

# «Ya vienen los novios»: una lectura socioantropológica del fragmento 44 V. de Safo

Emilio Suárez de la Torre

Universitat Pompeu Fabra. Departament d'Humanitats

emilio.suarez@upf.edu



Recepción: 21/12/2008

## Resumen

Análisis de las características del fragmento 44 V. de Safo concebido como poema adaptado a su entorno social y territorial, en el que, gracias a la situación mítica seleccionada, se convierte en portador de una riqueza de significados sólo perceptible plenamente, tanto en el contexto inmediato del círculo femenino sáfico, como en una celebración colectiva del ámbito lesbio y anatolio occidental. El autor rechaza la posibilidad de una interpretación ominosa del mito por sus supuestas evocaciones homéricas. Por el contrario, el episodio seleccionado podía formar parte de una tradición local que reivindicara una visión distinta del tema troyano. Safo lleva a cabo una fusión del ritual real con el mito en el que la selección del léxico está extremadamente cuidada.

**Palabras clave:** poesía lesbia, épica, boda, mujer, sociedad, Asia Menor.

## Abstract. *A Socio-Anthropological Reading of Sappho's Fr. 44*

Sappho's fragment 44 V. is here analyzed as a poem perfectly fitting the social and geographical background. By means of the selected mythical episode, it conveys a great abundance of meanings which could be fully appreciated as much in the Sapphic circle as in a Lesbian and even Anatolian setting. The author rejects an 'ominous' interpretation of the selected myth because of its hypothetical Homeric allusions. On the contrary, this episode could belong to a local tradition vindicating an alternative view of the Trojan saga. Sappho operates a particular fusion of actual wedding ritual and myth, in which the choice of the vocabulary is made with special care.

**Key words:** Lesbian poetry, epic, wedding, woman, society, Asia Minor.

Cada fragmento de los poetas antiguos encierra una contradicción para nosotros. El placer de su lectura se entrelaza con las múltiples dudas que nos suscita, nos crea la ilusión de que podemos apreciar la riqueza que encierra, pero nos deja vacilantes ante las incógnitas sin resolver, perplejos de lo poco que en verdad sabemos del mundo en que se integra. Y cuando aparece un «nuevo» poema (es decir, ya viejo, pero hasta entonces oculto a nuestra vista), el doble efecto descrito se multiplica: se agranda la ilusión de poder estar más cerca de *saber*, pero se agiganta el desasosiego de la falta de respuestas. Así es y así debe ser. No es ésta una opinión pesimista, todo lo contrario. Es un reto estudiar a los poetas de la Grecia arcaica. Tenemos el privilegio de trabajar sobre una «obra abierta», nunca para

nosotros acabada, que nos debe mantener siempre entre la prudencia en los juicios y la expectación.

Esta reflexión inicial se justifica plenamente en el caso del fragmento sáfico que he elegido para el homenaje a una extraordinaria filóloga y noble amiga, de la que tanto hemos aprendido quienes hemos tenido el privilegio de conocerla y de leer sus trabajos. Dada la naturaleza fragmentaria de la poesía arcaica conservada, no hay nada peor que hacerse una imagen rígida de un poeta, puesto que puede desvirtuar la interpretación de los posibles nuevos hallazgos. Así sucedió (no es un caso aislado) con la primera edición de este espléndido fragmento<sup>1</sup>, cuya autoría sáfica fue puesta en duda, a veces con vehemencia, por nombres insignes como Wilamowitz o Schadewaldt<sup>2</sup>, por citar sólo un par de ejemplos. ¿Tan *anómalo* resultaba? Es cierto que el texto suscitaba dudas de carácter lingüístico, pero, paradójicamente, lo que le hizo más sospechoso de inautenticidad fue (ahora nos resulta sorprendente) ese tratamiento «neoépico»<sup>3</sup>, ese desarrollo épico-mítico narrativo de (en principio) difícil acomodo en lo que, hasta ese momento, era conocido de Safo. Porque no hay nada peor que hacerse una idea rígida de un poeta arcaico: enseguida un nuevo texto nos deshará esa idea. Y la reacción no puede ser la del rechazo, dado que es mucho más prudente la de la integración y la ampliación de nuestro horizonte. Sin embargo, en este caso no era tan difícil llegar a esa integración. Más aún: se trata de una excepcional muestra de lo que es el mundo poético de Safo, del importante papel que su actividad lírica desempeñaba en el entorno geográfico y en las circunstancias sociales e históricas en que ella vivió. Se trata también de un decisivo ejemplo (un auténtico *paradigma*) de la función y de las características de la poesía arcaica no épica.

Vayamos al fragmento en cuestión, del que ofrezco en primer lugar el texto y una propuesta de traducción:

Κυπρο[ ]ας  
 Κάρυξ ἦλθε θε[ ]ελε[  
 Ἶδαος ταδεκα...φ[.]ις τάχυσ ἄγγελος  
 < >  
 τάς τ' ἄλλας Ἀσίας .[.]δε.αν κλέος ἄφθιτον  
 Ἴεκτωρ καὶ συνέταιρ[ο]ι ἄγοισ' ἐλικώπιδα  
 θήβας ἕξ ἰέρως Πλακίας τ' ἄ.[.]νάω  
 ἄβραν ἀνδρομάχαν ἐνὶ ναῦσιν ἐπ' ἄλμυρον  
 πόντον· πόλλα δ' [ἐλίγ]ματα χρούσια κάμματα  
 πορφύ[α] καταύτ[.]να, ποίχιλ' ἀθύρματα,  
 ἀργύρα τ' ἀνά[ρ]ιθμα [ποτή]ρ[ια] κάλέφαις.

1. *P. Oxy* 1232 fr. I, cols. II, III, fr. 2 + *P. Oxy* 2076, col. II.
2. WILAMOWITZ (1914); SCHADEWALDT (1950: 48) y PAGE (1955: 68-70) resumen muy bien las objeciones de carácter lingüístico-métrico que hicieron dudar de la autoría (se trata de «anomalías» en las formas dialectales y en las secuencias métricas). Además, se han expresado objeciones de otra naturaleza, naturalmente más subjetivas. No obstante, desde JURENKA (1914), la aceptación de la autenticidad sáfica es prácticamente unánime.
3. El término es de BURNETT (1983: 219).

ὥς εἶπ'· ὄτραλέως δ' ἀνόρουσε πάτ[η]ρ φίλος·  
 Φάμα δ' ἦλθε κατὰ πτόλιν εὐρύχορον φίλοις.  
 αὐτίκα Ἰλιάδα σατίνα[ς] ὑπ' ἐντροχόις  
 ἄγον αἰμμόνοις, ἐπ[έ]βαινε δὲ παῖς ὄγλος  
 γυναικῶν τ' ἄμα παρθενία[ν] τ...[.].σφύρων,  
 χάρις δ' αὖ Περάμοιο θύγ[α]τρει[ς]  
 ἴπ[οι]ς δ' ἀνδρες ὑπαγον ὑπ' ἄρ[μα]τα  
 π[ ]ες ἦῖθεοι, μεγάλω[σ]τι δ[ ]  
 δ[ ]άνιοχοι φ[.....].[ ]  
 π[ ]ξαο[ ]  
 < desunt aliquot versus >  
 [ ]κελοὶ θεοί[ς]  
 [ ] ἄγνον ἀολ[λε]  
 [ὄρμαται] [ ]νον ἐς Ἰλιο[ν]  
 [αὔλος δ' ἀδυ[μ]έλῃς] [ ]τ' ὀνεμίγνυ[το]  
 [καὶ ψ[ό]φο[ς κ]ροτάλ] [ων ]ως δ' ἄρα πάρ[θ]ενοι  
 [ἄειδον μέλος ἄγν] [ον ἴκα]νε δ' ἐς αἶθ[ερα]  
 [ἄχω θεοσπεσία γελ.] [ ]  
 [πάνται δ' ἦς κατ ὄδο] [ ]  
 [κράτηρες φιαλαί τ' ὄ] [...]υεδε[.]εακ[.].[ ]  
 [μύρρα καὶ κασία λίβ]ανός τ' ὀνεμίγνυτο  
 [γύναικες δ' ἐλέλυσο]ν ὅσα προγενέστερα[ι]  
 [πάντες δ' ἀνδρες ἐπ]ήρατον ἴαχον ὄρθιον  
 [Πάον ὀνκαλέοντες] ἐκάβλονον εὐλύρα,ν,  
 [ὑμνην δ' Ἔκτορα κἀ]νδρομάχαν θεοεικέλο[ις].

