

Imágenes del quehacer poético en los poemas de Píndaro y Baquílides

Celia RUEDA GONZÁLEZ

Doctora en Filología (U.C.M.)
Profesora de Latín de Enseñanza Secundaria - I.E.S. «Parla II»
E-mail: celiarueda@jazzfree.com

Resumen: El presente artículo se propone el estudio de la concepción poética de Píndaro y Baquílides desde el punto de vista de las imágenes que utilizan en referencia a su propio oficio¹. Si bien los textos² transmitidos son mucho más abundantes en el caso de Píndaro, hay varios factores que facilitan el estudio comparado de las imágenes de uno y otro: la pertenencia a una misma época, el hecho de ser compositores líricos de producciones de amplia difusión y la preponderancia en ambos casos del epinicio entre los géneros conservados.

Palabras clave: Píndaro, Baquílides, metáfora, imagen, concepción poética.

Abstract: This work deals with the metaphorical references to poetic task in Pindar's and Bacchylides' preserved texts. The main purpose is the comparative study of the poetical conception of both poets on the point of view of the figurative language (metaphors, similes and symbols) they use in allusion to poetry. Although Pindar's texts are much more abundant, a comparative study is possible and useful on following bases: both authors lived and worked at the same historical period, their compositions were equally well known and in both cases epinician is the most represented genre among their preserved texts.

Keywords: Pindar, Bacchylides, metaphor, imagery, poetical conception.

Sumario: 1. Breve introducción. 2. Imágenes del quehacer poético en Píndaro. 3. Imágenes del quehacer poético en Baquílides. 4. Bibliografía.

¹ El capítulo «L'Art» que J. Taillardat (1965), pp. 427-70, dedica a las imágenes en referencia a la poesía en Aristófanes muestra hasta qué punto algunas eran ya convencionales y estaban banalizadas en época del comediógrafo.

² Salvo indicación explícita, sigo las ediciones: B. Snell-H. Maehler, *Pindari Carmina cum Fragmentis. Pars I. Epinicia*, Leipzig 1984⁷, y H. Maehler, *Pindari Carmina cum Fragmentis. Pars II. Fragmenta. Indices*, Leipzig 1989, para Píndaro, y H. Maehler, *Die Lieder des Bakchylides. Erster Teil. Die Siegeslieder I* (ed. y trad.) y *II* (comentario), Leiden 1982, y *Die Lieder des Bakchylides. Zweiter Teil. Die Dithyramben und Fragmente*, Leiden-New York-Köln 1997, para Baquílides.

¿Qué puede aportar el estudio de símiles y metáforas a propósito de la concepción poética de cada compositor? Sin abordar planteamientos teóricos, quisiera justificar el estudio global de las imágenes relativas a la poesía como método para descubrir la concepción poética de un autor. Son propias del lenguaje poético la necesidad y la capacidad de sobrepasar los límites del lenguaje convencional, la búsqueda de una expresión fiel y ajustada a la realidad que aborda el poeta. Las palabras como designación, como nombre de las cosas, no son suficientes; de ahí el uso no ornamental de esas «pequeñas realidades» de existencia limitada y definida en el ámbito de un poema, las metáforas, que presentan una correspondencia mayor con la realidad que quiere expresarse. El poeta no es un artista plástico, aunque quizá sí, en cierto modo, un artesano de palabras. Como tal, conoce sus efectos fónicos y semánticos, su prosodia, las maneras de combinarlas, sabe cómo y por qué las elige. No creo que alcance ese grado de consciencia y capacidad de análisis en la elección de las imágenes: como profesional del lenguaje, puede manipular las palabras, pero no así las metáforas, que de alguna manera «se le ocurren», le llegan por otra vía distinta del puro discurso lógico. La retórica y la crítica literaria nos han acostumbrado a considerar las imágenes representación, de tal manera que una metáfora no sería sino una representación de una imagen que a su vez representa un concepto, alternativa al fin a una expresión no figurativa. Pero, si, como creo, el poeta acude a ellas en busca de una correspondencia más inmediata y fiel con lo que quiere expresar, nada quedaría más lejos de su interés que ese interminable camino de mediaciones y representaciones que propone la retórica: representación mediante palabras de una imagen que representa un concepto que a su vez es un instrumento de interpretación y representación de la realidad. Lo que el poeta quiere expresar a través de ellas no son conceptos, sino realidades, y quiere hacerlo aboliendo la mediación del instrumento del que se sirve, del lenguaje: lo que intenta llevar al poema no son imágenes, sino «cosas». Es el uso más sofisticado de los recursos lingüísticos puesto al servicio de la creación de una situación de comunicación prelingüística, prelógica, pero no incoherente. Símiles y metáforas siguen un hilo conductor a lo largo de un poema cuando su aparición obedece a una necesidad interna y no a una mera pretensión ornamental, pero, como indicaba antes, no creo que el poeta los maneje con el mismo grado de consciencia con que utiliza el lenguaje en sentido no figurado. Menor consciencia supone menor capacidad de manipulación: en este sentido me parece especialmente interesante el estudio de las imágenes, porque constituyen un material que —al menos en parte— escapa al control consciente del artista.

Uno de los problemas que se plantea al emprender este estudio es el de la propia definición, los criterios de selección. No incluyo las llamadas «metáfo-

ras muertas», las banalizadas, los meros tópicos literarios, pero sí aquéllas que aun siéndolo previamente, recobran «vida nueva» en los versos de estos poetas, es decir, dejan el nivel de abstracción que por vía del uso tópico habían adquirido y vuelven al terreno de lo concreto, de las «cosas». No abordo, por ejemplo, el motivo de la dulzura poética, el de la llegada del poeta, pero sí las imágenes de la miel, del camino, la nave y el carro. Por lo mismo quedan excluidos los temas —no imágenes— del canto concebido como recompensa, como adorno, como medio de encantamiento y curación, como mezcla y ensamblaje de diversos elementos, como envío, anuncio o noticia y la equiparación del poeta con un mensajero, un profeta, un intérprete y un suplicante.

De estas obras nos separan muchos siglos, así como una lengua y una cultura diferentes, de manera que la interpretación, que debe hacerse en la medida de lo posible desde el contexto sociocultural de las propias producciones y desde el léxico³ en que se expresan, se torna más difícil. El estudio terminológico es el paso previo⁴ a la determinación de los diversos valores de cada símil o metáfora. He clasificado según dos grandes apartados, 1) Elementos de la naturaleza y 2) Imágenes que suponen o pueden suponer una actuación humana, taxonomía que tal vez resulte artificiosa y arbitraria en algunos casos. Prefiero abordar el estudio de ambos autores por separado para así poder perfilar con más nitidez la distinta concepción poética que el empleo de las imágenes revela.

I. PÍNDARO

1. *Elementos de la naturaleza*

El agua, el aire, el fuego representan lo originario, lo previo a toda obra humana, el mundo de las posibilidades, nunca lo creado ni lo poseído por el poeta, sino el fundamento de su trabajo, el material de que se sirve, la riqueza que administra.

1.1. Agua

Píndaro inicia la primera de sus *Olimpicas* con las palabras «Lo mejor, el agua». Aunque aquí quizá no sea una imagen de la poesía en sentido estricto-

³ En este sentido advierte S. Vissicchio (1997), p. 282, la extraordinaria capacidad de Píndaro para usar términos distintos para una misma imagen.

⁴ Para un estudio de las imágenes relativas a la poesía en cada una de las *Nemeas*, dentro de su contexto particular, cf. I. N. Perysinakis (1997) 93-125 y (1998) 17-68.

to⁵, no deja de evocar los valores que en tantas ocasiones le asigna el tebano. El agua goza de su más alta consideración y por eso se convierte con tanta frecuencia en metáfora, símil o símbolo del trabajo poético⁶. Los pasajes en que aparece revelan una marcada preferencia por el agua dulce, la fecunda, frente a la salada y estéril agua marina⁷.

Los términos más frecuentes con los que se designa el agua son: ὕδωρ (*O.* 6, 85; *N.* 4, 4; *N.* 7, 62; *I.* 6, 74) y ῥοά (*N.* 7, 12; *N.* 7, 62; *I.* 7, 19; fr. 334 (a), 3⁸). En una sola ocasión aparecen κῦμα (*O.* 10, 10), παγά (*P.* 4, 299), χεῦμα (*P.* 5, 100) y ῥόθιον (*Pae.* 6, 129); el rocío está representado (δρόσος) en dos pasajes (*P.* 5, 99 e *I.* 6, 64), además de *O.* 7, 2⁹ y (mediante ἔρσα) *N.* 7, 79¹⁰. Aunque ὕδωρ es el término general utilizado para el agua, en los pasajes citados se excluye la referencia a las aguas marinas, pues en *O.* 6, 86 se alude al agua de Tebas, en *N.* 4, 4, al agua caliente que reconforta los músculos cansados del esfuerzo¹¹, en *I.* 6, 74 se trata del agua de la fuente Dirce y en *N.* 7, 62, de las corrientes que el poeta de tierra adentro lleva a los eginetas. Con ῥοά se alude siempre al agua en movimiento, al agua corriente. Κῦμα es denominación de la ola, del agua «hinchada»¹². Παγά designa el agua corriente. En *P.* 4, 299 parece adecuado, siguiendo a *LSJ* (*s.n.*), optar por el valor «fuente, manantial». Χεῦμα, relacionado etimológicamente con χέω («derramar»), se emplea

⁵ A diferencia de las que recojo en este estudio (alusiones metafóricas explícitas a la tarea poética) faltan en el pasaje términos que permitan asociarla inequívocamente con la poesía.

⁶ El agua, metáfora de tradición antigua aplicada a la poesía (D. Auger (1987), p. 45 y n. 3, cita los versos 39 y 97 de la *Teogonía* de Hesíodo), es entre los elementos de la naturaleza el más empleado por Píndaro.

⁷ En este sentido parece apuntar el pasaje fragmentario *Parth.* 2, 76-8 («ahora no el néctar ... de mi ... estando sediento ... junto a salado (παρ' ἄλυμυρόν) vayas»), donde podría establecerse una oposición entre el néctar pindárico (dulce) y el agua salada que vierten sus rivales (cf. J. Péron (1974), p. 236).

⁸ El texto de fr. 334(a), 3-4 es dudoso, pero sí se constata al menos la presencia de la palabra ῥοά en relación con la/-s Musa/-s y con el suelo (πεδόθεν), del que brotan las corrientes poéticas gracias a la intervención de las diosas, como en *I.* 6, 74-5.

⁹ Analizado más adelante a propósito de la imagen de la copa (ámbito del simposio), como también lo es *N.* 3, 78, que presenta el término ἔρσα.

¹⁰ Estudiado a propósito de la imagen de la corona.

¹¹ Propiamente se trata, más que de una imagen del agua, del motivo del cantolentivo, la poesía y la música como alivio de fatigas. Cito el pasaje en este apartado por la presencia del término ὕδωρ. Para la relación música-magia-medicina presente en el pasaje (*N.* 4, 1-8), cf. G. A. Machermer (1993).

¹² Cf. *LSJ*, *s.n.*, donde se pone en relación con el verbo κύω («concebir»).

también en referencia al agua en movimiento. Δρόσος es el rocío, el agua pura bajada del cielo¹³. Ρόθιον, en plural en *Pae.* 6, 129, designa a las grandes olas que rompen en la playa o contra las rocas.

Un primer acercamiento a estas imágenes a través del léxico revela la preponderancia de las aguas en movimiento sobre las estancadas. No hay referencias a las de los lagos. Frente a un nombre genérico ὕδωρ encontramos cinco en los que está implicada la noción de movimiento y uno más (δρόσος) con el que se designa el agua pura, el rocío. En todos los pasajes, salvo el textualmente problemático fr. 334, 3, las denominaciones del agua están adjetivadas o determinadas por genitivos.

Las imágenes en que aparecen implicados sustantivos que designan el agua se dan fundamentalmente en los epinicios, con sólo dos referencias fuera de ellos. El contexto es siempre, salvo en el caso de *O.* 1, 1, suficientemente explícito (adjetivos y genitivos que acompañan al sustantivo) para determinar que efectivamente se trata de una referencia al quehacer poético. Con cierta frecuencia las imágenes del agua aparecen relacionadas con otras también alusivas a la poesía.

El agua se presenta como elemento primigenio previo a toda actuación del hombre: el poeta no la modifica, simplemente la bebe (*O.* 6, 84-7) y da a beber¹⁴ (*P.* 9, 103-4; *I.* 6, 74-5; *Pae.* 6, 127-31), la administra a lo sumo. Sugiere la inspiración¹⁵ (especialmente en el caso de manantiales y fuentes que brotan en la tierra patria: *O.* 6, 84-7; *P.* 4, 298-9; *I.* 6, 74-5). La fuerza y dinamismo que se pone de relieve en la mayoría de las referencias (*O.* 10, 9-12; *P.* 5, 98-103; *N.* 7, 11-2; *N.* 7, 61-3; *I.* 7, 16-9; *Pae.* 6, 127-31) la hace opuesta a las aguas inmóviles, estancadas, a los lagos de quietud y muerte¹⁶. Es agua de vida, agua que confiere la inmortalidad¹⁷ (*P.* 4, 298-9), agua sagrada de las Musas y la Memoria (*N.* 7, 11-2; *I.* 6, 74-5) que propicia el recuerdo (*I.* 7, 16-9). Su constante fluir es símbolo de permanencia y vida: agua en movimiento, poesía en el tiempo, siempre viva a través de los siglos sin alterar su mensaje primero. Su fuerza arrolladora asegura la victoria sobre los escollos sólidos que pudiera en-

¹³ Cf. D. Boedeker (1984), *passim*.

¹⁴ A propósito de la bebida como variante de las imágenes metafóricas del agua en Píndaro cf. S. Vissicchio (1997), p. 286.

¹⁵ Para el motivo del beber de fuentes sagradas como medio de inspiración remito a: A. Kambylis (1965), pp. 66-8, 98-102, 110-23; L. Gil (1967), pp. 160-2; N. B. Crowther (1979), pp. 1-5.

¹⁶ El agua viva, corriente, es la que se utiliza en el culto, la que se venera y a la que se atribuyen propiedades prodigiosas: A. Kambylis (1965), pp. 24-5, n. 32: «Das lebende muß selbst notwendig etwas Lebendes sein».

¹⁷ Para este motivo cf. A. Kambylis (1965), p. 24.

contrar a su paso (falsos rumores y reproches: *O.* 10, 9-12; *N.* 7, 61-3). Clara y transparente, ofrece la imagen verdadera de las cosas. Como líquido puede filtrarse a través de la tierra comunicando el mundo de arriba con el de abajo hasta hacer llegar a los embotados oídos de las sombras del Hades noticias de hazañas y victorias de los que aún disfrutaban de la luz del sol (*P.* 5, 98-103¹⁸). Sea corriente, fuente, ola, la de Píndaro es un agua apegada a la tierra: sólo en el caso del rocío cabría pensar en el agua celeste¹⁹.

Con el agua se relaciona también la frecuente aparición de imágenes alusivas al acto de derramar, de libar, de esparcir ... un líquido²⁰. En estos casos a los valores señalados para el agua se suman las connotaciones propias de la acción verbal. Entre los distintos verbos (*χέω* («verter»: *I.* 1, 4²¹; *I.* 8, 58; *Pae.* 7, 9²²), *καταχέω* («verter sobre»: *P.* 1, 8²³), *προχέω* («verter hacia

¹⁸ L. Kurke (1991), p. 69, n. 26, señala que tal vez Píndaro sugiera aquí mediante *χεῦμα* la palabra etimológicamente relacionada *χοοί*, que designa casi exclusivamente las libaciones funerarias (*cf.* *LSJ* *χοή*). Para el motivo de la libación, del culto a los antepasados en el lugar de su enterramiento y de la conexión con los vivos mediante las aguas inmortalizadoras del canto remito a Ch. Segal (1985), pp. 206-9. La reflexión de D. Boedeker (1984), pp. 96-7, respecto a la idoneidad de una imagen que sugiere la idea de refrescar y nutrir a los muertos, presentados frecuentemente como sedientos (*cf.* también D. Steiner (1986), p. 129), así como el valor vivificante del rocío, que tanto destaca Boedeker en su libro, y la expresión *ἀκούοντί ποι χθονία φρενί* me llevan a pensar que en el pasaje esa humedad filtrada no sólo trae noticias a los que están muertos, sino que de alguna manera les da vida o al menos capacidad para percibir.

¹⁹ Una reflexión breve, pero valiosa y certera respecto a las imágenes del agua en referencia a la poesía en Píndaro se encuentra en G. F. Gianotti (1975), pp. 110-3.

²⁰ No recojo aquí las referencias precisas a líquidos distintos del agua, pero sí las no específicas.

²¹ La metáfora que aparece en el pasaje podría, por su uso común, pasar inadvertida en nuestra lengua: se trata del poeta absorto, dedicado totalmente a su actividad, pero también de la idea de «verter canto»: *cf.* G. A. Privitera (1982), p. 139, y R. Nünlist (1998), p. 190.

²² El contexto de *Pae.* 7, 9 es dudoso y fragmentario, de manera que sólo puede asegurarse que se trata de la imagen del agua como representación de la poesía y de la música, especialmente teniendo en cuenta que en 10 aparecen las Gracias y en 11 se menciona la «dulce flauta».

²³ *P.* 1, 6-8 («Duerme sobre el cetro el águila de Zeus dejando caer a ambos lados las rápidas alas, la primera de las aves, y sobre su corvo rostro una nube de negra faz, dulce cierre de los párpados derramaste») se encuadra en el brillante proemio de *P.* 1. Aunque la «nube de negra faz» representa al sueño, al ser el sujeto la forminge, el verbo podría aludir no sólo al vertido del sueño, sino también al de las notas musicales.

delante»: P. 10, 56), ῥαίνω («salpicar, rociar»: P. 5, 100; P. 8, 57; I. 6, 21), ἄρδω («regar»: I. 6, 64; fr. 6b (f), 1), ἐπιστάζω («destilar, gotear»: I. 4, 72-72b), ἀναπάσσω («rociar, esparcir, salpicar sobre»: O. 10, 94), λείβω («verter, derramar»: P. 12, 10) el de valor más general es χέω, mientras que los otros presentan acepciones semánticas más concretas. Su uso demuestra un interés centrado en la continuidad (P. 1, 6-8; P. 10, 55-8), la fluidez, la libación, el riego y el rociado. El fluir es la imagen perfecta, la que reúne el cambio y la constancia: el agua, siempre en movimiento, pero nunca la misma, es símbolo de inmortalidad. A diferencia de la piedra, casi eterna por su dureza, por su resistencia a la erosión y al tiempo, el fluir resulta para Píndaro imagen predilecta de la pervivencia poética porque incorpora el movimiento, el tiempo, no ya enemigo, sino aliado. El deslizamiento suave, continuo, sin brusquedades, es una de las características más apreciadas por su similitud con el discurrir de la música. Pasajes como P. 12, 9-12²⁴ (invención de la melodía de la flauta por parte de Atenea cuando Perseo corta la cabeza de Medusa) e I. 8, 58 (canto de las Musas junto a la pira y al túmulo de Aquiles) terminan de perfilar la imagen del canto como libación. El riego de los campos es símbolo de fecundación, de fertilización (I. 6, 62-4²⁵). El consistente en el rociado, en el asperjado de las superficies (P. 5, 98-103; P. 8, 56-7; I. 6, 19-21; O. 10, 93-4), más bien sugiere la purificación ritual, la limpia capa de gloria que cubre la excelencia de hombres y hazañas.

