

Observaciones sobre el ditirambo 19 de Baquílides

Fernando GARCIA ROMERO

Summary

This essay tries to be a detailed study of Bacchylides' Dithyramb 19, in which it is discussed the festival in which the poem was performed and the date of the composition, the structure and the significance of the *prooemium* and the myth, and the treatment of the Io's myth in comparison with other versions, without leaving out the analysis of metrical structure and the discussion of textual problems.

Con la notable excepción del epinicio, la determinación precisa de los rasgos que caracterizan los distintos tipos de composición coral que cultivaron los poetas líricos griegos presenta numerosas dificultades, a las que no ha escapado el ditirambo ni siquiera tras la aparición del gran papiro de Baquílides, que nos ha proporcionado, aun con sus lagunas, el mayor *corpus* de ditirambos que poseemos. Es más, los poemas baquílideos que los alejandrinos clasificaron como ditirambos han sido objeto de abundantes e inacabadas discusiones sobre su verdadera naturaleza, ya que muy a menudo se ha puesto en tela de juicio la credibilidad del criterio clasificatorio empleado y los eruditos modernos han sostenido que algunas de tales composiciones eran en origen peanes, hiporquemas, himencos o epitalamios ¹. Solamente el poema que ahora nos ocupa, numerado 19 en la edición *teubneriana* que debemos a Snell-Maehler, ha permanecido ajeno a tal polémica, ya que, a causa sobre todo de la mención de Dioniso en el v. 50, fue la única composición que Kenyon, el primer editor ², consideró con seguridad un ditirambo y desde entonces hasta hoy nadie ha puesto en duda tal adscripción. La oda 19 reúne, además, las características formales que, a partir del testimonio de fuentes sobre todo tardías, consideramos caracte-

¹ Véase al respecto nuestro trabajo «Los ditirambos de Baquílides», *CFC* n.s. III 1993, pp. 181-205, de el tema se discute con pormenor y se remite a la bibliografía correspondiente.

² *The poems of Bacchylides*, Londres 1897, p. XXIV.

rísticas de la composición ditirámica ³: se trata de un poema dotado de título (*Io*) y en el que es predominante el relato mítico; la adjetivación, aun sin alcanzar la acumulación y el rebuscamiento a que llegaría en los ditirambógrafos posteriores, es abundante (hemos contado treinta sustantivos acompañados por uno o varios epítetos, frente a doce que se encuentran sin calificar) y la estructura métrica, como veremos más adelante, presenta llamativas peculiaridades.

La inscripción del poema, que debemos a la mano identificada por Kenyon como A², reza Ἴὼ Ἀθηναίους, y nadie ha discutido que se trate de un ditirambo de competición destinado a un festival ateniense. Habitualmente se ha pensado en las Grandes Dionisias ⁴, pero, habida cuenta del importante papel que desempeña Hermes en la narración mítica como liberador de Io, ancestro de Dioniso, pudiera tratarse quizá de un ditirambo compuesto para las Antesterias, el festival ateniense de las flores, en el que se asociaban los cultos de Dioniso y Hermes Ctonio ⁵. Ciertamente, la existencia de concursos ditirámicos en las Antesterias no es segura, pero sí posible, e incluso Friis Johansen ha sugerido que el fr. 75 de Píndaro pertenece a un ditirambo compuesto para ese festival que anunciaba la entrada de la primavera ⁶. En este sentido, uno de los argumentos que Friis Johansen aduce en defensa de su hipótesis es que la continua presencia de las flores en el fragmento pindárico se adecúa mejor a las Antesterias que a las Grandes Dionisias, y precisamente vamos a ver que en el ditirambo 19 de Baquilides también las flores son una de las dos imágenes recurrentes en el poema.

La fecha es difícil de precisar; de entre las diversas hipótesis que se han propuesto ⁷, nos resultan especialmente convincentes (y de nuestro estudio obtendremos algunas conclusiones que los apoyan) los argumentos con que Severyns ⁸ ha defendido una datación alta, concretamente al comienzo del

³ No obstante, la polémica al respecto, que comienza ya en la Antigüedad, es larga y enconada; cf. García Romero, «Los ditirambos de Baquilides».

⁴ Véase, por ejemplo, la página L de la edición de Snell-Maehler.

⁵ Cf. A. Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens*, segunda edición revisada por J. Gould y D. M. Lewis, Oxford 1988, sobre todo pp. 3-4 y 13-14.

⁶ K. Friis Johansen, *Eine Dithyrambos-Aufführung*, Copenhague 1959. Ya antes había pensado en ello, partiendo de otros argumentos, G. T. W. Hooker, «Pindar and the Athenian festivals of Dionysus», *PCA* LIV 1957, pp. 35-36, y la misma posibilidad defiende G. A. Privitera, «Saffo, Anacreonte, Pindaro», *QUCC* XIII 1972, pp. 137-140, convencido más por las sugerencias de Friis Johansen que por las de Hooker. Cf. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, pp. 16-17, y R. Hamilton, «The Pindaric dithyrambs», *HSCP* XCIII 1990, pp. 219-220. Para las flores y su simbolismo en Píndaro, cf. J. Duchemin, *Pindare poète et prophète*, Paris 1955, pp. 237 ss.

⁷ Cf. M. Balasch, *Odes*, text rev. i trad., Barcelona 1962, p. 196.

⁸ *Bacchylide. Essai biographique*, Lieja-París 1933, pp. 65-66 y 69; semejante conclusión di-

que llama «período ateniense» de nuestro poeta (485-476 a.C.), para lo cual se basa, por un lado, en su estructura, muy sencilla si se compara con el diálogo dramático que constituye el ditirambo 18, que se suele datar ca. 475 a.C., y, por otro, en la consideración del proemio, en el cual el poeta parece estar presentándose ante el público ateniense, por lo que podemos suponer que se trata de la primera oda que Baquílides compuso para esa ciudad ⁹.

El proemio precisamente presenta algunos rasgos interesantes. En primer lugar, desde el punto de vista formal, podemos distinguir dos tipos de ditirambos: aquéllos que cuentan con un proemio introductorio (B. 16 y 19; Pi. fr. 70b y 75) y aquéllos otros que quedan limitados única y exclusivamente a la narración mítica (B. 15, 17 y 18). Evidentemente, más antigua es la forma del ditirambo provisto de proemio, heredero aulético del antiguo ditirambo citaródico en el que el solista preludiaba con la invocación al dios y la presentación del canto la parte coral acompañada de danza. Ahora bien, cabe preguntarse, como ha hecho José Luis Melena ¹⁰, si ese proemio era, todavía en los ditirambos de Píndaro y Baquílides, cantado por un solista o si, por el contrario, «la innovación de Laso y la institución de los certámenes ditirámicos en Atenas eliminaron del ditirambo los proemios en mor de una competición de tipo colectivo». La respuesta no es ni mucho menos sencilla y el problema se relaciona de cerca con una discusión reavivada recientemente a propósito de los epinicios entre quienes mantienen la teoría tradicional de que eran poemas representados por un coro masculino que cantaba y bailaba ¹¹ y quienes, por el contrario, sostienen que era el poeta solista quien cantaba los epinicios y el coro, en todo caso, bailaba ¹². En el caso de los diti-

ce obtener G. W. Pieper (*Unity and poetic technique in the odes of Bacchylides*, Illinois Univ. 1969, microfilm) del estudio del estilo y la estructura de la oda.

⁹ El epinicio 5, en cuyo proemio Baquílides se presenta a Hierón, ofrece un buen punto de comparación; cf. F. García Romero, *Estructura de la oda baquilidea: estudio composicional y métrico*, Madrid 1987, pp. 247 ss. De esta datación discrepa Irigoín (*Bacchylide. Dithyrambes, épínicies, fragments*, París 1993, p. 47), para quien Baquílides se ha inspirado en Esquilo en su relato del mito de Ió, de manera que el poema debe fecharse ca.456.

¹⁰ «Perfiles generales para una historia del ditirambo como género literario», *Tabona IV* 1983, sobre todo pp. 209 ss.

¹¹ Cf. Ch. Carey, «The performance of the victory ode», *AJPh* CX 1989, pp. 545-565, y «The victory ode in performance: the case for the chorus», *CPh* LXXXVI 1991, pp. 192-200; A. P. Burnett, «Performing Pindar's odes», *CPh* LXXXIV 1989, pp. 283-293; J. M. Bremer, «Pindar's paradoxical ἐγὼ and a recent controversy about the performance of his epinicia», en S. L. Sling (ed.), *The poet's 'I' in archaic Greek lyric*, Amsterdam 1990, pp. 41-58; B. Gentili, «L'io' nella poesia lirica greca», en G. Cerri (ed.), *Lirica greca e latina. Atti del convegno di studi polacco-italiano*, Roma 1990, p. 20.

¹² M. R. Lefkowitz, «Who sang Pindar's victory odes», *AJPh* CIX 1988, pp. 1-11, ahora recogido en su libro *First-person fictions. Pindar's poetic 'I'*, Oxford 1991, pp. 191-201; M. Heath,

rambos hay unanimidad en reconocer, igual que para peanes, partenios e hiporquemas, el carácter coral, ya que en poemas pertenecientes a estos géneros no ofrecen lugar a dudas las alusiones frecuentes al χορός (cf. Pi. *Pae.* 6.9, *Parth.* 2.39, fr. 75, 94c, 107b; B. 17.130, 19.49, etc.)¹³. Ahora bien, ¿podría suceder que la parte mítica fuera efectivamente coral pero todavía el propio poeta cantaba el proemio como solista? Melena, en efecto, concluye que en el fr. 75 de Píndaro era el poeta mismo quien se encargaba del proemio, ya que, en su opinión, en los versos 7 y 13 la presencia del pronombre personal de primera persona en singular «evidentemente... no puede tratarse de un *yo corab*»¹⁴. Lamentablemente nuestro compatriota no ha tenido en cuenta en su estudio los poemas de Baquilides, y precisamente su ditirambo 16 pudiera en principio ponerse como ejemplo de una composición en la que al proemio inicial en boca del solista (vv. 1-2 ἐπεὶ / [ὄλκ]ᾶδ' ἔπεμφεν ἐμοὶ χρυσέαν / [Πιερ]ιάθεν ἐ[ὕθ]ρονος [Ο]ύραία) sigue la narración mítica cantada por el coro (vv. 13 y ss. πρὶν γε κλέομεν λιπεῖν / Οἰχαλίαν...). En el caso del ditirambo 19, el singular aparece también en el proemio (vv. 11-12), pero lo encontramos igualmente en plena narración mítica (v. 37), de manera que la presencia de pronombres y verbos en singular o plural no creemos que sea ni mucho menos un indicio seguro, ya que, como nota Bremer¹⁵, cuando, en los epinicios, «el poeta habla y actúa en su calidad y función de poeta encomiástico», cuando es una *persona poetica*, se emplea indistintamente el singular y el plural. En todo caso, aunque ningún argumento resulte definitivo, pensamos que la hipótesis que defiende Melena es plausible y se aviene además bien con un proemio de las características del nuestro, en el que el poeta se presenta y alaba a sí mismo y a su canto ante su nuevo público¹⁶; en otras composiciones, sin embargo, el proemio ha desaparecido, quedando reducido el ditirambo a la narración coral de un mito (B. 15, 17), o bien el poeta ha

«Receiving the *xōmos*: the context and performance of epinician», *AJPh* CIX 1988, pp. 180-185; M. Heath-M. R. Lefkowitz, «Epinician performance», *CPh* LXXXVI 1991, pp. 173-191; cf. también M. Davies, «Monody, choral lyric and the tyranny of the handbook», *CQ* XXXVIII 1988, pp. 56-57; A. Aloni, «Proemio e funzione proemiale nella poesia greca arcaica», en G. Cerri (ed.), *Lirica greca e latina* (op. cit. en nota 11), pp. 121-122. A propósito de los peanes, véase G. Bona, *Pindaro. Ipeani*, Cuneo 1988, p. 34.

