

EL DITIRAMBO 18 DE BAQUÍLIDES: ESTUDIO COMPOSICIONAL Y MÉTRICO

Si el descubrimiento de los epinicios de Baquilides ha sido fundamental para el mejor conocimiento de un género que hasta entonces sólo estaba representado por los poemas de Píndaro, sus ditirambos ocupan un lugar aún más singular, por tratarse del *corpus* más importante, dentro de la literatura griega conservada, de este tipo de composición. Entre ellos, el numerado 18 (*) ofrece varias peculiaridades notables, por lo que no es de extrañar que se trate de uno de los poemas de Baquilides que cuenta con una bibliografía más numerosa.

Hay consenso casi general en admitir, con Severyns¹, que la oda fue compuesta entre 478 y 470 a. C. Por esos años, en efecto, el culto a Teseo adquirió en el Ática una importancia preponderante, tras el fervor patriótico surgido como consecuencia de la batalla de Maratón, en la cual los soldados atenienses creyeron ver al gran héroe local colaborando en la victoria sobre los persas. Poco más tarde los atenienses, por orden del dios de Delfos, trasladaron los supuestos restos de Teseo, sepultados en la isla de Esciro, a Atenas en medio de la veneración del pueblo. Puesto que de tal empresa se encargó Cimón, algunos autores han visto en el poema de Baquilides veladas alusiones políticas, que lo convertirían en una apología de este estadista ateniense en su particular pugna con Temístocles².

Si la datación del ditirambo 18 no ofrece apenas dudas, la unanimidad es menor a la hora de determinar la ocasión en que fue representado. Muchos intérpretes se inclinan por alguna gran fiesta ateniense, mejor que las Grandes Dionisias las Targelias, cuyos ritos expiatorios se decía

(*) Los textos se citan por la edición de B. Snell - H. Maehler, *Bacchylides. Carmina cum fragmentis*, Leipzig 1970¹⁰.

¹ *Bacchylide. Essai biographique*, Liège 1933, pp. 56-59 y 64-65.

² J. P. Barron, «Bacchylides, Theseus and a woolly cloak», *BICS* XXVII, 1981, pp. 1-8; O. Vox, «Bacchilide e Timocreonte contro Temistocle», *Prometheus* X, 1984, pp. 117-120.

fueron instituidos por Teseo cuando visitó el templo de Apolo Delfinio antes de partir para Creta³. Sin embargo, R. Merkelbach⁴ ve en las hazañas de Teseo narradas en el poema un ejemplo mítico de las experiencias que caracterizaban la iniciación guerrera de los jóvenes atenienses, y, en consecuencia, considera que la oda fue compuesta para una ceremonia efébrica ateniense. Esta hipótesis ha tenido también cierto eco y ha sido defendida recientemente por G. Ieranò⁵.

Mayores aún son las divergencias en lo que respecta a la interpretación de algunas notables peculiaridades de forma que presenta el poema. Se trata, efectivamente, del único ditirambo estrófico, no triádico, conocido, en el que, además, la narración en boca del poeta ha sido sustituida por una forma puramente dramática, por un diálogo distribuido en cuatro estrofas, dos de las cuales pronuncia Egeo y las otras dos un coro de ciudadanos atenienses⁶; no hay siquiera palabras del poeta encabezando la oda, ni entre un parlamento y otro, sino que el cambio de interlocutor viene marcado simplemente por el paso de una estrofa a la siguiente. Al poner el relato en boca de personajes directamente implicados y conmovidos por los sucesos que se narran, llega a su punto más elevado el arte dramático de Baquílides y, en particular, su tendencia a hacer hablar a sus personajes en lugar de decir las cosas él mismo⁷. El hecho de que sea éste el único ejemplo existente de un ditirambo en for-

³ R. C. Jebb, *Bacchylides. The poems and fragments*, ed. with introd., notes and prose transl., Cambridge 1905, pp. 234-235; A. Taccone, *Bacchilide. Epinici, ditirambi e frammenti*, con introd., comm. e app. crit., Turín 1907, p. 175; A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, tragedy and comedy*, 2.ª ed. revisada por T. B. L. Webster, Oxford 1962, p. 29; W. Schmid - O. Stählin, *Geschichte der griechische Literatur*, München 1920-1948, I. 1, p. 529, n. 1; Snell - Maehler, *op. cit.*, p. XLIX.

⁴ «Der Theseus des Bakchylides (Gedicht für ein attisches Ephebenfest)», *ZPE* XII, 1973, pp. 52-62.

⁵ «Osservazioni sul Teseo di Bacchilide (*Dyth.* 18)», *Acme* XL, 1987, pp. 87-103. Cf., asimismo, O. Vox, «Prima del trionfo: i ditirambi 17 e 18 di Bacchilide», *AC* LIII, 1984, pp. 200-209; y Ch. Segal, «The myth of Bacchylides 17. Heroic quest and heroic identity», *Eranos* LXXVII, 1979, pp. 23-37.

⁶ F. G. Kenyon conjeturó en la *editio princeps* (*The poems of Bacchylides*, Londres 1897, p. 176) que el interlocutor de Egeo era Medea, pero K. Robert («Theseus and Meleagros bei Bakchylides», *Hermes* XXXIII, 1898, p. 148) demostró definitivamente que se trata de un coro de súbditos del rey de Atenas.

⁷ Cf. G. M. Kirkwood, «The narrative art of Bacchylides», *Studies in honor of H. Caplan*, ed. by L. Wallach, Ithaca 1966, p. 99.

ma dialogada se ha puesto en relación con la afirmación de Aristóteles (*Poética* 1449a) de que el origen de la tragedia está en el ditirambo, y, así, algunos autores han supuesto que Baquilides, en una época en que la tragedia estaba ya en pleno apogeo, realizó una composición arcaizante, que reflejaría el paso intermedio, el eslabón perdido, entre ditirambo y tragedia⁸. Sin embargo, la gran mayoría de los intérpretes piensan más bien en el proceso contrario, es decir, en la influencia de la obra dramática ya desarrollada sobre este poema de Baquilides⁹.

Otro tema discutido es la manera como fue representado el ditirambo. Algunos piensan en un simple canto del coro, dividido o no en dos semicoros¹⁰; otros se inclinan más bien por un canto amebico entre el coro y un solista¹¹, y, finalmente, hay quienes conjeturan incluso un canto alternado entre dos solistas, con el papel del interlocutor de Egeo a cargo del corifeo¹².

