



**UNIVERSIDAD DE MURCIA**  
**ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO**

El Episodio Homérico de Calipso  
y su Tradición Literaria

**D. Jesica Navarro Diana**

**2022**



# **El episodio homérico de Calipso y su tradición literaria**

Tesis Doctoral realizada por Doña Jesica Navarro Diana bajo la dirección del Doctor D. Mariano Valverde Sánchez, Catedrático de Filología Griega de la Universidad de Murcia, para la obtención del Grado de Doctor.

Esta Tesis Doctoral se ha realizado gracias a una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario concedida por del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, con la referencia FPU16/00864. Asimismo, el trabajo se ha realizado en el marco de los Proyectos de Investigación FFI2014-56124-P y FFI2017- 84036-P del MINECO.



## RESUMEN

La presente Tesis Doctoral ofrece un estudio sistemático de la tradición literaria del episodio homérico de Calipso desde la Antigüedad grecolatina hasta la época contemporánea. Examinamos el relato de la aventura de Calipso en la *Odisea* y su tratamiento en numerosas reelaboraciones de su recepción, con el objetivo de determinar qué variaciones experimentó el tema a lo largo de la literatura occidental en su adaptación en diferentes contextos histórico-culturales, a diversos géneros y por autores distintos.

La metodología empleada es ecléctica: conjuga el método filológico, basado en un análisis minucioso de los textos, apoyado asimismo en los conceptos de la narratología estructural, con los procedimientos propios de la literatura comparada, tomando como principal referencia los trabajos de G. Genette. El estudio se dispone de manera diacrónica según grandes períodos histórico-literarios, a fin de reflejar los cambios que ha sufrido la reelaboración del episodio en su evolución literaria. Los tratamientos más extensos, además, han sido analizados en torno a los mismos cuatro aspectos, lo que facilita su cotejo: posición y significado del episodio, estructura y elementos compositivos, temas y motivos, y caracterización de personajes.

Así pues, tras el análisis exhaustivo del episodio en la *Odisea*, examinamos su recepción por literatura grecolatina hasta el VI d.C. En esta época predominó una visión de Calipso como víctima de abandono amoroso, a partir de los ecos de la aventura en la configuración de los episodios de Hipsípila en las *Argonáuticas* de Apolonio, y, especialmente, de Dido en la *Eneida* de Virgilio. La convergencia con Dido contribuyó a la percepción posterior de la ninfa homérica como mujer rechazada. El abandono de Calipso centra también las recreaciones en la elegía amorosa romana de Propertio y Ovidio, y en los *Relatos Verídicos* de Luciano. En la Edad Media, heredera de la tradición antihomérica, Calipso confluyó con Circe en una interpretación moralizante del lance erótico como tentación carnal de la virtud del héroe; así en Benoît de Sainte-Maure o Guido delle Colonne. Por su parte, el Renacimiento supuso una recuperación de la concepción grecolatina del episodio, que influyó como modelo formal para las nuevas epopeyas renacentistas, y, sobre todo, en la principal reelaboración de esta etapa, *Les paroles que dist Calypson* de Ronsard, que debe tanto a la ninfa homérica como a la Dido virgiliana y a la imagen latina de Calipso como *puella relictæ*. Ambas visiones eróticas del episodio, el de la mujer abandonada y el de la seductora traicionera, se combinan en la que fue la gran reelaboración de época moderna, el *Télémaque* de Fénelon. La época contemporánea abordó el episodio desde otra perspectiva, como medio para la reflexión sobre el sentido de la existencia humana, a propósito del significado del ofrecimiento de la inmortalidad como negación de una vida plena—así en *A perfeição* de Eça de Queiroz, la *Odisea* de Katzantzakis, *L'isola* de Pavese y la *Lettera de Calipso* de Tabucchi—, y en torno a la continuación de las aventuras de Odiseo, como Gebhart o Pascoli. La contemporaneidad también depara recreaciones más totalizadoras del episodio, como el *Ulysses* de Joyce o *Cold Mountain* de Frazier.

Por lo tanto, la dualidad del personaje de Calipso en el relato homérico, como amante y obstaculizadora del retorno de Odiseo, fue recreada en su tradición literaria de modo polarizado, bien como mujer que sufre el abandono del ser amado o bien como una maliciosa seductora que atrae al héroe hacia su corrupción moral, sin volver a alcanzar nunca la reintegración del carácter complejo que muestra en la *Odisea*. En consonancia, Odiseo queda configurado alternativamente como el cautivo liberado, el amante desleal o el conquistador de la tentación.

**PALABRAS CLAVE:** Calipso, *Odisea*, tradición literaria, análisis literario.

## ABSTRACT

The present thesis offers a systematic study of the literary tradition of the Homeric Calypso episode from Greco-Roman Antiquity to contemporary times. We examine the account of the Calypso adventure in the *Odyssey* and its treatment in numerous revisitations of its reception, in order to establish which variations the theme underwent throughout Western literature in its adaptation in different historic and cultural contexts, to diverse genres and by various authors.

The methodology used is eclectic: it merges the philological method, based on a meticulous analysis of the texts, supported also by the concepts of structuralist narratology, with the procedures of comparative literature, referring mainly to the works by G. Genette. This study is arranged in a diachronic manner, divided according to the great periods of the history of literature, as means to show the changes the reworking of the episode went through throughout its literary evolution. In addition, the most extensive treatments have been analysed around the same four aspects, which facilitates their comparison: position and significance of the episode, structure and compositional elements, themes and motifs, and portrayal of characters.

Therefore, after a thorough analysis of the episode in the *Odyssey*, we examine its reception in Greco-Roman literature up until the VI century AD. In this era, the view of Calypso as a victim of amorous abandonment predominated, from the echoes of the adventure in the configuration of the episodes of Hypsipyle in the *Argonautica* by Apollonius and, specially, of Dido in the *Aeneid* by Vergil. The alignment with Dido contributed to the later perception of the Homeric nymph as a deserted woman. The abandonment of Calypso is also the focus of the renditions in Roman love elegy by Propertius and Ovid, and in *A True Story* by Lucian. During the medieval period, being heir to the anti-Homeric tradition, Calypso was blended with Circe in a moralistic interpretation of the erotic experience as a temptation of the flesh to the hero's virtue; thus in Benoît de Sainte-Maure or Guido delle Colonne. For its part, Renaissance meant a resumption of the Greco-Roman understanding of the episode, that influenced the new Renaissance epics as a formal model, and, above all, the main revisitation of this age, *Les paroles que dist Calypson* by Ronsard, which owns as much to the Homeric nymph as to Dido and the Roman idea of Calypso as *puella relicta*. Both erotic views of the episode, the scorned woman and the treacherous seductress, are combined in the great rendition of modern times, the *Télémaque* by Fénelon. The contemporary era addressed the episode from another perspective, as means to a reflection upon the sense of human existence, regarding the meaning of the offering of immortality as denial of a fulfilling life—thus in *A perfeição* by Eça de Queiroz, the *Odyssey* by Kazantzakis, *L'isola* by Pavese and the *Lettera de Calipso* by Tabucchi—, and around the continuation of Odysseus's adventures, like Gebhart or Pascoli. The contemporary period also provided more totalizing reworkings of the episode, as the *Ulysses* by Joyce or *Cold Mountain* by Frazier.

Consequently, the duality of the Calypso character in the Homeric epic, as lover and obstacle to Odysseus's return, was reworked in her literary tradition in a polarised way, as a woman who suffers the abandonment of her love or as an evil seductress who draws the hero to his moral corruption, never again achieving the reintegration of her complex nature in the *Odyssey*. Accordingly, Odysseus is alternatively shown as a freed prisoner, as an unfaithful lover, or as a victor over temptation.

**KEY WORDS:** Calypso, *Odyssey*, literary tradition, literary analysis.



## AGRADECIMIENTOS

Mis primeras palabras de agradecimiento me gustaría dirigir las a la Universidad de Murcia y la Facultad de Letras, que me acogieron en aquel ya lejano 2008, así como a la Escuela Internacional de Doctorado, por auspiciar mi investigación doctoral. En especial, agradezco al Departamento de Filología Clásica y a su profesorado el haberme guiado en mis primeros pasos en el gratificante a la par que arduo camino del amor por los textos clásicos y el estar siempre disponibles en mi trayectoria académica y vital desde entonces, con igual medida de saber hacer científico y de calidez humana. Mi gratitud sincera también al personal de la Biblioteca Antonio Nebrija y del Servicio de Préstamo Interbibliotecario, por facilitar al máximo posible el acceso y consulta de las fuentes bibliográficas, sobre todo durante los meses en los que lo peor de la pandemia dificultó no poco esta tarea. Igualmente, quisiera expresar mi agradecimiento a Reprografía y al resto de servicios de la Universidad de Murcia, sin cuyo trabajo y colaboración la elaboración de mi investigación hubiera sido hartamente más complicada.

En mi etapa predoctoral he tenido la suerte de beneficiarme también de la sapiencia del profesor Mario Cantilena, que tuvo la generosidad de ser mi tutor durante mi estancia de investigación en la Università del Sacro Cuore de Milán y ayudarme a profundizar en mi comprensión de los vericuetos del texto homérico. A él, y a todos los tuvieron a bien acogerme con tanta amabilidad en Milán y charlar conmigo sobre Calipso—Antonietta Porro, Silvia Barbantani, Elena Langella, Isabella Nova, Nicola Montenz, y todos los doctorandos—les hago llegar mi gratitud.

El más sentido y profundo agradecimiento posible es el que le debo a mi director, Mariano Valverde Sánchez, mi Méntor particular, pero mucho menos sermoneador y mucho más comprensivo con los desmanes de esta nueva Telémaco. Por guiarme hasta Oigia y por no dejarme perder en sus encantos cuando el tiempo y otras tareas apremiaban, le estaré por siempre agradecida. Mi gratitud por su sabia y certera orientación, su implicación, y su empatía durante la elaboración de una tesis que ha visto una pandemia mundial y, en sus últimos días, el estallido de una guerra europea, no podría expresarla ni aunque tuviera diez bocas y un corazón de bronce.

No podría olvidarme de mis amigos, de todos ellos, pero en especial de aquellos que me ha deparado el doctorado. Aun si no figuran entre los resultados y conclusiones de esta Tesis, su amistad es de los mejores descubrimientos que me ha procurado esta investigación. Todos ellos (o casi) han perdido ya el sufijo -nd y han pasado de doctorandos a plenos doctores. Su ejemplo ha sido inspirador y su ayuda inestimable. No quisiera dejar de mencionar a Pablo, que ha estado constantemente disponible para socorrerme en las angustias existenciales y echarme una mano en los apuros finales. Gracias por hacer del café de media mañana durante las largas jornadas de trabajo el mejor momento del día. Y, por supuesto, le doy las gracias a Andrea, la otra mitad de este particular equipo homérico, por compartir tareas y horas de estudio, por las charlas que

empezaban en Homero y acababan quién sabe dónde, por el consuelo en la ansiedad y por gritarme palabras de ánimo desde Esqueria.

