

**Una metáfora al servicio del pensamiento
poético. Baquílides 3**

Ana María González de Tobia
Universidad Nacional de la Plata
Argentina

βραχ[ύς ἐστὶν αἰὼν
πτερό]εσσα δ' ἐλπίς ὑπολύει νόημα
ἐφαμ]ερίων (3.75-76)

“la existencia humana es breve.
La esperanza alada desboca el pensamiento
de los seres efímeros”

En el año 1983 propusimos, en nuestra tesis doctoral, una reconsideración de los epinicios de Baquílides que implicó el tratamiento particular de las odas, para arribar a la determinación de dos ámbitos claramente diferenciados, en la composición e interpretación de las mismas.¹ Las diferencias se apoyan en los planos morfológico, sintáctico y de procedimiento estilístico. Se exhibe así un ámbito al que denominamos “encuadre” de la oda, y otro, el ámbito “mítico-genealógico”, que puede estar reducido a una mínima expresión en la alusión a alguno de sus componentes. El ámbito “mítico genealógico” ocupa la parte central del poema, con mínimas variantes, y se encuentra “envuelto” por ambas instancias del “encuadre”: una primera, previa, que halla correlatos formales evidentes en la segunda, a manera de cierre de elementos anticipados. Esta característica formal no es dicotómica, sino que va imbricando sucesivamente elementos de uno y otro ámbito, mediante la reminiscencia conceptual y la apelación intelectual que obliga a trasponer elucubraciones de un ámbito a otro. Identificamos el ámbito doble del encuadre con una cons-

¹ Cfr. GONZÁLEZ DE TOBIA (1983: *passim*) (1964:229-236) y WOODBURY (1969:331).

² Cfr. JEBB (1905:13-24); BOWRA

tatación general de *aretá*, que coincide con la cosmovisión particular del poeta respecto del hecho victorioso y la coyuntura que reúne al vencedor y al poeta. Cada personaje tiene su ámbito inherente y también el circunstancial que los reúne. También adquiere dimensión la ubicación espacial de la divinidad. En el ámbito mítico-genealógico, la óptica es de relevancia paradigmática y el poeta traslada su concepción de la *aretá* a la elección de una instancia mítica recreada en forma singular y a un elemento genealógico indispensable que evidencia una movilidad anterior originaria ya sea del vencedor, de los espacios geográficos o de los personajes míticos.

Visto desde esta perspectiva, cada epinicio adquiere una interpretación integral que se puede trasladar con flexibilidad a cada uno de los poemas, a partir de dos instancias amplias no compulsivas.

El epinicio 3 celebra la victoria obtenida por Hierón en la carrera de carros de la Olimpiada 78 (468 a.c.), apenas un año antes de su muerte. Se trata de un encargo formal del tirano de Siracusa, que prefirió que Baquilides y no Píndaro celebrara su triunfo más importante y esperado. Precisamente la envergadura de la victoria explica que esta oda aparezca en el papiro antes de la 4 y de la 5, a pesar de ser cronológicamente la última de las que Baquilides compuso para Hierón. La decisión de Hierón en la elección del poeta ha suscitado el interés de la crítica desde la antigüedad hasta nuestros días.²

Se trata de un epinicio con mito central, que presenta la singularidad de basarse en un personaje histórico, Cresos, mitificado por el poeta.

Generalmente se postula una estructura tripartita para el epinicio 3, partiendo de la existencia de un "mito central". Parece haber consenso en los límites de las tres partes principales; en cambio, surgen diferencias al analizar la distribución de los componentes.³

(Ver texto en Apéndice al final del trabajo. BACCHYLIDE - *Dithyrambes - Epynicies - Fragments*. Les Belles Lettres - Paris - 1993)

La primera parte (1-22), abarca tres instancias: a) la invocación a la musa Clío y la presentación de los datos de la victoria (1-8); b) el inicio de la alabanza del vencedor (9-14) y c) la alabanza del vencedor con los motivos enunciados en la primera instancia (15-22).

La segunda parte presenta el mito central (23-62), y la tercera parte (63-98) contiene, a su vez, tres instancias: a) la alabanza del vencedor (63-71); b) una importante sección gnómica (72-92) y c) una nueva alabanza del vencedor con la aplicación de las sentencias expuestas (93-98).

³ Cfr. MÁHLER (1982:39.40) y especialmente la propuesta de GARCÍA ROMERO (1988:84-85; 141-146, 165).

⁴ GRONINGEN (1960:193 y 197) considera las siguientes instancias: a) la invocación a la Musa Clío para que construya el canto (1-14); b) la presentación de Siracusa como una

fiesta y de Delfos como receptora de ofrendas (15-22); c) el mito (23-62); d) presentación de Hierón como el mayor benefactor de Delfos (6-66); e) otros méritos de Hierón (67 y ?); f) reflexiones (?-92); g) Hierón debe ser cantado y esto resulta un beneficio para el poeta (93-98).

Un análisis preciso presenta Van Groningen, quien desecha la tripartición y prefiere la “distribución temática” a lo largo de la oda, y afirma que el esfuerzo que Baquílides desarrolla para construir un poema unitario se concentra en lo que el crítico denomina “el arte de las transiciones deslizantes”⁴.

