

«Tanto como alcanza un grito»: voces y ruidos en la épica homérica

Cristóbal Barea Torres

Universidad de Zaragoza. Grupo de investigación Byblion
cbarea@unizar.es



Recepción: 10/09/2021

Resumen

En este artículo se estudia la cultura sonora de los poemas homéricos —léxico, fórmulas y recursos expresivos— desde el punto de vista del oyente y siguiendo las teorías sobre la audición del compositor Pierre Schaeffer.

Palabras clave: sonido; onomatopeya; épica; Homero

Abstract. “*As far as a Voice Carries*”: *Voices and Noises in Homeric Poetry*

This paper analyzes the sound culture in the Homeric poems – vocabulary, formulae and expressive resources – according to the point of view of the listener and to the theories about the auditory perception postulated by the composer Pierre Schaeffer.

Keywords: sound; onomatopoeia; epic; Homer

Sumario

- | | |
|-------------------------|----------------------------|
| 1. Introducción | 4. La audición reducida |
| 2. La escucha causal | 5. Conclusión |
| 3. La escucha semántica | Referencias bibliográficas |

1. Introducción

Los poemas homéricos son una fuente inigualable para el estudio del universo sonoro de la más temprana literatura griega. En el indiscutible contexto oral en el que surge y se transmite la poesía homérica, pueden estar, tal vez, las razones de su variedad y del interés mismo del poeta en evocar los sonidos y las voces que se oyen a lo largo de los poemas¹. Muchos de los términos a los que hacemos referen-

1. La habilidad de Homero para «manipular el sonido con fines expresivos» (PACKARD, 1974: 239) fue subrayada ya por la crítica antigua: Dionisio de Halicarnaso llama a nuestro poeta πολυφώνωτατος

cia y otros que, por razones de espacio o del enfoque de nuestro estudio no hemos recogido, tienen una base imitativa y sustentan la idea de que cada lengua estructura la escucha en función de determinados elementos culturales, que, viceversa, tienen su particular concreción sonora².

Nos hacemos eco, en este trabajo, de las teorías sobre los tipos de escucha y el sonido que postuló el compositor francés Pierre Schaeffer³ y, especialmente, de los estudios, basados en dichas teorías, sobre lo sonoro en el ámbito cinematográfico y la literatura de Michel Chion⁴, para abordar, sin ánimo de exhaustividad, el contexto y función en la epopeya homérica de determinadas referencias a voces y ruidos, así como los recursos expresivos que emplea el poeta para evocarlos.

Chion, de acuerdo, como decimos, con las teorías de Schaeffer, distingue tres tipos de escucha: causal, semántica o codal y reducida.

2. La escucha causal

La escucha causal se produce cuando un sonido informa de la causa y el interés se pone en lo que significa y no en el sonido mismo (timbre de teléfono = alguien me está llamando), pues el receptor considera los sonidos como indicios. Las escuchas causales, además, se especializan en dominios muy concretos (ciudad/campo; día/noche). Así, en la *Iliada*, se da fundamentalmente el dominio de la guerra, que incluye desde términos específicos y de formación expresiva como ἀλαλητός⁵, *grito de guerra*, a la alusión al ruido que producen las armas de un guerrero que cae abatido⁶, la mención al silbido de flechas y jabalinas⁷ o, incluso, la evocación del ambiente del campamento aqueo, «los sonos de flautas y siringas y el bullicio de los hombres»⁸ de los que se admira en la llanura troyana el insomne Agamenón al comienzo del canto X.

ἀπάντων ποιητῶν (*Comp.* 16). Entre los escasos estudios dedicados a la sonoridad en la poesía épica, la crítica moderna se ha centrado en el estudio del léxico (GRANERO, 1968-69), que recoge, en orden alfabético, todas las voces que significan o denotan sonido en Homero. Cf. KAIMIO (1977), y, en particular, en el análisis de fenómenos como la aliteración y las rimas (PACKARD, 1974, y STANFORD, 1976 y 1969). Al respecto puede verse también la introducción a la *Iliada* de GARCÍA BLANCO y MACÍA APARICIO (1991: CLXVIII-CLXXI).

2. Una perspectiva interesante sobre el tema, al contrastar el universo sonoro de la *Iliada* y su reflejo en la obra de Christopher Logue, la ofrece GREENWOOD (2003).
3. Creador de la llamada música concreta, expuso sus teorías en SCHAEFFER (1966).
4. En particular, CHION (1999 y 2004).
5. *Il.* IV 436 *et passim*. Formaciones paralelas se dan también en otras lenguas: así, *alarido* en castellano o *alalà* en italiano, grito fascista y probable imitación del griego ἀλαλή, según COROMINAS y PASCUAL (1980: s.u).
6. Véase *Il.* XIII 530: χαμαὶ βόμβησε πεσοῦσα. El término βόμβος, que se dice del zumbido de las abejas (Poll. I 254.6), se utiliza en la épica solo en el correspondiente denominativo βομβέω, para referirse por ejemplo al zumbido que produce el disco que lanza Odiseo en *Od.* VIII 190, pero también al ruido que produce un arma al caer al suelo (*Il.* XVI 118).
7. *Il.* XVI 361: οἰστῶν τε ροῖζον καὶ δοῦπον ἀκόντων.
8. *Il.* X 13: αὐλῶν συρίγγων τ' ἐνοπήν ὄμαδον τ' ἀνθρώπων. Salvo que se indique lo contrario, las traducciones son nuestras.

En la *Odisea*, en cambio, encontramos sonidos de un dominio que podemos llamar doméstico: el tintineo⁹ de los adornos del carro que prepara Nausícaa, el estornudo¹⁰ de Telémaco, que resuena y provoca la risa de Penélope, o el ruido de las puertas¹¹ del almacén en el palacio de Odiseo. Además, en las aventuras marinas, la caracterización de los personajes con los que va encontrándose el héroe presta siempre una atención especial, cuando no exclusiva, a su voz o los sonidos que producen. Escila, monstruosa en su aspecto físico, lanza atronadores aullidos, aunque «tiene la voz de un joven cachorro»¹² y Caribdis ulula y muge terriblemente¹³. Terrible y espantoso es también el vozarrón del ciclope Polifemo¹⁴. Los Lestrigones se comunican mediante gritos¹⁵. Circe y Calipso, las divinas y terribles amantes de Odiseo, reciben ambas el epíteto *αὐδήεσσα*, «dotada de voz humana»¹⁶. La voz seductora de las Sirenas es el único rasgo que interesa al poeta a propósito de estos seres¹⁷, acerca de los que nada más dice: ni sobre su apariencia ni siquiera sobre su número, que, frente al tres habitual en los testimonios iconográficos, se reduce a dos en algunas interpretaciones¹⁸, a partir del dual utilizado en su mención (*Od.* XII 167). La carne, en fin, y no las propias vacas sagradas de Helios es quien muge, cocida o asada, y su voz, no las vacas, la que resucita¹⁹. La voz es, pues, marca de identidad que hace posible la identificación del emisor: Euriclea, la anciana nodriza de Odiseo, sospecha que el mendigo que tiene ante sí no es otro que su añorado amo, porque, entre otros indicios, se parece al héroe también en la voz (*φωνή*)²⁰.