Quisiera ahora ser más elocuente para expresar todo lo que le debo a mi familia. A quien no ha llegado a ver la conclusión de esta tesis, mi abuela Matilde, que era feliz con un papel y un bolígrafo, y a los que han llegado en su final defendiendo la risa pluma por pluma, el tete y la tática. Y, ante todo, a mis padres, Manuel y Teodora, por apoyarme siempre y creer en mí incluso cuando yo no lo hacía, y a mi hermano Manuel, sin el que no habría llegado ni siquiera a completar la matrícula de la Universidad.

A mis padres y a mi hermano,  
y a las cerca de seis vueltas y media al mundo  
que llevan recorridas entre Albacete y Murcia.



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	19
CAPÍTULO I: EL EPISODIO DE CALIPSO EN LA <i>ODISEA</i> .....	29
1. Posición y significado .....	31
2. Estructura y elementos compositivos .....	53
3. Temas y motivos .....	73
4. Caracterización de personajes.....	95
Calipso .....	95
Odiseo.....	112
Hermes.....	118
5. Recapitulación.....	119
CAPÍTULO II: EL EPISODIO DE CALIPSO EN LA LITERATURA GRECOLATINA ANTIGUA Y TARDOANTIGUA .....	125
1. Introducción .....	127
2. Tratamientos literarios.....	128
2.1. Las primeras reelaboraciones .....	128
Hiponacte .....	128
Anaxilas .....	131
2.2. Las <i>Argonáuticas</i> de Apolonio de Rodas .....	132
2.3. Las <i>Eneida</i> de Virgilio.....	141
2.4. Calipso como mujer abandonada: la elegía amorosa latina .....	159
Propercio .....	159
Ovidio .....	170
Otros testimonios del tratamiento amoroso en la literatura latina.....	188
2.5. <i>Los animales son racionales</i> o el <i>Grilo</i> de Plutarco.....	191
2.6. Una recreación humorístico-satírica: los <i>Relatos Verídicos</i> de Luciano .....	195
2.7. Las <i>Metamorfosis</i> de Apuleyo .....	200
2.4. Menciones y evocaciones .....	205
Licofrón .....	206
<i>Panegírico de Mesala</i> .....	209

Claudio Eliano .....	214
Plutarco .....	216
Basilio de Cesarea .....	216
La evocación astronómica: Alcman y <i>Hero</i> y <i>Leandro</i> de Museo .....	218
3. El episodio de Calipso en el discurso retórico y exegético .....	220
3.1. Odiseo como modelo de virtud ética .....	222
3.2. Odiseo como paradigma de amor a la patria .....	229
3.3. La defensa de la fidelidad de Odiseo .....	231
3.4. Otros usos: la superación de una tentación y los consejos de navegación ...	232
3.5. La alegoría .....	233
3.6. El priapeo 68 .....	235
4. La crítica racionalista y la tradición antihomérica .....	236
4.1. La exégesis racionalista .....	236
4.2. La tradición antihomérica .....	237
5. Recapitulación .....	242
CAPÍTULO III: EL EPISODIO DE CALIPSO EN EL MEDIEVO Y EL RENACIMIENTO .....	247
1. La Baja Edad Media: Bizancio y el Occidente europeo .....	249
1.1. La exégesis y alegoría bizantina .....	251
Las <i>Alegorías de la Odisea</i> de Juan Tzetzes .....	252
El <i>Comentario a la Odisea de Homero</i> de Eustacio de Tesalónica .....	254
El <i>De Ulixis Erroribus</i> de Mateo de Éfeso .....	257
1.2. La herencia de Dictis .....	259
El <i>Roman de Troie</i> de Benoît de Sainte-Maure .....	259
La <i>Historia destructionis Troiae</i> de Guido delle Colonne .....	264
2. Humanismo italiano y Renacimiento .....	266
2.1. La <i>Genealogia deorum gentilium</i> de Boccaccio y los compendios mitográficos renacentistas .....	267
2.2. Menciones y ecos .....	270
Poliziano y la celebración de Homero: <i>Ambra</i> .....	270

Ecos en la épica renacentista: la <i>Hesperis</i> de Basinio Basini, <i>Os Lusíadas</i> de Luis de Camões, y la <i>Franciade</i> de Pierre de Ronsard .....	271
2.3. <i>Les paroles que dist Calypson, ou qu'elle devoit dire, voyant partir Ulysse de son isle</i> de Pierre de Ronsard .....	289
Posición y significado.....	290
Estructura y elementos compositivos .....	292
Temas y motivos .....	306
Caracterización de personajes .....	310
3. Recapitulación.....	313
CAPÍTULO IV: EL EPISODIO DE CALIPSO EN <i>LES AVENTURES DE TÉLÉMAQUE</i> DE FRANÇOIS FÉNELON.....	317
1. El siglo XVII: el Siglo de Oro español y los antecedentes de <i>Les aventures de Télémaque</i> .....	319
2. <i>Les aventures de Télémaque</i> de François Fénelon.....	324
2.1. Introducción .....	324
2.2. Posición y significado.....	325
2.3. Estructura y elementos compositivos .....	331
2.4. Temas y motivos .....	340
2.5. Caracterización de personajes .....	351
3. Recapitulación.....	357
CAPÍTULO V: EL EPISODIO DE CALIPSO EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA.....	361
1. Introducción: la influencia de <i>Les aventures de Télémaque</i> y la eclosión contemporánea .....	363
2. El sentido contemporáneo de la inmortalidad.....	364
<i>A perfeição</i> de José Maria Eça de Queiroz.....	365
La <i>Odisea</i> de Nikos Kazantzakis .....	379
<i>L'isola</i> de Cesare Pavese .....	385
<i>Lettera di Calipso, ninfa, a Odisseo, re di Itaca</i> de Antonio Tabucchi .....	388
3. Las continuaciones de las aventuras de Odiseo .....	392
<i>Les dernières aventures du divin Ulysse</i> de Émile Gebhart .....	392
<i>L'ultimo viaggio</i> de Giovanni Pascoli .....	398
4. Las transposiciones de la <i>Odisea</i> .....	404
<i>Ulysses</i> de James Joyce .....	404

<i>Cold Mountain</i> de Charles Frazier .....	408
5. Recapitulación.....	415
CONCLUSIONES .....	419
CONCLUSIONS .....	429
BIBLIOGRAFÍA .....	439
Ediciones y traducciones .....	441
Estudios .....	445







## **INTRODUCCIÓN**



El presente trabajo ofrece un estudio literario y comparativo de la tradición literaria occidental del episodio homérico de Calipso. El episodio, narrado en la primera mitad del canto V de la *Odisea*, relata la prolongada retención de Odiseo junto a Calipso en la isla de Ogiya y el rechazo del héroe al ofrecimiento de inmortalidad que ella le propone a cambio de permanecer para siempre a su lado, renunciando al retorno a Ítaca. Odiseo, consumido por la nostalgia y decidido a regresar a la patria, es finalmente liberado por la intervención de los dioses Olímpicos, que envían a Hermes para ordenar a la ninfa que lo deje marchar. Esta investigación se propone analizar con sistematicidad la pervivencia de la que el episodio ha gozado a lo largo del devenir literario de Occidente.

Los poemas homéricos, en concreto la *Odisea*, constituyen por su valor poético y su prestigio cultural una de las piedras angulares de la literatura europea. El episodio de Calipso de la *Odisea*, si bien no alcanza el nivel de popularidad universal de otras aventuras del periplo de Odiseo, como pueden ser el enfrentamiento al Cíclope, la conversión de los compañeros en cerdos por Circe o el canto traicionero de las Sirenas, ha sido de igual manera objeto de una importante y nutrida recreación literaria desde la Antigüedad grecolatina hasta la contemporaneidad. La recepción del episodio homérico ha atravesado etapas de mayor o menor presencia, pero nunca ha desaparecido del todo de nuestro acervo literario. En este hilo que se devana ininterrumpido desde la épica homérica, el episodio de Calipso ha sido recreado desde diferentes prismas y ha experimentado confluencias y desdoblamientos, enriquecimientos y pérdidas, según ha sido reelaborado por diferentes autores, adaptado a varias formas literarias, y tratado en diversos períodos históricos. Nuestro objetivo consiste en identificar las reelaboraciones más relevantes del episodio y examinar cuáles han sido las variaciones que el tratamiento de la aventura odiseica ha experimentado en su trayectoria por la tradición literaria en función de tres condicionantes fundamentales: el contexto histórico-cultural, el género literario al que es adaptado, y la concepción individual que cada autor posee en su acercamiento al episodio. En consecuencia, junto a los aspectos puramente filológicos y literarios, nuestro estudio tiene en cuenta la influencia del ambiente histórico y artístico dentro del que se encuadra cada recreación en la reinterpretación que se hace del episodio en cada momento.

La recepción de la *Odisea* por la literatura posterior es un tema ampliamente considerado por la crítica homérica. Se echa en falta, sin embargo, un estudio sistemático que se ocupe específicamente de la tradición del episodio de Calipso. La primera y única monografía dedicada en exclusiva a la figura de Calipso data de 1919. Se trata de *Kalypso. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen auf dem Gebiet der indogermanischen Sprachen*, de H. Güntert. Los propósitos de este trabajo poco tienen que ver con los intereses de nuestra investigación, pues no se centra en aspectos textuales o literarios, mucho menos de pervivencia, del personaje homérico o de su episodio, sino que desarrolla la teoría de un origen indoeuropeo de Calipso como antigua divinidad de ultratumba a través de la lingüística y antropología comparadas.

Por supuesto, el texto del canto V ha sido analizado de manera pormenorizada en extensos comentarios filológicos sobre la *Odisea* en su conjunto, entre los que cabe citar *A Commentary of Homer's Odyssey* (1988), a cargo de A. Heubeck et al., en tres volúmenes, donde el comentario de los cantos V-VIII es obra de J. B. Hainsworth, así como el apéndice de actualización con el que ha contribuido M. Cantilena para la más reciente edición de este comentario por la Fondazione Lorenzo Valla (2000-2001); *A narratological commentary of the Odyssey* (2001) de I. J. F. De Jong; y el primer volumen de M. Zambarbieri, *L'Odisea com'è. Lettura critica* (2002). Importante para nuestros objetivos es el comentario de G. D'Ippolito, *Lettura di Omero: Il canto quinto dell'Odisea* (1977), una edición, traducción y comentario consagrada únicamente al estudio de dicho canto. A ello hay que añadir los incontables estudios que se ocupan de distintas facetas del texto homérico, y en los que el episodio de Calipso aparece lógicamente como parte integrante del mismo, así como la miríada de artículos y capítulos destinados a indagar sobre el sentido, función y desarrollo del episodio homérico de Calipso. A este respecto, conviene citar el análisis de G. Crane, *Calypso. Backgrounds and conventions of the Odyssey* (1988), que, a pesar de su título, no es un trabajo monográfico sobre el episodio de Calipso en la *Odisea*, sino que explora las convenciones sobre las que se construye el relato de las aventuras del retorno de Odiseo, entre ellas también la de Oigía en su primer capítulo. Todos estos análisis resultan de imprescindible conocimiento para emprender una indagación seria sobre la aventura en el relato de la *Odisea*, pero no abordan la pervivencia del episodio en la literatura posterior a Homero.

