

El alarde solemne en la lírica griega mediante una terminología peculiar
[Solemn Pride in Greek Lyric Poetry through a Peculiar Terminology]

<https://doi.org/10.6018/myrtia.665211>

Ana C. Vicente Sánchez*

Universidad de Zaragoza - Facultad de Filosofía y Letras

ana@unizar.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0147-370X>

Resumen: Estudio y exégesis de los usos del tema κομπ- en la lírica arcaica, en la que destaca, especialmente, la defensa y respaldo de la propia poesía mediante esta terminología, la cual suele usarse en otros géneros literarios con carga semántica profundamente negativa. Si bien la lírica conserva ejemplos en los que este lexema alude a sonidos (Pi. *I*. 2.32, *P.* 5.57-58, *Parth.* 2, *Fr.* 94b 13 M) o reprueba la fanfarronería de otros personajes (Pi. *Fr.* 157 M), su principal empleo responde a esa ostentación y gala personal de la propia poesía, al alarde del poeta sobre su producción literaria (Pi. *P.* 10.4, *I.* 5.24, *I.* 1.43, *N.* 8.48-49, y B. 8.18-19), lo cual puede llevar a valorar positivamente una propuesta para el fragmento 11 de Simónides (Simon. *Fr.* 11.23-24 W²).

Abstract: This study explains the use of the root κομπ- in archaic lyric poetry. While in other literary genres this terminology often appears with an intensely negative semantic load, here it is used especially to defend and affirm the poetry itself. Although there are examples in lyric poetry of this lexeme alluding to sounds (Pi. *I*. 2.32, *P.* 5.57-58, *Parth.* 2, *Fr.* 94b 13 M), or reproaching the boastfulness of other characters (Pi. *Fr.* 157 M), its main use is for the poet's pride in his literary work (Pi. *P.* 10.4, *I.* 5.24, *I.* 1.43, *N.* 8.48-49, and B. 8.18-19), which may lead to a positive assessment of a proposal for Fragment 11 of Simonides (Simon. *Fr.* 11.23-24 W²).

Palabras clave: Píndaro, Baquílides, poesía lírica, κόμπος y cognados.

Keywords: Pindar, Bacchylides, lyric poetry, κόμπος and cognates.

Recepción: 02/06/2025

Aceptación: 17/07/2026

* Esta investigación se inserta dentro del Grupo de Investigación *Byblion* de la Universidad de Zaragoza, financiado por el Gobierno de Aragón. Manifiesto desde estas líneas mi agradecimiento al Profesor Esteban Calderón Dorda, de la Universidad de Murcia, por sus amables y atinadas sugerencias (si bien errores y desaciertos son atribuibles únicamente a la autora), a los Evaluadores de la Revista, y a la Profesora Mariangela Monaca, junto con el Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne de la Università degli Studi di Messina en Italia, donde comenzó a desarrollarse esta investigación merced a una Subvención del Programa Salvador de Madariaga del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad en I+D+i, Subprograma Estatal de Movilidad).

1. INTRODUCCIÓN

En la lírica coral encontramos una defensa solemne y grandilocuente de la propia poesía mediante una terminología que se usa en otros géneros habitualmente con valores negativos, por lo cual la crítica suele llamar la atención sobre la necesidad de interpretar y traducir estos vocablos de la lírica con un valor diferente del acostumbrado, debido a la anomalía incoherente que supone este empleo, pero sin ofrecer una explicación de ese cambio semántico aparentemente arbitrario. Nos referimos al tema κομπ-, el cual, al parecer, surge de una onomatopeya que pretende reproducir un sonido estridente, de donde pasó a designar ‘ruido, jactancia, fanfarronería’, como señalan los diccionarios etimológicos¹. En efecto, esos campos semánticos, el ruido y la jactancia, no son nada lejanos si pensamos en la relación entre las manifestaciones presuntuosas y ostentosas que evidencian jactancia, y la sonoridad estridente que acompaña a estas expresiones fuera de tono.

Al margen de la épica y del drama, en los textos poéticos de época arcaica y clásica se testimonia este tema casi exclusivamente en la lírica coral de Píndaro y Baquílides, y esta exigüidad de empleo contribuye a la dificultad de exégesis de estos usos². Los poemas épicos transmiten el sentido original y onomatopéyico del tema κομπ-: sus usos están relacionados con acciones que producen ruido³, como el rechinar de los dientes de un jabalí (*Il.* 11.417 y 12.149 κόμπος ὀδόντων), que sirve de símil para guerreros en lucha (*Il.* 12.151 κόμπει χαλκὸς ἐπὶ στήθεσσι); asimismo, describe el bullicio de jóvenes acompañando con palmas a unos bailarines (*Od.* 8.379-380 κοῦροι δ' ἐπελήκεον ἄλλοι / ἑσταότες κατ' ἀγῶνα, πολὺς δ' ὑπὸ κόμπος ὀρώρει).

Por su parte, en las obras dramáticas encontramos múltiples aspectos, valores y funciones, con especial copiosidad en la tragedia, que exhibe todas las

¹ Cf. Chantraine (1999), Frisk (1960), Bailly (1963 y 2020), Beekes (2010: s. u. κόμπος). El léxico de Liddell, Scott y Jones (1996: s. u. κόμπος), recopila el sentido sonoro («din, clash») y el metafórico «boast, vaunt», y señala que raramente es positivo («praise», con cita de dos pasajes pindáricos); Bailly (1963) incluía el sentido positivo («juste sujet d'orgueil, gloire, renommée») y, en la edición de 2020, incorpora dos ejemplos trágicos de este uso.

² Tampoco es muy frecuente en los textos en prosa de estas épocas, puesto que contamos en total con quince ejemplos: siete en Tucídides, y dos en Heródoto, Jenofonte, Lisias y Esquines; en todos ellos se critica mediante el tema κομπ- la falsedad y fanfarronería de otro personaje, salvo tres usos en primera persona que denotan modestia y humildad en la obra de Tucídides y uno en la Jenofonte.

³ Para la expresión de ruidos en la épica homérica, cf. Barea Torres (2021).

acepciones del tema κομπ-, especialmente las de corte negativo⁴. En efecto, este lexema puede designar sonidos, reprobaciones de afirmaciones basadas en falsedades, alusiones a impiedades contra los dioses, ostentación y gala personal, e incluso modestia, y, para explicar e interpretar correctamente sus variaciones semánticas, deben tenerse en cuenta los factores básicos del proceso de comunicación, a saber, emisor, destinatario, mensaje y contexto, puesto que los diferentes valores se explican en función de estos elementos⁵. En concreto, los usos para denotar ‘fanfarronería’ y ‘jactancia’ son una crítica dirigida a otras personas por su falta de autenticidad⁶, o por su ofensa directa a las divinidades⁷; sin embargo, esta reprobación desaparece cuando el emisor desea, de forma grandilocuente, imprimir solemnidad y convencimiento a su propio valer u obrar, mostrando clara ostentación, gala o alarde en primera persona⁸; pero, por

⁴ Estas son las que perduraron con mayor intensidad en épocas posteriores, cf. Vicente Sánchez (2022); sobre el tema κομπ- en los géneros dramáticos (en obras conservadas completas), cf. Vicente Sánchez (2024) y (2026).

⁵ Coinciden, fundamentalmente, con los argumentos internos o artísticos establecidos por Aristóteles en su *Retórica* (cf. Arist. *Rh.* I 2, II 1, III 1, 2, 7, 16).

⁶ Precisamente, en *Filoctetes*, cuando el Coro de marineros propone, en contra de las indicaciones divinas, marcharse de Lemnos con el arco pero sin su dueño, Neoptólemo afirma que «preciarse de acciones no consumadas acompañadas de mentiras es un oprobio vergonzoso» (S. *Ph.* 842 κομπεῖν δ' ἔστ' ἀτελὴ σὺν ψεύδεσιν αἰσχρὸν ὄνειδος); otros pasajes trágicos en los que el emisor critica y desprestigia a otro personaje mediante el tema κομπ- por no considerar ciertos o cumplidos sus actos o afirmaciones son: A. *A.* 1671, *Eu.* 209, 590; S. *Ai.* 1122, 1230, *El.* 1500; E. *Alc.* 497, *Andr.* 1220, *El.* 815, *HF* 64, 148, 981, 1116, *Hec.* 627, *Hipp.* 950, *Or.* 571, *Ph.* 600, *Supp.* 127, 582, *Tr.* 478, 1038, 1180; en este ámbito de censura por falta de autenticidad o por bravuconería se insertan los usos de la comedia aristofánica (Ar. *Ach.* 589, 1182, *Eq.* 696, *V.* 1248, *Au.* 1126, *Ra.* 839, 940, 961), y también los del único drama satírico conservado completo (E. *Cyc.* 285, 317).

