

REVIEW ARTICLES  
ARTÍCULOS RESEÑA



## LOS HALLAZGOS PAPIRÁCEOS MÁS RECIENTES DE SAFO

ANTON BIERL - ANDRÉ LARDINOIS (edd.). *The newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, Frs. 1-4*. Studies in archaic and classical Greek song, vol. 2. Mnemosyne supplements. Monographs on Greek and Latin language and literature, 392. Leiden-Boston: Brill, 2016, xv+ 543 pp. \$223.00. ISBN 978-90-04-31162-6.

Pulcramente editado por Brill ha aparecido el segundo y grueso volumen de una serie que, dentro de los Suplementos de la revista *Mnemosyne* (nº 392), se dedica a recoger resultados de los congresos celebrados por la “Red para el Estudio del Canto Griego Arcaico y Clásico”, fundada en 2007 y constituida entre otros, según exponen los editores en el “Prefacio” que sigue al Índice, por los editores y por varios de los autores de las contribuciones del libro, entre los que se cuentan destacados especialistas actuales en la lírica griega arcaica. Recoge este, en un tiempo verdaderamente record y previa evaluación a varias manos, mérito de los editores, la mayoría de los trabajos presentados al congreso organizado por A. Bierl en la Universidad de Basilea en 2014 sobre “Safo en el tercer milenio” y en el panel organizado por A. Lardinois en el encuentro de la Society for Classical Studies en Nueva Orleans en 2015, dedicados a analizar los nuevos e impactantes hallazgos de Safo que han seguido al de su espléndido poema llamado, habitual aunque no muy adecuadamente, de la vejez, procedente de un papiro de Colonia publicado todavía recientemente<sup>1</sup>.

El índice del libro consta de sus 21 contribuciones distribuidas en cuatro partes: seis conciernen a “Safo en los nuevos fragmentos” (Parte 1), ocho al “Canto de los hermanos” (Parte 2), cuatro al “Canto de Cipris” (Parte 3) y tres al “Canto de Hera: fr. 17”); y es seguido por una breve lista de sus cinco ilustraciones (siendo las de los dos papiros de Safo más completos de entre los nuevos las de mayor interés), una breve Nota sobre el uso de Abreviaturas, Textos y Traducciones, indicando las ediciones seguidas (las habituales) para los líricos (Campbell), elegíacos y yambógrafos (West), Safo y Alceo (Voigt), los fragmentos sáficos de Colonia (Gronewald y Daniel) y los más recientes

<sup>1</sup> Tampoco su calificación como poema de amor, ni su supuesto despliegue de una plétora de posibles paralelos entre el yo ficcional, Aurora y Titono, propuestos por S. Boehringer y C. Calame en estas mismas páginas (364), parecen los adecuados. Cf. J. A. Fernández Delgado, “The new Sappho papyrus of Cologne or the eternal youth of poetry”, *MH* 72, 2015, 130-41.

(Obbink), además de Píndaro (Snell y Maehler) y, menos habitual, el *OCD*, en lugar del *Lexicon* de L-S-J, para las abreviaturas de los autores griegos, más una escueta pero útil ficha científica de sus 18 colaboradores, de los cuales D. Obbink es autor de tres y A. Bierl de dos contribuciones.

Comienza propiamente el libro con una Introducción a cargo de los editores que empieza por exponer la fecha de publicación (2014) y el contenido de los nuevos hallazgos papiiráceos, cinco, que conservan restos de seis columnas; de ellos *P. GC* inv. 105 fr. 1-4 (del cual hubiera sido conveniente indicar ya aquí el significado de las siglas de su denominación, nada comunes: Green Collection, Oklahoma) conserva pequeños restos de cinco columnas que proporcionan nuevas lecturas y añadidos a cinco poemas ya conocidos de Safo (fr. 5, 9, 16, 17, 18) así como huellas de otros dos no conocidos (fr. 16a y 18a), y, el más espectacular, otro fragmento con cinco estrofas completas de un canto desconocido previamente y bautizado por su editor, D. Obbink, como el Poema o Canto de los Hermanos (también hubiera sido conveniente que se explicara esta frecuente vacilación terminológica al referirse a este y a los demás fragmentos por parte de los diversos autores); siguen a este en el papiro las dos primeras estrofas de un poema peor conservado, el Canto de Cipris, que parece solaparse con el antiguo fr. 26 de los *P. Oxy.* (1231).

Tras la exposición de la gestación del libro y el cierre de fecha de la bibliografía al envío del ejemplar a la editorial en septiembre de 2015, la mayor parte con mucho de la introducción consiste en el útil resumen de cada una de las 21 contribuciones que constituyen los respectivos capítulos, empezando por el que contiene una nueva y prudente edición crítica con traducción de los nuevos poemas objeto de estudio del libro y algunos cambios con respecto a su *editio princeps* en *ZPE*: cap. I, D. Obbink, “The Newest Sappho: Text, Apparatus Criticus, and Translation”. Esta primera contribución de Obbink proporciona ahora una serie de diez poemas de Safo más o menos legibles, según fueron dispuestas por los editores helenísticos: fr. 15, 16, 16a, 17, 18, 18a, 5, 9, el Canto de los Hermanos y el Canto de Cipris. En ella se puede ver cómo los estudiosos helenísticos ordenaron estos poemas solamente por su primera letra, dicha serie derivando de la sección que comenzaba con las letras O y Π del libro primero de Safo.

En su segunda contribución, cap. 2 “The Poems of Sappho: Provenance, Authenticity, and Text of the New Sappho Papyri”, Obbink explica la procedencia, la autenticación y el tema de los diez fragmentos y su posible ordenación, y sub-ordenación por la cronología de sus vivencias, entre los grupos de letras. Es significativo -y este es uno de los puntos en que el nuevo material arroja luz sobre la poesía de Safo- que, de la serie de los diez fragmentos, solo dos son poemas de amor (fr. 16 y Canto de Cipris), mientras que tres (fr. 15, 5 y Canto de los Hermanos) o tal vez cuatro (fr. 9) están dedicados a miembros de la familia. La cual no es la impresión que obtenemos de la transmisión indirecta, que favoreció claramente los poemas de amor de

Safo, siendo dos de estos (fr. 1 y 31) los únicos con entidad transmitidos por vía indirecta con anterioridad al descubrimiento de los papiros de Oxirrinco.

