

## ALGUNAS NOTAS SOBRE LOS EPINICIOS DE BAQUÍLIDES A PROPÓSITO DE LA ODA 5

*Antonio Villarrubia*  
*Universidad de Sevilla*

Este artículo ofrece algunas consideraciones generales sobre los epinicios de Baquílides, especialmente la oda 5, abordando varias cuestiones estilísticas.

This article offers some general considerations on Bacchylides' Epinikia, especially Ode 5, dealing with several stylistic questions.

1. La crítica literaria ha analizado los epinicios, tanto míticos (extensos) como no míticos (breves), de Píndaro y Baquílides desde distintos puntos de vista, centrándose últimamente en el estudio estructural de los elementos compositivos de las odas, enmarcadas en su subgénero poético<sup>1</sup>. Nuestro propósito es, sin soslayar este método riguroso que revela la unidad formal del epinicio, insistir en algunos aspectos importantes del contenido de las odas —lo que también permite explicar su estructura y la presencia de los elementos que las integran, cuyas peculiaridades formales establecen una fuerte relación entre el poeta, la obra y el posible auditorio— y de la técnica con la que se elaboran el epinicio y otros subgéneros líricos<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cf., sobre todo, E. L. Bundy, *Studia Pindarica* I-II (Berkeley and Los Angeles 1986 [1962]), R. Hamilton, *Epinikion. General Form in the Odes of Pindar* (The Hague-Paris 1974) y C. Greengard, *The Structure of Pindar's Epinician Odes* (Amsterdam 1980).

<sup>2</sup> Cf., por ejemplo, B. Gentili, *Bacchilide. Studi* (Urbino 1958), M. R. Lefkowitz, *The Victory Ode. An Introduction* (Park Ridge [New Jersey] 1976) y A. P. Burnett, *The Art of Bacchylides* (London-Cambridge [Massachusetts] 1985).

La oda 5, dedicada a Hierón de Siracusa, vencedor en las carreras de caballos en los Juegos Olímpicos (476 a.C.), muestra reconocida y lograda estilísticamente del quehacer poético de Baquílides, servirá de eje a nuestros apuntes<sup>3</sup>.

2. Como se ha señalado, una cuestión importante de esta oda 5 es la percepción nítida de su mensaje por el oyente, algo, por lo demás, lógico en una oda de ejecución pública. Por ello nuestro poeta reitera la idea central, el hado, el destino (μοῖρα), en este caso el buen hado de Hierón frente al mal hado de los personajes míticos del poema, a modo de advertencia. El comienzo, en el que se echa en falta la mención habitual de la divinidad, es bastante explícito (vv. 1-6a):

Εὔμοιρε [Σ]υρακ[οσίων]  
 ἵπποδιητήτων στρατα[γ]ή,  
 γνώσῃ μὲν [ἴ]σοτεφάνων  
 Μοισᾶν γλυκ[ύ]δωρον ἄγαλμα, τῶν γε νῦν  
 αἴ τις ἐπιχθονίων,  
 ὀρθῶς·...

Se inicia la oda con la palabra clave, la calificación de Hierón –cuyo nombre se retrasa intencionadamente (v. 16)– como εὔμοιρε (v. 1), cuyos ecos verbales se recogen en momentos posteriores: cuando se alude a la dicha que conceden los dioses, ὄλβιος ὤπιτι θεός/μοῖράν τε καλῶν ἔπορεν/σύν τ' ἐπιζήλωι τύχαι/ἀφνεὸν βιοτὰν διάγειν (vv. 50-53a), cuando Meleagro se refiere a las muertes de Anceo y de su hermano Agelao, ...ὤ]λεσε μοῖρ' ὄλοα (v. 121), y cuando se menciona el comportamiento indigno de Altea, madre del héroe etolio, ...Θεστοῦ κούρα δαίφρων/μάτηρ κακόποτμος.../...ὠκύμορον/φιτρὸν.../...τὸν δῆ/μοῖρ'... (vv. 136-144a). Estos términos le proporcionan cohesión semántica a todo el poema y, para que el efecto conceptual y estilístico sea mayor, se introducen versos de carácter gnómico en la misma línea<sup>4</sup>. En consecuencia, esa valoración oscura de las odas queda un tanto relegada: los poemas corales contienen una serie de datos que le da a conocer la intención final de los mismos al público atento.