⁷ Siguiendo siempre este esquema: los personajes que usan esta terminología en la descripción de las impiedades cometidas por otros, revelan igualmente el inevitable y contundente castigo divino derivado de semejantes ofensas, como el Coro de *Antígona*, el cual describe de las huestes argivas sus «jactancias de una lengua excesiva» (S. *Ant.* 127-129 Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης κόμπους / ὑπερχθαίρει, καὶ σφας ἐσδὼν / πολλῷ ῥέυματι προσνισσομένους, ...), detestadas por Zeus, quien lanzó contra ellas su rayo de fuego (quizás concretamente sobre Capaneo, cf. S. *Ant.* 127-133); otros ejemplos: A. *A.* 1400, *Pers.* 827, 831, *Pr.* 361, 947, 1031, *Th.* 391, 404, 425, 436, 437, 464 -con marcados efectos sonoros-, 473, 480, 500, 538, 542 -si se acepta la lectura κόμπους-, 551, 554, 794; S. *Ai.* 766, 770, *El.* 569; E. *Ba.* 340, *Ph.* 1174. En época arcaica y clásica únicamente la tragedia testimonia este uso peculiar del tema κομπ-.

⁸ Polinices, para lograr la victoria sobre Eteocles, pide ayuda a su padre, a quien explica «de estas cosas puedo alardear si tú me acompañas, pero sin ti no hay posibilidad de salvarme» (S. *OC* 1344-1345 καὶ ταῦτα σοῦ μὲν ξυνθέλοντος ἔστι μοι / κομπεῖν, ἄνευ σοῦ δ' οὐδὲ σωθῆναι σθένω). Otros usos en primera persona denotando solemnidad y convencimiento, con tono trascendental y pomposo: A. *A.* 575, 613; S. *Ai.* 96; E. *Alc.* 324, *Ba.* 1233, *Hipp.* 978.

otra parte, es indicio de humildad la negación de esta terminología pronunciada sobre uno mismo⁹; cuando alude a ruidos, debe tenerse en cuenta especialmente el contexto o los otros lexemas en el caso de un compuesto léxico, dado que es múltiple la variedad de referencias¹⁰.

Mediante esta propuesta interpretativa pueden comprenderse mejor los usos del tema κομπ- en la lírica coral de Píndaro y Baquílides, y se proporciona una exégesis de sus valores y significados, al tiempo que se examina su presencia en otros textos fragmentarios de Píndaro (un *Partenio* y unos versos de ubicación incierta), y una propuesta de reconstrucción textual en la *Elegía de Platea* de Simónides. Los usos en los epinicios, las obras mejor conservadas, nos muestran homogeneidad semántica y funcional, mientras que el resto de ejemplos parece ilustrar cierta variedad que está, como ya se ha comentado, bien representada en el género trágico. Hasta ahora no se ha aportado una explicación para esta variedad de sentidos -a pesar de la extrañeza que causan especialmente los valores positivos-, y, con frecuencia, se ha intentado la unificación de todos ellos, o se ha señalado simplemente el uso arbitrario de esta terminología¹¹.

⁹ Teseo rehúsa hacer ostentación ante Edipo acerca de su victoria sobre el ejército tebano (S. *OC* 1148-1149 τί δέῖ μάτην / κομπεῖν...); otros ejemplos en los que los personajes desean transmitir humildad y modestia son A. A. 1130; S. *OC* 1209; E. *Ba.* 461, *Hel.* 393.

¹⁰ Así alude, por ejemplo, a «los sonoros relinchos de los hocicos» de las yeguas de Eteoclo (A. *Th.* 464 μυκτηροκόμποις πνεύμασιν, con valores también impíos), o los musicales golpes de pies en un baile (E. *Tr.* 151-152 πλαγαῖς ... / εὐκόμποις).

¹¹ Cf., a modo ilustrativo, sobre los usos pindáricos: el léxico de Slater (1969: s.u. κομπέω y κόμπος) proporciona para el verbo el significado «vaunt» y para el sustantivo «vaunting» o «laud praise» (más cercano a la interpretación aquí propuesta), sin especificar si hay diferencia de usos o cuándo Píndaro aplica cada uno; Thummer (1969: 46) establece el significado «Lärm» en Homero, «hochmütiges Prahlen» en los trágicos, y «Preisen» en Píndaro; para Kirkwood (1982: 239), el poeta usa este tema siempre en el sentido de «loud praise», y no con su frecuente connotación desfavorable de «boastfulness»; Lehnus (1984: 82) indica que κόμπος en este autor equivale «sempre al vanto elargito del poeta», por lo cual, partiendo del fragmento Pi. *Parth.* 2, *Fr.* 94b 13 M (que alude al canto de sirena), extiende este uso positivo a todos los ejemplos; Kurke (2013: 216, reimpresión de una primera edición de 1991) señalaba que el sustantivo κόμπος, en contra de lo indicado en el léxico de Liddell, Scott y Jones, es siempre positivo en Píndaro, «and, in fact, always refers to his own celebratory song glorifying the victory (N. 8.49, I. 1.43, I. 5.24; cf. P. 10.4)», puesto que, si se desea mantener el sentido negativo en todos los usos, provoca extrañeza, como manifestará más adelante la misma autora (Kurke 2007: 86-87), en relación con Pi. *Parth.* 2, *Fr.* 94b 13 M, «the striking image of the *siren boast*»; Privitera (1998: 163) reduce a dos la variedad de valores de κόμπος, «vantería» y «lode», asignando el segundo a Píndaro y el primero a los tragediógrafos y prosistas; O'Sullivan (2022: 78-81) duda sobre el estatus ambivalente de este tema, por su uso más favorable en I. 5.24 frente a P. 10.4. Sus valores fónicos podrían señalarse en todos los contextos pindáricos, como indica Borthwick (1965: 255), pero, como se verá en este estudio, deben tenerse en cuenta otros aspectos que nos proporcionan una interpretación más acertada.

2. ΠΙΝΔΑΡΟ

El primer testimonio de este tema κομπ- en Píndaro aparece en el más antiguo de los epinicios conservados, la *Pítica* décima (498 a.C.).

Ὀλβία Λακεδαιμῶν,
μάκαιρα Θεσσαλία. πατρὸς δ' ἄμφοτέραις ἐξ ἑνός
ἀριστομάχου γένος Ἡρακλῆος βασιλεύει.
τί κομπέω παρὰ καιρόν; ἀλλά με Πυθώ
τε καὶ τὸ Περινναῖον ἀπύει
Ἀλεύα τε παῖδες, Ἴπποκλέα θέλοντες
ἀγαγεῖν ἐπικωμίαν ἀνδρῶν κλυτὰν ὄπα. (Pi. P. 10.1-6)¹²

El poeta ovaciona a Lacedemonia y a Tesalia, ambas descendientes de Heracles, el mejor en la lucha. A continuación propone una objeción, τί κομπέω παρὰ καιρόν; (P. 10.4): «¿Es que estoy alardeando fuera de tiempo?». Al igual que en otros géneros literarios, cuando el emisor se aplica el tema κομπ- a sí mismo, presumiendo del propio valer u obrar, indica solemnidad y refuerzo de la propia postura, con pompa y grandilocuencia; por otra parte, si se niega, se usa para mostrar humildad y modestia: en efecto, seguidamente Píndaro rechaza esa objeción, puesto que trata el asunto de forma oportuna poéticamente, corroborado por la frase siguiente (introducida por ἀλλά)¹³. Así pues, esta

¹² Para los textos pindáricos, salvo indicación, se usa la edición de Snell y Maehler (1971 y 1975).

¹³ Estos versos iniciales se han interpretado de forma variada: para Burton (1962: 2-4) Píndaro pretende evitar la crítica a su alabanza o digresión excesivas, ya que teme que a su audiencia le resulte el comienzo de su oda exageradamente pomposo o irrelevante; sin embargo, Kirkwood (1982: 239) juzga improbable que el verso 4 contenga una fórmula de ruptura, como disculpa por la aparente introducción irrelevante de Lacedemonia y Heracles, y señala el sentido de este lexema en Píndaro siempre como «loud praise», no el habitual desfavorable de «boastfulness»; Carey (1989: 547) considera el v. 4 una pregunta retórica («why this excessive boast?») que alude al pronunciamiento inicial sobre la prosperidad de Tesalia, cuya respuesta justifica el elogio enumerando las fuerzas que impulsan la oda de Píndaro; para Gentili *et al.* (1995: 265 y 622) este verso es la transición al momento actual, una reflexión propia de la relación poeta-auditorio -de acuerdo con Schroeder (1922: 92)-, y se refiere a la oportunidad poética, mientras que la frase que sigue es la respuesta a una posible objeción y subraya la urgencia de los temas que deben ser tratados por el poeta conforme al contrato estipulado con sus clientes, aunque el valor que adjudican estos autores a κομπέω, como casi sinónimo de κελαδεῖν -siguiendo a Burton (1962: 4), «to utter a loud sound»; reflejado también en algunas traducciones, cf. Schroeder (1922), Ferrari (2008), Mandruzzato (2010)-, no coincide exactamente con nuestra propuesta, más acorde con la traducción de Alsina Clota (1988), «¿Acaso alardeo de forma inoportuna? No, no, pues...»; Morrison (2007: 67-73) considera esta expresión un recurso de ‘pseudo-espontaneidad’, el cual, entre otras funciones, subraya la oralidad de estas producciones poéticas, llama la atención del público sobre la presencia de la voz narradora y prueba que el narrador es distinto del autor; para

expresión del verso cuarto le sirve a Píndaro para reafirmar la idoneidad de su celebración de esta victoria, su *καῖρός*. Se trata de una reflexión entre la voz del poema y el auditorio que consiste en una transición adecuada al asunto que debe tratarse en este tipo de composiciones.