Aparte de este aspecto de la poesía de Safo que el nuevo material ilumina, los otros capítulos de la Parte 1 del libro tratan otros aspectos en que los nuevos fragmentos papiráceos obligan a repensar su obra. J. Lidov, cap. 3 “Cantos para marineros y amantes”, ofrece un panorama de los principales cantos del libro I ahora identificados, todos en estrofa sáfica, y llama la atención sobre la variedad de estas dos series de cantos, la cual sugiere a su vez variedad de las personas representadas por la cantora (algo de lo que estoy menos convencido). También ofrece un comentario sobre algunos de los principales problemas editoriales de los nuevos textos y advierte de extraer conclusiones apresuradas de los mismos: cuestiona por ejemplo la traducción comúnmente aceptada del Canto de los Hermanos, vv. 7-10, para los cuales propone (sin que su propuesta haya tenido eco, y con razón, en las otras contribuciones del libro) entender ἔμε como sujeto en lugar de objeto del infinitivo πέμπτην; o, a partir de la idea de que no es legítimo adaptar a las noticias de las fuentes sobre la biografía de Safo la reconstrucción de los fragmentos<sup>2</sup>, afirma que el hermano del fr. 5 no se identifica con Caraxo (aun cuando el fr. 15, que comparte verso formulario con este (5), menciona a su amante Dórica) ni la hermana con la *persona loquens*, en la medida en que ese nombre nunca es identificado explícitamente como hermano en el Canto de los Hermanos, al cual Lidov prefiere referirse como Canto de Caraxo (mas ¿por qué no también de Lárico, asimismo mencionado?).

R. Martin, cap. 4 “Sappho, Iambist. Abusing the Brother”, a partir de anteriores aportaciones de P. A. Rosenmeyer<sup>3</sup> y A. Dale<sup>4</sup>, señala cómo el Canto de los Hermanos presta credibilidad a la antigua tradición de que Safo escribió poemas de ataque al modo del *iambos*, apuntando a posibles huellas de su recepción en poemas de Ovidio y Horacio, como luego veremos. Defiende que, si bien el foco principal en la porción supérstite del canto es el retorno de Caraxo, objeto indirecto de su crítica es el hermano Lárico, por no asumir las responsabilidades de un adulto.

K. Raafaub, cap. 5 “The Newest Sappho and Archaic Greek-Near Eastern Interactions”, esboza el fondo histórico, extendiéndose tal vez más de lo necesario en ello, en el que hay que situar el canto de Safo sobre su hermano Caraxo, preguntándose por la aportación de los nuevos textos -que por primera vez mencionan el nombre de Caraxo, antes conocido solamente por Heródoto y autores posteriores- al conocimiento de las conexiones entre el mundo griego y el egipcio y el de Oriente Próximo en general. Las noticias sobre comercio de vino de Caraxo en Náucratis y su relación con una cortesana

<sup>2</sup> Cf. Lidov, “Cantos para marineros”, *The Newest Sappho*, 69-71.

<sup>3</sup> P. A. Rosenmeyer, “Sappho’s Iambics”, *Letras clásicas* 10, 2006, 11-36.

<sup>4</sup> A. Dale, “Sapphica”, *HSPH* 106, 2011, 47-74.

de alto standing lo sitúan en una red de ricos comerciantes, mercenarios y aventureros, al tiempo que arrojan luz sobre el posible papel de estos como portadores de conocimiento de la cultura egipcia y próximo-oriental.

Siguiendo una sugerencia de R. Schlesier sobre la identificación de nombres de *hetairai* en los nombres de mujer de la poesía sáfica<sup>5</sup>, E. Bowie, cap. 6 “How did Sappho’s Songs Get into the Male Symptotic Repertoire?”, defiende el apoyo del nuevo material a la idea de que el primer contexto de muchos de los cantos de Safo fue el simposio (y ¿por qué no la *hetaireia* femenina que ella encabezaba? nos preguntamos) y que ella misma, con acompañamiento de *bárbitos* o de lira, fue una destacada cantora reclamada por su virtuosismo también para bodas y tal vez rituales cívico-religiosos. Para ello intenta mostrar cómo varios poemas bien conocidos que contienen expresiones de deseo podrían encajar en esta hipótesis (creo que no necesariamente, incluido el célebre fr. 31) y del Poema de los Hermanos sugiere que fue uno de los muchos con que los simposiastas (y ¿por qué no las muchachas de la *hetaireia* sáfica? insisto), algunos de ellos conocidos de Caraxo, eran entretenidos por las expresiones sáficas de lealtad a su hermano y de hostilidad a la mantenida Dórica que en Náucratis lo había llevado por mal camino y en la cual Bowie, empero, ve a la destinataria del poema de los hermanos (sin que logre convencer de ello).

De los siete *test cases* aducidos por Bowie como muestras de poemas destinados al simposio dada la presencia de temas simposiales en ellos (lo cual podría explicar su segundo destino, no necesariamente el primero como propone Bowie), fr. 1 y 16, ambos referidos a amadas de Safo, podrían encajar tanto en el simposio de hombres como en la *hetaireia* sáfica de mujeres, pero fr. 17 ofrece suficientes referencias rituales para hacer pensar más bien en un contexto de celebración religiosa; fr. 31 encaja mucho mejor en la *hetaireia* sáfica, en la medida en que en suma constituye un elogio de los encantos de una joven a base de contraponer la actitud increíblemente serena del joven (en realidad de cualquier joven) que resiste estar sentado frente a ella sin inmutarse, esto es, con la ataraxia propia de los dioses, y el estado de extraordinaria excitación que la actitud de la joven provoca en la *persona loquens*; además la expresión *ἐναντίος τοι ἰσθάνει* es incompatible con la posición adoptada, por lo que sabemos, en el simposio por los comensales, donde estos tienen que estar reclinados uno al lado (no enfrente) del otro dejando el espacio ante las mesas libre para las distintas actuaciones; fr. 58 es un poema muy probablemente completo (aun cuando no figure en la relación de poemas completos conservados de Safo propuesta por E. Stehle en este volumen, 268 n. 11) en el que, cualquiera que sea el suplemento que falta al comienzo de los dos primeros versos, el papel del coro de muchachas no

<sup>5</sup> R. Schlesier, “Atthis, Gyrrino, and Other *Hetairai*: Female Personal Names in Sappho’s Poetry”, *Philologus* 157, 2013, 199-222.

puede reducirse a “mera audiencia” (*pace* Bowie) ya que la *persona loquens* las insta claramente a danzar mientras ella, que no puede ya hacerlo por su edad, canta acompañándose de la lira<sup>6</sup>; se trata pues de un canto monódico, a la poesía y su inmortalidad, y no “triste” pues la *persona loquens* se consuela con el mito, para ser bailado por un coro de muchachas (en definitiva un *hyporchema*), y su marco apropiado es la *hetaireia* sáfica, aunque, en un segundo momento, también se puede concebir su ejecución en el simposio de hombres; del Poema de los Hermanos, a fin de encajarlo mejor en el simposio, al igual que el fr. 5, con el cual comparte rasgos definitorios (hermano(s), súplica a los dioses por regreso hermano embarcado, dimensión privada y pública) y que por ello lo mismo puede tener cabida en el simposio que en la *hetaireia* sáfica, Bowie propone cambiar el texto πέμπην ἔμε en πέμπην ἔμα “my stuff” apoyándose en paralelos homéricos (ἐφ’ ἡμέτερον) que en realidad no lo son, y fuerza la traducción de manera imposible (“...and tell Caraxus to make many supplications...”), siendo su supuesta destinataria la amante Dórica ausente; los interrogantes no pueden menos de surgir: ¿por qué “no pienses en esto”? ¿cuál es pues el papel de Lárico en el poema? ¿qué es entonces “todo lo demás” y qué necesidad tiene de la ayuda de los dioses?...