²⁴ Para sus dificultades textuales, de interpretación y traducción véase: A. Köhnen (1976), C. O. Pavese (1991), pp. 73-90, J. S. Clay (1992), B. Gentili (en B. Gentili-F. Luisi (1995), especialmente p. 8, n. 7), P. A. Bernardini (en B. Gentili (1995), pp. 74-5). El uso del participio λειβόμενον —en referencia al llanto de las Gorgonas, elemento que la diosa «entrelaza» para inventar el son del aulós— resulta especialmente adecuado en esta ocasión, pues se trata de una melodía originariamente —al menos en la leyenda— luctuosa, que, como la libación, forma parte de las horas tradicionalmente dedicadas a los muertos.

²⁵ En I. 6, 62-4 («Y qué lote de himnos sacaron a la luz: riegan (ἄρδοντι) con el más hermoso rocío de las Gracias la patria de los Psaliquíadas») se reúnen y armonizan dos términos en cierto modo contradictorios: riego y rocío. Si el último sugiere la fragmentación del agua en pequeñísimas gotas, el primero representa su continuidad abundante y fecundadora. La unión de estos aparentes contrarios viene a ilustrar la declaración de 62 («Y qué lote de himnos sacaron a la luz»): el rocío de las Gracias, la poesía que celebra las hazañas de esos hombres, es tan abundante que se podría regar con ella la isla entera de Egina.

1.2. Fuego. Luz

Estudio juntas las imágenes de luz y fuego debido a los rasgos comunes que presentan: claridad, brillo, resplandor, calor.

De entre los sustantivos empleados el de valor más general es *φάος* (*O.* 4, 10; *P.* 3, 75; *N.* 4, 38²⁶). Espectro semántico más restringido tienen los términos *ἄκτις* («rayo»: *I.* 4, 42), *αὐγή* («brillo, resplandor, relámpago»: *N.* 4, 83) y *σέλας* («destello, brillo, llama, relámpago»: *Pae.* 18, 5), palabras todas ellas de significados muy próximos entre sí y especialmente frecuentes en usos metafóricos. *Πυρσός* (*I.* 4, 43) es la antorcha. En cuanto a los verbos, el más utilizado es *φλέγω* («arder, resplandecer, hacer arder»: *I.* 7, 23; *Pae.* 18, 4). El compuesto *ἐπιφλέγω* aparece en *O.* 9, 22. En una sola ocasión se emplea *ἄπτω* (*I.* 4, 43), que además del valor «encender» conserva ciertos ecos del más general «alcanzar, tocar». En los sustantivos se observa mayor énfasis en el aspecto luminoso mientras que en los verbos siempre está presente la noción térmica.

Estas imágenes aluden fundamentalmente a la fama, a la gloria que la poesía aporta al objeto al que se aplica al hacer visible la *ἄρετή*²⁷. La preferencia por expresiones que sugieren una luz dinámica (propagación del fuego (*O.* 9, 21-5), resplandor (*N.* 4, 79-85; *Pae.* 18, 4-5), rayo (*I.* 4, 40-6)) revela una de las ideas clave del pensamiento de Píndaro en materia poética, igualmente evidente en las imágenes del agua: sus composiciones no fueron hechas para permanecer inmóviles como estatuas²⁸, sino para transmitirse de un lugar a otro a través del tiempo. Así luces, rayos y resplandores se hacen más perdurables²⁹ (*I.* 4, 40-6; *O.* 4, 8-10) que los hechos que iluminan³⁰. Imágenes como la del

²⁶ *N.* 4, 37-8 («Parecerá que desembarcamos en luz (*ἐν φάει*) muy superiores a los enemigos») es pasaje transicional situado después de las imágenes del torcecuello y las insidias marinas. Resistir a tales asechanzas le asegura al poeta la victoria sobre sus rivales. «Desembarcar en luz» y con superioridad sobre los enemigos supone alcanzar el puerto, el destino del viaje poético, con más brillantez artística, con mayor sabiduría que sus rivales en el oficio. La expresión *ἐν φάει καταβαίνειν* sugiere la idea de una envoltura, de una aureola luminosa.

²⁷ *Cf.* H. Gundert (1935), pp. 11-29 y 46-7, y D. Bremer (1976), pp. 276-89.

²⁸ *Cf.* *N.* 5, 1-3.

²⁹ J. Duchemin (1955), pp. 193-228, insiste en la sacralidad (inmortalidad y relación con la divinidad) de las representaciones de luz y oro, valores hondamente arraigados, como muestran los mitos y la antropología.

³⁰ El trabajo del poeta consiste en hacer duradero el esplendor momentáneo que otro al actuar ha sacado a la luz: *cf.* D. Bremer (1976), pp. 276 y 286. También S. Visicchio (1997), p. 289, destaca junto a la fama sobre todo el valor del recuerdo.

rayo a través de la tierra y el mar (I. 4, 40-6³¹), la estrella en la noche (P. 3, 75-6³²), marcan con toda evidencia el contraste y la lucha permanente entre sombra y luz, entre olvido y gloria perdurable.

1.3. Aire

Incluyo en este apartado por un lado las imágenes del aire propiamente dicho y por otro las de los animales que se desplazan por él.

El término *πνοά* (O. 6, 83) designa el viento, el soplo; *οὔρος* (P. 4, 3; N. 6, 28) es el favorable. En estas referencias a la poesía ambos sustantivos aparecen determinados mediante adjetivos (*καλλιρόαισι* en O. 6, 83, *εὐκλέα* en N. 6, 29) y / o genitivos (*ῥυμῶν* en P. 4, 3, *ἐπέων* en N. 6, 28).

El aire como imagen de la poesía supone para Píndaro, tal como puede apreciarse en los tres lugares mencionados, una representación de movimiento³³, o al menos del medio en el que éste se desarrolla. Aunque no aparece con perfiles totalmente definidos, sí está sugerida la idea de inspiración. En este sentido el pasaje más elocuente es O. 6, 83³⁴ («Tengo fama³⁵ de lengua de so-

³¹ «Pues si alguien dice algo bien, eso, provisto de voz, avanza inmortal y el rayo inextinguible de hermosas hazañas (*ἐργμάτων ἀκτὶ καλῶν ἄσβεστος*) va siempre sobre la tierra fértil y a través del mar. Ojalá alcanzásemos de las benévolas Musas encender aquella antorcha de himnos (*κεῖνον ἄψαι πυρσὸν ῥυμῶν*) también para Meliso, digna coronación del pancracio, para el vástago de Telesiades». Al máximo fulgor representado por *ἀκτίς* le correspondería en principio una corta duración (el rayo que precede al trueno se ve apenas un instante), sin embargo, éste poético es inextinguible, su fuego no lo apagan ni el agua ni la tierra. Pero duración no es quietud: el rayo poético es puro movimiento, avance constante. La antorcha de himnos mencionada en 61 puede aludir simultáneamente a los poemas homéricos y al ritual en que se inscribe la representación del epinicio (cf. E. Krummen (1990), pp. 55-6). La antorcha presenta un valor más instrumental que el rayo (elemento de la naturaleza), pero en todo caso, para encenderla se requiere la intervención de las Musas: cf. J. Taillardat (1965), p. 429, para la imagen Musa-llama en Aristófanes y su origen en las imágenes del fuego en relación a la poesía en los líricos. Taillardat precisamente cita este pasaje junto a O. 9, 21 y Bacch. *Peán* 4, 79-80.

³² «Aseguro que llegaría para él como una luz más brillante (*τηλαυγέστερον φάος*) que una estrella del cielo tras atravesar el hondo mar».

³³ Cf. S. Vissicchio (1997), p. 288.

³⁴ Para los problemas textuales y de interpretación del pasaje cf. G. Norwood (1941), L. Woodbury (1955), A. J. Beattie (1956), K. J. Dover (1959), C. A. P. Ruck (1968), pp. 132-3, D. S. Carne-Ross (1976), p. 24, J. B. McDiarmid (1987), C. O. Pavese (1990), p. 52.

³⁵ Para la traducción «tengo fama de» sigo a Beattie (1956), p. 1.

nora piedra de afilar que según mi voluntad se desliza hacia adentro en soplos de hermosas corrientes (προσέρπει καλλιρόαισι πνοαῖς))³⁶, pero también son significativas las invocaciones no meramente casuales a la Musa³⁷ en *P.* 4, 1-3 («Es preciso que tú te detengas hoy junto a un hombre amigo, el rey de Cirene de hermosos caballos, Musa, para que junto con Arcesilao, que marcha en el cortejo, acrecientes el viento de himnos (οὔρον ὕμνων) debido a los hijos de Leto y a Pitón») y *N.* 6, 26-9 («Espero, tras hacer esta solemne afirmación, alcanzar el blanco como si disparara con el arco³⁸. Vamos, Musa, dirige sobre ella (la casa, la familia del vencedor) próspero y glorioso viento de palabras (οὔρον ἐπέων εὐκλέα)»).

El águila es el ave que mejor representa las aspiraciones artísticas de Píndaro³⁹: es símbolo de la majestuosidad, de la altura poética, de la precisión, la seguridad (*N.* 5, 21) y certeza en el alcance del objetivo (*N.* 3, 80-2⁴⁰), del carácter sagrado de la poesía (*O.* 2, 86-8⁴¹) y también del orgullo del poeta solitario

³⁶ La imagen es en realidad la controvertida metáfora de la piedra de afilar; los soplos de hermosas corrientes son sólo un elemento de ella. Πνοά es el término más adecuado para sugerir la inspiración, pues designa entre otras cosas el soplo animado, el respirar. Podría pensarse que en el pasaje se opera una transición en el siguiente sentido: de la sonora piedra de afilar, caracterizada por su función (sacar filo a los instrumentos, agudizar su corte) y por el sonido que produce, el poeta atiende a este último aspecto, dejando atrás el primero, el que precisamente había suscitado tal metáfora (la agudeza que el poeta, cual piedra de afilar, imprime a sus versos). El interés de 83 no reside ya en la piedra que aguza filos, sino en el avanzar sonoro de los soplos inspiradores de poesía y música. No se nombra el lugar de procedencia de tales soplos, el agente inspirador, sino que la atención parece centrarse en el movimiento, recogido por el verbo προσέρπει y por el segundo término del adjetivo compuesto καλλιρόαισι.

³⁷ Concebida en estos pasajes casi como diosa del viento (cf. J. Péron (1974), p. 181, que recoge ambos pasajes como imágenes de navegación).

³⁸ En la imagen del disparo y en la de dirigir el viento hay evidentes similitudes: ambas implican movimientos orientados hacia un punto fijo, la trayectoria del viento y la de la flecha no son azarosas, sino perfectamente definidas desde su origen; por otra parte flecha y viento se desplazan igualmente a través del aire.

³⁹ R. Stoneman (1976) se muestra contrario a la interpretación de la imagen del águila en referencia al poeta: defiende la alusión al destinatario (vencedor) de la oda. P. A. Bernardini (1977) sostiene la opinión tradicional: referencia al poeta.

⁴⁰ «Es veloz el águila entre las aves, que arrebatara rápidamente con las garras, persiguiéndola desde lejos, sangrienta presa. Los cuervos graznadores recorren las regiones bajas».

⁴¹ «Sabio el que por naturaleza conoce muchas cosas; los que han aprendido como cuervos atolondrados con su palabrería graznen en vano ante el ave sagrada de Zeus». El águila es el ave del Padre Olímpico y Píndaro procura no apartarse en

sabedor de su valía. Píndaro, identificado con el ave señera⁴², majestuosa y segura, desprecia desde lo alto a los cuervos, torpes para el canto y torpes para el vuelo, la caricatura de sus rivales en el oficio.

Las alas simbolizan, como instrumento para el vuelo, la capacidad de elevación y la velocidad; de ahí su empleo frecuente en los poemas pindáricos como imagen de la altura, la calidad poética, el espíritu que anima la composición y la rapidez en la transmisión del mensaje. Las alas de las Musas, la poesía, son el medio por el cual el vencedor se eleva a las alturas de gloria que sus triunfos merecen. Tal ascenso no lo alcanza el hombre por sí mismo, sólo por sus hechos, sino gracias a la poesía, a las alas —de las Piérides— que generosamente lo encumbran (*I.* 1, 64-7). Πτερόεις⁴³ aparece en dos pasajes relacionados con el canto: (*I.* 5, 63 y *O.* 9, 11-2). En ambos casos el contexto es exhortativo y están presentes verbos de movimiento, de envío. En el segundo el adjetivo califica a la flecha, una de las imágenes más frecuentes de la poesía, y que, entre otros rasgos, tiene en común con las alas el desplazarse por el aire; en el primero se aplica al himno, a la palabra poética, musical. Ποτανός («alado, provisto de alas») se emplea en *N.* 3, 80 para designar a las aves, en *N.* 7, 22 califica la técnica poética, en *P.* 8, 34 actúa como predicativo de la deuda del poeta para con el vencedor⁴⁴ y en *P.* 5, 114 califica al vencedor⁴⁵. Ὑπόπτερος sólo se utiliza en referencia a la poesía en *O.* 9, 21-5, pasaje citado anteriormente a propósito de las imágenes del fuego.

El otro animal del aire en las metáforas pindáricas relativas a la poesía es la abeja. Estudio aquí el pasaje en que aparece este insecto, pero no aquéllos en los que se alude al producto que elabora (la miel), que abordaré más adelante. En *P.* 10, 53-4 («Pues la flor de los himnos encomiásticos, como la abeja, se dirige unas veces hacia un relato, otras hacia otro»)⁴⁶ la abeja simboliza la varie-

ningún momento del orden moral y religioso representado por él. No exagera G. F. Gianotti (1975), p. 53, al decir que para Píndaro en la inspiración poética, aunque sea de manera indirecta, está siempre presente el propio Zeus, «señor de todas las cosas, instaurador de la armonía cósmica, ... principio primero, como padre de las Musas, de la actividad poética».

⁴² Por la altura del vuelo, no por el canto (*cf.* R. Nünlist (1998), p. 56).

⁴³ Frecuente en los poemas homéricos como calificativo de la palabra, especialmente de las de los dioses.

⁴⁴ *P.* 8, 32-4: «Que la deuda para contigo que vino a mis pies, muchacho, el más reciente de tus triunfos, marche alada según mis recursos (ἐμᾶ ποτανὸν ἀμφὶ μαχανᾶ)».

⁴⁵ «Desde su madre alado entre las Musas (ἐν τε Μοῖσαισι ποτανός)».

⁴⁶ J. H. Waszink (1974), p. 16, y H. Maehler (1982) II, pp. 181-2, consideran que Píndaro tomaría el símil de Simon. 593 *PMG* («ocupándose de la rubia miel»).

dad⁴⁷, la natural ligereza y fluidez de las transiciones entre los distintos motivos que integran un epinicio. Se convierte así en una imagen de la técnica de composición que Píndaro se propone aplicar. No se debe pasar por alto que utiliza como símbolo del arduo trabajo compositivo a un animal tradicionalmente caracterizado por la laboriosidad y que el revolotear de flor en flor⁴⁸ no obedece a un capricho, sino a una selección⁴⁹ fundada en el provecho que pueda obtener de cada una de ellas: de la misma manera cambia el poeta de un motivo a otro cuando lo considera oportuno y provechoso, rentable para la totalidad del poema.

1.4. Vegetación

Los términos relativos a la vegetación utilizados en referencia a la poesía en los textos de Píndaro son: ἄνθος («flor»: *O.* 6, 105, *O.* 9, 48), ἀνθέω («florecer»: *O.* 13, 23), κᾶπος («jardín»: *O.* 9, 26), φύλλον («hoja»: *I.* 4, 27), θάλος («retoño»: *Dith.* 1, 14), φυτεύω («plantar»: fr. 141), ἀέξω («acrecentar»: *Dith.* 1, 14; *O.* 6, 105), ἐαρίδροπος («cortado en primavera»: fr. 75, 6-7), adjetivo este último formado sobre el verbo δρέπω, que probablemente también alude a la poesía en el pasaje fragmentario *Pae.* 12, 5⁵⁰.

Los verbos recién mencionados se encuentran en pasajes en relación con la divinidad⁵¹. El poeta actúa como administrador: en este sentido debe interpretarse el verbo νέμομαι⁵² en *O.* 9, 25-6 («Si con destinada mano⁵³ adminis-

⁴⁷ Cf. J. H. Waszink (1974), pp. 14-6, para el motivo de la abeja pindárica como imagen de la ποικιλία.

⁴⁸ Es decir, de uno a otro objeto de belleza. Los temas son variados, pero siempre hermosos.

⁴⁹ Sobre esta idea cf. R. Nünlist (1998), p. 63.

⁵⁰ «A las nueve Musas ... coronando de flores ... de himnos coja».

⁵¹ *O.* 6, 105 («Y acrecienta la flor placentera de mis himnos») forma parte de la súplica dirigida a Posidón con la que concluye el epinicio; *Dith.* 1, 13-4 («Acrecentad aún, Musas de hermosa diadema, el retoño de los cantos») constituye una invocación a las Musas; fr. 141 proclama de manera general: «la divinidad, que todo procura a los mortales, también planta gracia en el canto». Ἄνθεϊ se dice en *O.* 13, 23 de la Musa, pero también de Ares: «Allí florece la Musa de dulce soplo, allí Ares en las funestas lanzas de los jóvenes».

⁵² Designación de la intervención directa y personal del poeta: cf. R. Campagner (1993), p. 45.

