco lo suficientemente regular como para no generar la expectativa del que está por venir.

En la segunda sección se encuentra un porcentaje más bajo que en la anterior y considerablemente más bajo que en el porcentual de todo el episodio. Esto es bastante natural, dado que esta sección es quizás la parte más fuerte del conflicto, el momento del “canto amebeo” entre Aquiles y Agamenón. Se puede objetar que no hay una diferencia tan grande entre este punto y el anterior, pero tómesese en cuenta que este es considerablemente más largo y que, como se ha visto, tiene un conflicto que va *in crescendo*. Se debería desglosar diálogo por diálogo, verso por verso para estudiar si en realidad este porcentaje general es engañoso. Pero semejante grado de detalle trasciende mucho los objetivos de este trabajo. En esta visión más amplia sí se ve un indicador del grado de tensión que va de moderado a alto en el porcentaje relativamente bajo de concordancia del tercer pie. El ritmo se acelera en la discusión entre los héroes, y cualquiera puede darse cuenta de que la aceleración es la reacción más natural en la descripción de una pelea.

En contraste con esto, en el descenso de Atenea del Olimpo se observa un altísimo porcentaje de concordancia. Es de hacer notar que no sólo en el tercer pie, sino también en el primero. Como se ha visto, en este punto del episodio hay un giro en el avance que refrena la ira de Aquiles para reencauzar la situación en el orden predeterminado por la *moira*. Es absolutamente coherente con esto que el ritmo se haga mucho más lento, probablemente con altos porcentajes de concordancia hacia el centro del episodio. El discurso de Atenea (vv. 206-214), justamente este centro, arrojó un porcentaje de concordancia del 75%, pero nótese que son seis versos sobre ocho, y, si se observa el texto, los dos

versos no concordantes en el tercer pie son los centrales (es decir, 210 y 211). Es casi una metáfora de la causa del descenso de la diosa del Olimpo que haya dos versos sin concordancia encerrados entre seis concordantes, pero son justamente estos fenómenos los que exigen un estudio más detallado del texto, menos estadístico del que se está realizando aquí. Se volverá sobre esto. Basta decir por ahora que los altos porcentajes de concordancia en los puntos más importantes del verso más allá de la forma del baile (el principio, el centro y el final) son perfectamente predecibles tomando en cuenta el giro que toma el episodio.

Finalmente, en la cuarta sección, el discurso de Aquiles estudiado, se ve un porcentaje bajísimo de concordancia en el tercer pie. No es necesario extenderse sobre lo evidente: el grado de tensión y nerviosismo del episodio alcanza su punto más alto en este discurso que, no obstante, está cuidadosamente formulado. Nótese la simetría de los grados de concordancia en las dos partes del hexámetro, del primer pie con el cuarto y del segundo con el quinto. Además, en este pasaje el porcentaje de versos que tienen ictus prosódico en la tesis del sexto pie alcanza el 58%, lo que supera ampliamente al resto de las secciones. Hay un porcentaje relativamente bajo de cadencias fuertes en este pasaje, y eso contribuye al ritmo veloz que indican los porcentajes vistos.

Ahora se pasa a estudiar más detenidamente los números de la última sección. Aquí, a pesar de las diferencias que se pueden suponer entre ambas, hay poca distancia entre los números del tercer pie. Se necesita hacer, entonces, una partición más para confirmar o desmentir esta tendencia que puede resultar difícil de explicar. La siguiente tabla utiliza los porcentajes de cada discurso:

CONCORDANCIA POR SECCIÓN	1º PIE	2º PIE	3º PIE	4º PIE	5º PIE
vv. 247-284	17,78%	35,56%	77,78%	22,22%	51,11%
vv. 285-291	20,93%	37,21%	69,77%	32,56%	37,21%
vv. 292-305	42,86%	42,86%	85,71%	14,29%	57,14%
General	23,32%	38,34%	78,66%	25,3%	40,32%

Tabla 10. Porcentajes de pies con concordancia en el pasaje *Iliada* 1.247-305 por sección con la hipótesis coral.

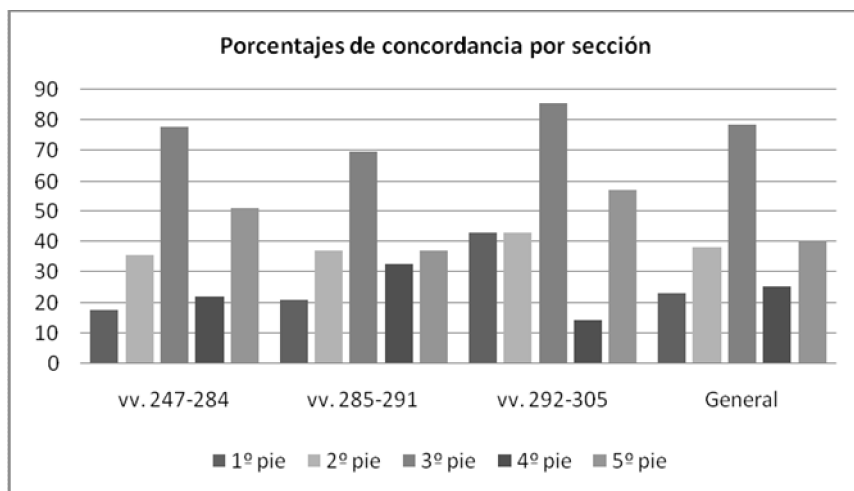


Gráfico 6. Porcentajes de pies con concordancia en el pasaje *Iliada* 1.247-305 por sección con la hipótesis coral (se incluye el porcentaje general).

Dividiendo el pasaje, las diferencias se acentúan. El discurso de Néstor tiene un grado de concordancia en el tercer pie casi idéntico al general (de hecho, lo tenía antes, pero por su proximidad con el 80% en la partición anterior no fue posible atreverse a vincularlo con el patrón regular del pasaje), y además es el que más respeta la forma esperable de los versos de acuerdo al $\sigma\upsilon\tau\acute{o}\varsigma$ (esto es, dos secciones con concordancia creciente pero la segunda con grados más altos dado el final plenamente concordante), siguiendo también la tendencia general del pasaje más amplio. En el discurso de Agamenón el ritmo cambia notable-

mente. El grado de concordancia baja mucho tanto en el tercer como en el quinto pie (si bien en esta posición se acerca mucho al porcentaje general). El rey no ha abandonado su cólera, y su discurso mantiene un grado de tensión cercano al de la discusión anterior al descenso de Atenea. Pero los números que en líneas generales se acercan al patrón general indican que este no es un punto tan violento como se supondría, sumando también el hecho de que se están analizando apenas siete versos. Se necesita comparar este discurso con otros de Agamenón para tener un patrón más claro.

Es, por lo tanto, en el discurso de Aquiles donde se obtienen los resultados más interesantes de este análisis. Se pueden comparar dos discursos del héroe en dos momentos muy diferentes para observar cómo varían los porcentajes de concordancia, y ambos con el número general para estudiar esto con más detalle. Se realiza en la tabla siguiente:

CONCORDANCIA POR SECCIÓN	1º PIE	2º PIE	3º PIE	4º PIE	5º PIE
vv. 223-246	25%	41,67%	62,5%	20,83%	45,83%
vv. 292-305	42,86%	42,86%	85,71%	14,29%	57,14%
General	23,32%	38,34%	78,66%	25,3%	40,32%

Tabla 11. Porcentajes de pies con concordancia en dos discursos de Aquiles del pasaje *Iliada* 1.53-305 (se incluye el porcentaje general).