Pero esta técnica no es exclusiva del epinicio dedicado a Hierón. Baquílides la utiliza más de una vez, como se observa en las odas 9 y 11, cuyos mensajes están muy cercanos<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Cf., especialmente, R. C. Jebb, *Bacchylides. The Poems and Fragments* (Hildesheim 1967 [Cambridge 1905]) 198-203 y 268-295, B. Gentili, *op. cit.* 11-65, P. T. Brannan, *Hieron and Bacchylides: Literary Studies of Odes 3, 4, 5, and Fragment 20 C* (Stanford University 1971) 1-113, «Hieron and Bacchylides. An Analysis of Bacchylides' Fifth Ode», *CF* 26 (1972) 185-278, M. R. Lefkowitz, «Bacchylides' Ode 5: Imitation and Originality», *HSCPh* 73 (1969) 45-96 y *op. cit.* 42-76, B. Snell-H. Maehler, *Bacchylidis carmina cum fragmentis* (Leipzig 1970)<sup>10</sup> –edición seguida en este trabajo– XLII y 14-23, H. Maehler, *Die Lieder des Bakchylides. Erster Teil. Die Siegeslieder. I. Edition des Textes mit Einleitung und Übersetzung* (Leiden 1982) 72-85, *II. Kommentar* (Leiden 1982) 78-124 y A. P. Burnett, *op. cit.* 129-149.

<sup>4</sup> Para la función de los pasajes gnómicos, cf. R. Hamilton, *op. cit.* 14-25.

<sup>5</sup> Para una visión de conjunto de ambos poemas, cf. A. P. Burnett, *op. cit.* 96-113.

La oda 9, dedicada a Automedes de Fliunte, vencedor en el pentatlo en los Juegos Nemeos<sup>6</sup>, comienza con la palabra clave, reputación (δόξα) (vv. 1-2a):

Δόξαν, ὦ χρυσαλάκατοι Χάρι[τ]ες,  
πεισίμβροτον δοίητ',...

Es éste el único epinicio que contiene una invocación a las Gracias, con lo que, además, se mantiene el tono rapsódico de otras composiciones. Sin embargo, lo que resalta es el anhelo de reputación (δόξα) —de ahí la modalidad desiderativa del verbo—: el poeta reclama la estima de los demás, don útil para su labor como cantor de victorias; la opinión (δόξα) lleva a la fama (κλέος). Finalmente, ambos planos, el del poeta y el del atleta, acaban mezclándose.

Es necesario que la δόξα siga a la victoria obtenida por el joven, cuyo canto y valoración deben hacerse adecuadamente. Por eso se encuentran numerosas recurrencias en el poema: περι[κλει]τῶν ἀέθλων (v. 8), κείνων ἀπ' εὐδόξων ἀγώνων (v. 21), κλεινοῖ β[ρο]τῶν (v. 22), τοῦ κ[λέος...] (v. 40), τὰν μεγαλό-νυ]μον Ἀἴγιαναν (v. 55), εἰ[νάϊς...]...ἀριγνώτ[ο]ις (v. 64), ...κλε]ινὰν (v. 74). Además, esta fama es la que consiguen quienes aparecen en el mito colateral, de contenido múltiple, Heracles, que lucha con el león de Nemea, y, por contraste, los argivos que integran la expedición de los Siete contra Tebas y, sobre todo, el joven Arquémoro (Ofeltes) (vv. 6-20)<sup>7</sup>.

La oda 11, dedicada a Alexidamo de Metaponto, vencedor en la lucha infantil en los Juegos Píticos<sup>8</sup>, comienza su proemio (vv. 1-39) y, en concreto, la invocación a la divinidad (vv. 1-9a) con el término clave, la victoria (νίκη), divinizado, (vv. 1-7):

Νίκα γλυκύδωρε·[~ γάρ  
σοὶ πατ[ήρ] ---  
ὑψίζυ[γος] ---  
ἐν πολυχρύσει <τ> Ὀλύμπωι  
Ζητὶ παρισταμένα  
κρίνεις τέλος ἀθανάτοι·  
σὶν τε καὶ θνατοῖς ἀρετᾶς·...