⁵³ La expresión μοιριδίω παλάμη alude a la divinidad, a la «inspiración divina» a la que se une la aportación personal del poeta (cf. R. Campagner (1993), p. 45 y n. 20).

tro / cultivo el escogido jardín de las Gracias»). Siembra y crecimiento son asunto de la divinidad, por más que los cantos sean del poeta («O. 6, 105: «la flor placentera de mis himnos»).

La elección de sustantivos como *flor*, *hoja*, *retoño* revela la preferencia por las partes más vistosas de la planta, por las que le prestan el máximo esplendor (valor estético) y al mismo tiempo son indicio de salud y continuidad en el futuro (especialmente en el caso de ἄνθος y θάλλος). Hojas, flores y retoños son la imagen de una planta en su mejor sazón, el punto culminante del ciclo, imagen también de renovación y vida⁵⁴. La vegetación, como el agua, se hace perdurable a través del cambio, cíclico⁵⁵ en este caso. El interés de las imágenes vegetales de la poesía radica fundamentalmente en las ideas de germinación, esplendor y crecimiento. Se trata de una naturaleza dinámica, esplendorosa, jamás estática, siempre dispuesta a la renovación que garantiza la vida. Es el mundo de lo natural, tan opuesto a lo artificioso.

2. Actividades del hombre

Las imágenes pindáricas relativas a la actuación del hombre son complementarias y opuestas a las estudiadas en el apartado *Elementos de la naturaleza*: si allí observábamos las fuerzas desatadas, primigenias, las no sometidas al dominio humano, nos encontramos aquí con las sujetas al control del hombre⁵⁶. Esta separación radical que a primera vista podría resultar contradictoria, encaja, sin embargo, con el doble enfoque de la concepción poética de Píndaro: inspiración y saber técnico.

2.1. Agricultura

Los términos empleados en referencia a la tarea poética son los siguientes: ἀναπολίζω («arar, recorrer la tierra repetidas veces»: P. 6, 3), σπείρω («sem-

⁵⁴ Cf. D. Steiner (1986), pp. 28-9.

⁵⁵ Cf. D. Steiner (1986), pp. 32-4, a propósito de las similitudes que la imagen permite establecer entre períodos de mayor y menor éxito en la vida humana así como del paso de la vida a la muerte y el ciclo vegetal.

⁵⁶ J. Péron (1974), p. 167, señala que los motivos técnicos de las imágenes marítimas (remo, ancla, timón, ...) aluden al orden, a la organización ligada a la reflexión lúcida, mientras que las imágenes de la naturaleza ponen de manifiesto la idea de desorden y simbolizan la irrupción en el hombre de fuerzas incontrolables.

brar»: N. 1, 13), ἄρῶ («arar, labrar»: N. 10, 26), ἄρουρα («tierra cultivable»: P. 6, 2), ἄρῶτας («labrador»: N. 6, 32).

El interés se centra en las tareas de cultivo (P. 6, 1-4) propiamente dicho, fundamentalmente en el arado (N. 6, 31-5⁵⁷; N. 10, 26) de los campos. A la siembra sólo se alude en un pasaje (N. 1, 13). La recolección no se nombra en ningún momento. La tierra aparece como elemento femenino, extenso y llano, caracterizado por su horizontalidad, asociado a divinidades como Afrodita (P. 6, 1-4), las Gracias (P. 6, 1-4), las Musas⁵⁸ (N. 6, 31-5; N. 10, 26), jamás posesión del poeta, pero sí dispuesto para sus trabajos de siembra y arado⁵⁹. El suelo sobre el que trabaja nunca le pertenece, siempre es originario el campo de las posibilidades que el artista convierte en realidad mediante su esfuerzo, una labor que resultaría artefacto estéril sin la base natural que la tierra ofrece.

2.2. Apicultura

La miel, producto cargado de múltiples sugerencias, adecuado por ello para funcionar en diversos contextos, es uno de los motivos más frecuentes, explícita o implícitamente, en la imaginería pindárica relativa a la poesía. Los términos utilizados en relación a la apicultura son los siguientes: μέλι («miel»: O. 10, 98; N. 3, 77; *Pae.* 6, 59⁶⁰), μελισσῶν τρητὸν πόνον («horadada labor de las abejas»: P. 6, 52-4⁶¹), μελισσοτεύκτων κηρίων («panales fabricados por las abejas»: fr. 152).

⁵⁷ L. Lomiento (1996), pp. 69-70, pone en relación el uso de esta imagen («labradores de las Piérides (Πιερίδων ἄρῶταις)») con el símil agrícola del comienzo del epinicio (9 ss.), donde se compara el linaje de Alcimidas con campos de cultivo. También R. Campagner (1993), p. 54, señala la anticipación temática de la metáfora.

⁵⁸ N. Vanbremeersch (1987), p. 88, destaca la relación, asegurada gracias al trabajo del poeta, que estas metáforas muestran entre el mundo divino (naturaleza exuberante y salvaje) y el humano (tierra cultivada). Señala asimismo (p. 90) la base religiosa de las representaciones agrícolas. En este sentido *cf.* también R. Campagner (1993), que niega que la agricultura fuera concebida como pura τέχνη y afirma la dimensión religiosa, sagrada, de dicha actividad (p. 47 esp.).

⁵⁹ Son evidentes las connotaciones sexuales de la imagen, especialmente si se tienen en cuenta los valores metafóricos («engendrar», «progenitor», etc.) recogidos en los diccionarios para ἄρῶ y términos etimológicamente relacionados.

⁶⁰ Pese al estado fragmentario del texto (58-9: «Quiere mi lengua ... dulce flor de miel»), creo que hay indicios suficientes para considerarlo alusivo a la tarea poética.

⁶¹ P. 6, 52-4 («Su dulce talante y el trato a los comensales corresponde a la horadada labor de las abejas (μελισσῶν ἀμείβεται τρητὸν πόνον)») es referencia a la

En los textos de Píndaro no aparecen referencias en sentido estricto a la miel como elemento inspirador de verdad poética, pero sí profética⁶². En esta miel, imagen tradicional y frecuente, como la de la abeja, en referencia a la poesía⁶³, confluyen ideas muy representadas en la obra pindárica a través de otras metáforas: tópico de la dulzura poética; su aspecto fluido («empapar de miel» en *O.* 10, 97-9⁶⁴) la hace semejante al agua, de manera que resulta fácil la transposición de algunos de sus valores, especialmente los señalados a propósito de los verbos de significado «derramar»; su propio carácter nutritivo (*N.* 3, 76-80⁶⁵) la acerca al poder fecundante del agua. Por otra parte, resulta inseparable de la abeja (*P.* 6, 52-4; fr. 152), de manera que se concibe —en total paralelismo con la tarea poética— como el producto, el dulce resultado de un paciente y laborioso esfuerzo realizado sobre una base natural.

2.3. Viaje

Píndaro presenta en numerosas ocasiones su composición como un mensaje, un envío y él mismo se identifica con el viajero que llega para la repre-

poesía si, tal como señala L. Kurke (1991), pp. 100-1, la expresión «horadada labor de las abejas» es equivalente a «poema de Píndaro». Con la imagen del panal, que inevitablemente evoca la miel, el poeta estaría sugiriendo simultáneamente la dulzura de trato de Trasibulo, la de su propia poesía y la exacta correspondencia entre ambos (trato del cliente y trabajo del poeta). Por otra parte, éste se identificaría con la abeja, el animal laborioso que gracias a su esfuerzo (πόνον) lleva a término la tarea.

⁶² Cf. *O.* 6, 45-7 (serpientes que alimentan con miel a Yamo), *P.* 4, 60 (denominación «abeja délfica» aplicada a la Pitia). Miel y abejas eran consideradas inspiradoras de sabiduría y elocuencia: cf. J. Duchemin (1955), pp. 250-4, J. H. Waszink (1974), pp. 9-13, y Paus. 9, 23, 2, acerca de las abejas que se posaron sobre los labios de Píndaro.

⁶³ Cf. J. Taillardat (1965), pp. 431-3. Respecto a la antigüedad de ambas representaciones (mayor la de la miel, más reciente la de la abeja) y los precedentes de su uso en la lírica coral cf. J. H. Waszink (1974), pp. 6-13.

⁶⁴ La imagen de la miel recoge las ideas de los versos anteriores: empapar de miel refuerza la expresión *ἀναπάσσει χάριν* («esparce gracia», 94) y, por otra parte, sugiere el valor nutritivo presente en el verbo *τρέφοντι* (95).

⁶⁵ La miel es aquí ingrediente de una bebida que reúne en la copa el alimento (leche y miel), la dulzura (miel) y el aspecto apetecible que le presta la espuma (el rocío) que la corona. La imagen de la bebida responde a la sed a la que se alude al comienzo de la oda (6: «Cada acción tiene sed de una cosa»). No debe olvidarse que los antiguos creían que las abejas simplemente recogían de las hojas y las flores de las plantas una especie de rocío celeste (cf. A. M. Martín Tordesillas (1968), pp. 28-30, J. H. Waszink [1974], pp. 6-7, y D. Boedeker (1984), pp. 47-9), es decir, la miel, como el rocío, se caracterizaría por su pureza y procedencia de las esferas divinas.

sentación o celebración poética. Son motivos propios de la poesía entendida como instrumento de comunicación. Analizo aquí los medios y vehículos a través de los que se lleva a cabo ese desplazamiento metafórico: caminos⁶⁶ de la tierra y del mar, carros⁶⁷ y naves.

2.3.1. Caminos de la tierra.

Los términos empleados son: *óδος*⁶⁸ (O. 1, 110; O. 6, 25; N. 6, 54; N. 7, 51; *Pae.* 7b, 20), denominación tanto del camino como del viaje⁶⁹, *κέλευθος* («sendero, senda»: O. 6, 23; P. 11, 39; I. 2, 33; I. 4, 1; fr. 191⁷⁰), *οἶμος*, el camino estrecho por el que se anda⁷¹ (O. 9, 47; P. 4, 248), *ἀμαξιτός*, derivado de *ἄμαξα*, es el camino ancho, el adecuado para los carros (P. 4, 247; N. 6, 54; *Pae.* 7b, 11), *πρόσοδος* designa la aproximación a un lugar, su vía de acceso (N. 6, 45).

La imagen, bien representada en la tradición literaria anterior, es una de las más empleadas en los poemas pindáricos. Era ya metáfora banalizada del discurso, del pensamiento. Píndaro la toma así, pero la dota de matices nuevos, arrancándola del terreno de la abstracción —de la pura equiparación camino = método— y devolviéndola al de lo concreto. La variedad léxica es ya en sí misma un claro indicio. A ello se añade el uso preponderante en contextos transi-

⁶⁶ La imagen del camino contaba ya con una tradición amplia y asentada en la literatura griega. Para los precedentes homéricos de la imagen del camino en referencia al discurso cf. O. Becker (1937), pp. 68-70, y J. Taillardat (1965), p. 433. Ph. Giannisi (1997), p. 136, señala que la analogía fundamental en que se sustenta la imagen es la estructura común: la parataxis en serie de unidades autónomas.

⁶⁷ Aunque abordo aquí la imagen del carro, debo señalar que como metáfora de la poesía alcanza un desarrollo amplio debido a la vertiente deportiva, a su uso en los juegos panhelénicos; de ahí la frecuente aparición metafórica en epinicios que celebran triunfos en las carreras de cuadrigas.

⁶⁸ Es el término más frecuente y, al parecer, el más antiguo: cf. O. Becker (1937), pp. 15-22, con estudio pormenorizado de sus valores

⁶⁹ O. Becker (1937), p. 9, destaca como esencial para el concepto de camino el hecho de que el término simultáneamente designe la acción y el lugar donde se desarrolla.

⁷⁰ El fragmento, integrado por este único verso, resulta de difícil interpretación (cf. aparato crítico de la edición de H. Maehler, T. B. L. Webster (1970), p. 106, G. Nagy (1990), p. 93, n. 57).

⁷¹ Por el que, a diferencia de *κέλευθος*, no transitan vehículos: cf. O. Becker (1937), pp. 36-7.

cionales (O. 6, 22-7; O. 9, 47; P. 4, 247-8; P. 11, 34-40; N. 6, 45-6; N. 7, 50-2), donde el camino se identifica con el curso que sigue la composición (alusiones a la técnica compositiva: enlace de puntos (del triunfo presente con la gloria legendaria: N. 7, 50-2; O. 6, 22-7), peligro de perder el rumbo y abandonar el camino recto (P. 11, 34-40), capacidad para abreviar el relato mítico tradicional («conocimiento de un atajo»: P. 4, 247-8), fidelidad a la tradición (N. 6, 53-4). Píndaro se reconoce heredero de ciertos patrones formales especialmente en lo relativo a la exposición de los relatos míticos, pero no por ello deja de afirmar su propia personalidad literaria y su originalidad. Plantea la oposición de manera más complementaria que excluyente y para ello se sirve sobre todo de dos términos propios de la imaginería del camino: ἀμαξιτός (la tradición épica, homérica: *Pae.* 7b, 10-4⁷²; P. 4, 247-8; N. 6, 53-4) y οἶμος⁷³ (el talento propio: P. 4, 247-8).

Uno de los aspectos de la imagen que más desarrolla el tebano es el del camino concebido como recurso (N. 6, 45-6; I. 4, 1-3), idea que con él se convierte en tópico literario⁷⁴: el poeta tiene mayores posibilidades para el elogio poético, mayor facilidad⁷⁵, cuanto mayores son los hechos dignos de encomio del home-

⁷² Al magnífico camino ancho por el que transitan los carros opone Píndaro la breve senda que él sabe usar como atajo. No hay desprecio del camino homérico, del que también se sirve el tebano, sino autoafirmación de su superioridad respecto a rivales contemporáneos a quienes sólo considera capaces de la imitación. A pesar de las objeciones que plantea G. B. D'Alessio (1992) y (1995), pp. 172-4, adopto la propuesta textual de V. di Benedetto (1991) 164-76, porque la considero más acorde con la actitud de Píndaro respecto a Homero y a la épica en general y especialmente por su declaración expresa de la intención de seguir el ἀμαξιτὸν ὁδὸν de los antiguos en N. 6, 53-4.

⁷³ El pasaje O. 9, 47 («Pon en pie para ellos un sonoro camino de palabras (ἐπέων ... οἶμον λυγύν)») sirve de transición al mito de Deucalión y Pirra y precede inmediatamente a la exhortación a alabar el vino añejo, pero también las flores de los himnos nuevos (48-9). La proximidad de estos versos y el uso de ἐγείρω («levantar, despertar») me llevan a pensar que Píndaro alude a su propia originalidad en el tratamiento del mito o bien en la elección, más allá de la pretendida referencia a Simónides (Cf. R. Lattimore (1946), pp. 230-2, y escolios a O. 9 (Drachmann, I, p. 285)), donde se ponía en relación con Simon. fr. 49 D (= 602 *PMG*: «Todavía el vino joven no se prueba mejor que el don de la vid del pasado año»). El camino de palabras es el relato mítico que el poeta se dispone a comenzar.

⁷⁴ G. F. Gianotti (1975), p. 121, destaca que precisamente a partir de Píndaro ἔστι μοι θεῶν ἕκατι μυρία παντῶ κέλευθος se convierte en fórmula convencional.

⁷⁵ I. 2, 33-4: «Pues no se hace montaña ni escarpado el camino (οὐ γὰρ πάγος οὐδὲ προσάντης ἄ κέλευθος γίνεται) si uno lleva los honores de las del Helicón a casa de hombres bien afamados».

najeado: el camino de los éxitos deportivos se corresponde con el camino de éxitos literarios; la excelencia en el actuar, con la excelencia en el canto.

Hablaba antes del retorno de una metáfora muerta, banalizada, al mundo de lo concreto, y señalaba ciertos elementos (variedad terminológica, alusión a la propia actualidad del poema, ya sea en el momento de la composición, ya en el de la ejecución) que contribuyen a incardinarla en ese universo de lo real, pero ninguno de ellos es tan poderoso como las conexiones contextuales internas y externas que el poeta establece para dicha metáfora. Comento dos ejemplos: *O.* 1, 108-11 («Y si no te abandona pronto, todavía espero celebrar una victoria más dulce con el carro veloz hallando una vía servidora de palabras (ἐπίκουρον εὐρῶν ὁδὸν λόγων) al llegar a la eminente colina de Crono») es un pasaje próximo al final de la composición. El poeta expresa su deseo de cantar para Hierón una futura victoria olímpica en la carrera de carros. La mención del carro es la que suscita la imagen del camino de palabras⁷⁶. El camino real hacia la colina de Crono y el camino poético se funden en uno solo, máxima expresión de la exacta correspondencia entre el hecho cantado y el poema, el logro del cliente y el trabajo del poeta: él debe hallar la vía de palabras (poema) por la que transite el carro que obtiene la victoria, un camino específico, ajustado al triunfo concreto y que está por descubrir. El camino existe (o existirá) por cuanto existe el hecho que lo reclama (victoria con el carro). *O.* 6, 22-7 («Pero, Fintis, únceme ya el brío de las mulas cuanto antes para que por sendero puro (κελεύθῳ τ' ἐν καθαρῷ) hagamos avanzar el carro y lleguemos al linaje de estos hombres. Porque aquéllas más que otras saben guiarnos el camino (ὁδὸν ἀγεμονεῦσαι) una vez que recibieron coronas en Olimpia») es pasaje de transición al mito. La invocación a Fintis, el auriga vencedor en la carrera de mulas, provoca la imagen del carro, unida a su vez a la del camino, cuyo término no es otro que el origen del linaje del vencedor. Hasta allí deben guiar las mulas vencedoras en Olimpia, que, conocedoras del triunfo y la gloria, saben por tanto el camino que conduce a los antepasados también gloriosos. No puede darse en tan pocos versos mayor concatenación de ideas⁷⁷ sugeridas a través del dinamismo de imágenes que reúnen en su seno elementos reales y elementos poéticos, hundidos sus tentáculos en el mundo físico y en el de la ficción: a Fintis, el auriga real, se le pide uncir unas mulas que ya no son simples mulas, sino fuerzas que tiran del carro, que tampoco es ya carro material, sino vehículo poético, poema, que ha

⁷⁶ Variante posterior del «camino del canto», según Ph. Giannisi (1997), p. 135.

