

COMENTARIO A LA PÍTICA III

I. — LA ESTRUCTURA

La *Pítica III* reparte sus ciento quince versos en cinco tríadas. El final de las estrofas, antistrofas y epodos llevan punto y sólo el del epodo tercero, una coma en algunas ediciones¹. Hay, por lo tanto, una notable periodicidad del pensamiento dentro del marco regular de las unidades estróficas, una coincidencia entre el elemento expresivo-significativo del poema, las unidades métrico-rítmicas y la línea melódica.

Esto no presupone desconexión entre los quince segmentos estróficos; por el contrario, el discurso lírico tiene perfecta continuidad, especialmente en los extensos espacios narrativos, y sólo se interrumpe de modo deliberado en lo que constituye la cesura del poema, entre los versos 76 y 77, precisamente también en la conclusión de la estrofa cuarta y principio de su antistrofa.

Esta demarcación, muy enfática, revela una estructura general en dos tiempos no simétricos: vs. 1-76; vs. 77-115. La mayor extensión del primero denuncia que no es un proemio sino que Píndaro ataca el mito haciendo caso omiso, por el

¹ PUECH, *Belles Lettres*, y TURYN. La proposición de relativo del v. 70 tolera perfectamente la escisión que marca el punto en la edición de Bowra, con lo cual el pasaje no desentona de los demás finales estróficos, en lo que respecta a puntuación. Snell, en cambio, coloca coma al fin de la ant. α'), epodos γ') y δ'). Citamos por esta edición, *Bibliotheca Teubneriana*, Lipsiae in aedibus, MCMLXIV.

momento, de las inferencias programáticas y actuales acostumbradas.

La falta de proemio obliga al poeta a elaborar muy cuidadosamente su primera construcción mítica. Necesita sólidos apoyos extremos que la fijan, una repetición a distancia y esto, técnicamente, se llama composición anular. Aquí tiene la virtud de dilatar artificialmente la distancia entre los dos elementos humanos del poema, el poeta y el destinatario². El "yo" formaliza el anillo, vs. 1 y 61 y sigs.; inmediatamente después, la primera alusión a Hierón.

La zona en que convergen estos dos elementos está bien delimitada, vs. 65-76. Desde el punto de vista del sentido del poema, éste es el pasaje clave y en función del cual se hacen inteligibles las narraciones y las interferencias gnómicas. En efecto, sólo de la actitud personal del poeta ante el rey, de su reconocida función consagratoria de atletas y de su magisterio del mito, puede derivarse la audacia de pretender curarlo que sostiene, quiméricamente, los dos primeros tercios de la oda.

Una vez armada esta fábrica fantástica encerrada por el primer aullido, le es fácil a Píndaro seguir el mismo esquema anular en el último tercio y hasta mantener la duplicación de los motivos míticos, para mayor paralelismo. Pero se trata de dos procedimientos sólo formalmente idénticos; la intención es el contraste dado en la diferencia de tono con que los últimos mitos espejan la experiencia de Hierón. A la fantasía desahogada de los primeros, sigue la realidad aleccionadora de los segundos.

En la estrofa primera y en el epodo tercero Quirón es invocado como punto inicial y final de referencia, más que como agente directo de la hipotética curación del soberano. En este encadenamiento de imágenes, el Centauro, instancia meramente alusiva, sirve para introducir el verdadero epicentro del mito: Asclepio. La táctica consiste en llegar a este personaje fundamental por otro subsidiario (Quirón), quizás más notorio y

² Quizás sea esto la versión poética de la verdadera lejanía en el espacio que separaba al rey del poeta en el momento de la dedicatoria.

mejor conocido por el oyente. La fama del último, familiar desde la epopeya³, permite iniciar la oda con brillantez, sin demorarse en una larga elaboración que dislocaría la estructura prevista. Su mención se hace dentro de la función habitual adjudicada tradicionalmente: ayo instructor de héroes, experto en medicina y música. Bajo este aspecto aparece como motivo introductorio de la oda: una bestia civilizada, huraña y filantrópica (φῆρ' ἀγρότερον νόον ἔχοντ' ἀνδρῶν φιλῶν), con vocación pedagógica manifiesta en una serie de esclarecidos pupilos, Jasón, Aquiles y Asclepio. La mención de Píndaro cae dentro de lo rigurosamente convencional, a saber, filiación del personaje por ambas líneas, materna y paterna, y somera alusión a su ἦθος y lugar de residencia. En una segunda ocasión, en el epodo tercero que cierra el circuito, se añade sólo otro atributo no menos típico, σώφρων, y una repetición del dato locativo, ἄντρον ἔναι'.

La imagen Quirón conduce directamente a la historia de Asclepio, es demarcatoria y subsidiaria de ella⁴. Pero, al mismo tiempo, la vicisitud de Asclepio es un buen ejemplo, quizás el ejemplo por antonomasia, de ἡ τινα λατοῖ' ἔα κεκλημένον ἢ πατέρος con que se cierra el anillo. El relato es anticipatorio, si consideramos el todo en su sucesión: a) deseo de que Quirón viva todavía; b) historia de Asclepio; c) nueva añoranza de Quirón y confianza del poeta en conseguir de él un médico de ascendencia divina precisa, condición cumplimentada por el hijo de Coronis.

La composición anular escinde una imagen o la repite a distancia, marca límites de inclusión de un relato más extenso. Se tiene la impresión de algo trunco, cuyo complemento se

³ Δ 219; Α 832; Π 143; Τ 390.

⁴ Si bien Quirón es un personaje anecdóticamente unido a Asclepio, Píndaro lo usa en la *Pítica III* para orlar el conjunto y ceñirlo en anillo (principio y fin de los dos primeros tercios del poema) y también como elemento de simetría y encabalgamiento en la mención del v. 45, medial entre la historia de Coronis y la de su hijo. No se puede desestimar el valor ornamental ni las funciones de nexa y de encuadre que cumple el motivo de Quirón, cualquiera fuere su importancia en la narración mitológica.

halla al final, en el primer caso, o bien, de un regreso al punto de partida, de una imagen reiterativa, en el segundo. En ambos se consigue un doble efecto: la oda se extiende dentro de su peculiar ámbito espacial y temporal, por obra del relato incluido, pero se inmoviliza en ambas categorías gracias al firme perímetro que le señala la imagen anular.

El procedimiento es el resultado de una jerarquización del material mitológico propuesto a la consideración del poeta en una situación particular. En la presente y para Píndaro, Quirón vale como epígrafe y colofón, asimismo como pretexto y escalón para una larga narración lírica de las historias de Asclepio y su madre.

Esto es lo que se refiere al elemento legendario. Pero todavía el circuito se amplía periféricamente con la ingerencia de otros dos, activos e infaltables en un epinicio: el poeta y la circunstancia, Píndaro y la enfermedad de Hicrón. Este es el momento genético de un poema de compromiso, la toma de conocimiento de su objeto por parte del poeta. Tal concurrencia encuentra su punto tangencial en el mundo de la imagen mítica, concreta y primordialmente aquí, en Quirón. Aparece un tópico favorito de Píndaro: la potestad casi omnímoda de su arte y, por ende, la eficacia práctica de su oficio, dicho en los dos momentos de la imagen anular. En el primero es el deseo de la pervivencia del Centauro, que la precisión de la sintaxis griega subraya escépticamente como irrealizable (vs. 1-10); en el segundo se explaya, aun sobre el presupuesto imposible de su existencia, el poder avasallador de los *μελιγάρυες ὕμνοι ἀμέτεροι* expresado con el mismo matiz, *τίθειν* y *κέν μιν τίθειν* (v. 65) ⁵.

⁵ Para *τοί*, pronombre, ver CHANTRAINE, *Grammaire homérique*, t. I C. Klincksieck, Paris, 1958, pág. 265. Para *καί σοι*, T 373 y E 311; también H 273. A. BAILLY, *Dictionnaire grec-français*, Hachette, Paris, 1950, acota en el artículo correspondiente, pág. 999: "et alors en ce moment même, avec idée d'un conditionnel, II.7,273; 23, 490; Od. 21, 128". Caben dos interpretaciones del texto, según se entienda *τοί* como dativo singular masculino de *σύ*, conectado copulativamente con *ἐσλοίσιν ἀνδράσιν* por *καί σοι* "para ti y para hombres nobles", donde *σοι* señalaría el momento

En última instancia, el elemento más remoto de la presunta curación de Hierón, pero también el verdaderamente motriz del proceso son los *μελιγάρους ὕμνοι ἀμέτεροι*, capaces de depositar un φίλτρον⁶ en el corazón de Quirón. Por eso el anillo

de concreción imposible en que, por la supervivencia de Quirón, el poeta y sus himnos podrían persuadirlo.

La otra alternativa es comprender *τοί* como partícula paradójicamente contrapuesta a *κέν νιν πίθον*, afirmación rotunda enfrentada con un irreal, con lo cual *καί* pasaría a adverbio, "también entonces", "simultáneamente", como *κλιμαξ*, y *έσλοίσιν... άνδράσιν* quedaría como único complemento indirecto de *παρασχείν*. Para *τοί* como partícula, cfr. J. D. DENNISTON, *The Greek Particles*, Clarendon Press, Oxford, 1959, págs. 537 y sigs., especialmente 544. Creemos más factible la primera posibilidad, que resalta en *τοί* al destinatario del poema.

Otro problema reside en *κέν... πίθον*. ¿Primera persona singular como interpreta Puech o tercera del plural? En un caso, el sujeto es Píndaro; en el otro, *μελιγάρους ὕμνοι ἀμέτεροι*. La cuestión no afecta decisivamente la significación del pasaje, y sólo una más perfecta simetría anular con *θέλον... κε* del v. 1 y razones de ambientación de la frase dentro de su contexto con referencias muy claras al poeta, podrían inclinar la preferencia por la primera persona (vs. 61-62 y 68, 73, 77).

⁶ Píndaro usa aquí φίλτρον y no φάρμακον como en x. Φίλτρον es un medio mágico de seducción amorosa y de ahí su posterior acepción de agente eficiente sobre personas o cosas. Al usarlo como instrumento de los ὕμνοι, se precisa el radio de influencia de éstos en lo sensitivo y no en lo racional. Atributo significativo de ὕμνοι es *μελιγάρους*, el lugar de destino de φίλτρον es *έν θυμῷ*, todo lo cual se aviene con el efecto armónico totalizador típico de la *μουσική* que supera al simple proceso intelectual aun incluyéndolo, sobre la base de un primer impacto subyugante de la personalidad. Es lo que Hermann Koller llama la "Psychagogie der Melodien". Para él, "die Musik nicht die Dichtung, ist die ursprüngliche Weisheit" (*Musik und Dichtung in alten Griechenland*, Francke Verlag Bern und München, 1963, págs. 52-53). Con esta distinción suya entre música y poesía discierne no sólo la antigua poesía órfica prehomérica de la homérica que entra dentro de los datos aristotélicos, sino que valora el primer término con todas las sugerencias imponderables, mágicas que se aminoran o desaparecen en la época histórica. Píndaro se ubica dentro del área de la *μουσική*, cuyo hechizo, φίλτρον, κέν... πίθε la voluntad del Centauro. En Quirón el carácter humano y aun humanitario parece haber prevalecido sobre su condición animal y montaraz, conformando así una curiosa excepción dentro de sus congéneres recordados por la tradición mítica. Pero aunque asumida la naturaleza bestial por el espíritu humano, potenciada hasta el grado heroico y semidivino en el Filirida, Píndaro tuvo presente la duplicidad de este extraño ser, como lo demuestra el v. 45, *φῆρ' ἀγρότερον νόον έχοντ' άνδράν φίλον*. Así desplegó su idea de la *μουσική*, el único arte que por orquestrar perfectamente en sí la gama de lo sensitivo intelectual, por medio de la música y la palabra poética, podía rendir psicagógicamente a todo ser, animal y humano-heroico, semidivino, en la *Pítica III*, divino en la *Píti-*

que se inició en el v. 1 con el yo del poeta, ἤθελον... κα, se cierra, más allá de la nueva mención de la fiera, con el definitivo relieve de ese mismo yo, en el v. 68 y sigs., en una línea ininterrumpida de progresión dada por el καί introductorio hasta el v. 77, estrofa cuarta inclusive⁷.

Es el momento de referirse al destinatario, con los claros circunloquios de los vs. 69 a 71. Nota característica de esta dedicatoria es su ubicación en un lugar bien avanzado del poema. Sobre un total de doscientos cinco versos, la primera mención aparece en el τοι del 65, si se lo admite como dativo⁸, o en el παρ' Αἰτυζίων ξένον del v. 69. No es de regla para Píndaro iniciar sus odas con los datos personales del homenajeado. En este caso particular, el análisis manifiesta un itinerario específicamente lírico, en cuanto parte del yo del poeta que, aun con el presupuesto mental constantemente presente de su objeto poético, se proyecta hacia el mundo mitológico en los hitos Quirón-Asclepio, para revertir, ahora, sobre el motivo circunstancial, Hierón.