Esta oda, igualmente excepcional, es la única que presenta, aunque sea fragmentariamente, una invocación a la Victoria (Νίκη), cuya exaltación —retórica en apariencia, porque todo epinicio es un canto de victoria— resulta esencial. Si en la oda 9 Baquilides primaba la reputación, en ésta introduce un matiz decisivo: es la victoria reconocida la que debe sancionar la conducta del atleta. De todo ello

<sup>6</sup> Cf. R. C. Jebb, *op. cit.* 205-208 y 300-313.

<sup>7</sup> Cf. A. P. Burnett, *op. cit.* 96.

<sup>8</sup> Cf. R. C. Jebb, *op. cit.* 208-212 y 320-335.

nuestro poeta, tras la súplica (ἔλλαθι [vv. 8-9a]), ofrece un claro testimonio (vv. 9b-39): el propio Alexidamo celebra en ese momento el reconocimiento de su victoria agonal (vv. 9b-23), ocasión distinta de aquella frustrada en la que, a pesar de que el joven luchador hubiera sido digno de un galardón semejante (ὑπέρτατον...γέρας [v. 36]), se le negó (vv. 24-36). Si ahora lo acompaña la Victoria, gracias a la mediación de Ártemis, la diosa de la ciudad –cuyos epítetos, por otra parte, definen claramente su poder, νῦν δ' Ἄρτεμις ἀγροτέρα/χρυσάλακτος λιπαράν/ Ἡμέρα τοξόκλυτος νίκαν ἔδωκε (vv. 37-39)<sup>9</sup>–, el triunfo es efectivo.

La Victoria, cuya presencia es decisiva, proclama la excelencia de los hechos divinos y humanos (vv. 6-7). Νίκα (v. 1 [cf. *etiam* σέθεν δ' ἔκατι (v. 9)]) se vuelve así un elemento que queda a disposición tanto del poeta como del destinatario y, a la vez, recurrente: Πυθιόνικον (v. 13), κρατερᾶς/ἦρα παννίκοι<ο> πάλας (vv. 20b-21) o el giro antes citado λιπαράν/...νίκαν ἔδωκε (vv. 38b-39).

3. El episodio mítico de la oda 5 presenta una exclusividad formal en su elaboración, por más que se aprecien semejanzas y diferencias con el resto de la producción de Baquílides, cuyas características más definitorias son las siguientes.

a. En primer lugar, se imprime un tono narrativo<sup>10</sup>, cuya linealidad presenta algunos problemas, aunque se busque la sencillez descriptiva desde su comienzo (vv. 56-62):

δὸναί π]οτ' ἐρειψιπύλαν  
 ἄνδρ' ἀνίκ]ατου λέγουσι  
 ἔρνος Διδ]ς ἀργικεραύ-  
 νου δώματα Φερσεφόν]ας τανισφύρου,  
 καρχαρόδοντα κύν' ἄ-  
 ξοντ' ἐ]ς φάος ἐξ' Αἴ]δα,  
 υἶδν ἀπλά]τοι' Ἐχ]ιδνας...

La linealidad narrativa de esta sección no debe confundirse con la linealidad global de la oda, siempre discutida<sup>11</sup>. Toda oda es en sí un conjunto armónico cuya comprensión está basada en su ejecución lineal progresiva. No se trata, pues, de meros retazos hilvanados al azar, aunque se admita una aparente falta de conexión de sus distintos elementos que no es más que una ilusión técnica, en definitiva, que tendría su origen en las peculiaridades del subgénero, pero que en nada afecta a su concepción orgánica.

<sup>9</sup> Cf. Ch. Segal, «Bacchylides Reconsidered: Epithets and the Dynamics of Lyric Narrative», *QUCC* 22 (1976) 99-130, esp. 122-128.