Esa oportunidad poética es la que aparece constantemente en los usos de este tema simple *κομπ-* en los epinicios pindáricos (*P.* 10.4, *I.* 5.24, *I.* 1.43, *N.* 8.49), siempre en contextos referidos a la propia poesía, independientemente de la voz que represente (poeta, intérprete, coro, actuación dialogada, en primeras representaciones o posteriores, etc.)¹⁴, donde se pretende dotar a la expresión de solemnidad y convencimiento y el tema *κομπ-* imprime siempre matices favorables. Pero este uso no es propio o exclusivo de este autor, ni precisa una aclaración particular exclusiva, sino que adquiere este valor por la pronunciación del emisor aplicada a sí mismo, a sus palabras u obras, un uso atestiguado igualmente en otras producciones literarias¹⁵.

En la quinta *Ístmica* (quizá del 479/8 a. C., dedicada a Filácidas de Egina, hijo de Lampón), a partir del verso 19, Píndaro se centra en su poesía, proclama que ha acudido con las Gracias (*I.* 5.21 *σὺν Χάρισιν δ' ἔμολον*) a Egina, ciudad de buen gobierno (*I.* 5.22 *εὖνομον πόλιν*), y, si profesa el límpido camino marcado por los dioses (*I.* 5.22-23), se impele a sí mismo a no escatimar la combinación del «alarde conveniente» con su canto a cambio de los esfuerzos:

σὺν Χάρισιν δ' ἔμολον Λάμπωνος υἱοῖς
 τάνδ' ἐς εὖνομον πόλιν. εἰ δὲ τέτραπται
 θεοδότων ἔργων κέλευθον ἄν καθαράν,
 μὴ φθόνει κόμπων τὸν ἐοικότ' αἰοιδᾷ
 κιννάμεν ἀντὶ πόνων. (Pi. *I.* 5.21-25)

No son unánimes las interpretaciones de las referencias en estos versos, especialmente en relación con el sujeto de *τέτραπται* (*I.* 5.22): se propone *πόλις* -mencionada en la frase anterior-, un indefinido *τις* o al propio Filácidas (*I.* 5.18);

Ferreira (2011: 77-78) el tono solemne y exaltado del comienzo de la oda (vv. 1-6), sumado a la interrogación retórica («será esta exaltação inoportuna?»), que llama la atención por la rotundidad con que el poeta toma la palabra, consiste en una estrategia ficcional por la que el epinicio se anuncia como una obra aún en construcción; O'Sullivan (2022: 71-82) estima que Píndaro en ocasiones concibe sus odas como un «heroic boast» de los logros que estas celebran, pero no puede precisar el valor de este «heroic *kompos*», que aquí en *P.* 10.4 («why am I vaunting unduly?»), considera poco favorable frente a otros usos pindáricos (cf. más adelante su interpretación acerca de *I.* 1.43).

¹⁴ Cf., sobre ello, algunas recientes aportaciones: D'Alessio (1994), Lefkowitz (1995), Hutchinson (2001: 365-370), Morrison (2007 y 2012), Currie (2013), Lattmann (2017), Phillips (2017), Kuhn-Treichel (2020), Schironi (2020), Fowler (2022).

¹⁵ Verbigracia, además de los pasajes trágicos citados más arriba: Th. 2.40.1, 2.41.2, 2.61.1; X. *Oec.* 10.3.

los desnudos del verso 25 (πόνων) pueden ser de la ciudad que sigue el camino marcado por los dioses o del vencedor¹⁶. En realidad, pueden considerarse todos en general, dado que el objetivo es alabar al atleta a la par que a su ciudad, puesto que la comunidad se beneficia de los éxitos de sus ciudadanos (así como de sus héroes míticos). El poeta, entonces, alaba la ciudad del vencedor laureado y aventura éxito en su propuesta de conveniente alarde (*I.* 5.24 κόμπων τὸν ἐοικότε'). Para dar gloria a un atleta de Egina (*I.* 5.22 εὐνομον πόλιν), se precisa un himno que cante a los héroes de esta bien regida ciudad, los Eácidas (*I.* 5.19-20, 26), algo que el poeta está convencido de conseguir, puesto que viene acompañado de las Gracias, de modo que tiene los ingredientes necesarios para culminar su propósito.

Encontramos similar exigencia que el poeta se impone a sí mismo en la primera *Ístmica*, de producción más reciente, quizá del 458 a. C.:

εἰ δ' ἀρετᾷ κατάκειται πᾶσαν ὀργάν,
 ἀμφοτέρων δαπάναις τε καὶ πόνοις,
 χρεὶν νιν εὐρόντεσσιν ἀγάνορα κόμπων
 μὴ φθονεραῖσι φέρειν
 γνώμαις. (Pi. *I.* 1.41-45)

Para quien dedica, por medio de dispendios y esfuerzos, todo su temperamento a la gloria y la alcanza, el poeta no debe escatimar (μὴ φθονεραῖσι .../ γνώμαις) en la elaboración de un «alarde magnífico» (ἀγάνορα κόμπων)¹⁷; de tal modo Píndaro (*I.* 1. 45-47) reconoce que, a cambio de todo ello, supone un sutil agasajo pronunciar palabras nobles para la comunidad¹⁸.

¹⁶ En la exégesis de estos versos, además de comentar otros aspectos, se decantan por un sujeto indefinido para τέτραπται Thummer (1968: 177, y 1969: 88-89), Bádenas y Bernabé (1984), Bundy (1986: 56-60), Kurke, quien concreta que la prótasis alude al hombre que combina su éxito con la actitud adecuada en la polis (2013: 183-184), Privitera, quien, siguiendo un escolio, propone incluso Filácidas (1998: 72-78, 83, y 192-194), Fearn (2011: 216-219) y Morrison (2011: 247-249); Egina sería el sujeto para Ortega (1984), Alsina Clota (1988), Suárez de la Torre (1988) y Mandruzzato (2010); sobre otros aspectos, cf. también Briand (2016: 186-188, y 2022: 604), Meusel (2020: 498 y 630).

¹⁷ Píndaro usa este adjetivo siempre para subrayar aspectos magníficos o espléndidos (además de *I.* 1.43, vid. *N.* 9.28, *O.* 9.23, *P.* 3.55 y 10.18); en otros géneros literarios puede aparecer con valores negativos, como en la descripción homérica de los pretendientes en Ítaca (*Od.* 1.106, 2.235, 4.658, 17.79, 17.105, etc.), aunque también se usa para retratar el θυμός viril de los héroes épicos (*Il.* 10.220, 10.244, 10.299, 10.319, 20.174, *Od.* 9.213, 18.61, etc.).

¹⁸ Sobre estas alabanzas necesarias y las distintas interpretaciones suscitadas, cf. Thummer (1969: 23-26); Bundy (1986: 6 y 56-66) destaca la estrecha similitud con Pi. *I.* 5.24-27; Kirkwood (1982: 283-284); Kurke (2013: 89-90); Privitera (1998: 14-15, 148-149); Instone (1996: 182-184); Briand (2016: 186-188); Meusel (2020: 657). Una de las más recientes aportaciones, O'Sullivan (2022: 78-80), explica que, para Píndaro, su oda es un

Píndaro, en la octava *Nemea* (ca. 459 a.C.), no puede traer a la vida a Megas, padre del vencedor, pero, mediante su poesía, puede honrar familia, patria y victorias (N. 8.44-49), proporcionando, de esa manera, consuelo para su dolor. Se alegra el poeta de poder lanzar un «alarde apropiado» a la gesta que celebra (N. 8.48-49 χαίρω δὲ πρόσφορον / ἐν μὲν ἔργῳ κόμπον ἰείς), porque un hombre puede, por medio de los encantamientos de su poesía, hacer leves las fatigas (8.49-50), y finaliza declarando la antigüedad de los himnos epinicios¹⁹.