Todos los temas apuntados hasta aquí se refieren a aspectos indudablemente importantes, como son la naturaleza misma de la composición y las circunstancias que rodearon su representación. Ahora bien, quizá precisamente por el propio interés y complejidad de estos temas ha sido un poco descuidado el análisis del poema en sí, de su estructura y características literarias más sobresalientes. Contribuir a llenar tal laguna es el propósito de nuestro trabajo.

⁸ Taccone, *op. cit.*, p. 175; D. Comparetti, «Les dithyrambes de Bacchylide», *Mélanges Henri Weil*, París 1898 (reimpr. Amsterdam 1974), recogido en el volumen colectivo *Pindaros und Bakchylides*, hrsg. von W. Calder - J. Stern, Darmstadt 1970, p. 401.

⁹ Jebb, *op. cit.*, pp. 233-234; U. von Wilamowitz-Moellendorff, «Rezension von: "The poems of Bacchylides"», *GGACLX*, 1898, recogido en el volumen colectivo *Pindaros und Bakchylides*, pp. 341-342; Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 29; Schmid - Stählin, *op. cit.*, I. 1, p. 543; R. Cantarella - A. Garzya, *Lirici greci*, Milano-Roma-Napoli-Città di Castello 1963³, p. 236; A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, trad. esp., Madrid 1976, p. 233; G. W. Pieper, *Unity and poetic technique in the odes of Bacchylides*, Dis. Univ. Illinois 1969 (microfilm), p. 155; O. Vox, «Il ditirambo XVIII di Bacchilide. Dialogo ed enigma», *Maia* XXXIV, 1982, p. 134; J. L. Melena, «Perfiles generales para una historia del ditirambo como género literario», *Tabona* IV, 1983, p. 213.

¹⁰ Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 29; A. P. Burnett, *The art of Bacchylides*, Cambridge (Massachusetts)-London 1985, p. 192, n. 6, con bibliografía; Ieranò, *art. cit.*, p. 89, n. 7, con bibliografía.

¹¹ Comparetti, *art. cit.*, pp. 400-401; B. A. van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam 1960², p. 191; O. Vox, *art. cit.*, en n. 9, pp. 131-132.

¹² Jebb, *op. cit.*, pp. 231-232; Taccone, *op. cit.*, p. 175. Cf. también C. del Grande, «Lecture di Bacchilide», en *Filologia minore*, Milán 1956, pp. 164-165.

Conviene aludir, en primer lugar, a la estructura métrica del poema. Prácticamente todos los autores que han abordado el tema se han ocupado sólo del problema, sin duda espinoso, de la colometría. Unos, como Blass, Wilamowitz, Snell, Maas o Korzeniewski¹³, se han decantado por la distribución de los *cola* que propuso Henri Weil¹⁴ apenas publicado el gran papiro londinense; más recientemente, otros conocidos metricistas, como Gentili o Bruna Maria Palumbo Stracca, han propuesto, con argumentos dignos de ser atendidos, otra colometría diferente¹⁵. En el presente trabajo no se tratará este tema, sino el también fundamental de la estructura periodológica y su relación con el contenido del poema.

En cuanto a la estructura compositiva de la oda, poco es lo que se ha escrito sobre ella. De entre la relativamente abundante bibliografía que estudia el poema, apenas podemos citar más que los trabajos de Pieper¹⁶ y de Percy¹⁷. Especialmente las conclusiones finales a que llega este último son bastante discutibles. Percy estudia los ditirambos 15-19 y encuentra en todos ellos una división tripartita del mito, que puede ir precedido o no por una introducción. A nuestro parecer, tal división en tres partes (sin entrar a discutir si es válida o no para los demás ditirambos) no se aprecia en el poema que ahora nos ocupa; más bien nos da la impresión de que Percy ha querido ajustar el ditirambo 18 al «lecho de Procoptas» de la estructura tripartita que encuentra en los demás, para que no quede ningún caso fuera de su esquema, sin tener suficientemente en cuenta las propias peculiaridades formales de la oda, con la distribución del diálogo en cuatro estrofas y el consiguiente juego de preguntas y respuestas que se establece entre los interlocutores. No obstante, su trabajo, y también el de Pieper, nos proporciona agudas observaciones que hemos procurado aprovechar. Pasemos, pues, sin más dilación al análisis de la estructura formal del ditirambo 18 de Baquilides.

¹³ F. Blass, *Bacchylides. Carmina cum fragmentis*, Leipzig 1898¹, p. XLIII; U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlín 1921 (reimpr. Darmstadt 1958), p. 263; Snell - Maehler, *op. cit.*; P. Maas, *Greek Metre*, trad. ingl., Oxford 1962, p. 44; D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, Darmstadt 1968, p. 10.

¹⁴ *Journal des Savants*, marzo 1898, pp. 175-176.

¹⁵ B. Gentili, *La metrica dei greci*, Mesina-Firenze 1973, pp. 54-56, y también 85; B. M. Palumbo Stracca, «Sulla colometria di Bacchyl. 18 Sn», *Boll. Class. IV*, 1983, pp. 77-83.

¹⁶ *Op. cit.*, pp. 155-161.

¹⁷ «The structure of Bacchylides' dithyrambs», *QUCC XXII*, 1976, pp. 91-98.

Vv. 1-15

La oda se inicia con un parlamento del coro de ciudadanos atenienses, que presenta una clara estructura cíclica (vv. 1-15):

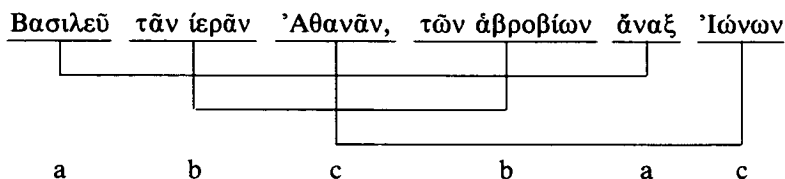
- Vv. 1-2: invocación.
- Vv. 3-4: primera pregunta general.
- Vv. 5-10: posibles causas de la llamada.
- V. 11: segunda pregunta general.
- Vv. 12-15: exhortación a hablar y nueva invocación.

El coro comienza dirigiéndose a su rey con una respetuosa invocación (vv. 1-2), para pasar inmediatamente a una serie de preguntas que reflejan su ansiedad ante la repentina convocatoria de las trompetas. Dos preguntas generales (τί νέον ἔκλαγε χαλκοκώδων σάλπιγξ πολεμητῖαν ἀοιδάν, vv. 3-4; ἦ τί τοι κραδίαν ἀμύσσει, v. 11) enmarcan las dos alternativas concretas que propone el coro como causa de la alarma y que constituyen el centro aritmético de la estrofa (vv. 5-10). Cada una de ellas ocupa tres versos, y el sujeto de la primera (στραταγέτας ἀνὴρ, v. 7) cierra su frase, mientras que el de la segunda (ληισταὶ κακομάχανοι, v. 8) encabeza la suya, de modo que ambos constituyen el pivote central en torno al cual se articula la estrofa. Esta destacada posición concuerda con la importancia de las palabras, pues a la postre los temores del coro no se verán confirmados y los súbditos de Egeo comenzarán a ver las cosas de manera más optimista en su segunda intervención. Al final de la estrofa, el coro incita a hablar a Egeo y cierra su parlamento como lo había empezado, con una invocación al rey.

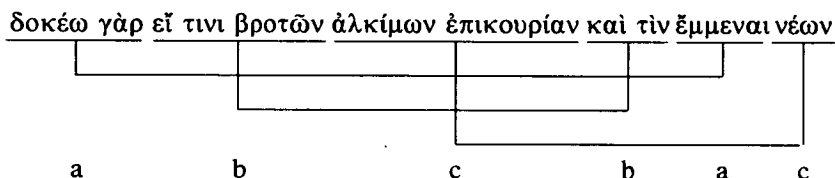
El orden de palabras de la estrofa inicial, como ocurre en general en toda la oda, es sencillo¹⁸. No obstante, en los dos primeros versos el riguroso paralelismo del sentido no se corresponde con la sintaxis, ya que en la segunda frase el orden de palabras se altera para acabar con una figura muy repetida en Baquílides, a saber, la separación, normalmente a final de frase, de dos palabras unidas sintácticamente por una tercera (muy a menudo un verbo) que se intercala entre ellas (ἀβροβίων ἄναξ

¹⁸ Cf. J. Stern, *Metrical and verbal patterns in the poetry of Bacchylides*, Dis. Columbia 1965 (microfilm), pp. 48-49, n. 12, donde habla del «arcaico paralelismo de la sintaxis del poema».

Ἴώνων. Cf., por ejemplo, vv. 9-10 μήλων σεύοντ' ἀγέλας βίαι, vv. 29-30 ἀρείονος τυχών φωτός, v. 34 στρατιᾶν ἄγοντα πολλάν):



La misma construcción se repite en los vv. 12-14:



En cuanto al empleo de los epítetos (aspecto siempre a tener en cuenta en un análisis estilístico de las obras de Bacquílides), es notable su mayor acumulación en la primera parte de la estrofa (ἱερᾶν, ἀβροβίων, χαλκοκώδων, πολεμητῶν, στραταγέτας, κακομάχανοι, frente al aislado ἀλκίμων en la segunda mitad)¹⁹. Especialmente destacable es la inversión στραταγέτας ἀνήρ ~ ληισται κακομάχανοι, sobre todo porque en este ditrambo el epíteto suele preceder al sustantivo al que califica. Tal inversión subraya, efectivamente, la posición de estas palabras como eje central en torno al cual gira la estrofa.

Vn. 16-30

Egeo responde a las primeras preguntas de sus súbditos en los vv. 16-30: explica la razón de la llamada (vv. 16-19), enumera las hazañas del misterioso personaje que se acerca (vv. 19-30) y acaba con una frase en la que, en vista de ellas, expresa su temor ante lo que va a ocurrir (v. 30).

¹⁹ Es lo que llama Segal («Bacchylides reconsidered. Epithets and the dynamics of the lyric narrative», *QUCC* XXII, 1976, p. 114) «técnica de contracción y expansión de los epítetos».

La primera palabra (γέρον, v. 16) trae a la memoria claramente el v. 3, ya que se trata de los dos únicos ejemplos baquilideos en que el vocablo se usa con tal valor adverbial. Las hazañas de Teseo son enumeradas luego en rápida sucesión, mediante el uso de la partícula τε, que introduce la mención de cada una de ellas (vv. 19, 23, 24, 26, 27). Este rasgo narrativo recuerda la descripción de los trabajos de Teseo en las pinturas vasculares, que han podido influir en la composición del pasaje²⁰. De las hazañas primera y última, Baquilides nos proporciona más datos que de las demás. De Sinis, la primera víctima de Teseo, se dice que era el más fuerte de los mortales e hijo de Posidón (vv. 19-22); igualmente la última, Procoptas (nombre con el que por única vez se designa al personaje comúnmente llamado Procrustes), es presentado como sucesor, quizá hijo²¹, de Polipemón y, a pesar de su fuerza, ha sido también derrotado por el héroe (ἀρείονος τυχῶν φωτός, vv. 29-30). Los ecos verbales φωτός (v. 19) ~ φωτός (v. 30), κραταιοῦ (v. 29) conectan el principio y el final del catálogo y hacen hincapié en la fuerza típica de los bandidos y, por consiguiente, también del enigmático personaje, lo cual provoca el temor de Egeo, como hace constar en la frase con la que acaba su parlamento (ταῦτα δέδοιχ' ὅπῃ τελεῖται, v. 30)²². Las tres hazañas centrales (vv. 23-27), en cambio, son mencionadas escuetamente.

A destacar, en lo que respecta al orden de palabras, el «enmarcamiento» de los vv. 23-25:

²⁰ Véase, por ejemplo, el vaso ático de figuras rojas del Museo Británico reproducido por H. Maehler, *Bakchylides. Lieder und Fragmente, griechisch und deutsch*, Berlín 1967, lámina 7. La bibliografía sobre la relación entre la obra de Baquilides y el arte de su época es abundante; a propósito concretamente del ditirambo 18, puede consultarse Jebb, *op. cit.*, pp. 72-73. Las representaciones vasculares del viaje de Teseo de Trecén al Ática son catalogadas por F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*³, Marburg 1973, pp. 211 ss., 224, 244-252, 291-297 (cf. también 3-26 y 144-151).

²¹ Cf. Ovidio, *Ibis* 405. En Pausanias 1.38.5 y Apolodoro, *Epitome* 1.4, Procrustes y Polipemón son la misma persona.

²² Diversos comentaristas han destacado el feliz hallazgo estilístico que supone la omisión del nombre del héroe a lo largo de todo el poema; Egeo (y con él el coro, pero no el público, que, por supuesto, ha sabido inmediatamente de quién se trata) ignora que es su propio hijo quien se encamina hacia Atenas. Sobre este empleo de la «ironía trágica» por parte de nuestro poeta, véase Vox, *art. cit.*, en n. 5, p. 201, y *art. cit.* en n. 9, p. 135; Burnett, *op. cit.*, p. 122.

σῦν τ' ἀνδροκτόνον ἐν νάπαις Κρεμμυῶνος ἀτάσθαλόν τε Σκίρωνα

κατέκτ.

Vv. 31-45

En la tercera estrofa el coro vuelve a tomar la palabra, y lo hace con una rápida sucesión de preguntas. En efecto, impresionado por el relato de las hazañas que acaba de escuchar, no inicia sus palabras con una solemne invocación como la que abre la oda, sino que formula inmediatamente tres preguntas de carácter general sobre la identidad del héroe (vv. 31-32): 1) quién es (τίνα ... ἀνδρα τοῦτον); 2) de dónde viene (πόθεν); 3) qué equipo lleva (τίνα τε στολὰν ἔχοντα). A ellas, como más adelante comprobaremos, responderá Egeo en la estrofa final, aunque en otro orden. En estas preguntas del coro sobre la identidad y la patria del joven puede apreciarse una cierta «ironía trágica», ya que se trata, ni más ni menos, que de un ateniense, el propio hijo del rey²³. Por otro lado, como muy bien ha observado R. Führer²⁴, la apertura de la tercera estrofa supone una variante de los característicos «discursos de saludo» (τίνα ... πόθεν ...), puesto que en este caso no se pregunta directamente, sino que se alude a una tercera persona.

Igual que en la estrofa primera, a las preguntas generales sigue la mención de dos alternativas concretas, posibles respuestas a la última de las preguntas (τίνα τε στολὰν ἔχοντα): 1) o bien llega el personaje al frente de un ejército enemigo (vv. 33-34), 2) o bien marcha solo y solo ha vencido a tales enemigos (vv. 35-41). Pero si en la estrofa primera las dos alternativas concretas propuestas eran de extensión similar (tres versos

²³ Un caso semejante en Baquílides es 5.86 ss., otro «discurso de saludo». Heracles se pregunta a propósito de Meleagro τίς ἀθανάτων / ἢ βροτῶν τοιοῦτον ἔρνος / θρέψεν ἐν ποίᾳ χθονί; / τίς δ' ἔκτανεν. Quien «crió» y «mató» a Meleagro resultará ser la misma persona, su propia madre, Altea (cf. 5.138-139: μάτηρ κακόποτος ... ἀτάρβακτος γυνή).

²⁴ *Formproblem-Untersuchungen zu den Reden in der frühgriechischen Lyrik*, Munich 1967, pp. 109, nn. 22 y 141.

cada una, 5-10), ahora la segunda está mucho más desarrollada, e incluye una comparación (ἔμπορον οἱ ἄλάταν ἐπ' ἄλλοδαμίαν, vv. 36-37)²⁵ y una llamativa acumulación climáctica de calificativos, que subrayan grandemente la fuerza del héroe (ἰσχυρόν τε καὶ ἄλκιμον ὧδε καὶ θρασύν, ὄς ...). La mayor extensión e importancia de la segunda alternativa debe ser bien tenida en cuenta, ya que viene a indicar que el coro, al saber que el desconocido ha matado solamente a personajes monstruosos (ὄς τ<οσ>ούτων ἀνδρῶν κρατερόν σθένος ἔσχεν), se inclina a pensar que no viene en son de guerra, sino, como expresa en la sentencia que cierra la estrofa (vv. 41-45), en calidad de enviado divino. En consecuencia, los citados versos gnómicos finales son plenamente pertinentes y oportunos, y no guardan, como quiere Van Groningen²⁶, «un rapport assez lointain avec le contexte», sino todo lo contrario, están perfectamente imbricados en él.

Así pues, de los informes del mensajero el coro ha extraído una conclusión optimista, que contrasta con el temor reflejado en las últimas palabras del anterior parlamento de Egeo (ταῦτα δέδοιχ' ὄπῃ τελεῖται)²⁷. Esta antítesis está verbalmente marcada en el texto mediante la intencionada repetición de la forma τελεῖται, con la que acaban tanto la segunda como la tercera estrofa, y por la frecuente reiteración de palabras que se refieren a la fuerza física, acentuando así el contraste entre el temor que ésta provoca en el rey y los buenos presagios que sugiere al coro: 18 κραταιοῦ, 27 κρατεράν ~ 40 κρατερόν; 20 ἰσχύϊ ~ 38 ἰσχυρόν; 27 ἔσχεν ~ 41 ἔσχεν (en ambos casos con el sentido bélico de «contener»)²⁸. Véase también 16 δολιχάν (tercera palabra de la segunda estrofa) ~ 47 δολιχῶι (antepenúltima palabra de la tercera estrofa)²⁹; 18 ἔργα ~ 43-44 ἔρδοντα; 29 ἀρείονος τυχῶν ~ 44 ἔντυχεῖν κακῶι (mismo verso).

²⁵ R. L. Wind [*Bacchylides Odes 5, 17 and 18. A study in point of view*, Dis. Univ. Iowa 1964 (microfilm), pp. 99-100] considera una nueva ironía la expresión ἐπ' ἄλλοδαμίαν hablando de quien es en realidad ateniense.

²⁶ *Op. cit.*, p. 191.

²⁷ Más amplia información en Ieranò, *art. cit.*, pp. 93 ss.

²⁸ Cf. D. E. Gerber, *Lexicon in Bacchylidem*, Hildesheim-Zürich-Nueva York 1984, s. v., p. 93, apartado d).

²⁹ Se trata de las dos únicas ocasiones en que el adjetivo está documentado en Baquílides; cf., no obstante, δολιαύχενι en 16.6.

La insistencia en la fuerza física del héroe se hace evidente en la ya mencionada gradación *ἰσχυρόν τε καὶ ἄλκιμον ᾧδε καὶ θρασύν* (vv. 38-39), y en la expresión casi redundante que encontramos a continuación, *κρατερόν σθένος*³⁰.

Digamos, por último, que los vv. 31 ss. recogen palabras que aparecen ya en 3 ss.: *4 πολεμῆϊαν ~ 33 πολεμηῖους; 7 στραταγέτας ~ 34 στρατιᾶν ἄγοντα; 7 ἀνὴρ ~ 31 ἄνδρα.*

Vv. 46-60

La estrofa final, punto culminante del poema, es de carácter netamente descriptivo, y en ella Egeo hace un retrato verbal del joven que se acerca. Después de las esperanzadas palabras del coro al final de la anterior estrofa, la descripción de Teseo por parte de su padre parece reflejar, sí, una cierta dosis de admiración, pero sobre todo predomina en ella un sentimiento de temor, que culmina en la última frase: *δίξησθαι δὲ φιλαγλάους Ἄθῆνας*, «¡es Atenas la ciudad que busca!». Egeo no las tiene todas consigo, a pesar de la optimista afirmación del coro en los vv. 41 ss.

En cuanto a la estructura formal de la estrofa, en realidad el rey no hace más que responder a las preguntas que le han hecho sus súbditos (vv. 31 ss.), aunque en orden diferente. Los atenienses le preguntaban: 1) quién es el amenazante personaje, 2) de dónde viene, 3) qué acompañamiento trae consigo. Egeo comienza por responder brevemente a esta última cuestión (vv. 46-47, *δύο οἱ φῶτε μόνους ἀμαρτεῖν λέγει*), confirmando la segunda alternativa en que había pensado el coro (vv. 35-41), y en la cual precisamente está fundado su optimismo: el joven viaja solo, y aun así ha vencido a tamaños hombres (cf. *35 μοῦνον ~ 46 μόνους*). A las otras dos preguntas («¿quién es?» y «¿de dónde viene?») el rey no puede, naturalmente, contestar con exactitud, pero sí está en condiciones de hacer una descripción pormenorizada (vv. 47-59) y de indicar, si no el lugar de procedencia, al menos sí el de destino, Atenas (v. 60).

³⁰ Expresiones semejantes son *κρατεράι... ἰσχύϊ* en 5.21-22, y *[ἀ]ρισταλκὲς σθένος* en 7.7. Schmid - Stählin (*op. cit.*, I. 1, p. 535, n. 7) critican este tipo de sintagmas, a los que tachan de «Nichtssagend».

Salvo el verso inicial y el final, el resto de la última estrofa está ocupado por la muy detenida descripción de Teseo³¹. Baquíledes ha cuidado la composición de este pasaje hasta el mínimo detalle; su desarrollo es el siguiente:

- Brillo de los hombres.
- Espada y lanzas.
- Casco.
- Quitón y clámide.
- Brillo de la mirada.
- Conclusión.

Egeo comienza por referirse a los brillantes hombros del héroe, describe sus armas y su vestimenta, y termina aludiendo de nuevo al brillo, esta vez el de su mirada. Concluye, finalmente, con un dato que acentúa la extrañeza de todos y cierra adecuadamente el retrato: a pesar de la descripción que acaba de hacerse y de las hazañas relatadas en la segunda estrofa, que hacen pensar en un fuerte guerrero en la cumbre de su vigor³², no se trata más que de un muchacho en los albores de la juventud.

Que la descripción comience y acabe con una alusión al brillo no es de extrañar. Si, como indicamos más arriba, en las estrofas segunda y tercera predominan las palabras y expresiones que hacen hincapié en la fuerza física, en la estrofa final nos tropezamos constantemente con alusiones al esplendor, al color³³: φαιδίμοισι, quizá ἐλεφαντόκωπον, ξεστούς, πυρσοχαίτου, πορφύρεον, στίλβειν, Λαμνίαν φοίνισσαν φλόγα³⁴ y, finalmente, φιλαγλάους³⁵.

³¹ Esta descripción ha sido comparada a menudo con la de Jasón en la pindárica *Pítica* 4.78 ss. Cf. ya Fraccaroli en Taccone, *op. cit.*, *ad loc.*, p. 182; véase también O. Vox, «Fra Teseo e Giasone», *QUCC* XI, 1983, pp. 99-101, y Burnett, *op. cit.*, p. 193, n. 9.

³² Expresiones similares describen a los guerreros homéricos; cf. Pieper, *op. cit.*, pp. 160-161.

³³ Cf. ya Wind, *op. cit.*, p. 107.

³⁴ Sobre esta expresión, cf. Taccone, *op. cit.*, *ad loc.*, p. 182; J. Duchemin, *Pindare. Poète et prophète*, París 1955, p. 199.

³⁵ Este epíteto, dicho de una ciudad, sólo se encuentra aquí y en Pínd., *Pítica* 12.1 (Acragante); califica a Eros en *AP* 12.77. Cf. H. Kriegler, *Untersuchungen zu den optischen und akustischen Daten der bakchylideischen Dichtung*, Viena 1969, pp. 101-102.

Es también destacable en el pasaje el abundantísimo empleo de epítetos y el orden de palabras, que muestran bien a las claras el cuidado con que Baquílides ha compuesto estos versos. En primer lugar, hay varias expresiones que se refieren a partes del cuerpo; pues bien, nuestro poeta no repite dos veces la misma construcción³⁶:

περὶ φαιδίμοισι δ' ὄμοις: prepos. + adjet. + subst.
 ἐν χέρεσσ': prepos. + subst.
 κράτος πέρι πυρσοχαίτου: subst. + prepos. + adjet.
 στέρνοις τ' ἄμφι: subst. + adjet.
 ὀμμάτων δὲ στίλβειν ἄπο: subst. + palabra intercalada + prepos.

En dos ocasiones el sustantivo regido por la preposición es calificado por un epíteto, y las dos veces la construcción es completamente diferente, ya que varían tanto la situación del adjetivo con respecto al sustantivo (en el primer caso precede y en el segundo sigue) como la colocación de la preposición. Más difícil aún sería la *variatio* cuando al sustantivo no acompaña un adjetivo; Baquílides emplea las dos construcciones posibles (preposición + sustantivo en el primer caso y sustantivo + preposición en el segundo) e introduce en el tercer caso una nueva variación, intercalando una palabra (στίλβειν) entre sustantivo y preposición.

Este gusto por la variación puede observarse igualmente en los sintagmas que se refieren a los objetos o características del héroe:

ξίφος ἔχειν <ἐλεφαντόκωπον>: subst. + palabra intercalada + adjet.
 ξεστοὺς δὲ δὺ' ἐν χέρεσσ' ἄκοντας: adjet. + palabra intercalada + subst.
 κηῦτυκτον κυνέαν Λάκαιναν: adjet. + subst. + adjet. de lugar.
 χιτῶνα πορφύρεον: subst. + adjet.
 οὐλίον Θεσσαλὰν γλαμύδ': adjet. + adjet. de lugar + subst.
 Λαμνίαν φοίνισσαν φλόγα: adjet. de lugar + adjet. + subst.

³⁶ Otros ejemplos semejantes se pueden citar en la obra de Baquílides. Cf. F. García Romero, *Estructura de la oda baquilidea. Estudio composicional y métrico*, Madrid (Editorial de la Univ. Complutense) 1987, p. 263 (sobre 5.9 ss.) y 279 (sobre 5.26 ss.).

Al igual que en el caso anterior, las variaciones se introducen tanto cuando los sintagmas tienen tres miembros (en el primer caso el adjetivo de lugar está al final, en el segundo en medio y en el tercero al principio)³⁷, como cuando constan únicamente de dos (intercalando palabras).

El cierre del poema ha sido alabado por algunos comentaristas y criticado por otros. Es claro, en primer lugar, que Baquílides se sirve del procedimiento de la «composición en anillo» para marcar el final de su obra³⁸. En efecto, el poeta comienza y acaba el ditirambo, «tutto pervaso di spirito attico»³⁹, con el nombre de Atenas (v. 1 Ἰθμῶν ~ v. 60 Ἀθάνας. Cf. también v. 2 ἄβροβίων ... Ἰώνων ~ v. 60 φιλαγλάους Ἀθάνας). Pero no quedan ahí los ecos verbales que establecen un nexo entre el principio y el final; también el epíteto χαλκεοκτύπου, dicho de μάχας en el v. 59, recoge evidentemente la expresión χαλκοκώδων σάλπιγξ del comienzo de la oda (vv. 3-4)⁴⁰, y lo mismo hay que decir de la repetición πολεμῆϊαν (v. 4) ~ πολέμου (v. 58)⁴¹.

Además, la última frase, δίζησθαι δὲ φιλαγλάους Ἀθάνας, es ciertamente notable. Jebb⁴² critica esta manera de concluir, calificándola de abrupta, pero Van Groningen⁴³ afirma que más exacto sería decir que se trata de un efecto buscado por el poeta, el cual, como a menudo ocurre en la lírica coral, cierra su composición con una frase de especial intensidad, que deja impresionado al auditorio. En el oído del público queda, entonces, como último eco del poema, el nombre de Atenas⁴⁴.

³⁷ Es digna de destacarse la frecuencia con que en esta oda aparece la construcción de un sustantivo con dos adjetivos, uno de los cuales indica un lugar; cf., además de estos ejemplos, δολιχάν ... Ἰσθμῶν κέλευθον (vv. 16-17), Κρονίδα Λυταία σεισίχθονος (vv. 21-22).

³⁸ Cf. ya Wilamowitz, *art. cit.*, p. 341; también Van Groningen, *op. cit.*, p. 191, y Pieper, *op. cit.*, p. 161.

³⁹ Cantarella - Garzya, *op. cit.*, *ad loc.*, p. 242.

⁴⁰ Χαλκοκώδων es un *hapax*, en tanto que χαλκόκτυπος está documentado únicamente en otro pasaje baquilideo (14.15) y, posteriormente, en un fragmento del trágico ateniense Diógenes transmitido por Ateneo (fr. 1, Snell).

⁴¹ Obsérvese que el orden Ἰθμῶν, χαλκοκώδων, πολεμῆϊαν del comienzo de la oda es invertido al final: πολέμου, χαλκεοκτύπου, Ἀθάνας.

⁴² *Op. cit.*, p. 232.

⁴³ *Op. cit.*, pp. 72 y 191.

⁴⁴ Algo muy semejante ocurre al final del mito del epinicio 5 (v. 175), que acaba bruscamente con el nombre de Deyanira y de «Cipris que encanta a los mortales», pareja que, como el público bien sabía, tan grandes males iba a causar a Heracles; o en el ditirambo 16, que concluye con la mención de Neso y su δαιμόνιον τέρας.

Hemos podido comprobar a lo largo de nuestro trabajo que, como es habitual en los poemas de Baquilides⁴⁵, la recurrencia verbal ayuda a menudo a determinar la unidad de la composición y contribuye a ligar las distintas partes entre sí. Otras veces, en cambio, la repetición de una palabra quizá no sea significativa para la estructura del poema, pero puede introducirla el poeta, consciente o inconscientemente, para crear efectos poéticos. Por ello no está de más que añadamos una lista de otros ecos verbales no señalados hasta ahora, aun a sabiendas de que algunos de ellos pueden ser meramente fortuitos: 5 χθονός ~ 22 σεισίχθονος; 6 ἀμφιβάλλει ~ 28 ἐξέβαλεν; 6 ἀμφιβάλλει ~ 53 ἀμφί; 7 ἀνὴρ ~ 23 ἀνδροκτόνον ~ 31 ἄνδρα ~ 40 ἀνδρῶν; 8 κακομάχανοι ~ 44 κακῶι (final de verso); 10 βίῃ ~ 19 ὑπέρβιον; 12 γάρ ~ 43 γάρ (en ambos casos introduce la frase que cierra la estrofa); 13 ἀλκίμων (principio de verso) ~ 38 ἄλκιμον (final de verso)⁴⁶; 14 ἔμμεναι ~ 21 ἦν ~ 31 ἔμμεν ~ 56 ἔμμεν; 18 λέγει ~ 32 λέγει ~ 47 λέγει (tautométricos, 32 y 47)⁴⁷; 19 φωτός ~ 30 φωτός (principio de verso) ~ 46 φῶτε; 27 ἔσχεν ~ 33 ἔχοντα (final de verso) ~ 41 ἔσχεν (principio de verso) ~ 48 ἔχειν.

Parecidos efectos buscan las rimas internas tautométricas, que abundan en la oda:

- v. 1: 1 ἱερᾶν Ἄθανᾶν ~ 16 δολιχὰν ἀμείψας ~ 31 ἄνδρα;
16 ἦλθε <v> ~ 31 ἔμμεν;
v. 2: 17 Ἴσθμίαν ~ 32 στολάν;
v. 3: 1 ἔκλαγε ~ 18 ἔργα λέγει; 18 λέγει ~ 33 πολεμηῖοις;
v. 4: 4 αἰοιδάν (final de verso) ~ 34 πολλάν (en ambos casos es el final de una pregunta); 19 ὑπέρβιον τ' ~ 34 ἄγοντα;
v. 5: 5 χθονός ~ 20 φέρτατος; 5 ἦ (principio de verso) ~ 35 ἦ;

⁴⁵ Cf. Pieper, *op. cit.*, *passim*; García Romero, *op. cit.*, *passim*; A. Guzmán Guerra, «Función de las repeticiones verbales en Baquilides. La estructura de la Oda 17», *Harbis* VII, 1976, pp. 9-19.

⁴⁶ Ieranò (*art. cit.*, p. 91) considera que este eco subraya la implícita asimilación de la juventud ateniense al valeroso «protoefeb» Teseo, ya que tanto éste como aquélla son designados con el mismo adjetivo.

⁴⁷ La forma λέγει introduce en los tres casos un «discurso de mensajero», que supone «el más largo pasaje en estilo indirecto de la poesía lírica» (H. W. Smyth, *Greek melic poets*, Londres 1900, p. 444). Cf. Führer, *op. cit.*, pp. 95-96, 109 y 110, n. 29; Pieper, *op. cit.*, p. 160; Vox, *art. cit.* en n. 9, p. 133 con n. 13.