¹³ Cf. Lefkowitz, *First-person fictions*, pp. 203-204; Carey, «The performance...», notas 42 y 44.

¹⁴ Cf. también fr.70b.22, y los versos 3, 9, 11 y 13 del *Peán* VI.

¹⁵ Art. cit., pp. 45-46.

¹⁶ Pensamos que carecen de fundamento las hipótesis de Kuiper («De Bacchylidis carmine XVIII (XIX)», *Mnemosyne* LVI 1928, pp. 55-59), para quien una parte del coro canta la primera estrofa, la otra parte y el poeta los vv. 19-28 y Baquilides solo el resto de la antístrofa y el epodo.

creado estructuras literarias más complejas, como es el diálogo lírico entre coro y solista que constituye el ditirambo 18.

En el ditirambo 19 el proemio carece de referencias a Dioniso (su nombre sólo aparece en el v. 50, al final del poema): Baquílides ha prescindido de todo elemento religioso y ha elaborado un proemio de carácter únicamente literario, y en ello radica la diferencia fundamental con respecto a otro proemio que presenta también rasgos literarios y además una estructura muy similar, el que encabeza el ditirambo II de Píndaro (fr. 70b) ¹⁷. El proemio pindárico se abre, efectivamente, con una discutida alabanza de las propias innovaciones frente a la tradición anterior (vv. 1-5) y se pasa inmediatamente a una larga e inspirada descripción de una fiesta dionisiaca entre los dioses (vv. 6-23), seguida por la presentación del poeta (vv. 23-25) y la mención de la ciudad destinataria del canto (v. 26). También en su ditirambo 19 Baquílides contrapone a otros poemas (vv. 1-2) el suyo propio, de cuya novedad y originalidad se enorgullece (vv. 8-9); sigue, como en el ditirambo pindárico, la autopresentación del poeta (v. 11) y la mención de la ciudad en la que el ditirambo se representa (vv. 9-10), y el relato mítico a continuación.

Los estudiosos de la obra de Baquílides han destacado en general la importancia del proemio del ditirambo 19 como portador de un «programa poético» (en parte debido a la relativa escasez de pasajes semejantes en nuestro poeta, por lo menos si se compara con Píndaro), aunque tampoco faltan quienes lo critican considerándolo un «preludio fatigoso per intreccio verbale poco fluido e talvolta per dizione esaltata» ¹⁸. No cabe duda de que el poeta se propuso destacar el contenido del pasaje, como deja ver en primer lugar su cuidadosa estructura, definida por la «composición en anillo» y la aparición ya de las dos imágenes que se repetirán, como *leitmotiv*, a lo largo de todo el poema ¹⁹. Race ²⁰ ha observado que el ditirambo en conjunto está construido a base de priamelas y comienza precisamente con lo que ha llamado Bundy una «priamela resumida» ²¹, como manifiesta el *πάρεσι μυσία χέλευθος* inicial, expresión que reaparece en otros varios pasajes de Baquílides (cf. sobre todo 10.35 y ss., y también 14.1 y ss., en sendas priamelas; qui-

¹⁷ Cf. García Romero, «Los ditirambos de Baquílides», pp. 202-203.

¹⁸ C. del Grande, «Lecture di Bacchilide», en *Filologia minore*, Milán 1956, pp. 167-168.

¹⁹ J. Dumortier («De quelques associations d'images chez Bacchylide», *Mélanges Desrousseaux*, París 1937, pp. 151-158, recogido en W. H. Calder-J. Stern (edd.), *Pindaros und Bacchylides*, Darmstadt 1970, pp. 413-420) ha destacado, sin citar el poema que nos ocupa, la frecuencia de tal recurso en Baquílides, asemejándolo al proceder de Esquilo.

²⁰ *The classical priamel from Homer to Boethius*, Leiden 1982, pp. 81-82.

²¹ E. Bundy, *Studia Pindarica*, Berkeley-Los Angeles 1962 (reimpr. 1986), pp. 4-10, sobre todo 7 ss.

zá 9.88; véase igualmente 5.31, 9.47-48). Como es frecuente en las priamelas ²², una muy marcada *Ringkomposition* da unidad al conjunto:

μυρία κέλευθος (v. 1)	φερτάταν...δδόν (vv. 12-13)
ὄς ἄν (v. 3)	εὐαίνετε Κηΐά μέριμνα (v. 11), σε (v. 12)
Πιερίδων... Μουσᾶν (vv. 3-4)	Καλλιόπας (v. 13)
λάχησι δῶρα (vv. 3-4)	λαχοῖσαν ἔξοχον γέρας (vv. 13-14)

Townsend ²³ comenta ya la composición en κύκλος, pero atribuye, sin embargo, las notables correspondencias verbales a la falta de habilidad del poeta, que repite, en su opinión, dos veces las mismas ideas en lugar de integrarlas en una sola frase. No hay, desde luego, tal defecto, sino una transición de lo general a lo particular, de lo abstracto a lo concreto, según una práctica también frecuente en las priamelas ²⁴: de los innumerables caminos (μυρία κέλευθος) que se ofrecen para los cantos de cualquier poeta (ὄς ἄν) que haya recibido los dones (λάχησι δῶρα) de las Musas (Πιερίδων... Μουσᾶν), se pasa, a través del νυν ἐν ταῖς... Ἀθήναις de los vv. 8-10, al poeta Baquilides (εὐαίνετε Κηΐά μέριμνα), que sabe escoger el mejor de los caminos (φερτάταν...δδόν) por haber recibido de la Musa Calíope ²⁵ el ἔξοχον γέρας, que consiste bien, como opina Jebb ²⁶, en el tema que va a desarrollar el poeta (es decir, el mito de Io), bien, según creemos preferible, en el privilegio de poseer el arte poético, que es el γέρας que conceden las Musas, como en 3.12 el privilegio de gobernar sobre muchos griegos es el γέρας que Zeus ha concedido a Hierón (cf. Hes. *Th.* 95).

Así pues, las correspondencias verbales y de sentido entre los vv. 1-4 y 11-14 sirven de marco al proemio y dejan en su centro los vv. 5-10, formados por dos frases de casi idéntica extensión y con cierta afinidad formal, ya que la primera se inicia con dos versos (5-6) en los que un sustantivo es calificado por dos epítetos, esquema que se repite al final de la segunda frase

²² Cf. ya U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker*, Berlín-Zurich-Dublín 1966², p. 184.

²³ *Bacchylides and lyric style*, Dis. Bryn Mawr College 1956 (microfilm), pp. 58 y 100.

²⁴ Cf. B. 14.1-22 y el comentario al lugar de H. Maehler, *Die Lieder des Bacchylides*, Leiden 1982, II 295; véase también García Romero, *Estructura...*, p. 854, y, a propósito del ditirambo 19 en concreto, Pieper, *op. cit.*, pp. 163-164.

²⁵ Baquilides se dirige con frecuencia a una Musa en particular en lugar de designarlas genéricamente; cf. Maehler, *op. cit.*, II 259-260, ad 13.1-12, y E. Barmeyer, *Die Musen*, Munich 1968, pp. 113-116.

²⁶ *Bacchylides. The poems and fragments*, Cambridge 1905, ad loc.; en contra A. Taceone, *Bacchilide. Epinici, ditirambi e frammenti*, Turin 1923², ad loc.

(vv. 9-10); la construcción de tal sintagma es, además, idéntica en ambos casos, ya que en los dos hay una palabra que se intercala entre los dos adjetivos, que preceden al sustantivo (ιοβλέφαροί τε χ<όρ>αι φερεστέφανοι Χάριτες ταῖς πολυηράτοις τι καινὸν ὀλβίαις Ἀθήναις), según una práctica no rara en Baquílides y que en nuestro ditirambo reaparece en los versos 17 (εὐρυσθενέος φραδαῖσι φερτάτου Διός) y 21-22 (μεγιστοάνασσα κέλευσε χρυσόπεπλος Ἥρα)²⁷. Quedan, entonces, como centro del proemio y engarce entre las dos frases que lo componen, las palabras ὕμνοισιν ὕφαινε, quizá relacionadas etimológicamente por el poeta y que, en todo caso, encontramos también unidas en 5.9-10 y tal vez en 1.4-5 (cf. también Pi. N. 4.44-45 y fr. 179)²⁸.

El proemio, en definitiva, está muy elaborado desde el punto de vista de la forma. lo cual debe ser un indicio del interés que Baquílides puso en su composición por la importancia que le atribuía. En él se encuentran ya, además, las dos imágenes que dominan la oda. La primera es la del camino, que hallamos en los vv. 1 y 12-13 y reaparece probablemente en los vv. 37-38. Baquílides, como Píndaro, emplea tales metáforas con frecuencia²⁹ y en algunos casos (5.31 y 195-196; cf. Pi. I. 2.33, 4.1) aparecen unidas, como en nuestro ditirambo, al «motivo de la facilidad» que tiene el poeta para componer su canto, ya sea por su propio talento, ya por la abundancia de razones que el destinatario le ofrece³⁰. En el caso particular del ditirambo 19, Pieper³¹ ha sugerido, pensamos que con razón, que la imagen del camino viene determinada por el mito que se narra, la huida de Io, y a este respecto el epinicio 11 pudiera ofrecer un cercano paralelo, ya que el empleo de la metáfo-

²⁷ Es una variante del esquema que designa ABA J. Stern, *Metrical and verbal patterns in the poetry of Bacchylides*. Dis. Columbia 1965 (microfilm); sobre la mayor abundancia de la adjetivación en los ditirambos de Baquílides en relación a los epinicios. cf. García Romero, «Los ditirambos de Baquílides», pp. 192-193.