Inmediatamente se observan las diferencias. Ambos discursos presentan tensión frente al porcentaje base, pero de forma distinta. En lo más álgido de su enojo durante la disputa, el primero tiene un ritmo rápido, con apenas un 62,5% de terceros pies concordantes. Tras la arenga de Néstor, el segundo presenta un ritmo diametralmente opuesto, mucho más lento, más cercano al pasaje con el descenso de Atenea del Olimpo, incluso en el alto porcentaje del primer pie. También se invierte la situación en el sexto pie: el discurso final tiene un 50% de versos con acento en el

arsis, y un 42% en la tesis. A partir de todo esto, se puede inferir que el poeta utiliza aquí la enorme diferencia rítmica entre ambos discursos para señalar un cambio en el personaje. Qué tipo de cambio, requiere un profundo análisis determinarlo. Es posible suponer, no obstante, que mientras en la primera formulación de la promesa Aquiles aparece como un personaje enojado y tenso, en la segunda intenta presentar un carácter mucho más racional. El cambio de velocidad que ralentiza el ritmo puede pensarse se utiliza como mecanismo para llevar la tensión al máximo, luego de la breve aceleración en el discurso de Agamenón, logrando que el final de la disputa en el ágora sea una perfecta introducción al conflicto central del poema. Piénsese que en los primeros veinticuatro versos la formulación de la promesa se extiende a lo largo de todo el discurso, mientras que en los últimos catorce apenas si se repite, pasando casi desde el principio a la amenaza y demostración de fuerza. Aquiles ya no habla en un arrebato de cólera: su ira ahora se ha hecho profunda y racional, y no necesita extenderse en lo que ya ha dicho. Su objetivo aquí es demostrar lo más clara y detenidamente posible, una vez finalizada esta primera parte de la disputa, que su determinación es inalterable. Las cartas, por así decirlo, están echadas.

CONCLUSIONES

Lo que se ha hecho en la sección anterior ha sido un ejercicio interesante. No se ha pretendido, como se dijo, haber descubierto nada. Es suficiente el haber demostrado la posibilidad de utilizar los diferentes grados de concordancia para conectar el ritmo con la temática. De alguna manera, con hacer un intento de revitalizar una obra musical cuyo sonido no se ha escuchado en los últimos mil quinientos años (por lo menos) y quizás nunca se volverá a escuchar. Lo que se propuso, no obstante, no es el resultado de

un trabajo exhaustivo, y no debe tomarse como tal. No se utilizó prácticamente lo que sucede en el arsis de cada pie de cada verso, no se compararon números más que dentro del pasaje elegido, no se revisó detenidamente cada sección para ver si los porcentajes utilizados la atraviesan completamente o son el promedio de grados internos de concordancia muy distintos. Aquí sólo se ha intentado arrojar la primera piedra, y eso parece suficiente por ahora. El objetivo más osado fue cambiar la carga de la prueba sobre la hipótesis coral, al menos en un pequeño pasaje de los vastos espacios homéricos. Si no se ha logrado siquiera eso, no se achaque este defecto a la productividad de la hipótesis, sino a la incompetencia de mi investigación.

Para finalizar, quiero hacer notar que en ningún momento me atreví a utilizar el término “análisis coral” a secas. Lo que aquí se realizaron son partes, si se quiere, de un análisis de este tipo, ejemplos del cual pueden hallarse en el capítulo cuatro del libro de David (específicamente, entre las páginas 115 y 137). Su utilidad está en función de lo que cada uno pretenda hacer con los poemas. Aquí sólo he pretendido explorar la posibilidad de hacer un análisis coral de un pasaje de la *Iliada*, sin hacer ese análisis. Creo haber logrado demostrar que es posible, e incluso haber avanzado en parte, en la última sección, con una primera aproximación de estas características. Se necesita encarar el poema como una composición, intentar *escuchar* la *Iliada* para completarlo. Esto está más allá del espacio que se dedica aquí a su estudio y, por qué no decirlo, de mis capacidades. Pero, a la luz de las nuevas teorías e hipótesis con las que contamos, si no confirmadas, al menos no rechazadas con la información que logramos recopilar en esta investigación, el próximo paso es intentar afinar nuestros oídos lo suficiente como para lograr revivir un sonido muerto por dos mil años. Las estadísticas y las lecturas son un buen comienzo, pero no son suficientes.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRITTA, A. (2010) "Sobre la posibilidad de la correspondencia entre la forma del hexámetro dactílico y el *συστός καλαματιανός*" en Calosso, S. (comp.) *Actas del XXI Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral (CD-Rom).
- DAVID, A. P. (2006), *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, Oxford.
- KIRK, G. S. (1985), *The Iliad: A Commentary*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LEAF, W. (ed.) (1960) *The Iliad Edited with Apparatus Criticus, Prolegomena, Notes and Appendices*, Amsterdam, 1900-1902.

APÉNDICE

ESTRUCTURA PROSÓDICA DEL PASAJE *ILÍADA* 1.53-305

El trabajo de investigación en que se fundamenta el estudio arriba presentado tiene como base la formulación de una hipótesis sobre la estructura prosódica, esto es, la métrica y la melodía acentual, del pasaje seleccionado. A fin de que se pueda corroborar la precisión de esta hipótesis, a continuación se transcribe el pasaje en cuestión con esta estructura sobre cada verso. Las reglas utilizadas para su elaboración se hallan en David (2006:116), junto con ejemplos mucho más breves de cuadros de este tipo (aquí, para facilitar la lectura, se ha colocado la prosodia directamente sobre las líneas de texto). Brevemente, se puede aclarar que un acento barítono se marca con una tilde grave y uno oxítono con una aguda. No se han marcado las cesuras de los versos, porque además de no ser especialmente importantes para los objetivos de este estudio, constituyen una hipótesis adicional que es innecesaria.