Podemos destacar dos tipos de estudios claramente diferenciados por su abordaje inicial de la oda. Uno abarcaría el de aquellos estudiosos que seleccionan el epinicio 3 de Baquílides como “ejemplar” para incluirlo en un estudio mayor sobre la lírica coral que, por supuesto, abarca “perfectísimos y elaborados” poemas de Píndaro. En este sentido, aunque los análisis se realicen por separado, los juicios valorativos surgen de un inevitable esquema de comparación que, como es obvio por el objetivo que sustentamos en nuestra tarea, no compartimos, aunque lo respetamos y hemos estudiado cuidadosamente. Se inscribirían en este sector autores como Fränkel, Van Groningen y Lefkowitz, para citar a algunos.⁵

En una segunda tendencia, aparecen estudios específicos sobre Baquílides, como el de Bruno Gentili, e interesantes tesis doctorales, como las de G. Pieper y F. García Romero, que abordan el epinicio 3 con objetividad e interés unívoco y con los que compartimos el intento y estamos plenamente de acuerdo en lo formal, pero de los que diferimos en lo que constituye nuestro planteo, que intenta ser novedoso por lo coherente y no por lo sorprendente, respecto de una poética de Baquílides.⁶

Abordaremos el epinicio 3 desde nuestro propio planteo y, de ese modo, propondremos nuestra interpretación del mismo, con especial énfasis en el ámbito de la *areté*, donde se inscribe la metáfora que ha dado origen a este artículo.⁷

Proponemos que el ámbito que va desde el verso 1 al 22 se inscriba en el término de “encuadre” del poema, con una correspondencia en la parte final, que luego analizaremos, y una secuencia mítico-histórico-narrativa en el centro. Esto simplifica la visión del poeta; le da particularidad, porque notamos claramente que el epinicio 3 no es un caso excepcional, sino una oda más del autor, que se inscribe perfectamente en el esquema de las demás y nos permite destacar, a partir de ella, la insistencia con que hemos presentado los dos procedimientos poético-narrativos constantes en las odas de Baquílides.⁸ No ignoramos, sin embargo, los intentos justos y válidos de la aplicación de la “programática schadewaldtiana” a este encuadre; pero de plano los descartamos porque somos consecuentes con la idea de no aplicar esquemas idea-

⁴ Cfr. FRÄNKL (1975:462 y ss.); GRONINGEN (1960:196-198) y LEFKOWITZ (1976: 125-142).

⁶ Cfr. GENTILI (1958:69-97); Pieper (1969:62-75); GARCÍA ROMERO (1987:133-210).

⁷ Tomamos como base para nuestro análisis la edición de H. MÄHLER (1982) y realizamos los correspondientes cotejos editoriales.

⁸ GONZÁLEZ DE TOBIA (1983: 145-153).

dos para epinicios pindáricos a las odas de Baquílides, que permiten y merecen un tratamiento propio y específico.⁹

Si tomamos entonces el término “encuadre” como denominación válida para este primer espacio del poema, notamos que en él se sintetizan tres planos espaciales, con predominio notorio del primero, que es Sicilia; luego, Olimpia en un punto medial y Delfos en un tercer plano debidamente encajado a los anteriores.

El centro, Olimpia, brinda desarrollo a la divinidad rectora, que es Zeus; es su ámbito y, por gracia de Zeus, Hierón posee el poder terrenal y, circunstancialmente, ha sido vencedor en Olimpia.¹⁰

Un ámbito acerca momentáneamente y ubica definitivamente a dos personajes que sintetizan dos mundos: el divino y el humano.

Sicilia es el ámbito cotidiano de Hierón; pero también lo es de las divinidades custodias: Deméter y Perséfone.¹¹ Nuevamente, un espacio geográfico unifica la relación divino-humana.

El punto de imbricación de esos dos planos espaciales es Hierón, en una perspectiva pictórica que lo destaca y le posibilita actuar en ambos gloriosa y victoriosamente con el auspicio de Zeus.

Delfos es el recinto de Apolo, y es preciso ubicar esta correspondencia ámbito-personaje en la totalidad anterior. El gozne es imaginativo, de trasposición mental, de actitudes humanas frente a predomios divinos.

Nuevamente Hierón es el elemento unificador: Apolo resulta una particularización de la divinidad, que recibe ofrendas en su ámbito personal, por lo tanto, se yuxtapone a la visión de Zeus, pero resulta paradigmático y de anticipación respecto de la historia de Creso y sintetiza de antemano la superposición Creso-Hierón, que momentáneamente refleja Apolo.

Creemos no exagerar si encontramos aquí el gran ámbito de la *areté*, aunque el concepto no sea mencionado. De todos modos, es nuestra hipótesis para la consecución de la tesis, que se completará en el encuadre final.

A partir del verso 23 se inicia el tránsito natural al otro gran *momentum* literario del poema, el mítico-histórico-narrativo (23-62).

El ámbito poético-mítico narrativo muestra, en principio, una clara composición anular cuyo elemento unificador es la mención de Apolo en la apertura y cierre del trayecto. A pesar de esta funcionalidad de la divinidad y su ámbito, debemos destacar que quien protagoniza el itinerario es Creso, en una acertada elección temática de Baquílides para desarrollar un núcleo narrativo mítico-histórico cuyo *genos* es sumamente significativo.

⁹ La descripción de los elementos programáticos en los epinicios pindáricos, que realizó W. SCHADEWALDT (1966: *passim*) fue reconocida gradualmente como un tópi-

co convencional de toda la lírica coral.

¹⁰ Cfr. JEBB (1967:256 *nota ad locum*).

¹¹ Cfr. JEBB (1967:253, *nota ad locum*).