χαίρω δὲ πρόσφορον
ἐν μὲν ἔργῳ κόμπον ἰείς, ἐπαοιδαῖς δ' ἀνήρ
νώδυνον καὶ τις κάματον
θῆκεν· ἦν γε μὰν ἐπικώμιος ὕμνος
δὴ πάλαι καὶ πρὶν γενέσθαι
τὰν Ἀδράστου τὰν τε Καδμείων ἔριν. (Pi. N. 8.48-53)

Al igual que en casos anteriores, se trata de un alarde pronunciado desde la propia persona, una solemne forma de presumir con convencimiento y de

«heroic boast» (ἁγάνορα κόμπον, «the superlative vaunt» con que en los epinicios se afirma la superioridad del alabado sobre todos los demás, de acuerdo con Race [1987: 138-139]) y conecta este κόμπος con algunos usos de la tragedia (A. *Th.* 425, S. *Ant.* 127 o S. *Ai.* 96), los cuales, de acuerdo con nuestra interpretación, describen jactancias impías, graves ofensas a las divinidades (cf. Vicente Sánchez [2024]); además, O'Sullivan opina que Píndaro relaciona κόμπος con el canto de sirenas y con la vana jactancia (Pi. *Fr.* 94b13 y 157 M, cf. infra sobre estos pasajes), pero no puede precisar el valor de esta terminología, porque, según explica, la idea de su oda como «heroic *kompos*» parece tener un estatus ambivalente para el poeta, dado el valor negativo que otorga a *P.* 10.4 (sin embargo, como se muestra en nuestro estudio, el valor de κόμπος no es arbitrario, sino que deben contemplarse aspectos pragmáticos para comprender su variedad de uso): en su opinión, la *Nemea* octava y las *Istmicas* primera y quinta incluyen «a boast (*kompos*) that compensates the athlete for his pains or fatigue» (O'Sullivan 2022: 81).

¹⁹ Sobre la definición de poesía en esta *Nemea*, cf. Carey (1976: 36-37), que explica κόμπος aquí como «the resounding praise given on the occasion of performance, the public recognition of the athlete's achievement», señalando lo mismo para *I.* 1.43 y 5.24; Henry (2005: 89) destaca la adecuación del término κόμπος a la consecución de grandes hazañas. Disentimos de la interpretación de Maslov (2015: 1-2, 319), para quien *kompos* representa la expresión espontánea del elogio, cuya inmediatez supone un riesgo potencial para el decoro de la ocasión (y cita *I.* 5.24, donde explica que Píndaro compara *kompos* con el vino que debe diluirse con el agua de la canción), y lo considera, además, un género discursivo primario de alabanza directa y no premeditada, casi no literario, mientras que, en su opinión, la *epaoida* sería un género preliterario que lleva consigo toda la fuerza mágica de la performance (la oda de victoria tiene efectos curativos), y el *epikômios hymnos* un género literario secundario cuya autoridad se fundamenta en el tiempo mítico. Sobre la reflexión poética de estos versos finales de la *Nemea* 8, cf., asimismo, Privitera (2010: 57-61), Pitotto (2011), Spelman (2018: 89, 194-196), Miller (2019: 242), Cannatà Fera (2020: 173-182, 506-7), quien disiente también de las conclusiones de Maslov (2015).

forma positiva: dedica Píndaro los últimos versos de esta oda a defender la conveniencia de su poesía, la cual puede tener incluso efectos mágicos.

Pasamos ahora a otros usos del lexema κομπ-, con variación en la semántica que expresa, especialmente porque ya no se lo aplica a sí mismo el emisor, sino que el poeta lo destina a otros elementos o sujetos. Por ello alude ahora esta terminología bien a efectos sonoros, bien a una crítica de la fanfarronería de otros personajes, algo frecuente, por su parte, en otros géneros literarios como la tragedia o la comedia; en composición se añade, además, la aportación del otro elemento léxico.

En la *Ístmica* segunda (ca. 474-470 a.C.), donde se recuerdan antiguos cantos y victorias del difunto Jenócrates y su entorno, Píndaro afirma que la casa de Trasíbulo no desconoce ni las adorables procesiones festivas ni «los cantos de ritmos melifluos»:

καὶ γὰρ οὐκ ἀγνώτες ὑμῖν ἐντὶ δόμοι
οὔτε κώμων, ὧ Θρασύβουλ', ἐρατῶν,
οὔτε μελικόμπων ἀοιδᾶν. (Pi. I. 2.30-32).

Aunque la crítica reconoce el valor positivo loador de κόμπος en este autor, aquí puede conservarse su semántica relacionada con el sonido, en este caso referido a ritmos musicales, de forma similar a otras producciones literarias, como la descripción del acompañamiento de baile con palmas en *La Odisea* (Od. 8.380) o el recuerdo de Hécuba de los sonoros o musicales golpes de su pie con que iniciaba antaño las danzas a los dioses frigios (E. Tr. 151-152 πλαγαῖς ... / εὐκόμποις) merced a un compuesto semejante al de la segunda *Ístmica*²⁰. En efecto, este contexto pindárico formalmente no cumple con los requisitos para que el tema κομπ- indique ‘elogio’ o ‘alarde’, puesto que no lo pronuncia el emisor sobre la propia poesía o acciones, ni tampoco ‘orgullo’ o ‘jactancia’²¹.

²⁰ Así lo encontramos reflejado en algunas traducciones de μελικόμπων ἀοιδᾶν: Thummer (1968: 140, 169, y 1969: 46), «mit süßklingenden Liedern»; Privitera (1998: 37, 162-163), «canti dolcemente sonanti»; Mandruzzato (2010), «il dolcissimo battito dei canti»; cf., asimismo, Verdenius (1988: 138), Clear (2013: 37-39), Stergiou (2020: 52).

²¹ En ocasiones se han adoptado estos valores: en su léxico, Slater (1969, s. u. μελίκομπος) define el término «with honey sweet praise»; Bádenas y Bernabé (1984), «la miel de los cantos de elogio»; Suárez de la Torre (1988), «cantos de meliflua alabanza»; Race (1997), «songs of honey-sweet acclaim»; Verity e Instone (2007: 125), «with honeyed songs of pride»; Athanassaki (2012: 199), «honey-sweet praise songs»; Spelman (2018: 226), «nor songs of honey-sweet vaunts»; Miller (2019: 270), «with such songs as ring forth honeyed praise»; Meusel (2020: 515), «honigprunkenden Gesängen»; Nisetich (1977: 144-145), seguido por Kurke (2013: 215-216), destaca la importancia del v. 32 en la expresión de los elogios de la victoria, con la inmortalidad como prueba de la verdadera fama que garantiza la poesía, pero este valor no concuerda con los atestiguados para este tema κομπ- en los textos literarios, como ya se ha comentado. Por su parte, Stehle (2017: 27) considera esta oda una

En estos versos ístmicos, la semántica sonora describe convenientemente los cantos mediante el compuesto μελίσκοπος, donde se une la dulzura y la insistencia en los efectos fónicos, algo que se reitera en la descripción musical a lo largo del epinicio: *I.* 2.3 μελιγάρνας ὕμνους, «himnos de melíflua sonoridad»; 7-8 γ' λυκεῖ- / αὖ μελιφθόγγοι .../... μαλθακόφωνοι αἰοδαί²², «dulces cantos con melifluos sonos de suave voz»; 25 ἄδυπνόφ ... φωνῶ²³, «voz de grato aliento».

Entre los epinicios completos, la poesía pindárica nos transmite otro compuesto claramente de tipo sonoro en la quinta *Pítica*, dedicada a Arcesilao de Cirene: «leones de profundo rugido», βαρύκομποι / λέοντες (*P.* 5.57-58). Esta intensa combinación de la imagen aterradora y del sonido de los broncos estruendos emitidos desde las entrañas con que estas temibles fieras intimidan y marcan su territorio forma parte de la descripción hiperbólica del poderío de Bato, de quien incluso esos resonantes leones huyeron atemorizados por la voz del colonizador de Cirene, protegido por Apolo (*P.* 5.55-63).

Esta semántica sonora no necesariamente se limita a compuestos, como parece mostrar un pasaje poco claro del segundo *Partenio*. El coro de muchachas deseará imitar en sus cantos con aulos de loto «el fragor de sirena»²⁴:

σειρήνα δὲ κόμπων
αὐλίσκων ὑπὸ λωτίνων
μιμήσομ' αἰοδαῖς
κεῖνον, δς Ζεφύρου τε σιγάξει πνοάς
αἰψηράς, ὅπταν τε χειμῶνος σθένει
φρίσσω Βορέας ἐπι-
σπέρχῃσ' ὠκύαλον †τε πόντου† ... (*Pi. Parth. 2, Fr.* 94b 13-19 M)

Mediante κόμπος se alude al tono elevado de ese canto de sirenas, puesto que lo define a continuación como capaz de silenciar los soplos

canción de amor sobre victorias como experiencias eróticas y establece alusiones sexuales a las reuniones eróticas masculinas («For your house too, O Thrasyboulos, is not unknowing of lovely revels or of sweet-boasting songs»), que llevan a la audiencia de nuevo a los poetas antiguos de la primera estrofa.

²² Texto de acuerdo con las ediciones de Thummer (1968) y Privitera (1998); Snell y Maehler (1971) editan una conjetura, μελιφθόγγοι, pero parece preferible mantener la forma transmitida, cf. Thummer (1969: 40-41, no ve razones de peso para esta modificación y, además, los escolios parecen haber leído μελιφθόγγοι), Verdenius (1988: 123), Privitera (1998: 158).

²³ Sobre esta terminología para aludir al canto, cf. Thummer (1969: 39), Privitera (1998: 157) y Meusel (2020: 532).

²⁴ Edición de Snell y Maehler (1975) y Maehler (2001). Dado que no es habitual el uso adjetival del término σειρήν, podría conservarse como sustantivo considerando κόμπων su aposición: «con aulos de loto imitaré en mis cantos a la sirena, su fragor aquel que silencia los repentinos soplos de Céfiro...»

repentinos de Céfiro (*Parth.* 2, *Fr.* 94b 16-17 M), con referencia también a Bóreas, que parece estar descrito alborotando el mar y las olas en el duro invierno (*Parth.* 2, *Fr.* 94b 18-20 M)²⁵.

Di Marzio ha realizado una exhaustiva investigación sobre las numerosas interpretaciones que ha recibido la sirena de este pasaje a partir de su papel en la literatura, su contexto femenino y juvenil, la perfección de su canto y su fatal capacidad persuasiva, los efectos calmantes de la poesía, la actualidad política de Tebas, o sus conexiones con el mundo cósmico²⁶; todo ello conduce a la autora a considerar las sirenas como símbolo de palabras fascinantes y seductoras pero peligrosas, ligadas al mundo del más allá, las cuales Píndaro habría elegido como término de comparación para su coro ciudadano en la idea de aplacar los vientos y el oleaje que sacuden la ciudad²⁷. En la combinación de estos dos términos, *σειρήνα κόμπων*²⁸, atendiendo a la exégesis pragmática del tema *κομπ*-, no se aprecia un uso loador del propio canto, por lo que no aludiría aquí al ‘alarde’ del propio poeta²⁹, como hemos visto en los ejemplos anteriores (*P.* 10.4, *I.* 1.43, 5.24, *N.* 8.49), ni a la ‘arrogancia’ de las sirenas en un certamen contra las musas (a partir de un pasaje de Pausanias 9.34.3 -que describe en Coronea una imagen de Hera con sirenas de su mano- y otros textos, usados por Di Marzio para esta interpretación), sino a la sonoridad del canto de sirena³⁰, el cual, teniendo en cuenta las posibles referencias contemporáneas -de acuerdo

²⁵ Son versos peor transmitidos en el papiro, sobre su interpretación, cf. las aportaciones de Most (1986), Ferrari (1991: 390-393), Presutti (2023: 27-36).

²⁶ Di Marzio (2017: 242-251), cf. también, sobre el mito de las sirenas, otras informaciones recogidas por Presutti (2023: 23-27).

²⁷ Un fragmento de Hesíodo, *Hes. Fr.* 28 M.-W., describe a las sirenas con esta función de mitigar los vientos impetuosos, como señala Di Marzio (2017: 242), y añade otros pasajes que corroboran esta facultad.

²⁸ Sobre las traducciones propuestas, cf. Di Marzio (2017: 251-254).

²⁹ Así lo interpreta, por ejemplo, Lehnus (1984: 82 y 90) a partir de los otros pasajes en los que aparece *κόμπος* en Píndaro; le sigue Presutti (2023: 26-27); de forma similar, Sevieri (1999: 101), «e di Sirena la lode». Las connotaciones de peligrosidad y destrucción que pueden acompañar a las sirenas, bien explicadas por Di Marzio, no sustentan tampoco esta interpretación.

³⁰ Al comparar este pasaje pindárico con coros parténicos de Alcmán (*Alcm. Fr.* 1.96-98 PMGF), se reconoce en ocasiones este valor sonoro: Carey (2011: 445), «the Sirens’ noise»; Lardinois (2011: 171), «the loud sound of the Sirens»; Power (2011: 98-99) traduce «noisy vaunt of Sirens» y explica que, de acuerdo con las observaciones de Borthwick (1965: 255) sobre la semántica sonora de este término, mediante «noisy vaunt» intenta recoger «the sheer sonic dimension of κόμπος, which seems relevant to this passage». Ferrari (1991: 390-393), en su análisis de estos versos fragmentarios 13-20, resuelve que «la voce squillante delle Sirene» aplacaría tanto las ráfagas como el mar revuelto (si esto es lo que aparecía en la laguna de los vv. 19-20); recogen igualmente el valor sonoro Ortega (1984: 345, «el rumor de las sirenas»), Suárez de la Torre (1988: 387, «el clamor de las sirenas»), y Marinis (2025: 59, «that siren’s loud song»).

con las pesquisas de Di Marzio-, por su fuerza y poder, tiene capacidad de imponerse y de crear serenidad³¹.

Por último, en un fragmento de un poema sin identificar, hay un compuesto verbal, que parece recoger unas palabras de Sileno dirigidas al músico Olimpo³², con las que criticaría su fanfarronería acerca de riquezas:

ὦ τάλαις ἐφάμερε, νήπια βάζεις
 χρήματά μοι διακομπέων (Pi. Fr. 157 M)

De acuerdo con recientes interpretaciones, estos versos reflejarían el desprecio de Sileno por el dinero y su poder, debido a la permuta crematística de su música, y quizá relacionado con la recompensa de Dioniso a Midas por la devolución de Sileno, según la cual todo aquello que tocaba el rey se convertía en oro, como parte de una crítica al dinero y a la codicia³³; de ese modo, Sileno censuraría unas palabras de Olimpo por su vana ostentación sobre riquezas, aunque no se conoce con exactitud el contexto preciso en el que esta situación se desarrollaría.

3. BAQUÍLIDES

Una oda de Baquílides, difícil de datar³⁴ y cuyo principio está perdido, nos conserva un uso del tema κομπ- en el mismo contexto que hemos visto en los epinicios pindáricos, intensificado merced a un juramento sobre su poesía. En

³¹ Cf. especialmente Di Marzio (2017: 254-256), Ferrari (1991: 390-393).

³² La tradición sobre la historia de la música nos transmite varios personajes con este nombre (cf. Wegner [1939: cols. 321-324]), a quien se atribuyen distintas acciones relacionadas con la música (descubrimientos, composiciones, etc.); sería discípulo, padre o hijo de Marsias, y se mencionan también diversas procedencias; uno de ellos sería frigio, nacido en época del rey Midas, hijo de Gordias, citado por la Suda, s. u. Ὀλύμπος (O 221).

³³ Sobre este pasaje y su interpretación, cf. Seaford (2003: 2-4, y 2004: 307), «Ephemeral wretch, you say foolish things to me in boasting of money», quien destaca el desprecio de Sileno por la mortalidad y por el dinero frente a naturaleza y arte; Hornblower y Morgan (2007: 22), «O wretched creature of the day, you babble nonsense when boasting to me of money», plantean la posibilidad del uso pindárico del mito en estos versos para describir como algo maligno el dinero y la avaricia que provoca; las traducciones se decantan también por un valor reprobatorio de κομπάσομαι, cf. Ortega (1984: 365): «¡Oh desgraciado ser efímero, pueriles cosas dices cuando ante mí te jactas de riqueza!»; Suárez de la Torre (1988: 405): «¡Desgraciado ser efímero, ingenuas son tus palabras por presumir conmigo de riquezas!»; Sevieri (1999: 141, 238): «misera creatura del giorno, a vuoto cianci vantandomi le tue ricchezze».

³⁴ Quizá de composición posterior al 465 a. C., contemporánea de la sexta y la séptima, de fines de la década del 60 o del 50, cf. Mahler (1982a: 6-9), García Romero (1988: 18-21), Sevieri (2007: 10-11 y 194-195), Jesus (2014: 18 y 78-79); sobre su autonomía respecto del *Epinicio* séptimo, cf. Giuseppetti (2015: 206).

primera persona el poeta celebra con su himno a Pitón, a Nemea y al Istmo, y asegura: «Haré mi alarde apoyando mi mano en la tierra; con la verdad todo deber brilla»:

Πυθῶνά τε μηλοθύταν
 ὑμνέων Νεμέαν τε καὶ Ἴσθ[μ]όν·
 γαῖ δ' ἐπισκήπτων χέρα
 κομπάσομαι· σὸν ἅλα-
 θεΐῃ δὲ πᾶν λάμπει χρέος (B. 8.17-21)³⁵

Las traducciones y comentarios relacionan la forma κομπάσομαι en especial con la semántica de ‘sonoridad’ y, parcialmente, con la de ‘jactancia’³⁶, pero no debe soslayarse la solemnidad, la afirmación categórica que transmite este tema κομπ- cuando se emplea sobre las propias palabras o acciones, carente de presuntuosidad negativa que posee si se aplica sobre otras personas. Y esta solemnidad y convencimiento sobre la propia poesía³⁷ se subraya merced al juramento que pone por testigo a la tierra como divinidad ctónica (Γῆ), un lugar común en la literatura griega y latina³⁸, usado normalmente en situaciones de intensa emoción, cuyo empleo en este contexto del poema baquilídeo ha extrañado en ocasiones a la crítica³⁹. De acuerdo con la exégesis que se propone

³⁵ Edición de Maehler (2003). Sobre el texto y su transmisión, cf. Fagles *et al.* (1961: 111), Maehler (1982b: 137-138), García Romero (1986: 483-504, 1988: 113), Morais (2009: 26-27), Jesus (2014: 78).