- ἄ/ - υ υ/- υ υ/ ἄ υ υ/ ἄ υ υ/ ἄ υ υ/ ἄ υ υ/

Ἐννήμαρ μὲν ἀνὰ στρατὸν ᾤχετο κῆλα θεοῖο,

ἄ υ υ/ ἄ υ υ/- υ υ/ ἄ υ υ/ ἄ υ υ/- υ υ/- ἄ

τῆ δεκάτῃ δ' ἀγορὴν δὲ καλέσσατο λαὸν Ἀχιλλεύς·

ἄ υ υ/- υ υ/ ἄ υ υ/- -/ ἄ υ υ/- ἄ

τῷ γὰρ ἐπὶ φρεσὶ θῆκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη·

55

ἄ υ υ/- υ υ/ ἄ υ υ/- -/ ἄ υ υ/ ἄ υ υ/

κῆδετο γὰρ Δαναῶν, ὅτι ῥα θνήσκοντας ὄρατο·

- υ υ/ ἄ -/ ἄ υ υ/- υ υ/ ἄ υ υ/ ἄ υ υ/ υ

οἱ δ' ἐπεὶ οὖν ἤγερθεν ὀμηγερέες τε γέροντο,

ἄ υ υ/- ἄ υ υ/- υ υ/ ἄ υ υ/- υ υ/- ἄ

τοῖσι δ' ἀνιστάμενος μετέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·

- υ υ/ ἄ ἄ/ ἄ υ υ/- -/ ἄ υ υ/- ἄ

« Ἀτρεΐδη, νῦν ἄμμε παλιμπλαγχθέντας οἴω

- υ υ/- -/ ἄ -/ ἄ υ υ/ υ υ/ ἄ υ υ/ ἄ υ υ/

ἄψ ἀπονοστήσειν, εἴ κεν θάνατόν γε φύγοιμεν,

60

- υ υ/ ἄ ἄ υ υ/ υ υ/ ἄ -/ - υ υ/- ἄ

εἰ δὴ ὁμοῦ πόλεμός τε δαμᾶ καὶ λοιμὸς Ἀχαιούς·

- ἄ υ υ/ υ υ/ ἄ υ υ/ υ υ/- υ υ/- ἄ υ υ/ ἄ υ υ/

ἀλλ' ἄγε δὴ τίνα μάντιν ἐρείομεν ἢ ἱερεῖα,

- υ υ/- υ υ/ ἄ -/ ἄ ἄ υ υ/- υ υ/ ἄ υ υ/

ἢ καὶ ὄνειροπόλον, καὶ γὰρ τ' ὄναρ ἐκ Διὸς ἔστιν,

ἄ -/ ἄ υ υ/ υ υ/ ἄ υ υ/ υ υ/ ἄ υ υ/- ἄ

ὅς κ' εἵποι ὅ τι τόσον ἐχώσατο Φοῖβος Ἀπόλλων,

ἄ υ υ/ - -/ ἄ υ υ/ υ υ/- υ υ/- ἄ

εἴ ταρ ὃ γ' εὐχολῆς ἐπιμέμφεται ἠδ' ἑκατόμβης,

65

ἄ -/ ἄ -/ ἄ -/ ἄ -/ υ υ/- ἄ

αἶ κέν πωσ ἀρῶν κνίσης αἰγῶν τε τελείων

ἴ υ υ/- υ υ/ῆ -/ῆ υ υ/ - υ υ/ῆυ
 βούλεται ἀντιάσας ἡμῖν ἀπὸ λοιγὸν ἀμῦναι. »
 ῆ υ υ/ῆ ῆ -/ - υ υ/ ῆ υ υ/ῆ ῆ υ υ/- ῆ
 Ἦτοι ὁ γ' ὥς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἔξετο· τοῖσι δ' ἀνέστη
 - ῆ/ - υ υ/ῆ -/ - υ υ/ῆ ῆ υ/ῆ υ
 Κάλχας Θεστορίδης, οἰωνοπόλων ὄχ' ἄριστος,
 - -/ῆ ῆ υ/ῆ υ υ/ ῆ ῆ υ/- ῆ υ/ῆ υ
 ὃς ἤδη τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα, 70
 - -/ῆ -/ ῆ υ υ/ -ῆ/ ῆ υ υ/ - ῆ
 καὶ νήεσσ' ἠγήσατ' Ἀχαιῶν Ἴλιον εἴσω
 - υ υ/ - υ υ/ῆ -/ ῆ ῆ υ/ῆ υ υ/- ῆ
 ἦν διὰ μαντοσύνην, τήν οἱ πόρε Φοῖβος Απόλλων·
 - ῆ/ - υ υ/ῆ υ υ/ῆ υ υ/ - υ υ/ῆ υ
 ὃ σφιν ἐν φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν·
 ῆ υ υ/ῆ ῆ υ υ/ῆ υ υ/ῆ υ υ/ - -/ῆ υ
 « Ὡ Ἀχιλεῦ, κέλεαί με, Δίί φίλε, μυθήσασθαι
 ῆ υ υ/- ῆ/ - υ υ/- υ υ/ῆ υ υ/ῆ υ
 μῆνιν Απόλλωνος ἑκατηβελέταο ἀνακτος· 75
 - υ υ/- υ υ/ῆ υ υ/ῆ υ υ/ῆ υ υ/ῆ υ
 τοὶ γὰρ ἐγὼν ἐρέω· σὺ δὲ σύνθεο καὶ μοι ὄμοσον
 ῆ -/ ῆ -/ ῆ ῆ υ/- -/ - υ υ/- ῆ
 ἦ μὲν μοι πρόφρων ἔπεσιν καὶ χερσὶν ἀρήξειν·
 ῆ υ υ/ῆ υ υ/ῆ υ υ/ - ῆ υ/ - ῆ υ/ - ῆ
 ἦ γὰρ οἴομαι ἄνδρα χολωσέμεν, ὃς μέγα πάντων
 - -/ῆ υ υ/ῆ -/ῆ -/ ῆ υ υ/ - ῆ
 Ἀργείων κρατέει καὶ οἱ πείθονται Ἀχαιοί·
 - ῆ/ - υ υ/ῆ ῆ υ/ῆ υ υ/- υ υ/ῆυ
 κρείστων γὰρ βασιλεύς ὅτε χῶσεται ἀνδρὶ χέρηϊ· 80

- ˘/ ˘ ˘ ˘/˘ ˘ ˘/ - ˘/ - ˘ ˘/ - ˘
 εἶπερ γάρ τε χόλον γε καὶ αὐτῆμαρ καταπέψη,
 - ˘ ˘/ - ˘ ˘/˘ ˘ ˘/˘ ˘ ˘/˘ ˘ ˘/ - ˘
 ἀλλά τε καὶ μετόπισθεν ἔχει κότον, ὄφρα τελέσση,
 - -/˘ ˘ ˘/˘ ˘ ˘/ - ˘ ˘/˘ ˘ ˘/ - ˘
 ἐν στήθεσσι· εὐοῖσι· σὺ δὲ φράσαι εἶ με σαώσεις. »
 - ˘ ˘/ - ˘ ˘/ - ˘ ˘/˘ ˘ ˘/ - ˘ ˘/ - ˘ ˘/ - ˘
 Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς·
 - -/˘ ˘ ˘/ - ˘ ˘/ - ˘ ˘/ - ˘ ˘/˘ ˘
 «Θαρσῆσας μάλα εἶπε θεοπρόπιον ὅ τι οἴσθα·
 - ˘ ˘/ - -/ ˘ ˘/˘ ˘ ˘/˘ ˘ ˘/˘ ˘ ˘/˘ ˘
 οὐ μὰ γὰρ Ἀπόλλωνα Δί φίλον, ᾧ τε σύ, Κάλχαν,
 - ˘ ˘/ - ˘ ˘/˘ ˘ ˘/ - ˘ ˘/˘ ˘ ˘/ - ˘
 εὐχόμενος Δαναοῖσι θεοπροπίας ἀναφαίνεις,
 ˘ ˘/˘ ˘ ˘/ - ˘ ˘/ - ˘ ˘/ - ˘ ˘/˘
 οὐ τις ἐμεῦ ζῶντος καὶ ἐπὶ χθονὶ δερκομένοιο
 - -/˘ ˘ ˘/ - ˘ ˘/ - ˘/˘ ˘ ˘/ - ˘
 σοὶ κοίλης παρὰ νηυσὶ βαρείας χειῖρας ἐποίσει
 - -/˘ ˘ ˘/˘ -/ - ˘ ˘/˘ ˘ ˘/ - ˘
 συμπάντων Δαναῶν, οὐδ' ἦν Ἀγαμέμνονα εἵπης,
 - ˘/ - ˘ ˘/˘ ˘ ˘/ - ˘/˘ ˘ ˘/˘ ˘
 ὅς νῦν πολλὸν ἄριστος Ἀχαιῶν εὔχεται εἶναι. »
 - ˘ ˘/ - -/˘ ˘ ˘/ - ˘/˘ ˘ ˘/ - ˘
 Καὶ τότε δὴ θάρσθησε καὶ ἠὔδα μάντις ἀμύμων·
 ˘ ˘ ˘/˘ ˘ -/˘ ˘ ˘/˘ ˘ ˘/ - ˘ ˘/ - ˘
 «Οὐ ταρ ὃ γ' εὐχολῆς ἐπιμέμφεται οὐδ' ἑκατόμβης,
 - ˘ ˘/ - -/˘ ˘ ˘/ - ˘/˘ ˘ ˘/ - ˘
 ἀλλ' ἔνεκ' ἀρητῆρος, ὃν ἠτίμησ' Ἀγαμέμνων,

85

90

– υ υ/ῆ υ υ/ ῆ υ υ/ – υ υ/ῆ υ υ/ ῆ υ
 οὐδ' ἀπέλυσε θύγατρα καὶ οὐκ ἀπεδέξατ' ἄποινα· 95
 ῆ υ υ/ ῆ υ υ/ῆ υ υ/ – υ υ/ – υ υ/ – ῆ
 τοῦνεκ' ἄρ' ἄλγε' ἔδωκεν ἐκηβόλος ἠδ' ἔτι δώσει,
 – υ υ/ – υ υ/ῆ υ υ/ – υ υ/ – υ υ/ – ῆ
 οὐδ' ὅ γε πρὶν Δαναοῖσιν ἀεικέα λοιγὸν ἀπώσει
 ῆ υ υ/ – υ υ/ῆ υ υ/ – υ υ/ῆ υ υ/ – ῆ
 πρὶν γ' ἀπὸ πατρὶ φίλω δόμεναι ἐλικώπιδα κούρην
 – υ υ/ῆ υ υ/ ῆ υ υ/ῆ υ υ/ – υ υ/ – ῆ
 ἀπριάτην ἀνάποινον, ἄγειν θ' ἱερὴν ἑκατόμβην
 – –/ῆ υ υ/ ῆ υ υ/ – υ υ/ – υ υ/ῆ υ
 ἐς Χρύσην· τότε κέν μιν ἰλασσάμενοι πεπίθοιμεν. » 100
 – υ υ/ ῆ –/ – υ υ/ῆ υ υ/ῆ υ υ/ – ῆ
 Ἴητοι ὁ γ' ὥς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἔζετο· τοῖσι δ' ἀνέστη
 – ῆ/ – υ υ/ῆ –/ – –/ῆ υ υ/ – ῆ
 ἦρωσ Ἀτρεΐδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων
 – υ υ/ – υ υ/ – υ υ/ῆ υ υ/ – υ υ/ῆ υ
 ἀχνύμενος· μένεος δὲ μέγα φρένες ἀμφιμέλαιναί
 – ῆ/ ῆ υ υ/ῆ υ υ/ – υ υ/ῆ υ υ/ – ῆ
 πύμπλαντ', ὅσσε δὲ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι ἔϊκτην·
 – ῆ/ – –/ῆ υ υ/ ῆ υ υ/ – υ υ/ῆ υ
 Κάλχαντα πρότιστα κάκ' ὀσσομένοσ προσέειπε· 105
 ῆ υ υ/ῆ –/ ῆ υ υ/ῆ –/ ῆ υ υ/ῆ –
 « Μάντι κακῶν οὐ πῶ ποτέ μοι τὸ κρήγυρον εἶπας·
 – –/ῆ υ υ/ ῆ υ υ/ῆ υ υ/ – –/ῆ υ
 αἰεὶ τοι τὰ κάκ' ἐστὶ φίλα φρεσὶ μαντεύεσθαι,
 – –/ ῆ υ υ/ῆ ῆ/ – υ υ/ῆ υ υ/ῆ –
 ἐσθλὸν δ' οὐτέ τί πω εἶπας ἔπος οὔτ' ἐτέλεσσας·