No quiere ello decir que la tradición del episodio de Calipso no haya sido tanteada por los estudiosos. El fundamental estudio de W. B. Stanford, *The Ulysses Theme* (1954), por ejemplo, examina en su análisis de la tradición literaria de la figura del héroe homérico algunas de las más importantes recreaciones del episodio de Calipso sobre todo en la literatura contemporánea, como *L'ultimo viaggio* de Pascoli (1904), el *Ulysses* de Joyce (1922) o la *Odisea* de Kazantzakis (1938), si bien lo hace desde la perspectiva del tratamiento del personaje de Odiseo. N. Hepp remite al episodio de Calipso en su capítulo sobre *Les aventures de Télémaque* de Fénelon como recreación de la *Odisea* en su estudio *Homère en France au XVII<sup>e</sup> siècle* (1968). Del cuento de Eça de Queiroz, *A perfeição* (1897) se ocupa el capítulo de F. Ferrari, "L'imperfezione di Ulisse: un racconto de Eça de Queiroz", contenida en el volumen colectivo a cargo de S. Nicosia, *Ulisse nel tempo: la metafora infinita* (2000). M. Castillo Didier dedica un capítulo a la recepción de Calipso en la *Odisea* de Kazantzakis en *La Odisea en la Odisea: estudios y ensayos sobre la Odisea de Kazantzakis* (2006-2007). En definitiva, por no alargar innecesariamente un elenco que puede encontrarse listado oportunamente en la bibliografía final, baste decir que podemos encontrar capítulos dedicados a algunas reelaboraciones del tema de Calipso y, sobre todo, referencias aisladas *passim* en obras sobre la tradición clásica en general y sobre la tradición de los poemas homéricos en concreto, como *La tradición clásica* (1949) de G. Highet, *Ulisse, archeologia dell'uomo moderno* (1998) editado por P. Bonitani & R. Ambrosini, el ya mencionado libro editado por S. Nicosia, *Ulisse nel*

*tempo: la metáfora infinita* (2000), *The Return of Ulysses* (2008) de E. Hall, *Révolutions homériques* editado por G. W. Most, L. F. Norman y S. Rabau (2009), *Ulysse: Odyssee d'un personnage, d'Homère a Joyce* de C. Jouanno (2013), o el volumen editado por E. Pellizer, *Ulisse per sempre. Miturgie omeriche e cultura mediterranea* (2013), entre muchos otros.

Así pues, existen estudios parciales que examinan parcialmente o se refieren con mayor o menor grado de detalle a la tradición literaria del episodio homérico de Calipso. Sin embargo, no contamos con un análisis que aborde en un recorrido profundo y sistemático la pervivencia de esta aventura de la *Odisea*. Nuestro trabajo pretende colmar esta laguna en la crítica literaria. En este sentido, el presente estudio se sitúa en la misma línea de investigación que ya ha proporcionado completos análisis sobre la tradición de los episodios de Circe y del viaje al mundo de los muertos, como son los de A. Galindo, *El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española* (2015) y J. J. Linares, *El tema del viaje al mundo de los muertos en la Odisea y su tradición en la literatura occidental* (2020); y que ha abordado la recepción del mito de Idomeneo (M. Valverde Sánchez, *El mito de Idomeneo y su tradición literaria. De la épica griega al teatro español del siglo XVIII*, Madrid-Salamanca, 2016).

Una de las particularidades que caracterizan la pervivencia del episodio homérico de Calipso es que su recepción por la literatura occidental abarca, junto a varias reelaboraciones extensas, un amplio conjunto de ecos y alusiones más breves en textos diversos que suponen el grueso de su proyección en algunas etapas y que determinan en igual medida su repercusión literaria. La distribución de nuestro trabajo, por ende, ha de reflejar esta peculiaridad. Nuestra investigación se organiza, de este modo, de forma diacrónica, dividiendo el estudio de la tradición del episodio de Calipso según grandes períodos histórico-literarios: partiendo de la épica homérica, pasamos por la literatura grecolatina y tardoantigua, la época medieval y renacentista, el resto de la edad moderna, representada por la gran reelaboración de *Les aventures de Télémaque* de Fénelon, y la literatura contemporánea de los siglos XIX-XX. La estructura diacrónica nos permite distinguir las grandes corrientes en el tratamiento del episodio que predominan en las distintas etapas de la tradición y refleja con mayor claridad la evolución que ha experimentado la adaptación del mismo. En lo que concierne a la organización interna de estos grandes bloques, las reelaboraciones de una cierta extensión y entidad que constituyen una reescritura completa han sido deslindadas en capítulos o epígrafes propios y analizadas en torno a los mismos cuatro parámetros: posición y significado de la recreación en su contexto, estructura y elementos compositivos, temas y motivos, y caracterización de personajes. Esta sistematicidad facilita el cotejo y pone de relieve las modificaciones que cada reelaboración obra sobre el episodio homérico. Aun sin distinción explícita, estos mismos aspectos de análisis han guiado también el examen de aquellos tratamientos cuya naturaleza más breve y alusiva aconsejaba un acercamiento más general.

La organización de este material más sucinto, disperso y marcado por una gran heterogeneidad no siempre ha sido sencilla. En esta tarea, el criterio cronológico, que se ha respetado siempre que ha sido posible, ha sido barajado con la consideración de tendencias adaptativas del episodio, agrupando las reelaboraciones en función de afinidades en el tratamiento de la aventura, con atención a principios tipológicos, temáticos, genéricos o interpretativos. La conjugación de ambas pautas no está carente de problemas en algunos puntos; con todo, consideramos que es la más apta para ofrecer un panorama completo y adecuado de las vicisitudes de la recepción del episodio homérico de Calipso en cada una de las etapas mencionadas.

A lo largo de nuestro recorrido por la tradición literaria del episodio de Calipso se han planteado dos cuestiones que afectan de forma transversal a su recepción en todas las épocas. La primera consiste en la confluencia y la divergencia con el episodio de Circe, cuya pervivencia corre en muchos momentos paralela a la de la ninfa de Oigigia. Partiendo de las similitudes y diferencias que ambas figuras y aventuras presentan ya en el propio poema homérico, se producen en la adaptación de los episodios constantes fusiones y confusiones, en ambos sentidos, entre Circe y Calipso. Nuestra intención a este propósito ha sido la de examinar la recurrencia del episodio y personaje de Circe en la proyección de Calipso sin perdernos por los vericuetos de su propia pervivencia, por lo demás, ya magníficamente estudiada en el citado trabajo de A. Galindo. Otro tanto podría decirse de otras leyendas y episodios literarios paralelos con mujeres como protagonistas, como, sobre todo, el de la virgaliana Dido. Por otro lado, la reelaboración literaria del episodio de Calipso, como otros de la *Odisea*, ha recibido el influjo de la interpretación de tipo filosófico y exegético, que ha determinado la percepción que de él se ha tenido a lo largo de la literatura occidental. Nuestro estudio, por lo tanto, tiene en cuenta este tipo de tratamientos como una parte importante para la comprensión de la recepción de la aventura de Oigigia.

Establecidos nuestros criterios organizativos, la estructura de nuestra investigación queda dispuesta del siguiente modo: nuestro estudio parte en el primer capítulo de un análisis minucioso y en profundidad del episodio de Calipso en la *Odisea*, centrándonos en su desarrollo principal del canto V, pero contemplando también las numerosas re-narraciones y referencias a la aventura diseminadas a lo largo del poema como consecuencia de la compleja posición que ocupa en la configuración compositiva del relato odiseico. La consideración detallada del modelo homérico en sus diferentes facetas y aspectos tiene como objetivo proporcionar un asiento sólido para nuestro posterior estudio comparativo. A continuación, en el capítulo segundo, examinamos la pervivencia del episodio en la literatura grecolatina y tardoantigua hasta el siglo VI d.C., diferenciando los tratamientos literarios más sustanciales, entre los que destacan la reelaboración que de él hace Virgilio para su episodio de Dido en la *Eneida*, una recreación que media en más de una ocasión en la recepción de la aventura de Calipso, las reelaboraciones de Ovidio, o la de Luciano de Samosata en *Relatos verídicos*, de un cúmulo de menciones y evocaciones más fugaces, así como de su interpretación por la



exégesis antigua y su tratamiento por el discurso antihomérico. El capítulo tercero recoge la recepción del episodio en la Baja Edad Media, explorando los caminos paralelos de Bizancio (Eustacio, Tzetzes y Mateo de Éfeso) y del Occidente europeo, con especial atención al *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure y la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, y en el Renacimiento. Especialmente relevantes son, en este último período, los ecos del episodio en la épica renacentista de Basinio Basini, autor de la *Hesperis*, Luis de Camões con su *Os Lusíadas*, y la *Franciade* de Pierre de Ronsard, así como la notable reelaboración del mismo Ronsard, *Les paroles que dist Calypson*. La obra *Les aventures de Télémaque* de François Fénelon fue la gran recreación del episodio de Calipso que centró el tratamiento del tema durante la práctica totalidad de la restante Edad Moderna, y es por esto por lo que nuestro capítulo IV está consagrado a ella íntegramente. Por último, el capítulo final hace algunas calas por varias de las reelaboraciones más importantes del episodio de Calipso, representativas de las tendencias más significativas de su pervivencia en el período contemporáneo, desde el siglo XIX hasta la contemporaneidad: José Maria Eça de Queiroz, Émile Gebhart, James Joyce, Nikos Kazantzakis, Cesare Pavese, Antonio Tabucchi y Charles Frazier.

Nuestro estudio no pretende una exhaustividad total que se haga de eco de todas y cada una de las alusiones al episodio de Calipso en la tradición occidental, por ínfimas que estas sean. Este esfuerzo, que, por lo demás, estaría condenado al fracaso desde el inicio, convertiría este trabajo en un mero elenco positivista de obras sin lugar para un análisis que descubra la relación entre ellas y en relación con el modelo homérico. Renunciando a cualquier pretensión de este tipo, el propósito de nuestra investigación ha sido ofrecer un análisis de los textos más importantes en la tradición del episodio homérico de Calipso que sirva de marco general de las principales líneas de recepción del mismo. Aunque en nuestra selección de obras hemos procurado dejar al margen la preferencia personal y basarnos en la importancia relativa de la reelaboración que entrañan del episodio homérico, es evidente que un componente de subjetividad no puede ser completamente evitado en este, como en ningún trabajo. Del mismo modo, en la compleja labor de red que ha supuesto la localización de recreaciones, algunas pueden habérsenos escapado, sin duda. En este sentido, cualquier laguna que pueda contener nuestro trabajo, podrá ser completada mediante posteriores aportaciones, que ahora dispondrán de un panorama general en el que encuadrarse.

La metodología que empleamos para abordar nuestro estudio es ecléctica, en tanto que conjugamos el método filológico, basado en un análisis minucioso de los textos, con los procedimientos propios de la literatura comparada. Los conceptos y métodos de la narratología estructural como instrumento del análisis de textos han sido muy importantes en el desarrollo de nuestra investigación. A este respecto, nos basamos fundamentalmente en la obra de G. Genette, *Figuras III* (1972 en el original francés, 1989 en su traducción española) y, en menor medida, la de I. J. F. De Jong, *Narratology and classics: a practical guide* (2014). En lo que atañe a la literatura comparada, nos guiamos por las investigaciones relativas al fenómeno de la transtextualidad de Genette, en lo que él

denomina relaciones de intertextualidad e hipertextualidad expuestas en su obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1982 en el original en francés, 1989 en su traducción española).