La segunda parte del volumen (cap. 7-14) está dedicada explícitamente al Canto de los Hermanos y continúa con su discusión. A. Lardinois, cap. 7 “Sappho’s Brothers Song and the Fictionality of Early Greek Lyric Poetry”, defiende su autenticidad y que lo más probablemente se remonta a Lesbos en el s. VI a. C. Examina la tradición biográfica sobre Safo y sus hermanos y piensa que hubo muchos más cantos de Safo sobre estos, incluidos los fr. 5, 9 y 15. Según su interpretación del texto del Canto de los Hermanos, Caraxo, Lárico y la *persona loquens* deben ser considerados hermanos y hermana y, tesis menos convincente, el destinatario es lo más probablemente aquel que en la tradición biográfica es identificado como el tercer hermano de Safo, Eurigio, defendiendo además que los hermanos de Safo eran seguramente ficticios como personajes y que los respectivos cantos abordan temas familiares a juzgar por su presencia en otros poetas arcaicos, el cual sí parece un atinado argumento ya que en el Canto de los Hermanos, el que por su estado de conservación mejor permite extraer las correspondientes conclusiones, la peripecia personal importa menos que la actitud a adoptar para con los dioses al respecto.

D. Boedeker, cap. 8 “Hera and the Return of Charaxos”, plantea la cuestión de por qué Hera es la diosa a quien la *persona loquens* propone cuidar del regreso de Caraxo, misión reseñable porque Hera no está ampliamente asociada a la navegación, aunque este sea su papel habitual en el corpus sáfico. Como otros colaboradores del libro, Boedeker vincula esta misión al culto de Hera en Messon, santuario en el centro de la isla de Lesbos que la

<sup>6</sup> Cf. Fernández Delgado, “The new Sappho papyrus of Cologne”.

diosa compartía con Zeus y Dioniso (como ha demostrado L. Robert en un trabajo de 1960)<sup>7</sup>, arguyendo que este era uno de los numerosos santuarios arcaicos de Hera en el mundo mediterráneo que la honraba como patrona de marineros y comerciantes, contrastando su papel con el de Zeus en el canto: Hera invocada directamente en ayuda de la vuelta de Caraxo a casa mientras de Zeus dependen los cambios espontáneos de buena suerte.

Por el contrario, D. Obbink, en su tercera contribución al vol., cap. 9 “Goodbye Family Gloom! The Coming of Charaxos in the Brothers Song”, si bien continúa con la asociación del Canto de los Hermanos con el culto de Hera, Zeus y Dioniso en Messon pero arguye, sin demasiado fundamento, que el *daimon* que Zeus puede enviar como auxiliar en el poema (v. 18) puede identificarse con Dioniso, divinidad del simposio, ofreciendo una lectura del poema que presenta la suerte de una familia de comerciantes en Lesbos en el s. VII a. C. y las esperanzas, expresadas por la *persona loquens* a su madre, de éxito frente al infortunio mediante la correcta observancia y el favor religiosos.

A. E. Peponi, cap. 10 “Sappho and the Mythopoetics of the Domestic”, se pregunta de qué modo representaciones de lo doméstico o lo familiar pueden haber sido culturalmente vitales en tiempos de Safo, introduciendo un elemento comparativo de diferente época y medio artístico, el de Pieter de Hooch, de la edad de oro de la pintura flamenca. Su argumento es que, a pesar de sus diferencias, dichas representaciones pueden ser mutuamente provocadoras de pensamiento, especialmente como exploraciones del potencial estético y mitopoético oculto en lo mundano, y trata de mostrarlo con discursos de hermana en narrativa heroica del período griego arcaico que Safo posiblemente emulaba al crear su propia mitopoética de lo doméstico, arguyendo que este modelo narrativo alternativo facilitaba una sinergia entre poema y audiencia en virtud de la cual esta desempeñaba un papel activo en el proceso de circulación de un poema.

L. Kurke, cap. 11 “Gendered Spheres and Mythic Models in Sappho’s Brothers Poem”, coincide con A. E. Peponi en que dicho poema parece ofrecer una mirada cotidiana a la vida de Safo, pero añade una perspectiva de género según la cual la poeta proporciona una visión *backstage* de conversación entre dos mujeres de la familia y luego, mediante la imaginada súplica a Hera, transforma la conversación privada en discurso público. Según Kurke varios modelos míticos subyacen a la representación de dicha conversación: además de la asimilación de los hermanos de Safo con Odiseo y Telémaco y de la poeta con Penélope como hacen otros estudiosos, Kurke añade un paralelo (imposible, diría yo, ya que los hermanos no son los *salvatores* sino los *salvandos*) entre los hermanos y los Dióscuros en cuanto *daimones*

<sup>7</sup> L. Robert, “Inscriptions de Lesbos”, *REA* 62,1960, 285-315 (repr. *Opera Minora Selecta*. Vol. 2, 801-831).



enviados por Zeus para salvar a los marineros en peligro, asimilando a su vez a Safo con Helena en relación con dos hermanos diferentes.

E. Stehle, cap. 12 “Larichos in the Brothers Poem: Sappho Speaks Truth to the Wine-Pourer”, está de acuerdo con otras contribuciones en que el poema de los hermanos representa un pequeño drama ficticio o ficcionalizado en que una hermana intenta persuadir a otro miembro de la familia, pero defiende –a mi modo de ver equivocadamente– que el destinatario no es su madre u otro hermano, sino Láríco, coincidiendo con Martin (cap. 4) en que Safo es crítica con su hermano más joven, al que, según Stehle, en vv. 5-6 describe insistiendo en que Caraxo regresará con su barco lleno. Luego la autora traza la respuesta de Safo a este aserto, mostrando cómo, en secuencia repetida cuatro veces, primero rebaja su fijación en lo que traerá Caraxo y luego urge una actitud diferente en apoyo de la familia, de modo que –según Stehle, cuya opinión no comparto– en el curso del poema Safo cambia de persona, de la hermana al narrador omnisciente, y derrota la pretensión de certeza del supuesto Láríco revelando causa y efecto a nivel divino, perspectiva desde la cual ofrece un retrato de Láríco como causa de las dificultades de la familia; para ello Stehle apela a la audiencia de Safo, lo cual supuestamente explicaría la vuelta a la tercera persona de Láríco al final del poema.

La contribución de Ll. Morgan, cap. 13 “The Reception of Sappho’s Brothers Poem in Rome”, se centra en la recepción de Safo en la literatura latina, hallando ecos del poema de los hermanos en las *Odas* de Horacio, no solo en 1, 9 como otros han hecho, sino también en 3, 29, con particular atención a un interés compartido en el comercio del Mediterráneo. Morgan hace notar la importancia de estos dos poemas en la colección de Horacio y con ello el significado de una extensa alusión sáfica en la misma, la cual supuestamente tiene una deuda especial con Alceo. Ciertas reflexiones basadas en la autobiografía de Safo de la *Epistula Sapphus*, atribuida a Ovidio, investigan la cuestión de su actitud hacia el comercio y con ello hacia los relativos méritos del tipo de vida de Caraxo y de Láríco, comerciante el uno y joven aristócrata el otro.