- ἄ/ - υ υ/ἄ υ υ/ - υ υ/ἄ υ υ/ - ἄ
 καὶ νῦν ἐν Δαναοῖσι θεοπροπέων ἀγορεύεις
 - -/ ἄ ὑ υ/ἄ υ υ/ - ὑ υ/ ἄ υ υ/ - ἄ
 ὡς δὴ τοῦδ' ἔνεκά σφιν ἐκηβόλος ἄλγεα τεύχει, 110
 ἄ υ υ/ - -/ ἄ -/ - ὑ υ/ - ὑ υ/ ἄ υ
 οὔνεκ' ἐγὼ κούρης Χρυσηΐδος ἀγλά' ἄποινα
 - ὑ υ/ - -/ἄ υ υ/ - υ υ/ ἄ υ υ/ - -
 οὐκ ἔθελον δέξασθαι, ἐπεὶ πολὺ βούλομαι αὐτὴν
 ἄ υ υ/ ἄ -/ ἄ υ υ/ - -/ ἄ υ υ/ἄ υ
 οἴκοι ἔχειν· καὶ γὰρ ῥα Κλυταιμνήστρης προβέβουλα
 - υ υ/ἄ υ υ/ ἄ υ υ/ἄ υ υ/ἄ υ υ/ - ἄ
 κουριδίης ἀλόχου, ἐπεὶ οὐ ἔθέν ἐστι χερσίων,
 - ὑ υ/ - υ υ/ἄ ἄ/ - ὑ υ/ ἄ ὑ υ/ἄ υ
 οὐ δέμας οὐδὲ φυήν, οὐτ' ἄρ φρένας οὐτέ τι ἔργα. 115
 - υ υ/ἄ υ υ/ ἄ υ υ/ - ὑ υ/ - ὑ υ/ ἄ υ
 ἀλλὰ καὶ ὡς ἐθέλω δόμεναι πάλιν εἰ τό γ' ἄμεινον·
 ἄ υ υ/ - -/ - ὑ υ/ἄ υ υ/ - υ υ/ἄ υ
 βούλομ' ἐγὼ λαὸν σόον ἔμμεναι ἢ ἀπολέσθαι·
 - υ υ/ - ὑ υ/ - ὑ υ/ - ὑ υ/ ἄ υ υ/ἄ υ
 αὐτὰρ ἐμοὶ γέρας αὐτίχ' ἐτοιμάσατ' ὄφρα μὴ οἶος
 - -/ἄ υ υ/ἄ υ υ/ἄ υ υ/ - υ υ/ἄ υ
 Ἀργείων ἀγέραστος ἔω, ἐπεὶ οὐδὲ ἔοικε·
 ἄ υ υ/ - ὑ υ/ ἄ υ υ/ ἄ ὑ υ/ ἄ υ υ/ - ἄ
 λεύσετε γὰρ τό γε πάντες ὃ μοι γέρας ἔρχεται ἄλλη. » 120
 - -/ ἄ υ υ/ἄ υ υ/ - ἄ/ ἄ υ υ/ - ἄ
 Τὸν δ' ἠμείβετ' ἔπειτα ποδάρκης διὸς Ἀχιλλεύς·
 - υ υ/ἄ -/ἄ υ υ/ - υ υ/ ἄ υ υ/ - ἄ
 « Ἀτρεΐδη κύδιστε, φιλοκτεανώτατε πάντων,

ἄ - / ἄ - / ἄ υ υ/ἄ υ υ/ἄ υ υ/ - ἄ
 πῶς γάρ τοι δώσουσι γέρας μεγάθυμοι Ἀχαιοί;
 - υ υ/ ἄ - / ἄ - / υ υ/ υ υ/ - υ
 οὐδέ τί που ἴδμεν ξυνηΐα κείμενα πολλά·
 - υ υ/ - υ υ/ἄ - / - υ υ/ - υ υ/ἄ υ
 ἀλλὰ τὰ μὲν πολίων ἐξεπράθομεν, τὰ δέδασται, 125
 - - / - υ υ/ἄ υ υ/ υ υ/ ἄ υ υ/ - ἄ
 λαοὺς δ' οὐκ ἐπέοικε παλίλλογα ταῦτ' ἐπαγείρειν.
 - υ υ/ - ἄ/ ἄ υ υ/ἄ υ υ/ - υ υ/ - -
 ἀλλὰ σὺ μὲν νῦν τῆνδε θεῶ πρόες· αὐτὰρ Ἀχαιοί
 - ἄ/ - - / ἄ υ υ/ υ υ/ υ υ/ - υ υ/ - -
 τριπλῆ τετραπλῆ τ' ἀποτείσομεν, αἶ κέ ποθι Ζεὺς
 ἄ υ υ/ἄ - /ἄ - / υ υ/ - υ υ/ ἄ υ
 δῶσι πόλιν Τροίην εὐτείχεον ἐξαλαπάξαι. »
 - υ υ/ - υ υ/ - υ υ/ἄ - /ἄ υ υ/ - ἄ
 Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη κρείων Ἀγαμέμνων· 130
 - - / ἄ υ υ/ υ υ/ υ υ/ υ υ/ - ἄ
 « Μὴ δ' οὕτως ἀγαθός περ ἐὼν θεοείκελ' Ἀχιλλεῦ
 ἄ υ υ/ἄ υ υ/ - υ υ/ υ υ/ - υ υ/ - ἄ
 κλέπτε νόω, ἐπεὶ οὐ παρελεύσεαι οὐδέ με πείσεις.
 ἄ υ υ/ἄ - / ἄ υ υ/ἄ υ υ/ - υ υ/ - ἄ
 ἦ ἐθέλεις ὄφρ' αὐτὸς ἔχης γέρας, αὐτὰρ ἔμ' αὐτως
 ἄ - / - υ υ/ - υ υ/ - υ υ/ἄ υ υ/ἄ υ
 ἦσθαι δευόμενον, κέλεαι δέ με τῆνδ' ἀποδοῦναι;
 - - / - - / ἄ υ υ/ἄ υ υ/ἄ υ υ/ - -
 ἀλλ' εἰ μὲν δώσουσι γέρας μεγάθυμοι Ἀχαιοί 135
 - ἄ/ - υ υ/ - υ υ/ἄ - / υ υ/ἄ υ
 ἄρσαντες κατὰ θυμόν ὅπως ἀντάξιον ἔσται·