<sup>10</sup> Cf. G. M. Kirkwood, «The Narrative Art of Bacchylides», en L. Wallach (ed.), *The Classical Tradition. Literary and Historical Studies in Honor of Harry Caplan* (Ithaca [Cornell University Press] 1966) 98-114.

<sup>11</sup> Cf., fundamentalmente, D. C. Young, «Pindaric Criticism», en W. M. Calder III-J. Stern (eds.), *Pindaros und Bakchylides* (Darmstadt 1970) 1-95 (= *The Minnesota Review* 4 [1964] 584-641).

Cuando se habla de la linealidad del episodio, se alude a la narración continua, sin rupturas internas de la historia: recursos como el relato *in medias res* y el final *ex abrupto* sirven sólo para delimitar claramente la estructura narrativa formalizada, generalmente tripartita, de la acción que se ofrece. Surge un problema cuando el relato provoca la presentación de otros hechos míticos y se vuelve discontinuo. La linealidad de la escena primaria se mantiene, pero se introduce como digresión un relato secundario y anterior en el tiempo en boca de uno de los personajes. Se crea, entonces, una simultaneidad de acciones que incluso puede llevar a marginar la razón que técnicamente había motivado dicha narración mítica: es esto lo que ocurre en la oda que nos ocupa, en la que la búsqueda de Cérbero por Heracles da paso al encuentro de Heracles y Meleagro.

Desde el punto de vista estilístico, la oda 5 se distingue, por un lado, de la linealidad narrativa de las odas 1 (las hijas de Damón) –no obstante, fragmentaria y difícil de analizar–, 3 (Hierón en la pira), 13 (los sucesos troyanos) y 17 (el viaje de Teseo a las profundidades del mar) y, por otro lado, de dos planteamientos opuestos, uno hesiódico, el de la oda 9 (las hijas del río Asopo), con la inclusión de un catálogo mítico –cuya presentación original ha hecho que algunos consideren el mito falto de elaboración, τῖς γὰρ οὐκ οἶδεν...; (vv. 53-65)–, y otro pindárico, el de la oda 11 (las hijas de Preto), con una estructura anular amplia, concebida como un *aition* –se explica el origen del altar de Ártemis en Lusos, τ]αῖ ποτ' Ἀβαντιάδας/β]ωμὸν κατένασσε πολὺλ-λ[ι]στον εὖπεπλοῖ τε κούραι (vv. 40-42)–.

b. En segundo lugar, se incluyen pasajes dialogados, las intervenciones de Heracles y Meleagro en el Hades, en las que, además, se desarrolla el episodio de la cacería del jabalí de Calidón y la posterior lucha de etolios y curetes.

Pero Baquilides ha preferido la ruptura estilística. El paralelismo perfecto, basado en los parlamentos sucesivos de ambos héroes (Heracles-Meleagro), se ve alterado por un rasgo técnico relevante: a una acción de Heracles –intento de ataque a una sombra (Meleagro)– (vv. 71-76), le responde una intervención oral de Meleagro (vv. 79-84a). Ello contrasta con la presentación posterior de las intervenciones. Por lo demás, estos pasajes acercan el poema a la oda 17 (diálogos de Minos y Teseo) y a la novedosa oda 18 (diálogos del rey Egeo y el Coro) –no puede precisarse si la mencionada oda 1 contendría diálogos, aunque sí una intervención de la joven Mácelo (vv. 78-82a)–.

Por otra parte, el tono dramático de los héroes permite incluso un rasgo irónico final que lleva implícito la mención de Deyanira, hermana de Meleagro y, más tarde, esposa de Heracles, recurso sorpresivo que guarda relación con las odas 16 (Heracles y Deyanira) y 18 (la llegada de Teseo a Atenas).

c. En tercer lugar, se manifiesta el gusto épico de Baquilides, característica fundamental, que marca el estilo de sus odas frente a otros poetas.