... (de?) Chipre....

como heraldo vino...

Ideo... raudo mensajero

«.....»

y del resto de Asia .... fama imperecedera

Héctor y sus compañeros traen a la delicada Andrómaca,

de vivaz mirada, desde la sagrada Teba y de la [eterna] Placia,

en las naves, sobre el salobre mar;

y numerosas pulseras de oro y vestidos

purpúreos perfumados, abigarrados adornos,

incontables vasos de plata, y marfil».

Así dijo. Rápidamente se puso en pie su querido padre;

y la noticia llegó por la espaciosa ciudad a los seres queridos.

Enseguida los Íliadas condujeron sus mulos bajo el yugo

de las carretas de hermosas ruedas, y a ellas subió toda la multitud

de mujeres y, a la vez, de vírgenes de (bellos) tobillos,

mientras que, a su vez, aparte (iban) las hijas de Príamo,

y a los carros uncieron los caballos los hombres

(todos) los jóvenes, y con gran porte (avanzaban?)

... los aurigas...

.....

..... iguales a dioses

..... puro reunidos...

avanza..... a Ilio  
 y la flauta de dulce canto... se entremezclaba  
 y el batir de los crótalos.... y las vírgenes  
 cantaban una melodía pura que llegaba hasta el éter  
 ... y un eco divino ...  
 y por doquier en el camino....  
 crateros, copas y ...  
 y se entremezclaba la mirra, la casia y el incienso  
 y las mujeres, las de más edad, emitían gozosos gritos  
 y todos los hombres entonaban agudo canto amable,  
 invocando a Peán, el flechador, el de la hermosa lira,  
 y cantaban a Héctor y Andrómaca, iguales a los dioses.

Como puede apreciarse, estamos ante un poema sumamente elaborado, que tiene un valor intrínseco literario indudable. De estas cualidades, subrayaré algunas a lo largo de estas páginas, aunque no pretendo hacer un análisis exhaustivo estético-formal. Lo que ahora me interesa es «dejar hablar», sin prejuicios de ningún tipo, al verso sáfico para intentar entender mejor qué significado y razón de ser puede tener una composición de esta naturaleza en un momento de la vida de los lesbios del siglo VI aC, cómo puede explicarse en relación con lo que sabemos (y no sabemos) de la poesía y del llamado «círculo» sáfico.

Desde el punto de vista formal, destaca la armonía de la estructura en relación con la homogeneidad léxico-semántica de cada parte, correspondiente a la distribución del contenido del relato<sup>4</sup>. Con él, se ponen en movimiento diversas sensaciones estéticas (visualidad, acción, sonido), todas ellas en función de la creación de un vínculo estrecho entre la situación mítica y la realidad contemporánea, entre la experiencia de los personajes del mito y la de quien escucha el canto sáfico. ¿De qué experiencia vital hablamos? No sería exacto responder que se trata «de la boda». Digamos que estamos ante una parte de las tres que (en la extendida tendencia a describir la boda como *rito de paso*)<sup>5</sup> estructuran ese decisivo momento, en concreto, el de la *agregación* a una nueva unidad familiar que, en el caso de la mujer griega, es el *oikos* del marido. Pero no se trata de un enlace cualquiera. Los protagonistas son nada menos que Héctor y Andrómaca y la morada que los acogerá será el palacio troyano de Príamo. Y aquí se desencadena el dilema del filólogo que analiza el pasaje. Un viejo dilema que renace cada vez que pretendemos apreciar en su justo valor la relación de la lírica con la épica. No hablo ya de la enmienda a la totalidad del planteamiento que supone la posibilidad de que canto épico y lírico hayan coexistido desde sus inicios y no debemos construir una secuencia imitativa (como puede suceder con la lengua poética), sino el problema de cómo debemos valorar una evocación épica que trasciende la cuestión del «colorido épico» y que implica a su vez otro doble dilema, viejo en la historia de la intertextualidad.

4. Véase *infra* el esquema en el apéndice final.

5. Es la conocida teoría de VAN GENNEP (1909). Véase la aplicación al ritual griego (ateniense) de la boda (con un claro esquema de la tripartición) en el artículo «Hochzeit» del *Neue Pauly* (5, cols. 649-656, realizado por Mareile Haase).

Primero: ¿debemos entender que la evocación de una escena, situación o pasaje de los poemas homéricos implica que el texto evocador queda condicionado por *todos* los aspectos del evocado y que su intelección exacta no se consigue si no se tienen en cuenta esos matices? Segundo: cuando no se trata de situaciones cantadas en la épica homérica, ¿estamos siempre ante la utilización de una tradición cantada en la épica no homérica o puede tratarse de una invención por parte del poeta, a partir del conjunto de las tradiciones épicas? Y, finalmente (en relación con el último aspecto): ¿hay que contar con una tradición épica lesbiana sustancialmente divergente del resto? No pretendo que tengamos respuesta (y menos unánime) a estos interrogantes. Sólo abren el camino de la reflexión siguiente.

En efecto, una característica de la poesía de Safo es la reelaboración de tradiciones épicas (expresémoslo de este modo, algo general)<sup>6</sup>, el juego con la lengua poética compartida con aquélla, unido a una apropiación y remodelación de los prototipos épicos adecuada al mundo de la mujer. En relación con la primera de las preguntas anteriores, debemos reconocer que, en este aspecto, hay un riesgo grande de interpretación subjetiva, como siempre que se trata de valorar en qué manera la presencia de un mito era apreciada por el público al escuchar el canto. En un triple sentido: *a*) si la selección efectuada por el poeta supone que cada elemento tenga una relación unívoca con un motivo de la actualidad de la interpretación, *b*) si las expresiones, fórmulas, etc. transfieren al nuevo texto todas las denotaciones y connotaciones del texto originario y *c*) si los elementos *omitidos* tienen algún valor para quien, conocedor de la versión más amplia del relato mítico, evoque, al oír la versión adaptada, el conjunto de secuencias del macrorrelato.