- 35 μούνον σύν ~ 50 κηῦτυκτον κυνέαν;
 v. 6: 6 ὄρι' ἀμφιβάλλει ~ 21 Κρονίδα; 6 ὄρι' ~ 36 ἔμπορον;
 6 ὄρι' ~ 51 πέρι; 21 Λυταίου ~ 51 πυρσοχαίτου;
 v. 7: 7 στραταγέτας ἀνήρ ~ 22 σεισίχθονος τέκος (adjetivo de cuatro sílabas, substantivo de dos);
 v. 8: 8 ληισταί ~ 53 στέρνοις τ' ἀμφί; 38 καὶ ἄλκιμον (final de verso) ~ 53 καὶ οὖλιον;
 v. 9: 9 μήλων ~ 39 τ<οσ>ούτων; 24 ἀτάσθαλόν τε ~ 54 ὀμμάτων δέ;
 v. 10: 10 σεύοντ' ἀγέλας ~ 25 Σκίρωνα κατέκτανεν ~ 40 ἀνδρῶν κρατερόν;
 v. 12: 12 δοκέω ~ 42 ἀδίκοισι; 12 βροτῶν (final de verso) ~ 57 ἄθυρμάτων;
 v. 13: 13 ῥάιδιον ~ 58 μεμνᾶσθαι;
 v. 14: 14 νέων (final de verso) ~ 29 τυχῶν; 44 ἔντυχεῖν ~ 59 χαλκεοκτύπου;
 v. 15: 15 καὶ ~ 30 ὄπαι; 15 Κρεούσας (final de verso) ~ 60 Ἄθᾶνας.

Pueden citarse también bastantes casos de aliteración:

- vv. 1-2: Βασιλεῦ τᾶν ἱερᾶν Ἄθανᾶν, / τῶν ἀβροβίων ἄναξ Ἰώνων.
 v. 3: ἔκλαγε χαλκοκώδων⁴⁸.
 vv. 23-26: muy alta frecuencia de nasales (cf. también vv. 31-32 y 35-40).
 vv. 25-26: Σκίρωνα κατέκτανεν' τάν τε Κερκυόνοσ ...
 vv. 50-51: κηῦτυκτον κυνέαν Λάκαιναν κράτος.
 v. 56: φοίμισσα φλόγα.

y dos de paronomasia:

⁴⁸ Pieper (*op. cit.*, p. 158) afirma que mediante esta aliteración Baquilides hace contrastar los broncíneos sonidos de la guerra con la suavidad y armonía de los primeros versos; de manera semejante E. D. Townsend [*Bacchylides and lyric style*, Dis. Bryn Mawr College 1956 (microfilm), p. 171, n. 40]: «Bacchylides seems to be experimenting deliberately with internal rhymes and assonances; the first four lines show an exceptionally agreeable ear».

vv. 23-25: ἀνδροκτόνον ... κατέκτανεν.

v. 42: δίκας ἀδίκοισι.

Nos queda, por último, hablar de la estructura métrica del ditirambo. Se trata de una oda compuesta en versos eolo-coriámbricos, que se caracterizan, frente a los demás poemas en que Baquílides utiliza el mismo metro, por la gran variedad de la base eolia. Precisamente en algunos casos el poeta se sirve de una forma inhabitual para conseguir determinados efectos, como ocurre en el verso inicial, en el que, según Gentili⁴⁹, la base anapéstica «confiere a la invocación del comienzo una particular nota de grave solemnidad»⁵⁰.

El objetivo que primordialmente ha movido a quienes se han ocupado de la oda desde el punto de vista métrico ha sido, como se indicó al comienzo de este trabajo, el estudio de la colometría, que presenta no pocos problemas. Nuestra intención es ahora otra, ya que pretendemos centrarnos en el análisis de la estructura periodológica y su relación con el sentido, para lo cual adoptaremos, sin entrar en los problemas que plantea, la colometría que Snell propone en su edición⁵¹. Los períodos pueden distribuirse de la siguiente manera (como es habitual, / indica final de período menor, // final de período mayor y /// final de estrofa):

- | | | | |
|-----|------------------------------------|------|---------------|
| 1. | UU — UU — U — | | |
| 2. | <u>U</u> — UU — U — U — <u>U</u> / | 2 gl | ba |
| 3. | UUU — UU — U — | | A = 20 theses |
| 4. | — UU — U — U — // | 2 gl | ba |
| 5. | <u>UU</u> — UU — U — | gl | |
| 6. | <u>U</u> — UU — U — | gl | lec |
| 7. | <u>U</u> — U — U — / | | B = 16 theses |
| 8. | — UU — U — <u>U</u> // | gl | |
| 9. | — U — UU — U — | | |
| 10. | — UU — U — <u>U</u> / | 2 gl | |

⁴⁹ *Op. cit.*, pp. 54-56.

⁵⁰ G. Thomson (*Greek Lyric Metre*, Cambridge 1961², p. 56) piensa, por el contrario, que «el jónico inicial (βασιλεῦ τᾶν) sugiere la delicadeza jonia».

⁵¹ Gentili (*loc. cit.*) y Palumbo Stracca (*art. cit.*, p. 77, n. 1) prefieren dividir los *cola* de la siguiente manera: hipp / prax / hipp : prax / gl : hipp / pros / gl // hipp / teles // hipp / teles ia // gl : lec phal ///.

11. — \bar{U} — UU—U— — $A' = 18$ theses
 12. \bar{U} — UU—U—U—U— // 2 gl ia
 13. — \bar{U} — UU—U— gl $B' = 14$ theses
 14. —U—U—U— / lec
 15. ———UU—U—U— — /// gl ba

Indicios de final de período:

V. 2

- *Brevis in longo*: 17, 32.
- Pausa sintáctica: 17, 32.

V. 4

- Pausa sintáctica: 4, 34.
- Rimas: 4 ~ 34 (ἀοιδᾶν ~ πολλᾶν, y, además, el v. 5 comienza ἦ y el 35 ἦ).

V. 7

- Pausa sintáctica: 7, 22.

V. 8

- *Brevis in longo*: 38.
- Rimas: 38 ~ 35 (ἄλκιμον ~ οὐλιον).

V. 10

- Hiato: 10.
- *Brevis in longo*: 40.
- Pausa sintáctica: 10, 25.

V. 12

- Hiato: 42.
- Pausa sintáctica: 42.
- Rimas: 12 ~ 57 (βροτῶν ~ ἀθυρμάτων).

V. 14

- Pausa sintáctica: 44, 59.
- Rimas: 14 ~ 29 (νέων ~ τυχῶν).