Sí parece haber un eco sáfico en los citados pasajes de Horacio, en particular 1, 9, 9-11 *permitte divis cetera, qui simul/ stravere ventos aequore fervido/ deproeliantis*, y tal vez 3, 29, 29-32 *prudens futuri temporis exitum/ caliginosa nocte premit deus,/ ridetque si mortalis ultra/ fas trepidat*; 49-52 *Fortuna saevo laeta negotio et/ ludum insolentem ludere pertinax/ transmutat incertos honores,/ nunc mihi, nunc alii benigna*; 57-64 *non est meum, si mugiat Africis/ malus procellis, ad miseris preces/ decurrere et votis pacisci/ ne Cypriae Tyriaeque merces/ addant avaro divitias mari./ tunc me biremis paesidio scaphae/ tutum per Aegaeos tumultus/ aura feret geminusque Pollux*. Una reafirmación de ello puede encontrarse en el posible hipotexto inadvertido de 1, 9, 15-18 (*nec dulcis amores/ sperne puer neque tu choreas/ donec virenti*

*canities abest/ morosa* presente en el poema sáfico del citado papiro de Colonia reciente, vv. 1-5: παῖδες,/ ὄρχησθε δὲ κατὰ τὰ]ν φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν/ ἔμοι δ' ἄπαλον πρίν] ποτ' [ἔ]οντα χροά γῆρας ἤδη/ ἐπέλλαβε, λεῦκαι δ' ἐγ]έοντο τρίχες ἐκ μελαίναν/ βάρυς δέ μ' ὀ [θ]ῦμος<sup>8</sup>. En este caso además el paralelo responde a la caracterización del mismo topos poético en ambos autores, el del *carpe diem*, a diferencia de los otros, que responden a la caracterización de *topoi* limítrofes pero distintos en sendos autores, el del *carpe diem* en Horacio y el de que tras la tempestad llega la calma en Safo.

Cierra la parte 2 del vol., dedicada al Poema de los Hermanos -aunque ahí no se acaban las ocasionales aportaciones al mismo por parte de otras contribuciones-, la primera de las dos contribuciones de A. Bierl, cap. 14 “All You Need is Love: Some Thoughts on the Structure, Texture, and Meaning of the Brothers Song as well as on Its Relation to the Kypris Song (P. Sapph. Obbink)”. El autor está de acuerdo con la mayoría de las anteriores contribuciones en que el poema no es expresión personal o biográfica de asuntos de familia, sino que tiene una dimensión pública, y lleva más allá -a mi modo de ver demasiado allá- esta idea arguyendo que originariamente fue ejecutado pública y coralmente, y que comunaliza experiencias eróticas (¿?) y de relaciones de poder en la polis y el clan, conectándolo con un escenario de mito y ritual y postulando como probable ocasión original el festival de Messon. Sin duda llevado por la proximidad de ambos cantos en el papiro que reproduce la edición alejandrina de Safo<sup>9</sup>, también defiende, en mi opinión no más convincentemente, la existencia de importantes paralelos temáticos entre el Canto de los Hermanos y el nuevo poema de Cipris, apuntando a que el primero no supone una alternativa, sino que como este y otros muchos poemas eróticos trata de las consecuencias del amor, cuyo enredamiento es retratado por Safo como un rasgo programático de su clan. Según Bierl (306s., cf. 316s., 323, 327), Safo, en un tipo de “discurso simbólico, indirecto, metafórico y cuasimístico”, aprovecha la oportunidad para hablar de las relaciones sexuales de la familia, así como de la ejecución de prácticas rituales amorosas en el santuario de Hera en Messon (308): confieso que, si de verdad ese tipo de discurso existe en el poema, yo no he logrado comprenderlo.

A. Bierl, cap. 15 “Sappho as Afrodite’s Singer, Poet and Hero(ine): The Reconstruction of the Context and Sense of the Kypris Song”, continúa su anterior discusión en el breve primer capítulo de la siguiente parte (3) del vol., dedicada al Canto de Cipris, proporcionando un análisis de la estructura, textura y significado de este canto, creo que demasiado fragmentario para extraer conclusiones fiables. Primero presenta algunas reconstrucciones

<sup>8</sup> Cf. Fernández Delgado, “The new Sappho papyrus of Cologne”.

<sup>9</sup> Cf. Bierl, *The Newest Sappho*, cap. 15, 339-40, 348-9.

recientes (M. West (2014)<sup>10</sup> y F. Ferrari (2014)<sup>11</sup>) y aborda sus problemáticas presuposiciones hermenéuticas en un escenario de ejecución monódica, luego desarrolla varias hipótesis respecto de su originaria ocasión de ejecución coral y contextos simposíacos de ejecución secundaria, explicando la relevancia metapoética del canto. Defiende que, mediante la visualización de su cuerpo traspasado, la audiencia habría asociado a Safo con una heroína en relación antagónica con Afrodita, imagen que emerge de la ejecución de *kleos* (¿?)<sup>12</sup> y amor que según Bierl es la esencia del canto: el autor asimila no ya la fama obtenida por el canto sáfico, sino el propio sufrimiento amoroso, a la gloria inmortal que a su muerte alcanza el héroe épico.

S. Boehringer y C. Calame, cap. 16 “Sappho and Kypris: The ‘Vertigo of Love’ (P. Sapph. Obbink 21-29; P. Oxy. 1231, fr. 16)”, coinciden con Bierl, como no podía ser menos, en que el Canto de Cipris es representativo de la poesía de amor de Safo. Pero, a diferencia de Bierl, piensan que, mientras que el Poema de los Hermanos ofrece nuevos datos para la ficción biográfica de la poeta, el de Cipris, con su lenguaje y poesía ritualizados, reafirma la reputación de Safo como poeta de *eros*, opinión con la cual personalmente estoy más de acuerdo. Los autores extraen amplios paralelos con la restante poesía amorosa de Safo (Fr. 1, 16 y 31...) y concluyen que, aunque casi todos estos poemas hablan del amor de una mujer por otra (cosa que sin embargo no puede demostrarse precisamente del Canto de Cipris: ὅτινα [δ]ῆ φίλ[ησι, v. 2, en contra de la opinión de los autores)<sup>13</sup>, el *eros* descrito se aplica igualmente a hombres, razón por la cual la poesía de Safo era popular en los simposios en época clásica: *eros* es el mismo para todos en una sociedad “presexual”; su carácter esencial no es una cuestión de género, sino que reside en el efecto que produce.

R. Schlesier, cap. 17 “Loving, but not Loved: The New Kypris Song in the Context of Sappho’s Poetry”, también comienza su discusión del poema extrayendo paralelos con otros cantos de Safo, en particular de los nombres que usa para distintos aspectos de la diosa Afrodita (Citerea, Ciprogenia/Cipris, Afrodita), cuya prominente posición en la poesía sáfica es destacada por Schlesier. Sin clara conexión con lo anterior arguye que la mayoría de las reconstrucciones de la *editio princeps* de Obbink (2014)<sup>14</sup> pueden ser defendidas, a diferencia de las sugerencias de M. West (2014)<sup>15</sup> y F. Ferrari (2014)<sup>16</sup> (cuyos textos y traducciones son innecesariamente reproducidos aquí tras haberlo sido ya en Bierl, cap. 15), pero propone una reconstrucción de la

<sup>10</sup> M. L. West, “Nine Poems of Sappho”, *ZPE* 191, 2014, 1-12.

<sup>11</sup> F. Ferrari, “Saffo e i suoi fratelli e altri brani del primo libro”, *ZPE* 192, 2014, 1-19.

<sup>12</sup> Bierl, “Sappho as Afrodite’s Singer”, *The Newest Sappho*, 349.

<sup>13</sup> Boehringer y Calame, “Sappho and Kypris”, *The Newest Sappho*, 363.

<sup>14</sup> D. Obbink, “Two New Poems by Sappho”, *ZPE* 189, 2014, 32-49.

<sup>15</sup> West, “Nine Poems of Sappho”.

<sup>16</sup> Ferrari, “Saffo e i suoi fratelli”.

tercera línea del poema (κῶς] θέλοι μάλιστα πάθην κάλ[εσσαί; “aun cuando uno querría más que nada llamar a experimentarlo”) diferente a la sugerida por Obbink en el presente vol. (cap. 1) (κῶύ] θέλοι μάλιστα πάθαν χάλ[ασσαι; “y no querría más que nada aliviar su sufrimiento?”), argumentando además que el poema es una reflexión general sobre el amor y es dirigida a Afrodita como una especie de *alter ego* de la persona poética de Safo, lo cual creo que no es óbice para acoger la propuesta de Obbink, en mi opinión más adecuada<sup>17</sup>.

D. Rayor, traductor con A. Lardinois de la *New Translation* de Safo en Cambridge (2014), la cual hubo de ser recuperada de la imprenta y revisada y completada a la vista de la publicación del nuevo papiro de Safo por Obbink en *ZPE* en abril de ese mismo año, en cap. 18 “Reimagining the Fragments of Sappho through Translation” trata del reto de presentar la poesía de Safo al gran público en traducción, apuntando al significado del nuevo material a este respecto, ya que exige adoptar asunciones previas sobre el sentido de las palabras (παρθένοι ο πότνια por ejemplo) y las frases. Se centra en particular en los sucesivos intentos de recuperación y lectura del Poema de Cipris, que se solapa con el antiguo fr. 26, y del fr. 17, el “Canto de Hera”, que es el tema de la siguiente sección del volumen: mientras que las diversas reconstrucciones y traducciones del fr. 17 muestran cuán tenues son nuestras conjeturas rellenando lagunas, el nuevo Poema de Cipris cambia tan radicalmente la lectura del fr. 26 que ahora constituye un nuevo canto. El trabajo termina con recomendaciones a los futuros traductores de Safo, instando a respetar, en suma, el potencial de sus poemas, de modo que los lectores puedan recrear sus propias Safos basados en todos los trozos de texto que restan.

La cuarta y última parte del vol., “Hera Song (fr. 17)”, está dedicada al fragmento a veces referido como “Súplica a Hera”, que los editores prefieren designar más neutral y prudentemente como “Canto de Hera” y cuyos comienzos y finales de línea se han conservado en *P. GC* inv. 105, fr. 2, aportando un considerable añadido a la constitución del texto, aun cuando importantes porciones del poema son todavía muy difíciles de reconstruir, en particular la estrofa final y la estrofa con que comienza. En una segunda contribución al vol., J. Lidov, cap. 19 “Notes on the First Stanza of Fragment 17”, resume los problemas, posibilidades de lectura y suplementos de la primera estrofa y de los vv. 11 y 20, concluyendo su examen de las diferentes propuestas para los dos primeros versos con una lectura de expresión de la alegría que la fiesta produce a la diosa y abogando por Hera (en mi opinión sin razón), en lugar de la propia fiesta, como antecedente del relativo del tercer verso y (en mi opinión con razón frente a West 2014, 4 con n. 7, y frente a Nagy en su contribución al presente vol., cap. 21)) contra la lectura de τοι como pronombre personal al comienzo del v. 4.

<sup>17</sup> De la misma opinión es Bierl, “Sappho as Afrodite’s Singer”, *The Newest Sappho*, 342 n. 5.

S. Caciagli, cap. 20 “Sappho Fragment 17: Wishing Charaxos a Safe Trip?”, basándose en el hecho de que en este poema es invocada la misma diosa, Hera, a la que Safo desea rezar en el Canto de los Hermanos, y en apoyo de que el fr. 17, según Caciagli, parece referirse a la procura de un viaje a salvo para alguien (cuestión no imposible pero nada clara), ve una conexión entre el fr. 17, el Canto de los Hermanos y otros poemas familiares de Safo, en el sentido de que en el presente canto –que el autor considera liminar, entre sacral y familiar, en el corpus sáfico– la poeta ruega a Hera por el retorno de su hermano Caraxo sano y salvo (concreción tanto más especulativa que lo es el ruego por un buen viaje de retorno) como promete hacerlo en el Canto de los Hermanos y lo hace en la súplica que en el fr. 5 entona a las Nereidas por su hermano. Discute las diversas audiencias y contextos de ejecución posibles de la poesía familiar de Safo y concluye que el fr. 17 puede haber sido ejecutado en el santuario de Hera en Messon, en presencia de su familia y amigos y acaso una audiencia más amplia (posibilidad, yo añadiría, sugerida sin duda por su referencia a una “multitud de doncellas y mujeres”, v. 13s., en su ejecución), terminando con reflexiones sobre el tratamiento pragmático (y por tanto oral) de la poesía griega arcaica en general y la audiencia de Safo en particular.

No convence, sin embargo, la idea de Caciagli (442s.) de que los fr. 5 y 15 son plegarias (por el regreso de Caraxo) del mismo modo que lo es el fr. 17 (más bien canto ritual de celebración en la fiesta de Hera) y con este comparten contexto y audiencia: fr. 5 ruega primero a las Nereidas y al final a Cipris, a la cual ruega también al menos al final fr. 15. Tampoco estoy de acuerdo en que la deixis de fr. 5, 2 τυίδ’ ἵκεσθα[ι] es potencial evidencia de un santuario dada su presencia en fr. 17: el Poema de los Hermanos presenta la misma fórmula (ἐξἵκεσθαι τυίδε) para referirse a la vuelta de Caraxo a casa, no al santuario de Hera<sup>18</sup>, no compatible con κάμμ’ ἐπεύρην (v. 13) estando alejado de aquella, y en el cual se ejecutarían las rogativas propuestas.