Este fragmento pone de relieve el dilema interpretativo que acabo de señalar. Una tendencia extendida en la crítica ha sido hacer prevalecer lo ominoso y negativo en el pasaje. En efecto (y por empezar por lo más general), Héctor y Andrómaca no son precisamente un modelo de matrimonio al que el destino depare eterna felicidad. Por un lado, él se convierte en víctima no sólo del destino ineluctable, sino también de las decisiones y de la intervención de los dioses. Por su parte, Andrómaca, al sobrevivir a la caída de Troya (en la que pierde a su esposo y a su hijo<sup>7</sup>), protagonizará prolongaciones del relato mítico que la convertirán en esposa y madre de diversos héroes, aunque generalmente bajo la sombra de su condición de prisionera. Más en detalle, se ha señalado la estrecha relación entre memorables situaciones de la *Ilíada*, de luctuoso y triste desarrollo (despedida de Héctor y Andrómaca, encuentro de Aquiles y Príamo, etc.), la coincidencia de fórmulas con las que aparecen en esas situaciones y en otras que aproximan la figura de Andrómaca a la de Aquiles (en el doble sentido heroico y de muerte segura), etc. Veamos un par de ejemplos para comprobar la fiabilidad del método. En su análisis de la presencia de alusiones homéricas en Safo, Leah Rissmann<sup>8</sup>, quien consi-

6. En el sentido de que se comparten con la tradición épica. Otra cosa es que se «tomen» de la épica. La antigüedad de la poesía eolia y sus peculiaridades léxicas y temáticas podrían implicar un desarrollo antiguo no necesariamente «homérico». Cf. la propuesta de RODRÍGUEZ SOMOLINOS (2003).
7. Con alguna discrepancia en las versiones.
8. RISSMANN (1983: 119-148).

dera este poema «el más homérico» de todos los sáficos<sup>9</sup>, analiza aquellas evocaciones homéricas que, por acumulación, convierten a Andrómaca en este poema en un paralelo de la figura heroica de Aquiles. Por ejemplo, en la línea 5 encontramos la expresión épica *κλέος ἄφθιτον*, puesta en boca del heraldo Ideo, aparentemente referida a la llegada de Andrómaca. Dicha fórmula aparece una sola vez en Homero (9, 413), cuando Aquiles recuerda las palabras de su madre Tetis: la permanencia en la lucha por Troya será incompatible con el νότος, pero conseguirá esa fama imperecedera (y lo contrario, si retorna a casa)<sup>10</sup>. Pues bien, su presencia aquí<sup>11</sup> significaría que «Safo puede cantar el *κλέος ἄφθιτον* de Andrómaca, porque pretende presentarla como una heroína de la talla de Aquiles»<sup>12</sup>. Algo similar ocurriría con el epíteto que cierra el poema (*θεοεικέλοις*), que también en la *Ilíada* se aplica a Aquiles. Rissmann analiza otros motivos compartidos con Homero, que se resumen del siguiente modo: a) detallado catálogo de dones, b) papel de Ideo y Príamo y c) mención de diversos tipos de carros. Dado que una parte de estos elementos se encuentran en los trágicos momentos de la muerte o de los funerales de Héctor, esto «proyectaría una sombra» sobre la mención sáfica, que contrastaría fuertemente con la alegría de la celebración cantada por Safo. En esta misma línea, Lawrence P. Schrenk ha llegado a la conclusión de que «el matrimonio nunca está libre de un elemento de sufrimiento, y la implicación del fragmento 44 es que incluso el matrimonio mejor auspiciado está destinado a tener oscuras consecuencias»<sup>13</sup>. Se basa para ello en algunos de los aspectos ya considerados por Rissmann, aunque analiza con más detalle el paralelo entre los funerales de Héctor en el canto 24 de *Ilíada* (y las escenas subsiguientes, incluidos los versos finales del poema) y la escena del fragmento 44. En concreto, cada una de las secuencias de *Il.* 24, 699 s. es puesta en paralelo con las correspondientes del pasaje sáfico<sup>14</sup>.

Desde luego, si aceptamos que los modelos homéricos tienen *ese* peso sobre la hipotética alusión sáfica, es evidente que habría que aceptar que el canto sáfico encierra una advertencia para los (también hipotéticos) contrayentes. Sin embargo, a la vista de la pesimista conclusión de Schrenk, uno se pregunta si es que verdaderamente Safo se había propuesto amargar la fiesta a los novios con un (supongamos) epitalamio de tan ominoso contenido (en el peor de los sentidos), al advertirles sobre los avatares que pueden aguardarles tras la felicidad del momento. Como para salir corriendo en ese instante<sup>15</sup>. Tampoco resultaría esto compati-

9. «This is Sappho's most Homeric poem» (1983: 121).

10. En este caso, la fórmula empleada para lo que Aquiles perdería es *κλέος ἔσθλόν*, 415.

11. Puesta en paralelo con el uso que de ella hace Íbico en la célebre *Oda a Policrates*.

12. RISSMANN (1983: 124): «Sappho can sing of Andromache's *κλέος ἄφθιτον* because she means to identify her as a heroine of Achilles stature».

13. «Marriage is never without an element of pain, and the implication of frag. 44 is that even the most auspicious marriage is bound to have darker consequences» (SCHRENK, 1994: 150).

14. Ya KAKRIDIS (1966) había llamado la atención sobre la dificultad que suponía el que un *carmen nuptiale* incluyera tan agorera evocación.

15. Esta forma de juzgar el pasaje es lo que ha hecho desistir a algunos críticos de considerarlo un canto nupcial.

ble con la exuberante alegría que desborda el texto, con el afán por crear un ambiente mítico que (siempre en el supuesto del «epitalamio») sublimara la realidad de la fiesta compartida, con la que se funde la composición. En este sentido, la propia Rissmann ya encontró una visión algo más optimista que la que acabamos de citar, al observar que, igual que la boda de Andrómaca supuso «el día de su supremo triunfo», así también «en ninguna otra ocasión fuera de su boda estaba la mujer más en el centro de atención: en ningún otro momento había una procesión exclusivamente en su honor»<sup>16</sup>.

La pregunta que surge no es sólo la del dilema intertextual antes citado. La cuestión, más general, es si la utilización en la lírica arcaica de un mito es *selectiva* o alude también *a lo que se omite*. Tenemos un ejemplo reciente en el «novísimo Arquíloco»<sup>17</sup>. Del mito de Télefo ha seleccionado Arquíloco un *flash* cuidadosamente elegido para sustentar la tesis o *gnome* de partida (línea 3: φεύγειν δέ τις ὄρη, ‘hay un momento para huir’), un caso espectacular de huida de los aqueos frente al héroe de Misia, lo que supondría un tratamiento muy favorable de éste último. Sin embargo, algunos autores han planteado la posibilidad de que, tras la última línea, se desarrollara el relato del cambio de situación que hace huir a Télefo perseguido por Aquiles. O incluso que, aunque no se relatara esto, habría que contar con que quien escuchara el poema tuviera presente ese cambio de la situación. Estas suposiciones son, de momento, imposibles de verificar. Más aún, en principio, parece más lógico pensar que el mito apoya simplemente el razonamiento que el poeta quiere sustentar: el mito es *polivalente*, en la medida en que su contenido entrelaza momentos narrativos de diversa naturaleza, lo que no excluye la consolidación de modelos *fixos*, menos susceptibles de ser alterados por una versión concreta. Además, se da un aspecto más importante, a saber, el condicionamiento que supone el entorno de interpretación, que multiplica la polivalencia del mito en función de la audiencia. Añadido otro ejemplo representativo que puede ayudar a aclarar el caso sáfico. Las odas pindáricas destinadas a eginetas contienen casi exclusivamente alusiones o relatos míticos protagonizados por los Eácidas. Ya sabemos que Píndaro gusta de hacer un empleo del mito que puede rozar el claroscuro, pero es evidente que, en un contexto egineta, una mención, por ejemplo, de las hazañas de Aquiles no tiene más que una cara, que es la positiva y la del canto de una gesta heroica a la que se equipara la victoria agonística. Es cierto que en una oda egineta se recuerda que «el hombre es el sueño de una sombra»<sup>18</sup> y que somos seres de un día, pero esto viene igualmente a ensalzar la necesidad de dejar una huella imperecedera en nuestro paso por la existencia para merecer la inmortalidad del canto. Así que, volviendo ahora al pasaje sáfico, podemos reconsiderar de forma muy distinta los puntos de apoyo de la interpretación «ominosa». Tomemos la fórmula κλέος ἄφθιτον. Para empezar, hay que recordar que pertenece al más antiguo

16. «It was the day of Andromache's supreme triumph», «On no other occasion than her wedding was a woman more in the center of attention: at no other time was there a procession solely in her honor» (RISSMANN, 1983: 128-129).