El éxito no radica, precisamente, en la elección de la historia, sino en el proceso selectivo a que la somete el poeta, ya que toma de ella solamente los elementos que más interesan a la integración del poema que debe resolver.

La presentación de Cresos sin más aclaraciones que “soberano de Lidia domadora de caballos” (23-24) entabla un diálogo íntimo con el encuadre referido a Hierón. La historia del rey legendario posibilitaría otras descripciones y otras características circunstanciales, que se prefieren sugerir sólo por trasposición mental; pero se la reduce a su ámbito geográfico específico y a una de sus habilidades que lo vincula a Hierón y también a su poder natural que lo relaciona íntimamente con Zeus, así como el éxito de Hierón se atribuyó a la misma divinidad en el encuadre de la oda.

Los elementos apuntados no tienden de ninguna manera a proponer una comparación, sino a no desechar un análisis contextual que, si bien en los procedimientos técnicos narrativos puede ser dicotomizante, en lo vertebral del texto, en la elección temática y, en definitiva, en la confluencia del *genos*, establece la unidad de la elaboración baquilidea.

Nos interesa, en primer lugar, analizar los elementos morfológicos y sintácticos que abastecen este espacio poético mítico-histórico-narrativo y luego señalar, a partir de los mismos, los rasgos característicos del estilo y la interpretación de este ámbito.

Las características del desarrollo poético del mito, en este epinicio, nos imponen una metodología especial a los fines de colaborar a la mejor comprensión del planteo. Por eso señalamos, en primer lugar, tres partes diferenciadas entre sí, dentro del itinerario mítico, ya que cada una de ellas corresponde a las figuras de Cresos, Zeus y Apolo, respectivamente.

Vista así la primera instancia parte del verso 23, donde se introduce la narración *in medias res* hasta ἔβαλλον del verso 51.

En ella se destacan dos partes que se distinguen, en lo expresivo, por la presencia del discurso directo que abarca desde el verso 37 hasta el 47, con la parte restante como marco. Desde el punto de vista morfológico, en la órbita verbal, el discurso directo se abastece del tiempo presente para producir aceleración e inmediatez. El contenido de los verbos expresa acción por medio de la imagen, con esporádico uso metafórico y, en el cierre, la ausencia del verbo en la construcción nominal sugiere un procedimiento incrustado en un ámbito que le es ajeno. La adjetivación muestra una cuidada elaboración lograda por el entrecruzamiento de sensaciones e imágenes, con un marcado predominio del color. Prima el efecto verbal sobre el nominal; los encadenamientos de acciones no son llamativos porque, fundamentalmente, la elaboración sintáctica en oraciones interrogativas directas al comienzo, unidas por δέ, y el uso de construcciones asindéticas con rápidos cambios de sujeto después, desarrollan un proceso lineal, enfá-

tico por la entonación; pero singular sólo por su aparición en medio del *continuum* narrativo general que lo envuelve.

En el ámbito restante de esta primera parte, tiene valor la utilización de los tiempos históricos en verbos de movimiento, enriquecidos por algún participio predicativo adverbial que despliega más aún su actividad. Sorteado el discurso directo, se produce el retorno al aoristo más allá de la momentánea interferencia del presente y se manifiesta, en especial, en verbos que suscitan imágenes auditivas como complemento de lo ocurrido al comienzo, visualizado antes y oído ahora. Son tres vías de expresión de contenidos verbales para lograr la percepción de un acontecer en su transcurso hasta llegar al “clímax”.

La debilidad de los nexos entre las acciones provoca acumulación rápida de imágenes y elude la subordinación adverbial, en la sintaxis, salvo la temporalidad inicial, pues a este esquema le es más propicia la construcción de oraciones independientes con peso y significación propia, sin despliegues accesorios.

La segunda parte del espacio mítico-histórico, en la que se destaca la quiebra brusca que introduce ἀλλὰ del verso 53 se extiende hasta τεύχει del verso 58. El tiempo es el aoristo, que se expresa en tres planos temporales mediante el procedimiento de un predicado verbal principal, un participio predicativo adverbial concertado al sujeto y una prótasis temporal cuyo verbo también se expresa en el mismo tiempo. La técnica poético-narrativa se enriquece en el momento en que el personaje activo es Zeus y la acción que se narra es un hecho milagroso protagonizado por la divinidad. Dentro de la linealidad del mito, las perspectivas se ciñen a lo específico y el autor se complace en las alternativas nominales que le brinda la imagería visual de los sustantivos y adjetivos utilizados para realzar la economía del conjunto.

La brevedad de esta parte se amplifica con el cierre gnómico del último verso, donde se repite la construcción nominal, que inopinadamente había cerrado el discurso directo de la primera instancia y que aquí sella también la primacía de lo esencial sobre la acción misma. El tema de la muerte merece una reflexión, antes de ser resuelto por la acción.

La tercera parte de este ámbito va desde el verso 58 hasta el verso 62. Nuevamente, el elemento introductor es importante, pues desemboca en un tiempo histórico posterior y en el ámbito de Apolo, con una significación verbal que constituye un cambio total del espacio mítico, pues todo el acontecer resuelto por Zeus se transfiere a otro ámbito y a otra perspectiva temporal resueltas por Apolo.

Nuevamente, la figura de una divinidad resulta un elemento de cierre del circuito de composición anular en un hito del poema, al servicio de la vertebración general de la oda, con remisión a la antiestrofa 2 del encuadre de la misma.