En lo concerniente al manejo del material bibliográfico, las referencias finales se organizan entre ediciones y traducciones de los principales textos considerados, y estudios sobre los mismos. Respecto a los textos griegos y latinos, cuando no se indica lo contrario, la edición corresponde a la contenida en las bases de datos del *TLG* y *PHI*. Las traducciones de los textos de Homero y de la *Hesperis* de Basinio Basini son de elaboración propia; para el resto de textos en griego o latín se manejan diferentes traducciones publicadas, citadas oportunamente. Para las abreviaturas de los autores clásicos, seguimos las que figuran en el *Diccionario Griego-Español* para los autores griegos, y el *Oxford Latin Dictionary* para los latinos. En cuanto a los nombres de los principales personajes, utilizamos los nombres griegos o latinos respetando la elección de los diferentes autores. Así, alternamos entre Odiseo/Ulises, Hermes/Mercurio, Zeus/Júpiter, Atenea/Minerva, etc. Por el contrario, hemos optado por una transcripción unificada en la grafía del nombre de Calipso, para evitar confusiones. Cuando las transposiciones renombran a sus personajes con nombres diferentes a los de la tradición clásica, como, por ejemplo, Leopold Bloom o Inman, mantenemos su forma original.





## **CAPÍTULO I: EL EPISODIO DE CALIPSO EN LA *ODISEA***



## 1. POSICIÓN Y SIGNIFICADO

El episodio de Calipso desempeña en la configuración global de la *Odisea* una función de vertebración de los ejes principales de la obra, tanto en lo que concierne a su estructura como a su desarrollo argumental y temático. No en vano Delebecque lo denomina “la pièce maîtresse de la construcción du poème”, “la clé de voûte” de la arquitectura compositiva del poema épico (1980: 97, 107). Su ubicación estratégica en la primera mitad del canto V, concretamente entre los versos 1-281, después de los cuatro primeros cantos dedicados a la Telemaquia e inaugurando el relato de las aventuras de Odiseo, así como las reiteradas referencias al mismo, delimitan, cohesionan, y articulan las diferentes partes que conforman la epopeya.

La liberación de Odiseo de la isla de Calipso es el momento escogido por el poeta homérico para comenzar su narración. Constituye, de esta forma, la primera de las aventuras del héroe epónimo que se relata en el poema homérico, aunque en modo alguno la primera que Odiseo afrontó en su largo retorno desde Troya. Para entonces Odiseo ya ha experimentado numerosos trances en su accidentada travesía de regreso, como más adelante revelará su relato retrospectivo a los feacios en los cantos IX-XII, y se encuentra, en realidad, cerca del final de su viaje. Tras abandonar Ogigia, el héroe arribará a las costas feacias, cuyos habitantes habrán de transportarle hasta Ítaca, cumpliendo así su profetizado regreso (cf. *Od.* V 33-42, 288-289; XIII 128-138). El episodio de Calipso representa, en consecuencia, el punto de alteración cronológica de la obra, al ser el penúltimo episodio del *nóstos* de Odiseo conforme a la cronología de la *fábula*, esto es, la reconstrucción temporalmente ordenada de los acontecimientos, pero el primero que se cuenta según queda configurado el *relato* de la *Odisea*<sup>1</sup>. Se trata del comienzo *in medias res* tan célebre en la teoría y práctica literaria posterior<sup>2</sup>, que rompe con la linealidad de la narración y a través del cual se establecen diferentes hilos temporales en la trama de la epopeya.

El proemio de la *Odisea* (*Od.* I 1-10) indica, por medio del adverbio ἀμόθεν, un impreciso punto de partida de la narración, que parece quedar al arbitrio de la Musa, a cuya invocación ritual se consagra el principio de la epopeya<sup>3</sup>. La cuestión, sin embargo, queda al punto esclarecida en los versos inmediatamente siguientes (*Od.* I 11-15),

---

<sup>1</sup> Se trata de los célebres conceptos narratológicos de *fábula* vs. *relato*. Los términos utilizados para referirse a esta distinción suelen variar de unos estudiosos a otros. Por lo que a nosotros respecta, *fábula* se refiere a la abstracción de los acontecimientos acaecidos en orden cronológico de principio a fin, y el *relato* a la forma en la que esta es organizada y contada en la obra narrativa. Cf. Todorov 1972b: 157-158, Genette 1989a: 83. Para una visión resumida, cf. De Jong 2014: 38.

<sup>2</sup> La expresión fue acuñada por Horacio en su *Ars Poética* (Hor. *Ars* 147-149), alabando, precisamente, el modo homérico de arrancar el relato no desde los orígenes remotos (*ab ovo*), sino desde el núcleo de los sucesos (*in medias res*).

<sup>3</sup> Es esta una alusión intemporal que no pertenece propiamente al desarrollo de los hechos de la *fábula*, sino al acto mismo de la narración. Muy al contrario, el momento en el que se abre la *Odisea* no podría haber sido más cuidadosamente escogido, como trataremos de demostrar en este apartado. Cf. De Jong 2001: 7-8. Sobre el significado de estas palabras como la elección de un punto de partida y no de una selección, cf. Woodhouse 1930: 28. Una visión algo diferente en Ahl & Roisman 1996: 27.

introducidos por un ἔνθ' que responde a ἀμόθεν, en los que se concreta la situación del protagonista de la epopeya al arranque del relato: Odiseo está retenido en la isla de Calipso, sin haber conseguido todavía volver a su patria, a diferencia del resto de combatientes aqueos supervivientes a la guerra de Troya, todos los cuales habían perecido o se encontraban ya en sus hogares.

ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες, ὅσοι φύγον αἰπὺν ὄλεθρον,  
οἴκοι ἔσαν, πόλεμόν τε πεφευγότες ἠδὲ θάλασσαν·  
τὸν δ' οἶον, νόστου κεχρημένον ἠδὲ γυναικός,  
νύμφη πότνι' ἔρυκε Καλυψώ, δῖα θεάων,  
ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι, λιλαιομένη πόσιν εἶναι.

*Od. I 11-15*

Entonces todos los demás, cuantos habían escapado de una absoluta perdición,  
estaban en casa, habiendo escapado de la guerra y del mar.  
A este solo, necesitado del regreso y de su mujer,  
lo retenía la venerable ninfa Calipso, divina entre las diosas,  
en huecas grutas, anhelando que fuera su esposo.

La detención de Odiseo en Ogiya queda establecida de esta forma desde el mismo comienzo de la epopeya, así como los términos básicos del conflicto en torno al que gira el episodio: la ninfa Calipso desea que Odiseo permanezca para siempre a su lado como su esposo y lo mantiene atrapado en su isla, mientras que el héroe no cesa en su anhelo de regresar junto a su familia. Tal choque de voluntades impide la resolución, en uno u otro sentido, de la aventura por su propia dinámica interna y obstaculiza el avance de la trama, lo que hace necesaria la intervención de la divinidad. Será, pues, en el primer concilio de los dioses (*Od. I 16-95*) cuando, una vez expuesta la coyuntura inicial, se ponga en marcha la acción de la *Odisea*.

Aprovechando la ausencia de Posidón, único dios que continuaba irritado contra Odiseo por haber cegado a su hijo, el Cíclope Polifemo, Atenea logra orientar la reflexión sobre la suerte de Egisto planteada por Zeus hacia la consideración de la salvación de su protegido (*Od. I 44-62*). La estrategia de la diosa consiste en provocar la reacción del padre de los inmortales al contrastar la cabal ruina que ha acaecido al criminal Egisto por su temeridad al desoír las advertencias divinas con lo inmerecido del cautiverio del prudente y piadoso Odiseo. Zeus es interpelado como causante, o, cuanto menos, como responsable último de tolerar tamaña injusticia, aunque, como él y Atenea conocen, y así le hace él notar en su respuesta, el verdadero culpable de los últimos vaivenes del héroe



es Posidón. Como el garante del orden cósmico que es en la *Odisea*, Zeus no puede sino acceder a la reanudación del *nóstos* en contra del encono del dios del mar (*Od.* I 63-79).

El parlamento de Atenea procura presentar la retención de Odiseo en Ogia y su resistencia a las intenciones de Calipso desde la óptica más favorable posible para los intereses del héroe:

ἀλλά μοι ἀμφ' Ὀδυσῆϊ δαΐφροني δαίεται ἦτορ,  
δυσμῶρω, ὅς δὴ δηθὰ φίλων ἄπο πῆματα πάσχει  
νήσῳ ἐν ἀμφιρύτῃ, [...]  
τοῦ θυγάτηρ δύστηνον ὀδυρόμενον κατερύκει,  
αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι  
θέλγει, ὅπως Ἰθάκης ἐπιλήσεται· αὐτὰρ Ὀδυσσεύς,  
ἰέμενος καὶ καπνὸν ἀποθρόσκοντα νοῆσαι  
ἦς γαίης, θανέειν ἰμείρεται. οὐδέ νυ σοὶ περ  
ἐντρέπεται φίλον ἦτορ, Ὀλύμπιε;

*Od.* I 48-50, 55-60

Pero a mí se me parte el corazón por el prudente Odiseo,  
infortunado, que desde hace tiempo lejos de los suyos padece sufrimientos  
en una isla rodeada por las olas, [...]  
La hija de este [Atlas] retiene al infeliz, que se lamenta,  
y continuamente con blandas y seductoras palabras  
lo encanta, para que olvide Ítaca. Pero Odiseo,  
deseoso de contemplar incluso el humo que se eleva  
de su tierra, ansía morir. ¿Y a ti no  
se te conmueve el corazón, Olímpico?

En las palabras de Atenea abundan los términos que subrayan el sufrimiento que padece Odiseo—*δυσμῶρω*, *πῆματα πάσχει*, *δύστηνον*, *ὀδυρόμενον*—, así como su prolongación en el tiempo—*δηθὰ*—. Destaca por la fuerza de su patetismo la expresión *θανέειν ἰμείρεται*, que muestra no sólo la magnitud que ha alcanzado su deseo de regresar a su patria—*ἰέμενος καὶ καπνὸν ἀποθρόσκοντα νοῆσαι/ ἦς γαίης*—hasta llegar a sentir deseos de morir, sino también la firmeza de su oposición a los propósitos de la ninfa, a

saber, el olvido de Ítaca, y la renuncia, en consecuencia, al retorno<sup>4</sup>. Con ello Atenea busca impulsar la liberación del héroe despertando la indignación y conmiseración del resto de las deidades.

La resolución divina adoptada al respecto, propuesta por la propia Atenea (*Od.* I 80-90), es doble: por un lado, se dispone el envío de Hermes a Ogigia para comunicar a Calipso la necesidad de dejar partir a Odiseo, por otro, y sin que nada hasta este momento nos haya preparado para este giro de la trama, la diosa anuncia su marcha a Ítaca con el objetivo de exhortar a Telémaco a acabar con los desmanes de los pretendientes y poner rumbo hacia Pilos y Esparta en busca de noticias de su progenitor. Por consiguiente, la *Odisea* no sólo comienza *in medias res*, sino con el desarrollo de dos líneas de acción diferentes: la conocida como Telemaquia y el *nóstos* de Odiseo, hasta que ambas se unifiquen con el reencuentro de padre e hijo en el canto XVI<sup>5</sup>. Ambas acciones son presentadas como simultáneas—así lo muestra la correlación εἰ μὲν δὴ νῦν/Ἑρμείαν μὲν ἔπειτα—αὐτὰρ ἐγὼν de los versos 82/84-88—, pero se relatarán como sucesivas.

En efecto, a partir de *Od.* I 96 y hasta la conclusión del canto IV, la narración se concentra en Telémaco, su apelación a la asamblea itacense para poner fin a los abusos de los pretendientes, y sus viajes a los palacios de Néstor, primero, y Menelao, después. La ejecución del despacho de Hermes a la isla de la ninfa para procurar la liberación del héroe queda entretanto en suspenso y no se realizará hasta el canto V. La cuestión obedece a lo que Delebecque (1980: 9-11) llama *loi de succession chronologique et des temps morts*, como norma que rige el quehacer homérico. En virtud de esta ley, el narrador externo no relata acciones simultáneas de dos personajes que se encuentren en lugares diferentes, como tampoco retrocede en el tiempo dentro de las cuarenta y una jornadas—cuarenta si, como Delebecque (1980: 34, n. 2), siguiendo a Victor Bérard, fijamos el fin del poema en el verso 296 del canto XXIII—en las que transcurre la *Odisea*, excluyendo los relatos insertos de los personajes<sup>6</sup>. La primera consecuencia de esta ley es que los años anteriores al comienzo de la acción han de ser cubiertos a través de las analepsis o

---

<sup>4</sup> La imagen gozará de gran fuerza en la tradición posterior como expresión de la nostalgia de Odiseo, que alcanza su punto más alto durante la retención por Calipso, algunas de las cuales comentaremos en el capítulo siguiente: cf. *Ov. Pont.* I 3, 33-34; *D.Chr.* XIII 4 y XLVII 6, 4-7, 1; *Luc. Patr.Enc.* 11; o *Apul. Apol.* 57, 9-29, entre otros. Probablemente la recreación más famosa en la tradición sea el poema de Du Bellay, *Hereux qui comme Ulysse*.

<sup>5</sup> En realidad, para el final del canto IV la línea relativa a Ítaca se habrá desgajado en tres escenarios diferentes de acción: además de Telémaco alojado en Esparta, a partir del verso 624 un grupo pretendientes se emboscan en la isla de Samos, mientras que Penélope permanece en Ítaca con el resto. Todos ellos quedarán sucesivamente en tiempo muerto con el cambio del foco hacia Odiseo y se irán retomando y unificando progresivamente desde el canto XV.

<sup>6</sup> Esta regla de la técnica narrativa homérica fue primero enunciada por Zieliński (1899: 432). Nuestra argumentación en este apartado se apoya en el estudio posterior de Delebecque (1980) sobre su funcionamiento en la estructuración de la *Odisea*.

Desde el punto de vista de una sensibilidad literaria moderna, resulta difícil concebir qué ocurre con los personajes mientras están en tiempo muerto, si es que podemos decir que les sucede algo en absoluto. Más que una congelación total de la acción, el relato homérico parece sugerirnos una ausencia de todo hecho relevante. Sobre el entendimiento de las líneas de acción de Odiseo y Telémaco como simultáneas, cf. Hölscher 1939: 55.

retrospecciones<sup>7</sup> de los relatos internos de los personajes, algunos de considerable extensión, que se sustraen a dicha ley (cf. Delebecque 1980: 73). La segunda es que la narración externa sólo puede pasar de los hechos de un personaje a otro que se encuentre en un escenario diferente cuando estos son cronológicamente posteriores. El primero es abandonado mientras tanto en una especie de pausa o tiempo muerto hasta que esa línea de acción es retomada más adelante.

La incidencia de este fenómeno en la *Odisea* es amplia y se produce en situaciones diversas y con extensiones variables, desde unas decenas de versos hasta cantos completos. Uno de los ejemplos más notables son los cerca de treinta días que Telémaco permanece alojado en Esparta<sup>8</sup>. A pesar de anunciar al final del canto IV su deseo de no demorarse allí por demasiado tiempo (*Od.* IV 594-599), el joven tan sólo emprenderá la vuelta en el canto XV, esto es, casi un mes después. Durante este período el foco del relato se concentra en el trayecto de Odiseo desde Ogigia a Esqueria y de allí a Ítaca. La ley cronológica y de tiempos muertos impide, por un lado, que las actuaciones de padre e hijo se refieran paralelamente, y, por otro, que no se retroceda en el tiempo para retomar las aventuras de Telémaco, en el punto en el que se dejaron cantos atrás, sino tan sólo con posterioridad al momento en el que la línea odiseica es abandonada en la majada de Eumeo. Así pues, sean cuales sean las justificaciones intradieéticas que puedan argumentarse para este retraso y sus repercusiones en el desarrollo argumental del poema épico<sup>9</sup>, lo cierto es que la inacción de Telémaco viene exigida por la técnica narrativa homérica en tanto que se siguen los avatares de su padre en los cantos intermedios.

Así pues, durante las seis primeras jornadas, narradas en los cantos I-IV, se siguen las empresas de Telémaco. Mientras tanto, todos los aspectos de la acción concernientes a la situación de Odiseo quedan sumidos en un tiempo muerto. Para cuando quiera retomar la línea de acción de Odiseo, el poeta homérico no recurre al procedimiento que esperaríamos en una narración moderna, esto es, retroceder en el tiempo para recoger las aventuras de Odiseo en el punto en el que se abandonaron en el canto I, sino que, obedeciendo la ley cronológica y de tiempos muertos, tan solo lo hace con posterioridad al momento en el que Telémaco es dejado en el palacio de Menelao en el canto IV. Habiendo transcurrido el tiempo en la misma medida para Telémaco que para los dioses y Odiseo, esto implica que Hermes no es enviado a Ogigia hasta seis días después y que, durante ese intervalo, el héroe continúa retenido por Calipso. La inusitada longitud de la

---

<sup>7</sup> Para la definición y tipos de los conceptos narratológicos de *analepsis*, *prolepsis*, *paralipsis* y *paralepsis* utilizados en este estudio, cf. Genette 1989a: 104-120, 121-131, 107-108 y 249-252, respectivamente.

<sup>8</sup> Cf. Delebecque 1980: 11-21. En las páginas 22-25 ofrece un cuadro sinóptico de la distribución por jornadas y tiradas de versos de los períodos de actuación y tiempo muerto de cada uno de los cuatro personajes principales: Odiseo, Telémaco, Penélope y los pretendientes. Este retraso de Telémaco será explotado por Fénelon para desarrollar unas supuestas aventuras del hijo en su regreso a Ítaca simultáneas a las de su padre en *Les aventures de Télémaque*.

<sup>9</sup> De esta cuestión se ocupa Apthorp 1980. La expresión ὑπομνήσουσα καὶ ὀτρυνέουσα νέεσθαι de *Od.* XV 3, referida a Atenea, parece apuntar a un olvido de su objetivo por parte de Telémaco, que Delebecque (1980: 11) atribuye a su fascinación con la opulencia del palacio de Menelao. La prolongada ausencia de Telémaco contribuiría a agravar el peligro que entrañan los pretendientes (*Od.* XV 10-26) y agudizaría la necesidad del pronto regreso de Odiseo (cf. Delebecque 1980: 42).

suspensión y la trascendencia de lo que está por ocurrir hacen necesario un nuevo concilio de los dioses al comienzo del canto V para reanudar la trama propiamente odiseica.

No obstante, en este caso, no podemos hablar de la interrupción de unos hechos en curso para dar paso a los de otro personaje en otro escenario, dado que la acción del episodio de Calipso todavía no ha comenzado, sino que apenas ha sido anunciada. Tan pronto como la problemática en Ogigia ha sido planteada y se han acordado las medidas a adoptar para su resolución, la narración pasa a abordar el conflicto en Ítaca sin dilación. La descripción de las circunstancias en la isla de Calipso al principio del canto presenta, por su parte, una situación largamente inmóvil. Ello hace a este tiempo muerto menos conspicuo o, por así decirlo, artificioso, ya que, al no haberse iniciado su acción, la detención de Odiseo en Ogigia simplemente se prolonga inalterada. Dicho de otro modo, no se nos plantea la lógica pregunta de qué ocurre con Odiseo durante ese intervalo de tiempo, pues es concebible que su estado, así como el de Calipso, sea en esencia el mismo en el que ya se venía encontrando antes del comienzo del relato.

El episodio de Calipso constituye la coyuntura de inicio ideal para la *Odisea*. Su carácter de conflicto irresoluble por sus propios resortes plantea una situación de comienzo estable, incluso estática, dilatada en el tiempo, a partir de cuya ruptura por agentes externos pueda arrancar la acción de la epopeya. Al mismo tiempo, sitúa al héroe protagonista en un entorno constante y relativamente seguro mientras nuestra atención es acaparada por otros hilos argumentales, permitiendo con ello tal desdoblamiento de la acción. Suspensión narrativa y temática confluyen de este modo en el episodio de Calipso. De otra parte, el hecho de que se sitúe cronológicamente cerca del final del periplo de Odiseo posibilita en última instancia que los trances anteriores sean expuestos retrospectivamente en un relato inserto.

La aventura ofrece además uno de los principales vínculos de la Telemaquia con el *nóstos* de Odiseo. El primero de estos lazos es de una índole más espiritual que formal. Mientras que en el plano del relato los habitantes de Ítaca permanecen ignorantes del destino que ha acaecido a Odiseo, la audiencia extradiegética, a la que se ha hecho partícipe del saber omnisciente del narrador y de lo discutido en el consejo divino, conoce desde el primer momento dónde y cómo se encuentra el héroe. La dolorosa ausencia del padre, esposo y rey, cuya vuelta se hace tan acuciante ante el acoso y los desmanes de los pretendientes, contrasta con fuerza con la retención por Calipso, cuyo fin no parece llegar lo suficientemente pronto.

Al cautiverio de Odiseo como obstáculo que impide en ese momento preciso el regreso del héroe se refiere de manera velada Atenea, bajo su disfraz de Mentis, cuando habla con Odiseo en el canto I (*Od.* I 194-205). Esta certeza sobre el retorno de Odiseo supone otro tipo de nexo: la localización al principio del poema épico de Odiseo, vivo y retenido en la isla de Calipso, y su conocimiento de la puesta en marcha, aunque interrumpida, de los resortes que permitirán la realización del *nóstos*, concede a la audiencia una seguridad sobre la vida del héroe y los motivos de su retraso de la que, por

supuesto, los personajes en Ítaca carecen. Frente a la constante duda de los allegados de Odiseo sobre su regreso, la audiencia está en condiciones de interpretar las diversas predicciones, plegarias y deseos esperanzados sobre la vuelta de Odiseo que pueblan los cuatro cantos iniciales del poema<sup>10</sup>. Sobre esta certidumbre extradiegética e incertidumbre intradiegética se sustenta un juego de ironía dramática durante la primera parte de la *Odisea*, la cual se potenciará tras la llegada de incógnito de Odiseo a Ítaca, cuando tales aseveraciones de confianza o duda se hagan en su presencia.

Por último, la supervivencia y el paradero del padre es la información que Telémaco pretende obtener en sus viajes. En este sentido, el joven príncipe parte en un inseguro viaje con el objetivo, al menos por su parte<sup>11</sup>, de averiguar si Odiseo vive o ha muerto. Será el testimonio de Menelao, cuyo relato recoge las palabras del dios marino Proteo, el que descubra a Telémaco las circunstancias de su progenitor: Odiseo se halla, miserable, retenido en la isla de Calipso sin posibilidades de escapar (*Od.* IV 555-560)<sup>12</sup>. Es significativo que tal revelación se produzca justo al final de la escena en Esparta y justo antes de que la Telemaquia sea abandonada para pasar a ocuparnos de Odiseo. Así ubicadas, las referencias a la retención por Calipso en el canto IV también preludian el cambio de escenario en el canto V y contribuyen a suavizar la transición entre las aventuras del padre y el hijo.

Así pues, el episodio de Calipso se configura como el comienzo *in medias res* de la *Odisea* y el punto de desdoblamiento de la acción en la Telemaquia de los cantos I-IV, así como uno de sus más importantes vínculos con lo que la precede y sigue. No obstante, en el canto V tan sólo se refieren los últimos días de Odiseo en Ogigia. A diferencia del resto de aventuras de la epopeya, que conoceremos de principio a fin, bien a través del narrador externo, bien por boca de Odiseo, el punto escogido para iniciar la narración del episodio de Calipso, y, por ende, de la totalidad del poema, es el momento de su culminación, cuando se resuelven las tensiones que causan su conflicto y se produce la liberación de Odiseo. El episodio de Calipso conforma un comienzo en mitad de los hechos doblemente, como aventura intermedia en el periplo del héroe por la que se inicia el relato de la *Odisea* en su totalidad, y por cuanto que el propio episodio se inicia *in medias res*, o acaso sería más apropiado decir *in ultimas res*. Únicamente las últimas cinco jornadas de estancia de Odiseo junto a Calipso son expuestas por el narrador en el canto V, de las que basta la primera para comunicar la resolución divina y solventar la tentación

---

<sup>10</sup> De Jong (2001: 51-52) registra un elenco de tales prolepsis en la *Odisea*.

<sup>11</sup> El supuesto objetivo de Atenea, quien sabe muy bien del paradero del padre, es, en realidad, conseguir que el joven gane “honrosa fama” (*Od.* I 95, III 78; XIII 417-428) bajo su tutela. Esta educación del príncipe será importante en la tradición del episodio de Calipso, sobre todo en el *Télémaque* de Fénelon. El crecimiento de Telémaco es el más conspicuo de la epopeya. Woodhouse (1930: 213), de hecho, niega que haya evolución en los personajes de la *Odisea* salvo por Telémaco.

<sup>12</sup> El viaje de Telémaco no logra, pese a todo, equiparar el conocimiento externo e interno sobre Odiseo. Aunque la audiencia sabe que Odiseo sigue retenido por Calipso, las noticias transmitidas por Menelao tienen tres años de antigüedad, por lo que su vigencia en el momento presente queda en cuestión. Además, para cuando Telémaco consiga comunicar esta información en Ítaca (*Od.* XVII 138-147), se habrá tornado del todo irrelevante en la trama, habiendo llegado ya Odiseo a Ítaca y reencontrado con su hijo. La supuesta inutilidad de la travesía de Telémaco es una de las principales críticas históricas a la Telemaquia.

del héroe, mientras que las restantes cuatro las ocupa la construcción de la balsa. Atrás quedan siete largos años de convivencia en Ogigia, de los cuales se dará cuenta de manera fragmentaria a través de reminiscencias de los personajes. Por ser el punto en el que se pasa del pasado al presente, el episodio de Calipso funciona como nexo de los dos planos temporales en las que se desarrolla la epopeya, las jornadas actuales de la narración marco y la pasada década de periplo marítimo de los relatos insertos<sup>13</sup>.

De las muchas narraciones contadas por boca de los personajes en el poema, sin duda, la más importante tanto por su extensión como por su contenido es la de los cantos IX-XII, en la que el propio Odiseo recuerda las aventuras vividas en su larga travesía de regreso al hogar. El hecho de que en la *Odisea* esta gran analepsis no se produzca en el mismo escenario del comienzo *in medias res*, de modo que la conclusión del relato inserto enlace directamente con el inicio de la narración marco, en una suerte de *Ringkomposition*<sup>14</sup>, sino en la corte feacia determina que, para dar completa cuenta de su travesía hasta Esqueria, Odiseo tenga que volver a pasar por lo ya relatado por el narrador externo. La articulación entre el marco y la narración inserta se complica todavía más en la *Odisea*, al desdoblarse las memoraciones de Odiseo en dos relatos distintos. Al gran apólogo de los cantos IX-XII precede una relación más breve en el canto VII, por la que el héroe contesta a las inquisiciones de Arete sobre las circunstancias de su llegada a tierra feacia (*Od.* VII 240-297).

De acuerdo con la convención homérica, pero siguiendo también una estrategia retórica<sup>15</sup>, Odiseo responde primero a la última pregunta de la reina sobre su peregrinaje por el ponto. El héroe rehúsa hacer un relato de principio a fin—*διηνεκέως*—de sus penalidades:

ἀργαλέον, βασιλεια, διηνεκέως ἀγορευῶσαι,  
κήδε' ἐπεὶ μοι πολλὰ δόσαν θεοὶ Οὐρανίωνες·  
τοῦτο δέ τοι ἔρέω, ὃ μ' ἀνείρειαι ἠδὲ μεταλλάξ.

*Od.* VII 241-243

Difícil sería, reina, contar de principio a fin

---

<sup>13</sup> La cuestión de la trabazón entre ambas partes de la epopeya se discute en Delebecque 1980: 89-97, aunque con algunas diferencias respecto a lo que aquí presentamos. Para el relato de Odiseo a Arete cf. De Jong 2001: 183-187, y, sobre todo, Fenik 1974: 105-130, quien se ocupa de la importancia decisiva que Arete juega en la concesión de transporte a Ítaca durante su estancia en la corte feacia.

<sup>14</sup> Como ocurre, por ejemplo, en el *Télémaque* de Fénelon, según veremos. Aunque en principio podríamos pensar que un relato de esta índole carecería de sentido en Ogigia tras siete largos años de convivencia con la Calipso, la credibilidad no es óbice en la poesía homérica para que se retuerza la cronología en casos similares, como en la *teichoscopia* de Helena en *Il.* III 161-244. En cualquier caso, el apólogo de la *Odisea* queda emplazado para la revelación de Odiseo ante la corte feacia y el engarce con el comienzo *in medias res* se procurará por otros mecanismos, que analizamos en los párrafos siguientes.

<sup>15</sup> Al extenderse sobre las dos últimas cuestiones, Odiseo conseguirá distraer la atención de la primera y evitar con ello descubrir su identidad, que permanecerá oculta hasta su dramática revelación al inicio del apólogo en el canto IX.

mis pesares, pues muchos me dieron los dioses celestiales.

Pero te diré esto, sobre lo que me preguntas e inquieres.

En términos metadieéticos, niega la posibilidad de que el interrogatorio de Arete de pie al apólogo, sino que se ceñirá solo a la parte de su navegación que atañe a su llegada a Esqueria. Odiseo elige, por tanto, empezar por su aventura anterior como la que determinó las condiciones de su naufragio frente a las costas feacias<sup>16</sup>.

Así pues, los primeros diecisiete versos del relato de Odiseo (*Od.* VII 244-260) refieren de forma resumida cómo el héroe fue a parar a las costas de la isla de Calipso y sus años de cautiverio del siguiente modo: la narración arranca con una presentación de Ogigia y su habitante (vv. 244-247), que sirven para introducir el relato. El inicio recuerda al de los cuentos populares. En cierta medida, este inicio ayuda a desvincular la aventura de los sucesos anteriores: al presentar a Ogigia y Calipso en primer lugar, el interés del relato se centra en la interacción con estos elementos, dejando a un lado la cadena causa-consecuencia anterior. Sigue la descripción del naufragio que arrastra a Odiseo a la morada de Calipso en los versos 248-255, para a continuación referir los años de retención, la oferta de inmortalidad de la diosa y la negativa del héroe (vv. 255-260). Cubren, por tanto, los hechos de Odiseo previos al comienzo *in medias res* del poema, respecto a los cuales la audiencia no ha permanecido hasta ahora del todo ignorante, pues a ellos había hecho ya alusión la propia Calipso (*Od.* V 130-136). Es, sin embargo, el primer y único lugar de la *Odisea* en el que se menciona la cifra total de años que Odiseo permaneció con Calipso, a saber, siete (v. 159), de modo que somos conscientes por primera vez de las dimensiones temporales del episodio.

En lo referido a partir de aquí por Odiseo, la audiencia extradiegética, que no la intradieética de Arete y Alcínoo, puede reconocer en forma sumaria lo relatado por el narrador externo en los cantos V y VI. Así, los siguientes veintinueve versos (*Od.* VII 261-289) recogen los principales acontecimientos del canto V, a saber, la concesión del permiso para marchar por parte de Calipso en el octavo año (vv. 261-263) y la partida de Ogigia en la balsa (vv. 264-266), la navegación que culminaría con el naufragio frente a Esqueria (vv. 267-282), y la búsqueda de un refugio donde descansar en la ribera feacia (vv. 283-288). Se trata, por tanto, de una analepsis interna homodieética repetitiva con relación a lo expuesto por el narrador externo. En este caso, sin embargo, el relato es realizado por Odiseo desde su propia perspectiva, por lo que se produce un importante cambio de focalización. Es por ello que no llega a ser redundante, sino, en el sentido de

---

<sup>16</sup> Sobre la teoría de que el apólogo estaba originalmente situado en el canto VII, cf. Fenik 1974: 7-11. Ante Nausícaa Odiseo ya había señalado Ogigia como el lugar desde el que había partido, aunque sin entrar en detalles (*Od.* VI 170-173). Según De Jong (2001: 186), Odiseo comienza por Calipso para sentar un precedente positivo para la donación de las ropas por Nausícaa y que constituye la segunda pregunta de Arete.

que recuenta los hechos desde el punto de vista de quien los padece, podemos considerarlo paralelo y complementario a la narración homérica<sup>17</sup>.

Finalmente, la analepsis interna homodiegética repetitiva continúa con la recapitulación de su encuentro con la joven Nausícaa (*Od.* VII 290-297), ya narrado en el canto VI de la epopeya, con lo que se cierra el círculo con la narración marco<sup>18</sup>. El relato es una de las muchas muestras que la epopeya contiene de la habilidad como narrador de Odiseo: su objetivo es conseguir que Arete de su beneplácito a la petición de auxilio por los feacios, por lo que, aun sin faltar nunca a la verdad de los hechos, el héroe incide en aquellos aspectos que subrayan sus penalidades y su anhelo de una pronta vuelta al hogar, mientras pasa por alto los aspectos más comprometidos de su relato, como su encuentro con Nausícaa.

Los primeros cuarenta y seis versos de este relato conforman la narración más importante del episodio de Calipso fuera del canto V, por cuanto única completa que se hace del mismo desde la llegada de Odiseo a Ogigia hasta su salida de la isla. Así pues, podemos segmentar el relato de Odiseo ante los monarcas feacios en el canto VII en tres partes principales, en las dos primeras de las cuales se resume de principio a fin la aventura vivida junto a Calipso. Queda, sin embargo, todavía por aclarar aquel otro tramo de su periplo que el héroe ha excluido de su respuesta a Arete, esto es, sus peripecias anteriores a la llegada a Ogigia. Ello se expondrá finalmente en el apólogo de los cantos IX-XII, cuando Odiseo se descubra al cabo como el afamado combatiente de la toma de Troya. De esta extensa narración metadiegética, el relato inserto por excelencia de la *Odisea*, los últimos cincuenta versos (*Od.* XII 403-453) se dedican a describir de manera más detenida y detallada el naufragio fatal al que ya se había aludido brevemente en *Od.* VII 248-255, relacionándolo, ahora sí, con el sacrilegio de los compañeros en Trinacria, y cómo el mar terminó por arrojarlo tras diez días a las costas de Ogigia, donde fue acogido por la ninfa. Habida cuenta de que estos hechos ya habían sido expuestos a los reyes feacios, Odiseo rehúsa repetir lo que ya había sido contado en su primer relato, en una manifestación cargada de implicaciones metaliterarias:

ἦ μ' ἐφίλει τ' ἐκόμει τε. τί τοι τάδε μυθολογέω;

ἦδη γάρ τοι χθιζὸς ἐμυθεόμην ἐνὶ οἴκῳ

σοί τε καὶ ἰφθίμη ἀλόχῳ· ἐχθρὸν δέ μοι ἐστίν

αὖτις ἀριζήλως εἰρημένα μυθολογέειν.

*Od.* XII 450-453

---

<sup>17</sup> Sobre las modificaciones que delatan este cambio de focalización en el relato de Odiseo, cf. Delebecque 1980: 92-94; De Jong 2001: 184-186.

<sup>18</sup> La cuestión de cómo llegó Odiseo desde la playa hasta el palacio de los reyes feacios, acompañado o no por Nausícaa, se dirime en realidad en el siguiente diálogo entre Alcínoo y el héroe (*Od.* VII 298-207). La afirmación de Odiseo de que, efectivamente, Nausícaa lo invitó a seguirla no se ajusta del todo a la verdad de lo ocurrido en el canto VI (cotéjese *Od.* VII 304-306 con *Od.* VI 254-288).



Ella me acogió amorosamente y me cuidó. ¿A qué referir esto?

Pues ya ayer os lo relaté en la casa

a ti y a tu ilustre esposa. Me resulta odioso

referir de nuevo lo que ha sido dicho claramente.

De esta forma, la narración que hace Odiseo de su viaje de regreso queda dividida en dos relatos insertos separados, de los que el primero cubre la travesía de Ogigia a Esqueria, y el segundo, de Troya a Ogigia. El episodio de Calipso es el engarce que consigue la vinculación entre ambos, a través de la repetida alusión a la llegada a Ogigia al principio del primero y al final del segundo, respectivamente. Esto es, la mención a la aventura con la ninfa en la conclusión del apólogo remite al inicio de la respuesta de Odiseo a Arete en el canto VII. Con las palabras arriba citadas Odiseo procura evitar la redundancia, pero su observación viene a explicitar el inicio del solapamiento entre sus dos relatos. A su vez, al proseguir el héroe sin solución de continuidad su relación ante la reina feacia con la retención a manos de Calipso y los hechos de los cantos V y VI (*Od.* VII 261-289, 290-297), volvemos de nuevo al principio de la narración homérica. La “identidad de materia”, en palabras de Delebecque (1980: 96), liga el final del relato a Arete en el canto VII con el inicio mismo de la *Odisea*. De esta manera, gracias a la referencia reiterada a la aventura en Ogigia, quedan unidos los dos relatos metadiégeticos entre sí y con su marco. La historia del *nóstos* de Odiseo está al fin completa. El episodio de Calipso funciona, en consecuencia, como bisagra entre las diferentes voces y tiempos narrativos<sup>19</sup>.

No son estas las únicas referencias que se hacen al episodio de Calipso a lo largo de la epopeya fuera del canto V. A él, o, más exactamente, al rechazo de la oferta de matrimonio que Calipso trató de obligar al héroe a aceptar con su retención, se hace también alusión al principio del apólogo (*Od.* IX 29-33), justo después de la revelación de identidad, y entre dos fervientes declaraciones de amor por su patria.

οὐ τι ἐγὼ γε

ἦς γαίης δύναιμι γλυκερώτερον ἄλλο ἰδέσθαι.

ἦ μὲν μ' αὐτόθ' ἔρυκε Καλυψώ, δῖα θεάων,

[ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι, λιλαιομένη πόσιν εἶναι.]

ὣς δ' αὐτως Κίρκη κατερήτυεν ἐν μεγάροισιν

---

<sup>19</sup> “At the end of Book 12 we have come round again to that stage in his career which Odysseus briefly indicated in answer to the inquiry of queen Arete. The sketch then given by Odysseus of his arrival at Kalypso’s isle looks back to the poet’s own account in the opening lines of the first Book, and in Book 5” (Woodhouse 1930: 15). A este respecto, puede resultar clarificador para nuestros lectores consultar el esquema ofrecido por Delebecque (1980: 96) como síntesis visual de lo expuesto en estas líneas.

Αἰαίη δολόεσσα, λιλαιομένη πόσιν εἶναι·  
ἀλλ' ἐμὸν οὐ ποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθεν.  
ὥς οὐδὲν γλύκιον ἦς πατρίδος οὐδὲ τοκῆων  
γίνεται, εἴ περ καὶ τις ἀπόπροθι πίονα οἶκον  
γαίη ἐν ἀλλοδαπῇ ναίει ἀπάνευθε τοκῆων.

*Od. IX 27-36*

Yo al menos no  
puedo concebir cosa alguna más dulce que mi patria.  
Allí me retuvo Calipso, la divina entre las diosas,  
en huecas grutas, anhelando que fuera su esposo.  
Así igualmente la taimada Circe de Eea  
me detuvo en su palacio, anhelando que fuera su esposo.<sup>20</sup>  
Pero nunca persuadió a mi ánimo en mi pecho.  
Porque nada es más dulce que la propia patria y los padres,  
aunque uno tenga lejos una morada opulenta  
en tierra extranjera apartado de sus padres.

Desde un punto de vista intradieгético, la mención parece obedecer a la voluntad de Odiseo de mostrar hasta qué punto su deseo de retornar se antepone a todo obstáculo o tentación, por sublime que esta sea, y, con ello, disuadir disimuladamente cualquier esperanza que los feacios pudieran albergar respecto a su permanencia en Esqueria y empujarlos a expeditar su regreso<sup>21</sup>. Estructuralmente, sin embargo, remite a la audiencia al primer encuentro con la reina feacia dos cantos atrás, pero, sobre todo, al inicio de la narración homérica del canto V, al mismo tiempo que prelude el contenido de la narración metadieгética que está a punto de iniciarse y que concluirá, como ya sabemos, precisamente con la llegada de Odiseo a la isla de la ninfa. De este modo, esta referencia al episodio de Calipso no sólo refuerza los vínculos del apólogo con los relatos

---

<sup>20</sup> Sobre la inexacta identificación de Circe con Calipso en estos versos, remitimos al apartado de caracterización de personajes.

<sup>21</sup> Cf. Most 1989: 28-29: "Clearly, despite the erotic coloring of the Nausicaa episode, what faces Odysseus in Phaeacia is not so much a temptation to which he might succumb as rather a danger he must overcome: the danger that he will lose his *nóstos* by staying on in Scheria". Most defiende el fin disuasorio como clave interpretativa de todo el apólogo ante los feacios, para lo que incluye ejemplos extremos de mala hospitalidad, bien por prolongar en exceso la estancia del huésped (los Lotófagos, Circe, las Sirenas y Calipso), o por ser decididamente asesina (Polifemo, los Lestrígones, Escila y Caribdis). Cf. Reece 1993: 101-121.

precedentes, sino que lo enmarca, lo acota y lo envuelve en una composición en anillo que lo convierte en una unidad cerrada sobre sí misma.

La función de marco que desempeña el episodio de Calipso no queda limitada a la narración inserta de IX-XII, sino que es una constante en la primera mitad de la *Odisea*. Hemos analizado ya cómo el cautiverio de Odiseo en Ogiqia es la situación inicial con la que comienza la obra (*Od.* I 11-15), a pesar de lo cual no será hasta el canto V que entremos por vez primera en contacto directo con el héroe y sus vicisitudes, por lo que el episodio de Calipso se sitúa tanto en el comienzo absoluto de la obra como en la parte dedicada al *nóstos* de Odiseo. Asimismo, hemos hablado de los nexos que Calipso establece con la Telemaquia, de modo que esta también se halla delimitada por el episodio. Tras la vuelta de Odiseo a Ítaca y ejecutada la venganza contra los pretendientes, volveremos a encontrar una mención al episodio de Calipso en el recuento que Odiseo hace a Penélope de su periplo tras el reconocimiento de los esposos en *Od.* XXIII 310-343, esto es, en lo que podemos considerar, en muchos sentidos, el clímax de la *Odisea*.

ὄς θ' ἴκετ' Ὠκυγίην νῆσον νόμφην τε Καλυψώ,  
ἦ δὴ μιν κατέρυκε, λιλαιομένη πόσιν εἶναι,  
ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι καὶ ἔτρεφεν ἠδὲ ἔφασκεν  
θήσειν ἀθάνατον καὶ ἀγήραον ἤματα πάντα·  
ἀλλὰ τοῦ οὐ ποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθεν·

*Od.* XXIII 333-337

Cómo llegó a la isla de Ogiqia y a la ninfa Calipso,  
quien lo retuvo, anhelando que fuera su esposo,  
en huecas grutas, y lo alimentó y le decía a menudo  
que lo haría inmortal y exento de la vejez por siempre.  
Pero nunca persuadió a su ánimo en su pecho.

Se trata de un sumario en estilo indirecto de los trances padecidos por Odiseo en el regreso. En este caso, Calipso no es ni mucho menos el único trance referido, sino que ocupa su lugar junto al resto de aventuras del héroe, siendo este el único lugar de la *Odisea* en el que podemos encontrar un relato continuo en orden cronológico de todas las peripecias de Odiseo desde su salida de Troya hasta la llegada a Ítaca. En el hecho de contar lo sufrido en los años de separación podemos percibir un elemento de cierre final al proceso del retorno y superación de lo vivido para los personajes, pero también para la audiencia, a la que se recuerdan organizados los principales acontecimientos de la primera mitad de la epopeya cuando se acerca su conclusión. La misma Telemaquia se ve delimitada por el episodio de Calipso, pues, según decíamos más arriba, es supuestamente

para descubrir el paradero del padre para lo que Telémaco es instigado a partir por Atenea/Mentes (*Od.* I 279-297), una información que la audiencia conoce desde los primeros versos del poema, y que el joven hijo de Odiseo sólo alcanza hacia al final de su viaje, por boca de Menelao (*Od.* IV 555-560).