Además de todos estos ejemplos en los que el sonido percibido desencadena una escucha causal, desde nuestro punto de vista este tipo de audición permite, también, una interpretación de las siguientes referencias al sonido:

9. Véase *Il.* XII 36. Para el sonido que producen los adornos se emplea *καναχή* y alude, con el respectivo verbo denominativo (*καναχίζω*), por ejemplo en *Il.* XVI 105, al repiqueteo de los proyectiles en el casco de Áyax, o, en *Il.* XVI 794, al ruido que produce también un casco al caer entre las pezuñas de los caballos. No solo evoca ruidos metálicos, pues el término se emplea también para el rechinar de los dientes, como en *Il.* XIX 365, aunque para este sonido se emplean también *πάταγος* (*Il.* XIII 283) y *κόμπος* (*Il.* XII 149).
10. *Od.* XVII 542-543: μέγ' ἔπαρεν, ἄμφι δὲ δῶμα / σμερδαλέον κονάβησε.
11. *Od.* XXI 50: ἔβραχε. El poeta establece, una vez más, la comparación con el mugido de un toro, aunque en este caso no use una forma derivada de la correspondiente onomatopeya. Véase *infra*, punto b.
12. *Od.* XII 85ss.: τῆς ἤτοι φωνῆ μὲν ὅση σκύλακος νεογλιῆς γίγνεται.
13. *Od.* XII 241ss.: ἄμφι δὲ πέτρῃ δεινὸν ἐβεβρύχε.
14. Véase *infra* el comentario al episodio de la enucleación del ojo del Cíclope.
15. Véase *infra* la nota 52.
16. *Od.* XII 150 y XII 449: δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα. El primer pasaje, referido a Circe y el segundo, a Calipso.
17. *Ov. Met.* V 552ss. tampoco presta atención a su apariencia física, pero señala precisamente que las Sirenas conservaron cara de doncellas y voz humana para no perder el uso de la voz. Al respecto, véase GARCÍA FUENTES (1973).
18. Tal es por ejemplo la interpretación que recoge en su versión de la *Odisea* CALVO (1987: 226), al traducir «la isla de las dos Sirenas». Véase también CABRERA (2003: 282).
19. *Od.* XII 395-396: εἶπρον μὲν ῥινόϊ, κρέα δ' ἄμφ' ὀβελοῖσ' ἐμεμύκει, / ὀπτάλεα τε καὶ ὠμά. βοῶν δ' ὧς γίνετο φωνή.
20. *Od.* XIX 381: δέμας φωνήν τε πόδας τ'.

- a) La presencia humana se informa mediante indicios visuales, pero también sonoros. Lo primero que hacen Odiseo y sus compañeros cuando arriban a un lugar es buscar signos de civilización. Así proceden al llegar a la tierra habitada por los cíclopes (*Od.* IX 166), donde observan el humo (καπνόν) y escuchan el balido de su ganado (φθογγήν οἴων τε καὶ αἰγῶν). Igualmente, al desembarcar en la isla de la hechicera Circe, el propio Odiseo se encaramó a un lugar de amplias vistas «por si acaso divisaba rastros de seres humanos y oía su voz»²¹. Ya sean voces humanas (ἐνοπή) o de animales domésticos (φθογγή), su sonido se suma al indicio visual que proporciona el humo (καπνός) como medio de determinar si hay ἔργα βροτῶν, es decir, presencia humana. En estas menciones a los ruidos y voces subyace además una clara función de orientación espacial.
- b) Imprecisa y muy general, como ocurre también en otras referencias similares²², la distancia que alcanza un grito aparece, en la *Odisea*, como una especie de medida de longitud. Así, hacia el final del canto IX, las mordaces palabras del héroe dirigidas al Cíclope como despedida las pronuncia Odiseo «cuando ya estaba tan lejos como el alcance de un grito»²³, y, en XII 182, según él mismo, cuando «distábamos [de la isla de las Sirenas] tanto como lo que alcanza un grito»²⁴, sin verlas aún, comenzó a percibir su seductor canto. Con esa misma referencia, en V 400, llega a sus oídos el ruido del oleaje, lo que acentúa aún más la impotencia del héroe cuando está a punto de arribar a Ogia. Expresada, pues, en estilo formular, no siempre que el poeta emplea esta expresión se concreta lo que se oye a esa distancia, como en *Od.* VI 294, cuando Nausícaa le pide al héroe que aguarde en un terreno de su padre que dista de la ciudad «tanto como alcanza un grito»²⁵.
- c) También cabe una interpretación desde el punto de vista de la escucha causal para la fórmula épica βοῖν ἀγαθός, que hace de la excelencia en el grito de guerra un equivalente de la excelencia heroica. En esta fórmula, βοή es un grito esencialmente masculino, indicio de valor guerrero que causa turbación e infunde miedo al enemigo. En *Il.* XVIII 228, «el divino Aquiles lanzó tres enormes alaridos sobre la fosa, y las tres veces troyanos e ilustres aliados quedaron turbados»²⁶ y, con el efecto contrario, el grito es también un recurso habitual para infundir ánimos a los hombres, como hacen, primero la propia Atenea y luego el Atrida Agamenón (ἐβόησεν), en *Il.* XI 10ss. para animar a los héroes aqueos.
- La fórmula se aplica sobre todo a Diomedes²⁷ (21 veces) y Menelao (16 en *Il.* y 9 en *Od.*, donde solo aparece como epíteto del Atrida), pero también se dice de Héctor (2), Áyax (2) y Polites (1). No obstante, al grito puede recurrir

21. *Od.* X 148: εἰ πως ἔργα ἴδοιμι βροτῶν ἐνοπήν τε πυθοίμεν.