⁷⁷ Ya F. Dornseiff (1921), pp. 58 y 66, destacó la especial riqueza semántica del pasaje.

de discurrir por sendero puro (porque pura es la trayectoria del linaje) hasta llegar al origen familiar de los hombres a los que celebra. Como presente y pasado son gloriosos, nada mejor que las mulas (poéticas y reales nuevamente) para recorrer el camino de gloria trazado entre ambos puntos⁷⁸. El ajuste, la correspondencia entre el hecho objetivo y el poema, esa idea tan propia de la concepción poética de Píndaro, alcanza en el terreno de imágenes como ésta su máxima expresión: la poesía no sólo se ajusta, sino que se funde con la realidad⁷⁹.

2.3.2. Caminos del mar

Los términos más frecuentes son *πλόος* («rumbo, trayecto marítimo»: *P.* 11, 39; *N.* 3, 27), *στόλος* (sustantivo que designa la expedición, el viaje e incluso su causa: *P.* 2, 62) y su verbo correspondiente *στέλλω* (*O.* 13, 49).

En el mar no hay sendas visibles marcadas sobre la superficie de las aguas; sólo está el rumbo (*πλόος*: «rumbo, trayecto marítimo» en *P.* 11, 39⁸⁰ y *N.* 3, 27⁸¹) en la mente o en el mapa. Es, como puede apreciarse en estos ejem-

⁷⁸ M. Simpson (1969), p. 446, considera que la metáfora del carro es aquí adecuada tanto para describir la marcha natural del epinicio como para la transición, dentro de la narración, de este mundo al del mito, del tiempo a lo atemporal. Mediante esta imagen el acceso al mito se torna más real, más concreto. Considero valiosa la observación de G. Nuzzo (1984/5), p. 273, n. 8: para Píndaro existe un espacio literario, casi geoméricamente mensurable, dentro del cual se mueve el epinicio.

⁷⁹ En la línea de lo expuesto *cf.* O. Becker (1937), pp. 79-80.

⁸⁰ *P.* 11, 38-40 combina la imagen del camino en la tierra con la del camino en el mar. El resorte que provoca el paso de una metáfora a otra es la condición de las encrucijadas: el aspecto mutable que en ellas presenta el camino provoca la confusión y la duda y recuerda los senderos imposibles en las aguas, la dificultad de mantener el rumbo, la insignificancia de la trayectoria racional frente a las potencias de la naturaleza. La barca cede al empuje del viento como el poeta a la tentación de dejarse llevar por imágenes, relatos, temas y motivos que no entraron en sus previsiones. Para el tema de la desviación del programa *cf.* O. Becker (1937), p. 72.

⁸¹ *N.* 3, 26-8 («Corazón, ¿hacia qué promontorio extranjero diriges mi rumbo (*πλόον*)? Digo que llesves la Musa a Éaco y a su linaje») sigue a la mención de las columnas de Heracles (el punto alcanzado por el vencedor más allá del cual no se puede ir: *cf.* J. Péron (1974), p. 81) en 21. El camino caprichoso del corazón pugna con el racionalmente determinado; el recurso retórico de apelación al propio *θυμός*, el desdoblamiento de la personalidad poética en un «yo espontáneo» y un «yo del autocontrol», aunque ficción literaria, responde a un motivo real.

plos⁸², el reino de lo incierto, de la naturaleza indomable y temible. Cabe hallar rumbos, proyectos de viaje, trayectorias, pero no caminos en el sentido de objetos preexistentes a la navegación o independientes de ella. La ruta comprende el trayecto de tierra a tierra, de modo que el embarcar (*P.* 2, 62-3) y desembarcar (*O.* 7, 13; *P.* 3, 73; *N.* 4, 38)⁸³ adquieren especial importancia puesto que suponen respectivamente perder la seguridad y reencontrarla. Pero el poeta debe asumir el riesgo con actitud entregada y generosa (*N.* 5, 50-1⁸⁴). Como las imágenes de los caminos de la tierra, también éstas suelen presentar función transicional (*N.* 3, 26-8; *N.* 4, 36-7; *N.* 4, 69-72) y aluden a la técnica de composición (*P.* 10, 51-2; *P.* 11, 38-40; *N.* 3, 26-8; *N.* 4, 36-7⁸⁵; *N.* 4, 69-72⁸⁶).

2.3.3. Carro

El sustantivo más frecuente como denominación del carro poético es ὄρμα, término genérico que en ocasiones nombra al conjunto formado por carro y caballos, (*O.* 1, 110; *P.* 10, 65; *N.* 1, 7; *N.* 9, 4; *I.* 8, 61; *Pae.* 7b, 13); le siguen δίφρος, propiamente la plataforma del carro sobre la que pueden ir dos personas, (*O.* 9, 81; *I.* 2, 2), ὄχημα («vehículo»: fr. 124 a, 1⁸⁷; fr. 140 b,

⁸² Y en *N.* 6, 55-7, donde se observa el contraste con la seguridad que ofrece el camino ancho, el camino de carros descubierto por los antiguos (53-4).

⁸³ Al momento de la partida alude también *N.* 5, 2-3, donde la oda, de la que el poeta se despide en el puerto, se equipara a una mercancía destinada a viajar lejos. El motivo del envío de la mercancía marítima aparece en *P.* 2, 67-8.

⁸⁴ *N.* 5, 50-1 («Y si llegas hasta Temistio para cantarle, no te quedes frío. Entrega la voz, despliega las velas hacia la verga del palo mayor»), imagen próxima al final del poema y que, a modo de cierre, evoca los versos 2-3 («Pero, dulce canción, marcha desde Egina ...»), exhorta a emplearse a fondo, a no escatimar elogios ni esfuerzos, a apostar con todo entusiasmo por el éxito final que en cierta manera las velas hinchadas auguran.

⁸⁵ *N.* 4, 36-7, que enlaza con la imagen del hechizo del torcecuello (35), alude a la dificultad que supone continuar con el relato mítico. La presencia de esta imagen se ha explicado diversamente: cf. J. Péron (1974), p. 100; A. M. Miller (1983), p. 211; P. Kyriakou (1996) 17-35.

⁸⁶ La mención de las tinieblas infranqueables de más allá de Gadir en 69 constituye una variante del motivo de las columnas de Heracles, con el doble significado moral (límites humanos) y estético (necesidad de gobernar el impulso de la inspiración y de evitar una fantasía excesiva) que defiende J. Péron (1974), p. 82.

⁸⁷ El pasaje recrea el ambiente de la poesía simposiaca, donde el carro es ya vehículo enviado, cargado de cantos, que contribuirá a amenizar el banquete, un carro más próximo a Baco y sus dones que a los arduos esfuerzos en pos de la victoria,

8⁸⁸) y ὄκχος («vehículo»: *O.* 6, 24). Junto a los verbos de valor general βαίνω (*O.* 6, 24; *I.* 2, 2), ἀνάγω (*O.* 9, 80), ἀναβαίνω (*N.* 9, 4), el más utilizado en relación con el carro es ζεύγνυμι⁸⁹ (*O.* 6, 22; *P.* 10, 65; *N.* 1, 7; *I.* 1, 6); ἐ-λαύνω aparece en *Pae.* 7 b, 14.

Esta imagen es muy frecuente en la obra de Píndaro⁹⁰. Presenta un rasgo fundamental: el dinamismo. El carro supone la unión de varias fuerzas (especial frecuencia del verbo ζεύγνυμι) en una dirección común, un motivo muy del gusto del tebano en lo que a su concepción poética respecta: gobernar la inspiración con la reflexión y la sabiduría. Sugiere la idea de inicio de una andadura arrolladora y victoriosa, la de la propia composición con la que el carro deportivo se identifica (*O.* 6, 22-5⁹¹; *P.* 10, 64-6; *N.* 1, 7⁹²; *N.* 9, 4-5⁹³; *I.* 2, 1-3). La metáfora del carro de las Musas (*O.* 9, 80-1⁹⁴; *P.* 10, 64-6; *I.* 8, 61-2) la

sea en las pruebas deportivas, sea en la batalla. Aunque propiamente ὄχημα designa el vehículo, ese valor queda aquí algo desvirtuado por la fuerza que cobra el verbo πέμπω y el adjetivo μεταδόρπιον: se da un desplazamiento de significado hacia la idea de «recipiente, continente», ὄχημα es ya más el objeto en que se depositan las canciones que su medio de transporte.

⁸⁸ El pasaje es muy fragmentario. Tal vez se establezca una comparación con un peán: cf. M. G. Fileni (1987), pp. 18-9.

⁸⁹ Ni en *I.* 1, 6 ni en *I.* 7, 19 aparece mencionado explícitamente el carro, pero la presencia del verbo sugiere dicha imagen. En el primer caso se retoma en versos posteriores en un doble nivel: el literal representado por ἄρματι (14) y el metafórico, en referencia a la propia actividad poética (ἐναρμόξαι, 16): cf. G. W. Most (1985), p. 59. En *I.* 7, 19 a la metáfora de las corrientes de agua (16-9) se asocia ésta del carro, como señala J. Péron (1974), pp. 238-9.

⁹⁰ No tengo en cuenta los pasajes fr. 52b,4s. (*Pae.* 2, 4-5), fr. 107 (a), 3 y fr. 177c, en los que S. Vissicchio (1997), pp. 301-2, considera posible una alusión al carro de la poesía.

⁹¹ Pasaje comentado a propósito de la imagen del camino.

⁹² Como en *P.* 10, 64-6, el verbo ζεύγνυμι une mundo real y mundo poético, triunfo y celebración encomiástica.

⁹³ El poeta sugiere la imagen de un cortejo triunfal (1-3) que se dirige desde Sición hasta Etna, la ciudad del vencedor, pero, por otra parte, la subida de Cromio al carro evoca el comienzo de la carrera que le dio el triunfo: la trabazón entre acontecimiento deportivo y celebración poética es tal que el principio de lo que será la victoria se hace coincidir con el inicio de la oda («al subir al carro da la señal para el canto»). B. K. Braswell (1998), p. 52, se muestra contrario a esta interpretación.

⁹⁴ «Ojalá fuera inventor de palabras adecuado para dejarme llevar en el carro de las Musas (ἀναγείσθαι ... ἐν Μοισᾶν δίφρῳ)». El pasaje presenta el tópico del relato legendario que reclama un desarrollo a expensas del equilibrio estructural del resto de la composición.

recibe Píndaro de la tradición, pero la reelabora⁹⁵ —sobre la base real de epinicios por victorias con el carro— desarrollando fundamentalmente su dinamismo y asociándola a otras imágenes también relacionadas con el movimiento (corrientes de agua⁹⁶, camino⁹⁷, dardos⁹⁸).

2.3.4. Nave

Los términos utilizados son los siguientes: ἄκατος («barco ligero, de escasas dimensiones»: P. 11, 40; N. 5, 2), ἔντεα ναός («aparejos de la nave»⁹⁹: N. 4, 70), ναῦς («nave, barco»: N. 6, 55), ὀλκός («nave de carga»: N. 5, 2), κώπα («remo»: P. 10, 51), ἄγκυρα («ancla»: P. 10, 51), πρῶρα («proa»: P. 10, 52), ἱστία («velas»: N. 5, 51), καρχήσιον («mástil»: N. 5, 51), ἔμβολος («espolón»: fr. 6a, (e)), πούς designa en N. 6, 55 al timón. Esta variedad de vocablos da una

⁹⁵ Considero que se trata de una metáfora tradicional. H. Maehler (1963), p. 92, n. 1, al tiempo que señalaba el precedente parmenídeo (fr. 1), sospechaba que Píndaro habría tomado la imagen de Simon. 519, fr. 79; J. Péron (1974), p. 26, entiende que tiene sus orígenes en pasajes como Hes., *Op.* 659, Alc. fr. 1D, 92-3 (=fr. 3, 92-3 Calame) y que presenta mayores similitudes con el tratamiento pindárico en los textos de los presocráticos: Empédocles (fr. 3DK, 5) y Parménides (fr. 1DK, 1-5), pasaje este último especialmente semejante a Pind. *O.* 6, 22-8 (para un análisis pormenorizado de las similitudes cf. por ejemplo O. Becker (1937), pp. 139-40 y G. B. D'Alessio (1992), pp. 143-65). También F. García Romero (1996), p. 58, defiende el carácter tradicional, en contra de G. F. Gianotti (1975), p. 66, n. 97, que pensaba en un origen pindárico sobre la base de imágenes y situaciones reales. Creo que la metáfora, de valores complejos según los diversos contextos (cf. G. B. D'Alessio (1992), p. 154 esp.), era ya de uso común en poetas anteriores, pero Píndaro la reelabora para adaptarla a la realidad del triunfo en las carreras de carros.

⁹⁶ *I.* 7, 19.

⁹⁷ *O.* 6, 22-5; *O.* 1, 109-12, donde, como señala M. Simpson (1969), pp. 466-70, el carro alude simultáneamente a la prueba deportiva y al epinicio que la celebra. *Pae.* 7b, 10-4, pasaje ya comentado a propósito de la imagen del camino.

⁹⁸ *I.* 2, 1-3: «Los hombres de antes, Trasíbulo, los que provistos de la gloriosa forminge subían al carro de las Musas de áurea diadema (οἱ χρυσαμυκῶν / ἐς δίφρον Μοισᾶν ἔβαινον), disparaban con rapidez himnos de dulce voz para los muchachos». La relación de δίφρος en referencia a la poesía con contextos guerreros se hace patente en 3: el disparo de himnos y la lira usada a modo de arma. La imagen primera sufre una transformación que la dota de nuevas sugerencias: la del carro estaría probablemente motivada por la victoria en dicha prueba; mediante la conversión del de competición en carro guerrero el poeta deriva hacia la metáfora del dardo poético.

⁹⁹ Perífrasis prácticamente equivalente a ναῦς.

idea del interés que las imágenes marítimas suscitan en Píndaro en relación a la poesía. Indudablemente el poeta halló en las metáforas marineras, que tan arraigadas estaban ya en la tradición literaria, múltiples y significativos aspectos y situaciones comparables a la navegación poética.

Como las de carros y caminos de la tierra, las relativas al rumbo y a la nave¹⁰⁰ suelen tener función transicional. De la misma manera que el carro aparece mayoritariamente en epinicios que celebran victorias en tales carreras, las metáforas náuticas son más frecuentes en poemas dedicados a vencedores de ciudades marineras (especialmente *Nemeas* 3, 4, 5 y 6) o a quienes el mar separa de la tierra natal de Píndaro (*Píticas* 2 y 3 para Hierón de Siracusa). Se muestra una vez más la estrecha imbricación entre realidad, actualidad de la celebración y desarrollo literario. Metáforas, símiles y símbolos conforman en la obra pindárica una estructura perfectamente engarzada. Las imágenes no salpican caprichosamente los poemas, sino que los estructuran dándoles un armazón de coherencia.

2.4. Deportes

Puesto que la mayor parte de la obra conservada de Píndaro celebra triunfos deportivos y la correspondencia entre palabra poética y hazaña, entre poeta y vencedor, es motivo constante en los epinicios¹⁰¹, no sorprende la abundancia de metáforas deportivas en referencia a la poesía que aparecen en sus textos. Dispongo su estudio en dos apartados: Deportes varios y Relativas al disparo de flechas y jabalinas. Opto por una clasificación tan asimétrica debido a la abundancia de imágenes de este último grupo, que efectivamente en virtud de rasgos comunes muy marcados se configura como tal.

2.4.1. Deportes varios

Las imágenes deportivas guardan estrecha relación con el tipo de prueba que celebra el epinicio en que se insertan: imagen de la lucha en *N.* 4, 93-6 (victoria en la palestra), de la carrera en *N.* 8, 19 (triunfo en la carrera). En *N.* 5, 19-20 el elogio de fuerza y belicosidad resulta especialmente oportuno al tra-

¹⁰⁰ Los pasajes en que aparece la nave han sido citados ya a propósito de las imágenes de los caminos del mar.

¹⁰¹ Cf. M. R. Lefkowitz (1991), p. 168, y K. Crotty (1982), p. 7 especialmente.

tarse de una oda por una victoria en el pancracio, imagen que se combina con la del salto¹⁰². O. 13, 114 («Vamos, sal nadando con pies ligeros») presenta una curiosa mezcla del ámbito de la carrera y las metáforas marinas en un poema dirigido a Jenofonte de Corinto por su victoria en el estadio y en el pentatlón¹⁰³.

2.4.2. Disparo de flechas y jabalina

Los sustantivos más empleados en relación con el disparo son: βέλος («objeto, arma arrojadiza»: O. 1, 112; O. 2, 83; O. 9, 8; O. 13, 95), φαρέτρα («aljabas»: O. 2, 84), σκοπός («blanco»: O. 2, 89; O. 13, 94; N. 6, 27; N. 9, 55; fr. 6a (g)), τόξον («arco»: O. 2, 89; O. 9, 5; N. 6, 28), οἰστός («flecha»: O. 2, 90; O. 9, 12), ἄκων («venablo, flecha o lanza corta»: O. 13, 93; P. 1, 44; N. 7, 71), ῥόμβος¹⁰⁴ (O. 13, 94), κῆλον (propriadamente el astil de la flecha y por extensión la flecha misma: P. 1, 12), τόξευμα (término aplicado a la flecha a partir del arco: I. 5, 47). Los verbos son los siguientes: ἐπέχω («apuntar»: O. 2, 89), ἵημι («arrojar, soltar»: O. 2, 90; O. 9, 11; O. 13, 94; N. 6, 28; fr. 6a (f)), τανύω (alusivo al acto de tensar: O. 2, 91), καρτύνω (relacionado con κράτος, recoge la idea de dirección: O. 13, 95), βάλλω («arrojar, lanzar»: P. 1, 44; N. 3, 65), δονέω («agitar, blandir»: P. 1, 44), ῥίπτω (relacionado etimológicamente con ῥιπή, sugiere la idea de ímpetu, de impulso desatado: P. 1, 45), τυγχάνω (indica en estos contextos el acierto en el objetivo: N. 6, 27), ὄρνυμι (resalta el valor incoativo de la acción de alzar o lanzar: N. 7, 71), ἀκοντίζω (verbo etimológicamente relacionado con ἀκόντιον, la jabalina: N. 9, 55; I. 2, 35), τοξεύω (aplicado al disparo con arco: I. 2, 3), δισκέω (etimológicamente relacionado con δίσκος: I. 2, 35).

La riqueza y variedad de este léxico del disparo es indicio del interés por cada una de sus fases como imágenes paralelas del fenómeno poético. Alu-

¹⁰² Al pasaje («Si se ha decidido elogiar la prosperidad, la fuerza de las manos o la férrea belicosidad, a partir de ahí se me prepare la tierra para un salto largo. Tengo ligero el impulso de las rodillas») le sigue la imagen de las águilas que vuelan al otro lado del mar (21), metáfora de rasgos comunes con el salto: desplazamiento, fuerza y ligereza, vuelo (aunque corto en el caso del salto).