Desde el punto de vista morfológico, en esta última instancia mítico-narrativa, muy breve, el peso temporal del aoristo en coherencia con el proceso narrativo anterior, adquiere motricidad y despliegue aspectual a través del uso del participio predicativo adverbial que se desarrolla desde el ámbito sujeto y adquiere relevancia el significado de conceptos sustantivos, en un delicado procedimiento de tránsito a una reflexión final. Respecto de lo causativo, si bien depende formalmente de la acción principal, en realidad creemos que Baquilides apela a la expectativa que despierta $\delta\iota\ \epsilon\upsilon\sigma\acute{\epsilon}\beta\epsilon\iota\alpha\nu$ (61), para provocar la línea de pensamiento necesaria de modo de lograr la exacta interpretación de la proposición causal siguiente. Resulta la amplificación de la causa primera, que retomaremos más adelante como clave y gozne en la elaboración de la segunda parte del encuadre. Se cierra así el espacio del mito en el poema y nos merece una reflexión la técnica poética utilizada.

Trataremos de señalar una imbricación de elementos morfológicos y sintácticos que provocan una trasgresión al estilo habitual de procedimientos mítico-narrativos del autor.

En efecto, la inserción de las sucesivas reflexiones de los versos 47, 51-52 y 61-62, interrumpen una técnica lineal, con predominio de lo verbal en lo morfológico, de coordinación suave y llana, apenas matizada por algún uso participial adverbial o una prótasis temporal o relativa.

La técnica mediante la que se expresan los versos aludidos tiene mayor relación con los procedimientos de encuadre de la oda. El predominio morfológico corresponde a lo sustantivo, con el infinitivo al servicio de esta intención y la ausencia del verbo $\epsilon\iota\mu\acute{\iota}$ “ser” como dato ilustrativo de construcciones nominales cerradas.

Esta *contaminatio* de procedimientos poéticos en el poema resulta forzosa en la resolución del mito, ya que, en el encabalgamiento producido en la antiestrofa 5, el concepto terminal, que de manera eficaz justifica la solución del mito, se convierte en antecedente y consecuente de la *aretá*, que surgirá inmediatamente a partir del encuadre final. En la manifestación de $\epsilon\upsilon\sigma\acute{\epsilon}\beta\epsilon\iota\alpha$ se desarrolla una sólida manifestación de *aretá*, aunque se le haya reservado un matiz secundario en el proceso mítico-narrativo, donde los personajes, sus espacios y sus tiempos se destacan y también se agotan. El motor, la causa de la resolución mítica, adquiere brillo en su proyección al ámbito del encuadre donde, con procedimientos y elementos distintos, se integrará al ámbito rotundo de la *aretá*.

La inclusión de elementos y técnicas propias del encuadre, en la intimidad del ámbito mítico no son, a nuestro entender, más que oportunas anticipaciones del elemento correlativo del verso 63 que establece una acertada correspondencia entre los dos espacios del poema, en el seno de la antiestrofa 5, en una fractura formal que se convierte en correlato intelectual dentro de la interpretación íntegra de la oda.

Hemos llegado a un punto donde destacamos la clave para la comprensión exacta de la serie de reflexiones intercaladas en los estamentos del mito. Las alusiones al proceso abstracto de la muerte y a la diferencia de sentimientos que provoca su inmediatez, concilian la condición de efímeros de los seres humanos con la “oportunidad” de los temas que les preocupan. Un breve trazo abarca todo lo expresado, desde la abstracción de $\theta\alpha\nu\epsilon\iota\nu$ (47) hasta $\alpha\iota\acute{\omega}\nu$ (74). Se trata de una misma óptica elaborada de tal manera que se presta como telón de fondo de procesos míticos y heroicos y se refracta en ellos para la búsqueda de la sanción definitiva.

Era preciso acudir a la elaboración de este tramo de la oda para llegar, desde el ámbito mítico-histórico-heroico-narrativo, a la esfera de la *aretá*, que se insinúa ya en la última parte del encuadre con una inserción mítica accidental: la presencia de Apolo desde un elaborado discurso directo nos brinda una ubicación exacta del hombre en la dimensión de sus logros dados por los conceptos $\pi\lambda\omicron\upsilon\tau\omicron\varsigma$ y $\kappa\acute{\epsilon}\rho\delta\omicron\varsigma$.

La segunda parte del encuadre abarca desde el verso 63 hasta el final. Las tres instancias que la componen logran una construcción abarcadora de *aretá*, en estricta correspondencia con el primer tramo de la oda.

En primer lugar, encontramos un espacio de reflexión que tiene como centro a Hierón (63-71) con referencias de actualidad y generalizaciones. El destinatario de la oda aparece diseñado poéticamente por la excelencia de su generosidad, su piedad, el ser amante de los caballos, guerrero, garante de hospitalidad y promotor de cultura. Junto a él no puede haber lugar más que para la alabanza de un poeta “que no se ceba con la envidia” (68).

