

## LA CANCIÓN DE LA *EIRESIONE* SAMIA<sup>1</sup>

1. Podemos clasificar la *Eiresione* samia entre las pocas canciones de cuetación griegas que han llegado a nosotros<sup>2</sup>. Las fuentes<sup>3</sup> que nos la transmiten narran a la vez un cuento etiológico sobre su origen: Homero, con ocasión de su visita a Samos para pasar el invierno, fue pidiendo de casa en casa en el día de la fiesta de Apolo acompañado de un coro de niños que llevaban ἡ καλεῖται Εἰρεσιώνη. Pero no describen qué sea la *Eiresione*. Hay que recurrir a las fuentes de la versión ática<sup>4</sup> para encontrar una descripción: la *Eiresione* era

<sup>1</sup> El presente trabajo es una versión posterior a la presentada el día 25 de octubre de 1989 en las II Jornadas Internacionales, *Estudios actuales sobre textos griegos*, organizadas por el Departamento de Filología Clásica de la U.N.E.D. en Madrid (25-28 octubre 1989).

<sup>2</sup> Se nos han conservado también la *Canción de la Golondrina*, la *Eiresione* ática, la *Canción de los bucolistas* y la *Canción de la Corneja* de Fénice de Colofón. Para la edición he consultado las siguientes ediciones y trabajos: T. Bergk, *Poetae Lyrici Graeci*, Leipzig 1882<sup>2</sup>, vol. III; O. Crusius & E. Hiller, eds. *Anthologia Lyrica Graeca*, Leipzig 1897<sup>5</sup>, (reimpr. 1903), pp. LXX, 324-25; E. Diehl, *Anthologia Lyrica Graeca*, Leipzig 1942<sup>2</sup>, vol. II; D.L. Page, *Lyrica Graeca Selecta*, Oxford 1973 reimpr.; *idem*, *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1967<sup>2</sup>; U.v. Wilamowitz, ed., *Vitae Homeri et Hesiodi*, Bonn 1916, 57-58; F.R. Adrados, *Lírica griega arcaica*, Madrid 1980; *idem*, *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid 1981; *idem*, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid 1976, 1986<sup>2</sup>; J.A. Martín García, *Fénice de Colofón*, Madrid 1981; F. Pordomingo, *La poesía popular griega. Estudio filológico y literario*, Salamanca 1979 (sólo he podido disponer del resumen publicado, no de la tesis doctoral completa).

<sup>3</sup> *Homeri Opera V*, «Vita Homer. Herod.» ed. W. Allen, Oxford 1911.

<sup>4</sup> Plut. *Thes.* 22, 10. Schol. Ar. *Eq.* 729. Schol. Ar. *Plut.* 1054. Pausan. *grammat. ap. Eust.* in *Il.* 1283, 8 (X 494). Suda s. εἰρεσιώνη. *Et. Magn.* p. 3,22. Clem. *Alex. strom.* 4,7,3 p. 251 St. Hesych. εἰρεσιώνη. Sobre la interpretación del término, vid. J.K. Schönberger, «Die älteste deutsche Übersetzungen der Eiresione», *PhW* 59, 1939, 1242 ss.; *idem*, «Εἰρεσιώνη», *Glotta* 29, 1942, 85-86. Sobre el ritual asociado a la *Canción de Eiresione*, vid. notas 2 y 5 y P. Roussel, «Les clamydes noires des éphèbes Athéniens», *REA* 43, 1941, 163-165. Cf. también *DS* s.v. *Eirésioné* y *RE* s.v. Εἰρεσιώνη.

una rama de olivo (también podía ser de laurel) adornada con lanas y frutos de la tierra. Un coro de niños, reunido ante el templo de Apolo antes de empezar su procesión, la llevaba de casa en casa. Allí entonaba una canción en la que se pide el aguinaldo y bienes para los habitantes de la casa, después la colgaban de la puerta.

A no ser por los datos que nos ofrece la versión aquí estudiada, sería difícil precisar si esta canción era propia de un ritual de primavera o de otoño<sup>5</sup>. En cambio, las fuentes de la versión ática, mencionadas arriba, precisan aún más la estación del año: se celebraba la *Eiresione*, en las Pianepsia<sup>6</sup>, es decir, el 7º Pianepsio, cuarto mes del año en el calendario griego que equivale en el nuestro a finales de septiembre-primeros de octubre<sup>7</sup>. Así pues, evidentemente se cantaba con ocasión de un rito de paso otoñal, que se menciona, además, en la misma canción. También otras alusiones, como la celebración de una próxima boda, ayudan a situar la época del año en que se cantaba la *Eiresione*: las bodas se celebran al comienzo del invierno. Aunque lo más significativo es que se haga mención en ella del festival otoñal de Apolo.

## 2. Ofrezco aquí mi propia interpretación y edición del tex-

<sup>5</sup> F.R. Adrados, en *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid 1983<sup>2</sup>, 408-409, define esta canción, sin dar argumentos, como una canción de primavera. M.P. Nilsson (*Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der Attischen*, Leipzig 1906), aunque estudia el ritual, no maneja todos los datos y también la considera como una canción de primavera.

<sup>6</sup> Una prueba de la celebración otoñal de este rito es la inscripción ática del s. II a.C. encontrada en el Ágora (*BE, REG* 62, 1949, 106). En ella se aprecia claramente que la *Eiresione* se consagraba en las Pianepsia.

<sup>7</sup> Cf. L. Deubner, *Attische Feste*, Berlin 1932, Hildesheim 1969 (reimpr.), 198-201, 224-226; W.S. Ferguson, *Hesperia* 1938, 27-28; H. Jeanmarie, *Couroi et Courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*, Lille 1939, 338-363; Ch. Börker, «Der rhodische Kalender», *ZPE* 31, 1978, 193-218; J. Caro Baroja, *Ritos y mitos equívocos*, Madrid 1974; J.G. Frazer, *The golden Bough. II Spirits of the corn and of the wild*, London 1912<sup>3</sup>, (reimpr. 1933), (traducción española: *La rama dorada*, Madrid 1951<sup>2</sup> (reimpr. 11ª); A. van Gennep, *Les rites de passage*, Paris 1909, Mouton-Paris-La Haya 1969 (reimpr.); H.W. Parke, *Festivals of the Athenians*, London 1977, (reimpr. 1986).

to, para la que he tomado como base, en líneas generales, la edición de Diehl<sup>8</sup>. En el aparato crítico<sup>9</sup> aparecen oportunamente las distintas lecturas de otros editores, así como las de Diehl que he rechazado.

Δῶμα προσετραπόμεσθ' ἀνδρὸς μέγα δυναμένοιο,  
ὃς μέγα μὲν δύναται, μέγα δὲ βρέμει ὄλβιος αἰεὶ.

Αὐτὰρ ἀνακλίνεσθε, θύραι' Πλοῦτος γὰρ ἔσεισι  
πολλός, σὺν Πλούτῳ δὲ καὶ Εὐφροσύνη τεθαλυῖα  
5 Εἰρήνη τ' ἀγαθή' ὅσα δ' ἄγγεα, μεστὰ μὲν εἴη  
κυρβα<σ>ίη δ' αἰεὶ κατὰ καρδόπου ἔρποι μᾶζα.  
νῦν μὲν κριθαίη εὐώπιδα σησαμόεσσαν.  
τοῦ παιδὸς δὲ γυνή κατὰ δίφρακα βήσεται ὕμνεῖν,  
ἡμίονοι δ' ἄξουσι κραταίποδες ἐς τόδε δῶμα,  
10 αὐτὴ δ' ἴστων ὑφαίνοι ἐπὶ λέκτρῳ<ν> βεβαυῖα.

νεῦμαί τοι, νεῦμαι ἐνιαύσιος, ὥστε χελιδών.

ἔστηκ' ἐν προθύροις ψιλὴ πόδας,  
ἀλλὰ φέρ' αἶψα πέρσει<α>.  
τῶι Ἀπόλλωνος, γύναι, τι δός.

15 εἰ μὲν τι δώσεις, εἰ δὲ μή, οὐχ ἔστήξομεν'  
οὐ γὰρ συνοικήσοντες ἐνθάδ' ἤλθομεν.

2 δύναται cet. codd.: ἀυτεῖ Suda Ma<sup>1</sup> Ma<sup>2</sup>.

3 αὐτὰρ cet. codd. Suda: αὐταῖ Li M<sup>2</sup> P<sup>11</sup> ἔσεισι  
cet. codd.: εἴσεισι Bm<sup>4</sup> Ma<sup>2</sup> O<sup>2</sup> P<sup>10</sup> Ma<sup>1</sup>: ἔπεισι Ma<sup>1</sup>  
Ma<sup>2</sup> Suda.

4 πολλός cet. codd.: πουλύς Suda V<sup>2</sup>.

<sup>8</sup> E. Diehl, *op. cit.*, n° 1.

<sup>9</sup> Las normas de edición de texto son las que propone M.L. West en *Textual Criticism and Editorial Technique*, Stuttgart 1973.

6 κυρβα<σ>ή Diehl: κυρκαίη Suda: κυρβαίη Ma<sup>1</sup> Ma<sup>2</sup>.

7 h.v. om. Vita; v. hab. Suda Ma<sup>1</sup> Ma<sup>2</sup>.

8 δίφρακα Suda: διφράδα A<sup>2</sup> Bm<sup>2</sup> M<sup>2</sup> O<sup>2</sup> P<sup>10</sup>: διφράδος Bm<sup>4</sup> Ma<sup>2</sup> P<sup>3</sup> P<sup>11</sup> V<sup>1</sup> ὕμνεϊν Suda Ma<sup>1</sup> Ma<sup>2</sup>: ὕμνιν cet. codd.: ὕμνιν Diehl: ὕμνοις Pgen: ὕπνεϊν Herm.

9 κραταίποδες cet. codd.: κραταίποδας A<sup>2</sup> Li M<sup>2</sup> O<sup>2</sup>.

10 ἐπὶ λέκτρω<ν> ci.: ἐπὶ λέκτρω Bm<sup>4</sup> Ma<sup>1</sup> Ma<sup>2</sup>: ἐπὶ λέκτρα βεβηκυῖα Suda: ἐπ' ἡλέκτρωι Vita Diehl.

12-15 προθύροις εἰ μὲν τι δώσεις Vita: post προθύροις pergit Suda ψιλὴ πόδας... δός

13 πέρσει<α> ci.: πέρσει Ma<sup>2</sup>: πέρσαι Ma<sup>1</sup> in marg.: <ὕ>πέρ σε em. Wil. Diehl apud Wil.

14 τῶι Ἀπόλλωνος, γύναι, τι δός em.: τῶι Ἀπόλλωνος γυιάτιδος Suda: τ'Ὀπόλλωνος, <ῶ> γύναι, τι δός em. Wil. Diehl apud Wil.

3. Dejando de lado las variantes del texto que tienen menor importancia, me centraré en los versos 8, 10 y 13, cuya interpretación parece fundamental para entender la canción.

V. 8. La lectura ὕμνιν por ὕμνεϊν se produjo como consecuencia del itacismo y la pérdida de la aspiración.

Tanto ὕμνος como ὕμνεϊν se utilizan con frecuencia en el sentido, por extensión, de «canto nupcial»<sup>10</sup>. La construcción βήσεται ὕμνεϊν es paralela a las homéricas βῆ δ' ἰέναι Δ 199, ἔβαν οἰκόνδε νέεσθαι Ψ 229 y a la de Tucídides I 128,3 ἀφικνεῖται... τὰ τρὸς βασιλέα πράγματα πράσσειν. El acusativo δίφρακα con καταβαίνω tiene paralelos en Homero<sup>10</sup>: *Od.* 1.330 κλίμακα δ' ὕψηλὴν κατεβήσето, 18.206 y 23.85 κατέβαιν' ὑπερώια. El genitivo τοῦ παιδὸς γυνή hay que situarlo con los genitivos del tipo παίδων παῖδες, παῖς παιδός, πατέρων πατέρες, suficientemente atestiguados en perífrasis de nombres de parentesco<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Vid. e.g. Soph. *Ant.* 814.

<sup>11</sup> Cf. J. Lasso de la Vega, *Sintaxis griega*, Madrid 1968, 442; I.R. Alfageme, *Nueva gramática griega*, Madrid 1988, 143-45; H. Menge, *Repetitorium der griechis-*

V. 10. La conjetura ἐπὶ λέκτρῳ<v> está apoyada por A. *Suppl.* 35-40 (λέκτρων ἐπιβῆναι) y E. *Hel.* λεχέων ἐπιβῆναι. La debilidad en la pronunciación de la nasal final<sup>12</sup> fácilmente ha podido producir la confusión con el dativo y de ahí, por itacismo se ha llegado a la corrupción ἐπ' ἠλέκτρῳι, que añade riqueza y lujo a la canción en un eufemismo comprensible típico de muchas canciones populares que llegan a convertirse en verdaderos galimatías<sup>13</sup>. Pero esta lectura no se entiende: ¿cómo se puede tejer nada subida en ámbar? (lit. «puesta encima de ámbar»). Por otro lado, la lectura ἐπὶ λέκτρα procede de la confusión de los finales -ῳι, -ῳν y -α en minúscula<sup>14</sup>.

Métricamente, la lectura ἐπὶ λέκτρῳ<v> es del todo correcta. El alargamiento de vocal breve ante λ está atestiguado en la épica<sup>15</sup>, p.e. *Il.* 2.44: ποσσὶ δ' ὑπὸ λιπαροῖσιν; *Il.* 11.480: ἐπὶ τε λῖν ἦγαγε δαίμων.

Este verso tiene un indudable doble sentido. Por una parte, el telar refleja la vida hogareña y apacible simbolizada en una de las labores propias de las mujeres. Pero, es que además se tejía en la cámara nupcial (allí tejía Penélope todas las noches), con lo que el telar también simbolizaba la fidelidad conyugal. Ahora bien, es fácilmente comprensible que estos valores, en un contexto jocoso y de fiesta, adquirieran matices marcadamente eróticos, como se aprecia en Ar. *Nub.* 55 ὦ γύναι, λίαν σπαθᾶς. El pasaje de la *Ilíada* (1.31) en el que Agame-

*chen Syntax*, Darmstadt 1978. Vid. también R. Kühner-B. Gerth, *Grammatik der griechischen Sprache II*, Leverkusen 1955<sup>4</sup>, K. Brugmann, *Griechische Grammatik*, München 1900<sup>3</sup>, E. Schwyzer, *Griechische Grammatik*, München 1950.

<sup>12</sup> Sobre la debilidad en la pronunciación de la nasal final, vid. L. Martín Vázquez, *Inscripciones rodias*, Madrid 1988 y la bibliografía que sobre el tema se adjunta.

<sup>13</sup> Como por ejemplo, la conocida canción infantil *Pase misí, pase misá por la Puerta de Alcalá. Los de alante corren mucho, los de atrás se quedarán.*

<sup>14</sup> Vid. V. Gardthausen, *Griechische Palaeographie*, Leipzig 1911<sup>2</sup> y E.M. Thompson, *Greek and Latin palaeography*, New York 1912 (1973 reimpr.)

<sup>15</sup> Otros ejemplos similares pueden encontrarse recogidos en los manuales de métrica: D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, Darmstadt 1968; B. Snell, *Griechische Metrik*, Göttingen 1962<sup>3</sup>; M.L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982.

nón rechaza el acuerdo tomado por los aqueos de devolver la joven Criseida a su padre y antes prefiere verla envejecer en su tierra, Argos, ἰστὸν ἐποιχομένην καὶ ἔμὸν λέχος ἀντιώσασαν, muestra la antigüedad de la asociación entre amar y tejer<sup>16</sup>.

V. 13. La conjetura <ύ>πέρ σε de Wilamowitz, adoptada por todos los editores, es incomprensible. Con esta lectura se fuerza sobremanera el texto, tanto en el sentido y la construcción sintáctica, como en la métrica. Los editores que la aceptan colocan un punto alto detrás de αἶψα, que constituye el final de «su» verso 12. De esta manera queda φέρε con el complemento elíptico y <ύ>πέρ σε relacionado con δός, construcción sin paralelos. Además, para que la métrica se adecúe correctamente a los trímetros yámbicos del final de la canción en su colometría, la lectura <ύ>πέρ σε obliga a corregir el vocativo γύναι, añadiendo <ῶ> que no está en el texto, a hacer crasis en τ' Ὀπόλλωνος, en lugar de mantener τῷ Ἀπόλλωνος, y a añadir la sílaba <ύ> en <ύ>πέρ σε.

Frente a ello, los manuscritos presentan πέρσαι o πέρσει, formas evidentemente corruptas. Con nuestra conjetura, πέρσει<α> es el complemento de φέρε, y τι el de δός en una fórmula de petición atenuada, prácticamente idéntica a la que tienen las demás canciones de cuestación en el apartado de peticiones. Esta lectura no plantea problemas métricos. Es más, con ella podemos ofrecer una colometría en la que métrica y sentido se adecúan mejor (§§ 5-7), ya que a la transición de sentido entre la primera y segunda parte de la canción se corresponde también una transición de hexámetros a trímetros. Además con πέρσει<α> el significado de las peticiones queda totalmente acorde con el género de las canciones de cuestación, ya que se pide una fruta, probablemente el melocotón

<sup>16</sup> Cf. también en Hes. *Op.* 64. La metáfora no es exclusivamente griega, en el folklore español tenemos ejemplos similares, como el dicho norteño: *Madre, ¿qué es casar?: Hilar, parir y llorar* y la canción popular gallega: *miña nai e tecedeira/ ten un tear na barriga/ miña nai tece d'abaixo/ e meu pai tece d'arriba*.

o una de las variedades de las frutas *persicae*<sup>17</sup>, así en la versión ática de la *Eiresione*, se pide σῦκα, como en la Canción de la Corneja. En esta última también podemos encontrar la expresión τι δός (según algunos editores τι δὸς πολλά). En la Canción de la Golondrina, además de τι μέγα, se pide queso, vino (también se pide vino en la *Eiresione* ática) y diferentes dulces de cebada y trigo que, por cierto, también forman parte de las peticiones de la Canción de la Corneja y de la *Eiresione* samia. La canción de los Bucoliastas, de ritual distinto, sólo pide τὰν ἀγαθὰν τύχην καὶ τὰν ὑγίειαν.

4. Ofrezco a continuación mi propia traducción del texto:

*Nos presentamos ante la mansión de un hombre muy poderoso,  
que ejerce gran poder y que truena en su perdurable riqueza.*

*¡Ea puertas, abríos! Que la Riqueza entrará  
en abundancia, y con ella también floreciente Alegría  
5 y buena Paz. Cuantos vasos haya, que estén repletos,  
y que la masa siempre rebose en copete de la artesa.  
¡Bueno!, ahora, una apetitosa torta de cebada con sésamo.*

*Y tu nuera vendrá en carro a cantar el himeneo,  
mulas de fuertes pezuñas la traerán a esta mansión  
10 y que ella en persona teja la trama metida en el tálamo.*

*Volveré, volveré cada año, como la golondrina.  
¡Estoy de pie en el zaguán con los pies desnudos!  
¡Ea! Trae enseguida melocotones.  
Mujer, dale algo al hijo de Apolo;*

<sup>17</sup> Sobre la variedad de árbol, probablemente egipcio, no «persa», al que se refiere el texto, *vid. RE, s.v. Persea. Persicum malum* y *prunus persica* son términos que definen al melocotonero y su fruto indistintamente, así como a sus diferentes variedades. Fr. pêche, it. pesco/pesca cotognina, al. Pfirsich, esp. pérsigo, prisco, albréchigo.

- 15 si nos vas a dar algo, bien estará<sup>18</sup>, y si no, no vamos a aguantar a pie firme, que no hemos venido aquí a fundar casa.

5. Métricamente la canción se presenta de la siguiente forma<sup>19</sup>:

Los once primeros versos son hexámetros dactílicos regulares con forma de recitados, como lo probaría por ejemplo el v. 3, que tiene final breve aunque no haya posición. El resto de la canción necesita de una mayor explicación, por lo que, antes de pasar a su comentario, parece oportuno ofrecer el esquema métrico:

- 12 -- -vv -- -vv/  
 -vv- v--v//  
 -v- -- v-v-//  
 15 --v- --v- --v-//  
 --v- --v- --v-///

El v. 12 es un tetrámetro dactílico acabado en -vv, por lo que no puede ser final de período.

El v. 13 es un colo coriámbico que admite dos tipos de definición: se puede considerar como un dímetro coriámbico, colo que se encuentra entre los más antiguos<sup>20</sup> o como un octosílabo coriámbico A, anaclástico de la secuencia normal<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> εἰ μὲν τι + futuro, εἰ δὲ μὴ... es una construcción que tiene paralelos exactos en la *Canción de la Golondrina*, Hom. *Il.* 1.135, Hdt. 8, 62, TH. 3,3. *Vid.* también Hes. *Op.* 357. Cf. R. Kühner-B. Gerth, *op. cit.*, K. Brugmann, *op. cit.*, E. Schwyzer, *op. cit.*, J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford 1966<sup>2</sup>. Cf. también A. Bloch, «Über die Entwicklung der Ausdrucksfähigkeit in den Sprachen des Altertums», *MH* 1, 1944, 255-257.

<sup>19</sup> *Vid.* M.L. West, D. Korzeniewski y B. Snell, *op. cit.*

<sup>20</sup> Para Wilamowitz es un octosílabo, usado frecuentemente en Eurípides, y lo cuenta entre los Urvers.

<sup>21</sup> Lo frecuente en una secuencia coriámbica es: p.e. '-vv-χ'-x'. Pero en esta canción aparece -vv-v--v, es decir, la forma «antispastic» de la secuencia normal. *Vid.* A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968<sup>2</sup> en p. 136 recoge esta secuencia y sus paralelos.



A continuación el v. 14 ofrece la forma de un trímetro yámbico sincopado con la definición de crético, espondeo contracto y yambo o, según Denniston<sup>22</sup>, B<sup>1</sup> D<sup>2</sup> ia.

Por último, los vs. 15 y 16 son trímetros yámbicos acatalectos<sup>23</sup>.

6. Esta colometría también se ajusta exactamente al sentido y a la estructura de la canción, como veremos más adelante (§ 7 ss.); queda de la siguiente manera<sup>24</sup>: 4A (vs. 1-2)//, 16A (vs. 3-10)///, 2A (v. 11)//, 2B + A (vs. 12-14)// y 2A (vs. 15-16)///. La primera parte de la canción corresponde a 4A y 16A, y podría ser recitada o cantada. Probablemente se realizaría de cualquiera de las dos maneras según las circunstancias y la época.

2A, 2B + A y 2A conforma la segunda parte de la canción (v. 11-final). 2A (v. 11) es todavía un hexámetro dactílico, pero el hecho de que esté en primera persona del singular, frente a los hexámetros anteriores, en primera del plural, indica el cambio del canto del solista al del coro<sup>25</sup>.

Un tetrámetro dactílico es el comienzo de 2B + A que, con su final -vv, constituye una transición perfecta de los hexámetros con forma de recitados a los colos propiamente líricos. El dímetro coriámbico subsiguiente introduce el ritmo yámbico<sup>26</sup>

<sup>22</sup> J.F. Denniston, «Lyric Iambics in Greek Drama», *Greek Poetry and Life*, Oxford 1936.

<sup>23</sup> Para el término *acatalecto*, vid. M.L. West, D. Korzeniewski y B. Snell, *op. cit.*

<sup>24</sup> A equivale a 3 theseis y B a 4.

<sup>25</sup> Asimismo, en la tragedia se encuentran cambios de persona que indican la intervención del coro o del corifeo. Vid. E. García Novo, *La entrada de los personajes y su anuncio en la tragedia griega*, Madrid 1981; *idem*, *Estructura composicional de «Edipo en Colono»*, Madrid 1978. Es de destacar que en esta canción, como en la de la *Golondrina*, sucede al revés, el solista canta en primera persona del plural y el coro en primera del singular, cf. C. Calame, *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma 1977, 70: el coro suele tener designación colectiva. Vid. también Adrados *op. cit.*

<sup>26</sup> Se puede comparar este tipo de trímetros yámbicos del tipo *infectiva* con los «yambos» de los yambógrafos. Vid. también J.A. Fernández Delgado, *Los oráculos y Hesíodo: poesía oral mántica y gnómica griegas*, Cáceres 1986, 33-34 y 40 sobre el trímetro yámbico reservado para respuestas de contenido negativo y de tono acre y despreciativo.

mediante el monómetro yámbico anaclástico. Este ritmo yámbico empieza en A, un colo doblemente sincopado en el primero y segundo metro. El tercer metro es completo al igual que el siguiente 2A. Estos dos últimos versos son trímetros yámbicos acatalectos. Tienen rima final y homoteleuto: -ομεν. Constituyen una unidad de sentido y vuelven a estar en primera persona del plural, lo que indicaría que podrían ser también recitados como los hexámetros dactílicos del principio.

No es extraño encontrar juntos en una misma composición estos ritmos, ya que en la lírica coral es frecuente la mezcla de series de versos epirremáticos con partes líricas. Además, la cláusula rítmica que se produce al final de 2B + A es posible precisamente porque a continuación sigue un recitado y porque el ritmo sincopado de A está tras un ritmo no sincopado<sup>27</sup>.

7. Estructuralmente esta canción se puede dividir en cinco partes, que se corresponden con la composición métrica y se adecúan perfectamente al sentido:

1. Llegada a la casa con descripción (vs. 1-2) = 4A.
2. Promesas y deseos de bienestar (vs. 3-10) = 16A.
3. Revelación (v. 11) = 2A.
4. Petición de aguinaldo (vs. 12-14) = 2B + A.
5. Amenazas y marcha (vs. 15-16) = 2A.

La contraposición entre los dos primeros versos y los dos últimos, es decir, entre 1 y 5, es notable. La solemnidad y la grandilocuencia de los dos primeros hexámetros, con numerosas anáforas y repeticiones fónicas se opone a la rapidez que sugieren los dos últimos trímetros. De lo bien parados que resultan la casa y el dueño en los dos primeros versos se pasa a la petición urgente de los dos últimos. Urgencia y solemnidad.