²⁸ Véase H. A. Gaertner, *Untersuchungen zur Gedankenfolge in den Siegesliedern Pindars*, Dis. Heidelberg 1958 (dactil.), pp. 31 ss.; C. M. Bowra, *Pindar*, Oxford 1964, pp. 16 ss.; J. K. Finn, *A study of the elaboration and function of epinicians conventions in selected odes of Bacchylides*, Dis. Duke Univ. 1980 (microfilm), p. 171, con nota 27; cf. B. Snell, *Las fuentes del pensamiento europeo*, trad. esp., Madrid 1965, pp. 135-136.

²⁹ Véase O. Becker, *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken*, Berlin 1937; cf. también Gianotti, *Per una poetica pindarica*, Turín 1975, pp. 96-97 y 119 ss.; J. Péron, *Les images maritimes de Pindare*, París 1974, p. 310, con nota 8, y Finn, *op. cit.*, pp. 139-140, y recientemente R. Janko, «Another path of song: Pindar, *Nemean* 7.51», *AJPh* CXII 1991, pp. 301-302, y D. A. Svarlien, «Callimachus and the path of song (Lav. Pall. 94)», *Hermes* CXIX 1991, pp. 473-477.

³⁰ Sobre el «motivo de la facilidad», véase Bundy, *op. cit.*, pp. 60 ss.

³¹ *Op. cit.*, pp. 163-164.

ra en los *personalia* (vv. 26-27 y quizá 35) es tal vez un anticipo de los errabundeos de las hijas de Preto que se describen en el relato mítico (cf. los vv. 43, 54, 55, 84, 93, etc.)³². La segunda imagen dominante en el proemio y en todo el poema es la de las flores, también frecuente en nuestro poeta³³: ἰοβλέφαροι (v. 5); probablemente ὕφαινε (v. 8), ya que el verbo puede llevar como complemento ἀνδήμα o palabra similar cuando se emplea en sentido metafórico como alusión al canto del poeta (Pi. fr. 179; cf. *N.* 7.77); ῥοδοδάκτυλος (v. 18), φύτευ[σαν (v. 35), ἀνθεμῶ[δεα (v. 39), βρύνοντ[α (v. 44), [φύτευσεν] (v. 48); y al comienzo y al final del poema φερσεστέφανοι (v. 6) y στεφαν[αφόρων son una alusión a las coronas de victoria, como en Epigr. 1.4³⁴ y frecuentemente en los epinicios (cf. *E. Or.* 1693, etc.). Para Pieper, quizá una razón que explique la preponderancia de alusiones florales en el dítirambo 19 deba buscarse en una posible relación etimológica establecida por Baquilides entre el nombre Ἴω y la flor ἴον, como hace más explícitamente Píndaro en *O.* 6.30 y 55 en el caso de Yamo. Ciertamente, los juegos etimológicos con nombres propios no son raros en nuestro poeta³⁵, de manera que no estimamos descabellada la hipótesis, pese a que entre los lexicógrafos antiguos únicamente *Suda* parece aludir a tal interpretación del nombre de Io³⁶, y, por otro lado, la causa del frecuente empleo de imágenes florales, como se dijo anteriormente, puede también hallarse (si es que ha de buscarse una justificación para ello) en los hipotéticos concursos dítirámicos de las Antesterias.

Por otra parte, la presencia de giros metafóricos en proemios de este tipo es uso que Baquilides comparte con Píndaro, con quien coincide además, aunque sin la insistencia y la fuerza del tebano, en la celebración de su propia originalidad y saber poético: «Bacchylides' 'I' makes for itself the same claims of strength and isolation, employing metaphors of light and flying, but never with the sudden shifts of metaphors and complex restatement that we have

³² Sobre las llamativas similitudes entre B. 11 y 19 se hablará más adelante. En la obra de Baquilides volvemos a encontrar la imagen del camino en 9.47 y 10.36 y 51-52 (en el caso de este último epinicio en concreto, pensamos que Pieper, *op. cit.*, pp. 113-114, exagera al extender la metáfora a tantos aspectos de la oda).

³³ Cf. J. Stern, «The imagery of Bacchylides' Ode V», *GRBS* VIII 1967, pp. 35-43; García Romero, *Estructura...*, las pp. a las que remite el índice temático, s.v. «Imágenes».

³⁴ Cf. J. Lasso de la Vega, «Nuevas notas a Baquilides», *Minerva* II 1988, pp. 110-112.

³⁵ Véase García Romero, *Estructura...*, en las pp. a las que remite el índice temático, s.v. «Etimología».

³⁶ S.v. Ἴω: Ἰαίς αὐτῆ λέγεται Ἴω ἦν ἤρασαν ὁ Ζεὺς ἐξ Ἄργου καὶ τὴν Ἥραν φοβούμενος μετέβαλεν αὐτὴν ποτὲ μὲν εἰς λευκὴν βοῦν, ποτὲ δὲ εἰς μέλαιναν, ποτὲ δὲ ἰάξουσιν. Para otros juegos etimológicos con el nombre de Io, cf. R. Schweizer-Keller, *Vom Umgang des Aischylos mit der Sprache*, Sauerländer Aarau 1972, s.v.

seen again and again in Pindar's odes»³⁷. En tal sentido, el proemio del dítirambo 19 puede proporcionar un argumento más para la discusión sobre la polémica que, ya desde los escolios pindáricos, se supone enfrentó a ambos poetas y las referencias cruzadas que se han querido hallar en los poemas conservados de uno y otro³⁸. Se ha pretendido apreciar imitaciones pindáricas por parte de Baquilides o respuestas a alusiones más o menos veladas del poeta rival en 3.85 ss., 5.86 ss. o fr. 5, y mucho más raramente (Péron³⁹ ha advertido una tendencia de la crítica a sostener que cuando Baquilides es diferente de Píndaro, es inferior a él, y cuando se parece a Píndaro, lo plagia) se ha sugerido la posibilidad de que fuera el poeta tebano el imitador de su colega de Ceos, y así Gentili⁴⁰ piensa que el comienzo de 1.4 (ἔστι μοι θεῶν ἕκατι μυρία παντᾶ χέλευθος, / ὦ Μέλισσ', εὐμαχανίαν γὰρ ἔφρανας Ἴσθμίοις, / ὑμετέρας ἀρετὰς ὑμῶν διώκειν) es imitación de B.5.31 ss. (τὼς νῦν καὶ [ἐ]μοὶ μυρία παντᾶ χέλευθος ὑμετέραν ἀρετάν / ὑμνεῖν), pues la composición de este último epinicio se data probablemente un par de años antes que el poema pindárico. Según puede apreciarse, el lenguaje utilizado en ambas odas es muy semejante al empleado al comienzo del dítirambo 19 (πάρεστι μυρία χέλευθος ἀμβροσίων μελέων...) ⁴¹, pero, si es correcta la datación de ca. 485 para 19, evidentemente, por proximidad cronológica, sería el epinicio 5 y no nuestro dítirambo el pasaje imitado por Píndaro. Así pues, si es que el proemio de B. 19 es respuesta polémica a alguna alusión pindárica (o viceversa), debe buscarse en otro lugar el pasaje de referencia, y el candi-

³⁷ Lefkowitz, *op. cit.*, p. 145; cf. también Bremer, *art. cit.*, p. 45, y Aloni, *art. cit.*, p. 129.

³⁸ La bibliografía al respecto es abundante. Cf. E. Stehr, *Bacchylides in seinem Verhältnis zu Simonides und Pindar. Ein Sängerkrieg im Altertum*, Dis. Rostock 1923; B. Gentili, *Bacchilide. Studi*, Urbino 1958, pp. 24 ss.; S. Gzella, «The competition among the Greek choral poets», *Eos* LVIII 1969-1970, pp. 19-32, y «Self-publicity and polemics in Greek choral lyric», *ibid.*, pp. 171-179; W. K. Prentice, *De Bacchylide Pindari artis socio et imitatore*, Halle 1900; P. Angeli Bernardini, «L'aquila tebana vola ancora», *QUCC* XXVI 1977, pp. 121-126; véase también nuestra traducción del poeta, *Bacchylides. Odas y fragmentos*, Madrid 1988, p. 90, n. 23, así como J. Lens, «La ideología de Baquilides», en *Athlon. Satura grammatica in honorem F. R. Adrados*, Madrid 1987, II 505-526, sobre todo 507 ss.

³⁹ «Les mythes de Crésus et de Méléagre dans les Odes III et V de Bacchylide», *REG* XCI 1978, pp. 307-308.

⁴⁰ *Bacchilide*, pp. 30-31. Por el contrario, Gianotti, *op. cit.*, p. 121, no considera que haya imitación, por parte de uno u otro poeta, en este caso, y de su misma opinión son Thummer (*Pindar. Die Isthmischen Gedichte*, Heidelberg 1968, II 64-65, *ad loc.*) y Privitera (*Pindaro. Le Istmiche*, Milán 1982, p. 172).

⁴¹ Compárese también B. 9.40 ss. con Pi. 1.6.22 ss. Prentice (*op. cit.*, pp. 53-54) sostiene, apriorísticamente, que hay una imitación consciente del pasaje pindárico por parte de Baquilides, pese a que carecemos absolutamente de datos que nos ayuden a fijar, siquiera con aproximación, la fecha en que fue compuesto el epinicio 9.

dato puede ser, en nuestra opinión, el peán VIIb, de fecha lamentablemente desconocida. En él, en efecto, hallamos varias llamativas coincidencias, formales y de contenido, con respecto a nuestro ditirambo: en un contexto en el que Píndaro hace gala también de su originalidad y capacidad de innovación, emplea igualmente la imagen del camino para abrir y cerrar un pasaje (vv. 11-12 κατ' ἀμαξιτόν / ἴοντες y 20 βαθεῖαν...ὁδόν), con referencias a las Musas también al principio y al final (vv. 14 Μοῖσα], 15-16 Οὐρανοῦ τ' εὐπέπλω θυγατρὶ Μναμ[ο]σύ[ν]α κόρραισ' τ' y 19 Ἐλικωνιάδων), y como introducción a un mito, el de Asteria, que, al igual que el de Io en B. 19, cuenta una historia de huida y transformación de una joven por cuasa de los amores de Zeus. Giacomo Bona, en su edición de los peanes pindáricos ⁴², comenta lo siguiente a propósito de los vv. 19-20 (ὁ]στις ἀνευθ' Ἐλικωνιάδων / βαθεῖαν...ἔρευνᾶ σοφίας ὁδόν): «la relativa definisce esattamente la condotta di coloro che credono di poter trovare da soli, senza l' aiuto delle Muse, la via della saggezza. Sembra implicito, in queste parole, un accenno polemico ad alcuni poeti: e non sarebbe forse difficile formulare ipotesi su chi essi potrebbero essere»; en su proemio al ditirambo 19 Baquilides podría estar respondiendo, también mediante oración de relativo, a tal alusión de su adversario, proclamando que también él recibe la gracia inspiradora de las Musas (ὁς ἂν παρὰ Πιερίδων λάχῃσι δῶρα Μουσῶν... παρὰ Καλλιόπας λαχοῖσαν ἔξοχον γέρας), o asimismo podría darse la situación inversa y ser el pasaje pindárico una respuesta polémica a los versos de nuestro poeta.