22. Véase, por ejemplo, *Il.* XVI 589 donde se toma como referencia el alcance de un tiro de jabalina.

23. *Od.* IX 475: ὅτε τόσσον ἀπὴν, ὅσσον τε γέγωνε βοήσας.

24. *Od.* XII 182: ὅτε τόσσον ἀπῆμιεν ὅσον τε γέγωνε βοήσας.

25. *Od.* VI 294: τόσσον ἀπὸ πτόλιος ὅσσον τε γέγωνε βοήσας.

26. *Il.* XVIII 228: τρις μὲν ὑπὲρ τάφρου μεγάλ' ἴαχε δῖος Ἀχιλλεύς, / τρις δὲ κυκλήθησαν Τρῶες κλειτοὶ τ' ἐπικούροι.

27. *Il.* V 114: βοῖν ἀγαθός Διομήδης *et passim*. Estos datos de frecuencias, así como los demás presentados en este estudio, proceden de la consulta del *TLG* (Irvine, California).

cualquier héroe, sin distinción, como en *Il.* XI 461, cuando Odiseo llama a sus compañeros para que le ayuden: «Tres veces gritó con la fuerza que cabe en la garganta de un mortal, y tres veces oyó su alarido Menelao»²⁸. Por supuesto, su grado máximo lo alcanzan los dioses: el grito de Ares (*Il.* V 859), el dios de la guerra, al ser herido por Atenea, es como el de nueve mil o diez mil hombres en el combate y Patroclo, igualado por el poeta al dios de la guerra (*Il.* XVI 784 y ss.) se lanza a la batalla como si fuera Ares, *σμερδαλέα ἰάχων*. No obstante, el héroe mejor dotado con esta cualidad es Esténtor (Στέντωρ), que no recibe esta fórmula, pero se caracteriza por la potencia de una voz que equivale a la de cincuenta hombres²⁹: proverbial en la Antigüedad³⁰, de este nombre parlante (*cf.* *στένω*), como es sabido, se crea el tardío *stentoreus*, «relativo a Esténtor», calificativo que en castellano, *estentóreo*, pasa a significar «retumbante o ruidoso», dicho de la voz.

3. La escucha semántica

Los nombres parlantes o nombres significantes³¹ operan más bien en el modo semántico de la escucha. La audición semántica, o codal según la terminología de Chion, es aquella que nos permite interpretar un lenguaje o un mensaje, expresado en un código lingüístico o de otra índole, como el Morse.

Los nombres de los personajes homéricos están contruidos bajo el signo de un rasgo inherente a la onomástica antigua y que hoy, reducidos los nombres propios a meras etiquetas diferenciadoras, hemos perdido: el nombre solo sirve si se pronuncia³² y no se imponían nombres que sonaran a simple grito, de ahí que se eligieran bajo el criterio del *nomen omen*, «un nombre, un presagio». No solo el auditorio de estas epopeyas puede realizar esta escucha semántica en su sentido cultural³³, sino que, entre sus muchos recursos, Odiseo se nos muestra experto en manejar a su antojo esta propiedad de los nombres: además del famoso engaño a Polifemo haciéndose llamar Οὔτις, la identidad que inventa por un instante al reencontrarse con su padre (*Od.* XXIV 304ss.) juega con el impacto que los nombres que elige provocan en él: dice proceder de Ἀλύβας, llamarse Ἐπήριτος y descender de Αφείδας Πολυπημονίδαο, lo que hace que Laertes alcance el clímax de la tristeza

28. *Il.* XI 461: τρις μὲν ἔπειτ' ἦῤυσεν ὅσον κεφαλὴ χάδε φωτός, / τρις δ' ἄτεν ἰάχοντος ἄρηφιλος Μενέλαος.

29. *Il.* V 786: ὅς τόσσον αὐδήσασχ' ὅσον ἄλλοι πενήνοντα.

30. Véase Luc., *Luct.* 15: μείζον ἐμβοᾶν τοῦ Στέντορος.

31. CURTIUS (1985⁵: 692).

32. Alcínoo, al preguntar a Odiseo por su nombre, le dice (*Od.* VIII 550): «Ningún ser humano vive del todo sin nombre, sea noble o humilde, apenas ha nacido, porque a todos se lo imponen sus padres, tras darles la vida». La traducción es de GARCÍA GUAL (2004: 187).

33. Aristófanes lleva al terreno cómico esta costumbre, por ejemplo, en *Nubes*, cuyo protagonista ha recibido el poco afortunado nombre de Fidípides, como solución última ante el desacuerdo de sus progenitores al respecto. Por su parte, Platón, en el diálogo *Crátilo*, inicia la indagación sobre «la exactitud de los nombres» que discuten Sócrates, Crátilo y Hermógenes con el análisis etimológico de nombres propios de héroes y dioses que aparecen en Homero (391d-421c) para intentar dilucidar la cuestión de si el lenguaje es o no mimesis.

en que le va sumiendo la conversación y le envuelva «la nube negra de la pena»³⁴. En muchos casos, el sentido etimológico es popular, sin base léxica, pero precisamente este carácter popular, basado en la identidad fónica, confiere expresividad a este recurso, como ocurre, por ejemplo, en el juego de palabras que hace Casandra con el nombre de Apolo al invocar al dios en el *Agamenón* (1080ss.) de Esquilo³⁵: Ἄπολλον, Ἄπολλον. / ἄγνιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός / ἀπόλεσας γὰρ οὐ μῶλις τὸ δεῦτερον.

Sin embargo, donde con mayor claridad se produce la concordancia de orden material entre la forma fónica del signo y la cosa significada es, precisamente, en el léxico que se refiere a la esfera de los ruidos y los sonidos³⁶. Las onomatopeyas, términos realmente iconográficos, constituyen un repertorio de palabras imitativas específico de cada lengua³⁷. En la épica no hay onomatopeyas, las cuales, sin embargo, como es sabido, encuentran buen acomodo en la comedia³⁸, pues son propias de registros coloquiales y quedan incluso al margen de la fonética regular, manteniendo, por ejemplo, una oclusiva final, como en el ὠόπ con el que Aristófanes reproduce la voz de los remeros en *Aves* 1395. Pero, en cambio, en el área del léxico referente a los sonidos, la mayoría de los términos de la epopeya es de formación expresiva y tiene una base imitativa. Así, ἀλαλητός, ἄραβος, αἶω, βοάω, βομβέω, βρέχω, ἤχη, κτύπος, μορμύρω, μυκάομαι, πάταγος, σίζω, parecen estar formados a partir de onomatopeyas, aunque hemos de tener en cuenta que la percepción auditiva que da lugar a estos términos es también cultural: cada lengua tiene su propio repertorio, pues a un sonido universal —como el ladrido de un perro— se corresponden onomatopeyas particulares -francés *oua-oua*, alemán *wau-wau*, español *guau-guau*.