¹⁰³ Creo que la explicación más acertada del pasaje es la de J. Péron (1974), pp. 229-33: el poeta se anima a sí mismo a salir del mar de triunfos de la familia de los Oligétidas para así terminar el poema.

¹⁰⁴ Respecto al instrumento que se hace girar sujeto a una cuerda, utilizado en los misterios y en prácticas mágicas cf. R. Petazzoni (1997)[1924], 21-44, y A. E. F. Gow (1934) 1-13 (*ad Theoc.* 2, 30).

siones a la capacidad, recursos y posibilidades del poeta (*O.* 1, 111-2¹⁰⁵; *O.* 2, 83-5¹⁰⁶; *I.* 5, 46-8¹⁰⁷), son, como otras anteriormente analizadas, metáforas caracterizadas fundamentalmente por el dinamismo, por la tensión. Su abundancia va más allá de la temática deportiva propiciada por los epinicios: en el lanzamiento de jabalinas y flechas se aúnan elementos especialmente apreciados por Píndaro: la trayectoria¹⁰⁸ predeterminada (la voluntad, el control (*P.* 1, 42-5¹⁰⁹; *N.* 7, 70-3¹¹⁰), la estructura y desarrollo del poema), el recorrido en-

¹⁰⁵ La flecha alude a la capacidad poética, nutrida y acrecentada —como un ser vivo— al máximo por la Musa.

¹⁰⁶ «Tengo muchos dardos veloces bajo el brazo, dentro de la aljaba, que hablan a los entendidos»: las flechas son imagen de los recursos, de las posibilidades (técnicas y temáticas) —incluso de las no realizadas en el poema— y del talento del poeta, muy superior al de sus colegas coetáneos (86-8).

¹⁰⁷ «Muchos dardos tiene mi lengua elocuente para sonar en alabanza de aquellos».

¹⁰⁸ *O.* 1, 111-2 sigue a la imagen del camino de palabras (110-1): en esta secuencia de metáforas es la idea de trayectoria la que propicia la asociación, la que actúa como nexo: el carro de la victoria sugiere la idea del camino por tierra y el camino de palabras, el recorrido aéreo que evoca la imagen de la flecha: el carro es al camino en la tierra lo que la flecha al camino en el aire.

¹⁰⁹ En *P.* 1, 42-5 importa disparar más lejos que los contrincantes, pero evitando sobrepasar los límites del campo. De la misma manera el poeta debe atender a las normas de su arte y mostrarse superior a sus rivales. Sigo la interpretación de J. D. Ellsworth (1973), 293-6, que, rechazando la propuesta de Ch. Segal (1968), pp. 31-45, piensa que se alude a un lanzamiento excesivamente largo, algo que el poeta quiere evitar: pretende llegar lo suficientemente lejos como para ganar y batir a los oponentes. Se trata de una convención del estilo: el elogio ha de ser apropiado a la ocasión, ni excesivo ni escaso.

¹¹⁰ Para la interpretación de *N.* 7, 70-3 («Sógenes, de la familia Euxénida, juro que al avanzar hacia la marca no disparé rápida lengua como jabalina de mejillas de bronce que saca fuera de la lucha el cuello y la energía no bañada en sudor antes de que caiga el cuerpo sobre el sol ardiente») sigo la propuesta de Ch. Segal (1968), pp. 33-4. G. W. Most (1985), pp. 194-5, resalta el valor transicional del pasaje y ve en la imagen del lanzamiento y en la lucha posterior alusiones a la parte anterior y posterior respectivamente del poema pindárico: el lanzamiento ha de ser efectivo, es decir, ha de asegurar la participación en la lucha: los versos anteriores no serán eficaces sin el elogio posterior de Tearión (versos siguientes). Como en *P.* 1, 42-5, no interesa salirse de los límites del campo, que supondría para el deportista la expulsión de la competición y de la prueba siguiente (la lucha). La imagen es doble: la lengua como representación de la palabra poética, y la jabalina como metáfora de la primera. Seguramente el uso del adjetivo *χαλκοπάραος* aplicado a la jabalina, como en *P.* 1, 44, tiene su origen aquí, donde el símil jabalina-lengua propicia su hallazgo: de carrilleras de bronce es propiamente el casco, que protege con ellas

tre dos puntos fijos, el de partida y el blanco (los referentes que enmarcan la composición poética)¹¹¹, la tensión y distensión del arco (sometimiento a la estructura / tendencia a la digresión y al desarrollo de las partes), el vuelo¹¹², el camino a través del aire (elevación poética), la rapidez¹¹³, la certeza en el disparo¹¹⁴ (consecución del objetivo, éxito). También hay que mencionar la semejanza formal (la tensión de las cuerdas, su vibración) entre lira y arco, que indudablemente operaría en la imaginación del poeta¹¹⁵, como efectivamente se puede apreciar en pasajes¹¹⁶ como *P.* 1, 10 (citado por Gianotti), *I.* 2, 1-3 y

las mejillas del guerrero, las que a su vez actúan como cubierta exterior de la lengua, de manera que en *χαλκοπάραιος* necesariamente hemos de ver el cruce de ambas imágenes: el bronce de la punta de la jabalina y las mejillas en relación a la lengua (E. Cingano [B. Gentili (1995)], p. 343, explica que el epíteto «de mejillas de bronce» alude en Homero al casco que protege el rostro. Píndaro lo transfiere a la jabalina con probable referencia a la punta revestida de bronce; pero la jabalina es aquí también metáfora de la lengua del poeta y el bronce está en relación con ambos en 86, en la recomendación de «forjar la lengua en el yunque de la verdad». El lanzamiento de «rápida lengua» está valorado negativamente: se trata de un disparo precipitado, falto de la necesaria preparación, que atiende sólo a la distancia y descuida los límites. A diferencia de otras ocasiones en las que Píndaro alude a límites estructurales o temáticos, aquí, en *N.* 7, probablemente se suman factores de carácter moral.

¹¹¹ *O.* 2, 89-93: «Vamos, corazón, apunta ahora el arco hacia el blanco. ¿A quién disparamos de nuevo con una actitud amable lanzando las flechas de gloria? Apuntando hacia Agrigento con espíritu verdadero diré una palabra conforme a juramento». *N.* 3, 65: «Zeus, pues es tu sangre, tu certamen, al que dispara mi himno».

¹¹² *πτερόεντα* de *O.* 9, 11.

¹¹³ *Ὠκέα* en *O.* 2, 83; *ρίμψα* en *I.* 2, 3.

¹¹⁴ *O.* 13, 93-5: necesidad de ajustar la composición a lo que se requiere en cada momento, evitando el desarrollo indiscriminado de diversos motivos particulares. *N.* 6, 26-9: precisión en el disparo; en el pasaje se asocia la imagen del disparo del arco con la del viento que la Musa debe dirigir. *N.* 9, 53-5: el «blanco de las Musas» representa el más alto grado de perfección poética, como el blanco supone el mayor logro en la competición deportiva.

¹¹⁵ Cf. G. F. Gianotti (1975), pp. 67-8. J. Duchemin (1955), p. 25, a propósito de la asociación de la evocación del arco y la lira así como de la relación Musas-Apolo en *O.* 9, 11-4. Prueban la analogía establecida entre arco y lira los pasajes *Od.* 21, 406-9 y 410-11 (citado por R. Harriott (1969), p. 70), *h. Ap.* 131, Heraclit. 51 DK, *fr. adespota* 951 *PMG* (*φόρμιγξ ἄχορδος*), recogidos y comentados por R. Nünlist (1998), pp. 143-4.

¹¹⁶ En *O.* 9, 5-8 las Musas aparecen caracterizadas como flechadoras. Comparten con Apolo, el dios arquero, el patronazgo de la poesía; de ahí que el epíteto propio del uno haya podido utilizarse fácilmente para las otras. La doble faceta del dios

O. 9, 11-4. Aunque flechas y jabalinas son armas, no hay referencias metafóricas a su poder lesivo¹¹⁷.

2.5. Corona

Estrechamente vinculada a las competiciones deportivas¹¹⁸ y por eso relativamente frecuente en la obra de Píndaro, la corona presenta también valores referentes a otros campos¹¹⁹. Ornato circular y cimero, se coloca no sólo sobre la cabeza del atleta victorioso, sino también sobre la del soberano: supone la distinción más alta, tanto en el sentido físico como en el metafórico.

Στέφανος es el sustantivo más empleado (*P.* 8, 57; *N.*7, 77) para designarla; στεφάνωμα aparece en *P.* 12, 5 y el verbo στεφανώω en *O.* 1, 100. Incluyo μίτρα (*N.* 8, 15¹²⁰) por su semejanza con la corona en tanto en cuanto el término designa la banda con que se adorna la cabeza.

Los rasgos fundamentales de esta imagen (circularidad y superioridad en su colocación) están siempre presentes en cada una de sus apariciones. Circunferencia es la línea sin principio ni fin en la que los extremos se unen; aplicada en torno a un objeto, lo rodea sin dejar ningún resquicio abierto, perfecta por tanto en cuanto definición suya, como circunferencia que limita un espacio interior y también perfecta como culminación de la vertical (adorno de la cabeza).

(músico y arquero) hubo de propiciar la unión de ambas, representada en la imagen tan frecuente del disparo poético.

¹¹⁷ Cf. R. Nünlist (1998), p. 143. *P.* 1, 12 es el único pasaje en el que la imagen de la flecha alude a la impresión que la poesía causa en el oyente (efecto encantatorio en este caso).

¹¹⁸ Véase en e este sentido la observación de F. J. Nisetich (1975), pp. 59, 62, 65, respecto al paralelo intencionado que el poeta busca con los juegos, de manera que el anuncio de la coronación en el poema viene a repetir el de los certámenes. Corona de la victoria y canto tienen en común la gloria que aportan (p. 60): su semejanza no es formal, sino funcional.

¹¹⁹ Así F. J. Nisetich (1975), p. 60, señala además la posible influencia del ámbito del simposio en el origen de esta metáfora.

¹²⁰ *N.* 8, 13-6 nos presenta una mitra (F. J. Nisetich (1975), p. 62, piensa en la ταῖα, la banda de lana que el vencedor se coloca alrededor de la frente inmediatamente después del triunfo, antes de recibir la corona oficial (στέφανος) tras la proclama del heraldo) con la que se identifica el epinicio compuesto para él. Se alude —mediante una sinestesia que convierte en sonoros los adornos visuales de la imagen de la mitra— a la variedad en la elaboración (πεποικιλμέναν) de la oda y a los sonos lidios en que está compuesta.

De entre los pasajes citados *N.* 7, 77-9 es sin duda el más sugerente: «Es fácil atar coronas (εἶρειν στεφάνους), empieza: la Musa mezcla oro y blanco marfil al tiempo arrancando también por debajo la flor del lirio del rocío marino (Μοῖσά τοι / κολλᾷ χρυσὸν ἔν τε λευκὸν ἐλέφανθ' ἀμᾶ / καὶ λείριον ἄνθεμον ποντίας ὑφέλοῖσ' ἔέρσας)». La corona que se describe es un adorno extraordinario fabricado con materiales preciosos: oro, marfil y coral¹²¹. Tan importante como la materia prima es su mezcla, una idea característica del pensamiento poético de Píndaro en lo relativo a la técnica de composición. Esa pieza de orfebrería se aleja por la complejidad de su elaboración de las sencillas coronas de victoria: objeto de admiración no sólo por lo que representa, sino por lo que es en sí misma, se convierte en demostración patente de la riqueza, gusto y poder de quien la posee. Elaborada con materiales perecederos y no perecederos¹²² servirá de testimonio en el futuro de los acontecimientos gloriosos del pasado.

2.6. Artísticas y artesanales¹²³

2.6.1. Arquitectónicas

Las imágenes arquitectónicas son mayoritarias al comienzo de la composición (*O.* 3, 3; *O.* 6, 1-4, retomada en 27; *P.* 6, 5-18; *P.* 7, 1-4; fr. 194, 1-3), uno de los lugares más importantes en la estructura del poema, destinado por Pín-

¹²¹ Tal vez púrpura marina: cf. D. Boedeker (1984), pp. 93-4.

¹²² En este sentido resulta de especial interés la observación de R. Drew Griffith y G. L. D'Ambrosio-Griffith (1988), pp. 264-6, respecto a la relación del coral —según los antiguos una planta que se convertía en piedra al salir del agua— con la memoria, mediante la cual se hace imperecedera la corona del triunfo. En la expresión *ποντίας ἔέρσας* ve J. Péron (1974), p. 276, la antítesis fundamental del poema: la creación y la destrucción representadas respectivamente por el gesto de la Musa que roba del mar la materia de sus cantos arrancando a la muerte, al hacerlo perpetuo, el recuerdo de los hombres y de sus hazañas y la propia agua salada, símbolo de esterilidad. Destaca también J. Péron, p. 277, el riesgo que corre el poeta en esa tarea, en esa lucha por la verdad, la luz y la vida contra la resistencia de un universo donde se encuentran la mentira (22), la ceguera (23) y la muerte (17-8, 30-1). Respecto a la idea de inmortalidad cf. también J. Duchemin (1955), p. 247, que atiende especialmente al simbolismo de los tres colores, y D. Boedeker (1984), pp. 93-4, quien destaca el del rocío.

¹²³ No creo —en contra de la opinión de J. Svenbro (1984) [1976], pp. 157-60— que estas imágenes aludan a la remuneración económica.

dar a sus brillantes proemios. Resulta evidente la preferencia por los elementos constructivos cuya función es sustentar el edificio (cimientos¹²⁴, columnas), por los caracterizados por la verticalidad¹²⁵ (columnas¹²⁶, estelas¹²⁷) y por el frontispicio¹²⁸, la fachada, el primer lugar al que se dirige la vista. La arquitectura tiene dos vertientes: la pura forma y el material al que se aplica. En el primer aspecto (valor estructural¹²⁹) la analogía con el canto es perfecta; en el segundo la poesía se revela superior gracias a su permanencia; por eso, cuando surge el motivo de lo material de la obra (explícitamente en N. 4,

¹²⁴ Fr. 194, 1-3; P. 7, 1-4. Ambos pasajes constituyen el comienzo de la oda, identificado con los cimientos de un edificio.

¹²⁵ Valor destacado en O. 3, 3 mediante el empleo de ὀρθώσεις. La piedra de las Musas en N. 8, 46-8 sugiere, junto a la verticalidad, el recuerdo (W. Mullen (1982), p. 73, destaca la ubicación de la imagen de la estela aquí y en N. 4, 79-85 justo tras la mención de un familiar muerto del vencedor).

¹²⁶ O. 6, 1-4 es una espléndida obertura de epinicio. Las columnas del pórtico y el frontispicio bien visible se corresponden con el propio inicio de O. 6: estos primeros versos son las columnas sobre las que se sustenta el edificio (poema), el frontispicio que por su belleza destaca desde lejos; Píndaro concibe la poesía como obra de arquitectura en el tiempo: la dimensión temporal propia de la literatura se torna aquí espacial (columnas como base, cimientos = inicio de la oda, fachada = primeros versos). Destaca el interés por la estructura, el rasgo común que permite la comparación entre constructor y poeta, entre edificio y poema. O. 6, 27 evoca la imagen inicial recién comentada: efectivamente el «frontispicio» que Píndaro dispuso sigue visible a lo largo de la oda. Respecto a la imagen de las puertas en Píndaro en alusión a innovaciones poéticas cf. O. Becker (1937), p. 139.

¹²⁷ En N. 4, 79-85 a la verticalidad se suma el recuerdo, la función principal de las estelas, y la luz (símbolo de gloria), representada en el color blanco del mármol y en los resplandores del oro. Pero el himno vence a la piedra y al oro en resistencia al tiempo y en gloria.

¹²⁸ Como el del «tesoro de himnos» de P. 6, 14. La oda comienza con la imagen de un cortejo que se dirige a Delfos y continúa con la del tesoro de himnos situado en su valle. La procesión imaginaria que el poeta lleva a Delfos se topa con las pequeñas construcciones (tesoros) donadas por diversas ciudades que se alzaban en el recinto de Apolo: se trata una vez más de ese procedimiento tan píndarico en la creación de imágenes, la mezcla de realidad y ficción. Los tesoros contruidos en piedra resisten la erosión y las inclemencias del tiempo, pero más todavía los poéticos como éste. F. Dornseiff (1921), p. 57, relacionó la imagen con la fama del canto y con el horaciano *exegi monumentum* ...

¹²⁹ P. 3, 112-4 presenta la imagen que equipara poeta y constructor. El verbo ἄρμοσαν sugiere la articulación de las distintas partes que componen un edificio, al igual que el poeta ajusta las que integran el poema. Pero no sólo el compositor es comparable al constructor; también lo son los coreutas, los τέκτορες de N. 3, 3-5.

79-85 y N. 8, 46-8 e implícitamente en P. 6, 5-18), se señala su desventaja frente al canto¹³⁰.

2.6.2. Escultóricas

Tan sólo en N. 5, 1-2 se alude a la escultura¹³¹: «No soy escultor (ἀνδριαντοποιός) como para hacer estatuas que reposen inmóviles sobre el propio pedestal (ἐπ' αὐτᾶς βαθμίδος ἑσταότ')». Píndaro rehúsa equipararse al escultor. Su concepción de la poesía es dinámica; por eso no encuentra similitudes con la escultura¹³².

2.6.3. Tejer, coser

Tres son, según J. M. Snyder¹³³, los factores determinantes de la asociación del canto al acto de tejer en los líricos griegos: a) frecuente uso metafórico de ὑφαίνω en referencia a procesos intelectuales en los poemas homéricos y presencia en ellos de escenas en las que un personaje canta al tiempo que teje; b) asociación etimológica que, tal como parece apuntar la proximidad en ciertos pasajes de ὕμνος y ὑφαίνω, los griegos establecerían entre ὕμνος y ὑφή, junto con la ambivalencia de κρέκειν («golpear» literalmente, pero también «pulsar las cuerdas de la lira» y «pasar la lanzadera del telar»); c) semejanza formal entre el telar y la lira. La imagen del tejido no es exclusiva de la poesía, sino corriente en referencia al campo de la palabra, del lenguaje, del pensamiento.