Los dos puntos esenciales dentro de la programática pindárica están aquí espaciados como extremos que incluyen la repetición anular de Quirón y el mito central de Asclepio. Una

ca I, con excepción del mundo tenebroso detestado por Zeus (*Pfl. I*, vs. 1-26). El ámbito propio de la μουσική es el Olimpo y todo lo terreno vinculado a él por φίλια, lo cual corroboraría la etimología φίλω propuesta para φίλων. El concepto pindárico de la lírica coral como medio eficaz, casi mágico de arrebatar gracias al mundo divino está dentro de la antiquísima creencia de la palabra humana cantada, hecha oración y rito (ἐκφῶδη, carmen).

⁷ La unidad significativa de vs. 1 a 76 está asegurada por la composición anular, pero no coincide con la estructura triádica (concluye con la estrofa cuarta); sí con la proporción asimétrica de dos a tres (los setenta y seis versos iniciales son los dos tercios de los ciento quince de la oda). Hay un desplazamiento del eje de simetría que divide muy claramente los mitos de Asclepio y Coronis (dos primeros tercios) de los de Peleo y Cadmo (último tercio). Los primeros son paralelos entre sí, como también los dos últimos. Los binomios resultan complementarios, como intentará demostrar el análisis correspondiente, y convergen paradigmáticamente en la imagen total del destino de Hierón. El ἀλλ'... μὲν del principio de la antístrofa es el indicio formal de que algo nuevo comienza en ese punto.

⁸ Véase la discusión del problema en la nota 5.

perspectiva gráfica sería la de dos fuertes círculos concéntricos —Píndaro, Hierón; Quirón— que ciñen la historia del hijo de Apolo y de su madre Coronis. Se puede hablar de composición anular en la doble alusión al Centauro, pero no exactamente en la más excéntrica de poeta-rey. El hecho de que este último aparezca muy tardíamente dentro del diagrama permite —o condiciona— el uso proléptico del mito con relación al motivo circunstancial. La fábula está narrada antes de que el ovente pueda asir claramente su vinculación paradigmática con la ocasión. Esto posibilita que el público se hunda en el mundo del relato sin puntos de referencia, de momento, con la realidad circunstante y con mayores garantías para la pura vivencia de la leyenda.

Hasta la primera referencia a Hierón, los epicentros anecdóticos estimulantes son Coronis y Asclepio, que nuclean una unidad cerrada dentro del marco conclusivo de la repetida mención de Quirón.

Ahora reaparece la persona del poeta con un relieve particular en el momento mismo en que se devela la identidad de su personaje circunstancial. Píndaro es, a esta altura, el narrador de un mito y, sobre todo, el cantor de un poema que ya ha obtenido, en esta primora parte, redondez y sentido, hasta tal punto que éste se puede dar ya por definitivo ⁹. Además afirma solemnemente que sólo sus himnos podrían convencer a Quirón de sanar al rey, con lo cual, y después de contarnos historias de médicos prodigiosos, viene a decirnos que toda esperanza de salud depende exclusivamente de él y de su poesía.

Precisamente cuando la figura de Hierón se yergue con los obligados calificativos laudatorios del v. 71, la del poeta, *τηλαυγέστερον . . . φάος*, puede sobresalir a la par brindándole *διδύμας χάριτας* (v. 72), *ὑγίαιαν* y *κῶμον*, la salud y el fasto celebratorio de sus pasadas glorias atléticas.

En este instante Píndaro supera una de sus habituales hipótesis de trabajo, la equiparación del poeta con el destinatario

⁹ Nos remitimos a la segunda parte de este análisis.

de la oda, y consigue un realce del primero a expensas del segundo, como dador del bienestar físico y del éxito, los únicos dones que Hierón sólo puede recibir de los dioses por manos de su valido poeta.

En *διθύμας χάριτας* se contienen los dos temas de la oda o, mejor, el de consuelo a Hierón enfermo involucra necesariamente el de homenaje al rey pitónica. Esta implicación tiene naturalmente un primer fundamento en los presupuestos más elementales del género epinicio, canto a propósito de una victoria deportiva panhelénica¹⁰. Pero, en todo caso, las hazañas de Hierón y de su caballo Ferenico pertenecen ya al pasado en la época del poema. Píndaro elige para la cita uno de sus triunfos píticos, el de Cirra, y no disimula su borrosa memoria del acontecimiento (*ποτέ*), v. 74. Evidentemente la *Pítica III* es un epinicio muy peculiar, pese a que reúne muchos de los ingredientes normales de un poema de su especie. Su ocasión puede haber sido una derrota de Hierón, como quiere Wilamowitz¹¹, unida al dato concreto de su dolor físico presente, con el recuerdo obligado de pasadas glorias.

El verso 77 es crucial para la estructura, con su *ἀλλά* demarcatorio e incisivo. El rumbo se bifurca con *μὲν* (v. 77) y *δέ* (80). El primero lleva a una mención aislada de Rea y Pan, sin precedentes ni consecuentes dentro del poema. Bowra considera esta alusión religiosa como muestra de la piedad personal del poeta y el verdadero motivo de su resistencia a la invitación de Hierón, dentro de la interpretación del poema como "Absagebrief" que diera Wilamowitz¹². Serían así los vs. 77-79 un honorable pretexto invocado por el poeta acuciado por deberes religiosos, pero, y esto es lo más importante, también un cuerpo extraño dentro del contexto. Cierto es que *ἐπεύξασθαι*, v. 77 resulta impreciso sin complemento directo y que sólo por inte-

¹⁰ Por convención, el destinatario debía ser un atleta afortunado.

¹¹ ULRICH V. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Pindaros*. 2. Auflage. Weidmann. Berlin/Zürich/Dublin, 1966. Pág. 283.

¹² Cfr. C. M. BOWRA, *Pindar*, Clarendon Press, Oxford, 1964, págs. 50-51, 130 y 350; U. V. WILAMOWITZ, *op. cit.*, pág. 282.

rencia puede justificarse la interpretación de G. Méautis: "C'est à ces deux divinités qu'il adressera ses vœux pour la santé de Hiéron"¹³. Acertadamente Burton¹⁴ vincula en correspondencia el μέν del v. 72 con ἀλλά del 77, como si el poeta ofreciera, traduciendo las εἰδύμας χάριτας del v. 73, su plegaria y su consejo. Con esto se salva la quiebra entre los versos 76 y 77 y también la unidad de la oda, contrapuestos μέν del v. 72 —ἀλλά del 77 con μέν del v. 77— δέ del 80. Entre ambos el ἀλλά señala enérgicamente, sin embargo, una nueva actitud del poeta y un ámbito distinto dentro del poema.

Sea que se admita la teoría de la "Absagebrief", sea simplemente un expediente lírico del poeta, la antinomia se da en los modos sintácticos, irreal —μέν ... εἰ κατέβαν ... ἐξικόμεναι ... (73-76)— y real —ἀλλ' ἐπεύξασθαι μέν ἐθέλω ... εἰ δὲ ... ἐπίστα ... (77-80). Pero esto no es sino la expresión gramatical adecuada del doble enfoque que constituye la trama del poema y que justifica la escisión entre los versos 76 y 77: en un plano de absoluta irrealidad, el poeta se considera presunto portador de εἰδύμας χάριτας, de la salud y de la gloria (ámbito del primer μέν); en el de la realidad concreta, sólo le está permitida la plegaria y, a Hierón, la aceptación inteligente de su destino (área del ἀλλ' ... μέν ... δέ). Estas dos posibilidades se despliegan, retrospectiva y prospectivamente en los dobles mitos de Coronis-Asclepio y de Peleo-Cadmo, como veremos más adelante. Toda la oda está bajo el influjo de esa alternativa, irrealidad y realidad, producto de la actitud y toma de conciencia del poeta frente a su objeto poético, le enfermedad de Hierón.

Se ha visto que esta convergencia cabal de los dos elementos personales del planteo se produce en la conclusión de los dos tercios del epinicio, final de la estrofa cuarta. No hay proemio

¹³ Cfr. G. MÉAUTIS, *Pindare le Dorien*, A la Baconnière, Neuchâtel, Editions Albin Michel, Paris, 1962, pág. 144.

¹⁴ Cfr. R. W. B. BURTON, *Pindar Pythian Odes, Essays in Interpretation*, Oxford University Press, 1962, pág. 86.

temático¹⁵. El poema comienza *in medias res* con el relato del mito, introducido brevemente por la postura de Píndaro ante la narración subsiguiente. El oyente vislumbra el motivo ocasional tardíamente en el epodo tercero, y se certifica de él en la estrofa cuarta. Inmediatamente sigue el pasaje gozne del conjunto, vs. 72-80, discutido ya a propósito de los nexos adversativos $\mu\acute{\epsilon}\nu \dots \alpha\lambda\lambda\acute{\alpha}, \mu\acute{\epsilon}\nu \dots \delta\grave{\epsilon}$, donde se revela el sentido de los mitos previos y se anticipa el de los subsiguientes.

El poeta concluye su primera estructura anular "ad absurdum", vs. 1 a 7. Es éste el fruto previsto de los dos primeros relatos míticos, en cuanto concreción de una idea fundamental y jerarquizadora dentro del todo: el autor se presenta como quimérico dador de salud y triunfo para Hierón, por gracia de sus himnos, sólo si se da el presupuesto de la supervivencia de Quirón y de algunos de sus discípulos, por ejemplo, Asclepio.

La función de las leyendas es la de demostrar la imposibilidad de tales premisas y, por consiguiente, la de la construcción armada por el poeta, inclusive su concesión personal de las $\delta\iota\delta\acute{\omicron}\mu\alpha\varsigma \chi\acute{\alpha}\rho\iota\tau\alpha\varsigma$ a su atribulado cliente.

El intento ha dado por resultado la creación de un mundo de fantasía perfectamente redondeado en sí mismo que estalla por efectos de la propia compresión poética, y en donde los mitos de Coronis y Asclepio actúan de elemento inductor. Ahora surge un interrogante: ¿cómo llegó Píndaro a postular su poesía como medio idóneo de devolver la salud a Hierón? Este don aparece unido al de $\kappa\acute{\omega}\mu\omicron\varsigma$, celebración procesional de una victoria atlética, que es una imposición del género y prueba obli-

¹⁵ El principal problema estructural del poema es un prelude excesivamente extenso, que forma sus dos tercios, es parte sustancial de él y que además está cuidadosamente circuido en sí mismo por la imagen en anillo. El procedimiento sedujo al poeta probablemente por su rotundidad que incluye largas narraciones míticas dentro de un marco aislante del espacio y del tiempo, es decir, que borra las coordenadas históricas en el mito. Hasta aquí las ventajas. Hay también riesgos: quiebra del equilibrio total de la oda por desmesura de su primer tópic y dificultad en superar el compartimento estanco de la primera imagen circular para salvar la continuidad del poema.

gada de deferencia para el rey. Pertenece también a la competencia profesional específica del poeta coral consagrar y celebrar al vencedor. Aquí la circunstancia es otra bien distinta, pero aun en ésta pretende la misma eficacia y a esa pretensión suya, subordina el relato mítico precedente.

Está claro que se abrían dos caminos frente a esta novedosa coyuntura de un pitónica enfermo: o escribir un epinicio ordinario que escamoteara en lo posible el tema de la dolencia y que se nutriera de antiguos recuerdos gloriosos, o realizar un proceso de acomodación y hasta de reacondicionamiento del género en función de la insólita ocasión presentada. Aceptó que ésta fuera el tema y con ella vertebró un epinicio sobre un motivo totalmente anormal que subsume en sí el acostumbrado de la victoria, para su propio y máximo resalto¹⁶. Los tópicos del triunfo deportivo y de la tradicional potestad de sanción lírica del poeta sirven de pauta para el tratamiento del nuevo tema, fundado también en la facultad indirectamente terapéutica de los ὕμνοι. Habilidad de Píndaro es jugar desde el comienzo con este dato en el terreno de la pura realidad mítica, subrayando simultáneamente, su inverosimilitud.

Nuestro comentario de la primera parte (vs. 1-76) ha insistido suficientemente en la tardanza de la mención de Hierón, que implica la noticia directa del mito para el oyente, sin ninguna relación actual momentánea hasta el v. 65 (τοί) o 69 (παρ' Αἰτναίων ζέονον). La *Pítica III* maneja la leyenda como material inicial, la persona del poeta como meridiano de referencia y llega a sus dos tercios con la clarificación de los datos circunstanciales atinentes a Hierón.