- ú υ/ - -/ú υ υ/ - ú υ/ - υ υ/ú υ
 εἰ δέ κε μὴ δώωσιν ἐγὼ δέ κεν αὐτὸς ἔλωμαι
 - υυ/- -/ú υ υ/- ú υ/ - υυ/ú υ
 ἦ τεὸν ἦ Αἴαντος ἰὼν γέρας, ἦ Ὀδυσῆος
 ú υ υ/ú υ υ/ú υ υ/ú υ υ/ú υ υ υ/ú υ
 ἄξω ἑλών· ὁ δέ κεν κεχολώσεται ὄν κεν ἴκωμαι.
 - ú/- -/ ú υ υ/- υυ/ú υ υ/ú υ
 Ἄλλ' ἦτοι μὲν ταῦτα μεταφρασόμεσθα καὶ αὐτίς, 140
 ú ú υ/ú υ υ/ú υ υ/ - ú υ/ú υ
 νῦν δ' ἄγε νῆα μέλαιναν ἐρύσσομεν εἰς ἄλα δῖαν,
 - υυ/ú υ υ/- υ υ/ú υ υ/ - υυ/- ú
 ἐν δ' ἐρέτας ἐπιτηδῆς ἀγείρομεν, ἐς δ' ἐκατόμβην
 ú υ υ/ - -/- -/-ú υ/ - υ υ/ú υ
 θείομεν, ἂν δ' αὐτὴν Χρυσῆῖδα καλλιπάρηον
 ú υ υ/ú ú υυ/- υ υυ/- -/ - ú υ/- ú
 βήσομεν· εἰς δέ τις ἀρχὸς ἀνὴρ βουλευφόρος ἔστω,
 - -/ú -/-υ υ/- -/ú υ υ/- -
 ἦ Αἴας ἦ Ἴδομενεὺς ἦ δῖος Ὀδυσσεὺς 145
 -υ υ/ - υυ/ú -/ú -/- - ú υ/ - ú
 ἦ ἐ σὺ Πηλεΐδη πάντων ἐκπαγλότατ' ἀνδρῶν,
 ú -/ú υυ/ú υ υ/ú υυ/-υυ/ -ú
 ὄφρ' ἡμῖν ἐκάεργον ἰλάσσειαι ἱερά ῥέξας. »
 - ú υ/ú υυ/- υυ/ú ú υ/ - υ υ/ - ú
 Τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη πόδας ὠκύς Ἀχιλλεύς·
 ú υ υ/ - -/ú υυ/- ú υ/ - υ υ/ú υ
 « ὦ μοι, ἀναιδεῖην ἐπιειμένε κερδαλέοφρον
 ú -/ú -/ú ú υυ/- -/ú υυ/ -ú
 πῶς τίς τοι πρόφρων ἔπεσιν πείθεται Ἀχαιῶν 150

- υ υ / - υ υ / -- / - υ υ / ÷ υ υ / ÷ υ
 ἦ ὁδὸν ἐλθέμεναι ἦ ἀνδράσιν ἴφι μάχεσθαι;
 - υ υ / - - / ÷ υ υ / ÷ υ υ / - - / - ÷
 οὐ γὰρ ἐγὼ Τρώων ἔνεκ' ἦλυθον αἰχμητῶν
 ÷ υ υ / - υ υ / - υ υ / ÷ υ υ / ÷ υ υ / ÷ υ
 δεῦρο μαχησόμενος, ἐπεὶ οὐ τί μοι αἰτιοί εἰσιν·
 - - / ÷ υ υ / - ÷ / ÷ υ υ / - υ υ / - ÷
 οὐ γὰρ πώποτ' ἐμὰς βουῆς ἤλασαν οὐδὲ μὲν ἵππους,
 - υ υ / - - / ÷ υ υ / ÷ υ υ / - υ υ / - ÷
 οὐδέ ποτ' ἐν Φθίῃ ἐριβόλακι βωτιανείρῃ
 - υ υ / - - / ÷ υ υ / ÷ υ υ / - υ υ / - ÷
 καρπὸν ἐδηλήσαντ', ἐπεὶ ἦ μάλα πολλὰ μεταξὺ
 ÷ υ υ / ÷ υ υ / ÷ υ υ / ÷ υ υ / - - / ÷ υ
 οὔρεά τε σκιάεντα θάλασσά τε ἠχήεσσα·
 - υ υ / ÷ υ υ / - υ υ / ÷ υ υ / ÷ υ υ / - ÷
 ἀλλὰ σοί ᾧ μέγ' ἀναιδεις ἄμ' ἐσπόμεθ' ὄφρα σὺ χαίρης,
 - - / - υ υ / - υ υ / - ÷ / ÷ υ υ / ÷ υ
 τιμὴν ἀρνύμενοι Μενελάῳ σοί τε κυνῶπα
 - - / ÷ ÷ / ÷ υ υ / - υ υ / - υ υ / - ÷
 πρὸς Τρώων· τῶν οὐ τι μετατρέπη οὐδ' ἀλεγιζέεις·
 - - / ÷ υ υ / - υ υ / - - / ÷ υ υ / - ÷
 καὶ δὴ μοι γέρας αὐτὸς ἀφαιρήσεσθαι ἀπειλείς,
 ÷ υ υ / - υ υ / ÷ υ υ / ÷ υ υ / ÷ υ υ / - ÷
 ᾧ ἔπι πολλὰ μόγησα, δόσαν δέ μοι νῆες Ἀχαιῶν.
 - - / ÷ υ υ / ÷ υ υ / ÷ υ υ / - υ υ / - -
 οὐ μὲν σοί ποτε ἴσον ἔχω γέρας ὅππότε' Ἀχαιοὶ
 - ÷ / - - / ÷ - / - υ υ / - υ υ / ÷ υ
 Τρώων ἐκπέρσωσ' εὐ ναϊόμενον πτολίεθρον·

155

160

- υ υ / - ὶ / - υ υ / - ὶ / - υ υ / ὶ υ
 ἀλλὰ τὸ μὲν πλεῖον πολυαῖκος πολέμοιο 165
 ὶ υ υ / - υ υ / ὶ υ υ / ὶ υ υ / - υ υ / ὶ υ
 χεῖρες ἐμαὶ διέπους· ἀτὰρ ἦν ποτε δασμὸς ἵκηται,
 - υ υ / ὶ υ υ / ὶ υ υ / - υ υ / ὶ υ υ / ὶ υ
 σοὶ τὸ γέρας πολὺ μείζον, ἐγὼ δ' ὀλίγον τε φίλον τε
 ὶ υ υ / ὶ υ υ / ὶ υ υ / ὶ υ υ / ὶ υ υ / - ὶ
 ἔρχομαι ἔχων ἐπὶ νῆας, ἐπεὶ κε κάμω πολεμίζων.
 ὶ ὶ / - ὶ / ὶ υ υ / ὶ υ υ / ὶ υ υ / ὶ υ
 νῦν δ' εἶμι Φθίην δ', ἐπεὶ ἦ πολὺ φέρτερόν ἐστιν
 ὶ υ υ / ὶ - / - υ υ / - ὶ υ / - ὶ υ / - ὶ
 οἴκαδ' ἴμεν σὺν νηυσὶ κορωνίσιν, οὐδέ σ' οἴω 170
 - ὶ υ υ / ὶ υ υ / - ὶ υ υ / - / ὶ υ υ / - ὶ
 ἐνθάδ' ἄτιμος ἐὼν ἄφενος καὶ πλοῦτον ἀφύξειν. »
 - - / ὶ υ υ / ὶ υ υ / - / ὶ υ υ / - ὶ
 Τὸν δ' ἠμείβετ' ἔπειτα ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων·
 ὶ υ ὶ / - ὶ / - υ υ / ὶ υ υ / - ὶ υ / ὶ υ
 « Φεῦγε μάλ', εἴ τοι θυμὸς ἐπέσσυται, οὐδέ σ' ἔγωγε
 ὶ υ υ / ὶ υ υ / ὶ υ υ / ὶ υ υ / ὶ υ υ / - ὶ
 λίσσομαι εἵνεκ' ἐμεῖο μένειν· παρ' ἐμοί γε καὶ ἄλλοι
 ὶ ὶ υ / - - / ὶ υ υ / ὶ υ υ / - ὶ υ / - ὶ υ / - ὶ
 οἴ κέ με τιμήσουσι, μάλιστα δὲ μητίετα Ζεὺς. 175
 - ὶ / - ὶ υ υ / ὶ υ υ / - υ υ / ὶ υ υ / - ὶ υ / - ὶ
 ἔχθιστος δέ μοί ἐσσι διοτρεφέων βασιλῆων·
 - - / ὶ υ υ / ὶ υ υ / ὶ υ υ / ὶ υ υ / ὶ υ υ / ὶ υ
 αἰεὶ γάρ τοι ἕρις τε φίλη πόλεμοί τε μάχαι τε·
 - ὶ υ υ / - υ υ / ὶ υ υ / - ὶ / - ὶ υ υ / ὶ υ
 εἰ μάλα καρτερός ἐσσι, θεὸς που σοὶ τό γ' ἔδωκεν·