La segunda instancia del último tramo del encuadre (72-92) contiene lo que denominamos “narrativa poético-filosófica”, con predominio gnómico y resulta el punto de partida de una reflexión personal del poeta ya desembozado, que se dirige a seres pensantes, capaces de recibir palabras inteligentes. Cualquiera que crea descubrir aquí la ética pindárica se equivoca, porque la intencionalidad de Baquílides no se resuelve de esta manera. El inicio de esta parte resulta el pivote de una reflexión que le es propia y que ha demostrado coherencia y elaboración unitiva desde el comienzo de la oda, para continuar con una reflexión personalísima.¹²

A partir de esta aseveración, notamos dos elementos de calidad y espacio contrapuestos, pero igualados en sus virtudes. La elaboración es exacta y el aire dimensionado por $\beta\alpha\theta\acute{\upsilon}\varsigma$ (85), resulta $\acute{\alpha}\mu\acute{\iota}\alpha\nu\tau\omicron\varsigma$ (86), mientras el agua, ceñida a la dimensión del mar $\omicron\upsilon\ \sigma\acute{\alpha}\pi\epsilon\tau\alpha\iota$ (86).

¹² Baquílides introduce el mito de Admeto por la devoción a Apolo. Los temas de los consejos del dios son la mortalidad humana y la consolación por medio de la piedad.

El tercer elemento que aparece, χρυσός, introduce en el contexto la posibilidad de una irradiación visual de la estrofa 2. Los versos 85, 86 y 87 representan los elementos exactos de correspondencia sintética con la primera parte del encuadre de la oda y marcan estilísticamente la composición propia del epinicio en correspondencia con el pensamiento mismo del poeta. Además, señalan el comienzo del priamel más conocido de la obra de Baquilides y erróneamente considerado una imitación del procedimiento pindárico.¹³

Lo que sigue sirve sólo de complemento adicional a este esquema básico.¹⁴

El equilibrio de la antiestrofa 6 resulta coherente con el encabalgamiento de la estrofa y se traduce, también, en la opinión equilibrada de las dos acciones de movimientos contrapuestos, precisamente a expensas de dos verboides y sus respectivos términos nominales contrapuestos en el sentido; incluidos sus atributos.

El esquema que integran los verboides remite a las distancias que encuadran la *akmé* de toda existencia y su rasgo deseable, la *aretá*.

Este concepto que proponemos como clave del encuadre de la oda se ilumina en φέγγος “brillo” (91) y en la Musa que actualiza en *νῖν* (92) la reminiscencia y la importancia de ἀνδρί del verso 88.

Pero más allá de este pequeño esquema, se cierra el plan de otra composición anular más amplia que se inició en la estrofa 6 y que marcó, en este espacio, la presencia unitaria de la Musa en la apertura y cierre de la segunda parte del encuadre, en conexión directa con lo efímero y contingente de la vida humana.

En una visión más amplia, el circuito total del epinicio marca una presencia primera de Clío en la estrofa 1 que, en una elaboración anular concéntrica, encuentra correspondencia, en la segunda parte del encuadre. La mención de las Musas constituye de una u otra manera el tema del encuadre al servicio, en la primera parte, del tiempo y los espacios necesarios en la coyuntura del hecho atlético y, en la segunda parte, de la dimensión de temporalidad y espacialidad de la vida humana, enriquecida en ambos casos por el elemento mítico-narrativo, objetivado en la visión plena de la *aretá* lograda en el encuadre.

La invocación a Hierón en el verso 92 inicia la última instancia del encuadre y no sólo abastece el elemento de cierre entre ambos planos del encuadre, sino que robustece el planteo de intencionalidad del poeta. El esquema básico prefiere la universalidad y connaturalidad de *νῖν* (93) en coherencia con el trámite de pensamiento seguido en el encuadre que trasciende la generalidad de ἀνδρί en el verso 88.

¹³ G. PIEPER (1969:72) estudia este pasaje a partir de la reminiscencia pindárica. ¹⁴ Cfr. W. RACE (1982:85-86).

La *parataxis* continúa hilvanando el pensamiento del poeta. Cada oración es un broche elaborado para cierres perfectos de tal modo que πράξα[ντι] δ' εὐ οὐ φέρει κόσμ[ον σι]ω-πά/ “a quien ha tenido éxito no aporta honor el silencio” (94-96) resulta la respuesta exacta a ὕμνει/ (3).

Se agota aquí la elaboración del priamel, cuyo efecto fue proveer, mediante la elaboración poética, la reflexión personal.

Si en el comienzo del epinicio, la invocación a Clío abarca ὕμνει (3), el cierre final logra dar cabida a una concatenación perfecta, con ὕμνήσει (97) equidistante, en el que resuena la Musa aludida y la creación del poeta, σὺν δ' ἀλαθ[εΐαι] καλῶν “con la verdad de tus hermosas acciones” junto a su irrupción personal χάριν Κηῖ ἀηδόνορος μελι γλώσσου “la gracia poética del ruiseñor de Ceos” (97-98).

El tono poético sobrepasa, en el final, el planteo filosófico en la figuración del encuadre; poesía y filosofía, una vez más, se unen en la obtención de una manifestación mayor, y en el futuro del final se expresa la voluntad de presentar una proyección de Hierón y del poeta, que no tiene límites en el ámbito de la *areté*.¹⁵

El pasado se proyectó en la narración mítica y en el *génos*; la actualidad, en el *kairós* del comienzo. Quedaba, entonces, otorgar proyección a los hechos en un futuro inabarcable que implica, también, espacios infinitos, pues también los espacios se agotaron en la oda: los actuales y los míticos, los del vencedor y los del poeta. Queda sólo el espacio inagotable de la Musa.