³⁶ «I will ... make boast», Edmonds (1927); «I sound out strong», Fagles *et al.* (1961: 22); «laut will Ich ausrufen», Maehler (1982a); «vaunt, loudly proclaim», Gerber (1984: s. u. κομπάζω); «en voz alta proclamaré», García Romero (1988: 113); «je le dirai fièrement», Irigoín *et al.* (1993); «I will make my boast», Slavitt (1998); «I shall boast aloud», MacLachlan (2007: 92); «I shall make this boast», McDevitt (2009); «exultarei», Morais (2009: 26); «bem alto gritarei», Jesus (2014: 82); «parlerò con vanto», Giuseppetti (2015: 207).

³⁷ Sobre el uso de la primera persona en esta forma verbal se ha comentado que es una imperativa afirmación de la autoridad de la palabra poética sobre todo gracias al uso del «futuro performativo» (aunque con discrepancias sobre su denominación y uso, cf. D’Alessio [2004: 276-278]), que corresponde a la interpretación cantada, cf. Maehler (1982b: 213-214), Calame (2011: 123-124), Torrance (2014: 356). En cuanto a la identificación de esta primera persona en este género literario, cf. *supra* el comentario a Pi. P. 10.4, y también Hutchinson (2001: 326-328).

³⁸ Por ejemplo, cf. distintos tipos de juramento en Hom. *Il.* 9.568-569, 14.271-276, *h.Ap.* 331-339, Pi. *O.* 4.1-3, B. 5.41-45; sobre la conexión entre estos juramentos de los epinicios baquilídeos, cf. Kirkwood (1966: 102), García Romero (1986: 491), Maehler (2004: 116), Sevieri (2007: 172 y 195), Giuseppetti (2015: 183).

³⁹ Cf. Maehler (1982b: 99-100 y 139), en su opinión, en esta fórmula de juramento «ein wenig pompös», κομπάσομαι anuncia el elogio particularmente importante que aparece en los vv. 22-25; García Romero (1986: 491) explica estos versos como una fuerte alabanza superlativa del destinatario (de acuerdo con la expresión que Race [1973] aplicó a Píndaro);

en este estudio, se explica fácilmente al tener en cuenta este valor inherente del tema κομπ- en la presentación de la propia creación literaria, que conlleva la obligación de cumplir al máximo con el vencedor a quien se loa (al tiempo que al cliente y a la comunidad), garantizándolo incluso mediante un juramento.

4. ¿UNA PROPUESTA DE ‘ALARDE POÉTICO’ PARA LA *ELEGÍA DE PLATEA*?

En los versos 23-24 del fragmento 11 de Simónides, ἔντυνο]ν καὶ τόνδ[ε μελ]ίφρονα κ[όσμον ἀο]ιδῆς / ἡμετ]έρης (Simon. Fr. 11.23-24 W²), Perysinakis propone la lectura κ[όμπον ἀο]ιδῆς, en lugar de la sustitución de West, generalmente aceptada, κ[όσμον ἀο]ιδῆς⁴⁰. Para esta nueva lectura en la llamada *Elegía de Platea*, Perysinakis parte de los versos pindáricos *I.* 1.43, 2.32, 5.24 y *N.* 8.48-49, en los que considera κόμπος como propio de la poesía laudatoria, que aludiría en el pasaje simonídeo al poema mismo y satisfaría mejor las exigencias tanto del comitente como del género, la elegía encomiástica. De acuerdo con nuestra investigación completa sobre los usos de este lexema en los textos poéticos de época arcaica y clásica⁴¹, la novedosa propuesta de Perysinakis (2006) coincide cabalmente con la gala de la propia poesía que los epinicios de Píndaro y Baquilides presentan merced al tema κομπ- (concretamente identificados en *Pi. P.* 10.4, *I.* 1.43, 5.24, *N.* 8.48-49, *B.* 8.19), al referirse al «alarde de nuestro canto» (κόμπον ἀοιδῆς ἡμετέρης), un elogio sobre hechos históricos que sería representado en ceremonias públicas, si bien es difícil decantarse con seguridad por una lectura definitiva dado el estado fragmentario del texto.

5. CONCLUSIONES

Entre los primeros testimonios literarios de esta terminología, limitados a reflejar sonidos en la épica homérica, y los siguientes conservados, se observa una marcada variación en sus connotaciones semánticas. El análisis realizado en este trabajo confirma que los usos del tema κομπ- en la lírica griega coinciden con lo

MacLachlan (2007: 92-101) se pregunta: «But wherein lay the emotional energy for Bacchylides?» y, como respuesta, justifica estas invocaciones de Baquilides y Píndaro por su profunda significación religiosa y social; McDevitt (2009: 150) y Torrance (2014: 356-357) consideran que el juramento aporta especial énfasis a la alabanza del vencedor.

⁴⁰ Perysinakis (2006), West (1992²). Manteniendo la lectura de West (1992²), comentan el pasaje, con dudas sobre la correcta restitución, Aloni (1994), Rutherford (2001), Sider (2001: 17-19), Stehle (1996, 211-212, y 2001: 110-111), y Kowerski (2005: 41-49, 57-58 y 128); Poltera (1997: 350) no duda de la reconstrucción κ[όσμον ἀο]ιδῆς; la más reciente edición de Sider (2020: 261-263 y 274-275) valora positivamente la propuesta κόμπον de Perysinakis (2006), pero, a partir de otros pasajes que contienen la expresión y la idea de un κόσμος ἀοιδῆς, se decanta por mantener la lectura κόσμον.

⁴¹ Vicente Sánchez (2024) y (2026).

testimoniado por otros géneros literarios de época arcaica y clásica, si bien los textos líricos conservados se decantan preferentemente por la expresión de ostentación y gala personal para alardear del propio valer u obrar.

La poesía pindárica conserva tres ejemplos del tema κομπ- que transmiten efectos sonoros (*I.* 2.32 μελίκόμπων ᾠοιδᾶν, «cantos de ritmos melifluos»; *P.* 5.57-58 βαρύκομποι / λέοντες, «leones de profundo rugido»; *Parth.* 2, *Fr.* 94b 13 Μ σειρήνα δὲ κόμπων, «fragor de sirena»), reflejando ese valor antiguo y literal que encontrábamos en los poemas épicos. Otro uso se registra en un fragmento muy breve, en el cual parece apreciarse una crítica a otro personaje -que en otros contextos literarios siempre conlleva reprobación por falta de autenticidad- al reprochar Sileno a Olimpo su fanfarronería acerca de riquezas (*Fr.* 157 Μ χρήματά μοι διακομπέων). Finalmente, el mayor número de ejemplos conservados del tema κομπ- alude a la labor del autor sobre su propia poesía, incluso con similitudes léxicas entre los distintos pasajes de las odas. La intención del poeta en estas situaciones es mostrar la solemnidad y conveniencia de sus composiciones, en las cuales el valor que tiene nuestra terminología es favorable, merced, sin duda, a su forma de utilización, siempre referida al emisor del mensaje, quien se permite aplicársela positivamente a sí mismo. Este uso del tema κομπ- aparece intensificado por términos que indican la oportunidad, conveniencia o excelencia de su alarde, de modo que Píndaro incide sobre este sentido de nuestro lexema mediante tales refuerzos léxicos. En el más antiguo testimonio sustenta Píndaro la oportunidad de su alarde de forma dialógica al negar su propia pregunta retórica en los versos siguientes (*P.* 10.4 τί κομπέω παρὰ καιρόν;); en la *Ístmica* dedicada a Filácidas de Egina se anima a sí mismo a no escatimar la combinación del alarde conveniente con su canto (*I.* 5.24 μὴ φθόνει κόμπων τὸν ἑοικότ' ᾠοιδᾶ); se impone igualmente la elaboración de un alarde magnífico en la primera *Ístmica* (*I.* 1.43 ἀγάνορα κόμπων); y, en la *Nemea* octava, se alegra el poeta de poder lanzar un alarde apropiado a la gesta que celebra (*N.* 8.48-49 χαίρω δὲ πρόσφορον / ἐν μὲν ἔργῳ κόμπων ἱεῖς).

El único ejemplo conservado de Baquilídes refleja este uso en primera persona, ratificando su alarde poético mediante un juramento que invoca a la tierra como divinidad ctónica (*B.* 8.18-19 γαῖ δ' ἐπισκήπτων χέρα / κομπάσομαι).

La propuesta interpretativa que recoge este estudio, al explicar la diversidad semántica en función de su aplicación de acuerdo con los factores básicos del proceso de comunicación, disipa las dudas que los usos claramente favorables de estos poetas suscitaban en la crítica, que se centraba en la importancia y frecuencia en otros géneros literarios de los valores negativos del tema κομπ-, y en el deseo de unificar la semántica del mismo. Además, esta propuesta podría servir para entender mejor o sustentar nuevas lecturas de algunos pasajes complejos o fragmentarios, como es el caso del verso 23 de la simonídea *Elegía de Platea*.