En el último tercio la relación es inversa. Al monarca se le propone directamente el doble mito de Peleo y Cadmo. Más todavía, éstos son ejemplificación directa de la γνώμη de los vs. 81-84, interpuesta entre el destinatario y los arquetipos de la fábula.

¹⁶ Sobre esto se volverá más adelante.

Se configura así una estructura quiasmática, mito-Hierón; Hierón-mito, con la natural concentración del motivo actual en el centro del diagrama y la ubicación del elemento mítico en las porciones más destacadas, el principio y el fin.

Las ventajas de esta disposición no se reducen a un armónica simetría ni a un equilibrio muy ponderable y exacto entre mito, poeta y circunstancia. Hay también la correspondiente alternancia de movimiento dentro de la andadura del poema: el sostenidamente narrativo de las historias y el lento y reflexivo de la situación personal de Hierón.

La estructura, desde el v. 77 hasta el final, puede ser llamada también anular. La mención del yo poético inicia y cierra el circuito. El tema del epodo quinto es el poeta y su *κλέος*. Los mitos ocupan exactamente el centro, vs. 87-103, es decir, gran parte del epodo cuarto, toda la estrofa quinta y mitad de la antistrofa respectiva. Antes y después se extienden pasajes casi iguales ocupados por referencias extremas al poeta (vs. 77-79 y 107-115), y después por motivos gnómicos y relativos al rey, entrelazados (vs. 80-86); se incluyen igualmente expresiones generalizadas y parejas acotaciones axiomáticas desde 104 a 107¹⁷.

Resulta, pues, el siguiente esquema:

- vs. 77- 79 poeta,
- vs. 80- 86 Hierón,
- vs. 87-103 mitos,
- vs. 104-107 generalización,
- vs. 107-115 poeta.

¹⁷ Los vs. 112-114 son un rudimento de mito duplicado también como en el caso de Aesclepio-Coronis y de Peleo-Cadmo. Píndaro lo circunscribe al nombre de dos héroes, Néstor y Sarpedón, porque así conviene a su mera función ejemplificatoria de la eficacia poética. Pero el pasaje ilustra, además, cómo el autor protege la regularidad estructural del conjunto contra un desarrollo extemporáneo e inoficioso del elemento mítico. En cuanto a los nombres elegidos de Néstor y Sarpedón, véase *Μέλιτις*, *op. cit.*, pág. 148.

En resumen, el mito se distribuye en la *Pítica III* como dos grandes masas narrativas más un esbozo final de otra y constituye la mayor parte de la oda. Las leyendas se conectan de a dos: Coronis-Asclepio, Peleo-Cadmo, Néstor-Sarpedón, y sólo la primera pareja demuestra una secuencia; las otras tienen la intención de generalizar el contenido de las *γνώμαι*, y su transcurso es contemporáneo en el plan de Píndaro.

Los tres grupos carecen entre sí de un hilo anecdótico común, de manera que no es el simple prurito de contar historias el que ha guiado al poeta, sino que cada una cumple una función precisa dentro del texto y refracta una faceta particular de la experiencia poética: dos estilos de ὕβρις en Coronis y Asclepio, la medida de la dicha y la infelicidad humanas en Peleo y Cadmo, la envergadura del oficio de poeta en Néstor y Sarpedón.

Sin embargo esta línea de pensamiento que trazan los mitos no pasaría de ser una yuxtaposición bien hilvanada sin visos de unidad. Un epinicio no es el mito, sino una estructura infinitamente más compleja en que un coro comunitario, con el poeta de corifeo, canta generalmente el éxito de un ser afortunado en términos míticos paralelos. Un poema de esta clase es, ante todo, de circunstancias, si pudiéramos olvidar el matiz peyorativo de la palabra; en este compromiso ineludible de fundir el *καίρῳ* con los antiguos arquetipos estriba su más delicado problema de conformación. La circunstancia, como dato objetivo de crónica, no alcanza tampoco a ser elemento de orden y organicidad, hasta que el poeta la conoce y admite como su objeto inmediato. Esta actitud abraza y da unidad al tema actual y al paradigma mitológico y de ello hay pruebas concretas en la estructura del poema, que se extiende entre ἦδελον . . . κα del v. 1 y ἀλλ' . . . ἐγὼν ἐθέλω del 77. La variante sobre el mismo verbo no corresponde simplemente a un accidente en la expresión del yo, sino que afecta, como hemos visto, a la óptica del todo, en un pasaje brusco del plano irreal a la realidad positiva.

Todo esto muestra que la cohesión íntima del poema se funda exclusivamente en la postura personal de Píndaro ante la en-

fermedad de Hierón y que la articulación se logra con el planteo de las dos manifestaciones de su voluntad que señalan los versos citados más arriba. Hasta qué punto predomina la primera persona lo demuestra el comienzo abrupto, que actúa por impacto sorpresivo sobre el desprevenido oyente ¹⁸.

Los dos diferentes modos sintácticos de ἐθέλω son centros de gravedad de sus respectivos núcleos míticos (Coronis-Asclepio, por un lado, Peleo-Cadmo, por otro), encerrados en fuertes arquitecturas anulares. La oda usa estos apoyos con una predilección especial, porque le permiten subrayar adversativa y constantemente el contraste deliberado entre lo irreal y lo real ¹⁹, que marca el sentido más profundo del poema, a saber, la tranquila aceptación del dolor y del triunfo dentro de las alternativas de la existencia humana.

¹⁸ La teoría de B. A. Van Groningen sobre el "état d'âme du poète" y la unidad de los epinicios pindáricos expuesta en *La composition littéraire archaïque grecque*, Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, Amsterdam 1960, págs. 324 a 386, es atractiva en cuanto analiza y da la debida importancia al proceso mental del autor en la redacción del poema, pero es imposible acompañarla cuando entiende la unidad lograda de algunas odas como resultado de un "estado de alma" más que de una "intención consciente de su parte". Se ve librada así a un azar psicológico y al margen del propósito constante del poeta. Creemos que esta intención no se puede descartar ni siquiera en las odas de unidad frustrada.

¹⁹ Cfr., por ejemplo, los versos contiguos 76 y 77: ἐξίχομαι γε y ἀλλ'... ἐγὼν ἐθέλω, respectivamente.

II. — LOS MITOS Y LA INTERPRETACIÓN DEL POEMA

El primer personaje mítico citado en nuestra oda es Quirón. Existían dos filiaciones posibles para él: como descendiente de la oscura unión de Hera-Nefele e Ixión¹ y como hijo de Cronos y la Oceánide Filiris. Píndaro elige esta última genealogía más preclara y rancia, puesto que se remonta más allá del mismo Zeus. Con esto parece advertir desde el comienzo que es su propósito dar idea del Centauro dentro del "cliché" tradicional, en su línea más ortodoxa.

Releyendo los pasajes homéricos, hesiódicos, cíclicos y líricos en que se habla de Quirón² se obtiene un balance de epítetos muy escaso. En la mayoría de los casos está su nombre solo, como el de un personaje muy familiar, y por eso no necesitado de connotaciones accesorias, o lo suficientemente típico como para poder prescindir de ellas. A lo sumo hay alguna alusión a su fisonomía (ἰπποκένταυρος, *Titanomaquia*, frag. citado), a su ascendencia materna (Φιλωρίδης, *Teogonia*, v. citado) o a su equidad (δικαιοτάτος Κενταύρων, Λ, v. citado), y a sus dotes extraordinarias, en el mismo Píndaro (ζαμηνής, *Pítica IX*, v. 38). Pertenece a un linaje de seres "símbolo del salvajismo y la violencia"³, entre los que se destaca por su

¹ Píndaro narra este mito en la *Pítica II*, como ejemplo de ὑβρις (cfr. oda citada, vs. 28-29). Evidentemente, el Quirón de la *Pítica III* es la contrafigura del ὑβριστής y, por lo tanto, de su trapacero abuelo Ixión.

² Cfr. Δ 219, Λ 832, Π 143, Τ 390; HESÍODO, *Teogonia*, v. 1000, *Calálogo de Mujeres*, v. 100; *Titanomaquia*, frag. 6 (esc. a Ap. Rhod. I, 554), *Cantos Ciprios*, frag. 5 (esc. a Il. XVII, 140); ALCEO, frag. 120^a.

³ Cfr. JEAN TAILLARDAT, *Les images d'Aristophane*, Etudes de langue et de style, "Les Belles Lettres", Paris, 1962, pág. 239, parágrafo 426 y nota 5.

bonhomía y sapiencia, cualidades que Nilsson considera nada extrañas como otras tantas manifestaciones benevolentes de la naturaleza para el hombre ⁴.

En consecuencia, los rasgos de Quirón se pueden enunciar así. naturaleza híbrida conformada por su origen divino que, accidentalmente, le confiere apariencia animal-humana. Si a esto se une que su padre Cronos pertenece a una época anterior a la del ordenamiento olímpico, y por ello regimentada por la fuerza física, se explica incluso por el lado de la filiación divina la monstruosa estirpe de los centauros dentro de la cual resalta Quirón y también Folo.

En segundo término, Quirón es un filántropo técnicamente preparado para ejercer una profesión noble y útil entre los seres humanos. Sólo que la tradición mitológica es sumamente hermética respecto del origen de la ciencia médica de este personaje y de sus otros conocimientos en general. Con toda probabilidad la reticencia se debe a que su extravagante personalidad sintetiza todas aquellas potencias oscuras y extrahumanas que los griegos ven en las esencias divinas y en el fondo de la naturaleza. Σώφρων lo llama Píndaro en el verso 63 de nuestra *Pítica*, además de Φιλυρίδαν (v. 1), Ούρανίδα γόνον εὐρυμέδοντα Κρόνου y φῆρ' ἀγρότερον νόον ἔχοντ' ἀνδρῶν φίλον (vs. 4-5), todo lo cual es buen resumen de nuestra glosa. En todo caso σώφρων y ἔχοντα... son atributos de orden temperamental y ético, pero no reveladores de cómo Quirón adquirió sus habilidades. Aunque Píndaro no lo diga expresamente, es claro que se trata de un don no aprendido, inherente a su φύα y no conocimiento científico derivado de la pura experiencia humana ⁵. No obstante, son saberes comunicables y de aquí el prestigio suyo, preceptor de los más conspicuos héroes, entre ellos y para lo que nos interesa, de Asclepio.

⁴ Cfr. MARTIN P. NILSSON, *Geschichte der griechischen Religion*, erster Band, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München MCMLV, pág. 232.

⁵ Píndaro profesa una opinión semejante respecto del don poético, gratuito e imprevisible, pero que no excluye la perfectibilidad derivada de su práctica.

En este último, son todavía más claros los dos aspectos de la profesión médica, tal como la ve el poeta. Asclepio es hijo de Apolo, Ἰατρίων, y por lo tanto puede heredar la facultad divina de remediar la enfermedad, pero, simultáneamente, hace el aprendizaje correspondiente con Quirón. El Centauro, a su vez, encuentra en su recóndita naturaleza semidivina, semi-bestial, los secretos límites de la salud y de los achaques, de la vida y de la muerte, zonas vedadas en última instancia a la sola ciencia humana, pero enriquecidas con sus experiencias.

Es lógico que Píndaro tenga presentes estas dos facetas del asunto y que una no sea excluyente de la otra. Pero yendo a la concreta factura del poema, ¿por qué esta duplicación de personajes, Quirón y Asclepio, para expresar la posibilidad fallida de la curación de Hierón?

El primer motivo y su función estructural y hasta decorativa han sido analizados en la primera parte. Aquí se trata de si ésta es su única intención o de si entraña algo más por sí mismo. Desde el punto de vista significativo, la primera solución resultaría redundante, sería otra manera de decir lo mismo que después con la historia de Asclepio. En la segunda, los dos personajes, maestro y discípulo, se complementarían. En efecto, el sentido misterioso y divino del arte terapéutico resalta de manera notoria en Quirón; la faz humana del aprendizaje esforzado y perseverante en Asclepio⁶. Inversamente, la experiencia personal del Centauro y la herencia apolínea del hijo de Coronis, quedan en la sombra.

De la confrontación de ambos con la enfermedad de Hierón, su natural punto de referencia, la vicisitud del rey de Siracusa se presenta como un hecho insondable en sus orígenes y de desenlace muy comprometido porque depende de factores irrealizables: que Quirón y Asclepio todavía formen parte del mundo de los vivos. En todo caso, y sin perjuicio de los recursos terrenos que Hierón pueda ensayar para recobrar la salud,

⁶ Cfr. vs. 45-46.

Píndaro le significa que los definitivos quedan fuera de su alcance y pertenecen al ámbito de lo divino, es decir, de lo incontrolable para el hombre.

