

# ALGUNAS CUESTIONES SOBRE LA OBRA DE BAQUÍLIDES

Antonio Villarrubia

1. El propósito de este trabajo es ofrecer algunas notas sobre distintas cuestiones de la poesía de Baquílides, cuyas peculiaridades de contenido y estilo ponen de manifiesto la complejidad de estas composiciones<sup>1</sup>.

2. La oda 1, dedicada a Argeo de Ceos, vencedor en el pugilato infantil en los Juegos Ístmicos -al igual que la oda 2-, una de las de mayor extensión y originalidad del conjunto de su producción, presenta una sección mítica (vv. 19-140a) que aborda una leyenda local de dicha isla, la fundación de la ciudad de Coresia (o Coreso), patria del célebre Euxancio<sup>2</sup>. Estos versos se encuentran en un estado de conservación fragmentario, cuyas líneas maestras, al menos, pueden apreciarse y cuya estructura sería la siguiente: 1. las hijas de Damón (vv. 19-83), 2. Minos y Dexítea (vv. 111-124) y 3. la descendencia de Minos y Dexítea: Euxancio (vv. 125-140a). El mito muestra, pues, un rico entramado de temas y motivos literarios entre los que, como primer elemento, destaca una *theoxenia*: la visita de Zeus y, quizás, Posidón o Apolo a la isla y la acogida hospitalaria de las hijas de Damón, príncipe de los Telquines, en contraste con la actitud hostil de éstos.

Pero sale al paso la cuestión, continuamente soslayada, de la presencia en este poema de los Telquines, parte de aquel pueblo de la isla de Rodo (o Rodas), fulminado por Zeus, que se había asentado en Ceos. Si se hubiera optado por la ausencia, se habría seguido así la tónica de supresión del mundo, lleno de violencia, anterior al establecimiento de las nuevas sociedades culturales en consonancia con el método utilizado por Píndaro. Lo importante es el momento en el que comienza a verse la renovación de un pueblo antiguo, hecho que en este caso sucede al tercer día después de la destrucción de la isla, primero de la estancia de Minos y los demás cretenses (vv. 112b-115 y ss.)<sup>3</sup>:

---

<sup>1</sup>Para una visión de la obra de Baquílides, cf. R. C. Jebb, *Bacchylides. The Poems and Fragments* (Hildesheim 1967 [Cambridge 1905]), G. W. Pieper, *Unity and Poetic Technique in the Odes of Bacchylides* (Urbana [Illinois] 1969) y, sobre todo, A. P. Burnett, *The Art of Bacchylides* (London-Cambridge [Massachusetts] 1985).

<sup>2</sup>Cf., e.g., R. C. Jebb, *op. cit.* 185-189, 242-251 y 435-451, B. Snell-H. Maehler, *Bacchylidis carmina cum fragmentis* (Leipzig 1970<sup>10</sup>) XXXIX-XLI y 1-7 y H. Maehler, *Die Lieder des Bakchylides. Erster Teil. Die Siegeslieder. I. Edition des Textes mit Einleitung und Übersetzung* (Leiden 1982) 48-57, *II. Kommentar* (Leiden 1982) 1-28.

<sup>3</sup>Cf. R. C. Jebb, *op. cit.* 242, H. Maehler, *op. cit.* (II) 15 y A. P. Burnett, *op. cit.* 150-153.

...τριτάται μετ[---  
 ἄμ]έραι Μίνως ἀρ[ῆι]ος  
 ἦλ]υθεν αἰολοπρύμνοις  
 ναυσὶ πεντήκοντα σὺν Κρητῶν ὀμίλῳι...

Y todo ello sin dejar de advertir que se trata de una oda que resalta fundamentalmente los aspectos positivos, capaces de iluminar la figura del joven atleta.

Surge, no obstante, el problema de qué hacer con la noticia de la mención de los Telquines en la poesía de Baquílides, ofrecida por J. Tzetzes, que hace a los cuatro Telquines originarios (Acteo, Megalesio, Órmeno y Lico, hermanos de las Erinies) hijos de Tártaro y Némesis frente a quienes los consideraban hijos de Ponto y Gea<sup>4</sup>.

Una postura coherente, a nuestro juicio, es aceptar que los Telquines aparecen en la obra de Baquílides y, probablemente, en esta oda -quizás en los numerosos versos perdidos-, de igual manera que se incluye a los Gigantes, hijos de Gea, en la oda 15 (vv. 62-63), dejando claro, por un lado, que no puede generalizarse la técnica antes aludida de Píndaro, que, además, se sirve del mundo anterior a la paz olímpica definitiva propiciada por Zeus cuando se refiere, por ejemplo, a los Titanes, hijos de Urano y Gea, a los Gigantes, hijos también de Urano y Gea, o a Tifón, hijo de Tártaro y Gea,<sup>5</sup> y teniendo en cuenta, por otro lado, que los mencionará más tarde Calímaco en varios pasajes<sup>6</sup>.

A pesar del estado de la oda, en la que no se lee el nombre de dicho pueblo, se advierten algunas expresiones como "<por la falta de esposos>" (χρή]ται συνεύ/[νων) (vv. 38-39) y como las palabras de Mácelo, que se lamenta "por una desdicha de doble filo" (ἀμ]φάκει δύαι) (v. 79) -posiblemente, la destrucción de los suyos y el abandono de los maridos- y un giro como "nuestra/...antigua ciudad" (ἀμετ]έραν/...ἀρ]χαίαν πόλιν) (vv. 51-52) frente a "casas [a] orillas del mar/[y bajo] los rayos del sol" (οἰ/κους ἐπ'] ἀνδήροις ἀλός/ὑπό τ' α]ὔγαῖς ἀελου) (vv. 53-55) y "hacia [la corriente] de buen caudal" (ἐπ' εὐναῆ] [πόρον) (v. 75), que parecen referirse a él y que llevó incluso a la discutida recuperación del nombre de Damón, cuyas "hijas huyeron/a una ciudad impregnada de sol" (<Δάμωνος> ἄλ]υξαν θύγατρεις/πόλ]ιν ---]ν βαθυδεί/-ελον) (vv. 138-140a).

3. La oda 3, dedicada a Hierón de Siracusa, vencedor en la carrera de cuadrigas en los Juegos Olímpicos, por lo demás ampliamente estudiada, presenta un interesante juego de palabras<sup>7</sup>. La función de este recurso es, en nuestra opinión, reforzar aún más la cohesión semántica de la que hace gala, en el mismo plano de los ecos y las recurrencias verbales. En

<sup>4</sup>Así en *Theogonia* 80-86, *apud* P. Matranga, *Anecdota Graeca* 580.

<sup>5</sup>En *P.* 4.291a e Himno 1 a Zeus (= *fr.* 35 Snell-Maehler), en *P.* 8.15-20 (esp. 17), *N.* 1. 67-69a y *N.* 7.90 y en *O.* 4.6-10 (esp. 6a-7), *P.* 1.14-28, *P.* 8.15-20 (esp. 16) y *frs.* 91, 92, 93 y 94 Snell-Maehler, respectivamente.

<sup>6</sup>En *Del.* (4).28-33, esp. 31, *Aet.* 1.1 Pfeiffer y, sobre todo, *Aet.* 3.75.64-69 Pfeiffer, una variante mítica del mismo tema baquilideo.

<sup>7</sup>Cf., e.g., R. C. Jebb, *op. cit.* 189-197, 252-267 y 452-463, B. Snell-H. Maehler, *op. cit.* XLI y 8-13 y H. Maehler, *op. cit.* (I) 60-67 y (II) 32-63.

un pasaje básico de la primera parte del poema converge una multitud de referencias (vv. 15-22):

βρύει μὲν ἱερὰ βουθύτοις ἑορταῖς,  
 βρύουσι φιλοξενίας ἀγυαί·  
 λάμπει δ' ὑπὸ μαρμαρυγαῖς ὁ χρυσός,  
 ὑψιδαιδάλτων τριπόδων σταθέντων  
 πάροιθε ναοῦ, τόθι μέγι[στ]ον ἄλσος  
 Φοίβου παρὰ Κασταλίας [ῥ]εέθροις  
 Δελφοὶ διέπουσι. θεὸν θ[εό]ν τις  
 ἀγλαϊζέθῳ γὰρ ἄριστος [ῶ]λβων·...

El nombre de Hierón ('Ιέρων), que alude a todo lo sagrado, está en consonancia con la mención de los templos de Siracusa: "rebotan los templos con fiestas en las que se inmolan bueyes" (βρύει μὲν ἱερὰ βουθύτοις ἑορταῖς) (v. 15). Y todo ello es interesante si, además, contamos con la noticia de que Hierón era por herencia sacerdote (ιεροφάντης) de Deméter y Perséfone (Core) -diosas cuya protección se solicita al inicio de este poema-, al igual que lo fueron sus ancestros Telines y Dinómenes, según escribe Heródoto<sup>8</sup>.

Pero Hierón se asocia también con la riqueza (πλοῦτος) (v. 13) y, en concreto, con el oro (χρυσός) (v. 17). Ello nos lleva ya a Cresos, rey de Lidia, el personaje mítico central de la oda, cuyo nombre griego presenta unos elementos fónicos que se asemejan a los de la palabra "oro": Κροῖσος-χρυσός. De esta manera quedan enlazados ambos personajes: si añadimos la devoción de ambos por Apolo, calificado con un epíteto que recoge el término "oro" -"a Cresos lo protegió/Apolo de áurea espada" (Κροῖσον ὁ χρυσά[ορος/φύλαξ ' Ἀπόλλων) (vv. 27-28a)-, y recordamos que ambos fueron célebres por la donación de oro al altar delfico, la unión no puede ser más perfecta. Por otra parte, el término "decreto" (κρίσιν) (v. 26), muestra de la voluntad de Zeus, juega paralelamente con los sustantivos anteriores.

Pero un último elemento, en el que el juego es mucho más claro, al tratarse de un nombre propio y un verbo de igual raíz, nos menciona la grandeza de la victoria de Hierón: junto a Nice (Νίκη), la Victoria, Aglaya (' Ἀγλαία), la Gloria, ha contribuido al triunfo. Con esta alusión quedan unidos Hierón, un dios (Apolo) y el éxito deportivo, proyectándose además sobre la salvación de Cresos, cuya historia se desarrolla a continuación: "Al dios, al dios alguien/glorifique, pues es la mejor de las dichas" (θεὸν θ[εό]ν τις/ἀγλαϊζέθῳ γὰρ ἄριστος [ῶ]λβων) (vv. 21b-22).

Es éste, pues, un ejemplo claro de la técnica poética de Baquilides, en el que ambos términos guardan una semejanza formal que permite el juego, haciendo notar que uno de ellos sirve de explicación al otro. Pero no es la única vez que se sirve de dicho recurso,

<sup>8</sup>En un conocido pasaje de sus *Historias* (7.153).

aunque es, sin duda, el que presenta la mayor complejidad y requiere una mayor atención del oyente. Veamos sólo algunos casos de interés: Oda 1: La ciudad de Coresia o Coreso (Κορησία, Κόρησος o Κορησός), en el caso de aparecer, estaría relacionada con las jóvenes (κόρ[αι]) (v. 48) en general y con Dexíteia (κόραν) -su nombre recuerda la acogida divina- (v. 117) en particular. Oda 5: Deyanira (Δαϊάνειραν) (v. 173) recoge el adjetivo δαΐφρων (v. 137) y el nombre Δαΐπύλου (v. 145). Oda 5: El caballo Ferenico (Φερένικος) (v. 184) queda reflejado en los giros ...νικάσας.../...φέρων... (vv. 182b-186). Oda 6: El destinatario, Lacón (Λάχων) (v. 1), juega con un verbo, λάχε (v. 2), que remite a la obtención de gloria. Oda 11: La fuente de Luso (Λούσον ποτὶ καλλιρόαν) (v. 96) guarda semejanza con λύσσας (v. 102). Oda 13: Lampón (Λάμπων) (vv. 68 y 226) juega, por contraste, con ἀλαμπέτι νυκ[τός.../...(καλύπτραι) (vv. 175-177). Oda 13: Eribea (Ἐρίβοια) (v. 102), que alude al grito, se relaciona con βοά[σω (v. 103). Oda 17: Se trata del mismo; Eribea (Ἐρίβοια) "gritó" (βόασέ), juego que cobra singularidad al aparecer los términos en el mismo lugar (v. 14). Oda 17: Etra (Ἄθρα) (v. 59), madre de Teseo, alude al éter (ἔς αἰθέρα) (v. 73), indicando que no hay razones para la enemistad entre el cielo (Etra) -elemento paradójicamente de Minos- y el mar (Posidón). Y, quizás, el fr. 4 Snell-Maehler: Los nombres de la ciudad de Ásine (Ἄσινη) y los asineos (Ἄσινεῖς) (v. 47) estarían relacionados con σίνομαι, porque los antiguos dríopes no volverían a causar daños en su nueva tierra<sup>9</sup>.