Otro tanto ocurre con el recurso fónico de la asonancia. Muy frecuente en fórmulas y proverbios en forma de aliteración, anáfora, homeoteleuton o rima, la repetición de determinados sonidos se considera propia de la literatura de tradición oral y, especialmente la aliteración, se entiende como una evocación o incluso reproducción del sonido de lo que se expresa. El rajarse de las velas y el silbido del huracán nos parecen admirablemente reproducidos en *Od.* IX 70-71: [...] ἰστία δέ σφιν / τριχθά τε καὶ τετραχθά διέσχισεν ἰς ἀνέμοιο³⁹.

Pero la aliteración, que puede ser accidental o intencionada, responde también a una percepción cultural y parece claro que está más presente en unas lenguas que en otras, como es el caso del latín frente al griego⁴⁰. Conviene, pues, en su

34. *Od.* XXIV 315: ὧς φάτο, τὸν δ' ἄχεος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα.

35. Véase JUAN (1978).

36. RUBIO (1966: 30).

37. CHION (1999: 100).

38. Cf., por ejemplo, las onomatopeyas, cómica imitación de Aristófanes de una pedorra, de *Nubes* 390: ἀτρέμας πρότον, παππάξ παππάξ, κάπειτ' ἐπάγει παπαπαππάξ.

39. La traducción de PABÓN (1982) reproduce con acierto el efecto sonoro que parece tener la aliteración del texto homérico: «Las velas desgarraba en tres trozos y cuatro la furia del viento».

40. MAROUZEAU (1970: 46) se pronuncia en este sentido y afirma que la aliteración «joue un rôle de première importance en latin, à cause peut-être de la valeur particulière attribuée à l'initiale». LEAF (1900), en nota a ἀπίης (*Il.* III, 4) opinaba, frente a autores como Packard o Stanford, que «In Greek poetry, unlike Latin, this phenomenon is sporadic and apparently accidental; some of the most marked instances in Homer occur in places where no particular effect can well be aimed».

interpretación, cierta cautela, ya que, además, no disponemos de ningún testimonio oral contemporáneo a los textos antiguos que estudiamos⁴¹.

Por otra parte, los códigos lingüísticos que no son propios y que, en principio, resultan incomprensibles, serán muy pronto denominados con vocablos derivados de topónimos o gentilicios⁴², pero la épica desconoce este mecanismo de derivación para estos términos, por lo que la caracterización y denominación de una lengua, y por lo tanto de sus propios hablantes, se hace desde el punto de vista del oyente: ocurre así con el término βάρβαρος⁴³, de formación, claro está, onomatopéyica, en alusión al sonido de todo aquel que no habla griego. No obstante, en estas cuestiones Homero no va más allá de la conocida afirmación en *Il.* IV 437 acerca de la confusión de lenguas que se escucha en el campo de batalla⁴⁴ o de la caracterización ya aludida, a propósito de Circe y de Calipso, como diosas «de voz humana», un dato que, de paso, facilita comprender que haya comunicación con Odiseo durante las largas relaciones que mantienen con él, un mortal. Homero, además, emplea el término ἀλλόθροος, «hablante de una lengua diferente», atestiguado, únicamente en la *Odisea*, en cuatro ocasiones (I 183, III 302, XIV 43 y XV 453), aplicado siempre a hombres en general. Meramente descriptivo, frente al carácter peyorativo que puede entenderse en βαρβαρόφωνοι, dicho de los carios (*Il.* II 867) o en ἀγρίοφωνοι, de los sintios (*Od.* VIII 294), ἀλλόθροος es un término no marcado. Con frecuencia el oyente para describir una voz, un sonido o a su emisor utiliza calificativos derivados de experiencias sensoriales que proceden de sentidos distintos al oído. El anciano Néstor es ἡδυεπής y su voz (αὐδῆ) es μέλιτος γλυκίων⁴⁵. Los insultos de Tersites, orador desbocado calificado como ἀμετροεπής (*Il.* II 211) y ἐπεσβόλος (II 275), contra Agamenón son ὄξεα y la extraordinaria voz de Esténtor, a la que ya hemos aludido, posee un timbre metálico, pues el héroe, con el que se compara un grito de la diosa Hera, es χαλκεόφωνος (*Il.* V 785). La percepción visual transfiere a la acústica⁴⁶ calificativos como λαμπρός y λιγύς: los heraldos, profesionales de la voz⁴⁷, son λιγύφθογγοι⁴⁸, epíteto similar al que se dice de un halcón, λιγύφωνος, con el que se compara a la diosa Atenea (*Il.* XIX 350).

En la épica, por otro lado, la comparación con el canto de los pájaros se utiliza con mucha frecuencia para evocar distintos tonos y manifestaciones sonoras, tanto

41. KAIMIO (1977: 14).

42. AMADO (1995) recoge un buen número de estos verbos, formados con sufijo en -ίζω, -άζω, utilizados para significar una lengua y cómo habla esa lengua el pueblo respectivo (καρίζω, θεσσαλιζώ, ιάζω, κρητίζω, κτλ.), y señala que se documentan en todos los géneros literarios, salvo, precisamente, en la épica arcaica.

43. El término no está atestiguado en Homero —hecho observado ya por Tucídides (I 3.3)— pero sí usa, en cambio, el compuesto βαρβαρόφωνοι como epíteto de los carios en *Il.* II 867. LEVY (1984) considera que el epíteto aludiría no a la condición de los carios como hablantes de una lengua distinta a los griegos, sino a su particular fonética hablando griego. Para un análisis en profundidad de este y otros términos relacionados con la percepción de la diversidad lingüística de los personajes y pueblos homéricos, véase LUNA (2003).

44. *Il.* IV 437: οὐ γάρ πάντων ἦεν ὁμός θρόος οὐδ' ἴα γῆρυς, ἀλλὰ γλῶσσα μέμικτο.

45. En *Il.* I 249 y 250 se describen las dotes de Néstor como orador, y, aparte de la *dulzura* de su voz y de sus palabras, también se le califica como λιγύς Πυλίων ἀγορητής.