Pero la historia personal de Quirón, no narrada por el poeta, contiene un episodio aprovechable para la problemática de la *Pítica III*, porque echa luz sobre el aspecto humano del Filirida que se da por sabido o se alude con parquedad. El Cronida es herido accidentalmente y la violencia del dolor, frente a la cual son impotentes sus mismos conocimientos médicos, lo obliga a aceptar y aun a ansiar el trueque de su inmortalidad, que lo eterniza en el sufrimiento, por la muerte que le pondrá término. Así Apolodoro⁷. De esta manera Quirón es un semidiós, un ser fronterizo, agobiado entre el dolor físico, patrimonio de los mortales, y su condición imperecedera, propia de los dioses. Su situación no tiene salida, a menos de conseguir su curación —como los dioses abatidos en las refriegas de la *Ilíada*— o de alcanzar la muerte. Lo primero es imposible, por la índole insanable de la herida, lo segundo contraría su propia naturaleza. Según el mito, Prometeo es la solución, al ofrecerse como vehículo voluntario del destino de Quirón y al hacer a éste portador del suyo⁸.

Lo que se deduce de esta historia singular y que puede haber animado a Píndaro a usar el motivo de Quirón como orla del primer anillo composicional de su oda es, en primer lugar, la consideración de los límites sutiles que separan la salud de la enfermedad o, lo que es lo mismo, lo precario y fortuito de la existencia simbolizados en el accidente sufrido por Quirón. En segundo, el Centauro está caracterizado en esta última peripecia por el dolor, marca distintiva de la vida humana, y por ello puede convertirse en paradigma para Hierón.

⁷ II, V, 4. La interpretación tardía de LUCIANO, *Diálogos de los muertos*, 26, refleja influencias filosóficas ajenas al mito original, en cuanto justifica la elección del destino mortal por hastío de la monotonía de la vida. Cfr. también G. Méautis, op. cit., pág. 139.

⁸ Tales trueques no parecen subvertir el orden establecido (compárese Alceste y Admeto, por ejemplo).

Rasgo propio de la impotencia del hombre es la futilidad de la ciencia médica del hijo de Cronos. En tercer término, la muerte es el corolario del dolor y del destino humanos. Este es el hito establecido y hacia él tiende instintivamente Quirón cuando el sufrimiento lo asalta, una verdadera anomalía en su condición de semidiós.

Del copioso material ofrecido por la saga del Centauro, Píndaro ha dado una versión en escorzo: τὸν ἀποιχόμενον del v. 3 es la indispensable aclaración de ἤθελον... κε... ζώειν. El motivo está usado como tópico subsidiario del de Asclepio-Coronis y ajustado asimismo a las breves proporciones de un exordio. El poeta lo ha preferido como elemento estructural, más que como esquema de narración minuciosa y también como nota tónica de su canto, repetida otras dos veces, con variaciones⁹.

La estrofa α') contiene ya los dos nombres clave de Quirón y Asclepio, epígrafes de la primera parte. Se podría esperar ahora, una vez inducido el motivo del hijo de Apolo, la narración de su mito, del cual es ya un anticipo el v. 7 ἤρωα παντοδαπᾶν ἀλκτῆρα νόσων. Sin embargo, se intercala un mito secundario, la historia de su madre Coronis, desde la antistrofa α') hasta la antistrofa β') inclusive, puesto que el epodo segundo gira principalmente en torno de Asclepio. Son exactamente las cuatro estrofas que provocan la disimetría entre la primera y la segunda parte de la oda (diez estrofas frente a seis). La mención de Coronis no se reduce al hecho escueto del nacimiento de Asclepio. Si sólo hubiera interesado anotar una relación como la de Quirón y Filiris, el procedimiento hubiera sido semejante al usado en esta oportunidad, donde la cita de madre e hijo lleva el primer verso.

Nuevamente el comienzo y el fin de la narración están fuertemente acentuados por la composición anular: τέχνας Ἀπόλ-

⁹ Vs. 1 y sigs, 45-46 y 63 y sigs. constituyen el acorde fundamental que signa la primera parte del poema y que pudo coincidir con un tema musical reincente en la partitura perdida.

λωνος del v. 11 y δαμείσα χρυσόις τόξοισιν ὑπ' Ἀρτέμιδος... de 9-10 se cierran y explican en los vs. 31-34. Asimismo la inversión del destino de Coronis, madre del hijo de un dios, se da en el espectáculo final de la pira¹⁰. Desde el punto de vista anecdótico, el anillo ofrece una primera noticia muy escueta sobre la muerte misteriosa de la hija de Flegias y sus autores, Apolo y Artemisa. Tras estos escasos datos el oyente puede colegir, desde ya, un esquema de culpa y castigo. El segundo informe trae, al final, reiteración de los autores, precisión del lugar del hecho, extensión de su suerte a los allegados e incineración del cadáver. En esta última escena el mito se entronca con el siguiente de Asclepio. Ambos momentos, pese a tener por tema la muerte de Coronis, no son simplemente repetitivos, sino complementarios, con la diferencia de que en el primero se ha buscado el impacto del suceso desconcertante en narración esquemática, que omite los detalles accesorios añadidos en el segundo cuadro. El procedimiento responde a una inteligente jerarquización de los elementos narrativos, en que se antepone el suceso principal en esbozo y luego se ordenan cronológicamente los hechos menores para culminar otra vez en aquél, ahora ya perfeccionado. El oyente experimenta perplejidad ante un destino humano truncado, sin que momentáneamente aprecie la causa. La violencia del castigo no se atempera con su etiología. Luego, y tras un relato retrospectivo marcado incisivamente por γνώμι, llega de nuevo al punto de partida, suficientemente ilustrado sobre ese mismo destino y en posesión de los móviles de las acciones de hombres y dioses.

La antístrofa primera, que hace de proemio al mito, plantea el caso de Coronis que sufre un inexplicable castigo divino. Sus tres oraciones concluyen con τέχναις Ἀπόλλωνος, χόλος... παιδων Διός y μεγεῖσα Φοῖβω, señalando en Apolo el origen de su felicidad y de su desdicha.

¹⁰ Cfr. R. W. B. BURTON, *op. cit.*, pág. 82 y C. M. BOWRA, *op. cit.*, pág. 311.

El grueso de la historia se puede escalonar en tres etapas: a) vs. 8-12, con la muerte de Coronis y la indicación del dios Apolo instigador y de la diosa Artemisa coautora del hecho, presentado todo de la manera intencionalmente incomprensible que se ha dicho. Concluye la γνώμη de vs. 11-12, que puede servir de tesis y que constata pero no explica. b) vs. 12-23. Cuando comienza la explicación, Píndaro la ubica, en primer término, a nivel humano, con la progresiva aclaración de la conducta de Coronis en varias instancias¹¹ que todavía no alcanzan a revelar la identidad de Isquis. La ὕβρις de ella consistió en infidelidad a Apolo, por su boda subrepticia (κρύβδαν) y promatura (οὐκ ἔμεινε)¹² con un extranjero. La insistencia en este último detalle y el neutro τῶν ἀπειόντων del v. 20, la ambigüedad de los datos referidos a Isquis, dan sensación de lejanía y extrañeza y configuran una concreción muy particular de la ὕβρις, tal como aquí la plantea Píndaro.

¿Por qué es castigada Coronis? Ante todo por la incomprensión de su propio δαίμων, gratuito y espléndido como el que más. Esto es consecuencia de su desubicación dentro de las coordenadas que le han sido dadas y que la llevan a preferir un hombre a un dios, ἀποφλαυρίζαισα νιν, v. 12 y ἤρατο τῶν ἀπειόντων, v. 20, por un error, ἀμπλακίαισι φρενῶν, v. 13. Isquis es lo inopinado que cambia el curso de una vida en pos de una vana seducción y por avidez de lo ausente. Coronis transitó un atajo de su destino, y si puede asombrar la severidad de su castigo, éste está en razón directa de la gracia excepcional que antes le otorgara Apolo.

El v. 20 señala, en sus dos miembros, la transición del caso particular de Coronis (ἤρατο τῶν ἀπειόντων) a la experiencia humana general (οἷα καὶ πολλοὶ πάθον) que da al mito validez

¹¹ V. 13, ἄλλον αἶνησεν γάμον κρύβδαν πατρός V. 20, ἤρατο τῶν ἀπειόντων. Vs. 25-26, ἐλθόντας γὰρ εὐνάσθη ξένου λέκτροισιν ἀπ' Ἀρχαδίας. Cfr. R. W. B. BURTON, *op. cit.*, pág. 82.

¹² C. M. BOWRA, *op. cit.*, pág. 60, nota 1, señala la diferente versión de Píndaro frente a Hesíodo, en este detalle.

de modelo y, asimismo, contribuye a la comprensión del proceso individual. La γνώμη de 21-23 es la formulación resultante del espectáculo de muchas suertes humanas enfocadas en la singular de Coronis y la explicación de ἀ δ' ἀποφλαυρίζαισά νιν ἀμπλακίαισι φρενῶν de los vs. 12-13. Aquí la conducta de la madre de Asclepio conforma la ὕβρις típica de raíz intelectual que tiene origen en un error de juicio ¹³. En la γνώμη siguiente se convierte en una exposición desdoblada: la ἀμπλακία de Coronis y de los seres que se le asemejan consiste en desdeñar su contorno (αἰσχύνων ἐπιχώρια) y en anhelar lo remoto (καπταίνει τὰ πῶρον). A la incapacidad de apreciar la realidad en que viven, a la falla de inteligencia, le sigue una perturbación de la sensibilidad y un desequilibrio de la imaginación, detrás de cuyos fantasmas sin contenido se mueve encarnizadamente la voluntad (μεταμῶνια θηρέων ἀκράντοις ἐλπίζιν) ¹⁴.

En este texto la palabra fundamental que lo vincula con la tradición, especialmente a partir de Hesíodo, es ἐλπίς, con su atributo ἀκραντος. Una revisión de los epítetos empleados por Píndaro en sus numerosos usos de ἐλπίς permite clasificarlos en positivos, ἀγαθή, ἀδεία, γλυκεία, ἀτάλλοισα γηροτρόφος, κοινός, ἐσχάτα, ἀθάνατος, y negativos, ἀναιδής, φθονερά, ταχεῖα, ὀκηροτέρα, κενεά, ἐνύπνια, ψεύδη μεταμῶνια τάμνοισαι. Los primeros subrayan el atractivo, el vigor, el estímulo común, postrero y perdurable de la esperanza; los segundos, lo insaciable, fugaz, vacilante, vazio y fantasmal del concepto ¹⁵.

¹³ Aunque Frisk dé por muy dudosa la derivación etimológica de ἀμπλακίσκω y ἀμπλακία de βλάξ, la posibilidad de descubrir en ella un matiz de "flojedad, blandura" es interesante, porque permitiría fundar la ἀμπλακία φρενῶν en una verdadera astenia espiritual y librarla, al menos en su origen, de toda sanción moral. Cfr. HJALMAR FRISK, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Band I, Carl Winter, Universitätsverlag, Heidelberg, 1960, págs. 95-96, artículo de ἀμπλακίσκω.

¹⁴ Cfr. VILHELM GRÖNBECH, *Hellas, Griechische Geistesgeschichte I, Die Adelszeit*. Rowohlt's deutsche Enzyklopädie, Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1965, capítulos "Masslosigkeit", "Der Hybrismann", págs. 226-236.

¹⁵ Cfr. IOANNES RUMPEL, *Lexicon Pindaricum*, Georg Olms Verlagsbuchhandlung Hildesheim, 1961, pág. 152, artículo de ἐλπίς.