BIBLIOGRAFÍA

- Aloni, A. (1994) *Lirici Greci*, Milano: Mondadori.
- Alsina Clota, J. (1988) *Píndaro. Epinicios*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Athanassaki, L. (2012) «Recreating the Emotional Experience of Contest and Victory celebrations: Spectators and Celebrants in Pindar's Epinicians», en Riu, X. y Pòrtulas, J. (eds.), *Approaches to Archaic Greek Poetry*, Messina: Dipartimento di Scienze dell'Antichità, pp. 173-219.
- Bádenas, P. y Bernabé, A. (1984) *Píndaro. Epinicios*, Madrid: Alianza Editorial.
- Bailly, A. (1963) *Dictionnaire grec-français*, Paris: Librairie Hachette.
- Bailly, A. (2020) *Nouvelle édition revue et corrigée, dite Bailly 2020 – Hugo Chávez*, URL: <https://bailly.app>. (Consultado el 10/12/2022)
- Barea Torres, C. (2021) «“Tanto como alcanza un grito”: voces y ruidos en la épica homérica», *Faventia* 43, pp. 7-20.
- Beekes, R. (2010) *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden-Boston: Brill.
- Borthwick, E. K. (1965) «Suetonius' Nero and a Pindaric Scholium», *CR* 15, pp. 252-256.
- Bowra, C. M. (1947) *Pindari Carmina cum fragmentis*, Oxford: Oxford Classical Texts.
- Briand, M. (2016) «Dépense et travail, dévorations et déchirures: une face sombre de l'épinicie pindarique», *Gaia* 19, pp. 183-200. <https://doi.org/10.3406/gaia.2016.1703>
- Briand, M. (2022) «Spatialité, performance, choralité divines et humaines: les Charites de Pindare et Bacchylide», en Bonnet, C. et alii (eds.), *Naming and Mapping the Gods in the Ancient Mediterranean: Spaces, Mobilities, Imaginaries*, Berlin-Boston: De Gruyter, pp. 597-616.
- Bundy, E. L. (1986) *Studia Pindarica*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press (= 1962).
- Burton, R. W. B. (1962) *Pindar's Pythian Odes*, Oxford: Oxford University Press.
- Calame, C. (2011) «Enunciative Fiction and Poetic Performance. Choral Voices in Bacchylides' Epinicians», en Athanassaki L. y Bowie E. (eds.), *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination*, Berlin-Boston: De Gruyter, pp. 115-138.
- Cannatà Fera, M. (2020) *Píndaro. Le Nemee*, Milano: Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori.
- Carey, C. (1976) «Pindar's eighth Nemean Ode», *PCPhs* 22, pp. 26-42.
- Carey, C. (1989) «The Performance of the Victory Ode», *AJPh* 110, pp. 545-565.

- Carey, C. (2011) «Alcman: from Laconia to Alexandria», en Athanassaki L. y Bowie E. (eds.), *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination*, Berlin-Boston: De Gruyter, pp. 437-460.
- Chantraine, P. (1999) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots. Nouvelle édition mise à jour*, Paris: Klincksieck.
- Clear, R. (2013) «Family, Duty and Expectation: A Case for the Joint Performance of Pindar's *Isthmian* 2 and *Pythian* 6», *Mnemosyne* 66.1, pp. 31-53. <https://doi.org/10.1163/156852512X585160>
- Currie, B. G. F. (2013) «The Pindaric First Person in Flux», *ClAnt* 32.2, pp. 243-282. <https://doi.org/10.1525/CA.2013.32.2.243>
- D'Alessio, G. B. (1994) «First-Person Problems in Pindar», *BICS* 39, pp. 117-139. <https://doi.org/10.1111/j.2041-5370.1994.tb00456.x>
- D'Alessio, G. B. (2004) «Past Future and Present Past: Temporal Deixis in Greek Archaic Lyric», *Arethusa* 37.3, pp. 267-294. <https://doi.org/10.1353/are.2004.0020>
- Di Marzio, M. (2017) «Il canto delle sirene nel carme dafneforico di Pind. fr. 94b Maehler», en Gostoli A. et alii (eds.), *Poeti in agone: competizioni poetiche e musicali nella Grecia antica*, Turnhout: Brepols Publishers, pp. 237-260.
- Edmonds, J. M. (1927) *Lyra Graeca*, vol. III, London: Heinemann.
- Fagles R. et al. (1961) *Bacchylides. Complete Poems*, New Haven: Yale University Press.
- Fearn, D. (2011) «Aeginetan Epinician Culture: Naming, Ritual, and Politics», en Fearn, D. (ed.), *Aegina: Contexts for Choral Lyric Poetry*, Oxford-New York: Oxford University Press, pp. 175-226.
- Ferrari, F. (1991) «Tre papiri pindarici. In margine ai fr. 52n (a), 94a, 94b, 169a Maehler», *RFIC* 119, pp. 385-407.
- Ferrari, F. (2008) *Pindaro. Pitiche*, Milano: BUR.
- Ferreira, L. N. (2011) «Um jovem poeta na Tessália: a *Pítica X* de Píndaro», *Humanitas* 63, pp. 75-88.
- Fowler, L. R. (2022) *Pindar and the Sublime: Greek Myth, Reception, and Lyric Experience*, London-New York: Bloomsbury.
- Frisk, H. (1960) *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg: Winter.
- García Romero, F. (1986) *Estructura de la Oda baquilídea. Estudio composicional y métrico*, vol. I, Madrid, (tesis doctoral): Universidad Complutense.
- García Romero, F. (1988) *Baquílides. Odas y Fragmentos*, Madrid: Gredos.
- Gentili, B. et al. (1995) *Pindaro. Le Pitiche*, Milano: Fondazione Lorenzo Valla.
- Gerber, D. E. (1984), *Lexicon in Bacchylidem*, Hildesheim: Olms-Wiedmann.
- Giuseppetti, M. (2015) *Bacchilide. Odi e Frammenti*, Milano: BUR.

- Henry, W. B. (2005) *Pindar's Nemeans. A Selection*, München-Leipzig: K.G. Saur.
- Hornblower, S. y Morgan, C.A. (2007) «Introduction», en Hornblower, S. y Morgan C. A. (eds.), *Pindar's Poetry, Patrons, and Festivals: From Archaic Greece to the Roman Empire*, New York-Oxford: Oxford University Press, pp. 1-43.
- Hutchinson, G. O. (2001) *Greek Lyric Poetry*, Oxford: Oxford University Press.
- Instone, S. (1996) *Pindar. Selected Odes*, Warminster: Aris & Phillips.
- Irigoin, J. et al. (1993) *Bacchylide. Dithyrambes, Épinicies, Fragments*, Paris: Les Belles Lettres.
- Jesus, C. A. M. (2014) *Baquílides. Odes e Fragmentos*, Coimbra-São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra- Annablume Editora.
- Kirkwood, G. M. (1966) «The Narrative Art of Bacchylides» en Wallach, L. (ed.), *The Classical Tradition. Literary and Historical Studies in Honor of Harry Caplan*, Ithaca: Cornell University Press, pp. 98-114.
- Kirkwood, G. M. (1982) *Selections from Pindar*, Chicago: Scholars Press.
- Kowerski, L. M. (2005) *Simonides on the Persian Wars. A Study of the Elegiac Verses of the «New Simonides»*, New York-London: Routledge.
- Kuhn-Treichel, T. (2020) *Rollen in Relation: das poetische Ich in verschiedenen Gattungen bei Pindar*, München: Beck.
- Kurke, L. (2007) «Visualizing the Choral: Epichoric Poetry, Ritual, and Elite Negotiation in Fifth Century Thebes», en Kraus C. et al. (eds.), *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature. Essays in Honour of Froma Zeitlin*, Oxford-New York: Oxford University Press, pp. 63-101.
- Kurke, L. (2013) *The Traffic in Praise: Pindar and the Poetics of Social Economy*, Berkeley: California Classical Studies (=1991).
- Lardinois, A. P. M. H. (2011) «The *Parrhesia* of young Female Choruses in Ancient Greece», en Athanassaki L. y Bowie E. (eds.), *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination*, Berlin-Boston: De Gruyter, pp. 161-172.
- Lattmann, C. (2017) «Pindar's voice(s): The Epinician *Persona* Reconsidered», en Slater, N. W. (ed.), *Voice and Voices in Antiquity*, Leiden: Brill, pp. 123-148.
- Lefkowitz, M. R. (1995) «The First Person in Pindar Reconsidered - Again», *BICS* 40, pp. 139-150. <https://doi.org/10.1111/j.2041-5370.1995.tb00468.x>
- Lehnus, L. (1984) «Pindaro: il Dafneforico per Agasicle (fr. 94b Sn.-M.)», *BICS* 31, pp. 61-92.
- Liddell, H. G., Scott, R. y Jones, H. S. (1996) *A Greek-English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press.