17. Remito a SUÁREZ DE LA TORRE (2009 y en prensa).

18. P. 8, 95-96.

estrato compartido por la lengua poética de diversas culturas indoeuropeas, como estudió hace tiempo M. Durante<sup>19</sup>. Dada su fuerte carga semántica, sorprende que sólo aparezca una vez en los poemas homéricos. Sí la volvemos a encontrar en un epigrama sepulcral del siglo VII aC<sup>20</sup>. En la lírica arcaica sólo aparece (aparte de Safo) en el cierre de la *Oda a Polícrates* de Íbico<sup>21</sup>. Todo ello puede indicar que pertenece a un acervo o arsenal poético no exclusivamente homérico y no estar en absoluto *infectada* por el pasaje odiseico. Pero es que, aunque así fuera, puede servir simplemente como fórmula de exaltación de situaciones y personajes heroicos sin más connotaciones. En cuanto a los paralelos estructurales de las situaciones contrastadas por los autores citados (llegada del cadáver de Héctor / llegada de Héctor y Andrómaca), en principio corresponden a una situación de «llegada de un cortejo (o similar) a una ciudad» para la que no habría muchas posibilidades de variación.

En resumen, mi opinión es que la descripción del poema sáfico admite una lectura *per se* plena de significado, sin necesidad de considerarla afectada por los paralelos épicos negativos y que no es necesario proyectar una luz negativa oculta en un mensaje implícito. El supuesto *memento* a que conduciría la interpretación intertextual radical negativa no resulta compatible con la exuberante alegría que desborda el texto, con el afán por crear un ambiente mítico que sublime la realidad de la fiesta compartida (sea cual sea)<sup>22</sup>, con la que se funde la composición. En cuanto a la dependencia homérica, es muy importante subrayar que Safo ha elegido un momento mítico absolutamente fuera de la tradición no sólo homérica, sino también de la épica arcaica conocida que se cantaba en las ciudades de Grecia. Este hecho supone una innovación temática que implica una postura de ruptura en el plano histórico-literario a tener en cuenta para la valoración del poema. Safo da una nueva dimensión a la mitología troyana<sup>23</sup>.

No es posible determinar la extensión de la parte perdida del poema<sup>24</sup>. Lo que conservamos es relato descriptivo, con la inclusión de la intervención en estilo directo del heraldo Ideo. La mención de Chipre al comienzo no es fácil de integrar (puede ser una indicación de lugar o una referencia a Afrodita y sus poderes, absolutamente normal en una composición sáfica). Luego, el heraldo anuncia la llegada y se detiene en la descripción de los dones que porta la pareja.

De esta descripción, cabe subrayar la formidable construcción de un universo de gloria, lujo y luminosidad que tiene su centro en el mundo femenino y en el «triumfo del amor» (de Afrodita) que culmina en esta unión. El héroe, la ciudad, todos los involucrados en ella entran en el mundo de la gloria imperecedera de la mano de Andrómaca. La gloria es fama de boca en boca, y Safo sabe que ese canto

19. DURANTE (1968: 306).

20. *GDI*, 1537: ἔχοι κλέψας ἄπιθιτον αἰφέι.

21. Fr. S151 DAVIES (v. 47).

22. Cf. las alternativas discutidas en la parte final de este estudio.

23. Y ello con independencia de que el tema existiera en una (más que hipotética) «saga local».

24. Para su estructura (con detalle de los «términos clave»), véase el cuadro estructural en el apéndice final.



la hará imperecedera, igual que los contrayentes de carne y hueso y la joven a la que se dedica el poema la tendrán con las palabras y los sonidos que les da aquélla. Es ésta una conciencia del triunfo sobre la muerte y lo percedero que quedará bien arraigada en la conciencia de la tradición lírica griega y que convertirá a la vieja fórmula indoeuropea, de cuño épico y guerrero (*κλέος ἄφθιτον*), en emblema verbal de la poesía de encomio, de banquete y de fiesta<sup>25</sup>. Claro que hay que contar con la tradición épica, pero en un sentido muy distinto. Safo trastoca los valores épicos. A Troya llegaron una vez naves de guerra, pero eso es otra historia. La gloria de Troya era más antigua y se simbolizaba mediante la llegada en las naves, sobre el salino ponto, de un puñado de jóvenes y de la nueva esposa del héroe troiano. Desde luego, los aristócratas del banquete lesbio, los *συνέταιροι* de cualquier nuevo Héctor del siglo VI podían verse aquí identificados, pero el centro de esa gloria está en la mujer que enamora. Su descripción se extiende por tres líneas, con epítetos al final de la primera y al inicio de la última y con el detalle cuidadoso de su origen en el centro. Los epítetos de Andrómaca (*ἐλκώπις*, *ἄβραν*) no pueden ser más específicos de cualidades o rasgos propios de lo femenino en la poesía arcaica (aunque tengan otros usos). En Homero aparece la fórmula *ἐλκώπιες Ἀχαιοί*<sup>26</sup>, pero en el resto de la poesía arcaica será epíteto femenino mayoritariamente y como elogio de la mirada y los ojos. En Hesíodo es habitual para describir a muchachas jóvenes<sup>27</sup> y Píndaro se lo aplicará a la propia Afrodita<sup>28</sup>. El segundo, equivalente a «delicado» (por lo que puede aplicarse a objetos), adquirirá en la poesía arcaica y clásica la connotación de «delicadeza femenina» y, a la vez, de «lujos». La propia Safo describe como *ἄβρος* (un epíteto ausente de la épica, salvo en un fragmento hesiodo<sup>29</sup>, donde se califica así a una *παρθένος*) un tipo de tela (fragmento 100), pero merecen en ella el mismo calificativo las Gracias (128, 1) y Adonis (140a 1)<sup>30</sup> y, sobre todo, en el fragmento 58 (25), Safo confiesa abiertamente su apego a esa cualidad: *ἔγω δὲ φίλημι ἄβροσύναν*. Hay una cierta sublimación del atractivo de Andrómaca con epítetos compartidos con deidades. Además, hay una reivindicación pacífica del territorio que será asolado por Aquiles y del que, a la fuerza, traerá a su concubina. La Tebas de Misia es aquí *sagrada*, su territorio, *perenne*<sup>31</sup>. En suma, mucho más importante y significativo para el poema que la posible relación que se establezca con pasajes homéricos concretos<sup>32</sup> es la reivindicación de la gloria que corresponde a los territorios que forman el entorno de la Eólida.

25. Naturalmente, pienso en el uso en Íbico citado en n. 19.

26. *Il.* 1, 389; 3, 190; 24, 402.

27. Aparece alternativamente con el epíteto *καλλιπάρης* (*Th.* 298, Fr. 43<sup>a</sup>, 19; 180, 13) o con el sustantivo *κούρη* (*Th.* 307, 998, Fr. 75, 15).

28. *Pa.* 6,1; cf. *Pa.* 2, 99 (con *παρθένου*).

29. Fr. 339.

30. Sobre el léxico de los poetas lesbianos y sus características, cf. RODRÍGUEZ SOMOLINOS (1992).

31. Dando por buena la lectura *αἰννάω*. No obstante, es restitución no segura. En cuanto al significado, he preferido entenderlo como «imperecedera» o similar, en lugar del uso propio (cuando acompaña a sustantivos que implican «curso de aguas») como «de constante fluir».