En este último orden de ideas se ubican las ἀκραντοὶ ἐλπίδες de la *Pítica III*, siguiendo la tendencia general de la literatura griega anterior y posterior a Píndaro ¹⁶.

c) Vs. 24-37. Después de la segunda γνώμη de vs. 21-23, la conexión se establece sutilmente con τοιαύταν (Σ) μεγάλην αὔαταν, donde el pronombre se refiere primordialmente al relato anterior ¹⁷ y a la sentencia generalizadora. De ambos consigue τοιαύταν su énfasis, reforzado todavía por μεγάλην,

¹⁶ Cfr. H. Faisk, *op. cit.*, Band I, págs. 502-503. I. Rumpel define ἐλπίς como "expectatio sive bonarum rerum sive malarum", *op. cit.*, pág. 152. Ya en *Los trabajos y los días* de Hesíodo ἐλπίς es ambivalente como Eris, es un mal y un bien. Véase la nota de U. von Wilamowitz a los vs. 89 y sigs. en *Hesiodos Erga erklärt von...*, zweite Auflage, Weidmannsche, Berlin 1962 (1. Auflage 1928), págs. 50-53. A veces es engañosa y otras un consuelo indispensable en la vida. Los versos 498 y 500 traen, sin embargo, una acepción unívoca: κανεὴν ἐπὶ ἐλπίδα y ἐλπίς οὐκ ἀγαθή, respectivamente, en donde se acentúa el rasgo peyorativo del término, "vacuo" y "malo", que lo convierte en sinónimo de ilusión. Acertadamente Fränkel califica la esperanza hesiódica de λόγος que nunca llega al ἔργον (*Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, C. H. Beck, München MCMLXII, pág. 131). 'Ελπίς como aliciente falaz del espíritu humano frente a la presencia del mal en el mundo está también en Semónides de Amorgos, frag. 1,6 y frag. 29,4 D, y en Solón, frag. 1,35 D. Teognis, por su parte, valora las dos alternativas, en un caso pareando ἐλπίς con κίνδυνος (A vs. 637-638) y en otro deificándola por el estilo de Hesíodo (A vs. 1135-1150). Sófocles, en *Ant.* vs. 615-616, habla de ἐλπίς como ὄψις y ἀπάτα κούφων ἐρώτων. Jebb entienda lo primero como mero contraste con lo segundo, de donde redonda, otra vez, un asentimiento al tradicional peor sentido de la palabra (véase *Sophocles The Plays and Fragments* by Richard Jebb, Part III, *The Antigone*, Third Edition, A. M. Hakkert, Amsterdam, 1962, págs. 118-119). En *Las Traquinias* el conflicto de Deyanira se resume en el crucial tercer episodio en una ἐλπίς fundada en la errónea πίστις en las palabras de Neso del episodio anterior (respectivamente vs. 724-726 y 588-591), de donde ἐλπίς se convierte en cifra del enfoque sofocleo del mito. Cfr. a propósito C. M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*, Clarendon Press, Oxford 1952, págs. 128-129. Tucídides 5, 103,1 destaca también la peligrosidad de ἐλπίς, simplemente perjudicial para el hombre de óxito, pero pertinaz (οὐκ ἐλλείπει) para el fracasado. El mejor sesgo del vocablo resalta en Eurípides *Hérc. Furioso*, vs. 105-106 y *Troy*, vs. 681-683, pero aun aquí sirve para irónico contraste con la situación trágica correspondiente. Véase SCHMID-STÄHLIN, *Geschichte der griechischen Lit.*, Handbuch der Altertumswissenschaft, I. Teil, Band I, C. H. Beck, München, 1959, pág. 588, nota 5 y G. T. SCHWARZ, *Philosophischen Lexicon zur griechischen Literatur*, Dalp, Band 330, Francke, Bern, 1956, pág. 50.

¹⁷ Cfr. sobre el uso de τοιοῦτος KÜHNER-GERTHE, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, Satzlehre, Erster Teil, Vierte Auflage, Gottschalksche Verlagbuchhandlung, Leverkusen, 1955, pág. 646.

que redundaba en la ponderación de αὐάταν¹⁸. Esta palabra hay que entenderla en función de λήμα, "decisión", "determinación", que pertenece al ámbito de la voluntad. Un análisis de la sección b) del mito evidencia dos aspectos de la conducta de Coronis: el error intelectual (ἀπλακίαισι φρενῶν, ἄλλον εἰνησεν γάμον...) y el trastorno emotivo (ἤρατο τῶν ἀπειόντων). Ahora se añade el factor volitivo, que completa el cuadro psicológico, logrado con una narración arcaica parcializada por γνώμαι.

Del verso 24 en adelante tenemos la objetivación de una serie de datos hasta ahora nebulosos o callados: concreción de la ὕβρις de Coronis, αὐάτα, mención del ξένος revelado después como Isquis y conocimiento del hecho y castigo inmediato por parte de Apolo. Los dos pasajes relativos al Elatida enmarcan el de Loxias, que constituye el κλίμαξ del planteo según la intención de Píndaro de resaltar la omnisciencia del dios délfico. A este punto converge todo el procedimiento narrativo, en sus fases de anuncio de un suceso tremendo e inexplicable, como la muerte de Coronis por Apolo y Artemisa, relato de sus causas profundizado en los móviles humanos y convertido en instrumento de expectación por la incógnita sobre la identidad de Isquis. Todo este trámite tortuoso da idea de la dificultad en penetrar el sentido de un destino propuesto. Los resultados de sus especulaciones al respecto se contienen en las frases sentenciosas que jalonan el mito y en αὐάτα, que resume los esfuerzos estériles de explicación del asunto¹⁹.

Por sobre éstos, Apolo es el único clarividente. Libre de obstáculo de lugar y de tiempo franquea acciones y pensamientos divinos y humanos, sin riesgo de error (κοινᾶν παρ' εὐθυάτω... ἀντα ισάντι νόφ) y, por supuesto, tiene noticia fulminante de

¹⁸ Nótese el contraste de αὐάταν con el ornamental epíteto καλλιπέπλου.

¹⁹ No puede desestimarse en la ἄτα pindárica el matiz de "obnubilación" permitida por los dioses, a diferencia de lo que sugiere Schmid-Stahlin, *op. cit.*, I. Teil, Band I, pág. 584, nota 10, sin que esto signifique disminuir la evidencia de la culpa, sino sólo aquilatar la raíz intelectual del concepto. Véase BURTON, *op. cit.*, pág. 75.

la infidelidad de Coronis y fulminante es su castigo. Consecuentemente, datos y estilo de la narración se precisan con el nombre de Isquis y su delito, con la repetición de Artemisa como verdugo y con detalles locativos (vs. 31 y sigs.). Lo que Píndaro había hecho sentir morosamente a sus oyentes, hasta el v. 23 inclusive, como una historia más o menos oscura fiada a la interpretación humana, ahora lo revela de golpe y verticalmente a la luz de la sabiduría apolínea. La afirmación solemne de la omnisciencia del dios es, a la vez, el punto decisivo en su rectificación ética del mito y en la estructura narrativa del mismo. De este modo la nueva versión disipa las incógnitas, principalmente la identidad de Isquis, que es por fin revelada en esta cuarta instancia, la calificación del hecho, aclara el sentido del castigo y la mudanza del destino de Coronis. Por la intersección de los dos planos, de la acción humana y de la gnosis divina se llega a la comprensión del ἔτερος δαίμων, es decir, a la reducción de los términos del problema a razones asequibles a la inteligencia de los hombres: "algún espíritu después de inducirla al mal la domeñó..." Δαίμων es la seducción maligna y su mecánica de la aniquilación de la víctima y de sus allegados²⁰, que concluye en la γνώμη de 36-37²¹.

Es lugar común de la crítica aducir el pasaje como típico de la corrección pindárica de las historias divinas tradicionales,

²⁰ Parece que la acepción oportuna aquí es la dada por H. D. Broadhead, edición de *The Persae of Aeschylus*, University Press, Cambridge, 1960, en su comentario a los vs. 345-346 de la tragedia, págs. 116-117. Δαίμων es "the term especially used for a mysterious and vaguely conceived spiritual force detrimental to man". RUMPEL, *op. cit.*, pág. 107, interpreta "genius adversus, κακοδαίμων". La traducción de Puech, (Pindare, *Pythiques*, tome II, "Les Belles Lettres", Paris, 1961, pág. 55) "son destin changea; le malheur vint s'abattre sur elle"... propone una idea plausible pero menos específica de δαίμων, subrayada en su variabilidad (ἔτερος). Este atributo equivale preferentemente al τίς y otros modos de la indeterminación que acompañan a δαίμων en *Los Persas*. Pero véase L. R. FARNELL, *Critical Commentary to the Works of Pindar*, Hakkert, Amsterdam, 1965, pág. 140 del vol. II, y B. L. GILDERSLEEVE, *Pindar, The Olympian and Pythian Odes*, Hakkert, Amsterdam, 1965, pág. 272.

²¹ Cfr. Solón I, vs. 14-15, *Anthologia Lyrica Graeca*, ed. F. Diehl fas. 1, Poetae elegiaci, B. G. Teubneri, Lipsiae in aedibus, MCMLIV.

partiendo de la fuente hesiódica del *Catálogo de Mujeres*²² y su colorida conseja del cuervo informante de Apolo. Píndaro renunció a ella, posiblemente un *αἴτιον* folklórico, y ocupó el espacio correspondiente del poema con la "extreme elaboration", con la "tautology"²³ del encomio de Loxias. No entraremos en el análisis de los motivos determinantes de esta depuración de la leyenda, porque lo ofrece exhaustivo la bibliografía pertinente, generalmente centrado en el aspecto de la ética religiosa²⁴. En este caso especial de la *Pítica III*, además, puede considerársele un punto "programático", como debida alabanza al dios Pitio de los juegos epónimos.

Es para nuestro modo de ver más importante cómo Píndaro realzó esta innovación del argumento hasta hacerlo eje de su planteo, subordinando la técnica narrativa a este propósito y marginando el epicentro de la anécdota (la muerte de Coronis) a la estructura anular, tal como las consideraciones anteriores intentaron demostrar.

Una visión retrospectiva del relato destaca dos alternativas: vs. 8-11, caso de Coronis; vs. 11-12, experiencia humana general, repetidas respectivamente en vs. 12 a mitad del 20 y de aquí al v. 23; vs. 24-36 y 36-37. Esto acusa la intención de afirmar la validez paradigmática del mito, pero también la imposibilidad de demorarse en la *γνώμη*; razones de interés poético hacen recaer la narración en la peripecia individual.

En la última oportunidad en que esto sucede, el mito de Coronis se entronca con el de Asclepio²⁵, del cual sobresalen tres momentos principales: el nacimiento (epodo segundo), el exitoso ejercicio de su profesión de médico (estrofa tercera);

²² Hesiod, frag. 89 (Schol. on Pindar *Pyth III*, 48), Loeb, Heinemann, London MCML, pág. 210.

²³ Así G. Nonwood, *Pindar*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1956, pág. 235, nota 35.

²⁴ Cfr. SCHMID-STÄHLIN, *op. cit.*, I. Teil, Band I, pág. 586.

²⁵ En el verso 37 parece concluida la primera historia, pero *ἀλλά* del v. 38 es una fuerte cesura que indica un viraje insospechado.

ὑβρις, castigo y γνώμη ocupan la antístrofa correspondiente ²⁶. Ahora el axioma culmina la exposición de la vicisitud particular, y ésta observa un riguroso orden cronológico.

Con ἐπειδὴ comienza una tirada de estilo épico, que contiene cinco momentos: el cuadro narrativo-descriptivo de la pira de Coronis (vs. 38-40), un discurso directo de Apolo donde manifiesta su voluntad de salvar al hijo (vs. 40-42), ejecución de su designio (vs. 43-44), detalle descriptivo concomitante con el de 39-40 (v. 44) y entrega del niño a Quirón (vs. 45-46). Este último pasaje cierra el anillo del v. 5, Quirón-Asclepio, abierto para incluir la historia de Coronis. En el epodo segundo, ésta se imbrica con la de Asclepio.

La decisión y la acción de Apolo ocupan el primer plano en el centro del cuadro ²⁷. La presencia física del dios contrasta agudamente con su lejanía de los vs. 27-30 que resaltaba su omnisciencia y tiene aquí, por transfondo, la fantasmagoría del fuego. Este motivo, πῦρ, está inducido indirectamente ya desde la γνώμη de vs. 36-37, prosigue en el 39, con σέλας... λάβρον Ἀφαίπτου y en v. 44 con καιομένην... πυρά, conectado con τείχαι... ἐν ξυλίνῳ del v. 38. El término πῦρ se ubica en el área de la realidad gnómica surgida de hechos de experiencia física, extramítica. La segunda expresión adquiere valor poético dentro del contorno de la historia, usa un giro mitológico-metafórico frecuente para designar el fuego. El δειφαίνει del v. 44, interpretado por el escolio como φύσις τοῦ πυρός ²⁸ revela también desde otro punto de vista la docilidad a la voluntad de Apolo del elemento ígneo, transformado en instrumento de castigo divino. La misma observación cabe acerca de ἀμφέδραμεν

²⁶ De nuevo ἀλλά del v. 54 señala la peripecia en la narración, como en el v. 38.

²⁷ El οὐκέτι que abre el discurso da idea del proceso anímico del dios que Píndaro, como la epopeya, subsume en la palabra y la acción siguientes. A la intención manifiesta sigue inmediatamente su concreción, el salvataje de Asclepio, con la sola transición formularia del ὡς γὰρ. Cfr. H. FRÄNKEL, *op. cit.*, pág. 87.

²⁸ I. RUMPEL, *op. cit.*, pág. 121.

del v. 39. Ambos predicados verbales definen dos movimientos opuestos e intencionados de las llamas: ceñir el cuerpo de Coronis y abrir paso a Apolo.

El fuego es aniquilación para ella y para casi todos los suyos, menos para su hijo Asclepio, cuyo nacimiento es una notable excepción dentro de la suerte corrida por sus parientes y enunciada claramente al final de la antístrofa segunda, vs. 34-37.