Una vez más, la elección de los elementos del encuadre recae en vocablos conceptuales, ya sea como expresión de precisión geográfica o como conceptos válidos de conducta humana. La sintaxis se resuelve, en esta última parte del encuadre, en pequeñas composiciones anulares integradas, en su mayoría, por oraciones nominales paratácticas. La extensión del encuadre hace que el procedimiento ondulante se manifieste a partir de conjuntos oracionales más que de elementos mínimos, de allí la importancia que tienen los cambios bruscos de los goznes coordinantes o el peso de la acción pura reflejada en los infinitivos. Este método se acelera hacia el final, con cambios de sujeto vertiginosos y precipitados cierres sucesivos en el poema. La riqueza temporal se apoya en la fuerza de los imperativos y del futuro, con presentes metafóricos que sólo complementan el contraste fundamental señalado entre la existencia más plena y la dimensión futura de una existencia humana limitada en el tiempo real pero liberada en la voluntad metafórica, el futuro y la Musa que lo sintetiza.

¹⁵ Esta apreciación se complementa con la afirmación de W. Race (1982: 81) “*there is a quality in Bacchylides’ style which I reluctantly call ‘impressionistic’*”.

Se presentan nuevamente en este poema los dos grandes ámbitos correlativos de encuadre y proceso mítico-histórico-narrativo y se evidencian la *areté* mencionada y el *génos*. Los recursos se han intercambiado en algunos tramos porque la extensión de la obra dio lugar a digresiones poéticas para resolver su unidad con el uso de sus elementos reiterados.

Las *gnómai* del epinicio 3 se disponen cuidadosamente. La secuencia gnómica en conjunto es un elemento esencial en el equilibrio de las partes que componen la oda, porque produce como contrapeso el elogio al vencedor de una manera similar a como lo hace la narración mítica con su protagonista.

El desarrollo gnómico se inicia con los temas tradicionales de la brevedad de la juventud (74) y el carácter engañoso de ἐλπίς “la esperanza alada [desboca] el pensamiento de los hombres efímeros” (75-76) a lo que sigue la *gnóme* consolatoria de los versos 83-84 “con acciones gratas a los dioses alegra tu ánimo, pues ésta es la más alta de las ganancias”. A continuación, el poeta introduce la secuencia gnómica de las líneas 85-92, cuya interpretación se puede resumir así: el poeta presenta las diversas formas del tiempo: la eternidad inmutable de los elementos, los ciclos de la naturaleza, la linealidad sin retorno de la vida humana que, sin embargo, puede alcanzar cierta inmortalidad a través del brillo de la virtud con la ayuda de la poesía. En ese punto, Baquílides introduce la referencia a Hierón con las palabras clave ὄλβος (92) y ἄνθεα (94); le sigue una nueva sentencia sobre la necesidad de la poesía y, por último, la mención de su propia obra.

En esta serie de motivos, entre los cuales se encuentra el que originó este artículo, Márquez Guerrero marca referencias internas novedosas, sumadas a otras que ya habían señalado otros críticos, con una disposición de temas, en tres grupos, que despliega en extensos contenidos: 1) Brevedad de la juventud; 2) Temporalidad, y 3) Virtud y poesía.¹⁶

Los elementos que componen la secuencia gnómica no sólo desempeñan un papel esencial en la estructura general de la oda, sino que muestran una profunda cohesión organizativa en ellos. A su vez, las *gnómai* aisladas se disponen en estrecha interdependencia con la narración mítica y contribuyen a fijar la estructura interna de esa parte del epinicio, que es la más extensa.

Resulta importante destacar la situación real de Hierón, porque resulta el factor determinante de la elección de los elementos míticos y gnómicos. Hierón había alcanzado la victoria más grande en los Juegos (cuadrigas en Olimpia); pero, al mismo tiempo, estaba afectado mortalmente por una

¹⁶ Cfr. M. MÁRQUEZ GUERRERO (1992:101-102).

enfermedad. Esta situación, donde se combinan un alto grado de fortuna con un alto grado de infortunio, explica la elección del mito de Creso, cuyo tema central es la contingencia de todo poder y fortuna.

Según Bright, el poema es tanto un epinicio como una *consolatio*, pues Baquilides subraya el paralelo de Hierón y Creso para dar esperanzas al rey de Siracusa. Creso resulta el paradigma, porque el mito muestra que cuando la grandeza del rey lidio decaía, se le concedió la inmortalidad entre los Hiperbóreos por su piedad. Igualmente Hierón, cuando la enfermedad amenazaba arrebatarle su poder y su riqueza, los dioses le conceden la victoria y la inmortalidad de su *areté* gracias a la poesía, como recompensa por su piedad.¹⁷

La integración del pensamiento gnómico en sus temas principales con el mito y el tratamiento de Hierón resulta evidente. Sin embargo, las afirmaciones conceptuales del poeta a través de las sentencias ponen en evidencia dos líneas de pensamiento, que pueden sintetizarse en: la relación del hombre con la divinidad, vale decir la piedad humana, y los límites humanos, es decir la mortalidad. La “esperanza alada, que desboca el pensamiento de los hombres” no es más que una lograda metáfora para certificar poéticamente las limitaciones e incertidumbres de la vida humana.

Bibliografía

Ediciones y traducciones (por editor o traductor)

GARCÍA ROMERO, F. (1988) *Baquilides. Odas y fragmentos*, Madrid.

JEBB, R. C. (1905) *Bacchylides. The Poems and Fragments*, Cambridge.

KENYON, F. G. (1897) *The Poems of Bacchylides*, Londres.

MÄHLER, H. (1982) *Die Lieder des Bacchylides I-II*, Leiden.