Se hace evidente tanto en los diálogos en sí como en los giros introductorios, al igual que ocurre en la presentación del enfrentamiento de Minos y Teseo en la oda 17, muy semejantes en su conjunto a las conocidas «escenas típicas». De igual manera, se advierten las influencias homéricas, no demasiado valoradas<sup>12</sup>, en el encuentro de los dos héroes y el relato de Meleagro (la *Iliada* 9) y el descenso al Hades (la *Odisea* 11) y las hesiódicas en el mensaje admonitorio. Conviene mencionar el uso de los epítetos, de tono preferentemente épico al igual que el resto de la oda, pero que también refleja la sutileza estilística del poeta: en el verso 141 nuestro autor se inclina frente al lírico ταχύποτμος, aplicado por Píndaro, cuando habla de Pélope, a la raza humana (...μετὰ τὸ ταχύποτμον αὖτις ἀνέρων ἔθνος [O. 1.66]), por el épico ἀκύμορος, consiguiendo que no se repita un adjetivo compuesto del sustantivo πότμος, ya utilizado (v. 138).

Por la presentación y resolución de situaciones se aproxima a las odas 13 (los sucesos troyanos), con un tono narrativo semejante, y 15 (la embajada de Odiseo y Menelao a Troya, en la que, probablemente, se daría cabida a discursos, aunque sólo nos haya llegado la intervención final de Atrida), con la elección de un momento concreto de la historia mítica<sup>13</sup>.

4. Pero, si una característica formal presenta sin ambages la oda 5, es su exhaustividad estructural con la presencia de todos los elementos compositivos posibles, un proemio que está impregnado de un tono epistolar, bastante discutido por otra parte, (vv. 1-55), un episodio mítico extenso con numerosos recursos técnicos (vv. 56-175) y una sección final con múltiples referencias de carácter gnómico (vv. 176-200).

Como estos elementos se repiten en los distintos poemas, es oportuno hacer notar el recurso llamativo de reforzar el mensaje admonitorio de la oda con la mención de Hesíodo, poeta cuyo tono didáctico goza de las preferencias de Baquílides, de manera algo parecida a las palabras que Apolo le dirige a Admeto, hijo de Feres, en la oda 3 (vv. 76b-84)<sup>14</sup>: si en un caso estamos ante la épica didáctica, en el otro cabe hablar de una lírica didáctica. Se incluye una invocación a Calíope, la Musa principal de la *Teogonía* (vv. 75-80) y, por tanto, la adecuada para celebrar a Hierón, se mencionan las circunstancias de la victoria (vv. 176-186) y se recogen las múltiples referencias a Ferenico y a la carrera de cuadrigas así como otras alusiones hípicas —Meleagro es hijo de Eneo, «domador de caballos» (πλάξιππος [v. 97])—, creando una metáfora acorde para la poesía (vv. 176-178a):

<sup>12</sup> Cf. R. C. Jebb, *op. cit.* 63-64.

<sup>13</sup> Cf. R. C. Jebb, *op. cit.* 61-63.

<sup>14</sup> El tono de la oda 3, parecido al de la oda 5, encierra una *consolatio*: si Apolo libra de la muerte a Admeto y Cresos, también se ocupará en tal trance de Hierón.

λευκώλενε Καλλιόπα,  
 στᾶσον εὐποίητον ἄρμα  
 αὐτοῦ...

Cuando se quiere concluir la historia de Heracles y Meleagro y entonar otros cantos, «detén» (στᾶσον) señala una brusca ruptura en el tono de la oda, mientras que «el bien trabajado carro» (εὐποίητον ἄρμα) representa el caudal poético que la Musa pone al servicio del autor; obsérvese, además, el juego de palabras que encierra el epíteto εὐποίητον, que alude no sólo al aspecto externo de un carro real —el de Calíope y también el de Hierón—, sino al carro de la poesía —ποίησις—. Se proclama la necesidad de alabanza (vv. 197-194) mediante una sentencia (vv. 187-190) y unas referencias a Hesíodo y su pensamiento (vv. 191-194). Finalmente, se retoman las menciones de Baquilides e Hierón (vv. 195-200), mientras que las partes gnómicas se dispersan por todo el poema, reforzándolo.