<sup>27</sup> Para la mezcla de da y ia, *vid.* H.A. Pohlsander, *Metrical Studies in the Lyrics of Sophocles*, Leiden 1964.

dad se sintetizan en la contraposición de los sintagmas sinónimos que abren y cierran la canción: δῶμα προσετραπόμεσθ' – ἐνθάδ' ἦλθομεν.

La revelación de la *Eiresione* y de su condición (3) se inicia con el último hexámetro. Esta parte es el eje de la canción en torno al cual se articulan las otras cuatro. El cambio de persona y la comparación con la golondrina culmina en el adjetivo ψιλῆ (v. 12) en el que se funde y confunde coro y *Eiresione*.

Las partes 2 y 4 corresponden, por un lado, a las promesas de felicidad que hace la *Eiresione*, y por otro, a lo que pide a cambio. En pocas palabras, sabemos que está ante la puerta como todos los años y que se encuentra «necesitada» (lo que le dará pie a pedir, puesto que ya ha «dado» demasiado). La desproporción que se observa en el número de versos es lógica en una petición y se corresponde con la existente entre lo ofrecido y lo pedido<sup>28</sup>.

Las promesas o deseos son en definitiva: salud, dinero y amor, anhelos muy frecuentes en la lírica. Su descripción es profusa y muy detallada (se dice hasta cómo debe rebosar la masa), en cambio la *Eiresione*, sólo pide un poco (τι) de fruta (πέρσεια). La adjetivación no existe en la segunda parte de la canción y sí en la primera donde constituye prácticamente fórmulas con epítetos, p. ej. εἰρήνη τ' ἀγαθή.

8. Los apartados 1 y 2, y 3 y 4, estructurados sobre un eje central, que es la descripción y condición de la *Eiresione*, forman en anillo dos partes bien diferenciadas: una más lírica (hasta el verso 10 inclusive) y otra más festiva (hasta el final) en la que se han usado los trímetros yámbicos para dar el tono urgente, casi impertinente, de la petición.

La parte lírica se caracteriza por los numerosos efectos sonoros, especialmente la mezcla de oclusiva más líquida, frecuente en las composiciones populares y en conjuros y fórmu-

<sup>28</sup> Cf. W. Horn, *Gebet und Gebetsparodie in der Kōmodien des Aristophanes*, Nürnberg 1970.

las mágicas<sup>29</sup>. Tiene abundancia de conjunciones y utiliza el optativo de deseo y el futuro. Asimismo, utiliza para sus descripciones perífrasis (v. 8) y una profusa adjetivación.

En la parte «carnavalesca» los efectos sonoros son menos sugerentes. La escasez de conjunciones y el uso del imperativo frente al optativo de deseo y el futuro de la parte lírica, subrayan la urgencia. No hay adjetivos y las definiciones se realizan mediante sustantivos escuetos.

A lo largo de la canción se notan en ambos estilos las alusiones festivas y las ambivalencias típicas de las canciones de cuestación. El elemento lírico no oculta este juego, únicamente la forma en que se expresa diferencia a las dos partes de la canción: sutiles contraposiciones en la parte lírica, como por ejemplo καταβαίνω y ἐπιβαίνω y asociaciones sugerentes como πέρσεια y συνοικέω<sup>30</sup> en la parte yámbica.

9. Es notable el parecido de la segunda parte de esta canción con la *Canción de la Golondrina*:

νεῦμαι τοι, νεῦμαι ἐνιαύσιος, ὥστε χελιδῶν (*Eiresione*).  
ἦλθ' ἦλθε χελιδῶν... ...καὶ καλὸς ἐνιαυτός (*Golondrina*).

εἰ μὲν τι δώσεις, εἰ δὲ μή, οὐχ ἔσθήξομεν (*Eiresione*).  
εἰ μὲν τι δώσεις, εἰ δὲ μή, οὐκ ἔάσομεν (*Golondrina*).

<sup>29</sup> Vid. M. García Teijeiro, «Retórica, oratoria y magia», *Estudios de drama y retórica en Grecia y Roma* (coord. G. Morocho Gayo), León 1987; *idem* «Selección de pasajes de papiros mágicos» de próxima aparición en las Actas de las II Jornadas Internacionales, *Estudios actuales sobre textos griegos*, celebradas en Madrid, U.N.E.D. octubre 1989, ed. A. López Férez.

<sup>30</sup> συνοικέω = cohabitar, *vid.* L.S.J. συνοικία era, además, el nombre de la fiesta de la Unidad que conmemoraba a Teseo, como la *Eiresione*, el 16 Hecatombeo, *vid.* Thc. 2,15. Sobre el paraclausithiron *vid.* F.D. Copley, *Exclusus amator*, Baltimor 1956; H.W. Canter, «The *Paraclausithyron* as a literary theme», *AJPh* 41, 1920, 355-368; E. Gangutia, «Poesía griega «de amigo» y poesía arábigo-española», *Emerita* 40, 1972, 329-346; *idem*, «La poesía griega 'de amigo' y los recientes hallazgos de Arquilocos», *Emerita* 45, 1977, 1-6; M. Vilchez, «Sobre el enfrentamiento hombre/mujer de los rituales a la literatura», *Emerita* 42, 1974, 375-407.

Nuestro análisis demuestra que la *Eiresione* samia es una canción eminentemente popular, como veremos más adelante, a pesar de haber sido atribuida a Homero<sup>31</sup>.

Reflejo de la función práctica que toda la canción popular tiene es la mención a la festividad de Apolo y las peticiones. Claro que esto sucede en la parte final, en los trímetros, que parecen fórmulas estereotipadas. En cambio en los hexámetros, podría dar la sensación de ser una canción «popularizada», pero su estructura se adecuaba muy bien al tipo de canción popular de su género que, ya hemos visto, mezcla dos estilos.

En toda canción popular hay una estructura abierta que permite la inclusión o exclusión de fórmulas, según el caso<sup>32</sup>. Además, lo mismo que había diferentes versiones para la celebración de la *Eiresione*, bien pudo haber una versión, o varias, en las que se incluyeran más deseos y promesas de felicidad. En todo caso, sería solamente en el apartado 2 donde podrían añadirse versos *ad libitum*, ya que la estructura de la canción así lo permite.

10. La fecha de esta canción resulta difícil de establecer, ya que, como en toda composición popular, probablemente habrá sufrido diversos avatares<sup>33</sup>. Tal como nos ha sido transmitida puede remontarse<sup>34</sup> a época clásica como máximo. Corroborra esta idea el hecho de que se produzca una transición métrica del ritmo dactílico al yámbico mediante colos coriám-bicos, que es típica de la tragedia clásica<sup>35</sup>. En cambio, ya

<sup>31</sup> Las reminiscencias homéricas son muy numerosas en la primera mitad de la canción. Son de destacar las relativas a la lengua, al vocabulario y sobre todo a la métrica, como por ejemplo: πολλός, el genitivo en —οιο, la tmesis en los versos 8 y 10 (entre otros), y construcciones como μέγα βρέμει.

<sup>32</sup> El carácter popular de la *Eiresione* samia nos hace pensar que no faltan versos entre el 7 y el 8, en contra de la opinión de E. Diehl, *op. cit.* y J.M. Edmonds, *Lyra Graeca III*, Cambridge-Mass. 1945 (reimpr.). Del análisis de su estructura no se puede extraer esa idea.

<sup>33</sup> F. Pordomingo, *op. cit.* Vid. nota 2.

<sup>34</sup> El profesor A. Garzya situaría la canción en época tardía.

<sup>35</sup> J. Lasso de la Vega, «Los coros de «Edipo Rey»: notas de métrica», *CFC* 2, 1971 9-95; A. Guzmán Guerra, *Estudio de las series métricas de transición en los versos líricos de Eurípides*, Madrid 1981.

una canción como la *Canción de la Corneja*, posterior y de autor conocido, aun siendo también una canción de cuetación inspirada en una tradición popular, tiene una métrica uniforme.

Las coincidencias entre la *Eiresione* y la *Canción de la Golondrina* parecen indicar que la primera supone la existencia y el conocimiento de la Golondrina, por lo tanto ha de ser posterior al s. VII a.C. y las series de transición métricas que presenta tienen correspondencia en época clásica. La uniformidad métrica de la canción de Fénice de Colofón nos hace pensar que la *Eiresione* es anterior a ésta, ya que además hay datos en la *Canción de la Corneja* de que Fénice conocía ambas canciones<sup>36</sup>.

En contra de algunas opiniones<sup>37</sup>, creo que la *Eiresione* samia no es una canción culta que se ha popularizado, como quizá pudiera parecer a simple vista, sino que tiene un claro origen popular.

*Universidad Complutense*

L. MARTÍN VÁZQUEZ

<sup>36</sup> *Vid.* la edición y estudio de Fénice de Colofón citada en nota 2.

<sup>37</sup> F. Pordomingo, *op. cit.*, F.R. Adrados, *op. cit.* y A. Garzya.