Es evidente que esta catástrofe general, comparada en la γνώμη con un bosque incendiado, intenta resaltar el nacimiento milagroso como prueba irrefutable del poder de su padre. La idea de que la cremación es una segunda muerte, una total destrucción por la que se rompen todos los vínculos entre los muertos y los vivos ²⁹ magnifica la potestad divina de derivar la vida de la muerte misma, y así Asclepio surge de las cenizas de su madre. Acción apolínea contrapuesta abiertamente con la posterior pretensión del hijo, ἀνδρ' ἐκ θανάτου κομισαί ἤδη ἀλωκότα, vs. 56-57. La facultad de Asclepio, impuesta por la voluntad paterna al confiarlo a Quirón, consiste simplemente en curar las enfermedades, congénitas o adquiridas, o, al menos, aliviar sus dolorosas secuelas con las técnicas más variadas (estrofa tercera) ³⁰, pero no le es lícito trastocar las fronteras de la vida y de la muerte ³¹.

El contraste entre la actividad normal de Asclepio ejercida sobre multitud de enfermos y su culpa, ἀνδρ' ἐκ θανάτων κομισαί, se evidencia en los plurales de la estrofa tercera y la reducción, en la antístrofa correspondiente, de los varios resucitados aducidos por la tradición, a uno solo. Con el procedimiento gana mayor vigor casuístico el cuadro de la fulminación. Por otra parte, el ritmo vertiginoso y "staccato" de los aoristos ³² que

²⁹ E. RÖHDE, *Psyche*, traducción de Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, México, 1948, págs. 23-5. Citado por Nilsson, *op. cit.*, pág. 176.

³⁰ Buena descripción estructural de la estrofa se encuentra en Burton, *op. cit.*, pág. 81.

³¹ El ejercicio legítimo de la profesión médica y la extralimitación de Asclepio están claramente distinguidos en Apolodoro, III, X, 3: ... οὐ μόνον ἐκώλυε τινὰς ἀποθνήσκειν, ἀλλ' ἀνήγειρε καὶ τοὺς ἀποθανόντας.

³² Ἐτραπεν, φανείς, κομισαί, ἔψαις, κάθειλεν ὑνέσχιμψεν.

delinean el hecho singular, se destaca sobre el sentido conclusivo de algunos perfectos³³ y el estratégico imperfecto habitual ἔξασεν.

La seducción del dinero es el motivo inductor de la ὕβρις. La estrofa tercera y los vs. 55 a 58 marcan el antes y el después de Asclepio frente al señuelo del κέρδος, del v. 54, gracias a la comprensión estilística de la narración pindárica. El límite estrecho que separa la σωφροσύνη de la ὕβρις es aquí el κέρδος, tema quizás introducido por Píndaro y que no figura entre los datos de la versión de Apolodoro. Así la extralimitación de Asclepio, como la de Coronis, está conformada narrativamente según el esquema de la tentación: un factor imprevisto, irresistible, asalta el curso apacible de una existencia humana, anula los resortes de la voluntad y la hace sucumbir. Los tres momentos sucesivos en historias vistas con esta óptica permiten una narración lírica reducida a los hechos importantes y dispensan del análisis de los motivos individuales de la ὕβρις. En este aspecto, el mito pindárico es un elemento más convencional y menos labrado que el argumental de la tragedia, por estar sometido a mayores limitaciones formales, dentro de su reducido contexto poemático. Ubicación, extensión y articulación son sus principales fronteras. Pero además, por exigencias de género, el mito es aquí, primordialmente, imagen instrumental, plasticidad inmediata referida a la circunstancia. Por eso necesita hacerse simple y esquemático en su desarrollo, eficaz en su sentido y alcances.

Las vidas de Coronis y Asclepio, tan distintas como otras cualesquiera, son sin embargo idénticas en la intencionalidad del paralelismo de la *Pítica III*. No faltan, por cierto, oposiciones accidentales que se superan en el significado último. Asclepio lleva a extremos ilícitos el ejercicio del don de su padre, expresamente concedido por él cuando lo confió a Quirón. Coronis rechaza el favor de Apolo y prefiere a un mortal. Pero ambos, por exceso o por defecto, se confunden en la común

³³ Δέεται, ἀλωκότα.

distorsión de su destino. No hay sino comparar las γνώμῃ de los vs. 22-23 y de 59-60³⁴, correspondientes a las historias de madre e hijo respectivamente, para apreciar la regularidad del enfoque, frente a dos situaciones humanas tan disímiles. Aunque los castigos de ambos son diferentes en cuanto al modo de sus muertes, las imágenes que de ellos persisten en el oyente son semejantes: la pira consume a Coronis y el rayo carboniza a Asclepio. El destino de este último describe un circuito trágico: nace de las cenizas, de la nada, por designio de Apolo, y muere revertido en cenizas por querer de Zeus. Titánica la empresa y titánico el fin.

Los dos relatos están orientados hacia estas dos muertes, vistas no como el término normal de la vida sino como castigo divino que irrumpe automáticamente frente a la provocación de la culpa. Δαίμων del v. 34, referido a Coronis, y μόρος del 58, a Asclepio, definen en nuestro texto aquel supremo discernimiento al que no es ajena la responsabilidad humana.

Ante el esquema conocido de culpa y castigo, Píndaro descubre en los dos mitos un denominador común vinculado a la sabiduría delfica y su ahondamiento cognoscitivo de la vida. El hombre tiende naturalmente a la consecución plena de la excelsitud (ἀρετή) que es inherente a su personalidad humana. El poeta, como espectador sagaz del juego de la existencia avizora arquetipos satisfactoriamente realizados, ante todo, en los héroes. Sólo que para él, el ideal se cumple no exclusivamente en el campo de batalla; también en el estadio, en el trono, en la actividad intelectual y en cualquier otro ámbito digno. Lo concibe como una esforzada tensión ontológica hacia una meta de nuestra naturaleza, colindante con el βίος ἀθάνατος, que se da normalmente en las proezas bélica y atlética, pero que no es privativa de ellas. Ni Coronis ni Asclepio encajan dentro de estos dos diseños, pero son seres capaces de su propia realización y también de su posible frustración, tal como enseñan los relatos míticos. Cada existencia tiene su peculiaridad, implica

³⁴ Cfr. BURTON, *op. cit.*, págs. 92 y 85.

su término de madurez, usa procedimientos particulares para alcanzarlo.

Los topes impuestos a su desenvolvimiento marcan indefectiblemente el contorno de las posibilidades lícitas y, a la vez, amenazan, tras su violación, con la ruina del transgresor. Sin embargo, la cosmovisión pindárica del mito no se agota, ni siquiera se explica satisfactoriamente por la fórmula de culpa y castigo. En todo caso, ésta le ofrece ejemplos inequívocos de aquella íntima frustración de existencias singulares que conspira contra la plenitud de un ser cumplido. Este logro último no sólo es motivo de fruición personal para el que así ha demostrado su ἀρετή, sino de gozo festival de su comunidad que ve a uno de los suyos potenciar su humanidad hasta el borde —y no más— de lo divino³⁵. De aquí que los mitos de Coronis y Asclepio, con encuadrarse dentro del concepto de ὕβρις castigada, signifiquen no obstante predominantemente para Píndaro conmovedores ejemplos de vidas trucas, de imperfectos ejercicios de la ἀρετή que define para un griego la suprema vocación humana. Más notable que la transgresión ética es el menoscabo existencial resultante en dos seres predilectos de los dioses, es decir, destinados a plena madurez³⁶.

Que el poeta narre los dos mitos valiéndose del esquema usual de ὕβρις, ἄτα, ἀπάθεια, sirve a su propósito de radicar exactamente la causa de los males de Coronis y Asclepio de una manera muy accesible para la mayor parte de sus oyentes. Si una íntima tensión lleva a aquéllos al logro de su ἀρετή y si sólo un sentido de circunspección les impide extralimitarse, es evidente que se impone una meditada actitud cognoscitiva que señale la meta claramente, dé ardor para alcanzarla y coraje para recorrer el camino sin desmayos. Ha faltado en ellos la gnosis de los propios límites. Τα μοῖρα, el δαίμων son aquí situa-

³⁵ Cfr. H. FRÄNKEL, *op. cit.*, pág. 179 y sigs., sobre la función social de la poesía coral.

³⁶ Cfr. F. KLINGNER, *Über Pindars drittes Pythisches Gedicht, Studien zur griechischen und römischen Literatur*, Artemis, Zürich und Stuttgart, 1964, pág. 83.

ciones concretas, próximas, por medio de las cuales los dioses —y en este caso muy especialmente Apolo— orientan a los hombres en el derrotero trazado para la mejor obtención de sus fines ontológicos. El error de madre e hijo consiste en rechazar lo inmediato, ofrecido generosamente por el dios, para buscar lo extemporáneo. En muchas sagas la hazaña exótica es el colmo de la ἀρετή y hasta el medio clásico de conseguirla. En ésta, por el contrario, es sinónimo de fracaso y ruina. O sea que el empeño del hombre por una gnosis depurada de su situación, medios y fines, es una aventura personal e intransferible. Ningún patrón agota la pluralidad de las vidas singulares ni exime de la inquisición por el propio destino. Pero la sabiduría délfica no es sólo la omnisciencia apolínea que quedara suficientemente prestigiada en los versos 27-30; es también, por graciosa concesión de los dioses y denodado esfuerzo del hombre, el grado indispensable de conocimiento que le permite llevar una existencia verdaderamente humana.

La γνώμη que concluye el mito de Asclepio (vs. 59-60) expresa positivamente lo que decía de modo negativo la sentencia final del de Coronis (vs. 21-23). A la actitud falaz del hombre desubicado del primer axioma se opone aquí el presupuesto cognoscitivo γνόντα τὸ πᾶρ ποδός, con el gran interrogante οἷας εἰμὲν αἴτας, que desplaza a la primera persona plural la gravitación opresiva del destino común. En segundo término, la obligación (χρή) de pedir a los dioses distribuidores (δαίμονες) lo ajustado a inteligencias mortales traza los límites de la legítima ambición humana, incluso desde un punto de vista teórico.

El lado práctico de la cuestión se declara en los vs. 61-62 en la forma de un prohibitivo y un imperativo contrapuestos, cuyo sujeto es el mismo Píndaro con el poético subterfugio de φίλα ψυχά. Este vocativo no es simplemente convencional; marca un violento contraste con las palabras que le siguen, βίον ἀθάνατον, tiene ya aquí el significado de "alma de un hombre vivo" y, por ende, es el asiento de una vida humana eff-

mera, distinta de la existencia divina³⁷. Estos son los hitos extremos y el *μη σπεῦδε* resume la conciencia personal de la ubicación del sujeto dentro del problema humano general. La segunda parte, separada por un enérgico *δέ*, señala lo positivo del ideal pindárico de vida, el deber de la autorrealización que exige agotar todo expediente factible (*ἔμπρακτον... μαχανάν*)³⁸.

Los versos 61-62 son también un punto importante dentro de la articulación del poema, por su relación con la *γνώμη* de 59-60 y con la composición anular que se cierra en 63 y siguientes. En los dos primeros versos del epodo tercero ancla el sentido de los dos mitos en la persona del poeta, incluido ya voluntariamente en el *οἶασι εἰμὲν αἴσασι*, que abraza además a Hierón y a todo mortal.

Aquí concluyen los mitos endocéntricos de Coronis y Asclepio y reaparece el motivo exocéntrico de Quirón, tal como quedó explicado en las notas sobre la estructura. Es el momento de actualizar el tema circunstancial de Hierón, conjuntamente con el yo poético en un largo pasaje de notable fluidez (vs. 63-79), separado en sus últimos tramos por el *ἀλλά* del 77.

Cabe preguntarse ahora cómo capitaliza el poema los mitos recientemente contados de Coronis, Asclepio y Quirón en este momento decisivo de su desarrollo. Por de pronto, desde el ángulo del poeta, los vs. 63-79 son muestra de la función específica de éste y, por consiguiente, una objetivación de *τῶν δ' ἔμπρακτον ἀντλῆσι μαχανάν*. La canción había empezado ubi-

³⁷ Bowra, op. cit., pág. 362, considera la expresión una variante de *θυμός*, que desarrolla este concepto como "his most intimate address". Para la evolución de la idea de *ψυχή*, de la epopeya en adelante, véase también Fränkel, op. cit., pág. 311.

³⁸ *Ἀντλῆσι* es la única vez que se encuentra en Píndaro, y con sentido metafórico (Rumpf, op. cit., pág. 54). El término castellano "achicar", del léxico marinerío, puede traducirlo con bastante aproximación. Es tarea que debe cumplirse con premura y perseverancia, porque de ella depende la flotabilidad de la nave y la vida de sus tripulantes. La eficacia de la imagen consiste en que también urgencia y constancia son exigencias de la autorrealización humana e indicios, en un caso y en el otro, de una empresa de vital importancia.

cándose en el plano de la irrealidad absoluta y a este punto regresa para explayarlo y entroncarlo con la circunstancia. El contraste con la realidad se da finalmente a partir del verso 77³⁹, que divide el mundo de la fantasía del ofrecimiento concreto del poeta. Pero las historias de Quirón, Coronis y Asclepio son imágenes subyacentes que trabajan el pensamiento de éste y sus oyentes con su reclamo de equilibrio dentro del juego de máximas tensiones vitales. Más aún: Píndaro ha aceptado expresamente el compromiso en los versos 61-62, y el pasaje de 63-76 y 77-79 es una buena secuela del esquema de las fábulas de Coronis y Asclepio, en su disyuntiva de las inconsistentes aspiraciones humanas y sus posibilidades reales de acción.

El calco del modelo mítico en su propia tarea le ha permitido al poeta no sólo actualizar su sentido paradigmático en lo que atañe a la sossegada aceptación de nuestra suerte y preparar al rey para la segunda serie de mitos. Le ha servido de hábil expediente técnico al permitirle desplegar toda una arquitectura fantástica que parte del supuesto irreal de la supervivencia de Quirón, v. 1, intercala mitos, vuelve al punto de partida y sigue con instancias igualmente ficticias de los poderes del artista. El artilugio del poema consiste en el cambio de actitud de Píndaro de lo irreal a lo real⁴⁰, frente a su circunstancia (v. 77), y esto es una nueva versión de la antítesis falacia-cordura que se encontraba en las historias míticas de Asclepio y Coronis. La primera alternativa creó la elaborada construcción de los dos primeros tercios de la oda (vs. 1-76), donde los mitos se reabsorben en la polaridad Píndaro-Hierón. El envés trágico enfatizado en las dos historias y perceptible como admonición a la mesura en vs. 61-62, motiva la quiebra del v. 77 y la exposición de los dos mitos finales.

Del verso 80 al 103 la narración mítica se dirige directamente a Hierón, como un doble ejemplo propuesto a su consideración,

³⁹ Nótese la oposición de ἤθελον... κε del v. 1 y de εἶθέλω del 77.

⁴⁰ Cfr. KLINGNER, *op. cit.*, pág. 85 y la primera parte de este trabajo.

a diferencia de la espontaneidad con que los sucesos de Coronis y Asclepio se unían en la primera parte dentro del círculo poeta-Quirón descripto oportunamente. Aunque las dos parejas de mitos (Coronis-Asclepio y Peleo-Cadmo) concurren funcionalmente a explicar paradigmáticamente la vicisitud de Hierón, su presentación e inducción son diferentes. La primera comienza sin un propósito aparente, mantiene la expectativa develada sólo en las frases de conclusión. La segunda está precedida de una sentencia a modo de epígrafe (vs. 81-82), algo así como la tesis de un teorema; la tensión se apaga gradualmente en una grupo de γνόμασι finales (103-106). El procedimiento concentra entre uno y otro grupo de mitos el sentido último de las narraciones y el gozne poeta-rey que vertebró todo el poema. La mayor densidad entre los dos pares de relatos se equilibra periféricamente con las composiciones anulares de ambos mitos. Éste uso didáctico de la leyenda —por decirlo así— es posible por la estructura previa que recae en la persona del autor y lo enfrenta con su motivo poético, Hierón y su circunstancia. La antístrofa cuarta señala precisamente esta situación con μὲν . . . δέ. Donde termina la función impetratoria del poeta, comienza éste su magisterio sobre el monarca, obligándolo a la meditación personal de los mitos de Peleo y Cadmo ⁴¹.

El encabezamiento gnómico permite destacar el denominador común de éstos, de manera que el pensamiento fundamental se abre en dos mitos ejemplificatorios ⁴². Los sucesos son paralelos y el relato es uno solo. El ἄλβος ὑπέρτατος de Peleo y Cadmo se traduce en el don de sus bodas con diosas, como

⁴¹ El verso 80 con su acumulación de cuatro formas verbales de percepción intelectual —συνέμεν, ἐπίστατ, μανθάνων y οἶσθα— denota la insistencia del poeta en actuar la preceptiva dólifica del propio conocimiento valiéndose del espejo del mito.

⁴² No faltan en ellos referencias estructurales de tipo anular. Los vs. 86 y 104-105 se refieren al tópicos de la inestabilidad de la fortuna; el 89 y 105-106, al del ἄλβος; 81 y 93 insisten en δαίονται y δαίσαντο, respectivamente. El proceso de los vs. 80 a 103 es nítido: 80 - 53, gnome, a modo de enunciado; 84-86, aplicación al caso particular de Hierón; 86-87, reverso del μέγας πότμος; 87-103, ejemplificación con el doble mito.

gracia de acercamiento de la finitud humana a la βίος ἀθάνατος. De aquí se deriva la única exposición de las fiestas nupciales; de la presencia de divinos comensales, la superación uniforme de las primeras contrariedades. Pese a las peculiaridades personales, las semejanzas se mantienen en el infortunio que sufren los hijos y no los padres mismos. Píndaro renuncia a relatos individualizadores como los de Asclepio y Coronis y cae en la narración esquemática de intención clara desde la γνώμη de vs. 82-83. Se siente que la elección de Peleo y Cadmo es fortuita. El poeta ha buscado coincidencias fundamentales en dos trayectorias heroicas⁴³ para ilustrar su opinión sobre la existencia de bienes y males en el mundo. Esta teodiceica la concibe como reparto divino a los mortales (διαιονται βροτοῖς ἀθάνατοι), y se remonta a la *Ilíada* más que a Hesíodo⁴⁴. En efecto, es frecuente la relación del pasaje con Ω 527 y siguientes⁴⁵, el apólogo de los δίοι πίδοι. Según la fábula homérica, Zeus distribuye normalmente bienes y males, y, a algunos excepcionalmente, sólo desdichas. Pero el pensamiento griego prefiere relevar sus conceptos y, en este caso, el de la felicidad humana en el juego contrastante de los opuestos y las alternativas, no por simple prurito autitético, sino porque corresponde a su natural experiencia de la vida. En cuanto la existencia heroica es su arquetipo más exaltado, sus exponentes exhiben en toda su crudeza la vieja creencia de que el ápice de la felicidad se toca con la sima del infortunio. Dentro de este planteo entran Homero y Píndaro. Ambos excluyen tácitamente la εὐδαιμονία⁴⁶ absoluta, sin retaceos, porque tal cosa no concuerda con el

⁴³ Obsérvese la diferencia con los mitos de la primera parte, donde el resultado común de la medida se da por variedad y contraste.

⁴⁴ Véase FRANKEL, *op. cit.*, pág. 130.

⁴⁵ Cf. BURTON, *op. cit.*, pág. 87.

⁴⁶ Remitimos al comentario de U. von Wilamowitz Moellendorff al verso 440 de Eurípides *Herakles*, zweite Bearbeitung, dritter Band, H. Gentner Bad, Homburg vor der Höhe, 1959, págs. 107-109, donde εὐδαιμονία se entiende como "ein inneres Glück" y dádiva del δαίμων, por eso distinta de la εὐτυχία y compatible con el sufrimiento mismo.

testimonio corriente. Herodoto aleccionará después sobre la peligrosidad de este espejismo ⁴⁷. Pero el poeta de la *Pítica III* se atreve a establecer, sobre la vaguedad homérica en la dosis de felicidad y desdicha, $\kappa' \acute{\alpha}\mu\mu\epsilon\iota\zeta\alpha\varsigma \delta\acute{\omega}\eta \text{ Ζεὺς}$, una proporción matemática, $\epsilon\grave{\nu} \pi\alpha\rho' \acute{\epsilon}\sigma\lambda\delta\omicron\nu \pi\acute{\eta}\mu\alpha\tau\alpha \acute{\alpha}\nu\delta\upsilon\omicron \delta\alpha\iota\omicron\nu\tau\alpha\iota \beta\rho\tau\omicron\iota\varsigma \acute{\alpha}\theta\acute{\alpha}\nu\alpha\tau\omicron\iota$ ⁴⁸. Esto, que no llega a la terrible disyuntiva épica de la sola desdicha, $\psi \delta\acute{\epsilon} \kappa\epsilon \tau\acute{\omega}\nu \lambda\upsilon\gamma\rho\acute{\omega}\nu \delta\acute{\omega}\eta$, resulta, con todo, un amargo balance, que toma la forma de una comprobación objetiva y serena. Sólo pueden afrontarla decorosamente, $\kappa\acute{\omicron}\sigma\mu\omega \phi\acute{\epsilon}\rho\epsilon\iota\nu$, los *ἀγαθοί*, y éstos porque su alta espiritualidad los impele a manifestar lo bello ($\tau\acute{\alpha} \kappa\alpha\lambda\acute{\alpha} \tau\rho\acute{\epsilon}\psi\alpha\nu\tau\epsilon\varsigma \acute{\epsilon}\xi\omega$). Pueden admitirse dos interpretaciones no necesariamente excluyentes: desde un punto de vista objetivo, que el esplendor ontológico de la hazaña, del $\kappa\alpha\lambda\delta\omicron\nu \acute{\epsilon}\rho\gamma\omicron\nu$, compense el doble contrapeso del mal por su intrínseca superioridad y, desde un ángulo subjetivo, que el portador de ese destino, voluntariamente, exteriorice sólo el prestigio de lo bello y bueno que los dioses se han dignado realizar en él y soportar, con recato, su parte inevitable de males.

Este punto puede aclarar considerablemente la problemática de la oda. ¿Por qué Píndaro escribió un poema de circunstancias, sin circunstancia próxima, un epinicio sin triunfo o, más aún, si es como supone Wilamowitz, después de un fracaso? Comúnmente se entiende por epinicio —incluso por evidencia etimológica— un poema celebratorio de una victoria atlética. No es ésta la ocasión inmediata de nuestro poema, pero tampoco lo es la enfermedad de un rey espectacular, sino la de un antiguo pitiónica. Únicamente el historial atlético de Hierón puede hacerlo destinatario de la canción, y ésta no se desvincula en su forma ni en sus puntos “programáticos” de los poemas del estadio.

⁴⁷ Cfr. HERODOTO, Γ 39 y sigs.

⁴⁸ La proporción podría guardar una relación sutil con los dos bienes que el poeta no puede aportar a Hierón (salud y victoria) frente a su feliz destino cifrado en $\lambda\alpha\gamma\acute{\epsilon}\tau\alpha\nu \tau\acute{\upsilon}\rho\alpha\nu\nu\omicron\nu$.

¿Es también la *Pítica III* un epinicio en su contenido? ⁴⁹. No, si se entiende el género exclusivamente como laudatorio, parte de la función oficial en honor del vencedor. Dentro de este esquema normal, el *καλὸν ἔργον* corre el riesgo de reducirse a una visión plana. El afán de una tercera dimensión, de una profundización del hecho de la victoria puede explicar, poéticamente, la presencia de los mitos en los epinicios. El tema único del triunfo, τὰ καλὰ τρέψαντες ἔξω, atenta contra su propia hondura, y si ésta no falta, es porque la hazaña atlética asume en su superficie brillante toda la oscura verticalidad del destino humano. El caso de la enfermedad de Hierón, quizás también su derrota, si se asiente a Wilamowitz, permite a Píndaro cambiar la perspectiva de un epinicio normal, proclive a la uniformidad de la poesía de alabanza. La variante consiste en pasar a primer plano el sufrimiento y el fracaso, relegar discretamente la esplendidez de la victoria al punto exacto necesario para salvar la formalidad del género. Es el orden inverso de un epinicio común, en que el fasto del triunfo, de frente al oyente, resume en sí el dolor de toda existencia.

Es posible, entonces, llamar con justicia a la *Pítica III* un epinicio por su sentido, no obstante su novedoso planteo. Consiste en una audaz inversión de los estratos temáticos, expresos y tácitos, de cualquier poema de su especie: victoria y derrota, felicidad y desdicha, salud y enfermedad, los datos están siempre dados, pero el *καίρως* puede mostrar uno u otro. Ninguno es comprensible aisladamente, sino que se integra en la unidad de la persona humana. Precisamente por esto, no difiere fundamentalmente la actitud a que Píndaro se obliga y obliga a sus vencedores habituales y aquí a su humillado y

⁴⁹ Léase, para la generalizada respuesta negativa, por ejemplo: BURTON, *op. cit.*, pág. 78, . . . "is therefore not, in the strict sense of the term, an Epinician Ode". MÉAUTIS, *op. cit.*, pág. 138, "Elle n'est pas un épinicie, ne celebre pas une victoire". KLINGNER, *op. cit.*, pág. 80, . . . "es keine Siegeslied ist" . . . SCHMID, *op. cit.*, Band I, pág. 564, "In dem Trostbrief an den kranken Hieron, der unter die pythischen Siegeslieder (*Pythia 3*) eingereicht ist" . . . WILAMOWITZ, *op. cit.*, pág. 283.

enfermo Hierón. A todos enfrenta con su circunstancia, vista como espectáculo en el espejo del mito e impone una misma gnosis de equilibrio y comprensión ante la sucesión de felicidad y desgracia. Porque el nuevo sesgo que presenta la *Pítica III* en su visión del antiguo vencedor menoscabado por el fracaso y la enfermedad revela el concepto pindárico de la grandeza atlética y, paralelamente, de la heroica: la intelección de la desconcertante complejidad de la propia existencia.