ἴ υ υ/ - - / - ὑ υ/ ἴ - / ἴ υ υ/ ἴ υ
 οἴκαδ' ἰών σὺν νηυσὶ τε σῆς καὶ σοῖς ἐτάροισι
 - υ υ/ ἴ υ υ/ ἴ υ υ/ ἴ υ υ/ - υ υ/ - ἴ
 Μυρμιδόνεσσιν ἄνασσε, σέθεν δ' ἐγὼ οὐκ ἀλεγίζω, 180
 - ὑ υ/ - υ υ/ ἴ υ υ/ - - / ἴ υ υ/ ἴ υ
 οὐδ' ὄθομαι κοτέοντος· ἀπειλήσω δέ τοι ὤδε·
 - ὑ υ/ - ἴ / - - / - ὑ υ/ ἴ υ υ/ - ἴ
 ὡς ἔμ' ἀφαιρεῖται Χρυσηΐδα Φοῖβος Ἀπόλλων,
 - υ υ/ - - / - ὑ υ/ ἴ υ υ/ ἴ υ υ/ ἴ υ
 τὴν μὲν ἐγὼ σὺν νηϊ τ' ἐμῇ καὶ ἐμοῖς ἐτάροισι
 ἴ υ υ/ - ὑ υ/ ἴ - / - ὑ υ/ - υ υ/ ἴ υ
 πέμψω, ἐγὼ δέ κ' ἄγω Βορσηΐδα καλλιπάρηον
 - υ υ/ - υ υ/ ἴ υ υ/ - ὑ υ/ ἴ υ υ/ - ἴ
 αὐτὸς ἰὼν κλισίην δὲ τὸ σὸν γέρας ὄφρ' εὖ εἰδής 185
 - ἴ / ἴ υ υ/ ἴ υ υ/ ἴ υ υ/ ἴ υ υ/ ἴ υ
 ὅσσον φέρτερός εἰμι σέθεν, στυγέη δὲ καὶ ἄλλος
 ἴ υ υ/ - - / ἴ υ υ/ - - / ἴ υ υ/ - ἴ
 ἴσον ἐμοὶ φάσθαι καὶ ὁμοιωθήμεναι ἄντην. »
 - ὑ υ/ - υ υ/ ἴ υ υ/ ἴ υ υ/ - ὑ υ/ ἴ υ
 Ὡς φάτο· Πηλεΐωνι δ' ἄχος γένετ', ἐν δέ οἱ ἦτορ
 - ἴ / - υ υ/ ἴ υ υ/ ἴ υ υ/ - - / ἴ υ
 στήθεσσι λασίοισι διάνδιχα μερμήριξεν,
 - ὑ υ/ ἴ υ υ/ - υ υ/ - ὑ υ/ - υ υ/ - ἴ
 ἦ ὅ γε φάσγανον ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ 190
 - υ υ/ - - / ἴ υ υ/ - υ υ/ ἴ υ υ/ - ἴ
 τοὺς μὲν ἀναστήσειεν, ὃ δ' Ἀτρεΐδην ἐναρίζοι,
 ἴ υ υ/ ἴ - / ἴ υ υ/ - - / ἴ υ υ/ - ὑ
 ἦε χόλον παύσειεν ἐρητύσειέ τε θυμόν.

ἦος ὁ ταῦθ' ὠρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,
 ἔλκετο δ' ἐκ κολεοῖο μέγα ξίφος, ἦλθε δ' Ἀθήνη
 οὐρανόθεν· πρὸ γὰρ ἦκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη
 ἄμφω ὁμῶς θυμῷ φιλέουσά τε κηδομένη τε·
 στή δ' ὄπιθεν, ξανθῆς δὲ κόμης ἔλε Πηλεΐωνα
 οἶφ φαινομένη· τῶν δ' ἄλλων οὐ τις ὄρατο·
 θάμβησεν δ' Ἀχιλεὺς, μετὰ δ' ἐτράπετ', αὐτίκα δ' ἔγνω
 Παλλάδ' Ἀθηναίην· δεινῶ δέ οἱ ὅσσε φάανθεν·
 καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
 «Τίπτ' αὐτ' αἰγίοχοιο Διὸς τέκος εἰλήλουθας;
 ἦ ἵνα ὕβριν ἴδης Ἀγαμέμνονος Ἀτρεΐδαο;
 ἀλλ' ἐκ τοι ἐρέω, τὸ δὲ καὶ τελέεσθαι οἶω·
 ἧς ὑπεροπλήσι τάχ' ἄν ποτε θυμόν ὀλέσση.»
 Τὸν δ' αὖτε προσέειπε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη·

ἄ ὠ ὠ/- -/ ἄ ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ
 «Ἦλθον ἐγὼ παύσουσα τὸ σὸν μένος, αἶ κε πίθηαι,
 - ὠ ὠ/ ἄ ὠ ὠ/ ἄ ὠ ὠ/- -/ ἄ ὠ ὠ/- ἄ
 οὐρανόθεν· πρὸ δέ μ' ἦκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη
 ἄ ὠ ὠ/ἄ -/ ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ
 ἄμφω ὁμῶς θυμῷ φιλέουσά τε κηδομένη τε·
 - ὠ ὠ/ ἄ ὠ ὠ/- -/- ὠ ὠ/ ἄ ὠ ὠ/- ὠ
 ἀλλ' ἄγε λῆγ' ἔριδος, μηδὲ ξίφος ἔλκεο χειρῖ· 210
 - ἄ/- ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ
 ἀλλ' ἦτοι ἔπεσιν μὲν ὀνειδισον ὡς ἔσεται περ·
 ἄ ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/- ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ ἄ ὠ
 ὦδε γὰρ ἐξερέω, τὸ δὲ καὶ τετελεσμένον ἔσται·
 ἄ ὠ ὠ/ἄ -/ ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ
 καὶ ποτέ τοι τρις τόσσα παρέσσεται ἀγλαὰ δῶρα
 ἄ ὠ ὠ/ ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/ ἄ ὠ ὠ/ ἄ ὠ ὠ/ -ἄ
 ὕβριος εἵνεκα τῆσδε· σὺ δ' ἴσχεο, πείθεο δ' ἡμῖν. »
 - ὠ ὠ/- ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/- ὠ ὠ/- ἄ
 Τὴν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς· 215
 - -/ -ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/- ὠ ὠ/- -/ ἄ ὠ
 «Χρὴ μὲν σφωῖτερόν γε θεὰ ἔπος εἰρύσασθαι
 - ὠ ὠ/- -/ ἄ ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ
 καὶ μάλα περ θυμῷ κεχολωμένον· ὧς γὰρ ἄμεινον·
 ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/- ἄ/- ὠ ὠ/ ἄ ὠ ὠ/- ἄ
 ὅς κε θεοῖς ἐπιπείθηται μάλα τ' ἔκλυον αὐτοῦ. »
 ἄ ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ -/ ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ
 Ἦ καὶ ἐπ' ἀργυρῆ κώπη σχέθε χεῖρα βαρεῖαν,
 - -/ - ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ
 ἄψ δ' ἐς κουλεὸν ὥσε μέγα ξίφος, οὐδ' ἀπίθησε 220

ἴ υ υ / - - / ἴ - / - ἴ υ υ / - ἴ
 μύθῳ Ἀθηναίης· ἦ δ' Οὐλυμπόν δε βεβήκει
 ἴ υ υ / - υ υ / ἴ υ υ / - υ υ / ἴ υ υ / - ἴ
 δώματ' ἐς αἰγίοχοιο Διὸς μετὰ δαίμονας ἄλλους.
 - υ υ / ἴ - / ἴ υ υ / - / ἴ υ υ / ἴ υ
 Πηλεΐδης δ' ἐξαῦτις ἀταρτηροῖς ἐπέεσσιν
 - υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / - ἴ / ἴ υ υ / ἴ υ
 Ἀτρεΐδην προσέειπε, καὶ οὐ πῶ λῆγχε χόλοιο·
 - υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ
 «Οἰνοβαρές, κυνὸς ὄμματ' ἔχων, κραδίην δ' ἐλάφοιο, 225
 ἴ υ υ / - υ υ / - υ υ / - ἴ / - - / ἴ υ
 οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον ἄμα λαῶ θωρηχθῆναι
 ἴ υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / - / ἴ υ υ / - ἴ
 οὔτε λόχον δ' ἰέναι σὺν ἀριστήεσσιν Ἀχαιῶν
 - ἴ / - - / ἴ υ υ / ἴ - / ἴ υ υ / ἴ υ
 τέτληκας θυμῷ· τὸ δέ τοι κῆρ εἶδεται εἶναι.
 ἴ υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / - υ υ / - υ υ / - ἴ
 ἦ πολὺ λωΐόν ἐστι κατὰ στρατὸν εὐρὸν Ἀχαιῶν
 ἴ υ υ / - ἴ / - - / ἴ υ υ / - υ υ / - ἴ
 δῶρ' ἀποαιρεῖσθαι ὅς τις σέθεν ἀντίον εἴπη·
 - υ υ / ἴ υ υ / - υ υ / - υ υ / ἴ υ υ / - ἴ
 δημοβόρος βασιλεὺς ἐπεὶ οὐτιδανοῖσιν ἀνάσσεις·
 ἴ υ υ / - υ υ / ἴ υ υ / - / ἴ υ
 ἦ γὰρ ἄν Ἀτρεΐδη νῦν ὕστατα λωβήσαιο.
 - - / ἴ υ υ / ἴ υ υ / - υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ
 ἀλλ' ἐκ τοι ἐρέω καὶ ἐπὶ μέγαν ὄρκον ὁμοῦμαι·
 - υ υ / ἴ υ υ / ἴ / - υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / - ἴ
 ναὶ μὰ τὸδε σικῆπτρον, τὸ μὲν οὐ ποτε φύλλα καὶ ὄζους