La estrofa se articula en cuatro períodos, con una secuencia A B A' B', que recuerda la propia composición general del poema, en el que la primera y la tercera estrofas corresponden al coro y la segunda y la cuarta a Egeo. Si analizamos la estructura de cada período mayor, puede observarse que A y A' guardan entre sí una relación comparable a la que se establece entre B y B'.

A: 2 gl ba / 2 gl ba //

A': 2 gl / 2 gl ia //

El primer período mayor (A) se compone de dos períodos menores exactamente iguales, en los que a una pareja de glicónicos sigue un baqueo clausular. A', por su parte, consta también de dos parejas de glicónicos, pero se diferencia de A en que falta un baqueo que cierre el primer período menor y, además, al segundo baqueo corresponde ahora un yambo.

B: gl gl lec / gl //

B': gl lec / gl ba ///

Entre los períodos mayores B y B' la relación es, en cierto modo, opuesta a la que observamos entre A y A', ya que en este caso B' consta de dos elementos yámbicos cerrando cada uno de los períodos menores, mientras que en B sólo aparece uno, como cláusula del primer período menor. El número de *theses* es, en cambio, inferior en B' (como en A' frente a A), puesto que comienza únicamente con un glicónico, por dos de B.

En la *primera estrofa* el primer período mayor coincide exactamente con la pregunta general que inicia la oda (vv. 1-4). El primer período menor corresponde a la invocación (vv. 1-2), en tanto que el segundo está ocupado por la pregunta propiamente dicha (vv. 3-4).

Con el segundo período mayor comienza la primera alternativa concreta en que piensa el coro como causa de la convocatoria de las trompetas. Sin embargo, el final de la unidad métrica no coincide con el término de la unidad de sentido, ya que queda encabalgado el v. 8, ἦ ληισταὶ κακομάχαιοι, el principio de la segunda alternativa que proponen los

atenienses. Este hecho no hace sino confirmar la antes apuntada posición destacadísima, como ejes de la estrofa, de los sujetos στραταγέτας ἀνήρ; / ἢ ληισταὶ κακομάχανοι //, separados ambos, además, por el final de un período menor. Nótese, asimismo, que el lecitio del v. 7 está ocupado por un sintagma compuesto de adjetivo y sustantivo (στραταγέτας ἀνήρ), igual que ocurre en los versos 52 (χιτῶνα πορφύρεον) y 59 (χαλκεοκτύπον μάχας. Cf. también v. 22, σεισίχθονος τέκος).

Digamos, por último, que en el cuarto período mayor hay final de período menor en el v. 14, de modo que la invocación que cierra la estrofa queda aislada, exactamente igual que ocurre en el caso de la invocación inicial (vv. 1-2). El nombre propio Κρεούσας forma el baqueo clausular, que también en las tres estrofas restantes está ocupado por palabras significativas: Ἀθάνας en el v. 60 y la repetición contrastiva de τελεῖται en los versos 30 y 45.

En la *segunda estrofa*, las pausas de sentido coinciden con el final de períodos menores (vv. 17, 22, 25). Es digno de destacarse el hecho de que al final de período mayor (y menor en el v. 29) separe siempre palabras sintácticamente unidas:

- Vv. 19-20: τὸν ὑπέρβιον τ' ἔπεφεν // Σίνιν.
- Vv. 23-24: ἐν νάπαις // Κρεμμυῶνος.
- Vv. 27-28: Πολυπήμονός τε καρτεράν // σφῦραν.
- Vv. 29-30: ἀρείονος τυχῶν / φωτός.

Los casos primero y último son idénticos: adjetivo + verbo + sustantivo encabalgado⁵².

Como ocurre en la primera, también en la *tercera estrofa* el primer período mayor se ajusta perfectamente a las pausas de sentido. Su primer período menor coincide con la pregunta general de los vv. 31-32, y el segundo con la primera respuesta alternativa que propone el coro, la más breve (vv. 33-34).

⁵² En el v. 30 la palabra encabalgada, φωτός, es eco verbal del v. 19. Es posible que el poeta destaque estas palabras para hacer más acentuado el contraste con la revelación de los vv. 56 ss., donde nos indica que es en realidad un jovenzuelo (παῖδα ... πρώθηβον).

Los períodos mayores segundo y tercero contienen la otra alternativa, más extensa e importante, como indicamos en nuestro comentario al pasaje. Es notable la periodización

/ ἰσχυρόν τε καὶ ἄλκιμον //
 ὧδε καὶ θρασύν, ὅς τ<οσ>ούτων
 ἀνδρῶν κρατερόν σθένος /
 ἔσχεν;

que, como puede apreciarse, destaca aquellas palabras que se refieren a la fuerza física, idea dominante de la estrofa. El segundo período menor del tercer período mayor (con el encabalgamiento de la forma ἔσχεν) lo ocupa la importante sentencia que contiene la conclusión que el coro extrae de todo lo que ha oído hasta entonces. Es explicada en el primer período menor del cuarto período mayor (vv. 43-44, γάρ), de modo que, como en el resto de las estrofas, queda aislada y, por tanto, destacada, la frase final, que ocupa el último período menor.

También en la *cuarta estrofa*, en efecto, ocupa exactamente el último período menor otra frase impresiva, δίζησθαι δὲ φιλαγλάους Ἀθάνας. Por su parte, al comienzo de ella la colocación de final de período menor tras *περὶ φαιδίμοισι δ' ὧμοις* (v. 47) destaca esta primera alusión al brillo que encabeza la descripción de Teseo. Como en la segunda estrofa, los períodos separan, en dos caso muy semejantes, palabras unidas sintácticamente:

- Vv. 53-54: οὖλιον // Θεσσαλὰν χλαμύδ'.
- Vv. 55-56: Λαμνίαν / φοίνισσαν φλόγα.

En conclusión, el estudio detenido de la estructura del ditrambo refleja una cuidada composición por parte de nuestro poeta. Baquílides ha trabajado cada pasaje hasta el menor detalle, y ha ensamblado perfectamente las distintas partes en un todo unitario, destacando, mediante recursos como la recurrencia verbal, la relación que se establece entre importantes pasajes y subrayando así las ideas más destacadas. También la estructura métrica está plenamente integrada en el conjunto y la distribución de los períodos ayuda, asimismo, a destacar, mediante el encabalgamiento o la coincidencia entre unidades métricas y sintácticas, palabras e ideas sobresalientes. Y es que, en nuestra opinión, para descifrar

y comprender mejor los principios de composición de los poemas, es imprescindible un tipo de comentario que aúne los aspectos métricos y los estilístico-literarios.

Universidad Complutense de Madrid FERNANDO GARCÍA ROMERO