32. A los citados arriba puede añadirse el célebre episodio de la despedida de Héctor y Andrómaca en las puertas Esceas (*Il.* 6, 390 s.).

Los objetos que transportan las naves contribuyen a la creación del peculiar universo femenino, pero con referencia a un entorno lujoso, con una trasposición al mito de la aportación de una valiosa dote, que en este caso sella una alianza entre familias aristocráticas en la que se materializa la vieja ideología de la aportación de dones que, en dicha ocasión, contribuía a la «perfección» del matrimonio<sup>33</sup>. Safo procede a una descripción con elementos visuales muy destacados, con abundancia de epítetos de color en una apretada secuencia. Son objetos de lujo, que ponen ante nuestros ojos un completo ajuar en el que se entremezcla la riqueza, representada por los materiales seleccionados (oro, plata, marfil) y su abundancia, el colorido (a lo dicho añádase la púrpura y la connotación implícita en ποίκιλα), el mundo femenino (brazaletes, vestidos, ἀθύρματα<sup>34</sup>), el banquete aristocrático (ποτήρια). Y todo ello puede subsumirse, asimismo, en el *mundo de Afrodita*<sup>35</sup>. Cada uno de los elementos suma todo lo dicho, con connotaciones variadas pero armónicas.

El siguiente bloque de la descripción se caracteriza por la sucesión de acciones, por el movimiento<sup>36</sup> y la rapidez de los hechos, desde el adverbio inicial (ὄτραλέως): empezando por Príamo, toda la ciudad se pone en movimiento. Pero entre la reacción del padre del esposo y las demás hay un factor importante: la *noticia* que se extiende por Troya, la φάμα que llega a todos los rincones. En la descripción siguiente, que tiene su correspondencia en la que cierra el fragmento, destaca la presencia de todos los grupos de edad y sexo de cualquier comunidad griega. En primer lugar, las mujeres casadas (γυναίκων) y las jóvenes solteras (παρθενία[v], ya que parece un grupo distinto, si es que debe leerse la secuencia τε...τε), con una referencia a una parte del cuerpo femenino no menos habitual en descripciones en que se resalta su belleza (σφύρων)<sup>37</sup>. Todas ellas suben en un tipo de carro de mulas, las σατίνας, de origen anatolio y atestiguado en contextos que hacen referencia a cultos de este ámbito<sup>38</sup>. Parece, pues, una especialización frente al ἄρμα, de connotación y uso más bélicos. Aquí se hace una distinción

33. Sobre el léxico nupcial en general (desde un punto de vista antropológico), siguen siendo válidas las observaciones de GERNET (1980: 45-50), si bien se enmarcan en sus reflexiones sobre los «ágapas campesinos» y las raíces de determinadas fiestas.

34. Se trata de «todo objeto que embelesa a quien lo contempla, hace que uno se encapriche con él»; puede ser el efecto de un juguete para un niño (de hecho, su uso más frecuente es como sinónimo de παίγιον), pero no es casualidad que sea el nombre de las mercancías fenicias que sirvieron, entre otras cosas, para seducir a la madre de Eumeo en la isla de Siria (*Od.* 15, 403 s.: aquellos codiciosos traficantes llegaron μυρία ἄγοντες ἀθύρματα νηϊ μελαίνη).

35. La suma de la tradición simposiaca y el mundo mágico de Afrodita tiene su representación en la llamada «copa de Néstor», en la que encontramos uno de los primeros usos de ποτήριον. Véase BUCHNER-RIDGWAY (1993) y el completo análisis de BARTONEK-BUCHNER (1995), aunque la bibliografía es hoy en día muy abundante.

36. Bien visto por PERNIGOTTI (2001).

37. Καλλίσφυρος es ya epíteto homérico (Marpesa en *Il.* 9, 557, + 560; Ino *Od.* 5, 333, Hebe *Od.* 11, 603); en Hesíodo hay καλλίσφυρος, τανύσφυρος, εὔσφυρος, etc.

38. CÀSSOLA (1975: 545, *ad. HV* 13) lo define como un carro usado preferentemente por las mujeres. Hesiquio da como sinónimo ἄμαξαι. En la *Helena* de Eurípides (1311) el carro corresponde a una descripción de Deméter-Cíbele.

entre las mujeres de la ciudad y las «hijas de Príamo»<sup>39</sup>, que forman el cortejo separadamente (muy marcado en el texto por  $\chi\omega\rho\iota\varsigma \delta' \alpha\upsilon$ ). A continuación, se encuentran los carros de guerra, los  $\alpha\gamma\mu\alpha\tau\alpha$ , con sus caballos, los que entran en escena, portadores de hombres casados ( $\alpha\upsilon\delta\omicron\rho\epsilon\varsigma$ ) y de muchachos solteros ( $\eta\theta\epsilon\omicron\upsilon$ ). En resumen, este cortejo de bienvenida, como sucede con las  $\pi\omicron\mu\pi\alpha\iota$  en el culto, se estructura como representación de la polis de una manera visual y se asimila a un ritual de  $\xi\epsilon\nu\iota\sigma\mu\acute{o}\varsigma$ .

La descripción anterior deja abierta una expectativa de llegada de Héctor y Andrómaca que debía de cumplirse en los versos siguientes (perdidos), con la llegada a las puertas de Troya. Safo los describe ya en términos heroicos: son iguales a los dioses. El término  $\alpha\gamma\gamma\upsilon\nu$  ahonda en la cualidad semidivina de la pareja y acerca la acción descrita a un ritual<sup>40</sup>. El desarrollo de la acción siguiente es como una variación en eco de la primera descripción, con un notable detalle del conjunto de sensaciones de todo tipo que configura la escena y en cuya «mezcla» se insiste (cf. l. 26  $\delta\nu\epsilon\mu\acute{\iota}\gamma\nu\tau\omicron$  – l. 32  $\delta\nu\epsilon\mu\epsilon\iota\chi\nu\tau\omicron$ ): sonoras, visuales, olfativas. Su enumeración se agrupa intercalada entre los grupos de género y edad que participan (otro paralelo con la parte anterior), que van apareciendo en un orden ligeramente modificado respecto al anterior: primero las  $\pi\acute{\alpha}\rho\theta\epsilon\nu\omicron\iota$ , luego las  $\gamma\nu\nu\alpha\acute{\iota}\kappa\epsilon\varsigma$  y finalmente los  $\alpha\upsilon\delta\omicron\rho\epsilon\varsigma$ . De nuevo procede detenerse en los objetos mencionados, que configuran el universo material de una ciudad próspera y que, a la vez, contribuyen a la ritualización del acto: las crateras y copas junto a los perfumes (mirra, casia, incienso). El primer grupo apunta a la fiesta, al simposio, mientras que el segundo se compone de perfumes que suelen aparecer juntos en fuentes antiguas muy dispares. Así, Heródoto (2, 86) señala que los egipcios utilizaban los dos primeros para el embalsamamiento de cadáveres. Entre ellos, el incienso es componente habitual de ofrendas y ceremonias religiosas diversas, como atestigua la propia Safo (2, 4), con la particularidad de que estos pasajes contienen la primera mención en Grecia del uso ritual del incienso<sup>41</sup>. En cualquier caso, esa mención queda enmarcada por la detallada enumeración de sonidos y cantos que aportan los rasgos definitivos para la ritualización de la situación. Primero, el sonido de crótalos y el «canto puro» (de nuevo  $\alpha\gamma\gamma\upsilon\nu$ ) de las muchachas, que se transforma en «eco divino». Es el nivel más específico de entonación musical propiamente dicha, a cargo de aquellas jóvenes que corresponden al grupo de edad del círculo sáfico, el canto en su forma más adecuada a la coralidad juvenil y marcado con connotaciones religiosas<sup>42</sup>. Luego, las mujeres de más edad entonan el grito con el que intervienen en los rituales para invocar a los dioses y que es específico de ellas ( $\epsilon\lambda\epsilon\lambda\upsilon\sigma\delta\omega$

39. Creúsa, Laódice, Políxena y Casandra.

40. En la medida en que se puede decir esto. En cualquier caso, cf. los usos de  $\acute{\alpha}\gamma\gamma\upsilon\varsigma$  en RUDHARDT (1992: 39-41).