El trabajo de G. Nagy, cap. 21 “A Poetics of Sisterly Affect in the Brothers Song and in Other Songs of Sappho”, basándose en publicaciones previas sobre Safo y Alceo (especialmente Nagy 2007)<sup>19</sup> proporciona una adecuada conclusión a esta parte del vol. y a todo el conjunto en la medida en que intenta trazar la presencia de una persona distintiva en la poesía de Safo, la de la hermana afectada, con significado ritual en la isla de Lesbos y apreciada luego en el simposio griego, a través de un amplio y harto detallado análisis (al margen de que dispone de versión on line más extensa) del Canto de los Hermanos, del fr. 17, del Canto de Cipris y del fr. 5, así como de su recepción

<sup>18</sup> Pace Nagy, “A Poetics of Sisterly Affect”, *The Newest Sappho*, 459

<sup>19</sup> “Did Sappho and Alcaeus Ever Meet? Symmetrics of Myth and Ritual in Performing the Songs of Ancient Lesbos”, in A. Bierl, R. Lämmle and K. Wesselmann (eds.), *Literatur und Religion I. Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen*, Berlin and New York, 2007, 211-69. In Nagy, <http://nrs.harvard.edu/urn-3:hlnc.essay:Nagy>.

y sus ejecuciones originarias, ofreciendo al final testimonio de que el nombre de Safo podría significar “hermana” y ser por tanto función de su poética (lo cual, al margen de que lingüísticamente pueda o no explicarse<sup>20</sup>, plantea, supongo, el problema de su relación con la poesía amorosa y ritual de Safo). Como Obbink, Bierl y Lidov en el caso del Canto de los Hermanos y de Caciagli y otros en el de fr. 17, Nagy sitúa la ejecución inicial de todos estos cantos en Messon, en el santuario de Hera, Zeus y Dioniso, discutiendo la evidencia de este culto y estableciendo un paralelo con el culto de Hera en Argos, examinando también su conexión con las tradiciones homéricas sobre la visita de los hijos de Atreo a la isla de Lesbos en tiempos míticos.

Si en algunos puntos la contribución de Nagy resulta un tanto prolija (la explicación del proceso de recepción de Safo de “reperformed-composer” a “recomposed-performer”, aun cuando sí es de agradecer su énfasis en la distinción, no siempre tenida en cuenta por los estudiosos, entre una recepción originaria y una secundaria de Safo; o la explicación del doble sentido de ἀράταν “announced-in-prayer” y “wished-in-prayer”), su intento de ver una *hecatombe* (sacrificio de cien bueyes) como centro del ritual en Messon (Nagy 470-471), además de tal no resulta justificado, a pesar de su insistencia en el contexto homérico: el término clave, θυσίαν, aparece no en el fr. 17 (ἑορτά “fiesta”), sino usado por una glosa de Hesiquio y el verbo ποιέω (v. 3) se refiere a la fundación de la fiesta y no equivale a lat. *facere* en el sentido de *sacri-ficium*; que dicha hecatombe vaya ligada al canto coral en el santuario supuesto también en el Poema de los Hermanos (Nagy 471ss.) resulta más incomprensible tratándose de la súplica no exactamente por el regreso de las naves de Agamenón y Menelao desde Troya, como en fr. 17, sino del hermano de la poeta con su barco mercante. Sí estoy en cambio generalmente de acuerdo con su interpretación del fr. 17 como canto coral de todas las mujeres lesbianas (ὄχλος) en la celebración estacional de la fiesta de Hera en Messon, la cual contradice la interpretación de Caciagli de dicho poema como súplica ritual por el regreso de Caraxo (según Caciagli 442 del mismo tipo y con similar contexto y audiencia que las plegarias contenidas en fr. 5 y 15, opinión que no comparto), para cuya expresión lo que resta de la última estrofa del poema ni parece dejar sitio ni procede que lo haga no habiendo sido antes mencionado el tema y siendo este demasiado particular para un rito multitudinario (ὄχλος).

El vol. se cierra con una amplia lista de Bibliografía (sin un solo título en español, ni siquiera, a propósito de las escasas contribuciones bibliográficas sobre un tema tan poco tratado como el de la homosexualidad femenina en Grecia, un punto abordado por Boehringer-Calame, el libro de J. F. Martos Montiel, Madrid, Ed. Clásicas, 1996), un Índice de Pasajes citados y otro de Nombres Antiguos, indudablemente útiles para manejarse a través de

<sup>20</sup> Cf. Dale, *BMCR* 2017.08.32 de Bierl and Lardinois, *The Newest Sappho*.

las diversas aportaciones que el nuevo material ha suscitado. Un índice de términos griegos, en un vol. en que la discusión del léxico poético desempeña un papel importante, hubiera sido también útil.

Entre los escasos errores de expresión o erratas que hemos podido detectar en un vol. tan extenso, hay algún anacoluto: p. 209...need, or arousal is a motif that...; alguna falta gramatical: p. 299 has(d) passed; 365...pulls,... attracts...; 438 address(es); p. 439 the latter possibility have been defended; algunas erratas: p. 24, v. 4 τὸ δ; ; so than (then); p. 194 as if is always is; p. 220 ὀδλφὸν; p. 434 n. 50: pp. 236-227.

La riqueza de aportaciones que el conjunto de contribuciones aquí reunidas han hecho al estudio de los nuevos fragmentos papiráceos de Safo es, con todo, enorme y constituye un obligado punto de partida para cualquier ulterior abordamiento de unos textos que, además de abundar en la conocida temática amorosa de la poeta o ilustrar espléndidamente su poesía ritual, han puesto de manifiesto otra importante faceta, la de la poesía de tema familiar, el cual hasta ahora era solo conocido por referencias biográficas de Heródoto y algunos otros autores. Aspectos y dilemas tan cruciales de la poética de Safo como la intersección entre privado y público, entre profano y religioso, entre monódico y coral, entre destinatario y audiencia, entre realidad y ficcionalización, entre contexto originario y sucesivos contextos, entre recepción y transmisión..., han sido aquí pertinentemente replanteados a la vez que abiertos a futuras discusiones.

Debido precisamente a ese carácter abierto de las propuestas ofrecidas y a su vocación coral en suma, según ha sido formulado expresamente<sup>21</sup> y sin tratar de evitar o de conciliar las contradicciones que a veces hemos visto entre las posturas adoptadas por unos y otros autores, además de las opiniones que ocasionalmente he ido ya desgranando a continuación quisiera formular algunas otras centrándolas en aquel de los nuevos poemas, el llamado de los hermanos, que, sin duda por su estado de conservación a la vez que por su particular carácter, es el que más aportaciones ha generado a lo largo del vol. Para ello procederé a señalar los puntos más controvertidos del poema y a discutir las opiniones problemáticas confrontándolas con la mía propia; es decir, practicando en cierta medida esa labor de selección e integración que se supone será el paso siguiente de la investigación de la poesía sáfica tras la variedad de propuestas en este volumen presentadas.