Por lo que acabamos de decir, no podemos estar de acuerdo con parte de las conclusiones que del examen del proemio han obtenido Brioso-Villarrubia en un trabajo reciente ⁴³. Por un lado, sumamente atractiva estimamos su propuesta de poner en relación (como, por lo demás, había hecho ya Jebb en su comentario al v. 34) el empleo del término μέριμνα en el v. 11 (tradicionalmente traducido, incluso por nosotros mismos, por «ingenio, fantasía») con el uso que de él hace Empédocles para referirse a la reflexión filosófica (fr. 31 B11 D-K) y posteriormente también Aristófanes en sus parodias (*Nu.* 101, 420, 952). El poeta estaría, pues, destacando su «reflexión poética», que le lleva a componer una obra original (καινόν) ⁴⁴ y de calidad máxima (φερ-

⁴² *Op. cit.*, p. 167.

⁴³ M. Brioso-A. Villarrubia, «Dos notas sobre Baquilides (XVI 31 y XIX 11)», *Habis* XX 1989, pp. 17-22.

⁴⁴ Por muchas de las razones expuestas hasta aquí, pensamos que καινόν es preferible a κλεινόν, lectura defendida por Taccone y, con muchas dudas, por Jebb. No basta, sin embargo, con citar pasajes paralelos en apoyo de καινόν, ya que también los hay que confirmarían la lección κλεινόν (B. 5.196; Pi. P.3.114, N.3.11, 7.16, etc.). Para la confusión entre καινός y κλεινός en los manuscritos, cf. E. *HF* 38 y 768, *Su.593*, *Hel.1399*.

τάτων ὀδόν), una «reflexión poética» que Baquilides equipararía a la reflexión filosófica, una verdadera σοφία poética, que Píndaro alaba de sí propio con inusitada frecuencia ⁴⁵ y que Baquilides, en cambio, sólo raramente saca a relucir, en 10.39 ⁴⁶ y en el fr. 5. Este último pasaje se ha citado con frecuencia como la mejor expresión de la diferencia existente entre la concepción pindárica de la poesía como una σοφία innata y el reconocimiento que hace Baquilides de su deuda con la tradición (ἕτερος ἐξ ἑτέρου σοφός / τό τε πάλαι τό τε νῦν) ⁴⁷, lo cual no es, sin embargo, incompatible con la creencia en la propia originalidad y con la concepción de la sabiduría poética como un don infrecuente ⁴⁸: «anche il poctare era concepito come abilità, capacità, possesso mentale di nozioni (*sophía*): di qui l' idea di *máthesis* come apprendimento dell' arte attraverso l'imitazione dei modelli della tradizione poetica. Teognide... sa pure che nessuno che non sia esperto nella sua arte (*ásophos*) potrà imitare (*mimeísthai*) i modi del suo canto. La medesima idea è chiaramente implicita nella polemica tra Pindaro e Bacchilide sul carattere e i modi del loro poetare. Alla poesia dei suoi contemporanei frutto del solo apprendimento (*mathóntes*), Pindaro (*Ol.* 2,86) oppone l'originalità del poeta 'che molto sa per natura'; Bacchilide al contrario pone nella *máthesis* il fondamento del sapere poetico» ⁴⁹.

Así pues, la tradición y el talento del poeta son los dos pilares sobre los que se asienta el quehacer poético de Baquilides, a los que debe sumarse probablemente un tercero, la inspiración de la Musa. Este último aspecto ha sido, sin embargo, rechazado por Brioso-Villarrubia (que contaban ya con el prestigioso antecedente de Gianotti ⁵⁰), para quienes la mención de las Musas al principio y al final del proemio del ditirambo 19 es simplemente un tributo a la tradición, sin más implicaciones. Baquilides es presentado, pues, a partir sobre todo de una en nuestra opinión discutible interpretación de los fr. 5 y 55 ⁵¹, como uno de los primeros poetas en proceder a la secularización de la poesía, quizá tam-

⁴⁵ De entre la abundante bibliografía sobre el concepto, recomendamos Gianotti, *op. cit.*, pp. 85 ss., y H. Gundert, *Pindar und sein Dichterberuf*, Frankfurt am Main 1935 (reimpr. ampliada Utrecht 1978).

⁴⁶ Si nuestra interpretación es correcta, σοφός tiene en este pasaje un valor general, pero se destacan en particular dos tipos de σοφία, la del poeta (Χαρίτων τιμὴν λελογχώς) y la del vidente (τινα θευπροπίαν εἰδώς); para más detalles, cf. García Romero, *Estructura...*, pp. 606 ss.

⁴⁷ Cf., por ejemplo, M. Balasch, «La teoría poética de Baquilides», *Helmantica* XXII 1971, pp. 369-386, sobre todo 375-377.

⁴⁸ Cf. Lens, art. cit., p. 508.

⁴⁹ B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari 1989, p. 71; cf. también «L'io nella poesia...», pp. 12-13.

⁵⁰ *Op. cit.*, pp. 52 ss.

⁵¹ Véase asimismo A. Villarrubia, «Comentario del fr. 55 S-M atribuido a Baquilides», *Actas del VII CEEC*, Madrid 1989, II 373-377.

bién por influencia del papel estelar que en ese proceso asignó a Simónides Marcel Detienne ⁵². Ya se ha dicho que no creemos que el reconocimiento que hace Baquilides en el fr. 5 de su deuda con la tradición poética anterior sea incompatible con la afirmación de su propio talento, personal y original, y con la creencia en una inspiración que sobrepasa los límites del hombre normal. En el caso de Píndaro (por lo demás también él deudor de la tradición y de la cultura de sus predecesores, «soprattutto in quelle parti più strettamente legate al 'genre', gnomiche ed encomiastiche» ⁵³), está fuera de toda duda la comprensión de la poesía como asociación de la propia aportación con una inspiración superior: «Píndaro... cree sentir el acicate de la Musa, la colaboración de una potencia divina que se asocia a su genio y le confiere, avasallándolo, inusitada elocuencia» ⁵⁴; en el caso de Baquilides, es cierto que los textos que nos pueden orientar sobre su pensamiento al respecto son mucho menos numerosos y, sobre todo, menos explícitos, pero pensamos que hay suficientes elementos de juicio como para afirmar que, aun sin la fuerza y la convicción del tebano, también nuestro poeta se sentía impulsado y poseído por una fuerza superior, llámese Musa o llámese, en palabras de Demócrito (fr. 68 B 18 D-K), ἱερὸν πνεῦμα ⁵⁵. Efectivamente, si nadie discute que Píndaro, al considerar al poeta como un «poseso», se sitúa en la línea que llega hasta Demócrito y el *Ión* platónico, no compartimos la opinión de quienes estiman que Baquilides entendía la poesía como una simple τέχνη y afirman que en el proemio del ditirambo 19 hay «una insistencia en el papel central del autor en la elaboración de su obra, con un marco 'divino' puramente ornamental» ⁵⁶; de entre las muchas menciones de las Musas que salpican la obra de nuestro poeta hay varios pasajes que nos inducen a pensar que Baquilides no se aleja mucho de quienes consideraban que la simple τέχνη no basta para hacer un poeta. Baquilides, en efecto, se presenta, al igual que Píndaro, como un Μουσῶν προφ[άτ]ας (9.1-3), que teje su himno con la colaboración de las Gracias (5.9; cf. 9.1-3) ⁵⁷ y confiesa que el

⁵² «Simonides de Céos ou la sécularisation de la poésie», *REG* LXXVII 1964, pp. 405-419; cf. también *Les maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque*, París 1967, pp. 105 ss. Sobre el intenso contenido religioso de los proemios pindáricos en comparación con los de Baquilides, véase W. Schadewaldt, *Der Aufbau des pindarischen Epinikion*, Halle 1928, pp. 276 ss., 286 ss. (cf. también García Romero, *Estructura...*, p. 918).

⁵³ Gentili, *Poesía e pubblico*, pp. 71-72.

⁵⁴ L. Gil, *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid 1967, p. 30.

⁵⁵ Cf. Gil, *op. cit.*, p. 32, quien sitúa en el mismo plano la posición de Píndaro y Baquilides al respecto, y Balasch, *art. cit.*, pp. 378-381.

⁵⁶ Brioso-Villarrubia, *art. cit.*

⁵⁷ Sobre la identidad de Musas y Gracias en estos menesteres, véase Gianotti, *op. cit.*, pp. 41 ss., sobre todo 68 ss.; J. Duchemin, *Pindare, poète et prophète*, París 1955, pp. 54 ss.; A. Rosado Fernandes, *O tema das Graças na poesia grega*, París 1962, pp. 188 ss.

motor de su poesía es la inspiración que la Musa Clío «ha destilado» en sus φρένες (13.228-229) ⁵⁸; pero es sobre todo en invocaciones y proemios donde mejor se aprecia el papel de la Musa como inspiradora y conductora del poeta: en nuestro ditirambo, en el ditirambo 16 y especialmente en el comienzo del epinicio 12. La invocación de esta última oda nos presenta a la Musa como el hábil timonel que conduce a buen puerto la inspiración del poeta y a propósito de él ha escrito J. Péron ⁵⁹: «car là encore le rôle de Cléo est double; c' est à la fois la déesse sous le patronage de la quelle il se place pour que, telle un pilote... elle guide favorablement l'ode vers Égine... mais elle représente en même temps le phénomène proprement intérieur de l'inspiration qui anime le poète». Esta segunda idea es, a nuestro entender, la que prevalece en el pasaje, de manera que la función que se asigna a la Musa es idéntica a la que le atribuye Píndaro en tantos lugares de su obra, como, por lo demás, nota el propio Péron ⁶⁰: «que Bacchylide conçoit la Muse à l'image d'un pilote... alors que Pindare la voit comme la déesse du vent, n'implique pas de différence dans le rôle que tous deux lui assignent: car dans les deux cas elle apparaît sous les traits d'un guide dont l'autorité s'exerce favorablement sur le cours du poème, qu'elle dirige en ligne droit».