41. Cf. BREITENBERGER (2007: 60 y 220, n. 93), quien remite a CAMPBELL (1967: 276).

42. El término  $\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$ , calificado aquí de  $\alpha\gamma\gamma\upsilon\nu$ , recibe a su vez en 71,5 el epíteto  $\gamma\lambda\upsilon\kappa\epsilon\omicron\nu$  y quien aparentemente lo entona es  $\mu\epsilon\lambda\lambda\iota\mu\chi\acute{o}\phi\omega\nu\omicron\varsigma$  (71,6). Para  $\acute{\alpha}\epsilon\iota\delta\omega$  con  $\pi\acute{\alpha}\rho\theta\epsilon\nu\omicron\iota$ , véase 30, 3-4 (en un ritual de  $\pi\alpha\nu\nu\upsilon\chi\iota\varsigma$ ); ella *cantará* para sus  $\acute{\epsilon}\tau\alpha\theta\epsilon\alpha$  (160, 1-2).

= ὀλολύζω)<sup>43</sup>. Por último, son los hombres los encargados de entonar<sup>44</sup> el peán (con fuerte voz y en tono agudo pero atrayente<sup>45</sup>) y el himno en honor de los casados, cantos que cierran la descripción en una gradación muy bien calculada. El peán, se especifica, invoca a Apolo como ἐκάβολος y εὐλύτραις, es decir, un epíteto homérico que subraya la faceta bélica y mortífera del dios, con otro que irrumpe por vez primera en la poesía griega, concentrado en la actividad musical. Ambos, desde luego, versiones dispares, pero complementarias, de una acción asimilada desde Homero: la tensión y vibración de la cuerda con resultados diferentes, pero que son las dos caras de la misma moneda, las definiciones que mejor sintetizan la labor del dios oracular<sup>46</sup>. Además, el canto a Apolo implica más que una simple manifestación de alegría colectiva. El culto de Apolo está especialmente arraigado en territorio minorasiático<sup>47</sup> y esta ubicación troyana tiene un valor especial. En la *Ilíada* (aparte del decisivo papel del dios en el desarrollo de la acción, por la ofensa al sacerdote del santuario de Crisa) se menciona un templo de Apolo en la acrópolis troyana<sup>48</sup> (Pérgamo), de cuyo pueblo es dios protector<sup>49</sup>. Asimismo, la utilización del peán en el cierre de la composición (integrado en el canto *actual*), aparte de la manifestación de alegría y su aspecto meramente celebrativo<sup>50</sup>, deja en el aire la presencia de las funciones apotropaicas y protectoras del dios en un momento decisivo, tanto para los recién casados como para Troya<sup>51</sup>. A su vez,

43. En Heliodoro, en la descripción del ritual en torno a la tumba de Neoptólemo en Delfos (*Aeth.* 3, 5, 2), se subraya precisamente esta diferencia «de género»: ὀλόλυξαν μὲν αἱ γυναῖκες, ἠλάλαξαν δὲ οἱ ἄνδρες.
44. De nuevo un verbo marcado genéricamente: ἰάχω es, sobre todo, grito de guerra y, en consecuencia, su sujeto es mayoritariamente masculino.
45. ἰάχω + ἐπήρατον ὄρθιον Πιάονα.
46. Cf. el amplio desarrollo del tema de MONBRUN (2007), pero sin referencia al fragmento sáfico.
47. No entraré (por razones obvias de espacio) en la cuestión de los orígenes de Apolo, pero la teoría de procedencia oriental debe ser, cuando menos, matizada. La presencia del dios en las tablillas micénicas es controvertida, aunque no imposible, y es evidente que hay datos suficientes para confirmar las raíces de cultos apolíneos en la edad del bronce, lo mismo que hay rasgos compartidos con divinidades orientales y adaptaciones a modelos griegos, con fusión de ambos estratos. Aunque la bibliografía es muy abundante, me limito ahora a remitir a BURKERT (2007: 194 s.). Por otra parte, sí que debe subrayarse la importante presencia del cultos apolíneos en Asia Menor, sobre todo los oraculares: cf. PARKE (1985).
48. *Il.* 5, 446; 7, 83: Héctor promete colgar allí las armas de Menelao, como ofrenda, si le vence en duelo.
49. Por cierto que el culto de Apolo Σμινθεύς (*Il.* 1, 39) corresponde a la Eólida, junto con el de Λύκειος, atestigüado en Lesbos (aparte del de Apolo Μαλόεις, citado por Tucídides 3,3). Véase FARNELL (1977: IV, 162-169).
50. Baquílides, en su *Ditirambo* 17 (119-129), describe una escena similar (aunque los «roles» no son exactamente los mismos), con mención también del peán, cuando Teseo emerge incólume del mar, tras superar la prueba. La alegría de las mujeres jóvenes y los muchachos contrasta con la pesadumbre de Minos (cf. 124-129 ἀγαλόθρονοί τε κοῦραι σὺν εὐθυμίαι νεοκτίτωι / ὀλόλυξαν, ἔλλαγεν δὲ πόντος. ἦίθειοι δ' ἐγγύθεν / νέοι πιαάνιξαν ἔρατα ὀπί).
51. RUTHERFORD (2001: 56), en su excelente análisis de las funciones de la historia y la tipología de funciones del peán, se sirve de este pasaje (con otros textos) para ilustrar su función como canto de boda y de celebración. Esto es correcto, sólo que, como defendiendo aquí, el peán no queda exento de otras funciones, como la apotropaica, en un momento como el descrito por Safo.

la última línea confirma la apoteosis de la pareja, que es celebrada con un ὕμνος y que de nuevo es denominada θεοεικέλοις.

No es una descripción cualquiera. Safo nos ha transmitido un momento de gloria y felicidad de una pareja que se transforma en *paradigmática*, en una ciudad que no lo es menos, pero ahora no por la destrucción de los aqueos, sino por la recuperación en la memoria poética de un instante festivo en el que Troya se convertía en una ciudad llena de fiesta por los cinco sentidos, casi una urbe de utopía como la de los apolíneos hiperbóreos. Y sigue teniendo importancia la pregunta que nos hacíamos antes: ¿Pesa más lo implícito o lo explícito? ¿Tiene más efecto el desenlace fatal o el momento descrito? Que me inclino por lo segundo de cada opción (lo explícito y descrito) no deja lugar a dudas, pero, para estar más seguros, habría que saber a ciencia cierta a quién iba destinada esta composición y, sobre todo, a qué contexto de interpretación.