ἴ υ υ / - - / ἴ υ υ / - υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ
 φύσει, ἐπεὶ δὴ πρῶτα τομὴν ἐν ὄρεσσι λέλοιπεν, 235
 - υ υ / - - / ἴ υ υ / ἴ υ υ / - υ υ / ἴ υ
 οὐδ' ἀναθλήσει· περὶ γὰρ ῥά ἐ χαλκὸς ἔλεψε
 ἴ υ υ / - - / ἴ ἴ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / - ἴ
 φύλλά τε καὶ φλοιόν· νῦν αὐτὲ μιν υἴες Ἀχαιῶν
 - υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / - υ υ / ἴ υ υ / -
 ἐν παλάμῃ φορέουσι δικασπόλοι, οἳ τε θέμιστας
 - υ υ / - υ υ / - υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ
 πρὸς Διὸς εἰρύαται· ὃ δέ τοι μέγας ἔσσεται ὄρκος·
 ἴ υ υ / - ἴ / - υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / - ἴ
 ἦ ποτ' Ἀχιλλῆος ποθὴ ἴξεται υἴας Ἀχαιῶν 240
 - ἴ / - υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / - υ υ / ἴ υ
 σύμπαντας· τότε δ' οὐ τι δυνήσεαι ἀχνύμενός περ
 - ἴ / ἴ - / - υ υ / ἴ υ υ / - υ υ / ἴ υ
 χροισμεῖν, εὐτ' ἂν πολλοὶ ὑφ' Ἔκτορος ἀνδροφόνοιο
 - ἴ / - - / ἴ υ υ / ἴ υ υ / - υ υ / - ἴ
 θνήσκοντες πίπτωσι· σὺ δ' ἐνδοθὶ θυμὸν ἀμύξεις
 - υ υ / - υ υ / ἴ υ υ / - ἴ / - υ υ / ἴ -
 χωόμενος ὃ τ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισας. »
 ἴ υ υ / - υ υ / ἴ υ υ / - ἴ / - υ υ / - ἴ
 Ὡς φάτο Πηλεΐδης, ποτὶ δὲ σκῆπτρον βάλε γαίῃ 245
 - - / ἴ - / ἴ υ υ / - υ υ / ἴ υ υ / - υ
 χρυσεῖοις ἦλοισι πεπαρμένον, ἔζετο δ' αὐτός·
 - υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / - ἴ
 Ἀτρεΐδης δ' ἐτέρωθεν ἐμήνιε· τοῖσι δὲ Νέστωρ
 - υ υ / - υ υ / ἴ υ υ / - υ υ / ἴ υ υ / - ἴ
 ἠδυεπῆς ἀνόρουσε λιγυὺς Πυλίων ἀγορηγῆς,

ἄ ὠ ὠ/- -/ ἄ ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ/- - ἄ
 τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδή·
 ἄ -/ἄ ὠ/- ὠ ὠ/- ὠ/- ἄ -/ - ἄ
 τῶ δ' ἦδη δύο μὲν γενεαὶ μερόπων ἀνθρώπων 250
 - ὠ/- - ἄ/ ἄ ὠ/- ἄ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ
 ἐφθίαθ', οἳ οἳ πρόσθεν ἄμα τράφεν ἦδ' ἐγένοντο
 - ὠ ὠ/- ὠ/- ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ
 ἐν Πύλῳ ἠγαθέη, μετὰ δὲ τριτάτοισιν ἀνασθεν·
 - ἄ/- - ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/- ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ
 ὁ σφιν εὐ φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν·
 ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/- ἄ
 «ὦ πόποι, ἦ μέγα πένθος Ἀχαιῖδα γαῖαν ἰκάνει·
 ἄ -/ - -/ἄ ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ
 ἦ κεν γηθήσαι Πριάμος Πριάμοιό τε παῖδες 255
 ἄ -/ἄ ἄ/- ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/- ἄ
 ἄλλοι τε Τρῶες μέγα κεν κεχαροῖατο θυμῷ
 - ἄ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ
 εἰ σφῶϊν τάδε πάντα πυθοῖατο μαρναμένοιν,
 - ὠ ὠ/- -/- ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ
 οἳ περὶ μὲν βουλήν Δαναῶν, περὶ δ' ἔστέ μάχεσθαι.
 - ὠ ὠ/ἄ -/ ἄ ὠ ὠ/- ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ
 ἀλλὰ πίθεσθ'· ἄμφω δὲ νεωτέρω ἔστον ἐμειῶ·
 - ἄ/ἄ ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/- ἄ
 ἦδη γάρ ποτ' ἐγὼ καὶ ἀρείοσιν ἠέ περ ὕμιν 260
 - ὠ ὠ/- -/ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ ὠ/ἄ ὠ
 ἀνδράσιν ὠμίλησα, καὶ οὐ ποτέ μ' οἳ γ' ἀθέριζον.
 - -/ ἄ -/ἄ ὠ ὠ/- ὠ ὠ/- ὠ ὠ/ἄ ὠ
 οὐ γάρ πω τοίους ἴδον ἀνέρας οὐδὲ ἴδωμαι,

ἴ - / - ὤυ/ζ υ υ/ἴ ὤυ/ - ὤυ/ - ἴ
 οἶον Πειρίθοόν τε Δρύαντά τε ποιμένα λαῶν
 - ὤυ/ - ὤυ/ζ υ υ/- ὤυ/- υυ/ ἴ υ
 Καινέα τ' Ἐξάδιόν τε καὶ ἀντίθεον Πολύφημον
 - ὤυ/ - υυ/ἴ υ υ/ζ υυ/ - υυ/ ἴ υ
 Θησέα τ' Αἰγιεΐδην, ἐπιείκελον ἀθανάτοισι· 265
 - ἴ/ - -/ ἴ υυ/- υυ/ἴ ὤυ/ - ἴ
 κάρτιστοι δὴ κείνοι ἐπιχθονίων τράφεν ἀνδρῶν·
 - ἴ/ - υ υ/ἴ -/ - -/ ἴ υ υ/ἴ υ
 κάρτιστοι μὲν ἔσαν καὶ καρτίστοις ἐμάχοντο
 - υ υ/- -/ἴ υ υ/- -/ ἴ υυ/ ἴ υ
 φηρσὶν ὄρεσκῶοισι καὶ ἐκπάγλως ἀπόλεσαν.
 - -/ ἴ υυ/- υυ/ζ υυ/- ὤυ/ -
 καὶ μὲν τοῖσιν ἐγὼ μεθομίλεον ἐκ Πύλου ἐλθῶν
 - ὤυ/ - υυ/ἴ -/ἴ υ υ/ἴ υ υ/ - ἴ
 τηλόθεν ἐξ ἀπίης γαίης· καλέσαντο γὰρ αὐτοί· 270
 - υυ/ ἴ υ υ/ ἴ υ υ/ζ -/ ἴ υ υ/ - ἴ
 καὶ μαχόμην κατ' ἔμ' αὐτὸν ἐγώ· κείνοισι δ' ἂν οὐ τις
 ἴ -/ ἴ υ υ/ἴ υυ/- ὤυ/- υυ/ἴυ
 τῶν οἱ νῦν βροτοὶ εἰσὶν ἐπιχθόνιοι μαχέοιτο·
 - -/ ἴ -/ ἴ ὤυ/- -/ ἴ ὤυ/ - ἴ
 καὶ μὲν μευ βουλέων ζύνιεν πείθοντό τε μύθω·
 - υ υ/ἴ υ υ/ἴ υ υ/- -/ἴ υυ/ἴ υ
 ἀλλὰ πίθεσθε καὶ ὕμμες, ἐπεὶ πείθεσθαι ἄμεινον·
 ἴ υ υ/ἴ υ υ/ζ υυ/- υυ/ζ υυ/ - ἴ
 μήτε σὺ τόνδ' ἀγαθὸς περ ἐὼν ἀποαίρεο κούρην, 275
 - ὤυ/- ἴ/ ἴ υ υ/ἴ ὤυ/ ἴ υυ/ - ἴ
 ἀλλ' ἔα ὡς οἱ πρῶτα δόσαν γέρας υἱες Ἀχαιῶν·