SNELL, B. (1961) *Bacchylides*, Leipzig.

Crítica citada.

BOWRA, C. M (1964) Pindar, Oxford.

BRIGHT, D. F. (1976) “The Myths of Bacchylides III” en *CF* 30:174-190.

FRÄNKEL, H. (1962) *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München.

GARCÍA ROMERO, F. (1987) *Estructura de la oda baquilidea: estudio composicional y métrico*, Madrid.

GENTILI, B. (1958) *Bacchilide. Studi*, Urbino.

¹⁷ Cfr. BRIGHT (1976:174). El crítico considera tres razones para la elección del mito: a) la historia de Creso no se había canonizado todavía y el poeta puede añadir o cambiar partes sin dar explicaciones; b) Creso es

un personaje histórico que entra en el mito (esperanza para Hierón) y c) Creso es el primer mártir de la causa griega frente a los persas y la familia de Hierón se consideraba baluarte del helenismo en occidente.

- GONZÁLEZ DE TOBIA, A. M. (1986) *Los epinicios de Bacquílides. Estudio filológico-literario*, La Plata.
- LEFKOWITZ, M. (1976) *The Victory Ode. An Interpretation*, New Jersey.
- MÁRQUEZ GUERRERO, M. A. (1992) *Las gnomai de Bacquílides*, Sevilla.
- PIEPER, G. W. (1982) *Unity and Poetic Technique in The Odes of Bacchylides*, (Authorized facsimile), Michigan.
- RACE, W. H. (1982) *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Leiden.
- SCHADEWALDT, W. (1966) *Der Aufbau des Pindarischen Epinikion*, Tübingen.
- SEGAL, Ch. (1976) "Bacchylides reconsidered: Ephetets and the Dynamics of Lyric Narrative" en *Quaderni Urbinati di cultura classica* 22:99-130.
- VAN GRONINGEN, B. A. (1960) *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam.
- WOODBURY, L. (1969) "Truth and the Song: Bacchylides 3.96-98", *Phoenix* 23:331-335.

One metaphor to express Bacchylides' poetic thought

Bacchylides celebrates Hiero of Syracuse's victory in the chariot race at the Olympia 78th (468 bc) in the Epinician 3. The Ode presents the myth of Croesus in its center. Bacchylides outlines Hiero as counterpart of Croesus and this presentation ends with the final praise to Hiero. The gnomes are important in the victory ode's statement, especially the metaphor about "winged hope" that summarizes not only the victory ode's theme, but also the poets' thought about mortality and the sureness of mortal failure.

Αρένδιε

ΙΕΡΩΝΙ ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΙ
ΙΠΠΟΙΣ [ΟΛΥ]ΜΠΙΑ

- Ἄριστο[κ]άρπου Σικελίας κρέουσαν Str. 1
 Δ[ά]ματρα ἰοστέφανόν τε Κούραν
 ὕμνει, γλυκύδωρε Κλεοί, θοάς τ' Ὀ- 4
 λυμ]πιοδρόμονς Ἱέρωνος ἵππ[ο]υς.
- Σεύον]το γὰρ σὺν ὑπερόχῳ τε Νίκα Ant. 1
 5 σὺν Ἀγ]λαίᾳ τε παρ' εὐρυδίαν
 Ἀλφεόν, τόθι] Δεινομένεος ἔθηκαν
 ὄλβιον τ[έκος στεφάνω]ν κυρῆσαι·
- θρόσηε δὲ λ[αὸς - - Ep. 1
 -] ἄ τρισευδαίμ[ων ἀνήρ 10
 col. 7 δς παρὰ Ζηνὸς λαχὼν πλείστ-
 αρχον Ἑλλάνων γέρας
 οἶδε πυργωθέντα πλοῦτον μὴ μελαμ-
 φαρεῖ κρύπτειν σκότῳ. 14
- 10 Βρύει μὲν ἱερά βουθύτοις ἑορταῖς, Str. 2
 βρύουσι φιλοξενίας ἀγυιαί·
 λάμπει δ' ὑπὸ μαρμαρυγαῖς ὁ χρυσός,
 ὑψιδαιδάλτων τριπόδων σταθέντων
- πάροιθε ναοῦ, τόθι μέγι[στ]ον ἄλσος Ant. 2
 Φοίβου παρὰ Κασταλίας [ῥ]εέθροις 20
 15 Δελφοὶ διέπouσι. Θεόν, θ[εό]ν τις
 ἀγλαῖζέθῳ γὰρ ἄριστος [δ]λβων·
- ἐπεὶ ποτε καὶ δαμασίπ- Ep. 2
 [π]ου Λυδίας ἀρχαγέταν,
 εὔτε τὰν πεπ[ρωμένην] Ζη- 25
 νὸς τελέ[σσαντος κρί]σιν
 Σάρδιες Περσᾶ[ν ἀλίσκοντο στρ]ατῶ,
 Κροῖσον ὁ χρυσά[ορος]
- φύλαξ' Ἀπόλλων. [Ὁ δ' ἐς] ἄελπτον ἄμαρ Str. 3
 20 μ[ο]λῶν πολυδ[άκρυ]ν οὐκ ἔμελλε 30
 μῖμνειν ἔτι δ[ουλοσύ]ναν, πυρὰν δὲ
 χαλκ[ο]τειχέος π[ροπάροι]θεν αὐ[λᾶς]