4. Finalmente, la oda 19 (= ditrambo 5), titulada *Ió* y compuesta en honor de los atenienses, plantea el tema de la transformación de Ió, considerada tradicionalmente hija del río Ínaco y de la oceánide Melia, en novilla en su parte mítica (vv. 15-51), cuyos versos iniciales -que tienen el mismo tono interrogativo de la oda 15: "Musa, ¿quién fue el primero en decir palabras justas?" (Μοῦσα, τίς πρῶτος λόγων ἄρχεν δικαίων;) (v. 47)- son éstos (vv. 15-18)<sup>10</sup>:

+τί ἦν+ Ἄργος ὄθ' ἔπιον λιποῦσα  
 φεῦγε χρυσέα βοῦς,  
 εὐρυσθενέος φραδασι φερτάτου Διός,  
 Ἰνάχου ῥοδοδάκτυλος κόρα;

La versión que nos ha llegado a través de la tragedia, recogida por Esquilo (*Supp.* 291-301), hace a Hera autora de la transformación de Ió, sacerdotisa y guardiana de su templo, para evitar que Zeus, enamorado, mantuviera relaciones con ella; pero no lo consiguió al convertirse el dios en toro. Sin embargo, la versión más extendida, recogida por Apolodoro (2.1.3), es la que da la noticia de que fue Zeus quien transformó a Ió en una novilla blanca para demostrarle a su esposa su inocencia.

<sup>9</sup>Cf. A. P. Burnett, *op. cit. passim*.

<sup>10</sup>Cf., e.g., R. C. Jebb, *op. cit.* 235-237, 398-405 y 492-496 y B. Snell-H. Maehler, *op. cit.* XLIX-L y 68-71.

El problema es, pues, tratar de dilucidar en qué consistió ese cambio de Ió en novilla. a. En la versión más antigua, Ió sería transformada en una novilla (βοῦς), que, normalmente, sería blanca (λευκή) (Apolodoro [2.1.3] y Ovidio [*Met.* 1.652]). b. En el siglo V a.C. aparece como una doncella con cuernos de novilla, versión propia, sobre todo, de la tragedia, probablemente por la necesidad de que Ió pudiera hablar. c. En un período ya tardío y, según se documenta por testimonios arqueológicos, se volvería a la versión más antigua de la metamorfosis de Ió en novilla.

Por tanto, puede hablarse de la metamorfosis de Ió en novilla, añadiendo que ésta va a ser la versión más constante durante todas las épocas. La metamorfosis en doncella con cuernos de novilla puede ser más rara, sobre todo, por algo en lo que no se ha reparado: la metamorfosis de Ió en novilla lleva aparejada la metamorfosis de Zeus en toro para consumir la unión y, si bien es verdad que puede ser más habitual que una joven aparezca con atributos de animales, nunca lo hace Zeus, que se transforma en un animal completamente -son los casos del toro en el episodio de Europa o del cisne en el episodio de Leda-; cabría, pues, hablar mejor de la versión de la transformación de Ió en novilla.

Como antes quedó apuntado, la versión de la doncella con cuernos de novilla es propia de la tragedia con la que, entre otras cosas, se lograría que Ió hablara sin llamar demasiado la atención -desde luego, sería extraño ver en escena a una novilla capaz de hablar-. En Esquilo, que la incluyó en dos tragedias, las *Suplicantes* (463 a.C.) y *Prometeo encadenado* (último período del autor y, por tanto, antes del 456 a.C.), Ió es, fundamentalmente, una doncella con cuernos de novilla. La primera plantea dudas cuando el corifeo le contesta al rey Pelasgo: "en novilla a la mujer la transformó la diosa argiva" (βοῦν τὴν γυναικ' ἔθηκεν Ἀργεῖα θεός) (v. 299) -lo que ocurre precisamente para salvar la alusión a la metamorfosis inmediata de Zeus-, pero es clara cuando el coro describe la impresión de los egipcios: "al contemplar a una res terrible, mezclada de ser humano, mitad de novilla y mitad, a su vez, de mujer, del prodigio se asombraban" (βοτὸν ἑσορῶντες δυσχερὲς μειξόμβροτον, τὰν μὲν βοός, τὰν δ' αἰ γυναικός, τέρας δ' ἐθάμβου) (vv. 568-570). Sin embargo, la segunda se define sin ambages cuando Ió le pregunta a Prometeo, refiriéndose a sí misma: "¿Escuchas la voz de la virgen de cuernos de novilla?" (κλύεις φθέγμα τᾶς βούκερω παρθένου;) (v. 588) y cuando Prometeo le responde: "¿Cómo no voy a escuchar a la doncella hostigada por el tábano, /la hija de Ínaco...?" (πῶς δ' οὐ κλύω τῆς οἰστροδιμήτου κόρης/τῆς Ἰναχείας...;) (vv. 589-590a).