Son dos los escenarios que se han propuesto hasta el momento. Primero, si admitimos que es un epitalamio, el ámbito sería el de la celebración matrimonial, en algún momento de la misma (por ejemplo, en la parte que formaliza la integración de la novia en el nuevo οἶκος). Esto justificaría el uso del mitema seleccionado<sup>52</sup>. Esta descripción como epitalamio (o, menos específicamente, «canto de boda») sólo ha encontrado discrepancias en cuanto a la modalidad de interpretación (coral para unos<sup>53</sup> o monódica para otros<sup>54</sup>), pero es la mayoritaria. La otra alternativa, mucho más reciente<sup>55</sup>, nos lleva al círculo sáfico. Es decir, no sería necesario considerar el poema un epitalamio, sino un desarrollo mítico en un canto que, como tantos otros sáficos, refleja inquietudes, sentimientos, expectativas y desengaños propios de la dinámica de dicho grupo y de su actividad habitual. En este caso, el pasaje sería la ilustración mítica de las expectativas inmediatas de las ἑταῖραι sáficas. Pernigotti<sup>56</sup> lo resume así: «podríamos imaginar, por tanto, que el poema estuviera destinado a una interpretación interna en el círculo sáfico, como momento de representación al mismo tiempo simbólica y preparatoria del acto al que tendía todo el aprendizaje de la escuela: la boda».

Si estos son los escenarios manejados como contexto del presente poema, hay que señalar que se ha sugerido otro espacio de interpretación de la poesía sáfica que no debería desestimarse en principio: me refiero a la interpretación en una ceremonia pública<sup>57</sup>. Soy consciente de que el autor de esta propuesta<sup>58</sup> excluye el presente fragmento de los que corresponderían a esa situación, pero considero legítimo utilizarla para hacer reflexionar sobre las posibilidades implícitas en un poema

52. Por ejemplo, MERKELBACH (1957) o FRÄNKEL (1992). Excelente defensa de la interpretación con adecuación al contexto nupcial en RÖSLER (1975).

53. Los mismos autores citados en la nota anterior.

54. Por ejemplo, LASSERRE (1989), CONTIADES-TSITSONI (1990) y LARDINOIS (1996).

55. PERNIGOTTI (2001); como una especie de «preparación psicológica» para la integración de la novia en una tierra lejana lo ve asimismo COPPOLA (2005).

56. PERNIGOTTI (2001: 20).

57. No excluyo, naturalmente, una *boda* con una repercusión pública especial, en función de la posible pertenencia de los contrayentes a familias aristocráticas del territorio.

58. LARDINOIS (1996).

de esta naturaleza. Quiero decir que quizá debamos empezar a valorar la poesía sáfica como un conjunto de composiciones que, aunque nacidas en un ámbito muy preciso y condicionado desde el punto de vista social, institucional, religioso y cultural, nacen con un potencial extraordinario de difusión externa del que su propia autora debía de ser consciente. Las supuestas *anomalías* de un fragmento como el presente son las que más acercan el canto sáfico a una creación artística susceptible de difusión en competencia con tradiciones épicas o de lírica narrativa capaz de encontrar un eco en ambientes geográficos y entornos sociales y culturales más amplios que el estrecho círculo local. Con otras palabras, una composición como la presente es inconcebible sin el conjunto de valores, creencias, modos de sentir y conjunto de experiencias propias del círculo sáfico, con su particular παιδεία ritualizada de preparación femenina para la integración en una sociedad en la que el papel de la mujer está fuertemente y radicalmente delimitado, pero que encuentra por esta vía la creación de un mundo que rompe esas ataduras mediante un enriquecimiento interno que no excluye la subversión de los valores de predominancia masculina. Con ese potencial, esa misma composición es susceptible de trasladar esa riqueza de contenido al espacio de una ceremonia privada (a modo de epitalmio o similar) o de una celebración pública (fiesta religiosa con certamen poético, por ejemplo). *En todos esos ámbitos, Safo (o quien supuestamente interprete el poema) se convierte en portavoz de una nueva visión del mundo, el mito y la tradición poética que, sin embargo, es perfectamente acorde con el entorno cultural y social.* En efecto, he subrayado más arriba la perfecta incardinación de numerosos elementos del poema con un auditorio (o destinatarios) que no se limita a Lesbos, sino que alcanza a los territorios minorasiáticos más o menos cercanos<sup>59</sup>. En este sentido, hay que tener presentes los fragmentos que confirman la proyección externa de la actividad sáfica, a pesar de las precauciones que hay que tomar con las noticias tardías. Ya el T2 nos habla de tres discípulas de origen no eolio: Anágora de Mileto, Gongila de Colofón y Eunice de Salamina (de Chipre?). A su vez, en el P. Colon. 5860 (M. Gronewald, *ZPE*, 14, 1974, 114-118; cf. 261A, *SLG*; frag. 214B Campbell), se hace referencia a la παιδεία ἐφ' ἡσυχίας de las «mejores», οὐ μόνον τῶν ἐπιχωρίων, ἀλλὰ καὶ τῶν ἀπ' Ἰωνίας. Por último, sus fragmentos muestran una viva relación con Lidia, que no sólo se reduce a la mención de armamento (los carros de 16, 19) u objetos de lujo de dicha procedencia (las sandalias del fragmento 39), sino que también incluye la explícita ubicación en Lidia del nuevo lugar de residencia de una de las jóvenes de su círculo (frag. 96, 6, νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναῖ/κεσιν...). Por tanto, es perfectamente verosímil la consideración de un horizonte de expectativa en el ámbito geográfico indicado. El juego entre lo más marcadamente épico y la ruptura de ese modelo (o su subversión mediante la integración en el universo femenino) adquiere más sentido si tenemos en cuenta los posibles destinatarios de esos territorios. Podríamos ir más lejos y pensar que la alternativa entre una lectura más condicionada por la *Ilíada* y otra

59. En cuanto a la proyección espacial y temporal (decisiva para la «visión» posterior de Safo), deben tenerse ahora en cuenta las interesantes propuestas de YATROMANOLAKIS (2007).

centrada en la situación mítica *per se* (y, por tanto, con una especie de alegato de lo troyano o de una épica paralela) haría de esta composición un texto susceptible de variadas lecturas dentro y fuera de Lesbos. Pero esto ya entra en la historia de la recepción de este canto, en sus primeros pasos fuera del contexto original<sup>60</sup>, sobre cuyas posibilidades acabo de reflexionar.

Resumo, para concluir, las principales ideas defendidas en esta contribución:

- El canto sáfico presenta variedades compositivas de muy distinta naturaleza y, a la vez, susceptibles de interpretaciones en entornos diversos: el propio círculo, una ceremonia privada, una fiesta pública. El fragmento 44 contiene un canto multidimensional en sus evocaciones internas y polivalente en su proyección externa.
- La selección del pasaje mítico tiene valor funcional *per se*<sup>61</sup> y su despliegue narrativo, la selección léxica y la estructura interna se aúnan para destacar los valores adecuados y las emociones correspondientes a la escena mítica descrita, capaz de suscitar (mediante su capacidad de unión de la realidad mítica con el presente) vivencias compartidas en un ámbito geográfico, cultural y social capaz de compartir esos valores y emociones.

En resumen, he querido subrayar la proyección multidimensional de este poema sáfico en el merecido homenaje a una filóloga que ha sabido siempre apreciar el valor de los textos antiguos como espejo de la visión del otro y que ha estudiado el problema de la relación entre griegos y extranjeros. El verso sáfico es, sin duda, capaz de crear espacios de mediación y diálogo cultural entre pueblos y territorios vecinos, así como de romper las fronteras del espacio y del tiempo.

### Apéndice: estructura y secuencias léxicas

- A) Descripción (con una mención de Chipre, quizá relacionada con Afrodita).  
 B) Anuncio del heraldo Ideo:

Llega Héctor con Andrómaca, procedente de Tebas Hipoplacia.