46. KAIMIO (1977: 47).

47. Cf. MUGLER (1963).

48. *Il.* II 50 y *Od.* II 6 et *passim*.

de personas como de cosas. El canto III de la *Iliada* se abre con una comparación que se repite en otros pasajes⁴⁹: el estrépito (κλαγγή) del ejército troyano, frente al silencioso movimiento de los aqueos, se compara, mediante un símil, con el que produce una bandada de grullas. Odiseo y Telémaco, en el instante del reconocimiento, lloran «estrepitosamente, de modo más agudo que las aves, águilas o buitres de corvas garras»⁵⁰. Penélope compara su llanto con los «trinos variados y la cantarina voz»⁵¹ de un ruiseñor y Odiseo, cuando arma el arco con la maestría con la que el músico experto tensa una cuerda en una clavija nueva, lo hace vibrar «agudamente, con un chillido semejante al de una golondrina»⁵². Fuera de la epopeya, Heródoto, por ejemplo, nos dice a propósito de los etíopes trogloditas que «poseen una lengua que no se parece a ninguna otra, ya que emiten unos chillidos como los de los murciélagos»⁵³ y la expresión «hablar como un pájaro» es habitual para designar un habla incomprensible⁵⁴.

La *animalización* del sonido, en efecto, es frecuente, y no solo mediante las comparaciones y los símiles. En la morada de Circe, sentada al telar, resuena su canto como un mugido, ἄπαν ἀμφιμέμυκεν (*Od.* X 227) y «mugen» también las puertas del cielo, πύλαι μύκον οὐρανοῦ (*Il.* V 749 y VIII 393). El río Escamandro «muge» igual que un toro, μεμυκῶς ἥύτε ταῦρος (*Il.* XXI 237), y Tersites, el hombre más feo de cuantos acudieron a Troya y cuya detallada descripción física⁵⁵ recuerda la de un buitre o pájaro similar, «grazna sin medida» (*Il.* II 212: ἀμετροεπῆς ἐκολῶα). Menos frecuente, también se da humanización, sin que tal implique una personificación: el oleaje del mar «grita» como los hombres (κῦμα βοάα) en *Il.* XIV 393 ss., una suerte de priamel en el que el griterío (ἀλαλητός) de aqueos y troyanos supera no solo el que producen las olas, sino el del fuego y hasta el del viento, que, se especifica, μάλιστα μέγα βρέμεται χαλεπαίνων. También se da esa transferencia a la voz de ciertos objetos⁵⁶, que, por metonimia⁵⁷, «gri-

49. En *Il.* IV 422ss. los silenciosos aqueos se oponen a los troyanos, cuyo bullicio se compara con el incesante balido de las ovejas ante el reclamo de sus corderos, y en *Il.* 459ss. es el ruido del contingente griego el que se compara con el que producen las bandadas de pájaros (ὀρνίθων ἔνθεα).

50. *Od.* XVI 216: κλαῖον δὲ λιγέως, ἀδινώτερον ἢ τ' οἰωνοί, / φῆναι ἢ αἰγυπιοὶ γαμψόνουχες.

51. *Od.* XIX 521: ἦ τε θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυχηέα φωνήν.

52. *Od.* XXI 410: ἦ δ' ὑπὸ καλὸν ἄεισε, χελιδόνι εἰκέλη αὐδῆν.

53. *Hdt.* IV 183.4: Γλῶσσαν δὲ οὐδεμιῇ ἄλλῃ παρομοίην νενομίκασι, ἀλλὰ τετρίγασι κατὰ περ αἰ νυκτερίδες. Traducción de SCHRADER (2000).

54. *Ar. Ra.* 681: δεινὸν ἐπιβρέμεται Θρηκία χελιδόνων y *A. A.* 1050ss.: χελιδόνος δικὴν/ἀγνώτα φωνὴν βάρβαρον κεκτημένην.

55. *Il.* II 216ss.: [...] αἰσχιστος δὲ ἀνὴρ ὑπὸ ἴλιον ἦλθε / φορκὸς ἔην, χωλὸς δ' ἔτερον πόδα· τὸ δὲ οἱ ὤμο / κυρτῶ ἐπὶ στήθος συνοχωκότε· αὐτὰρ ὑπερθε / φοξὸς ἔην κεφαλῆν, ψεδνὴ δ' ἐπενήνοθε λάχνη.

56. La posibilidad de que los objetos cobren voz se presenta con gran efecto dramático en el *Hípólito* de Eurípides: el joven (v. 1075) invoca a los muros de la casa, confidentes de Fedra: ὄ δώματ' εἶθε φθέγμα γηρύσαισθέ μοι. Pero, como replica Teseo (v. 1076), los muros son ἄφονοι y, sin embargo, unos versos antes, la «carta del más allá», con la que Fedra acusa a Hípólito «grita y grita» su infamia (v. 877): βοᾷ, βοᾷ δέλτος ἄλαστα. LONGO (2009: 34) llama la atención sobre este juego de oposiciones en su análisis, con el significativo epígrafe de «Hípólito y Fedra entre palabra y silencio», de esta pieza eurípidea.

57. MUGLER (1963: 82).

tan» como lo harían sus poseedores. Su sonido se expresa con verbos que suelen usarse para la voz humana como *ἄω* y *λάσκω*⁵⁸. Así, «grita» el escudo de Idomeneo (*ἄσεν*) y también la coraza de bronce de Alcátoο (*ἄσεν*), ambos en *Il.* XIII 402ss. En el combate, el bronce de las armas «grita» al entrechocar (*λάκε... χαλκός*, *Il.* XIV 25).

En la epopeya es la voz humana la que predomina. Para aludir a ella se emplean hasta siete términos distintos: *ἄδη*, *ἐνοπή*, *ὄψ*, *φθογγή*, *φθόγγος*, *φωνή* y *γῆρυς*, este último un hápax en el ya mencionado pasaje de *Il.* IV 437. Aunque la imagen tiene prioridad en nuestra comunicación, pues la vista permite una percepción mucho más fina y exacta que cualquier otro sentido, lo acústico también es fuente permanente de información y comunicación. El sentido del oído está activo ya en estado fetal y es omnidireccional, a diferencia de la vista, que, pese a ser el sentido más estructurado, es parcial y direccional. Entre los sonidos, empero, se da el llamado *vococentrismo*, pues «la presencia de una voz humana jerarquiza la percepción a su alrededor»⁵⁹.