No en vano Apolo es el dios de este poema: es médico y el rey está enfermo, preside los juegos píticos y permite el revés del otrora vencedor, pero, deidad sapiente por excelencia, le muestra por estos medios el *ἀλαθαλας ὀδόν*. Hasta qué punto el dios profeta, en sus íntimas contradicciones, es la encrucijada simbólica donde se clarifican las contingencias de Hierón y de todo hombre, es algo que queda entre lo más recóndito del coral. Lo cierto es que hay una verdadera omnipresencia de Loxias en su transcurso. Como agente es centro de gravedad de los mitos de Coronis y Asclepio, como personificación de la gnosis délfica lo es también en las historias aleccionadoras de Pelco y Cadmo. Los dos primeros tienen temática apolínea, los segundos están expuestos a la luz de su doctrina. Píndaro encontró un planteo satisfactorio en una explicación pítica de la situación de Hierón, no sólo desde el punto de vista religioso y racional, sino desde el poético y aun desde el puramente festival de los certámenes en honor de Loxias. Este se mueve en nuestro poema dentro de cuatro coordenadas: actúa como dios olímpico con plenos atributos en los mitos de Coronis y Asclepio; simboliza la arcaica y consabida sabiduría de la medida y la aceptación del propio destino que implica la enfermedad y la derrota; bajo su patronazgo se gusta el éxito del estadio, en que el atleta linda con los héroes y los dioses; es, finalmente, el dios de la *μουσική*, y todos estos datos se organizan en un poema pítico en que Píndaro se plantea la comprensión de un destino humano dentro de las formalidades de un epinicio.

Todavía la última parte de la composición añade elementos importantes para la consideración del conjunto.

Gran parte de la última antístrofa está ocupada por máximas que sirven de colofón a los relatos míticos de Cadmo y Peleo. Las relaciones son claras: los vs. 80-81, referidos concretamente a Hierón, se universalizan en 103 y siguientes; los vs. 86-87 se completan en anillo con 104-106. Son innegables las "variations on the theme of γνῶθι σεαυτόν" y el "skillful use of a single gnomic idea" que señala Burton⁵⁰. Estas modulaciones monotemáticas se emplean en la oda regular y funcionalmente, guardan entre sí simetría y contraste de matices. Λόγων κορυφάν se corresponde con ἀλαθείας ὁδόν. La imagen del camino, que repite Píndaro en *Ístmica* II, 10 y que usa Parménides en su proemio, da idea del logro trabajoso que es la verdad. Es cima, ápice, κορυφά, e itinerario, ὁδός. El poeta subraya que ese camino se posee, ἔχει, y con esto garantiza el resultado. Pero la idea de trayecto que implica esfuerzo no se puede abandonar del todo. La conciencia de su posesión es lo que permite gozar a los ἀγαθοί de cierta dosis de prosperidad; ὁδός expresa en cambio la peregrinación, tránsito y experiencia humanos en pos de la verdad delfica. La faz alternativa es la variabilidad del mismo ἄλβος manifestada con las imágenes usuales de los vientos y de la balanza oscilante (πνοαί... ἀνέμων y ἐπιβρίσαις). Así se redondea el αἰὼν δ'ἀσφαλῆς οὐκ ἔγεντο de los vs. 86-87, pero ahora se trata en particular de la precariedad del ἄλβος en los destinos de elección, πνοαί ὀψιπετῶν ἀνέμων y πολὺς εὖς' ἀν... ἔπηται.

El último epodo se caracteriza por formas verbales en primera persona, que cierran el círculo del ἦθέλον... κε del primer verso. Junto a las γνῶμαι encadenadas de la segunda mitad de la antístrofa quinta, la respuesta es personal y se traduce en deseos de asimilación a las condiciones del medio, vs. 108-109. El yo es el campo donde repercute la exhortación a aquel armonioso equilibrio que es la lección ética de la oda. Y esto no sólo porque Píndaro se la dirija a sí eufemísticamente en lugar de enderezarla a su verdadero destinatario Hierón, sino porque

⁵⁰ Cfr. BURTON, *op. cit.*, págs. 87-90.

se sabe sinceramente comprometido en la común obligación humana de medida y aceptación de las circunstancias. La ubicación de la persona del poeta — con todas las implicaciones que tiene en la poesía coral — dentro del cuerpo del epinicio no parece prudente diluirla como forma de expresión personal de normas generales de conducta ⁵¹. En todo caso, los pasajes axiomáticos cargan con la mayor responsabilidad en este último aspecto. Hay sí dos actitudes aparentemente contradictorias ⁵² del poeta frente a su homenajeado: la magistral y sacerdotal del ἐπιμηνέος θεῶν que rubrica con su autoridad incontestable la vigencia de lo gnómico y que en la impersonalidad del dicho tradicional mantiene la lejanía indispensable ante su destinatario. No es ajena a esta situación la representación de la comunidad que detenta el poeta coral y que corrobora su personalidad mayestática. La segunda surge de la habitual equiparación del poeta con el personaje celebrado y determina la adecuación del planteo general al caso de aquél en particular. Se produce así un acercamiento que compensa las distancias en la primera actitud, y de esa casi identificación de poeta-destinatario se origina la generalización sobre el común destino humano. Pero, como se ha visto en el curso del análisis, el autor es elemento significativo y configurador dentro de las instancias del poema, porque es tras su ángulo personal que se contempla la vicisitud de Hierón desde el primer verso. No conviene, entonces, debilitar el acento particular dentro de la composición para resaltar la intención general moralizadora, confiada principalmente al vehículo normal de las γνώμαι.

Los versos 108-109 indican el alcance del compromiso personal del poeta. El verbo ἀπαιτέω mantiene aquí la acepción épica primitiva de trabajo ejercido sobre una materia y abraza también la de labor cumplida con arte y gusto. La idea predomi-

⁵¹ Esto es a propósito de una observación de BURTON, *op. cit.*, pág. 86: "The command of v. 62 and the statement of vv. 107-9 have however a wider reference: the poet puts his point in a personal form but intends it have a general application as a principle of conduct".

⁵² En rigor, son complementarias.

nante en la prosa ática de entenderlo como "ejercitar" se relaciona bien con el concepto pindárico de ἀσχεῖν τὸν δαίμονα. Este ejercicio del propio destino, del que a uno lo sigue de manera envolvente (ἀμφέποντα), es algo propuesto al ser humano en su momento, pero, al mismo tiempo, entregado a su libre factura. El δαίμων es un esquema dado y respetado por su esencia extrahumana y divina, y también posibilidad fecunda de acciones, meta forzosa y arisca a la vez. En la frase de Píndaro se da la concreta posibilidad de la realización del destino ofrecido por los dioses en cada momento⁵³, como un patrón liminar, a la vez flexible y coercitivo. Precisamente el participio atributivo ἀμφέποντα habla de un δαίμων que acosa y cierra toda salida. La actitud del hombre ante él es doble, activa y pasiva, ἀσκήσω y θεραπέυων. De aquí la tenacidad pindárica capaz de las mayores tensiones en el logro de la plenitud personal e, inversamente, la prudente ponderación que merece lo que escapa a la condición humana. Esta verdad obliga no sólo a una consideración intelectual de los propios límites, sino a la real restricción de nuestra capacidad de concretar objetivamente el δαίμων, κατ' ἐμὴν μηχανάν. Por indigencia de medios, a veces el δαίμων se resuelve en esbozos parciales o defectuosos del esquema posible, que acoge holgadamente la multiplicidad de actitudes humanas, concebidas como otras tantas respuestas a la sollicitación del instante.

Resumiendo, en los vs. 108-109 y en las varias acepciones de ἀσχεῖν están claros los datos del proceso: a) lucha del hombre por domeñar la materia indócil de su destino, semejante al trabajo rudo y basto del artesano por alcanzar formas; b) asimismo, descubrimiento simultáneo de la belleza de lo informe progresivamente conformado por el esfuerzo de la propia realización humana. La empresa de la consecución del destino es la creadora por excelencia, la única valedera y digna del hombre; c) el sentido último de ἀσκησις, ejercitación esforzada, usado

⁵³ Cfr. M. UNTERSTEINER, Eschilo, *Tragedie*, nota 6 a *Coefore*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1947, págs. 396-397.

por la prosa, es la síntesis del doble contenido épico mencionado en a) y b) que Píndaro recoge.

Los últimos versos prosiguen la intención general del epodo de concluir el poema en la persona del poeta; 110 y 111 contienen la resultante natural de 109-110, anteriormente comentados. Hay relación de causa a efecto entre el ejercicio del destino particular, en este caso el del poeta, y la esperanza⁵⁴ de alcanzar la gloria futura. Sólo que el verso 110⁵⁵ inserta en el planteo la acción divina y su dádiva de *πλοῦτος* como condición del *κλέος*. Insistimos en la conveniencia de preservar el valor auténticamente personal de la expresión, destacado por *ἔχω* y *μοι*, y de no atribuirle a este último la equivalencia con "an indefinite one", como quiere Burton para salvar el tono general de la composición⁵⁶. Simplemente la oda regresa a su punto de partida, realzando al poeta dentro del planteo general y transfundiéndolo con el destinatario. Esta simbiosis se cumple especialmente respecto de *πλοῦτος* y *κλέος*, conceptos que pueden interpretarse referidos a uno y a otro. El ejemplo corroborativo de Néstor, Sarpedón y los poetas⁵⁷, vs. 112-114, traslada la situación Hierón-Píndaro al campo de la experiencia sobre la función de la poesía, que data de la epopeya.

Expresiones de la misma o mayor ambigüedad son las de las líneas finales, 114-115, que abrazan los dos planos mencionados, el personal y específico de la oda, rey-poeta, y el mítico referencial de los héroes homéricos y de los *σοφοί*. El vínculo consiste, en ambos casos, en que *ἀρετή* y su perduración en el *κλέος* dependen del canto de éstos. Culmina la ambivalencia en la última oración, con la doblemente enigmática alusión al difícil acceso a *ἀρετή* - *κλέος* por parte de héroes y poetas.

⁵⁴ Aquí un ejemplo de la acepción positiva de *ἐλπεις*. Cfr. la nota 16 en la segunda parte de este trabajo.

⁵⁵ Mejor que un período hipotético, podría verse un optativo desiderativo realizable, seguido de otra oración paratáctica.

⁵⁶ Cfr. *op. cit.*, pág. 88.

⁵⁷ Burton señala acertadamente el asíndeton en este tipo de referencias. *op. cit.*, pág. 89. Véase también KÜHNER-GERTH, *op. cit.*, págs. 344-345, 2,

De tal manera, lo que parecía patrimonio natural de ellos se otorga en realidad a los pocos capaces de exteriorizar cumplidamente su excelencia y a los escasos artistas dignos de cantarla. El poema llega a un vértice refinado como resultado de la ecuación planteada: Hierón es a Néstor y Sarpedón como Píndaro a los *τέκτονες σοφοί*.

El epodo quinto, con su motivo legendario, el tercero dentro del conjunto, funciona como una síntesis de todo el poema, al repetir en pequeño el esquema circunstancia-mito y al hacer indiscernible la relación destinatario-poeta, fundamental para la inteligencia de la *Pítica III*.

En suma, se trata de una pieza de notable regularidad estructural y de articulaciones precisas que marcan nítidamente sus distintos pasos. Si se renuncia a indagaciones extrínsecas al texto, es fácil apreciar que este cuidado esquema formal es el vehículo ajustado a un pensamiento claro, encarrilado dentro de las pautas de la gnome tradicional. Esta, sin duda, subordina las narraciones míticas con un rigor particular, usándolas como verdaderos ejemplos aleccionadores en una circunstancia personal tan insólita para un epinicio como lo es la enfermedad de Hierón. Esta novedad en la ocasión del poema es la que condiciona los dos hechos observados, a saber, la necesidad de apelar a un planteo predominantemente gnómico y la conveniencia de supeditarle el mito. Consecuencia de esta feliz trabazón entre circunstancia, gnome y tradición mítica es la fuerte unidad, lógica y poética, que ostenta la oda dentro de la colección pindárica que hoy leemos.