Importancia de la dote y de los obsequios que trae:

ἐλίγματα χρύσια  
 ἔμματα πόρφυρα  
 ποικιλ' ἀθύρματα  
 ποτήρια ἀργύρα  
 ἐλέφαις

60. Nada más descontextualizado que la propuesta de LESKY (1968: 168), quien, tras descartar que el poema sea un epitalmio, por lo nefasto del mito, se plantea la posibilidad de una mera recreación del mito sin más función.

61. Es decir, sin arrastrar evocaciones de tratamientos previos (épicas) y de los contextos literarios de partida.

## C) Reacción en el palacio de Príamo y en la ciudad:

σατίνα + ἑμίονοι

a) ὄχλος γυναικῶν – παρθένων

b) Περάμοιο θύγατρος

ἄρματα + ἵπποι

c) ἄνδρες - ἡῖθεοι

## D) Llegada y entrada (perdida)

## E) Acogida festiva:

1. αὐλός – κίθαρις – κρόταλοι

2. πάρθενοι (canto ἄγνον)

3. κράτῃρες – φιάλαι + μύρρα καὶ κασία λίβανός τ(ε)

4. γύναικες ἐλέλυσδον

5. ἄνδρες: peán + himno a los novios.

**Bibliografía**

- BARTONEK, A.; BUCHNER, G. (1995). «Die Ältesten griechischen Inschriften von Pithekoussai (2. Hälfte des VIII. bis 1. Hälfte des VII. Jhs.)». *Die Sprache* 37, 129-231.
- BREITENBERGER, B. (2007). *Aphrodite and Eros. The Development of Erotic Mythology in Early Greek Poetry and Cult*. Nueva York/Londres: Routledge.
- BUCHNER, G.; RIDGWAY, D. (1993). *Pithekoussai I*. Monumenti Antichi dell'Acad. Nazionale dei Lincei (Ser. IV monographica). Roma.
- BURKERT, W. (2007). *Religión Griega. Arcaica y clásica*. Madrid: Abada Editores (trad. de Helena BERNABÉ).
- BURNETT, A. P. (1983). *Three Archaic Poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho*. Londres: Duckworth.
- CALAME, C. (2001). *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and social Functions* (edición nueva y revisada). Lanham-Boulder-Nueva York-Oxford: Roman & Littlefield Publishers, Inc.
- CAMPBELL, D.A. (1967). *Greek Lyric Poetry*. Londres: Macmillan.
- (1982). *Greek Lyric*, vol. I. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- CONTIADES-TSITSONI, E. (1990). *Hymenaios und Epithalamion. Das Hochzeitslied in der frühgriechischen Lyrik*. Stuttgart: B.G. Teubner.
- COPPOLA, G. (2005). «La tradizione dardanide, Safo e il fr. 44 Voigt», en *Eoli ed Eolide tra madre patria e colonie* (a cargo de A. MELE. M. L. NAPOLITANO y A. VISCONTI). Nápoles: Luciano, 103-122.
- DURANTE, M. (1968). «Untersuchungen zur Vorgeschichte der Griechischen Dichtersprache: das Epitheton», en R. SCHMITT, *Indogermanische Dichtersprache*. Darmstad: WB (trad. de «Ricerche sulla preistoria della lingua poetica greca: l'epiteto», *AANL*. (Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, 17), 25-43.
- FARNELL, L. R. (1977). *The Cults of the Greek States* (5 vols.) reimpr. New Rochelle, Nueva York: Chatzias Brothers.
- FRÄNKEL, H. (1993). *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica* (trad. esp. de R. SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA). Madrid: Visor.
- GERNET, L. (1980). *Antropología de la Grecia Antigua* (tr. esp. de la edición de París, Maspero, 1968). Madrid: Taurus Ediciones.



- GREENE, E. (ed.) (1996). *Reading Sappho. Contemporary Approaches*. Baltimore-Los Angeles-Londres: University of California Press.
- HUNT, A. S. (1914). *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. 10 (nº 1232, Sappho, Book II). Londres: The Egypt Exploration Society, 44-50.
- (1927). *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. 17 (nº 2076, Sappho, Book II). Londres: The Egypt Exploration Society, 26-30.
- JURENKA, H. (1914). «Neue Lieder». *WS* 36, 214-220.
- KAKRIDIS, J. TH. (1966). «Zu Sappho 44 LP». *WS* 79, 21-26.
- LARDINOIS, A. (1996). «Who Sang Sappho's Songs?», en GREENE (1996), 150-286.
- LASSERRE, F. (1989). *Sappho. Une autre lecture*. Padua: Antenore.
- LESKY, A. (1968). *Historia de la Literatura Griega* (trad. esp. de J. M<sup>a</sup> Díaz Regañón y Beatriz Romero). Madrid: Gredos.
- LOBEL, E. (1925). *Σαπφούς Μέλη. The Fragments of the Lyrical Poems of Sappho*. Oxford: Clarendon Press.
- MERKELBACH, R. (1957). «Sappho und ihr Kreis». *Philologus* 101, 1-29 (recogido en *Hestia und Erigone. Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart-Leipzig: Teubner, 1996, 87-114, con el título «Sappho und ihre Mädchen»).
- MEYERHOFF, D. (1984). *Traditioneller Stoff und individuelle Gestaltung. Untersuchungen zu Alkaios und Sappho*. Hildesheim-Zürich-Nueva York: Olms.-Weidmannn.
- MONBRUN, P. (2007). *Les voix d'Apollon. L'arc, la lyre et les oracles*. Rennes: PUR.
- PAGE, D. (1955). *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*. Oxford: Clarendon Press.
- PARKE, H.W. (1985). *The Oracles of Apollo in Asia Minor*. Londres: Croom Helm (2ª ed. Routledge, 1993).
- PERNIGOTTI, C. (2001). «Tempi del canto e pluralità di prospettive in Saffo fr. 44 V.». *ZPE* 135, 11-20.
- RISSMAN, L. (1983). *Love as War: Homeric Allusion in the Poetry of Sappho*. Königstein/Ts.: Anton Hain.
- RODRÍGUEZ SOMOLINOS, H. (1992). *Estudios sobre el léxico de Safo y Alceo*. Madrid: Universidad Complutense.
- (2003). «Poetic tradition in Sappho. The contribution of the vocabulary». *Platon* 53, 146-158.
- RÖSLER, W. (1975). «Ein Gedicht und sein Publikum. Überlegungen zu Sappho Fr. 44 Lobel-Page». *Hermes* 103, 275-285.
- RUDHARDT, J. (1992). *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*. 2ª ed. París: Picard.
- RUTHERFORD, I. (2001). *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Oxford: University Press.
- SCHADEWALDT, W. (1950). *Sappho. Welt und Dichtung, Dasein in der Liebe*. Potsdam: Stichnote.
- SCHRENK, L. P. (1994). «Sappho Frag. 44 and the 'Iliad'». *Hermes* 122, 144-150.
- SNYDER, J. M. (1997). *Lesbian Desire in the Lyrics of Sappho*. Nueva York: Columbia University Press.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. (en prensa). «Arquíloco elegíaco y el mito de Télefo (POxy 4708)». *Actas del XII Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*. Valencia (22-26 de octubre de 2007).
- (2009). «“Nunca te resistas a los designios de los dioses”: reflexiones sobre la “nueva” elegía de Arquíloco (POxy 4708)». *Bandue* 3, 263-269.
- VAN GENNER, A. (1909). *Les rites de passage*, París (trad. esp., Madrid: Taurus, 1969).

- VOIGT, E. M. (1971). *Sappho et Alcaeus*. Ámsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.
- WILAMOWITZ, U. von (1914). «Neue Lesbische Lyrik». *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* 17, 225-250 (recogido en *Kleine Schriften*, I, 384-414).
- YATROMANOLAKIS, D. (2007). *Sappho in The Making. The Early Reception*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies.