

# Safo, Titono, la voz



*Por* Juan Manuel Tabío

Si se hierve, el pepino incorpora cualidades diuréticas. Aristóteles distingue el nácar de la ostra de acuerdo con la dimensión de su abertura y la textura de la concha. A los héroes homéricos les servían el pan en cestas de mimbre, no consumían más carne que la vacuna (y ello sin aderezo de salsas), tenían por signo de buen augurio colmar hasta el mismo borde las cráteras de vino y, al terminar el banquete, no se llevaban consigo las sobras de la cena. Las manzanas cosechadas durante la primavera producen bilis y son difíciles de evacuar. Una vez, cuando disertaba sobre el tema de la intemperancia, Teofrasto, por imitar a un glotón, sacó la lengua y la frotó repetidas veces, y por espacio de algunos minutos, contra sus labios. El poeta Antágoras de Rodas, autor de una *Tebaida* y un *Himno a Eros*, prohibió terminantemente a su cocinero que condimentara el pescado con aceite. En Hispania, el precio de un cordero oscila entre los tres y los cuatro óbolos y el de un cerdo cebado ronda las cinco dracmas.

Tales noticias (como muchos millares más del mismo estilo) sólo tienen en común el venir contenidas en *El banquete de los eruditos* (*Deipnosophistaí*, en el original), una obra que Ateneo de Náucratis escribió a finales del siglo II de nuestra era y que es una abigarrada enciclopedia de la minucia y la extravagancia, un libro de cocina de muy dudoso provecho y un portentoso elenco lexicográfico: todo eso al mismo tiempo y a través de la escandalosa extensión de quince libros.

Síntoma particularmente escalofriante de que la abismal zambullida en la trivialidad no era en la Grecia imperial un destino improbable para un género de stirpe tan filosófica como el del diálogo (ni para la propia noción de sabiduría, que aquí se ve reducida a la más inocua erudición, a pesar de la densidad y variedad de contenidos semánticos que la poesía lírica y didáctica, el drama trágico y cómico o la prosa histórica y filosófica habían dejado sedimentar a su alrededor a lo largo de ocho o nueve siglos), la innegable relevancia de *El banquete de los eruditos* radica en el hecho de que constituye una de las fuentes más importantes de textos y autores no conservados por la tradición directa de la literatura griega antigua. Porque, ya que los culteranos «sofistas» reunidos en simposio en la casa del romano Larenio no hacen apenas otra cosa que citar de las obras más diversas, nos transmiten innumerables fragmentos de comediógrafos, historiadores, pensadores y poetas arcaicos, clásicos y helenísticos cuyo rastro se habría perdido irremediablemente de otro modo.

Así, en el libro xv, uno de los participantes en el diálogo propone a sus interlocutores la discusión sobre la relación entre la delicadeza y la virtud, y encuentra en estos versos la exposición de un criterio según el cual ambos serían indisociables:

*Pues yo  
amo la delicadeza, y a mí de lo brillante  
y lo bello me proveyó el deseo del sol...*

El fragmento es atribuido a Safo de Lesbos, a quien Ateneo (o quien habla por boca de Ateneo: poco importa) considera «una mujer auténtica y una poeta». De su sentido encontramos sólo dos observaciones: una, de la que se deduce que la frase que aquí traduzco como «el deseo del sol» es sinónima de ansia de vivir (una lección que respeto, con diferencia de las versiones más frecuentes, que suelen rendir de manera aproximada: «El amor me ha proporcionado el brillo y la belleza del sol»); y otra, de más dudosa certeza, que deja entender que en el texto «lo brillante» significa fama y «lo bello» nada menos que decencia u honorabilidad. Y cuesta trabajo creer que sobre todo el último término pudiera cargarse de ese sentido tan estrecho y pacatamente convencional en un poema de la autora del fragmento 16.

Estos versos reaparecieron a fines del siglo xix, por la vía del hallazgo textual, cuando fue excavado de un vertedero egipcio el llamado «papiro de Oxirrincos». Se trata de un manuscrito muy mutilado que contiene un segmento de una edición crítica de la poesía de Safo compuesta en época romana (la misma que generó a Ateneo de Náucratis), y el fragmento transmitido en *El banquete de los eruditos* está situado al final de un texto que trata sobre las limitaciones físicas que impone la vejez. Edgar Lobel, quien editó el texto en 1925 como el fragmento 58 de Safo, lo fijó como la conclusión de ese ajado poema con el que, en las ediciones publicadas hasta principios del siglo xxi, el lector se encontraba bajo una forma parecida a ésta:

*[...] Muchachas, los bellos dones [...] clara lira amante del canto [...] la piel ya la vejez [...] cabellos que negros [...] las rodillas no se sostienen [...] como cervatos [...] mas ¿qué puede hacerse? [...] no es posible estar [...] Aurora de brazos rosados [...] llevando hasta los confines del mundo [...] igualmente lo poseyó [...] compañera [...].*

En estos jirones de poesía, cuya propia fragmentariedad potencia el factor alusivo del discurso de un modo que inevitablemente asociamos hoy con ciertas formas poéticas orientales, los corrosivos azares de la transmisión textual han descarnado la integridad textual y estilística del poema original hasta dejarnos sólo esos *gists and piths* que Pound, inspirado por la definición de un estudiante japonés, erigió en ideal estético y formuló en memorable ecuación (*Dichten=condensare*).

Ese ideal se induce a partir de la paradójica constatación de que el defecto en la plenitud literal conduce a una plenitud de sentido más intensa, y tiene una de sus realizaciones más nítidas –junto con el celeberrimo «In a Station of the Metro»– en un poema muy significativamente titulado «Papyrus». Recogido también por Pound en *Personae*, encontramos en él un cuerpo textual reducido a su mínima extensión (apenas seis sílabas repartidas en tres versos «truncos») que se expande, sin embargo, hacia la máxima intensión:

*Spring...*

*Too long...*

*Gongula...*

Una suerte de haiku sáfico, en definitiva, que por la sola enunciación de una estación del año, una referencia temporal y el nombre de una discípula/amante de la poeta convoca una situación poética familiar para cualquier lector atento de Safo: el deseo incumplido del sujeto lírico ante la pérdida del objeto de su amor (y de su poema), que encuentra una sutil resonancia en el arreglo de los elementos naturales en que se ambienta una escena atravesada por los trastornos ocasionados por el transcurso irreversible del tiempo. Guy Davenport, discípulo de Pound y helenista díscolo, fue cómplice de una última complicación del estatuto intertextual de este poema, que lo sacó de ese anárquico departamento de la referencialidad literaria que se comparten el homenaje, la imitación y el plagio y lo dejó caer subrepticamente al interior del corpus sáfico. En efecto, el texto de «Papyrus» aparece incluido en su traducción de la poesía de Safo, reconducido hacia el espacio literario de donde había salido sólo por la vía de una figuración tramada por otro poeta, devuelto a un origen que nunca fue genético y ahora es apenas adoptivo (allí, dentro del conjunto de los demás fragmentos originales, su presencia no resulta, tal como era de esperar, disonante).

Pero para Safo Oriente no es Japón, sino la Lidia vecina de Lesbos, y lo oriental no se resuelve en el imperativo poético de

la condensación de la forma sino, sobre todo, en la *abrosyna*, ese término que, en el fragmento transmitido por Ateneo, he traducido antes por «delicadeza», y que en rigor reúne los múltiples matices del lujo, el refinamiento, la sofisticación, la belleza y la sensualidad, como ha sabido ver Elina Miranda. La *abrosyna*, explica Leslie Kurke en un notable ensayo incluido en *The Cambridge Companion to Archaic Greece*, denota la cualidad que comportan los largos vestidos, los peinados suntuosos, los perfumes especiados y fragantes y los ornamentos dorados promovidos por la moda que llega desde Sardes.

Sin embargo, si entendemos que este nombre puede llegar a calificar el efecto conseguido por esa pátina sutil que en la poesía de Safo enaltece todos los detalles de la realidad (trátese de las estrellas, de una copa de vino o de las hojas del manzano) que son asumidos, y como transfigurados, por su representación; si entendemos que puede designar ese impulso aristocratizante presente en los mayores momentos de su poesía (un impulso que tiene menos que ver con el vínculo con una clase social –aunque su origen, en principio, esté en él y apenas sea concebible fuera del mismo– o con un conjunto de valores morales o políticos que con la tendencia de lo representado hacia un estado de gracia muy particular, que lo vuelve todo a la vez más íntimo y más remoto al lector), entonces podríamos concluir que no hay palabra más apropiada que *abrosyna* para nombrar el carácter más general de la obra de Safo.

Queda por ver, no obstante, qué relación específica puede haber entre este término –y el fragmento que, citado por Ateneo, lo contiene– y el resto del poema del que parecía formar parte en el papiro de Oxirrinco. Cómo explicar, en suma, las asociaciones, complejas y multilaterales, trabadas entre una declaración de amor a la *abrosyna*, una afirmación del anhelo de vida, la realidad de la poesía, los estragos corporales ocasionados por la vejez y el mito de la Aurora y Titono.

Y he aquí que otro hallazgo papirológico, ocurrido tan recientemente como en 2004, vino a restituir mucho de la complejidad original del poema que la transmisión había desbastado hasta ceñir al ideal estilístico poundiano, y a echar una nueva luz sobre la cuestión de su sentido global. Una luz que, lejos de esclarecer su solución, no logró sino agravar el enigma.

El llamado «papiro de Colonia» había sido recuperado de esa suerte de *papier mâché* de la Antigüedad que es el *cartonnage*, un material elaborado a base de reciclaje de lino o –como en este y otros casos de textos recuperados de similar modo– papiro,

que se empleaba, sobre todo, en la confección de artículos funerarios, como máscaras de momias y catafalcos. Éste provenía muy probablemente del oasis de al-Fayum, el sitio que produjo, hace unos dos mil años, una de las más fascinantes manifestaciones pictóricas de la Antigüedad.

Conocido como el Jardín de Egipto, ese estratégico enclave de la ribera izquierda del Nilo acogió durante los dos primeros siglos de nuestra era una importante población de colonos grecorromanos, en cuyas prácticas necrológicas vinieron a sintetizarse el ritual faraónico de la momificación, la técnica griega de la pintura al encausto y el culto romano del retrato funerario. El resultado de tal sincretismo complejo entre tradiciones religiosas y artísticas en principio excluyentes son esas efigies de burgueses orientalizados que siguen cautivando –por su expresividad, por la impresión de «modernidad» que produce su hechura artística, por la aparente inmediatez con que se nos presenta el modelo de la representación– la atención de los visitantes de las salas de arte antiguo de Berlín, Londres, Nueva York o –incluso– La Habana.

Precisamente, un infatigable visitante de museos europeos y americanos, el poeta Yves Bonnefoy, ilustra con uno de estos retratos su evocación de una lectura de infancia en la que un arqueólogo francés en viaje de exploración por un desierto asiático descubría una comunidad de romanos que habían mantenido de forma clandestina el modo de vida del imperio, inmunes a la rotación implacable de fases históricas, ocultos por unas arenas desérticas muy similares a aquellas que conservaron en su interior los poemas de Safo y las pinturas egipcias a la cera. No es gratuito que sea *Retrato de Irene, hija de Silano* la imagen que acompañe la memoria de un relato que trata de la pervivencia milagrosa, a través de milenios, de aquellos signos que, individuales o consuetudinarios, suelen ser de lo más perecedero: el latín vernáculo y militar, la manera de sostener el pliegue de un manto, la exacta moldura de un peinado o la intensidad particular de una mirada. Pero tampoco es casual –digo yo– que esto ocurra en un libro, *L'Arrière-pays*, que Bonnefoy dedica a sus afanes por delimitar ese lugar –lógicamente inexistente e inaccesible– que obra la intersección entre el aquí y el allá, lo durativo y lo eterno.

El papiro de Colonia fue comprado por la Universidad de Colonia a unos anticuarios en 2004 y procesado por los papirologos Michael Gronewald y Robert Daniel, quienes al año siguiente publicaron en el *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* su con-

tenido recuperado: tres poemas en total, de autoridad sáfica los dos primeros y de factura indudablemente alejandrina el tercero.

El texto del segundo poema, según el orden del manuscrito, que proviene de una antología lírica editada en época helenística temprana, está inusualmente bien conservado, y se corresponde con el del poema transmitido, de manera mucho más fragmentaria, por el papiro de Oxirrinco.

Con una variación, eso sí, poco menos que sensacional: no incluye los versos contenidos en *El banquete de los eruditos*.

Porque, aunque no hay nada que indique sin lugar a dudas en el papiro de Oxirrinco que un fragmento sea la continuación del poema que comenzaba en el otro (en ese sentido, la decisión editorial de Lobel fue, es cierto, puramente conjetural), muchos filólogos siguen defendiendo, incluso después de la publicación del papiro de Colonia, esa continuidad. Lo cierto es que no parece haber sido usual en la poesía antigua (lírica, elegíaca o incluso dramática) que la conclusión de un poema ocurriera de forma inmediata después del recurso a un *exemplum* mítico. Antes bien, como sucede con al menos otros dos poemas conservados de Safo (los fragmentos enumerados de forma convencional como 16 y 31), lo esperable es que el *exemplum* fuera seguido de un regreso a la situación con que se inicia el texto y que involucra al sujeto lírico. En este caso, a ese apóstrofe mediante el cual una voz que se dice lacerada por la vejez amonesta a un coro de muchachas.

¿Por qué, entonces, esta diferencia tan aparatosa entre dos versiones de un mismo poema? Muchas y encontradas respuestas, a esta y otras muchas cuestiones suscitadas por la aparición del nuevo manuscrito, se han aventurado desde innumerables artículos y ponencias aparecidos en revistas académicas, medios periodísticos y simposios, sobre todo, desde el ámbito anglosajón. Un excelente epítome de este debate puede encontrarse en un volumen compilado en 2011 por el Centro de Estudios Helénicos de la Universidad de Harvard, que lleva el afortunado título de *The New Sappho on Old Age*<sup>1</sup> (y el mucho menos imprevisible subtítulo *Textual and Philosophical Issues*).

De entre las hipótesis enunciadas, una que me parece, en particular, interesante es aquella que fundamenta tanto la pertenencia del fragmento sobre la *abrosyna* al «Poema de Titono» en el papiro de Oxirrinco como su ausencia en el de Colonia. La esgrime, con brillantez, Deborah Boedeker, quien se inspira en los estudios sobre poesía oral que revolucionaron, desde principios del siglo xx, la visión con que de manera tradicional se habían

considerado los poemas homéricos y los cantares de gesta medievales: la divergencia es, según esa perspectiva, un rasgo integral, y no accidental, de un tipo de poesía épica que se compone por vía básicamente oral, porque el texto se constituye en el mismo acto de su recitación. Algo equivalente ocurriría con una poesía (la lírica) que, sin bien es «de autor» –es decir: se mantiene sujeta a un régimen de autoridad bien definido, en este caso referido al individuo históricamente verificable, Safo de Lesbos–, se transmite mediante ejecuciones orales que también imprimen una marca importante sobre su configuración textual.

La pretensión de encontrar, por debajo de toda la variable pluralidad que caracteriza a la tradición manuscrita de la literatura arcaica, un texto original del que se derivarían sucesivas versiones más o menos corruptas respondería a una ficción urdida por filólogos modernos, pues a la naturaleza de esa poesía le pertenecerían, en cambio, la fluidez, la inestabilidad y la multiformidad, y le sería extraña nuestra concepción de texto «inmóvil». Ambas versiones del «Poema de Titono», en conclusión, la «larga» y la «corta», serían legítimas, pues cada una obedecería a una circunstancia de representación distinta y, probablemente, a distintos contextos de audición. *Se non è vero, è ben trovato*.

Sea como fuere, es innegable que la divergencia de finales supone un problema filológico difícil e interesante, como también lo supone el hecho de que el texto de la mitad de los dos primeros dísticos, ilegible en ambos manuscritos, deba ser restituido por conjetura del editor. Esta laguna es particularmente relevante para el sentido del primer dístico, pues las distintas lecciones propuestas –que podemos reducir esencialmente a dos, cada una de las cuales puede comprender a su vez variantes más o menos importantes– difieren en un punto crucial para la interpretación global del poema: en la una<sup>2</sup> la voz lírica afirma su perseverancia en el cultivo de los dones de las musas *a pesar de* la debilidad corporal alcanzada con la vejez, mientras que en la otra<sup>3</sup> presenta su renuncia al cultivo de los dones de las musas *a causa de* la debilidad corporal alcanzada con la vejez. En el primer caso, pues, la oposición en que toma consistencia el significado de los versos se establece entre las actividades del canto y de la danza; en el segundo, entre la *persona* envejecida que enuncia el poema y las jóvenes que cantan y bailan.

Creo que hay suficientes razones –textuales y hermenéuticas– que apoyan tanto una opción como la otra: debemos conformarnos, por tanto, con la conciencia de que no contamos con nada más inapelable que con conjeturas bien fundadas. Pero creo



también que la jurisdicción de disciplinas tan rigurosas y arduas como la papirología y la paleografía termina ante el límite que marca una comprensión deficiente del tipo específico de verdad que puede comunicar el mito.

Que el sentido del poema se verá modificado según dónde se localice su conclusión y cuál lección sea la que defina su comienzo es evidente de por sí; donde puede radicar el equívoco es en la manera en que suele explicarse la naturaleza, y el verdadero alcance, de esa modificación de sentido. ¿La inclusión del fragmento acerca de la *abrosyna* lo convierte de forma automática en un poema optimista? ¿Que concluya justo después del recurso al *exemplum* de Titono lo hace un poema pesimista? Y es que es en estos términos sobrecogedoramente apodícticos y reductores como suele plantearse la cuestión.