Para empezar, de los distintos destinatarios del poema propuestos, Dórica, la querida de Caraxo (Bowie), Eurigio, supuesto hermano de Safo (Lardinois), el hermano menor Lárico (Stehle), un familiar adulto, probablemente un tío materno (Bierl), ninguno parece más adecuado que la madre de Safo (propuesta por Obbink y otros), la cual, frente a los demás personajes, lo es también en algunos otros poemas suyos y aquí en mi opinión no encuentra

<sup>21</sup> Cf. Bierl and Lardinois, *The Newest Sappho*, 9 y 238 n. 1.

ningún inconveniente para asumir ese papel, ni siquiera el tono entre familiar y un tanto irrespetuoso del verbo θρύλησθα (v. 5)<sup>22</sup>, que los defensores de los destinatarios fraternos esgrimen, y sí ventajas que ninguno de los otros destinatarios tiene: el tono con el que el yo poético reprocha a su interlocutor(a) que todo lo cifre en la esperanza de que llegue Caraxo con su barco cargado (v. 5s.), le pide enviarle en procesión (πέμπην)<sup>23</sup> a hacer súplicas a Hera (en el santuario de cuya diosa encabeza el yo poético un ritual en fr. 17) para que simplemente vuelva su hermano con la nave sana y salva (vv. 9-12) (cosa que en fr. 5 el yo poético ruega a las Nereidas) y a su vez encuentre a la familia intacta (κάμμ' ἐπεύρην ἀρτέμεας, v. 13), y finalmente le dice que si el hermano Lárικο endereza la cabeza y de una vez se hace un hombre, la familia (de nuevo κάμμες, v. 21, y en el mismo lugar, a comienzo del primer verso de las respectivas estrofas), al menos ahora sin que Lárικο entre en el cómputo por razones obvias, podrán quitarse un gran peso de encima (vv. 21-24), ese tono parece responder a un tipo de actitud, claramente pasiva en el caso del/la interlocutor(a), y de sentimientos muy femeninos, como bien ha intuido L. Kurke, que en el vol. se refiere a ello como conversación típicamente femenina y en ello encuentra perspectiva de género<sup>24</sup>. Por cierto, el nuevo compuesto βαρυθυμίαν “pesadumbre”, v. 23, que entiendo como “(quitarse un gran) peso de encima”, difícilmente puede desligarse de la expresión βάρυς...[θ]ῦμος con la que Safo se refiere a sus propias fuerzas en el poema del papiro de Colonia (v. 5), dirigido a un coro de muchachas y que entre otras cosas describe los síntomas de la vejez<sup>25</sup>. Por otra parte, por algunas de estas razones, empezando porque ella no es quién para dar órdenes al yo poético ni la persona más adecuada para ser confidente acerca de la situación de Lárικο, no puede encajar como destinataria del poema la otra mujer propuesta (Bowie), Dórica, la querida de Caraxo, la cual a la sazón se supone que se halla en Náucratis.

Un aspecto poco atendido del poema y sin embargo crucial en su estructura y comprensión es la contraposición quiástica existente entre Χάραξον ἔλθην/ νῆϊ σὺν πλήῃαι (v. 4s.) “viene Caraxo con la nave llena” y ἐξίκεσθαι τυίδε σάαν ἄγοντα/ νῆα Χάραξον (/κάμμ' ἐπεύρην ἀρτέμεας) (v. 11s.) “llegue aquí Caraxo con su nave sana y salva (y nos encuentre intactas)”, con todas sus consecuencias<sup>26</sup>. El primer pensamiento es atribuido por la *persona loquens* a su interlocutor(a) y de él (τὰ μέν, v. 6) dice aquella creer que eso Zeus y los demás dioses lo saben (afirmación gnómico-religiosa, cf. nuestro “Sabe Dios”), pero que –nueva contraposición– al/la interlocutor(a) (σὲ δ', v.7) no le compete

<sup>22</sup> Cf. Kurke, “Gendered Spheres and Mythic Models”, *The Newest Sappho*, 239.

<sup>23</sup> Cf. Bierl, “All You Need is Love”, y Nagy, “A Poetics of Sisterly Affect”, *The Newest Sappho*.

<sup>24</sup> Kurke, “Gendered Spheres and Mythic Models”, *The Newest Sappho*, 239ss.

<sup>25</sup> Cf. Fernández Delgado, “The new Sappho papyrus of Cologne”.

<sup>26</sup> Cf. R. Nünlist, “Das Schiff soll unversehrt sein, nicht voll! Zu Sapphos neuem Lied über die Brüder”, *ZPE* 191, 2014, 13-4.



pensar en eso, sino –exhortación religiosa– enviar a la *persona loquens* en procesión ante Hera para suplicarle insistentemente que se lleve a cabo el segundo pensamiento. A partir de aquí una nueva confrontación contrapone a la indicada acción particular esperada de Hera la exhortación religiosa a confiar todo lo demás (τὰ δ' ἄλλα πάντα, v. 13s.) a las fuerzas divinas (δαίμονεςσιν), variando simplemente pues la expresión de antes, “Zeus y todos los dioses”, exhortación que es justificada mediante una gnóme proverbial y metafórica, “tras la (fuerte) tempestad viene (al instante: αἶψα, dando comienzo al adonio del v. 16) la calma” (v. 15s.), y esta glosada (y de ahí el no bien comprendido asíndeton<sup>27</sup>, que equivaldría en español a una definición tras dos puntos) mediante otra gnóme de carácter religioso según la cual “aquellos a quienes “el rey del Olimpo” (vv. 17-20) quiere que una divinidad (δαίμων) les ayude a dar ya la espalda a sus fatigas, esos devienen dichosos y muy afortunados”.

Así pues, el “todo lo demás” a confiar a la acción conjunta de Zeus y los otros dioses comprende, por un lado, el deseado regreso de Caraxo con su nave cargada, ya expresado, por otro lado algo que va a ser expresado ahora y es diferenciado de la declaración gnómica mediante su aplicación personalizada κάμμες... (encabezando, como en v. 13, el v. 21 y la estrofa correspondiente)<sup>28</sup>: la posibilidad de que el otro hermano, Láríco, encauce su vida y “al instante” ((ἐκ πόλλαν βαρυθυμίαν).../αἶψα, v. 24, solo aquí y en v. 16 (ἐκ μεγάλαν ἀήταν/αἶψα), en ambos casos seguido de una forma verbal trisílaba y constituyendo el adonio de las respectivas estrofas, /αἶψα πέλονται/: /αἶψα λύθειμεν/) libere en buena medida (μάλ) a la familia (en principio el yo poético y su madre) de sus muchos pesares<sup>29</sup>. De este modo se entiende la doble caracterización, μάκαρες (πέλονται) καὶ πολύολβοι (v. 19s.), de aquellos que según la declaración gnómica indicada (cuyo núcleo de expresión léxico-sintáctica coincide a su vez con el del proverbio y con el de su proyección sobre Láríco: εὐδία...ἐκ μεγάλαν ἀήταν αἶψα πέλονται, v. 15s.: ἐκ πόνων..., κῆνοι μάκαρες πέλονται (καὶ πολύολβοι), v. 18s.: ἐκ πόλλαν βαρυθυμίαν...αἶψα λύθειμεν, v. 23s.) son ayudados por la divinidad a zafarse de sus penalidades, caracterización de la que solo algunos estudiosos, de entre los varios que la han comentado, han visto el sentido material de πολύολβοι frente al espiritual de μάκαρες: en mi opinión este último epíteto

<sup>27</sup> Stehle, “Larichos in the Brothers Poem”, *The Newest Sappho*, 285, por ejemplo, lo ve como una ruptura con lo anterior.