- ναήσατ', ἔνθα σὺ[ν ἀλόχῳ] τε κεδ[νῆ
σὺν εὐπλοκάμοι[ς τ'] ἐπέβαιν' ἄλα[στον] Ant. 3
- θ]υ[γ]ατράσι δυρομέναις· χέρας δ' [ἐς
αἰ]πὺν αἰθέρα σ[φ]ετέρας αἰέρας 35
- 25 γέ]γ[ω]νεν· « Ὑπέρ[βι]ε δαί- Ep. 3
μον, [πο]ῦ θεῶν ἐστι[ν] χάρις;
πο]ῦ δὲ Λατοίδ[ας] ἄναξ; [ἔρ-
ρουσ]ιν Ἄλυά[τ]τα δόμοι 40
---ξ---ξ] μυρίων
---ξ---ξ]ν.
- ξ--ξξξξ---ξ]ν ἄστου, Str. 4
- 29 ἐρέυθεται αἶματι χρυσο]δίνας
col. 8 Πακτωλός, ἀ[ε]ικελίως γυνα[ῖ]κες 45
ἐξ εὐκτίτων μεγάρων ἄγονται·
- τὰ πρόσθεν [ἐχ]θρὰ φίλα· θανεῖν γλύκιστον. » Ant. 4
Τόσ' εἶπε, καὶ ἀβ[ρο]βάταν κ[έλε]υσεν
ἄπτειν ξύλινον δόμον. Ἐκ[λα]γον δὲ
παρθένοι, φίλας τ' ἀνά ματρὶ χεῖρας 50
- ἔβαλλον· ὁ γὰρ προφανῆς Ep. 4
θνατοῖσιν ἔχθιστος φόνων·
35 ἀλλ' ἐπεὶ δεινο[ῦ π]υρὸς λαμ-
πρὸν διαί[σσειν μέ]νος,
Ζεὺς ἐπιστάσας [μελαγκευ]θὲς νέφος 55
σθέννυεν ξανθὰ[ν φλόγα].
- Ἄπιστον οὐδὲν ὃ τι θ[εῶν μέ]ριμνα Str. 5
τεύχει· τότε Δαλογενή[ς Ἀπό]λλων
φέρων ἐς Ὑπερβορέ[ου]ς γέροντα
σὺν τανισφύροις κατ[έν]ασσε κούραις 60
- 40 δι' εὐσέβειαν, ὅτι μέ[γιστα] θνατῶν Ant. 5
ἐς ἀγαθέαν (ἀν)έπεμψε Π[υθ]ώ.
Ὅσοι[ι] <γε> μὲν Ἑλλάδ' ἔχουσιν, [ο]ὔτι[ς],
ὦ μεγαίνητε Ἴερων, θελήσει 64

- φάμ]εν σέο πλείονα χρυ- Ep. 5
 σόν [Λοξί]α πέμψαι βροτῶν.
 Εὐ λέγειν πάρεστιν ὅσ[τις
 μ]ῆ φθόνῳ πιαίνεται,
 45 ≙-]λη φίλιππον ἄνδρ' ἀ[ρ]ήτι-
 ον [-]ίου σκάπτρ[ο]ν Διὸ[ς] 70
- ἰοπλό]κων τε μέρο[ς ἔχοντ]α Μουσᾶν· Str. 6
 ≙-]μαλέαι ποτ[έ--]. ἴων
 ≙-]νος ἐφάμερον α[---].
 --]α σκοπεῖς· βραχ[ύς ἐστιν αἰών· 74
- πτε,ρ]όεσσα δ' ἐλπίς ὑπ[--- ν]όημα, Ant. 6
 50 ἐφαμ]εριών· ὁ δ' ἄναξ [Ἀπόλλων
 ≙-]. ἴλος εἶπε Φέρη[τος υἱ].
 col. 9 «Θνατὸν εὐντα χρή διδύμους ἀέξειν
- γνώμας, ὅτι τ' αὔριον ὀ- Ep. 6
 ψφαι μῶνον ἀλίου φάος, / 80
 χῶτι πεντήκοντ' ἔτεα ζω-
 ἄν βαθύπλουτον τελείς.
 Ὅσια δρῶν εὐφραине θυμόν· τοῦτο γὰρ
 κερδέων ὑπέρτατον. » 84
- 55 Φρονέοντι συνετὰ γαρύω· βαθὺς μὲν Str. 7
 αἰθὴρ ἀμίαντος· ὕδωρ δὲ πόντου
 οὐ σάπεται· εὐφροσύνα δ' ὁ χρυσός·
 ἄνδρὶ δ' οὐ θέμις, πολὺν π[αρ]έντα
- γῆρας, θάλ[εια]ν αὐτὶς ἀγκομί(σ)σαι Ant. 7
 ἦσαν. Ἀρετᾶ[ς γε μ]ὲν οὐ μινύθει 90
 60 βροτῶν ἅμα σ[ώμ]ατι φέγγος, ἀλλὰ
 Μοῦσά νιν τρέφει.] Ἰέρων, σὺ δ' ὄλβου
- κάλλιστ' ἐπεδ[εῖξ]αο θνα- Ep. 7
 τοῖς ἄνθεα· πράξα[ντι] δ' εὐ
 οὐ φέρει κόσμ[ον σι]ωπά· 95
 σὺν δ' ἀλαθ[εῖα] καλῶν
 καὶ μελιγλώσσου τις ὑμνήσει χάριν
 Κητίας ἀηδόνας.