ἴ υ υ / - - / ἴ υ υ / - ἴ υ υ / - υ υ / ἴ υ
 μήτε σὺ Πηλεΐδῃ 'θέλ' ἐριζέμεναι βασιλῆϊ
 - υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / - ἴ υ υ / - ἴ υ υ / - ἴ
 ἀντιβίην, ἐπεὶ οὐ ποθ' ὁμοίης ἔμμορε τιμῆς
 - ἴ / - υ υ / ἴ ἴ / - - / ἴ υ υ / ἴ υ
 σκηπτοῦχος βασιλεύς, ᾧ τε Ζεὺς κῦδος ἔδωκεν.
 - υ υ / - υ υ / ἴ υ υ / - ἴ υ υ / ἴ υ υ / - ἴ
 εἰ δὲ σὺ καρτερός ἐσσι θεὰ δέ σε γείνατο μήτηρ, 280
 - ἴ υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / - υ υ / - υ υ / ἴ υ υ / - ἴ
 ἀλλ' ὅ γε φέρτερός ἐστιν ἐπεὶ πλεόνεσσι ἀνάσσει.
 - υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / - ἴ υ υ / - υ υ / ἴ υ
 Ἄτρεΐδῃ σὺ δὲ παῦε τεὸν μένος· αὐτὰρ ἔγωγε
 ἴ υ υ / - ἴ / - υ υ / ἴ υ υ / - ἴ υ υ / ἴ υ
 λίσσομ' Ἀχιλλῆϊ μεθέμεν χόλον, ὃς μέγα πᾶσιν
 ἴ υ υ / - ἴ / - ἴ υ υ / - υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ
 ἕρκος Ἀχαιοῖσιν πέλεται πολέμοιο κακοῖο. »
 - υ υ / - ἴ υ υ / - υ υ / ἴ - / ἴ υ υ / - ἴ
 Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη κρείων Ἀγαμέμνων· 285
 - - / ἴ ἴ υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ υ / ἴ υ
 «Ναὶ δὴ ταῦτά γε πάντα γέρον κατὰ μοῖραν ἔειπες·
 - ἴ υ υ / - υ υ / ἴ υ υ / - ἴ / ἴ υ υ / - ἴ
 ἀλλ' ὄδ' ἀνήρ ἐθέλει περὶ πάντων ἔμμεναι ἄλλων,
 - ἴ / - υ υ / ἴ υ υ / - / ἴ υ υ / - ἴ
 πάντων μὲν κρατέειν ἐθέλει, πάντεσσι δ' ἀνάσσειν,
 ἴ υ υ / - - / ἴ ἴ υ υ / - - / ἴ υ υ / - ἴ
 πᾶσι δὲ σημαίνειν, ἅ τιν' οὐ πείσεσθαι οἴω·
 - ἴ υ υ / - - / - ἴ υ υ / - υ υ / - υ υ / ἴ υ
 εἰ δέ μιν αἰχμητῆν ἔθεσαν θεοὶ αἰὲν ἔοντες 290

ἴ υ υ/ἴ υ υ/ἴ υ υ/ἴ υ υ/- -/ἴ υ
 τοῦνεκά οἱ προθέουσιν ὄνειδέα μυθήσασθαι; »
 - ἴ υ υ/- -/ἴ -/ἴ υ υ/ἴ υ υ/- ἴ
 Τὸν δ' ἄρ' ὑποβλήδην ἠμείβετο δῖος Ἀχιλλεύς·
 ἴ -/ ἴ -/ἴ υ υ/- υ υ/- υ υ/- ἴ
 «Ἥ γάρ κεν δειλός τε καὶ οὐτιδανὸς καλεοίμην
 - -/ - ἴ/ἴ υ υ/ἴ υ υ/ἴ ἴ υ/- ἴ
 εἰ δὴ σοὶ πᾶν ἔργον ὑπέιξομαι ὅττι κεν εἵπησ·
 - ἴ/- -/ἴ υ υ/ἴ υ υ/- υ υ/ἴ υ
 ἄλλοισιν δὴ ταῦτ' ἐπιτέλλο, μὴ γὰρ ἔμοιγε
 - ἴ/ - υ υ/ἴ ἴ υ/- - -/ἴ υ υ/-ἴ
 σήμαιν'. οὐ γὰρ ἔγωγ' ἔτι σοὶ πείσεσθαι οἶω.
 ἴ υ υ/ἴ υ υ/ἴ υ υ/- υ υ/ἴ υ υ/ἴ υ
 ἄλλο δέ τοι ἐρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆσι·
 - υ υ/ἴ υ υ/ἴ υ υ/ἴ υ υ/ἴ υ υ/- ἴ
 χερσὶ μὲν οὐ τοι ἔγωγε μαχήσομαι εἵνεκα κούρης
 ἴ υ υ/ἴ ἴ υ/ἴ υ υ/ἴ υ υ/ἴ ἴ υ/ἴ υ
 οὔτε σοὶ οὔτε τῷ ἄλλῳ, ἐπεὶ μ' ἀφέλεσθέ γε δόντες·
 ἴ -/ ἴ ἴ υ/ἴ υ υ/ἴ υ υ/- υ υ/- ἴ
 τῶν δ' ἄλλων ἅ μοι ἔστι θεῶν παρὰ νηϊ μελαίνῃ
 ἴ -/ἴ υ υ/ἴ υ υ/- υ υ/ἴ υ υ/ἴ υ
 τῶν οὐκ ἄν τι φέροις ἀνελῶν ἀέκοντος ἐμείο·
 - ἴ υ/- - -/ἴ υ υ/ἴ -/ἴ υ υ/ἴ υ
 εἰ δ' ἄγε μὴν πείρησαι ἵνα γνώωσι καὶ οἶδε·
 ἴ ἴ υ/ἴ υ υ/- υ υ/---/ἴ υ υ/- ἴ
 αἰψά τοι αἶμα κελαινὸν ἐρώησει περὶ δουρί. »
 ἴ -/ ἴ υ υ/ἴ υ υ/- υ υ/ἴ υ υ/ἴ υ
 Ὡς τῷ γ' ἀντιβίοισι μαχεσσαμένῳ ἐπέεσσιν

295

300

— —/˘ ˘/— υ υ/— υ υ/— υ υ/— ˘˘

ἀνοστήτην, λῦσαν δ' ἀγορῆν παρὰ νηυσὶν Ἀχαιῶν.

305

N.B. En la transcripción de este texto con su correspondiente estructura prosódica, se descubrieron tres errores en la recopilación de datos utilizada en el artículo precedente. Se hallan en los versos 93, donde a “Ὁ ἄρα ὃ γ' εὐχολῆς ἐπιμέμφεται οὐδ' ἔκατόμβης”, en vez de la estructura ˘˘˘/˘˘˘/˘˘˘/˘˘˘/˘˘˘/˘˘˘ se le atribuyó la estructura ˘˘˘/—/˘˘˘/˘˘˘/—˘˘˘/—˘˘˘; y en el v. 245 y el v. 304, en ambos lugares utilizando el artículo ὡς en lugar del correcto ὦς, atribuyendo al primer pie, por lo tanto, un comienzo con la estructura “—”, en lugar de la correcta “˘”. A nivel estadístico, no obstante, estos errores no sobrepasan el error estimado en los datos, y por lo tanto resultan insignificantes.