La riqueza de la oda está en consonancia con la que presentan las odas 1, 3, 9 y 13, pero contrasta con la técnica de la oda 11 hasta el punto de que por diferentes razones formales se niega la presencia de una parte gnómica. Pero los versos gnómicos hay que entenderlos como elementos cuya inclusión en las diferentes secciones de una oda es potestad del poeta. Su localización fija no es obligatoria, pero no falta, como se admite generalmente en el caso de la oda 11, en la que parece que hay algo más. En un primer momento, todo el mito central es en sí ya una expresión gnómica. El mensaje, cuyas líneas maestras quedaron apuntadas, parece evidente: «la Victoria ha sancionado finalmente el comportamiento atlético de Alexidamo»; de ahí puede pasarse a una formulación mucho más general: «toda buena acción necesita de la sanción de la Victoria para alcanzar su reconocimiento». Los versos finales son éstos (vv. 123b-126):

δικαίως  
 ὅστις ἔχει φρένας, εὐ-  
 ρήσει σὺν ἅπαντι χρόνῳ  
 μυρίας ἀλκὰς Ἀχαιῶν.

En toda la oda se insiste en un hecho que suele dejarse de lado: la victoria de Alexidamo, de quien todo lo que se dice es positivo —incluso sus derrotas inexplicables, que son victorias morales—, es justa; por eso son numerosas las referencias a la justicia desde aquella primera mención de su filiación, κούρα Σ[τυγὸς ὀρ]θοδίκου (v. 9). Ello contrasta con el comportamiento de los personajes del mito, que, aun mereciéndose, en cierta medida, las adversidades que sufren (Preto y Acrisio perjudican a sus pueblos por una causa insignificante, las hijas de Preto incurrir en la soberbia, Preto intenta el suicidio), son dignos de la mediación de Ártemis Hémera (la Apaciguadora). Y, si esta diosa se acordó de ellos, ¿cómo iba a olvidarse del joven Alexidamo? Estamos, pues, ante la fusión total de mito y ex-

presión gnómica. Si se tiene en cuenta que el mito es una reafirmación de la identidad aquea de la ciudad de Metaponto, una colonia italiana, Baquilides ha hecho un último guiño en la oda alterando lo que sería el cierre gnómico. El mensaje es claro, «quien sea justo, tendrá capacidad de discernir cuáles son las auténticas hazañas» –adviértase la anticipación de *δικαίας*–: la mención de los aqueos (*Ἀχαιῶν*) supone un nuevo tributo al atleta y su público.

5. En definitiva, el número, quizás excesivo, de elementos compositivos de los epinicios no implica desequilibrio. Si consideramos que tanto los epinicios mayores o míticos (1, 3, 5, 9, 11 y 13) como los menores o no míticos (2, 4, 6, 7, 8, 10, 12, 14, 14 A y 14 B) tienen en común un proemio y una sección final de características semejantes, la inclusión de mitos extensos en los epinicios mayores conlleva –y es éste un rasgo más de los epinicios– la ampliación de ambas partes mediante el desarrollo de algunos puntos concretos: programa poético (5), pasaje gnómico (1, 3, 5, 9, [11] y 13) o inserción de mitos colaterales (9, 11 y 13, relacionados con el mensaje mismo de las odas). Pero ello no es obstáculo, en nuestra opinión, para que Baquilides experimente en la medida de lo posible en odas tan criticadas como 9, 10 y 11, que son claros exponentes de la variación sobre la estructura básica del epinicio<sup>15</sup>. Finalmente, añádase que, en líneas generales, las diversas técnicas de composición de epinicios, ditirambos y peanes no quedan demasiado lejanas unas de otras –y es algo en lo que frente al uso regulado en exceso de los elementos estructurales concretos conviene hacer hincapié–, sobre todo si incluyen mitos extensos (17 [Minos y Teseo], 19 [la leyenda de Ió] y *fr.* 4 Snell-Maehler [Heracles y los dríopes]), aunque, como puede observarse con cierta facilidad, el himno triunfal presenta una mayor complejidad formal.

<sup>15</sup> Cf. R. Hamilton, *op. cit.* 79-84.