<sup>28</sup> Por esta razón κάμμες no puede ser aquí sustituto del yo poético a diferencia del anterior, como propone Stehle, “Larichos in the Brothers Poem”, *The Newest Sappho*, 285ss.

<sup>29</sup> Por el contrario, Bierl, “All You Need is Love”, *The Newest Sappho*, 318ss., no ve la gnóme sobre “el rey del Olimpo” como explicación del proverbio precedente ni atiende a la estructura léxico-sintáctica común a estos y a su proyección sobre el caso de Láríco, sino que ve esta última como un ruego más, en este caso a Dioniso (por el oficio de copero que los testimonios supuestamente biográficos atribuyen a Láríco y por la raíz λυ- de λύθειμεν), tras suplicar supuestamente a Zeus en la estrofa anterior y antes a Hera, completando así la tríada de Messon y el supuesto carácter de súplica ritual del canto.

se refiere sobre todo al caso de Láríco, mientras que πολύλοβοι se hace preferentemente eco de la “nave llena” (v. 6) que solo Zeus y los otros dioses pueden propiciar a Caraxo.

Se establece así una distribución entre los favores que otorgan los dioses, incluido el modo de obtenerlos: la soberana Hera proporciona lo más importante, y por ello hay que impetrarlo solemnemente en su santuario, la conservación del bienestar y la vida, tanto de Caraxo como de la familia; de la voluntad (βόλληται, v. 17) de Zeus y los demás dioses depende el éxito material, ya sea de Caraxo (ναῖ σὺν πλήαι) ya sea de Láríco (en parte ese debe de ser el sentido de la expresión τὰν κεφάλαν ἀέρρη, v. 21, cf. la española “no levantar cabeza”). Frente a aquellas opiniones que quieren ver en el δαίμων’ del v. 18 una alusión ya sea al Dioniso que con Hera y Zeus completa la tríada de dioses en el santuario de Messon (cf. fr. 17, 9-10) (Obbink)<sup>30</sup> ya sea a los Dióscuros (Kurke), hay que decir que ese δαίμων’ no puede ser sino uno de los δαιμόνεσιν mencionados cuatro versos antes (v. 14) (y por tanto tampoco la fortuna o la suerte de cada uno, como propuso West 2014)<sup>31</sup>, la cual ya hemos dicho que es otra manera de referirse a los dioses que no son Zeus y colaboran con él en velar por la fortuna de los hombres: (Ζεῦς)...σύμπαντές τε θεοί, v. 6s.; δαιμόνεσιν, v. 14; (βασιλεὺς Ὀλύμπω)/ δαίμων’ v. 17s.; y esa fortuna lo mismo abarca el éxito del comerciante marino Caraxo (ναῖ σὺν πλήαι), aun cuando hay que reconocer que el proverbio “tras la tempestad viene la calma” se adecua mejor a su caso, que el éxito personal del otro hermano, Láríco (τὰν κεφάλαν ἀέρρη).

Si esto es así, no se puede decir que la mención del problema de Láríco aparezca sorpresivamente en la última estrofa, de las seis (o tal vez siete) de que constaba el poema (del cual nos han llegado las cinco últimas), y desequilibre el conjunto, que es la razón que ha llevado a Stehle a pensar en Láríco como destinatario del poema. En realidad las dos estrofas que preceden a la última a partir de τ’ἄλλα (v.13), ambas de contenido gnómico-religioso, se refieren por igual al caso de Caraxo y al de Láríco sin mencionarlos, y solo las dos anteriores se refieren taxativamente a Caraxo, cuya mención, con la de su llegada con la nave, no en vano figura al comienzo y al final de la secuencia de estas dos estrofas acotándolas en composición anular, eso sí la primera mención referida a la nave “llena” (v. 6) y la segunda a la nave “sana y salva” (v. 11); de modo que todavía la mayor parte de la primera estrofa, esto es, la afirmación gnómico-religiosa de los vv. 6b-8, entra en el ámbito de las cosas que competen a Zeus y los demás dioses, no específicamente a Hera, como

<sup>30</sup> Su argumento de que δαίμων’ se refiere a Dioniso sin necesidad de nombrarlo por ser dios del simposio no convence y en el canto ritual del fr. 17, 10 el dios es nombrado con designaciones solemnes (Θυώνας [ἡμερόεντα] παῖδα), no en forma elusiva “oblicua”, y por tanto supuestamente comparable al δαίμων’ del v. 18 del presente poema, como afirma Obbink, “Goodbye Family Gloom!, *The Newest Sappho*, 285ss.

<sup>31</sup> “Nine Poems of Sappho”, *ZPE* 191.

la situación de Láríco. Con lo cual la extensión del poema dedicada a uno y otro hermano no solo no tiene por qué haber sido tan dispar como parece a primera vista, sino que puede haber sido bastante más equilibrada siempre que en la parte del poema que falta al comienzo (en la cual se conserva un  $\lambda\alpha$  que podría ser parte del nombre de Láríco) se aludiera por igual a ambos.

Esta sería una razón más para pensar que el Poema de los Hermanos (a diferencia de lo que ocurre por ejemplo con el fr. 17) no debió de ser ejecutado en el santuario de Hera ni tampoco por medio de un coro, como proponen Obbink, Boedeker, Bierl, Lidov y Nagy, por notable que sea su contenido religioso -sin que ni estos ni los demás colaboradores del vol. hayan reparado en ello suficientemente- y por más que en él el yo poético plantee a un(a) interlocutor(a) de su familia que le envíe en procesión a ejecutar rogativas a la diosa para que su hermano regrese sano y salvo y sana y salva encuentre a su familia. Dicha proposición forma parte de la composición pero ni pasa de ahí<sup>32</sup> ni es la composición misma, la cual, por el contrario, adopta un tono más bien intimista y de aconsejamiento familiar (cf. Peponi y Kurke), a pesar del importante papel en ella desempeñado por la serie de declaraciones religiosas bien características del pensamiento griego arcaico; y para ello la ejecución monódica se nos antoja más adecuada que la coral. Otra cosa es que la recreación poética de esos sentimientos familiares y fraternales apoyados en pensamientos religiosos, cuyo marco de ejecución originario puede haber sido la misma *hetaireia* sáfica que acoge sus poemas amorosos<sup>33</sup>, dado el carácter comunitario (más que “público”) de dichos sentimientos así como el de los pensamientos religiosos y los positivos valores que los fundamentan, en un segundo momento haya podido pasar a formar parte del repertorio de cantos del simposio y ejecutada no solo por mujeres sino también por hombres; y a ello puede haber sin duda coadyuvado el hecho de que para el cumplimiento de alguno de esos deseos se plantee la conveniencia de impetrarlo en solemne ceremonia pública en el santuario de la divinidad lesbiana del mar tal vez más importante.

JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ DELGADO  
 Universidad de Salamanca  
 jafdelgado@usal.es

<sup>32</sup> Pace Bierl, “All You Need is Love”, *The Newest Sappho*, 330, quien identifica la mención del ritual de Hera con el ritual mismo: “enacts prayer and is in fact prayer”.

<sup>33</sup> Lo mismo piensa Caciagli, “Sappho Fragment 17”, *The Newest Sappho*, 440-1.