Resulta difícil ver qué tipo de transformación es la que aparece en Baquílides. Nuestro poeta la llama "áurea novilla" (χρυσέα βοῦς) (v. 16) y después "la hija de rosáceos dedos de Ínaco" (Ἰνάχου ῥοδοδάκτυλος κόρα) (v. 18) -aquí ῥοδοδάκτυλος, un epíteto homérico típico de la Aurora, se aplica a Ió-. Parece, pues, que hay un primer momento de vacilación porque aparecen dos términos que hacen pensar en una doncella con cuernos de novilla: βοῦς/κόρα.

Los estudiosos que opinan que se trata de una doncella con cuernos de novilla ven en el adjetivo χρυσέα la clave para solucionar esta cuestión; así, χρυσέα nunca se aplicaría a la novilla en su totalidad, pues lo normal es considerar que sería blanca (λευκή) -al igual que

aparece en Apolodoro-, sino que este epíteto haría referencia sólo a los cuernos: la unión de χρυσέα βοῦς y de κόρα nos daría como resultado a una Ió doncella (κόρα) y novilla en tanto que tiene unos cuernos de oro (χρυσέα βοῦς). Esta explicación podría ser válida, sobre todo, si se pone en relación con las tragedias de Esquilo.

Sin embargo, la otra explicación, quizás más sencilla, también parece coherente: Ió se ve transformada en novilla (βοῦς) y el epíteto "áurea" (χρυσέα) podría enfatizar la belleza y el encanto de Ió como se hace con Afrodita, cuando se nos dice que Deyanira es "desconocedora aún de la áurea/Cipris, la que encanta a los mortales" (νηῖν ἔτι χρυσέας/Κύπριδος θελξιμβρότου) (5.174-175) o como se hace con Ártemis, a la que se invoca de esta manera, "oh/áurea señora de pueblos" (ὦ/χρυσέα δέσποινα λαῶν) (11.116b-117); o, si se quiere, aun siendo novilla en su totalidad, destacaría lo áureo de sus cuernos y de ahí que en una sinécdoque se le aplicara el color de los cuernos a toda ella. También κόρα, que significa "doncella", puede explicarse de dos maneras y ambas satisfactorias: por un lado, se hace referencia a una áurea novilla que, al fin y al cabo, no deja de ser en lo más hondo una doncella, una mujer, aunque esté metamorfoseada; por otro lado, lo más fácil quizás sea entender κόρα como "hija", pues no por ser ahora una novilla deja de ser hija de Ínaco.

Podría verse en la oda un dato que permitiría pensar que la Ió de Baquílides es una novilla y no una doncella con cuernos de novilla, cuando se alude a ella como "la ternera de hermosos cuernos" (καλλικέραν δάμαλιν) (v. 24). Añadamos a esto que si, según se cree, la versión de una Ió doncella con cuernos de novilla surge, en parte, por la necesidad de que intervenga en la tragedia y si se observa cómo en ningún momento de este poema, de fuerte estructura narrativa, se incluyen palabras en su boca, la opción de la metamorfosis total de la joven parece verosímil, aunque no podría descartarse sin ciertas reservas la otra.

5. La interpretación de una oda depende tanto del conocimiento preciso del material mítico que atesora como de la percepción nítida de la técnica poética que la configura. Se trata, pues, del reflejo claro de la unión del poeta y el público. Con este trabajo sólo se ha pretendido revisar algunos detalles de la obra de Baquílides, cuyo análisis permite valorar en mayor medida la riqueza de estos poemas corales, comparables, sin duda, a las creaciones de otros autores<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup>Cf. R. C. Jebb, *op. cit.* 27-55.