De hecho, la voz humana está, como venimos señalando, en la mayoría de las referencias sonoras que hemos estudiado. En su famosa definición del hombre como *πολιτικὸν ζῷον*, Aristóteles (*Pol.* 1253a 11) fundamenta la oposición del hombre con los demás seres vivos en su capacidad de hablar⁶⁰, pues la voz (*φωνή*) de los animales no alcanza el nivel de comunicación del *λόγος*, que es exclusivo del ser humano, aunque la voz de los animales también sea «signo del dolor y del placer»⁶¹. Los procesos que implica la percepción auditiva producen una respuesta más a nivel emocional que racional y el sonido, ambivalente en este sentido, no solo expresa emociones, sino que también puede estimularlas o causarlas. El efecto terapéutico y relajante del sonido, que encuentra su mejor expresión mítica en las habilidades canoras y musicales de Orfeo⁶², es tempranamente reconocido también por la medicina, según afirma el autor del *De diaeta*⁶³.

El placer, no exento de ambigüedad, pues esconde peligros, se relaciona con la seductora voz femenina y con el canto: las Sirenas son el paradigma, pero también Circe y Calipso, como hemos señalado, cuentan el canto entre sus armas de seducción⁶⁴. Por su parte, el miedo, el temor o el dolor tienen también su manifestación

58. LONGO (2009: 267) y, especialmente, nota 11.

59. CHION (2004: 17).

60. Cf. ALFAGEME (2000). En *HA* 536a 32, Aristóteles emplea el término *διλεκτός* al referirse al habla como facultad exclusiva del ser humano. *Φωνή*, «voz» también de los animales, se contrapondría a *ἄδη* «habla articulada», exclusiva del hombre. Precisamente la facultad de hablar es el criterio empleado por Varrón (*RR*, I 17) para establecer la definición de esclavo como *instrumentum vocale*, frente al animal, *instrumentum semivocale* y una herramienta, *instrumentum mutum*.

61. Arist. *Pol.* 1253a: *τοῦ λυπηροῦ καὶ ἠδέος ἐστὶ σημεῖον*.

62. Las referencias a Orfeo en este sentido son muy abundantes. Véase, entre otros, A. *Ag.* 1630. En E. *IA* 1211, Ifigenia envidia el *logos* de Orfeo y su capacidad de seducción. También Platón, en *Prt.* 315ab, compara la capacidad persuasiva de Protágoras con el poder encantador de Orfeo.

63. *De diaeta i-iv*, 61, 6: *Διὰ δὲ τῆς ψόφου σείεται ἡ ψυχὴ καὶ πονέει, πονέουσα δὲ θερμαίνεται καὶ ξηραίνεται*.

64. Los pasajes concretos son: el episodio de Calipso en *Od.* V 58-62, el de Circe, posterior en el relato, pero cronológicamente anterior en *Od.* X 220-227 y el episodio de las Sirenas en *Od.* XII 178-200.

sonora, aunque las exclamaciones, tan frecuentes en los géneros dramáticos⁶⁵, se limitan en la épica a siete ejemplos de ᾄ y cincuenta y uno de πόποι, a pesar de la altísima frecuencia de discursos y *diálogos* en estilo directo, que, además, suelen comenzar con un vocativo, precedido o no de la interjección ὦ.

En muchos episodios pues, a algunos de los cuales ya hemos hecho alusión, a la referencia al sonido, de la índole que sea, sigue la reacción del oyente: atracción en ocasiones, pero especialmente miedo, temor⁶⁶ o, más físico incluso, llanto. En este sentido nos parece notable el episodio de Polifemo y, en particular, el relato de la enucleación del ojo del cíclope. Odiseo construye una narración realmente *audiovisual* en la que lo sonoro, muy presente, antecede incluso a lo que se ve. La aparición de Polifemo va precedida del estrépito⁶⁷ que produce cuando descarga el hato de leña que transporta para calentarse, y ese sonido ya provoca una reacción temerosa entre los hombres de Odiseo, que se refugian en el fondo de la cueva y, cuando un poco después son descubiertos por el gigante, su profundo vozarrón⁶⁸ y su descomunal físico les paralizan el corazón⁶⁹. El episodio final de esta aventura evoca de manera magistral los sonidos que acompañan el cegamiento de Polifemo: la escena, en la oscuridad del antro, iluminada apenas por los rescoldos en los que los héroes griegos ponen rusinge la rama de olivo, presta, en este contexto, especial atención al sonido de la hazaña mediante dos símiles. En el primero se compara su acción con el manejo de un taladro sobre la madera y en el segundo, cuando la rama candente llega al humor vítreo del ojo, el silbido que exhala, con aliteración de silbante y un verbo de formación expresiva (*Od.* IX 394: ὦς τοῦ σίζ' ὀφθαλμός), se compara con el chasquido que produce el metal que temple un herrero al ser sumergido en el agua. Finalmente, también se detalla cómo, al despertar ciego el Cíclope, su grito, cuya descripción recibe una doble intensificación⁷⁰, hace que toda la cueva resuene de forma terrible y provoca, una vez más, el miedo de Odiseo y sus compañeros, miedo que, unos versos antes, habían podido controlar gracias, según el propio héroe, a la intervención divina (*Od.* IX 381).

Las innumerables ocasiones en que los compañeros de Odiseo y el propio héroe lloran y sollozan hacen poco viable —so pena de mutilar considerablemente el poema— la propuesta de Sócrates, en la *República* de Platón, de eliminar «los lamentos y sollozos en boca de hombres insignes», así como las alusiones que presentan al Hades como algo terrible para evitar que «los guardianes...

El canto de las Sirenas, que en la iconografía se refleja en ocasiones mediante instrumentos musicales, se compara con la seducción misma de la atracción amorosa en X. *Mem.* 2.6.11:... ταύτην οὖν, ἔφη, τὴν ἐπωδὴν, ὃ Σώκρτες, καὶ τοῖς ἄλλοις ἀνθρώποις αἱ Σειρήνες ἐπάδουσαι κατεῖχον, ὥστε μὴ ἀπιέναι ἀπ' αὐτῶν τοὺς ἐπασθέντας.

65. De acuerdo con LÓPEZ EIRE (1988: 142) «las interjecciones en el ático coloquial de Aristófanes están al servicio o bien de la función expresiva o bien de la conativa».