El resto del ditirambo está ocupado por la narración mítica, que comienza con una fórmula introductoria (v. 15 τί ἦν Ἔργος ὄθ' ἵππιον λιποῦσα...) cuya corrección sólo unos pocos defienden ⁶¹, en tanto que una mayoría de editores y comentaristas consideran corrupto ττηντ en lugar de lo cual se han propuesto una buena cantidad de correcciones, de las cuales ha gozado de una relativa aceptación ἦεν conjeturado por Headlam y defendido por Jebb ⁶², que cuenta con algunos pasajes paralelos en su apoyo, el más cercano de los cuales, al menos cronológicamente, es quizá el fr. 83 de Píndaro, ἦν ὄτε σύας Βουώπιον ἔθνος ἔνεπον, perteneciente también a un ditirambo (cf. ya Hes. *Scut.* 15 y también *AP* 1.92 y 8.178). De modificar el texto, más con-

⁵⁸ Sobre la especial significación de Clío en la lírica coral, cf. Barmeyer, *op. cit.*, pp. 113-116, y Machler, *ad loc.*, II 259-260.

⁵⁹ *Les images maritimes*, p. 138; cf. García Romero, *Estructura...*, pp. 726 ss.

⁶⁰ Pp. 180-181.

⁶¹ Taccone, *ad loc.*; Kuiper, art. cit.; Pieper, *op. cit.*, p. 165; cf. también B. Gentili, *Metrica greca arcaica*, Mcsina-Florenca, s.d., pp. 64-65.

⁶² *Ad loc.* y también en p. 492, donde puede encontrarse asimismo una crítica de otras correcciones sugeridas y difícilmente aceptables, como nos parece igualmente ἔξοχον γέρας, εἶ τιν' Ἔργος κτλ. de Housman (*The classical papers*, Cambridge 1972, p. 454, que recoge el escrito original aparecido en *CR* XII 1898, p. 74, el mismo volumen en el que se publica también la sugerencia de Headlam, en la p. 66); cf. asimismo M. G. Tslios, "Βακχολίδια", *Platon* XXVII 1975, pp. 317-318.

vincente aún nos resulta la sencilla corrección que amablemente nos ha sugerido el profesor Lasso de la Vega, quien propone leer, puntuando con coma tras γέρας, δι' ἦν en lugar del transmitido την, con lo cual la transición al mito se produciría mediante uno de los procedimientos favoritos de Baquilides (y también de Píndaro), a saber, la aparición de una palabra-clave (ἰδός) recogida por un pronombre relativo ⁶³. Creemos posible, sin embargo, que pueda mantenerse el texto transmitido por el papiro, ya que ninguno de los tres argumentos que se han aducido contra él tiene por sí solo un peso suficiente como para exigir la corrección. Quienes han puesto en duda la rectitud de la lección τί ἦν han alegado, en efecto, razones prosódicas (el hiato), métricas (la responsión - U / U - en la base colia) y sintáctico-estilísticas (ausencia de pasajes paralelos en los que la locución se emplee en contextos similares). Por lo que al hiato respecta, es cierto que en Baquilides sólo se permite cuando intervienen nombres propios ⁶⁴, pero, aunque sea ejemplo único, la realización de hiato cuando interviene el interrogativo τί es tan frecuente en el drama que su aparición en nuestro poeta no supondría ningún obstáculo serio (τί ἦν en Ar. V. 183, 1509; Ra. 39; Ach. 157; Av. 1495) ⁶⁵. Tampoco significa un impedimento insalvable el hecho de que τί ἦν presente una estructura métrica U -, que se correspondería en antístrofa con - U (Ἔργον), al comienzo de lo que parece ser una forma análoga al faleceo. En el propio Baquilides hay otro posible ejemplo de tal responsión libre en la base colia (4.4=14, en un decasílabo U -gl), aunque justo es reconocer que el texto de la antístrofa se encuentra probablemente corrupto ⁶⁶; no obstante, la tragedia ofrece algunos ejemplos de responsión U - / - U ⁶⁷, e incluso en Píndaro, aunque Höhl y West ⁶⁸ no reconocen ejemplo alguno, hemos encontrado al menos un caso en el fr. 94b, donde a un «troqueo» inicial en los vv. 16, 31 y 46 responde un «yambo» en el v. 61 (ἐνήχεν). Nos queda, pues, el tercer argu-

⁶³ Cf. García Romero, *Estructura...*, pp. 897 ss., con bibliografía. La forma ἦν en lugar de la esperada ἔν cuenta con cercanos paralelos en nuestro poeta (τήν en fr. 19, μούνην en fr. 20A.11, etc.); cf. Jebb, *op. cit.*, pp. 79-80, Maehler, *op. cit.*, pp. 9-110.

⁶⁴ Cf. Snell-Maehler, p. XX.

⁶⁵ Cf. también A. Th. 208, 704; Pers. 693, 787; Supp. 306; Eu. 902; S. Ph. 100, 733, 753; E. Ph. 878; Ar. Nu. 80, 82, 87, 93, 176, 185, 202, etc. Véase W. S. Barrett, *Euripides. Hippolytus*, Oxford 1964 (reimpr. 1992) p. 272, ad v. 598; y H. Friis Johansen-E. W. Whittle, *Aeschylus. The Suppliants*, Copenhague 1980, II 246-247, ad v. 306. En Píndaro hay ejemplos ante palabras que comenzaban originariamente por digamma (τί ἔλπεαι en fr. 61.1, τί ἐφθον en fr. 155.1).

⁶⁶ Cf. P. Maas, «Die neuen Responsionsfreiheiten bei Bakchylides und Pindar», *JPhVXLVII* 1921, p. 20; García Romero, *Estructura...*, p. 233.

⁶⁷ Cf. K. Itsumi, «The glyconic in tragedy», *CQXXXIV* 1984, p. 68.

⁶⁸ H. Hoehl, *Responsionsfreiheiten bei Pindar*, Dis. Colonia 1950; M. L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982, p. 61: «In the base U - is not found in responsion with - x or UUU».

mento contra la lección τί ἦν, precisamente aquél sobre el que más han insistido los partidarios de modificar el texto transmitido, a saber, la ausencia de otros pasajes en los que se emplee la fórmula con una función semejante. Tampoco nos parece ésta una razón definitiva. Ya notó Jebb que el tópico de preguntar a la Musa antes de dar comienzo a un poema o en el transcurso de él para efectuar la transición hacia otra sección del mismo es un recurso común, que emplea también Baquilides en 15.47 (Μοῦσα, τίς πρότος λόγων ἄρχεν δικαίωv;). Nuestro pasaje presenta, sin embargo, un rasgo peculiar, y es que el poeta se pregunta a sí mismo y no a la Musa, y la razón para tal novedad debemos buscarla en la parte final del proemio, donde Baquilides se dirige a sí mismo empleando una segunda persona (εὐαίνετε Κηῖά μέρμυνα... σε...). No es de extrañar, pues, que continúe luego hablando consigo mismo (y con el auditorio en general) y que lo haga de manera interrogativa, ya que tal vez más adelante vuelve a utilizar idéntico recurso en la priamela de los vv. 29 ss. En definitiva, la lección del papiro no presenta dificultades insalvables para ser admitida y, por contra, se adapta perfectamente a la estructura y al estilo de la oda.

La parte del poema ocupada por el relato mítico se encuentra, en su segunda mitad, muy deteriorada, ya que se ha perdido el final de todas las líneas a partir del v. 29. Pese a ello la estructura general de la narración puede establecerse con garantías, aunque quedan algunos puntos oscuros que se refieren especialmente a la versión que sigue Baquilides en ciertos aspectos del mito. El relato se articula en tres partes, claramente delimitadas ⁶⁹:

- 1) Vv. 15-28: fuga de Io de Argos, tras escapar de la vigilancia de Argo.
- 2) Vv. 29-36: muerte de Argo a manos de Hermes (se enumeran brevemente varios procedimientos que pudo emplear el dios para hacerlo). Puesto que este suceso es anterior al que se relata en la parte primera, nuestro poeta emplea la técnica narrativa de la «cronología retrógrada», que aplica asimismo (con mucha mayor complejidad) al relato mítico de los epinicios 11 y 13 ⁷⁰.
- 3) Vv. 37-51: llegada de Io a Egipto, donde da a luz a Épafo, cuya descendencia llega hasta Dioniso, concluyendo el ditirambo con la mención del dios.

⁶⁹ Cf. Percy, art. cit., pp. 95-96, y Van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam 1960, pp. 189-190.

⁷⁰ Cf. García Romero, *Estructura...*, pp. 667 ss., 788 ss. y sobre todo 904 ss. Es evidentemente errónea la afirmación de Van Groningen, a propósito del ditirambo 19, «mais l'ordre chronologique n'est pas troublé».

En el inicio del relato mítico reaparecen las imágenes florales (ῥοδοδάκτυλος κόρα, v. 18), y la metáfora del camino empleada en el proemio encuentra ahora su reflejo en los errabundeos reales de Io (λιπούσα φεῦγε, vv. 15-16). Esta primera fase de la narración se articula en dos fases, entre las cuales se establecen correspondencias verbales y de contenido que no parecen fruto del azar. Ambas se inician de manera semejante ("Ἄργος ὄθ', v. 15, ὄτ' Ἄργος, v. 18) y el papel de Zeus en la primera (εὐρουσθενέος φραδαῖσι φερτάτου Διός, v. 17) es contrarrestado con el que desempeña Hera en la segunda (μεγιστοάνασσα κέλευσε χρυσόπεπλος Ἥρα, vv. 21-22); si ya anteriormente hicimos notar la exacta identidad de estas dos expresiones en lo que se refiere al orden de palabras y a la estructura sintáctica, debemos añadir ahora la correspondencia de contenido que se observa entre cada palabra: el primer epíteto, εὐρουσθενής en el caso de Zeus y el *hapax* μεγιστοάνασσα en el caso de Hera, se refiere al poder de una y otra divinidad, cuyas consecuencias sufre Io; la palabra que se intercala entre los epítetos (φραδαῖσι / κέλευσε) expresa en ambos casos la decisión que los dioses adoptan con respecto a la hija de Ínaco; al final queda el nombre divino (Διός / Ἥρα), y el segundo epíteto que califica a Hera (χρυσόπεπλος) recoge no ya el φερτάτου que designa a Zeus, sino la expresión utilizada un verso antes para aludir a Io, χρυσέα ⁷¹. Precisamente la mención de Io transformada (χρυσέα βοῦς, v. 16 / καλλιχέραν [otro *hapax*] δάμαλιν, v. 24) abre y cierra el período (luego se añade, para concluir esta primera parte del mito y enlazar con la segunda, la presentación de la figura de Hermes, en los vv. 25-28), y las expresiones utilizadas para describir el nuevo y vacuno aspecto de la joven sugieren evidentemente, pese a la opinión contraria de Jebb y las dudas de Taccone ⁷², que Baquilides está pensando en una transformación completa de Io en bovino. Las dudas provienen de la comparación de nuestro ditirambo con algunos pasajes trágicos que se prestan a discusión. Nuestro poeta parece seguir, al menos en esta primera parte del relato, la versión hesiodea que nos transmite Apolodoro (2.1.3), según la cual Io fue transformada por Zeus (cf. también S. fr. 269a y Ov. *Met.* 1.610-611; en A. *Supp.* 299 y *Prom.* 600-601 la responsable