Cuando no se incurre de manera abierta en el error de procurar una conciliación a todo precio forzando una interpretación «optimista» del *exemplum* mítico: el relato de la Aurora y Titono vendría a funcionar como el emblema de la inmortalidad de la poesía frente a la mortalidad del sujeto humano que la crea (algo así como la versión sáfica del horaciano *exegi monumentum aere perennius*). Por aquello de que Titono, en el *Himno a Afrodita* –un texto, con probabilidad, contemporáneo de Safo–, es incapaz de guardar silencio mientras envejece sin pausa y sin término.

Eso que fluye ininterrumpidamente por boca de Titono, y que suele traducirse en este contexto con el sentido de voz articulada, es designado por *phōnē*, un término griego que puede significar también simple ruido (el que producen, por ejemplo, una batalla o un animal). O sea que no podría asegurarse sin ningún lugar a dudas que, en esta otra versión literaria del mito, Titono emita un discurso coherente en vez de un simple sonido no significativo. Pero, incluso si se admite la primera alternativa, resulta altamente improbable que pueda calificarse de feliz el caso de quien, sometido a un proceso perpetuo de envejecimiento (y a la parálisis total), termina siendo repudiado y confinado por una esposa divina en la que había sido su habitación nupcial. El propio Ateneo, un autor poco entregado a la sutileza, reproduce un chiste que considera más sabio a un tal Melantio, glotón notorio, por haber deseado para sí el cuello de una grulla –cosa que le asegurara dilatar en el tiempo los placeres de la deglución– que Titono cuando solicitó el don de la inmortalidad.

También es cierto que otra versión del mito concluye con la metamorfosis de Titono en cigarra. Sólo que, en primer lugar,

resulta difícil que esa versión estuviera difundida lo suficiente –si es que existía ya– en época de Safo; en segundo, también el relato de la metamorfosis podría ser entendido no como la consumación de la perennidad de la palabra poética (aunque así fuera entendido en época helenística), sino como el descenso hacia el umbral inferior de lo no humano. Si es que el tránsito de la humanidad a la animalidad deviene en este caso ocasión de felicidad, no lo será precisamente porque el individuo Titono sobreviva en alguna forma de inmortalidad: el caso opuesto, pero paralelo, sería el ofrecimiento que la ninfa Calipso hace a Odiseo de la divinidad, al que Jean-Pierre Vernant ha dedicado páginas de admirable inteligencia. El rechazo de Odiseo está dado, en realidad, porque el ascenso al estatuto divino representaría perder, con su humanidad, no sólo su exposición al sufrimiento y la muerte, sino también su identidad individual, en cuya afirmación un héroe homérico –aun cuando obedezca, como Odiseo, a un heroísmo crepuscular y un tanto desleído por nuevos aires de ciudad– alcanza su más alta razón de ser. Titono, en cambio, cumplida su metamorfosis, se habría despojado de su sino doloroso al diluirse su individualidad en la fundación de un nuevo género animal. El hombre se define –esta premisa es compartida por el epíteto homérico y la antropología contemporánea– por su capacidad de articular su voz en discurso. Y el canto de la cigarra no es poesía, porque precede a la palabra humana, en la misma medida en que la emisión senil de ruido insignificante la sucede.

Por peregrino que resulte considerar que el *exemplum* de Titono consigue infundir un tono de optimismo en el poema de Safo, sigue siendo insuficiente hablar, simple y llanamente, de pesimismo. El amor de la *abrosyna* excita, es cierto, el deseo por la vida, pues hace manifiesto y acentúa lo que haya en ella de más excelente y «brillante»; pero esto no debe malinterpretarse en el sentido (tan familiar para la artificialmente exagerada beatería de la predicación que hoy invade la comunicación social) de que solapa todo lo que de sufrimiento o desgracia viene también de manera necesaria incluido en el lote de una existencia humana. El potencial transfigurador comprendido en la *abrosyna* no tiene que ver con el ocultamiento hipócrita de lo que se erige como una áspera necesidad, por dolorosas o aniquiladoras que sean sus consecuencias para el individuo: la vejez está ahí, en toda su devastadora e irrefutable factualidad, como una potencia demoníaca que, absolutamente exterior al individuo, lo arrebató; entre tanto, la muerte se aproxima «sin parar un punto».