¹³⁰ No comparto el enfoque de D. Steiner (1993) 159-80, en lo relativo a la incorporación a los poemas por parte de Píndaro de imágenes escultóricas y arquitectónicas que mediante la escritura hacen perenne el mensaje: la escritura asociada a la piedra es de menor duración que la palabra cantada, de modo que el poeta no incluye esos elementos metafóricos para asimilar la duración de la palabra escrita, sino para mostrar hasta qué punto es superior la pervivencia del canto, que se impone incluso a la de la piedra. Cf. la crítica de M. J. Schmid (1998), esp. pp. 57-9, del artículo de Steiner.

¹³¹ He preferido incluir las estelas (N. 4, 79-85; N. 8, 46-8) entre las imágenes arquitectónicas.

¹³² Aunque tampoco la arquitectura tiene movimiento, Píndaro se interesa por ese campo imaginario debido a la especial atención que presta a la estructura, fundamento de toda obra arquitectónica.

¹³³ J. M. Snyder (1980/1), pp. 193-5.

Los términos empleados son: ὑφαίνω («tejer»: fr. 179); ἐξυφαίνω (N. 4, 44); πλέκω (O. 6, 86; εὐπλεκής¹³⁴ en *Pae.* 3, 12; διαπλέκω en *P.* 12, 8) designa propiamente el entrelazar o trenzar; ῥαπτός («cosido») aparece en N. 2, 2.

La imagen del tejido es fundamentalmente alusiva a la técnica de composición¹³⁵. Aunque no se hace claramente explícito, es posible que el poeta pretendiera sugerir lo minucioso, lento, variado¹³⁶ y continuo de dicho trabajo, la obra considerada en proceso de elaboración, antes de ser terminada, pero olvidado ya el esqueleto estructural, cuando ya ha comenzado el fluir de las palabras, el momento en que el artista se deleita con lo que va produciendo y al mismo tiempo desea contemplar la pieza entera.

2.7. Vida cotidiana

2.7.1. Ámbito del simposio

El simposio es costumbre sólidamente asentada en la sociedad griega tradicional: la reunión festiva de amigos amenizada por vino y cantos, aun sin tener el alcance de la celebración oficial en la que se involucra la ciudad entera, puede incluso en ocasiones servir de festejo privado de una victoria. Alegría y espontaneidad son sus rasgos propios frente a las solemnes representaciones de los epinicios¹³⁷.

¹³⁴ No tengo en cuenta εὐπλεκές en fr. 140b, 8-9 por ser conjetural.

¹³⁵ N. 2, 1-3 incide en la propia de los rapsodos homéridas, que tanto parece haber fascinado a Píndaro.

¹³⁶ Presencia del adjetivo ποικίλος en O. 6, 87 y en fr. 179 (donde se reúnen las imágenes del tejido y de la coronación); léxico alusivo al trenzado y entrelazado: εὐπλέκεσσι en *Pae.* 3, 12; διαπλέξιαι en *P.* 12, 6-8. En este último pasaje J. S. Clay (1992), pp. 523 y 525, ve en el verbo la alusión al entrelazado de dos sonidos diferentes para la invención de la nueva técnica musical: el canto lúgubre de pérdida de las Gorgonas y el triunfante de victoria de Perseo. B. Gentili (B. Gentili-F. Luisi (1995), p. 8, n. 8) sólo admite la mezcla del doble lamento de las Gorgonas. La metáfora pudo verse propiciada en esta ocasión por ser Atenea la diosa del telar.

¹³⁷ En este sentido debe entenderse N. 9, 48-52: «La tranquilidad ama el banquete (συμπόσιον). Y la reciente victoria crece con el suave canto. Junto a la cratera es animosa la voz. Que alguien la mezcle, al dulce precursor del cortejo, y reparta al hijo de la vid en copas de plata».

Copa y cratera son las imágenes más características. En *O.* 7, 1-10¹³⁸ el símil de la copa reúne numerosas sugerencias¹³⁹: pasa de mano en mano, es objeto de comunicación que sirve para el brindis en honor de alguien («bebiendo a la salud del joven yerno», «propicio (a la divinidad) en favor de los vencedores»), está llena de materia viva¹⁴⁰ («burbujea por dentro con el rocío de la vid», «vertido néctar»), es signo de gloria y riqueza («toda de oro, cima de sus posesiones»). Semejante en estos últimos aspectos a la corona y también por su configuración circular, representa la culminación de las aspiraciones, doblemente marcada por su plenitud interior. La copa llena de preciado líquido no es exclusiva del banquete: por eso del brindis nupcial el poeta pasa fácilmente y previa mediación de las Musas a la libación a los dioses en favor del vencedor. *I.* 6, 1-9 presenta la imagen de tres crateras en celebración de sendas victorias, dos reales y una deseada: destacan las ideas de recipiente para la mezcla y la de libación a la divinidad. También *N.* 3, 76-8, pasaje comentado a propósito de la imagen de la miel, ilustra el motivo de la mixtura poética (dulzor, alimento y agua pura) y el del envío. En fr. 124a, 1-4¹⁴¹, el canto se equipara a un carro de canciones enviado como postre.

¹³⁸ «Como cuando alguien tomando de mano abundante una copa que burbujea por dentro con el rocío de la vid, la ofrece de una familia a otra bebiendo a la salud del joven yerno, una copa toda de oro, cima de sus riquezas, y por eso, honrando la gracia del banquete y el nuevo enlace, en presencia de sus allegados lo hace envidiable por el matrimonio acorde, también yo, enviando vertido néctar, don de las Musas, a los hombres portadores de premios, dulce fruto del pensamiento, propicio (a la divinidad) a favor de los vencedores en Olimpia y en Pitón». Esta imagen de la copa se inscribe a su vez en un símil de implicaciones sociales más amplias y profundas: el compromiso matrimonial, un intercambio de bienes entre familias que trasciende la relación entre individuos y supone la pervivencia a través de los hijos en el futuro, de ahí su idoneidad como imagen pindárica del epinicio: cf. L. Kurke (1991), esp. pp. 116-34.

¹³⁹ Junto a las que indico Cf. además las que señala E. Suárez de la Torre (1989), p. 102: áurea como la cabellera de Apolo (32) o la diadema de Láquesis (64), cima de riquezas, garantía de la munificencia de la familia, como las «cimas» de palabras, si caen en la verdad, se cumplen (68-9), *χαρίς* del banquete, reflejo de la *Χάρις* poética de las celebraciones (11-2), a la que corresponde la ganada por el vencedor (89).

¹⁴⁰ Tal como corresponde a la copa del brindis que cierra el compromiso matrimonial, símbolo entre otras cosas de fertilidad (como sugiere, según D. Boedeker (1984), p. 90, la imagen del rocío).

¹⁴¹ Citado previamente a propósito de la imagen del carro. Probablemente también fr. 124c presente esta misma imagen en alusión al canto (así lo entienden B. A. Van Groningen (1960), p. 105, y S. Nannini (1988), p. 29), pero la falta de contexto impide asegurarlo.

2.7.2. Vestido y calzado

El poema se concibe como la envoltura que rodea al vencedor o al hecho que se celebra: importan la calidad, los pliegues, el colorido de las telas, es decir, el valor ornamental y la perfecta adaptación al cuerpo o al pie. Sólo en epinicios aparece este tipo de imágenes: *O.* 1, 103-5; *I.* 1, 32-3; *O.* 3, 4-6¹⁴².

2.7.3. Cuidado personal

En este campo contamos con dos imágenes: la del espejo en *N.* 7, 14-6, que muestra una de las ideas fundamentales de Píndaro respecto a la función de los epinicios, la exacta correspondencia entre poesía y hecho celebrado¹⁴³, y la del peine en fr. 215 (a) 5-7¹⁴⁴.

2.7.4. Piedra de toque

La imagen de la piedra de toque (roca silícea generalmente negra empleada para valorar la proporción de oro en una aleación según el color que ésta deja al frotarla sobre ella) aparece en relación con la poesía en fr. 122, 16¹⁴⁵.

¹⁴² Aquí mediante la sandalia se alude probablemente al ritmo dorio de este epinicio. Cf. T. B. L. Webster (1970), p. 106. M. Fernández Galiano (1944) I, p. 140, pensó en alguna innovación de carácter rítmico.

¹⁴³ M. J. Richardson (1986), pp. 388-9, sugirió que la imagen del espejo anticipa el énfasis de la crítica literaria posterior en la idea de mimesis. Creo, sin embargo, que el enfoque pindárico se fija más que en la imitación en la correspondencia.

¹⁴⁴ «Puedo a mi patria antigua con el peine (κτενί) de las Piérides como cabellera de rubia muchacha ...». κτείς, el peine propiamente, puede designar como metáfora ya banalizada cualquier objeto dentado. En este pasaje alude simultáneamente al peine, al rastrillo o arado y a los brazos de la lira. La mención de las Piérides y por tanto la alusión al instrumento musical nos sitúa inequívocamente en el terreno de la producción poética, que por una parte se asemeja a la agraria, a la preparación del campo antes de la sementera, la imagen ya analizada del arador de las Piérides. Por otro lado patria y cabellera de muchacha se equiparan del mismo modo que arado y peine: como en el caso de la patria, también en el de la cabellera el objeto de la acción es femenino. Tanto la actuación del peine como la del arado presentan rasgos de actividad organizadora ejercida sobre un objeto preexistente, previo al trabajo del poeta.

¹⁴⁵ «Mostramos el oro con la pura piedra de toque (καθαρῶ βασάνῳ)». Aunque el contexto es insuficiente, parece probable que la poesía se identifique con la pie-

2.7.5. Tinaja de himnos

En fr. 354, verso falto de todo contexto y clasificado entre los dudosos en la edición de H. Maehler, se dice «Abrir tinaja de himnos (πίθον ὕμνων)». Tal vez, como con la metáfora de la aljaba, se aluda al cúmulo de posibilidades y recursos de que dispone el poeta.

3. *Características generales de las imágenes pindáricas de la poesía*

Tras el análisis de los valores de las distintas imágenes conviene realizar el proceso inverso: determinar mediante qué símiles, símbolos o metáforas se expresan aquéllos. Los enuncio en primer lugar de forma somera:

- Dinamismo, movimiento, velocidad: agua, carro, nave, disparo (flechas y jabalina), fuego (rayo, llamas), vuelo (águila, alas).
- Variedad, mezcla y selección: abeja, cratera, tejer.
- Control: nave, carros, caminos.
- Altura poética: disparo de flechas y jabalina, vuelo (águila especialmente), verticalidad de elementos arquitectónicos.
- Memoria: agua, piedra (arquitectura y escultura), coral.
- Comunicación: agua (dar de beber, vivos-muertos a través del agua filtrada), fuego (propagación), copa.
- Gloria y esplendor: agua asperjada, fuego, luz, vegetación.
- Ajuste y correspondencia: calzado, constructores, espejo.
- Estructura: camino, arquitectura.
- Inspiración como don natural: agua, aire.
- Continuidad: agua (fluir, derramar), vegetación.
- Fecundidad y crecimiento: agua dulce, vegetación.
- Enlace de puntos: camino, trayectoria de disparos.
- Logro del objetivo: disparo, águila.
- Culminación: corona, copa.

dra de toque por cuanto constituye el medio para medir la ἀρετή. Cf. D. E. Gerber (1970), p. 389, y M. Cannatà Fera (1995), pp. 413-22. La mención de la Musa y del canto en versos anteriores induce a pensar que el oro probado de *Pae.* 14, 37-40 («con el oro probado (βασανισθέντι χρυσῷ) al final ... y de la rápida reflexión ... pues por la sabiduría es ensalzada») es precisamente la excelencia (oro resplandeciente) examinada y probada por medio de la poesía: así también M. Cannatà Fera (1995), pp. 420-1.

- Sacralidad: agua (libación y fuentes sagradas), águila, agricultura.
- Esfuerzo: atletas, abeja.
- Alimento: miel, leche.
- Unión de fuerzas: carro.
- Estilo propio: camino, águila señora.
- Dulzura: miel.
- Pureza: agua (rocío).
- Tensión: arco.
- Recurso: camino.

El motivo temático que cuenta con mayor cantidad de imágenes asociadas es el del dinamismo, movimiento y velocidad, probablemente la idea más arraigada en la concepción poética de Píndaro¹⁴⁶. El que varias metáforas características (especialmente el agua) sirvan de representación a diversos motivos temáticos (nueve en el caso del agua) permite que el poeta pueda pasar de una imagen a otra gracias a una representación temática común que ambas comparten. La nueva metáfora presentará otras sugerencias que a su vez pueden conducir a la aparición de otra imagen, dar paso a un nuevo desarrollo, etc. Cada una está cargada de sugerencias y todas ellas operan en la composición primando la que actúe de transición entre imágenes, sea común a otras o esté más representada en desarrollos temáticos no metafóricos a lo largo del poema.

Otro camino de aproximación general al uso de las imágenes relativas a la poesía consiste en determinar la frecuencia¹⁴⁷ con que se emplean. La más abundante es la del agua (23) (*Agua y verbos relacionados*); siguen las del disparo de flechas y jabalinas (14); a continuación, prácticamente igualadas entre sí, las de caminos del mar (12), caminos de la tierra (12) y carro (11); muy próximas en número son las arquitectónicas (10), las de aves-vuelo-alas (10)¹⁴⁸ y las de fuego-luz y vegetación (9); las de tejer presentan un total de seis apariciones;

¹⁴⁶ O. K. Crotty (1982), pp. 7 y 27, advierte el énfasis en la actividad y el movimiento apreciable en las descripciones que Píndaro hace de su canto. D. Steiner (1986), p. 75: «For Pindar, the essence of poetry is motion, inspiring the activity that is latent in all things»

¹⁴⁷ Nótese que cuento las referencias en un solo apartado, atendiendo al que considero su valor predominante: por ejemplo, estudio P. 2, 62-3 («Embarcaré en florida travesía») en el grupo *caminos del mar* y no en imágenes de vegetación.

¹⁴⁸ Las separo de las del aire porque, concebido como elemento de la naturaleza, estas otras presentan sugerencias distintas.

simposio, corona y nave aparecen en cinco ocasiones; las labores del campo, apicultura y deportes varios en cuatro.

Puesto que el agua presenta muchas sugerencias en relación a la poesía, es lógico que sea la imagen más frecuente. La abundancia (14) de las del disparo se explica bien a partir de la observación de motivos temáticos e imágenes asociadas: el disparo representa a cinco de ellos. El carro, que no cuenta con muchos motivos temáticos, se relaciona con uno fundamental: el dinamismo, idea suficientemente importante como para potenciar la aparición de cualquiera de sus imágenes asociadas (agua, disparo, carro, fuego, vuelo, nave). Los caminos de la tierra y del mar, tan característicos de la imaginería pindárica relativa a la poesía, están asociados a cuatro motivos temáticos, pero el factor que más determina su frecuente aparición es su función estructural, la transición entre las partes integrantes del poema.

La importancia de la atención a las dos líneas recién expuestas de aproximación a las imágenes y de su interrelación se hace más evidente en el análisis de casos concretos. Sorprende la tradicional asociación de la imagen del águila con Píndaro cuando tales referencias son realmente escasas (3) en sus poemas¹⁴⁹. Pero no es capricho de la crítica o del lector la representatividad que tal imagen cobra: Píndaro la asocia a cinco motivos de la mayor importancia: dinamismo, movimiento y velocidad, altura poética, consecución del objetivo, sacralidad y estilo propio. Son valores sólidamente establecidos en la poética pindárica, suficientes para avalar la interpretación tradicional que Stoneman ataca.

Un fenómeno bastante frecuente en el empleo que Píndaro hace de las imágenes en referencia a la poesía es su sucesión¹⁵⁰. Cito a modo de ejemplo, sin pretensión de exhaustividad, los siguientes pasajes:); *O.* 6, 82-3 (piedra de afilar, soplos); *O.* 9, 11-2 (flecha alada); *O.* 9, 21-5 (fuego, nave alada, caballo, jardín de las Gracias); *P.* 10, 51-4 (ancla, abeja); *N.* 4, 35-7 (torcecuello, lucha, mar); *N.* 4, 79-85 (estela, resplandores del oro); *N.* 5, 19-21 (salto, águilas); *N.* 6, 26-9 (flecha, viento); *N.* 7, 11-6 (corrientes de las Musas, espejo del canto);

¹⁴⁹ R. Stoneman (1976), p. 188 esp., niega la referencia al poeta a favor de la alusión al destinatario, idea esta última que no excluyo —otra muestra de la estrecha vinculación vencedor-poeta— siempre que se aluda al poeta, interpretación que, a pesar de la afirmación tajante (p. 197) de que no hay ningún pasaje en Píndaro ni en Baquílides donde el águila sea símbolo del poeta, también deja abierta el propio Stoneman al señalar (p. 195): «Pindar is using the victor's greatness as a paratactic simile for the excellence of his own art».

¹⁵⁰ «Bei ihm ist die Vermischung der Bilder die Regel» —decía F. Dornseiff (1921), p. 67.

N. 7, 70-3 (lengua, jabalina); I. 2, 1-3 (carro, disparo)¹⁵¹; I. 7, 16-9 (corrientes, carro). Es un rasgo más del dinamismo del pensamiento pindárico que avanza de metáfora en metáfora mediante la asociación de ideas buscando siempre nuevas sugerencias.

Desde el punto de vista contextual destacan las imágenes situadas al comienzo y al final de la composición y las de pasajes transicionales. Estas últimas son mayoritarias en el caso de caminos de la tierra y en el mar¹⁵² —precisamente las alusivas a la técnica de composición¹⁵³—, agua y verbos relacionados. Entre esos tres lugares se distribuyen prácticamente a partes iguales las imágenes de disparo (flechas y jabalina). Para las de la vegetación y las arquitectónicas se prefiere el comienzo del poema. Las del agua están ampliamente representadas no sólo en contextos transicionales, sino también al final de la composición.

En muchos casos¹⁵⁴ las metáforas implican y funden en su propia realidad los diversos niveles con los que sucesivamente trabaja el poeta a lo largo de la composición¹⁵⁵: constituyen así verdaderos nudos de simultaneidad, actualización y relación. Imagen como evocación de diversos conceptos representados en un objeto de la realidad, vinculación de dicho objeto a las circunstancias que la oda celebra (tipo de victoria, destinatario, etc.), relación con la representación, con el poeta, referencia a la propia textualidad del poema, concebida ella misma como una realidad¹⁵⁶. Aunque son muchos los ejemplos, baste recordar el pasaje de las mulas que el poeta exhorta a uncir a Fintis en O. 6, 22-7, comentado a propósito de las imágenes de camino y carro y también elegido por F. Dornseiff¹⁵⁷ como ilustración de este fenómeno.

¹⁵¹ M. Simpson (1969), pp. 458-73, considera que Píndaro elabora a partir de la metáfora del carro y del disparo de flechas una imagen que engloba ambas: el disparo desde el carro. Estoy de acuerdo en lo relativo a este pasaje, pero no en los otros tres que analiza (I. 5, 42-53; N. 1, 1-20; O. 1, 108-12).

¹⁵² Cf. D. Steiner (1986), p. 26, a propósito de la coincidencia de metáforas de movimiento con los cambios temáticos a lo largo del poema.

¹⁵³ Ph. Giannisi (1997), p. 140, señala que la metáfora del camino del canto se inscribe en la categoría de la «técnica de la poesía» y que Píndaro la trabaja conscientemente sacando a la luz los «recursos de su arte».

¹⁵⁴ Cito a modo de ilustración los siguientes pasajes: O. 6, 1-4; O. 6, 22-7; O. 9, 47; P. 7, 1-4; N. 4, 69-72; N. 1, 7; N. 6, 26-9; N. 7, 50-2; N. 7, 77-9; N. 9, 4-5; I. 8, 61-2; fr. 194, 1-3.

¹⁵⁵ Cf. D. Steiner (1986), pp. 18 y 26, y E. Suárez de la Torre (1993), p. 84.

¹⁵⁶ Respecto a este constante ir y venir entre realidad y metáfora, a la mezcla de imagen y cosa, cf. F. Dornseiff (1921), p. 66.

¹⁵⁷ F. Dornseiff (1921), p. 66.

La imaginería de Píndaro, abundante y de vitalidad arrolladora, puede inducir a considerarle poeta «creador» de símiles, metáforas y símbolos. No lo es en sentido estricto: es evidente el carácter tradicional e incluso tópico de muchas de ellas. Convertidas en la jerga literaria en metáforas muertas, adquieren en sus versos relieve y vida renovados¹⁵⁸.

Las imágenes de Píndaro, empleadas más por necesidad expresiva que como ornamento, son suficientes por sí mismas para sustentar su concepción poética. Es más, si, como decía al comienzo, para un poeta las imágenes no resultan tan fácilmente «manipulables» como el lenguaje convencional, puede decirse que las pindáricas no sólo no desmienten, sino que corroboran y avalan, por su coherencia en el uso y la constancia de sus valores, las declaraciones no imaginarias relativas a concepción poética.

II. BAQUÍLIDES

Los poemas del de Ceos presentan metáforas y símiles alusivos a la poesía con relativa frecuencia. Sus imágenes ilustran un pensamiento desarrollado en la composición previa o posteriormente. En algún caso se dan asociaciones¹⁵⁹ entre ellas (camino-lengua). Su presencia en comienzo o final absoluto del poema, así como en pasajes transicionales revela —especialmente en el caso de las del camino— una técnica, un uso ya corriente en época del poeta. Baquílides no lleva a cabo un proceso de creación en este aspecto. No lo necesita: para sí mismo, para su público y para sus poemas es suficiente el uso adecuado de las imágenes existentes y, como probablemente él mismo afirma (*Peán* 5, 1-4), es muy difícil acuñar expresiones nuevas.

1. *Imágenes de la naturaleza*

Mantengo el esquema de análisis aplicado a las imágenes pindáricas, aunque en el caso de Baquílides y concretamente en este apartado resulta poco operativo: sólo puede hablarse de imágenes del agua si por tales se entienden las sugeridas por verbos como «verter» o «destilar»; no hay símiles ni metáforas del aire como tal, aunque sí de animales que se desplazan por él.

¹⁵⁸ Cf. R. Stoneman (1981), pp. 135-8.

¹⁵⁹ Respecto a asociaciones de imágenes en general en la obra de Baquílides cf. J. Dumortier (1970) [1937].

1.1. Agua

El verbo *χέω* aparece en 5, 14-6¹⁶⁰ y *ἐνστάζω* en 13, 228-31. En este último pasaje la Musa Clío destila gota a gota en la mente del poeta el líquido que conforma el poema: es un fenómeno de inspiración poética caracterizado por el sosiego. El epíteto *πανθαλής* que se aplica a la Musa resulta especialmente adecuado en este contexto: riego medido, constante y paulatino, semejante a la lluvia mansa que fecunda los campos. Ésa es la inspiración que complace al poeta.

1.2. Aves

A modo de *σφραγίς*¹⁶¹ Baquilides se presenta a sí mismo en 3, 96-8 como ruiñeñor de Ceos: no se alude al vuelo; se menciona al ruiñeñor por su canto. En 4, 7-8 el poeta se identifica con el gallo¹⁶².

Sólo el águila es mencionada por su vuelo. Su majestuosa presencia se describe por extenso en 5, 16-31¹⁶³. El pasaje se enmarca entre dos alusiones al propio poeta¹⁶⁴: la inicial en tercera persona (14-6) y la final en pri-

¹⁶⁰ Y en el compuesto *μελιτευχέα* del pasaje fragmentario 29 (d) 14.

¹⁶¹ Cf. R. Nünlist (1998), p. 45.

¹⁶² No parece casual que el gallo, ave del amanecer, aparezca asociado precisamente a Urania, la Musa del cielo y de los astros. El uso del gallo como imagen del poeta (H. Maehler (1982) II, pp. 71-2, señala un posible precedente en Simon. 583 PMG) puede haberse visto favorecido por diversas circunstancias: C. Gallavotti (1944/5), pp. 1-2, y (1946), 245-6, indicó que el poeta anuncia la victoria como el gallo el día. Tampoco debe olvidarse la especial relación del ave con Apolo, dios del canto, que precisamente abre este epinicio por una victoria pítica de Hierón, soberano de Sicilia, dos de cuyas ciudades (Hímera y Selinunte) tenían el gallo como símbolo (cf. J. K. Finn (1980), pp. 71-2).

¹⁶³ «Cortando el profundo éter con batientes, rápidas alas en lo alto el águila, mensajera del Señor de anchos dominios, de Zeus de potente rugido, cobra valor confiada en su poderosa fuerza, y se espantan de miedo las aves de voz sonora: a ella no la detienen las cumbres de la vasta tierra, ni del mar infatigable las encrespadas olas; en el espacio infinito mueve a los soplos del Céfito su cabellera de fino plumaje, fácil de reconocer a la vista de los hombres».

¹⁶⁴ El águila es aquí imagen de Baquilides, pero no menos de Hierón: poeta y cliente siguen caminos paralelos y tienen a su disposición, bajo su dominio, numerosos recursos: cf. M. R. Lefkowitz (1969), p. 54; P. T. Brannan (1971), pp. 51-4, y (1972), p. 226. No estoy de acuerdo con R. Stoneman (1976), p. 196, quien niega que en el pasaje se aluda al poeta.

mera (32-3). Baquilides se aparta aquí de lo que es su tratamiento habitual de las imágenes: extensión excepcional, vigor, enmarcado cuidadoso que favorece —aunque sin perder la relación con el resto de la oda— cierta autonomía temática. Aunque no se trate de una imitación consciente de los recursos pindáricos¹⁶⁵, ni de apropiación de una imagen tan cara al tebano, hay un hecho innegable: Baquilides dirige la oda a Hierón, el cliente máspreciado de su rival, y le habla en los términos que le son familiares. En ningún otro epinicio suyo se acumulan tantas imágenes relativas a la poesía¹⁶⁶, ni ninguna alcanza el desarrollo de ésta del águila, caracterizada por la altura del vuelo, el poder, dominio, movimiento, fuerza, valentía, excelencia, tan distinta de la del humilde rui señor de Ceos¹⁶⁷. Es marcado el contraste con las temerosas aves de voz sonora. Reconocible entre los seres del aire, lo es también a los ojos de los hombres. Poderosa y de alto vuelo, tiene a la vista y a su entera disposición un sinfín de caminos, de recursos para el canto.

La pluma, que comparte con las aves la ligereza y la capacidad de elevación, es una imagen de la poesía en fr. 20B, 3-4.

En 10, 9-13 escuetamente el poeta establece una clara identificación¹⁶⁸ con la abeja sin mencionar los rasgos comunes que la sustentan.

1.3. Fuego, luz

En 3, 90-2 («El resplandor de la excelencia (ἀρετᾶς ... φέγγος) de los mortales no disminuye a la vez que su cuerpo, sino que la Musa lo alimenta») se alu-

¹⁶⁵ P. T. Brannan (1971), pp. 48-9 y (1972), p. 224 —siguiendo a V. Steffen (1973) [1961], p. 145—, aunque admite que la imagen puede ser pindárica, prefiere considerarla *locus communis* e insiste en que el largo desarrollo del símil en este pasaje es homérico.

¹⁶⁶ Destaca la concentración de imágenes del quehacer poético en los versos finales (90-8) del tercer epinicio, dirigido, como éste, a Hierón. J. K. Finn (1980), p. 163, señalaba la mayor complejidad sintáctica de esta oda.

¹⁶⁷ Junto a estos rasgos debe destacarse también el que señala P. T. Brannan (1971), p. 51 y (1972), p. 226: de la misma manera que el águila es mensajera de Zeus, se convierte el poema, reflejo a su vez de las hazañas de Hierón, en mensaje del poeta, al tiempo que heraldo de Hierón.

¹⁶⁸ Respecto al motivo de la identificación individual como poeta cf. R. Nünlist (1998), p. 62. J. H. Waszink (1974), p. 16, señaló la novedad (primera documentación de la identificación abeja-poeta) y pensó que Baquilides pudo tomar el motivo de su tío Simónides.

de a la virtud, a la excelencia, más que a la poesía, pero la presencia de la Musa nutricia evoca sin lugar a dudas la esfera poética.

Con *φλέγω* («inflamarse, arder, resplandecer»), referido simultáneamente a la luz y al calor, se describen en *Peán* 4, 79-80 las celebraciones de cantos en tiempos de paz.

1.4. Vegetación

Éstas son las imágenes del quehacer poético más abundantes en los textos de Baquilides. Predominan las florales, a punto de convertirse en tópico literario. En cuanto al contexto, prevalecen fuera de los epinicios.

El término *ἄνθος* es el más frecuente: 3, 92-4¹⁶⁹ (alusión a los resultados visibles que proporciona la riqueza: éxitos deportivos y gloria del canto), 16, 8-12 (ofrenda a la divinidad), *Peán* 4, 61-3¹⁷⁰ (resultado de un proceso de paz). *Ἄνθεμον*, sin diferencias semánticas significativas respecto a *ἄνθος*, se emplea en fr. 20C, 2-7 en referencia al propio poema. El verbo *φύτεύω* aparece en 19, 35-6¹⁷¹. En 5, 197-200 se encuentra una metáfora del crecimiento¹⁷²: esplendor y lozanía es el canto, resultado del desarrollo de conductas y acciones adecuadas.

2. *Actividades del hombre*

2.1. Camino

Ésta es una de las imágenes baquilideas más frecuentes en relación a la poesía. Se utilizan los términos *ὁδός* y *κέλευθος*.

La metáfora del camino de la poesía es ya tópico literario que alude sobre todo a la capacidad del poeta y a las posibilidades temáticas que los propios he-

¹⁶⁹ En versos anteriores (90-2) se afirma que la Musa «nutre el resplandor de la excelencia»: la función nutricia de la Musa, de la poesía, se ajusta bien con la imagen de la flor, semejante, por otra parte, al resplandor, en tanto en cuanto ambos son resultados admirables de un laborioso proceso previo.

¹⁷⁰ La imagen del florecer estaba ya en un verso anterior (57): «Y al recinto ... lo honró extraordinariamente Apolo, donde las fiestas florecen (*ἀνθεῦσι*) y las sonoras canciones».

¹⁷¹ Las Musas vuelven a actuar como divinidades próximas a la vegetación: «O las Píerides plantaron (*φύτευσαν*) descanso de sus preocupaciones».

¹⁷² H. Maehler (1982) II, p. 123.

chos suministran, tal como se muestra en los pasajes 5, 31-3 y 19, 1-8¹⁷³. Pocos versos después de este segundo (12-4) el poeta se insta a sí mismo a seguir la mejor vía¹⁷⁴.

Asociada a la imagen del camino aparece la idea de perderlo, de abandonar la senda correcta, el desvío. Curiosamente en las dos ocasiones en que se da este tópico está en relación con otra metáfora, la lengua, alusión al discurso poético. 5, 195-7 presenta el camino, la lengua y el envío¹⁷⁵. En 10, 51-2¹⁷⁶ también son tres los elementos metafóricos (camino, lengua y carro). El tópico de perder el camino correcto (representación del temor al fracaso literario y al disgusto del auditorio o del cliente) viene a ser la expresión en negativo de la otra idea que apuntaba antes: la existencia en cada caso de una vía que es la mejor, la más adecuada de entre las posibles.

En cuanto al contexto, llama la atención que cuatro de los cinco pasajes en que aparece esta metáfora se distribuyan a partes iguales en dos composiciones: en el quinto epinicio la imagen de los mil caminos (5, 31-3) sirve de cierre al símil del águila y en los versos cercanos al final del poema (195-7) se retoma, no ya en alusión a los múltiples desarrollos posibles, sino a la necesidad de seguir la vía recta. De modo semejante sucede en el ditirambo para los atenienses: imagen de los mil caminos al comienzo y pocos versos después (19, 12-4), ya con evidente función transicional (el relato mítico comienza en 15) aparece la autoexhortación a ir «por el mejor camino»¹⁷⁷. La imagen, aplicada

¹⁷³ «Hay mil caminos (μυρία κέλευθος) de inmortales cantos (para aquél) que alcance los dones de las Musas de Pieria y las jóvenes de párpados de violeta, las Gracias portadoras de coronas, arrojen honor a sus himnos».

¹⁷⁴ «Conviene que tú vayas por el mejor camino (φερτάταν ὁδόν) habiendo alcanzado de Calíope extraordinario honor».

¹⁷⁵ «Fácilmente me convenzo de no enviar fuera del camino ... a Hierón mi lengua dadora de fama (εὐκλέα κελεύθου γλῶσσαν ... πέμπειν)». F. García Romero (1996), p. 61, sospecha que también pudiera estar sugerida la imagen del carro.

¹⁷⁶ «¿Por qué dirigiendo lejos mi lengua la empujo fuera del camino (γλῶσσαν ἰθύσας ἐλαύνω ἐκτὸς ὁδοῦ)?». J. K. Finn (1980), p. 140, ve en κέλευθον de 36 una anticipación de la metáfora del camino poético; considera (p. 155) que el pasaje evoca 35-8 (caminos que recorren los hombres para obtener la fama) e incluso alude a los recorridos de un lugar a otro para lograr las victorias enumeradas en el catálogo (29-35), de manera que se distinguiría (p. 157) un nivel literal de la imagen (carreras ganadas por el vencedor) y uno metafórico (caminos para alcanzar la δόξα y curso del propio canto, del epinicio).

¹⁷⁷ B. Zimmermann (1989), p. 102, observa en el pasaje una alusión a la técnica narrativa, pues Baquilides sigue en este relato mítico pautas diferentes a las habituales en sus ditirambos: en lugar de seleccionar un episodio trata la totalidad de un mito.

a la poesía, tiene para Baquilides dos valores fundamentales: el de la multiplicidad de desarrollos posibles y el del más adecuado a cada ocasión. El contexto de 10, 51-2, muy próximo al final, presenta un rasgo en común con el de 5, 195-7: la preparación del cierre del poema.

2.2. Carro

Sólo en 5, 176-8 se alude explícitamente¹⁷⁸ al carro, designado con ὄρμα: «Calíope de blancos brazos, detén al momento el bien trabajado carro». Es pasaje transicional (interrupción del mito)¹⁷⁹. El carro representa el discurso poético y aparece, en virtud de la invocación a Calíope, vinculado al de las Musas¹⁸⁰. En contraste con el uso pindárico sorprende que Baquilides utilice esta imagen precisamente para poner fin a un movimiento¹⁸¹.

2.3. Nave

En 16, 1-4 y 12, 1-3 aparece en relación con sendas Musas: Urania y Clío respectivamente. La primera actúa como remitente de la barca poética que se envía, mientras que la segunda desempeña el papel de piloto¹⁸².

2.4. Tejer

En los ejemplos baquilideos de esta metáfora aparece siempre el verbo ὑφαίνω¹⁸³ («tejer»). En los dos pasajes en que el contexto es suficiente (5, 9-10

¹⁷⁸ La imagen probablemente se encuentre en 4, 7-10. F. García Romero (1996), pp. 60-1, incluye también 10, 51-2 y 5, 195-7.

¹⁷⁹ Respecto a su originalidad (fórmula de ruptura coincidente con invocación a la Musa) cf. F. García Romero (1987), pp. 375-6, y (1996), pp. 57-8.

¹⁸⁰ Puesto que carros y caminos son imágenes relacionadas entre sí, esta mención puede considerarse asociada al tópico de los mil caminos de 32-3 y a la metáfora posterior de «no sacar la lengua del camino» (195-7).

¹⁸¹ Para esa función Píndaro suele preferir la imagen de la nave.

¹⁸² J. Péron (1974), p. 138, señala la doble actuación de Clío en el pasaje: diosa bajo cuyo patronazgo (piloto, guía de la nave) se sitúa el artista y representación del fenómeno interior de la inspiración que anima al poeta. Respecto a la posible combinación del propemptico con la petición de asistencia a la divinidad, así como del empleo de imágenes náuticas y del doble papel de Clío como Musa del canto y divinidad marina cf. F. García Romero (1987), pp. 727-31, y bibliografía allí citada.

¹⁸³ O tal vez un compuesto suyo (1, 4).

y 19, 8) el verbo es respectivamente seguido o precedido de ὕμνος¹⁸⁴. J. K. Finn¹⁸⁵ piensa en la idea de «tejer coronas». Aunque 1, 1-4 es pasaje fragmentario, parece probable que se trate de una exhortación a las Musas para que tejan el canto. En 5, 9-12 son las Gracias las que colaboran con el poeta en el telar. 19, 8-11 es una autoexhortación a tejer el canto por parte del poeta. En versos anteriores (1-8) se nombra a las Musas de Pieria y a las Gracias y en 13 se menciona a Calíope, es decir: las imágenes del tejer conservadas en los poemas de Baquilides están asociadas a divinidades femeninas relacionadas con la poesía: Musas y Gracias. La muestra, aunque escasa, pone de manifiesto la preferencia por el comienzo de la composición.