⁷¹ Recuértese que βοῶπις es, por otro lado, el epíteto consagrado de Hera. Curiosamente, también los dos miembros que componen el primer calificativo de Hera, μεγιστο-άνασσα, se aplican posteriormente a la descendencia de Io (μεγίσταν, v. 45; Διόνυσον... [ἄνακτα], v. 51). Hay, además, en el poema algunos ecos verbales cuya función parece ser meramente «estética», como la repetición de μέριμνα en los vv. 11 y 34 o de φιντεύω en 35 y, probablemente, 48 (aunque este último caso se trataría de un nuevo ejemplo de la imaginaria vegetal que recorre la oda).

⁷² Jebb, *op. cit.*, pp. 235-237 y 493-494; Taccone, *op. cit.*, pp. 185-187. El hecho de que δάμαλις pueda designar también a una muchacha no implica que Baquilides se imagine a Io en forma de doncella con cuernos.

de la transformación es Hera)⁷³ en una novilla de pies a cabeza. La misma tradición sigue Ovidio, pero en *Prom.* Io aparece en escena como una muchacha con cuernos de vaca (τᾶς βούκερω παρθένου, v. 588)⁷⁴, o bien, si nos atenemos al testimonio de otras representaciones figuradas, como una vaca con cabeza humana⁷⁵. Las razones por las que en la tragedia atribuida a Esquilo la transformación de Io no es completa parecen claras y han sido bien expuestas por Schober⁷⁶: probablemente el autor de la tragedia se imaginaba a Io como una vaca, pero por razones de técnica dramática (los griegos se mostraban renuentes a sacar a escena bestias parlantes, cf. Poll. 4.141) se vio obligado a insinuar simplemente su aspecto vacuno, y esta forma de representar a Io por parte de los dramaturgos influiría sobre las artes plásticas, de manera que a partir de 470 Io figura en la cerámica como muchacha con cuernos o vaca con cabeza humana.

Algo más problemático resulta determinar el grado de metamorfosis con que aparecía Io en otras dos obras dramáticas, *Suplicantes* de Esquilo e *Ínaco* de Sófocles. Engelmann supuso que en *Suplicantes* Esquilo imagina a Ío, igual que en *Prometeo*, en forma de muchacha cornuda, pero evidentemente no es imprescindible asumir tal opinión, ya que en *Suplicantes* Io no es personaje que aparezca en escena, de manera que la transformación completa que parecen sugerir los vv. 299 ss. (Χο. βούν τὴν γυναῖκ' ἔθηκεν Ἀργεία θεός. Βα. οὐκουν πελάζει Ζεὺς ἐπ' εὐκαίρῳ βοῖ; etc.) no plantearía problema escénico alguno. El mismo criterio creemos que debe aplicarse para determinar el aspecto con el que se retrataba a Io en la perdida tragedia (¿o drama satírico?) sofoclea *Ínaco*; realmente, el estado en que nos ha llegado el fr. 269, col II, donde se describe la transformación de la muchacha, no permite asegurar si ésta era total o parcial, por lo que debe darse importancia decisiva a la admisión de Io como personaje de la obra, en cuyo caso la metamorfosis sería únicamente insinuada mediante algún ras-

⁷³ Véase el comentario de Friis Johansen-Whittle al verso citado de *Supp.*, II 239, así como D. F. Sutton, *Sophocles' Inachus*, Meisenheim am Glan 1979, p. 5. Para un pormenorizado comentario del mito y sus variantes, véase P. M. C. Forbes-Irving, *Metamorphosis in Greek myths*, Oxford 1990, pp. 211-216, y Sutton, *op. cit.*, pp. 3 ss.

⁷⁴ Jebb sugirió que el adjetivo χρυσέα que califica a βούς en B. 19.16 debe entenderse en el sentido de «preciosa (a los ojos de Zeus)» (cf. Ov. *Met.* 1.610-611 *nitentem...iuencam*); no obstante, Pieper (*op. cit.*, n. 48) ha pensado en la posibilidad de que el epíteto se refiera a los áureos cuernos de la muchacha transformada en vaca.

⁷⁵ Sobre Io en las pinturas vasculares, cf. Forbes-Irving, *op. cit.*, pp. 215-216, y los antiguos pero todavía útiles trabajos de Engelmann, *JDAI* XVIII 1903, pp. 37-58, y J. C. Hoppin, «Argos, Io and the Prometheus of Aeschylus», *HSCP* XII 1901, pp. 335-345.

⁷⁶ *Sage und Mythos bei Bakchylides*, Dis. Graz 1939, pp. 60 ss. Cf. ya los pasajes citados de Engelmann, Jebb y Taccone.

go⁷⁷, o bien admitir una transformación completa rechazando la presencia real de Io en escena⁷⁸.

En el caso de Baquilides, no hay problema alguno de representación escénica y las expresiones utilizadas sugieren una metamorfosis completa de Io, de manera que no creemos que haya lugar a dudas sobre la versión que en este punto del mito sigue nuestro poeta. Más dificultades ofrece, por el estado mutilo del texto, la segunda parte del relato mítico (vv. 29-36), una breve priamela en la que se enumeran en pocas palabras los distintos procedimientos que pudo emplear Hermes para librar a Io de la vigilancia de Argo. Dos son las versiones que generalmente mencionan nuestras fuentes cuando describen la muerte del vigilante de la amada de Zeus, al cual habría matado el hijo de Maya bien vencíéndolo en combate abierto (λίθω βαλὼν ἀπέκτεινε τὸν Ἄργον Ieemos en Apoll. 2.7; cf. también *schol. ad. Prom.* 561, 677, 681a e *Il.* 2.103, *EM* 136.52, Eust. 182.49), bien degollándolo tras adormecerlo con música pastoril y/o con su varita mágica (*Ov. Met.* 1.673 ss.; Val. Flac. 4.384 ss.; Luc. *Fars.* 9.663; esta versión se encuentra quizá ya en S. fr. 269c, col. I, vv. 7-8 σύριγγος[ς] δὲ κλύω...[σ]ταθμοῦ, y al comienzo de la columna tercera ψιθυρῶν μάλ' αἰόλα[ν], así como en *Prom.* 574 ss.; la escena se halla igualmente representada en una pintura de Herculano)⁷⁹. Probablemente, en la enumeración de alternativas que presenta Baquilides están atestiguadas ambas versiones, si, como creemos muy verosímil, es acertado el suplemento λιθῶ propuesto por Deubner⁸⁰ para completar el v. 32, y los vv. 35-36 (ἢ Πιερίδες φύτευ[σαν... / καδέων ἀνάπασο[ν...]) se refieren a la música de caramillo que adormeció los insomnes ojos de Argo. Resta, pues, precisar el contenido de los vv. 33-34, ἦ ἴα καὶ. [- U - U - U / ἄσπετοι μέρομ[αι.

⁷⁷ Así T. B. L. Webster, *An introduction to Sophocles*, Londres 1969², pp. 191-192; Forbes-Irving, *loc. cit.*; J. M. Lucas, *Sófocles. Fragmentos*, Madrid 1983, pp. 131-132, n. 437, pero cf. p. 125, n. 400.

⁷⁸ Cf. A. M. Dale, «The transformation of Io», *Ox. Pap.* XXIII.2369», *CR* LXXIV 1960, pp. 194-195 (= *Collected Papers*, Cambridge 1969, pp. 137-138); C. O. Pavese, «L'Inaco di Sofocle», *QUCC* III 1967, pp. 31-50.

⁷⁹ Cf. Pavese, art. cit., p. 33; D. F. Sutton, «Sophocles 'Inachus'», *Eos* LXVII 1974, pp. 213-226, sobre todo 219-220, así como en *Sophocles' Inachus*, pp. 5 ss., donde sugiere que puede ser innovación de Sófocles el motivo de la flauta de Hermes que adormece a Argo, para lo cual sería imprescindible admitir la prioridad cronológica del drama de Sófocles con respecto al ditirambo de Baquilides, cosa que nos parece sumamente improbable. La cronología relativa entre obras de Sófocles y Baquilides se ha discutido asimismo, con soluciones diversas, a propósito de *Traquinias* y el ditirambo 16 de nuestro poeta; cf. E. Schwinge, *Die Stellung der Trachinierinnen im Werk des Sophokles*, Gotinga 1962, y García Romero, *Estructura...*, p. 436 n. 355.

⁸⁰ «Zur Iosage», *Philologus* LXIV 1905, pp. 481-492.