- MacLachlan, B. (2007) «Epinician swearing», en Sommerstein, A. H. y Fletcher, J. (eds.), *Horkos. The Oath in Greek Society*, Exeter: Liverpool University Press, pp. 91-102.
- Maehler, H. (1982a) *Die Lieder des Bakchylides. Edition des Textes mit Einleitung und Übersetzung*, vol. I, Leiden: Brill.
- Maehler, H. (1982b) *Die Lieder des Bakchylides. Kommentar*, vol. II, Leiden: Brill.
- Maehler, H. (2001) *Pindari Carmina cum fragmentis*, vol. II, München-Leipzig: K. G. Saur.
- Maehler, H. (2003) *Bacchylides. Carmina cum fragmentis*, München-Leipzig: K. G. Saur.
- Maehler, H. (2004) *Bacchylides. A Selection*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Mandrizzato, E. (2010) *Pindaro. Tutte le Opere*, Milano: Bompiani.
- Marinis, A. (2025) *Poetics and Religion in Pindar. Ambits of Performance and Cult*, London-New York: Routledge.
- Maslov, B. (2015) *Pindar and the Emergence of Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.
- McDevitt, A. (2009) *Bacchylides. The Victory Poems*, London: Bristol Classical Press.
- Meusel, E. (2020) *Pindarus Indogermanicus*, Berlin-Boston: De Gruyter.
- Miller, A. M. (2019) *Pindar. The Odes*, Oakland: University of California Press.
- Morais, C. (2009) «Glória aos vencedores, glória a Ceos (Bacílides, *Odes* 6-8)», *Ágora* 11, pp. 13-32. <https://doi.org/10.34624/agora.v0i11.10267>
- Morrison, A. D. (2007) *The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry*, Cambridge-New York: Cambridge University Press.
- Morrison, A. D. (2011) «Aeginetan Odes, Reperformance, and Pindaric Intertextuality», en Fearn, D. (ed.), *Aegina: Contexts for Choral Lyric Poetry*, Oxford-New York: Oxford University Press, pp. 227-253.
- Morrison, A. D. (2012) «Performance, Re-performance and Pindar's Audiences», en Agócs, P. et al. (eds.), *Reading the Victory Ode*, Cambridge-New York: Cambridge University Press, pp. 111-133.
- Most, G. W. (1986) «Pindar, Fr. 94b. 19-20 Sn.-M.», *ZPE* 64, pp. 33-38.
- Nisetich, F. J. (1977) «Convention and Occasion in *Isthmian* 2», *California Studies in Classical Antiquity* 10, pp. 133-156.
- Ortega, A. (1984) *Píndaro. Odas y Fragmentos*, Madrid: Editorial Gredos.
- O'Sullivan, P. (2022) «Epinician Virtue-Signaling: The Poetics of *Aretē* in Pindar's Victory Odes», en Reid, H. L. y Serrati J. (eds.), *Ageless Arete: Selected Essays from the 6th Interdisciplinary Symposium on the Hellenic Heritage of Sicily and Southern Italy*, Siracusa-Dakota Dunes: Parnassos Press - Fonte Aretusa, pp. 67-90.

- Perysinakis, I. N. (2006) «Κόσμον or κόμπον? A note on Simonides' *Elegy on Plataea*, fr. 11.23 W²», *ZPE* 157, pp. 19-21.
- Phillips, T. (2017) «Pindar's Voices: Music, Ethics and Reperformance», *JHS* 137, pp. 142-162. <https://doi.org/10.1017/S0075426917000118>
- Pitotto, E. (2011) «Riflessioni sul *medium* poetico: note esegetiche ai versi finali della *Nemea* 8», *SIFC* 9.1, pp. 105-128.
- Poltera, O. (1997) *Le langage de Simonide. Étude sur la tradition poétique et son renouvellement*, Bern-Frankfurt am Main: Lang.
- Power, T. (2011) «Cyberchorus: Pindar's Κηληδόνες and the Aura of the Artificial», en Athanassaki L. y Bowie E. (eds.), *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination*, Berlin-Boston: De Gruyter, pp. 67-113.
- Presutti, T. (2023) «*Il vanto sirenico*. Pindaro, fr. 94b, 13-20 M.», *QUCC* 133.1, pp. 21-39. <https://doi.org/10.19272/202306401002>
- Privitera, G. A. (1998) *Pindaro. Le Istmiche*, Milano: Mondadori (2^a ed.).
- Privitera, G. A. (2010) «La poetica della verità nelle *Nemee* VII e VIII», *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche* 21.1-2, pp. 47-64.
- Race, W. H. (1973) *The «Vaunt» in Pindar*, Stanford: Stanford University.
- Race, W. H. (1987) «Pindaric Encomium and Isokrates' *Evagoras*», *TAPhA* 117, pp. 131-155.
- Race, W. H. (1997) *Pindar. Nemean Odes, Isthmian Odes, Fragments*, vol. II, Cambridge-London: Harvard University Press.
- Rutherford, I. (2001) «The New Simonides: Toward a Commentary», en Boedeker, D. y Sider, D. (eds.), *The New Simonides. Contexts of Praise and Desire*, Oxford-New York: Oxford University Press, pp. 33-54.
- Schironi, F. (2020) «The Speaking Persona: Ancient Commentators on Choral Performance», en Foster, M. et al. (eds.), *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry: Theories and Models: Studies in Archaic and Classical Greek Song*, Vol. 4, Leiden-Boston: Brill, pp. 109-32.
- Schroeder, O. (1922) *Pindars Pythien*, Leipzig-Berlin: Teubner.
- Seaford, R. (2003) «Dionysos, Money, and Drama», *Arion* 11.2, pp. 1-19.
- Seaford, R. (2004) *Money and the Early Greek Mind*, Cambridge-New York: Cambridge University Press.
- Sevieri, R. (1999) *Pindaro. Frammenti*, Milano: La Vita Felice.
- Sevieri, R. (2007) *Bacchilide. Epinici*, Milano: La Vita Felice.
- Sider, D. (2001) «Fragments 1-22 W²: Text, Apparatus Criticus, and Translation», en Boedeker, D. y Sider, D. (eds.), *The New Simonides. Contexts of Praise and Desire*, Oxford-New York: Oxford University Press, pp. 13-29.

- Sider, D. (2020) *Simonides. Epigrams and Elegies*, Oxford: Oxford University Press.
- Slater, W. J. (1969) *Lexicon to Pindar*, Berlin: De Gruyter.
- Slavitt, D. R. (1998) *Epinician Odes and Dithyrambs of Bacchylides*, Philadelphia: Pennsylvania State University.
- Snell, B. y Maehler, H. (1971) *Pindari Carmina cum fragmentis*, vol. I, Leipzig: Teubner.
- Snell, B. y Maehler, H. (1975) *Pindari Carmina cum fragmentis*, vol. II, Leipzig: Teubner.
- Spelman, H. (2018) *Pindar and the Poetics of Performance*, Oxford: Oxford University Press.
- Stehle, E. (1996) «Help me to sing, Muse, of Plataea», *Arethusa* 29.2, pp. 205-222.
- Stehle, E. (2001) «A Bard of the Iron Age and His Auxiliary Muse», en Boedeker, D. y Sider, D. (eds.), *The New Simonides. Contexts of Praise and Desire*, Oxford-New York: Oxford University Press, pp. 106-119.
- Stehle, E. (2017) «The Construction of Authority in Pindar's *Isthmian* 2 in Performance», en Bakker, E. J. (ed.), *Authorship and Greek Song: Authority, Authenticity, and Performance*, Leiden-Boston: Brill, pp. 8-33.
- Stergiou, G. (2020) «*Isthmian* 2: Commodity or Gift», *G&R* 67.1, pp. 43-53. <https://doi.org/10.1017/S001738351900024X>
- Suárez de la Torre, E. (1988) *Píndaro. Obra completa*, Madrid: Cátedra.
- Thummer, E. (1968) *Pindar. Die isthmischen Gedichte*, vol. I, Heidelberg: Winter.
- Thummer, E. (1969) *Pindar. Die isthmischen Gedichte*, vol. II, Heidelberg: Winter.
- Torrance, I. C. (2014) «Swearing Oaths in the Authorial Person», en Sommerstein, A.H. y Torrance, I.C. (eds.), *Oaths and Swearing in Ancient Greece* Berlin-Boston: De Gruyter, pp. 348-371.
- Verdenius, W. J. (1988) *Commentaries on Pindar*. Vol. II, Leiden: Brill.
- Verity, A. e Instone, S. (2007) *Pindar. The Complete Odes*, Oxford-New York: Oxford University Press.
- Vicente Sánchez, A. C. (2022) «Fanfarronerías, petulancias, bravatas, vanaglorias y tintineos en Plutarco: κόμπος y cognados», en Martínez Benavides, M.J. y Pino Campos, L. M. (eds.), *Plutarco y la insularidad*, Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 331-340.
- Vicente Sánchez, A. C. (2024) «La familia léxica del término κόμπος en la tragedia griega del siglo V», *Fortunatae* 40, pp. 145-168. <https://doi.org/10.25145/j.fortunat.2024.40.08>
- Vicente Sánchez, A. C. (2026) «Crítica literaria y fanfarronería a través de un lexema en Aristófanes», *CFC (egi)* 36, pp. 131-141.

Wegner, M. (1939) «Olympos», *RE* 18.1, cols. 321-324.

West, M. L. (1992²) *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, vol. II, Oxford: Clarendon Press.