2.5. Puertas

Esta metáfora de *Peán* 5, 3-4 (ἀρρήτων ἐπέων πύλα / ἐξευρεῖν: «Hallar las puertas de palabras no dichas») recuerda el pasaje pindárico *O.* 6, 22-8. Lamentablemente el exiguo fragmento de Baquilides procede de una cita y no tiene contexto, de modo que no se puede determinar si la imagen alcanzaba mayor desarrollo. Precisamente en versos anteriores (1-2: «Uno es sabio a partir de otro antes y ahora») Baquilides expresa una concepción poética opuesta a la habitualmente atribuida al tebano, de manera que si, como creo, toma esta imagen de las puertas de su rival¹⁸⁶, actuaría como en otros pasajes¹⁸⁷ en los que alude a él: recoge expresiones inequívocamente pindáricas y las «recicla» dotándolas de valores y contenidos distintos. Considero probable que, a diferencia de las puertas pindáricas, abiertas para dejar salir la fuerza del canto, éstas de Baquilides simbolizan la entrada al recinto cerrado donde se guardan las «palabras no dichas»¹⁸⁸.

¹⁸⁴ Recuérdese lo señalado al respecto en las imágenes del tejer en Píndaro.

¹⁸⁵ J. K. Finn (1980), p. 171: cita la observación de F. J. Nisetich (1975), p. 57 y n. 14, respecto al uso de ὑφαίνειν y πλέκειν para sugerir la manufactura de coronas, evidente en su opinión en pasajes como *Pind. O.* 6, 86-7; *N.* 4, 94; *N.* 7, 77 y fr. 179.

¹⁸⁶ Q. Cataudella (1975), p. 122, veía en esta imagen cierta cercanía con el lenguaje de los misterios (θύρα ἐπίθεσθε, βέβηλοι), más propio de Píndaro (para los ecos de la fórmula órfica en *Pind. O.* 2, 85 *cf.* A. Bernabé (1996)) que del de Ceos. Cataudella pensó en una respuesta orgullosa de Baquilides a las declaraciones altivas del tebano: al poeta φυῶ opone Baquilides los poetas μαθόντες.

¹⁸⁷ 3, 85 (en referencia a *Pind. O.* 2,85) y tal vez fr. 26 (en referencia a *Pind. O.* 2, 83-5) siguiendo la propuesta textual de Q. Cataudella (1975), pp. 123-5.

¹⁸⁸ R. Harriott (1969), p. 56, n. 5, sugiere la descripción de un almacén o depósito de cantos nuevos.

3. Características generales de las imágenes relativas al quehacer poético en los poemas de Baquilides

El estudio de metáforas asociadas a cada uno de los valores, que tan revelador resultaba para las pindáricas, no conduce en este caso a ninguna conclusión, puesto que los resultados son muy igualados. Si, haciendo el camino inverso, repasamos los valores vinculados a cada imagen, observamos que no hay predominio claro de unas sobre otras¹⁸⁹. El estudio de su frecuencia (vegetación (6); relativas al aire (6): aves (3), pluma (2), abeja (1)); camino (5); tejer (3); verbos de «verter, destilar» (2); fuego-luz (2); nave (2); carro (1); puertas (1)) resulta algo más revelador: vegetación y camino se llevan la palma¹⁹⁰. A la primera se asocian los valores «esplendor visual» (representado en dos imágenes), «resultado de un proceso» (una sola representación imaginaria) y «sacralidad» (tres metáforas asociadas). El camino presenta los valores «recurso» (dos representaciones simbólicas), «estructura» (dos imágenes) y «elección adecuada» (una metáfora). La comparación de los valores de estas imágenes más frecuentes resulta decepcionante: no comparten ninguno. La razón de ello es que su elección obedece a motivos totalmente distintos: estético y religioso-moral en el caso de la vegetación y técnico (oficio poético) en el del camino. Estamos lejos de la coherencia interna y de la capacidad de síntesis pindárica en el uso de imágenes referentes a la poesía.

El material de que disponemos en el caso de Baquilides es inferior en cantidad y los desarrollos metafóricos son más parcos en detalles, de manera que, por una parte, el estudio estadístico no puede aportar diferencias muy significativas y, por otra, se corre el riesgo, por falta de datos suficientes, de asignar a las imágenes valores que no están plenamente justificados en su contexto.

Aunque pueda parecer tendencioso, al menos es lícito, cuando lo que hay no resulta concluyente, buscar lo que no hay y, si es posible, explicar la razón de las ausencias. En las imágenes de Baquilides en referencia al quehacer poético no hay movimiento —salvo en el caso del águila¹⁹¹ y en el lánguido fluir de los verbos $\chi\acute{\epsilon}\omega$ y $\acute{\epsilon}\nu\sigma\tau\acute{\alpha}\zeta\omega$. La aversión al movimiento arrollador es tal, que el poeta

¹⁸⁹ Salvo en el caso del águila, imagen que por aparecer en una sola ocasión no debe considerarse representativa, especialmente teniendo en cuenta que presenta rasgos de capital importancia que no se dan en ninguna otra de este poeta.

¹⁹⁰ La relativas al aire no deben agruparse en un mismo bloque simbólico.

¹⁹¹ Aunque abejas y ruiseñores vuelen, no lo hacen en estas referencias de Baquilides.

invoca a Calíope para que detenga el carro. Siendo compositor de epinicios, las metáforas deportivas están al alcance de la mano, pero Baquílides no las usa en referencia a la poesía¹⁹²: les sobra el esfuerzo, la tensión, el dinamismo. En las de la vegetación predominan las flores, que, aunque resultado de un desarrollo a veces mencionado, son fundamentalmente lujo para los sentidos, objeto de contemplación. Ni movimiento ni tiempo: la obra del poeta es eterna, sí, pero ese perdurar no lo conciben igual Píndaro y Baquílides. La poesía del tebano está hecha de tiempo, pervive en el tiempo y con el tiempo como aliado —aunque sujeta también a sus avatares y en lucha constante—, mientras que para el de Ceos el canto se sitúa fuera de esa dimensión.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGER, D., «De l'artisan à l'athlète: les métaphores de la création poétique dans l'épinicie et chez Pindare», *Le Texte et ses représentations: Études de littérature ancienne III*, Pr. de l'École Normale Supérieure, Paris 1987, 39-56.
- BEATTIE, A. J., «Pindar *Ol.* 6, 82f.», *CR* 6 (1956) 1-2.
- BECKER, O., *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken*, Berlin 1937.
- BENEDETTO, V. di, «Pindaro, *Pae.* 7b, 11-4», *RFIC* 119 (1991) 164-76.
- BERNABÉ, A., «La fórmula órfica «cerrad las puertas, profanos». Del profano religioso al profano en la materia», *Ilu* 1 (1996), 13-37.
- BERNARDINI, P. A., «L' 'aquila tebana' vola ancora», *QUCC* (1977) 121-6.
- BOEDEKER, D., *Descent from Heaven. Images of Dew in Greek Poetry and Religion*, Chico, California 1984.
- BRANNAN, P. T., «Hieron and Bacchylides. An Analysis of Bacchylides' *Fifth Ode*», *CF* 26 (1972) 185-278.
- , *Hieron and Bacchylides: Literary Studies of Odes 3, 4, 5 and Fragment 20C*, Stanford Univ. 1971 (tesis doct.).
- BRASWELL, B. K., *A Commentary on Pindar Nemean Nine*, Berlin – New York 1998.
- BREMER, D., *Licht und Dunkel in der frühgriechischen Dichtung. Interpretationen zur Vorgeschichte der Lichtmetaphysik*, Bonn 1976.
- CAMPAGNER, R., «Metafore agricole in Pindaro», *Rudiae* 5 (1993) 41-56.
- CANNATÀ FERA, M., «Pindaro e la pietra di paragone», *Studia Classica Iobani Tarditi oblata*, cur. L. Belloni-G. Milanese-A. Porro, Milano 1995, 413-22.
- CARNE-ROSS, D. S., «Weaving with points of gold: Pindar's sixth *Olympian*», *Arion* 3, 1 (1976) 5-44.

¹⁹² Cf. F. García Romero (1996), p. 66, respecto a la menor frecuencia, variedad e innovación de las metáforas deportivas baquilideas en relación a las pindáricas.

- CATAUDELLA, Q., «Citazioni bacchilidee in Clemente Alessandrino», *Forma Futuri. Studi in onore del cardinale Michele Pellegrino*, Torino 1975, 122-3.
- CLAY, J. S., «Pindar's Twelfth Pythian: Reed and Bronze», *AJPb* 113 (1992) 519-25.
- CROTTY, K., *Song and Action. The Victory Odes of Pindar*, Baltimore-London 1982.
- CROWTHER, N. B., «Water and Wine as Symbols of Inspiration», *Mnemosyne* 32 (1979) 1-11.
- D'ALESSIO, G. B., «Pindaro, Peana VIIb (fr. 52h Sn.-M)», *Proceedings of The XIXth International Congress of Papyrology. Cairo 2-9 September 1989*, Cairo 1992, I, 353-73.
- , «Una via lontana dal cammino degli uomini (Parm. fr. 1+6 D.-K.; Pind. *Ol.* VI 22-27; *pae.* VIIb 10-20)», *SIFC* 13 (1995) 143-81.
- DORNSEIFF, F., *Pindars Stil*, Berlin 1921.
- DOVER, K. J., «Pindar, *Olympian Ode* 6. 82-86», *CR* 9 (1959) 194-6.
- DREW GRIFFITH, R. & D'AMBROSIO-GRIFFITH, G. L., «La couronne chrysiléphantine de la muse (Pindare N. 7, 77-9)», *AC* 58 (1988) 258-66.
- DUCHEMIN, J., *Pindare. Poète et Prophète*, Paris 1955.
- DUMORTIER, J., «De quelques associations d'images chez Bacchylide», *Mélanges offerts à A.-M. Desrousseaux*, 1937, pp. 151-8, posteriormente en Calder-Stern (Edd.), *Pindaros und Bakchylides*, Darmstadt 1970, pp. 413-20.
- ELLSWORTH, J. D., «Pindar's Pythian 1.44: ἀγῶνος βαλεῖν ἔξω, a New Suggestion», *AJPb* 94 (1973) 293-6.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M., *Pindaro. Olímpicas*, I y II, Madrid 1944.
- FILENI, M. G., *Senocrito di Locri e Pindaro (Fr. 140 Sn.-M.)*, Roma 1987.
- FINN, J. K., *A Study of the Elaboration and Function of Epinician Conventions in Selected Odes of Bacchylides*, Dis. Duke Univ. 1980.
- GALLAVOTTI, C., «Struzzi e galli filologici», *Belfagor* 1 (1946) 242-6.
- , «Studi sulla lirica greca, 6 e 7», *RFIC* 22/23 (1944/5) 1-15.
- GARCÍA ROMERO, F., *Estructura de la oda baquilídea. Estudio composicional y métrico*, Madrid 1987 (tesis doct.).
- , «Metafore agonistiche nelle odi di Bacchilide», *QUCC* 54 (1996) 55-66.
- GENTILI, B., *Pindaro. Le Pitiche*. Intr., texto crítico y trad. de B. Gentili; comentario de P. A. Bernardini, E. Cingano, B. Gentili y P. Giannini, Milano 1995.
- GENTILI, B.-LUISI, F., «La Pitica 12 di Pindaro e Paulo di Mida», *QUCC* 49 (1995) 7-31.
- GERBER, D. E., *Enterpe. An Anthology of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry*, Amsterdam 1970.
- GIANNISI, Ph., «Chant et cheminement en Grèce archaïque», *QS* 23 (1997) 133-41.
- GIANOTTI, G. F., *Per una poetica pindarica*, Torino 1975.
- GIL, L., *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid 1967.
- GOW, A. E. F., «Ἴνυξ et ῥόμβος, *rhombus, turbo*», 54 *JHS* (1934) 1-13.
- GRONINGEN, B. A. Van, *Pindare au banquet. Les fragments des scolies édités avec un commentaire critique et explicatif*, Leyde 1960.
- GUNDERT, H., *Pindar und sein Dichterberuf*, Frankfurt 1935.
- HARRIOTT, R., *Poetry and Criticism before Plato*, London 1969.
- KAMBYLIS, A., *Die Dichterweibe und ihre Symbolik. Untersuchungen zu Hesiodos, Kallimachos, Propertius und Ennius*, Heidelberg 1965.

- KÖHNKEN, A., «Perseus Kampf und Athenes Erfindung. (Bemerkungen zu Pindar, *Pythian* 12)», *Hermes* 104 (1976) 257-65.
- KRUMMEN, E., *Pyrsos Hymnon: Festliche Gegenwart und mytisch-rituelle Tradition als Voraussetzung einer Pindarinterpretation (Isthmie 4, Pythie 5, Olympie 1 und 3)*, Berlin-New York 1990.
- KURKE, L., *The Traffic in Praise: Pindar and the Poetics of Social Economy*, Ithaca-New York 1991.
- KYRIAKOU, P., «A Variation of the Pindaric Break-off in *Nemean* 4», *AJPh* 117 (1996) 17-35.
- LATTIMORE, R., «Pindar *Olympian* 9, 100-12», *CPh* 41 (1946) 230-2.
- LEFKOWITZ, M. R., «Bacchylides' *Ode* 5: Imitation and Originality», *HSCPh* 73 (1969) 45-96.
—, *First-Person Fictions. Pindar's Poetic «I»*, Oxford 1991.
- LOMIENTO, L., «Pindaro, *Nem.* 6, 32 e *Cercida*, *Mel.* 3, 7: itinerario di due metafore», *QUCC* 54 (1996) 67-71.
- MAEHLER, H., *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*, Göttingen 1963.
- MACHEMER, G. A., «Medicine, Music, and Magic: The Healing Grace of Pindar's *Fourth Nemean*», *HSPb* 95 (1993) 113-41.
- MARTÍN TORDESILLAS, A. M., *Las abejas y la miel en la antigüedad clásica*, Madrid 1968.
- MCDIARMID, J. B., «Pindar *Olympian* 6. 82-3: The Doxa, the Whetstone and the Tongue», *AJPh* 108 (1987) 368-77.
- MILLER, A. M., «N. 4.33-43 and The Defense of Digressive Leisure», *CJ* 78 (1983) 202-20.
- MOST, G. W., *The Measures of Praise. Structure and Function in Pindar's Second Pythian and Seventh Nemean Odes*, Göttingen 1985.
- MULLEN, W., *Choreia: Pindar and Dance*, Princeton 1982.
- NAGY, G., *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore 1990.
- NANNINI, S., *Simbole e metafore nella poesia simposiale greca*, Roma 1988.
- NISETICH, F. J., «*Olympian* 1. 8-11: An Epinician Metaphor», *HSCPh* 79 (1975) 55-68.
- NORWOOD, G., «Pindar, *Olympian* VI. 82-8», *CPh* 36 (1941) 394-6.
- NÜNLIST, R., *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart – Leipzig 1998.
- NUZZO, G., «Immagini del canto in Pindaro», *ALGP* 21/2 (1984/5) 270-9.
- PAVESE, C. O., «Αὐτὸ 3^ο τὸ ξεραίνω: un nuovo verbo nella *Pitica* XII di Pindaro, in Simo-
nide e in Alcmane», *Lexis* 7/8 (1991) 73-97.
—, «Pindarica II. Note critiche al testo delle «Olimpiche» e delle «Pitiche», *Eikasmos* 1
(1990), 37-82.
- PÉRON, J., *Les images maritimes de Pindare*, Paris 1974.
- PERYSINAKIS, I. N., «Pindar's Imagery of Poetry: The *Nemean* Odes», *Dodone* (1997) 93-
125.
—, «Pindar's Imagery of Poetry: The *Nemean* Odes», *Dodone* (1998) 17-68.
- PETAZZONI, R., «Il rombo», en *I misteri. Saggio di una teoria storico-religiosa*, Bologna 1924
[Cosenza ²1997, 21-44].
- PRIVITERA, G. A., *Pindaro. Le Istmiche*, (ed., traducción y comentario), Milano 1982.
- RICHARDSON, M. J., «Pindar and Later Literary Criticism in Antiquity», *Papers of the Liver-
pool Latin Seminar*, V (Ed. F. Cairns), Liverpool 1986, 383-401.
- RUCK, C. A. P., «Marginalia Pindarica II», *Hermes* 96 (1968) 129-45.

- SCHMID, M. J., «*Skýtala Moisés*: Song and Writing in Pindar», *Minerva* 12 (1998) 57-81.
- SEGAL, Ch., «Messages to the Underworld: An Aspect of Poetic Inmortalization in Pindar», *AJPb* 106 (1985) 199-212.
- , «Two Agonistic Problems in Pindar, *Nemean* 7.70-4 and *Pythian* 1.42-45», *GRBS* 9 (1968) 31-45.
- SIMPSON, M., «The Chariot and the Bow as Metaphors for Poetry in Pindar's Odes», *TAPhA* 100 (1969) 437-73.
- SNYDER, J. M., «The Web of Song: Weaving Imagery in Homer and the Lyric Poets», *CJ* 76 (1980/1) 193-6.
- STEFFEN, V., «Bacchylides' *Fifth Ode*», *Scripta minora selecta I*, Wroslaw 1973, 139-48 (previamente en *Eos* 51 [1961] 11-20).
- STEINER, D., «Pindar's 'Oggetti Parlanti'», *HSPb* 95 (1993) 159-80.
- , *The Crown of Song. Metaphor in Pindar*, London 1986.
- STONEMAN, R., «Ploughing a Garland: Metaphor and Metonymy in Pindar», *Maia* n.s. 33 (1981) 125-38.
- , «The Theban Eagle», *CQ* 26 (1976) 188-9.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E., «Adivinación y profecía en Píndaro II», *Minerva* 3 (1989) 79-119.
- , «Píndaro y la religión griega», *CFC* 3 (1993) 67-97.
- SVENBRO, J., *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca*, Torino 1984 (trad. it. de P. Rosati de *La parole e le marbre: aux origines de la poésie grecque*, Lund 1976).
- TAILLARDAT, J., *Les images d'Aristophane. Études de langage et de style*, Paris 1965.
- VANBREMEERSCH, N., «Représentation de la terre et du travail agricole chez Pindare», *QS* 13 (1987) 73-95.
- VISSICCHIO, S., «Le metafore pindariche relative ad ambiti musicali», *Rudiae* 9 (1997) 281-306.
- WASZINK, J. H., *Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch – römischen Antike*, Opladen 1974.
- WEBSTER, T. B. L., *The Greek Chorus*, London 1970.
- WOODBURY, L., «The Tongue and the Whetstone: Pindar *Ol.* 6, 82-3», *TAPhA* 86 (1955) 31-9.
- ZIMMERMANN, B., *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1989.