Antes al contrario, el consuelo que pueden impartir el recurso al mito y el cultivo de lo musical (el consuelo que imparte, en suma, la poesía de Safo, en este y en otros de sus poemas mayores) se deriva de una contemplación sin edulcoraciones de los nudos ciegos que obturan la trama del destino humano. Sin edulcoraciones, pero también sin sentimentalismos: como suele ocurrir en otras cimas de la literatura y el pensamiento griegos (señaladamente, en la tragedia de Sófocles y en la metafísica moral de los estoicos), la contemplación del dolor del individuo no pasa por un patetismo demagógico o plañidero, sino por una radical afirmación de lo individual en la universalidad del mito o de la idea. Eso que hoy, cuando parece haberse cumplido la muerte de los dioses (y de Dios mismo), cuando apenas puede concebirse una trascendencia que no se agote en lo trascendental –es decir: en los engranajes de la razón inmanente–, sólo es experimentable en el espacio abierto por ese esquivo país ulterior intuido por Bonnefoy, invisible para las coordenadas de la geografía y para las cartografías del pensamiento conceptual, donde la entidad empírica y efímera del yo se diluye en la permanencia inteligible del arquetipo.

#### POEMA DE TITONO

Vosotras, muchachas, en los bellos dones de las musas, de senos  
[de violeta,  
haréis bien en ocuparos, y en la clara lira, amante del canto;

pues a mí la piel, que en otro tiempo (antes) tuve tierna, ya la vejez  
la ha invadido, y blancos se han vuelto mis cabellos, de negros  
[que fueron.

Grave se me ha vuelto el ánimo. Y no pueden sostenerse mis  
[rodillas,  
que en otro tiempo fueron ágiles en la danza, como cervatillos.

Todo eso me inspira densos gemidos. Pero ¿qué podría hacerse?  
Para quien es humano estar sin envejecer no es una opción.

Que ya una vez a Titono, según se cuenta, Aurora, de brazos rosados,  
por amor llevó consigo<sup>4</sup> hasta los confines de la Tierra

cuando era bello y joven, pero igual lo poseyó  
al cabo de un tiempo la canosa vejez, aun cuando tuviera inmortal  
[compañera.

ὔμμες πεδὰ Μοῖσαν ἰοκόλπων κάλα δῶρα, παῖδες,  
σπουδάσδετε καὶ τὰν φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν·

ἔμοι δ' ἄπαλον πρὶν ποτ' ἔοντα χροῖα γῆρας ἦδη  
ἐπέλλαβε, λεῦκαι δ' ἐγένοντο τρίχες ἐκ μελαίναν·

βάρυς δέ μ' ὁ θυμός πεπόηται, γόνα δ' οὐ φέροισι,  
τὰ δὴ ποτα λαίψηρ' ἔον ὄρχησθ' ἴσα νεβρίοισι.

τὰ μὲν στεχανίσδω θαμέως· ἀλλὰ τί κεν ποείην;  
ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ' οὐ δύνατον γένεσθαι.

καὶ γάρ ποτα Τίθωνον ἔφαντο βροδόπαχυν Αὔων  
ἔρωι φ αθειςαν βάμεν' εἰς ἔσχατα γᾶς φέροισαν,

ἔοντα κάλον καὶ νέον, ἀλλ' αὐτὸν ὕμωσ ἔμαρψε  
χρόνῳ πόλιον γῆρας, ἔχοντ' ἀθανάταν ἄκοιτιν.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Íntegramente disponible *online* en el enlace <<http://chs.harvard.edu/wa/pageR?tn=ArticleWrapper&bdc=12&mn=3534>>.

<sup>2</sup> Según la primera propuesta de restitución del texto, por Gronewald y Daniel: «Recibo, muchachas, estos bellos dones de las musas, de senos de violeta, / cuando tomo la clara lira, amante del canto».

<sup>3</sup> Este texto, restituido por West, es el que ha terminado por imponerse en la mayoría de ediciones y traducciones: «Vo-

sotras, muchachas, en los bellos dones de las musas, de senos de violeta, / haréis bien en ocuparos, y en la clara lira, amante del canto».

<sup>4</sup> Esta primera mitad del verso es de lectura dudosa en el papiro. Ya que me parece preferible pecar por defecto antes que por exceso sigo aquí la lección, más conservadora, de West (que opta por admitir una laguna de algunas sílabas) por encima de las restituciones (si más osadas, a mi juicio no del todo convincentes) que han propuesto Gronewald y Daniel o Magnani.