Se suele dar por sentado, desde Jebb, que esas ἄσπετοι μέριμναι son las tribulaciones que sufre Argo como carcelero de Io, de manera que Baquilides se preguntaría si el sueño mortal en que, según una de las versiones, cayó Argo fue debido a tales «indecibles preocupaciones» o a la música que «plantaron las Piérides» y ejecutó Hermes. Esta interpretación no nos resulta, sin embargo, convincente, ya que no consta en ninguna otra fuente que el Panoptes se durmiera rendido por el sueño descuidando así su vigilancia, y, por otro lado, quienes hubieran seguido esa versión habrían hecho un flaco favor al prestigio de Hermes Argifonte si su único mérito hubiera sido degollar a Argo mientras estaba dormido. Creemos, por consiguiente, que esas μέριμναι que menciona Baquilides no son las preocupaciones de Argo en su vigilancia de Io, sino las tribulaciones que agitaron el ánimo de Hermes en su intento de cumplir la orden que recibió de Zeus de liberar a la hija de Ínaco ⁸¹, una sugerencia que formuló ya Kenyon y que quizá pudiera tener apoyo en un pasaje del *Ínaco* sofocleo (fr. 269c, col. II, v. 24) en el que seguramente el corifeo augura a Hermes δευτέρους πόνους ἔοικας πρὶν μῦσαι κένους ἔλᾶν ⁸². En definitiva, la secuencia de ideas en nuestro ditirambo quedaría de la siguiente manera: puesto que Hermes no pudo pasar desapercibido a Argo (vv. 25-28; cf. Apollod. 2.7 ἐπειδὴ λαθεῖν οὐκ ἠδύνατο, λίθῳ βαλὼν ἀπέκτεινε τὸν Ἄργον, y también *Schol ad Prom.* 561 καὶ ἐπεὶ ἄλλως λαθεῖν Ἄργον τὸν πανόπτην οὐκ ἦν, διὰ βολῆς λιθείας τοῦτον ἀνήρηκεν) utilizó otros procedimientos para liberar a Io y mató a su guardián bien con una piedra, bien tras grandes esfuerzos, bien sencillamente durmiéndolo con su música. Ba-

⁸¹ El verso podría completarse de la siguiente manera: ἢ ἴα καὶ εἶν φρασὶν δόνησαν / ἄσπετοι μέριμν[αί] como en Pi. P. 4.219 αὐτὰν ἐν φρασὶ...δονέοι Πειθοῦς. Cf. B. 1.179, θυμὸν δονέουσι μέριμναι, 5.6-7 φρένα δ' εὐθύδιχον ἀτρέμ' / ἀμπαύσας μεριμνᾶν, fr. 11.3-4 δε δὲ μυρία μὲν ἀμφοτολεῖ φρενί, fr. 12 δονεῖν καρδίαν; Pi. P. 6.36 δονηθεῖσα φρήν, N. 6.56 δονεῖν θυμόν; Mimn. 7.7 αἰεὶ μιν φρένας ἀμφὶ κακαὶ τείρουσι μέριμναι (véase también Sapph. fr. 47 y 130).

⁸² El contexto en el que se dice esa frase es, no obstante, sumamente difícil de determinar; para las propuestas que al respecto se han hecho, cf. Lucas, *op. cit.*, pp. 124 y 135-136, n. 457. Por otro lado, parecen apreciarse otras posibles correspondencias verbales entre el dañado pasaje de Baquilides y los no menos inútiles fragmentos sofocleos: col. II v. 21 τὸν Διὸς μὲν οὖν ἐρώτων ἄ[γγ]ελον, μέγαν τροχὶν ~ B. 19.30 ποδαρχε' ἄγγελον Διός, col. III v. 45 ἀγῶνος ~ B. 19.29 εἶν μάχας ἀγῶνι Jebb; cf. también fr. 269a.43 ἦσται λινοεργ[ί] ~ B. 19.41 λινοστόλων: Dale («The transformation...») considera que en el fragmento de Sófoles λινοεργ[ί] se refiere probablemente a las labores en que estaba empeñada Io (o sus compañeras) cuando fue transformada. Realmente, resulta difícil pensar que en el contexto en que supuestamente debemos situar el término λινοεργ[ί] dentro del fragmento de *Ínaco* quepa una referencia a la posterior descendencia egipcia de la muchacha, como ocurre en el ditirambo de Baquilides, pero una expresión semejante encontramos en las *Metamorfosis* ovidianas (*nunc dea linigera colitur celeberrima turba*, 1.747).

quilides sería nuestro testimonio literario directo más antiguo para todas esas versiones.

La priamela, señala Race, conduce al poeta a una aporía sobre la muerte de Argo, que Baquilides no resuelve, sino que, mediante una fórmula de ruptura en primera persona, en la que probablemente se vuelve a recoger la imagen del camino (vv. 37-38), pasa a la última y más importante parte del relato, la llegada de Io a Egipto y su posterior descendencia, hasta llegar a Dioniso. El hecho de que la fórmula de ruptura (con el destacado pronombre personal ἐμοί a la cabeza, la transición marcada por la conjunción de partículas μὲν οὖν, el superlativo ἀσφαλέστατον y la probable recuperación de la imagen del camino)⁸³ coincida con el comienzo del epodo y la presencia por vez primera del nombre Ἰώ (v. 41), enfáticamente retrasado, son indicios claros de que nos hallamos en el momento culminante de la historia. También en esta última parte del relato nos volvemos a encontrar con una nueva priamela, en forma esta vez de catálogo genealógico, que nos lleva desde el niño Érafo, a través de Agenor, Cadmo y Sémele, hasta Dioniso, el dios de los ditirambos, con cuya mención se cierra el poema.

Desde Jebb⁸⁴ se ha criticado por parte de algunos estudiosos de la obra de Baquilides el tratamiento superficial del mito en nuestro ditirambo, especialmente si tenemos en cuenta las expectativas que pretendía levantar el proemio. Se ha llegado a sugerir incluso (y todavía Race se hace eco de ello) que la oda nos ha llegado incompleta y se habría perdido una tríada entera en la que se recogerían las hazañas de Dioniso⁸⁵. En modo alguno nos adherimos a tal hipótesis. Destinado el ditirambo a un público que, como el ateniense, conocía bien el mito, Baquilides se limita a sugerir más que a narrar, y llega hasta donde quería llegar, hasta la figura de Dioniso, el dios de las fies-

⁸³ Cf. Race, *op. cit.*, p. 83, con n. 117.

⁸⁴ «Nothing could be slighter than the treatment of Io's story by our poet, who scarcely fulfills the promise of his exordium» (p. 236). Cf. también Snell-Maehler, pp. XLIX-L; M. C. Demarque, *Traditional and individual ideas in Bacchylides*, Dis. Univ. Illinois 1966 (microfilm), p. 193; y, en general, se caracteriza por sus críticas hacia los relatos míticos de Baquilides J. Duchemin, «L'usage comparé du myth chez Bacchylide et chez Pindare», *BIFG* 1 1974, pp. 180-193.

⁸⁵ La parte perdida debería ser, por lo menos, una nueva tríada, ya que, como afirma Jebb, el epodo no se puede prolongar demasiado sin que resulte desproporcionado con respecto a las estrofas. En las obras conservadas de Baquilides, en efecto, el epodo tiende a ser un poco más breve que las estrofas y no hay ejemplo ninguno en que supere siquiera medianamente la extensión de las estrofas. Cf. el ditirambo 16, cuya estructura es similar y se compone de una sola tríada, siendo el epodo ligeramente más breve que estrofa y antístrofa.

tas en las que el poema se representa. Además, los finales bruscos, el recurso a la alusión en lugar de la mención explícita, es una técnica que nuestro poeta irá perfeccionando con el tiempo (recuérdese que la obra que comentamos es verosíblemente composición de juventud) y que alcanzará su expresión más perfecta en la brusca interrupción del mito en el epinicio 5 (queda en el oído del auditorio el funesto nombre de Deyanira, hábilmente retrasado por el poeta, y claras alusiones al posterior destino de Heracles) y en los ditirambos 16 (que concluye con la mención de Neso y su δαυμόνιον τέρας) y 18 (cuyo final deja en el público, como último eco del poema, el nombre de Atenas)⁸⁶.

Por lo demás, las imágenes florales (también presentes en los versos anteriores, ὄβριμοσπόρου v. 32, φύτευ[σαν v. 35] contribuyen a subrayar la unidad formal de la oda con su continua presencia también en la tercera parte del mito, παρ' ἀνθεμῶ[δεα] Νεῖλον (vv. 39-40), βρύοντ[α (v. 44), [φύτευσεν] (v. 48) y, por último, χορῶν στεφαν[αφόρων (v. 51), alusión a las coronas vegetales que portaban los coros ditirámicos y eco de las φερεστέφανοι Χάριτες que abrían la composición.

El empleo *in nuce* de procedimientos narrativos cuyo manejo el poeta irá perfeccionando con el tiempo se aprecia igualmente en la técnica de la «cronología retrógrada», que se utiliza aún tímidamente en nuestro ditirambo, sin llegar a la complejidad que alcanza en otros poemas, particularmente en el epinicio 11. No es éste, por otro lado, el único rasgo común que comparten ambos poemas, sino que entre ellos se establecen numerosas correspondencias verbales y de contenido, cuya llamativa acumulación difícilmente puede deberse a la casualidad. El mito, en efecto, relata en ambos casos la historia de princesas de origen argivo que, reducidas a un estado de bestialidad por obra o por causa de Hera (el aspecto vacuno de las Prétides es mencionado explícitamente en el fr. 131 de Hesíodo), se lanzan en enloquecida huida fuera de su patria, y las palabras y expresiones utilizadas en el relato son coincidentes en tan gran número de casos que, aun cuando indudablemente en muchos de ellos se trate de simple azar, la suma de todos ellos (y la adición de algún rasgo métrico aislado, como el empleo en ambos poemas del elemento *d'*, rarísimo en Baquílides) nos lleva a suponer que 19 es una especie de ensayo de técnica narrativa y estilo que nuestro poeta tuvo en mente cuando compuso su oda 11, de cronología por lo demás incierta⁸⁷. He aquí una lista:

⁸⁶ Cf. García Romero, *Estructura...*, pp. 356-357, y «El Ditirambo 18 de Baquílides: estudio composicional y métrico», *Minerva* III 1989, p. 133.

⁸⁷ No es, por cierto, caso único en Baquílides. Véase García Romero, *Estructura...*, pp. 360 ss., para las relaciones entre 5, 16 y 25.

- 11.9 κούρα Σ[τυγός
42 εὔπεπλοί τε κούραι
109 κούρας
- 11.17 βλεφ[άρω]ι
11.17-19 πολέες...ἀνθέων...
στέφανοι...ἔπεσον
29 στεφανωσάμενον
108 καλικοστεφάνους
- 11.23 σὺν ἄματι
11.25 ἀγνοῦ
11.26 κέλευθον
- 11.36 ὑπέρτατον...γέρας
11.37-38 Ἄρτεμις... χρυσαλάκατος
11.42 εὔπεπλοί τε κούραι
11.44 παγκρατῆς Ἥρα
11.52 σεμνοῦ Διὸς εὐρυβία
11.55-57 φεύγον...λιπούσαι
81-84 λιπόντ[ες]...φεύγον
- 11.60 λιπόντες Ἄργος
80-81 ἱππόβοτον Ἄργος λιπόντ[ες]
114 ἱπποτρόφον πόλιν
11.70 λαχόντας
- 11.74 τιμῶν
11.76 παῦσαι στυγερῶν ἀχέων
108-109 παῦσεν...μανιᾶν ἀθέων
11.86 μέριμνα
- 11.92ss. Vagabundos de las hijas de
Pretó, cuyo final es Λοῦσον πο-
τί... ἔβανεν
- 11.99 βοῶπιν (Artemis)
117 χρυσέα δέσποινα (Artemis)
- 11.112 χοροὺς ἴσταν
(en ambos casos es el resultado final del mito)
- 11.121 βουλαῖσι θεῶν
11.126 μυρία ἀλκὰς Ἀχαιῶν
(el poeta elige una)
- 19.5 ἰοβλέφαροί τε κ<όρ>αι
18 Ἰνάχου ῥοδοδάκτυλος κόρα
- 19.5 ἰοβλέφαροι
19.6 φρεστέφανοι
51 στεφαν[α]φώρων
- 19.27 ἀμέρας
19.28 ἀγγ[ί]ας
19.1 κέλευθος (sentido metafórico en
ambos pasajes)
- 19.14 ἔξοχον γέρας
19.22 χρυσόπεπλος Ἥρα
19.22 χρυσόπεπλος
19.21-22 μεγιστοάνασσα... Ἥρα
19.17 εὐρυσθενέος...φερτάτου Διός
19.15-16 λιπούσα φεύγε (en ningún
otro pasaje aparecen unidos
ambos verbos)
- 19.15-16 Ἄργος...ἱππιον λιπούσα (úni-
cos lugares en que Argos reci-
be semejantes calificativos)
- 19.3-4 λάχησι
13-14 λαχοῖσαν
19.7 τιμᾶν
19.36 καδέων ἀνάπασσιν
- 19.11 μέριμνα
34 μέριμν[α]ι
- 19.37ss. Vagabundos de Io, cuyo final
es es παρὰ...Νεῖλον ἀφίκετ'
- 19.16 χρυσέα βοῦς (Io)
19.51 χορῶν
19.17 φραδαῖσι Διός
19.1 μυρία κέλευθος
(el poeta elige uno)

Nos resta por último, para completar nuestro análisis del poema, hacer algunas consideraciones sobre su peculiar estructura métrica. Efectivamente, el ditirambo 19 de Baquílides (y quizá también 20) está compuesto en un metro excepcional, que guarda afinidad con los dáctilo-epítritos, pero al tiempo se diferencia de ellos por algunos rasgos notables: los elementos de unión son casi exclusivamente breves; aparece con frecuencia un elemento cataléctico $eUe\wedge$ (*ith*); y, en fin, los *cola* dáctílicos no se combinan con los yambo-trocaicos de manera tan fija y estereotipada como sucede en el caso de los dáctilo-epítritos convencionales; además, algunas secuencias parecen ser equivalentes a versos colios («hoc modo oriuntur versus aeolicorum similiores quam dactyloepitritici. itaque horum versuum ratio fortasse a Bacchylide ipso inventa multo minus perspicua est quam dactyloepitritorum, praesertim cum coniungantur cum versibus aeolicam originem prae se ferentibus atque unus saltem versus vere aeolicus exstet (15 phaleceus)») ⁸⁸. Snell ⁸⁹ los ha llamado, para distinguirlos de los dáctilo-epítritos, «versos dactiloyámbicos» (Irigoin prefiere hablar de yamboanapestos) y ha avanzado la hipótesis de que tal vez fuera el propio Baquílides su inventor, de lo cual se jactaría en el proemio del ditirambo (ὄφραϊνέ νῦν...τι καινόν, v. 9). La rareza del poema en el aspecto métrico explica la atención que se le dedica en buena parte de los mejores manuales de esa disciplina, con diferencias que a menudo son más de terminología que de análisis rítmico ⁹⁰. La estructura métrica de la estrofa pudiera ser la siguiente (discrepamos de la interpretación de Korzeniewski en el análisis de la relación entre metro y sentido y coincidimos sólo en parte con la periodología dispuesta por Irigoin):

1. U-U-U-U-U	UeUcU	
2. -UU-UU-	D	A=14 <i>th</i>
3. U-UU-UU-U	UDU	
4. -U-U-- //H ant.	eUe \wedge (<i>ith</i>)	
5. U-UU-UU-	UD	
6. U-UU-UU-	UD	B=21 <i>th</i>

⁸⁸ Snell-Maechler, pp. XXXI-XXXII.

⁸⁹ *Loc. cit.*, y en *Metrica graeca*, trad. it., Florencia 1977, p. 61; cf. también A. M. Dale, «The metrical units of Greek lyric verse, III», *CQ* XL1 1955, pp. 119-129, recogido en *Collected Papers*, pp. 80-97, sobre todo 82-83; D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, Darmstadt 1968, p. 152; Irigoin, *op. cit.*, pp. 50-51.

⁹⁰ Cf. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Darmstadt 1958 ², pp. 392-393; B. Gentili, *Metrica graeca arcaica*, pp. 74-75, y *La metrica dei greci*, Mesina-Florencia 1973, pp. 70-71 y 85; A. M. Dale, «The metrical units...»; D. Korzeniewski, *op. cit.*, p. 152; M. L. West, *op. cit.*, p. 69.

7. U-U-U-- /	UeUeΛ (Uith)
8. --UU-UU-	- D
9. -UU-U-U-U	d ¹ UeU
10. -U-U-- //	eUeΛ (ith)
11. --UU-U-U-U? /	-d ¹ UeU
12. U-U-U-U- /BIL	UeUe A'=15 th
13. U-UU-UU-U	UDU
14. -U-U-U- //	eUe
15. U--UU-U-U-U /	phal
16. -U-U-- /	eUeΛ (ith)
17. --UU-U-U-U-U- /	-d ¹ UeUe B'=22 th
18. -U-UU-U-U- ///	phalΛ

Hiato en antístrofa y catalexis nos mueven a señalar final de período mayor en el v. 4. Ya hicimos notar que una «composición en anillo» fuertemente marcada por las repeticiones verbales señala el comienzo y el final del proemio, correspondiéndose los vv. 1-4 y 12-14; pues bien, también la estructura métrica contribuye a subrayar tal correspondencia, pues la estructura de ambos períodos, equiparables por el volumen de *theseis*, es similar:

vv. 1-4 UeUeUDUDeUeΛ //
 vv. 12-14 /UeUe/UDU eUe //

En la antístrofa, el final del primer período mayor coincide tras la expresión *μεγιστοάνασσα κέλευσε χρυσόπεπλος Ἥρα* (cuya correspondencia con el v. 17, *εἰρουσθενός φραδαίσι φερτάτου Διός* ha sido anteriormente comentada) y deja al comienzo del período siguiente el destacado sintagma *ἄκοιτον ἄπνον ἐόντα καλλιθέραν φυλάσσειν*.

El segundo período mayor ocupa los versos 5-10, con pausa menor intermedia señalada por la repetida forma cataléctica *eUeΛ (ith)*, que reaparece también al final del período mayor, coincidiendo con pausa de sentido importante en estrofa y antístrofa. El primer período menor (*UDUDUeUeΛ*) reproduce exactamente el final del período mayor que precede, en tanto que el segundo (*-Dd¹UeUeUeΛ*) anticipa la secuencia que abrirá el tercer período mayor, el v. 11, ocupado por la expresión central del proemio, *εὐαίετε Κηῖα μέριμνα*, muy destacada también sintácticamente (se suele puntuar detrás del vocativo, pero es perfectamente posible hacerlo delante, de manera que la pausa sintáctica de la estrofa coincidiera en el mismo lugar que en la antístrofa). El resto del tercer período mayor (en el v. 12 hay pausa menor señalada por *brevis in longo*) reproduce, como indicamos más arriba, la secuencia que

abre la composición, y está ocupado en estrofa por el final del proemio (pau-
sa fuerte muy marcada en el v. 14) y en antístrofa por el comienzo de la priamela y la primera alternativa que menciona el poeta para explicar la muerte de Argo a manos de Hermes (el fin de período en el v. 14, $\lambda\acute{\iota}\theta\omega\iota // \text{ }^{\circ}\text{A}\rho\gamma\omega\nu$, destaca claramente las dos palabras que separa).

Por fin, el último período mayor (vv. 15-18), que se corresponde en la estrofa con la pregunta que da comienzo al relato mítico y en la antístrofa, también probablemente en forma interrogativa, con el final de la priamela sobre la muerte de Argo, precediendo a la fórmula de ruptura que inicia el epodo, está construido en *Umkehrung*:

phal / e U e ^ / - d^l U e U e / phal ^ ///

El centro de la construcción es la forma -d^l ($\epsilon\delta\theta\upsilon\sigma\theta\epsilon\nu\acute{\epsilon}\omicron\varsigma$ en estrofa, $\eta\ \Pi\alpha\epsilon\omicron\acute{\iota}\delta\epsilon\varsigma$ en antístrofa).

Precisamente el período final, con sus formas yámbicas *ith* y *2ia* alternando con secuencias susceptibles de interpretación eolocoriámbica, *phal* y *phal*^, a más de *d^l* (ya presente en los vv. 9 y 11), proporciona una fácil transición métrica hacia un epodo compuesto quizá ya predominantemente (la pérdida de la parte final de todos los *cola* no nos permite afirmarlo con total seguridad) en versos eolios y yámbicos. La alternancia, en el epinicio 3 de nuestro poeta, entre los *metra iambica et aeolica* de las estrofas y los dáctiloe-pítritos de los epodos es un cercano caso paralelo, en el que el cambio de ritmo se facilita igualmente mediante la presencia de formas ambiguas de transición ⁹¹.

Esperamos, en fin, haber contribuido con nuestro análisis al mejor conocimiento de algunos aspectos del ditirambo que nos ha ocupado, especialmente en el proemio, la parte sin duda más interesante. Quisiéramos destacar, para concluir, que la datación temprana del poema no sólo queda reflejada, como apuntó Severyns, en la sencillez estructural y en el esmerado proemio de presentación, sino también en el empleo aún vacilante de algunos procedimientos formales que el poeta perfeccionará y complicará en

⁹¹ Cf. J. Irigoin, «La composition métrique de la 3^e épinicie de Bacchylide», *Apophoreta philologica Emmanueli Fernández-Galiano a sodalibus oblata* (= *EClás* XXVI 1984), II 85-91; García Romero, *Estructura...*, pp. 194 ss. En el epodo del ditirambo 19 formas yámbicas pueden reconocerse en los vv. 1, 3, 5, 9 ó 13, y formas coriámbicas en los vv. 2 (se suele reconstruir precisamente un faleceo), 4, 6?, 11, 12, 14, 15; no obstante, el v. 10 parece contener una forma dactílica.

composiciones posteriores, como son ciertos recursos en su estilo narrativo (particularmente la técnica de la «cronología retrógrada») y rasgos métricos, los versos dáctilo-yámbicos (empleados quizá de nuevo en 20) y la alternancia con versos eolocoriámbricos, un procedimiento que reaparece en el epinicio tercero.

Fernando García Romero
Universidad Complutense