66. *Il.* IV 420-21: δεινὸν δ' ἔβραχε χαλκὸς ἐπὶ στήθεσσιν ἄνακτος / ὄρνυμένου: ὑπὸ κεν ταλασίφρονά περ δέος εἶλεν.

67. *Od.* IX 235-36: ἐντοσθεν δ' ἄντροιο βαλὼν ὄρνυμαδὸν ἔθεκεν· ἡμεῖς δὲ δέισαντες.

68. *Od.* IX 257: φθόγγον βαρύν.

69. *Od.* IX 256: κατεκλάσθη ἦτορ.

70. *Od.* IX 395-96: σμερδαλέον δὲ μέγ' ὤμωξεν. περὶ δ' ἴαχε πέτρην / ἡμεῖς δὲ δέισαντες ἀπεσσύμεθ'. Para la doble intensificación del sonido véase ΚΑΙΜΙΟ (1977: 63).

influidos por un temor de esa naturaleza, se nos vuelvan más sensibles y blandos de lo que convendría»⁷¹. Como ejemplo de lo que los poetas no deben decir y los guardianes no deben oír menciona una serie de pasajes homéricos y entre los que se refieren al Hades cita *Il.* XXIII 100-101 y *Od.* XXIV 6-9. En ambos, las almas marchan al Hades entre alaridos, pero para entender el pasaje de la *Iliada* que compara el alma con el humo: ψυχὴ δὲ κατὰ χθονὸς ἥύτε καπνὸς ᾠχετο τετριγυῖα y en el que el participio τετριγυῖα alude a un grito semejante al que emiten los murciélagos, es necesaria la lectura del símil que recoge la *Odisea* en el citado pasaje:

ὥς δ' ὅτε νυκτερίδες μυχῶ ἄντρον θεσπεσίῳ
 τρίζουσαι ποτέονται, ἐπεὶ κέ τις ἀποπέσησιν
 ὄρμαθού ἐκ πέτρης, ἀνά τ' ἀλλήλησιν ἔχονται,
 ὥς αἱ τετριγυῖα ἄμ' ἦσαν· ἦρχε δ' ἄρα σφιν

4. La audición reducida

Los símiles son, como es sabido, un recurso que el poeta suele utilizar para evocar con precisión ciertos sonidos. El sonido puede ser uno de los términos de la comparación o solo un dato más, complementario, incorporado al desarrollo del símil. Así, en los movimientos de tropas o en la descripción de una asamblea su sonido se evoca comparándolo con los que producen en la naturaleza el mar, un río, un torrente, los vientos o bandadas de pájaros o insectos. El ruido que producen herramientas o instrumentos musicales también presta su sonido a muchas escenas, como la antes mencionada del episodio de Polifemo. No obstante, la audición causal inmediata de estas referencias puede quedar en un segundo plano y convertirse en una audición reducida. Este tercer y último tipo de audición que proponen Schaeffer y Chion se refiere al sonido que se escucha con independencia de su causa y su sentido semántico (ruido del mar = tranquilidad). Esta interpretación cabe, por ejemplo, en el sonido evocado mediante el símil de *Il.* II 142ss. Cuando los aqueos se congregan por segunda vez en asamblea en un breve espacio de tiempo, el poeta no menciona el estado emocional de los aqueos —sensación de frustración y rabia que sienten cuando Odiseo aborta los preparativos para el regreso que acababa de ordenar Agamenón—, pero esta sensación, sin embargo, vendría a imponerse al ruido *físico* de la asamblea⁷² en la comparación con el que produce el oleaje del mar. Determinadas sinestias⁷³ y las trasferencias sensoriales que evocan, como la que tenemos en este ejemplo de los *Persas* de Esquilo: σάλπιγξ δ' αὐτῇ πάντ' ἐκεῖν' ἐπέφλεγε (Pers. 395), o las de los *Siete contra Tebas* que dicen: βλάχαι

71. Pl. R. III 386a-388e: ἡμεῖς δὲ ὑπὲρ τῶν φυλάκων φοβοῦμεθα μὴ ἐκ τοιαύτης φρίκης θερμότεροι καὶ μαλακότεροι τοῦ δέοντος γένωνται ἡμῖν... Καὶ τοὺς ὄδυρμούς ἄρα ἐξαιρήσομεν καὶ τοὺς οἴκτους τοὺς τῶν ἐλλογίμων ἀνδρῶν.

72. Véase TSAGARAKIS (1982: 141): «It is not only the “noise” that we hear. The roaring sea tell us something more about the men: they are frustrated, they are furious and restless. And the reason for this emotional state lies in the “trick” which Agamemnon played on them».

73. KAIMIO (1977: 174).

δ' αἱματώεσσαί / τῶν ἐπιμαστιδίων / ἄρτιτρεφεῖς (*Th.* 348ss.) y κτύπον δέδορκα (*Th.* 103), pueden fundamentarse en este tipo de audición.

La audición reducida, que, como decimos, atiende al sonido en sí y no a su significado o a la causa de donde procede, es más dable si se trata de un sonido *acusmático*⁷⁴, es decir, si se oye sin verse la fuente que lo origina, pues la percepción auditiva, generalmente simultánea a la visual, siempre prioritaria, adquiere un significado especial cuando prescinde o se anticipa a la visualización de la fuente que produce el sonido. Es el caso, por ejemplo, de la *voz en off* del cine, pero un efecto similar también es posible en un texto escrito y suele señalarse como algo que inquieta al oyente hasta el momento en que alcanza a descubrir la procedencia del sonido y la audición reducida se transforma en causal. Un sonido *acusmático* es el que alerta a Odiseo cuando despierta en la playa y escucha las voces de Nausícaa y sus sirvientas, pues le alcanza un θῆλυς ἄυτή, que le hace albergar esperanzas de que sea ἀνθρώπων ἀυδήντων, y no, ya en el nivel causal, un indicio de la presencia de algún otro κέτος cuyas voces va a tener tan presentes en el relato de sus aventuras marinas. Este recurso, además, es de gran efecto dramático, tal como ocurre, por ejemplo, en el *Prometeo encadenado* de Esquilo (*Pr.* 114ss.) cuando el Titán pronuncia las palabras que preceden y anuncian la aparición en escena del coro de Oceánides. Prometeo, turbado al percibir la llegada de las hijas de Océano por señales sonoras, e incluso olfativas —el aroma, quizá al salitre del mar, formulado en una sinestesia que subraya su inquietud— se pregunta: «¿qué eco, qué oscuro olor, me llega por el aire?» y unos versos más adelante, al concretarse el sonido: «¿Qué rumor ahora de nuevo oigo, cerca ya, de pájaros? El éter susurra el silbo de rápidos golpeteos de alas. Cualquier cosa que se acerque es para mí temible»⁷⁵. El caso inverso, pero de fuerza expresiva similar, lo encontré también, como es sabido, el teatro griego: sus personajes mudos, aparente paradoja de un espectáculo que cuenta mucho más con la imaginación que con la vista, con el oído que con el ojo⁷⁶, se ven pero no se oyen.

5. Conclusión

En definitiva, la riqueza del léxico homérico relativo al sonido, la formación expresiva e imitativa de la mayor parte de ese vocabulario y los recursos que emplea el poeta para evocar ruidos y sonidos de la más diversa índole matizan la imprecisión con la que, por regla general, se hace alusión a lo sonoro, imprecisión explicable

74. El término, utilizado por primera vez en este sentido por Schaeffer, procede de la doctrina pitagórica. El origen de la palabra se remonta a los llamados *akousmata*, sentencias que escuchaban los discípulos de Pitágoras sin ver al maestro, pues el objetivo era que predominara lo oído y no lo visto.

75. Traducción de GARCÍA GUAL (1979: 75). Las palabras de Prometeo sugieren un peligro mayor, que no se materializa en la pieza, pero que con toda seguridad el público, identificado con el Titán, también imagina: la inminente llegada del águila de Zeus que ha de devorarle el hígado una y otra vez. En la *Teogonía* de Hesíodo (523) la terrible rapaz se menciona nada más producirse el encadenamiento del Titán. Al respecto, véase SOMMERSTEIN (1996: 302).

76. BALDRY (1971: 60-70).

en parte porque al lector o al auditorio inmediato, y más o menos contemporáneo, le resultan familiares los sonidos y ruidos que forman su cultura sonora. Por otro lado, traídos como contraste, los ejemplos de la tragedia y comedia clásicas muestran que, en los mismos niveles de la escucha, la evocación de un sonido puede ir más allá de esa cultura sonora transformándose en un recurso expresivo de gran efectividad, que, además, como ocurre también en otros aspectos de los géneros dramáticos, apunta a la ruptura con la tradición formular de la poesía épica iniciada ya por Esquilo.

Referencias bibliográficas

- ALFAGEME, I. (2000). «Patología de la voz en el *Corpus Hippocraticum*». *CFC egi* 10, p. 121-54.
- AMADO, T. (1995). «Verbos denominativos derivados de gentilicios y topónimos». *Myrtia* 10, p. 67-103.
- BALDRY, H.C. (1971). *The Greek Tragic Theatre*. Londres: Chatto & Windus.
- CABRERA, P. (2003). «Cuentos y folclore en Homero: la imagen del otro». En CABRERA, P.; OLMOS, R. (coords.). *Sobre la Odisea. Visiones desde el mito y la iconografía*. Madrid: Polifemo.
- CALVO, J.L. (trad.) (1987). *Homero. Odisea*. Madrid: Cátedra.
- CHION, M. (1999). *El sonido: música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós.
- (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- COROMINAS J.; PASCUAL J.A. (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- CURTIUS, E.R. (1985⁵). *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA BLANCO, L.; MACÍA APARICIO, L.M. (trad.) (1991). *Homero. Iliada. I: cantos I-III*. Madrid: CSIC.
- GARCÍA FUENTES, M.C. (1973). «Algunas precisiones sobre las Sirenas». *CFC* 5, p. 107-16.
- GARCÍA GUAL, C. (1979). *Prometeo: mito y tragedia*. Madrid: Libros Hiperión.
- (trad.) (2004). *Homero. Odisea*. Madrid: Alianza.
- GRANERO, E.J. (1968-69). «El elemento auditivo en la poesía de Homero». *REC* 12, p. 55-90, y 13, p. 5-71.
- GREENWOOD, E. (2003). «Sounding out Homer: Cristhopher Logue's Acoustic Homer». *Oral Tradition* 24/2, p. 503-18.
- JOUAN, F. (1978). «Nomen-Omen chez Eschyle». En HANI, J. (ed.). *Problèmes du mythe et de son interprétation. Actes du colloque de Chantilly (24-25 avril 1976)*. París: Les Belles Lettres.
- KAIMIO, M. (1977). *Characterization of Sound in Early Greek Literature*. Helsinki-Helsingfors.
- LEAF, W. (1900). *Commentary on the Iliad*. Londres: Macmillan.
- LEVY, E. (1984). «Naissance du concept de barbare». *Ktéma* 9, p. 5-14.
<<https://doi.org/10.3406/ktema.1984.1914>>
- LONGO, O. (2009). *El universo de los griegos. Actualidad y distancias*. Barcelona: Acanalado.
- LÓPEZ EIRE, A. (1988). «Sobre el ático coloquial de la comedia aristofánica». En LÓPEZ FÉREZ, J.A. (ed.). *La comedia griega y su influencia en la literatura española*. Madrid: Ediciones Clásicas.

- LUNA, M.E. de (2003). «La percezione della diversità linguistica en Omero». *Gerión* 21/1, p. 51-71.
- MAROUZEAU, J. (1970). *Traité de stylistique latine*. Paris: Les Belles Lettres.
- MUGLER, Ch. (1963). *Les origines de la science grecque chez Homère. L'homme et l'univers physique*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
- PABÓN J.M. (trad.) (1982). *Homero. Odisea*. Madrid: Gredos.
- PACKARD, D.W. (1974). «Sound-Patterns in Homer». *TAPhA* 104, p. 239-60.
<<https://doi.org/10.2307/2936092>>
- RUBIO, L. (1966). *Introducción a la sintaxis estructural del latín. Vol. I. Casos y preposiciones*. Barcelona: Ariel.
- SCHAEFFER, P. (1966). *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil.
- SCHRADER, C. (trad.) (2000). *Heródoto. Historia*. Madrid: Gredos.
- STANFORD, W.B. (1969). «Euphonic Reasons for the Choice of Homeric Formulae?». *Hermathema* 108, p. 14-7.
- (1976). «Varieties of Sound Effects in the Homeric Poems». *College Literature* 3/3, p. 219-27.
- SOMMERSTEIN, A.H. (1996). *Aeschylean Tragedy*. Bari: Levante.
- TSAGARAKIS, O. (1982). *Form and Content in Homer*. Wiesbaden: Franz Steiner.