Las menciones a Calipso, por lo tanto, se localizan al principio y final del poema en su totalidad, de la Telemaquia, y del *nóstos* de Odiseo, dentro del cual el apólogo constituye una composición en anillo propia<sup>22</sup>. El episodio se descubre, así, como un elemento de primer orden en la configuración estructural de la obra: a la vez que determina su disposición cronológica en tanto que comienzo *in medias res*, la enmarca, y la vertebra, constituyendo uno de los principales nexos entre las diferentes partes que componen la *Odisea*.

Siendo, como es, una de las aventuras fabulosas de Odiseo más referidas en la epopeya, resulta tanto más llamativo lo poco que llegamos a saber sobre los siete primeros años de Odiseo junto a la ninfa. Homero no dice apenas nada sobre este período tan extenso<sup>23</sup>. Su propio funcionamiento como punto de alteración del orden cronológico y vínculo entre las diferentes líneas temporales y narraciones de la *Odisea* no propicia una relación pormenorizada de lo acaecido en la isla de la ninfa antes del inicio del relato propiamente dicho. Al mismo tiempo que constituye una referencia clave para la estructura del poema épico, el contenido de la aventura con Calipso parece perderse por entre los intersticios del armazón compositivo de la epopeya. La escasa información proporcionada al respecto se recoge fundamentalmente bajo la forma de sumarios y descripciones situacionales que sólo nos permiten hacernos una idea muy general de la aventura, sin entrar en detalles sobre su desarrollo.

Los acontecimientos que precipitaron la llegada de Odiseo a la isla de la ninfa están, por su parte, bien delineados. Sabemos, por la corrección de Calipso a Hermes en *Od.* V 130-134 y el relato del héroe en *Od.* VII 248-255, que Odiseo fue barrido por el viento y las olas a las costas de Ogygia después de que su nave naufragara por la intervención de Zeus. Las causas, a saber, el sacrilegio en Trinacria, y todos los pormenores de cómo aconteció este naufragio, los conoceremos al final del apólogo en el canto XII (*Od.* XII 403-450; la arribada del héroe a las costas de la ninfa se recoge concretamente en los últimos cuatro versos). Sin embargo, cuando llegamos al encuentro en sí mismo de héroe y ninfa y nos introducimos en el contenido del tiempo de Odiseo con Calipso, hemos de contentarnos con dos tipos de sumarios. El primero insiste sobre la salvación, sustento y ofrecimiento de la inmortalidad de Odiseo durante su estancia en la isla:

---

<sup>22</sup> Cf. Scully 1987: 415-416.

<sup>23</sup> “This lacuna, Odysseus’ approach to and first seven years on Ogygia, the nature of his relationship with Kalypso, is the largest in our information about Odysseus between Troy and Ithaka. Of Odysseus’ many interactions with females on his voyage home, with Kirke, Kalypso, Nausikaa, and Arete, it is only his relationship with Kalypso which is not presented from beginning to end” (Louden 1999: 121).

ἤ με λαβοῦσα

ἐνδυκέως ἐφίλει τε καὶ ἔτρεφεν ἠδὲ ἔφασκε

θήσειν ἀθάνατον καὶ ἀγήραον ἤματα πάντα·

ἀλλ' ἐμὸν οὐ ποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθεν.

ἔνθα μὲν ἐπτάετες μένον ἔμπεδον, εἴματα δ' αἰεὶ

δάκρυσι δεύεσκον, τὰ μοι ἄμβροτα δῶκε Καλυψώ·

*Od. VII 255-261*

Ella me tomó,

y acogió con amabilidad, y alimentó y decía a menudo

que me haría inmortal y exento de la vejez por siempre.

Pero nunca persuadió a mi ánimo en mi pecho.

Allí permanecí durante siete años ininterrumpidos, y continuamente

humedecía con mis lágrimas los vestidos inmortales que me dio Calipso.

Los tres primeros versos son una repetición casi *verbatim* de lo expresado por Calipso en *Od. V 135-136*. Asimismo, el inicio del verso 450 del canto XII apunta al comienzo de un pasaje de corte similar, pero queda interrumpido por el propio Odiseo. Los aoristos λαβοῦσα y ἐσάωσα denotan una acción puntual, que debió producirse una única vez en el momento en el que el héroe fue rescatado del azote del mar. Será esta la única noción que el poema nos proporcione sobre el encuentro de héroe y ninfa. Por su parte, los imperfectos de ἐφίλει/φίλειον y ἔτρεφεν/ἔτρεφον/ἔκόμει nos remiten a una acción en desarrollo a lo largo del tiempo, a lo que se añade el sentido de iteración que aporta el sufijo -σκ- en ἔφασκε/ἔφασκον<sup>24</sup>. Es decir, la ninfa acogió y alimentó a Odiseo mientras permaneció en Ogigia, y le ofreció la inmortalidad no una, sino repetidas veces. Desde su perspectiva como sujeto paciente de la aventura, y, sin duda, en beneficio de la impresión que desea crear en su audiencia, Odiseo incluye una mención explícita de su rechazo a las intenciones de la diosa, con la fórmula ἀλλ' ἐμὸν οὐ ποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθεν, que repetirá siempre que refiera su aventura en Ogigia a terceros (*Od. VII 258, IX 37 y XXIII 337*), así como a sus incesantes lágrimas durante los siete largos años que allí permaneció, lo que lo acerca al segundo tipo de síntesis que distinguíamos respecto a la permanencia de Odiseo con Calipso.

---

<sup>24</sup> Cf. Chantraine 1984: 226; Fleury 1971: 154-155; D'Ippolito 1977: 124-125. Se trata de un sumario un tanto extraño: de los modelos contemplados por Richardson (1990: 36), parece ajustarse mejor al "action summary", aunque con matices iterativos y, en el caso del discurso de Odiseo, con indicación del tiempo transcurrido.

Este otro resumen, por su parte, hace hincapié en otra faceta diferente de la aventura, centrándose en la retención a la que Calipso somete al héroe. Se trata, en realidad, principalmente de dos pasajes formularios distintos que se repiten a lo largo de la epopeya:

τὸν δ' οἶον, νόστου κεχρημένον ἠδὲ γυναικός,  
νύμφη πότνι' ἔρυκε Καλυψώ, δῖα θεάων,  
ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι, λιλαιομένη πόσιν εἶναι.

*Od. I 13-15*

A este solo, necesitado del regreso y de su mujer,  
lo retenía la venerable ninfa Calipso, divina entre las diosas,  
en huecas grutas, anhelando que fuera su esposo.

υἱὸς Λαέρτεω, Ἴθάκη ἐνὶ οἰκίᾳ ναίων·  
τὸν δ' ἴδον ἐν νήσῳ θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντα,  
νύμφης ἐν μεγάροισι Καλυψοῦς, ἥ μιν ἀνάγκη  
ἴσχει· ὁ δ' οὐ δύναται ἦν πατρίδα γαῖαν ἰκέσθαι·  
οὐ γάρ οἱ πάρα νῆες ἐπήρετμοι καὶ ἑταῖροι,  
οἳ κέν μιν πέμποιεν ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάσσης.

*Od. IV 555-560*

Es el hijo de Laertes, que en Ítaca tiene su morada.  
A este lo vi en una isla derramando abundantes lágrimas,  
en el palacio de la ninfa Calipso, que lo detiene  
por la fuerza. Y no puede llegar a su tierra patria.  
Pues no tiene naves dotadas de remos ni compañeros,  
que puedan llevarlo por la ancha espalda del mar.

En el canto IX, Odiseo empleará la misma expresión usada por el narrador en el canto I (*Od. I 14-15=IX 33-34*); las palabras de Proteo serán recogidas por Atenea unos versos después durante el segundo concilio de los dioses (*Od. IV 557=V 14-17*). Mientras el primer pasaje señala el deseo matrimonial de Calipso como origen de la retención, el segundo insiste en la indefensión de Odiseo para salir de Ogigia. A ambos suelen ir apegadas alusiones diversas a los padecimientos de Odiseo, su anhelo por el retorno o su

llanto continuo: τὸν δ' οἶον, νόστου κεχρημένον ἠδὲ γυναικός (*Od.* I 13), τὸν δ' ἴδον ἐν νήσῳ θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντα (*Od.* IV 556), ἀλλ' ὁ μὲν ἐν νήσῳ κεῖται κρατέρ' ἄλγεα πάσχων (*Od.* V 13). La imagen así creada de la estancia del héroe en Ogi-gia es esencialmente la misma, y corresponde a la semblanza de las circunstancias del héroe que, con una expresión distinta, hace Atenea en el primer concilio de los dioses (*Od.* I 48-59), ya vista, y a la descripción que de la situación de Odiseo se hará desde dentro del episodio (*Od.* V 81-84, 151-158). Hemos de tener en cuenta que ninguno de los pasajes citados es, en puridad, un sumario. En ellos no se pretende recapitular hechos pasados *per se*, sino describir las condiciones actuales en las que se halla Odiseo. Sin embargo, dado que este estado de cosas en Ogi-gia ha venido manteniéndose idéntico durante un tiempo ya dilatado, estas afirmaciones serían extrapolables a buena parte de la estancia de Odiseo en la isla de Calipso y en este sentido podríamos considerarlos un sumario del episodio completo.

Ambos tipos de sumarios aparecen combinados en el relato de Odiseo a Penélope, la síntesis última que se realiza del episodio de Calipso (*Od.* XXIII 333-337), y en el que se yuxtaponen fórmulas y expresiones propias de cada uno de ellos. El relato presenta la particularidad de estar narrado en estilo indirecto, de modo que no podemos hablar de una síntesis del episodio en sí mismo, sino de la relación que Odiseo hace a su mujer sobre sus aventuras. Este procedimiento permite evitar repeticiones no deseadas, pero también resulta muy conveniente para pasar por alto los detalles más escabrosos en una relación que, no en vano, va dirigida a la esposa. Nótese, por ejemplo, que el verbo φιλέω, que figura siempre en los sumarios del primer tipo, no aparece. Con la combinación de ambos tipos de recapitulaciones se resumiría en pocas palabras todo suceso significativo durante el intervalo de tiempo entre la llegada del héroe a la isla y su marcha: Odiseo, acogido por la ninfa, es agasajado y retenido por ella, que lo acosa continuamente con su oferta de inmortalidad con la pretensión de hacerlo su esposo, pero Odiseo nunca cede y vive sumido en una completa tristeza, anhelando el retorno.

Como afirma Woodhouse (1930: 49), “all this repetition tell us nothing beyond the bare fact that having drifted to Ogygia Odysseus was there received by Calypso and was well treated by her”, a lo que cabría añadir la tristeza del héroe durante su estancia allí. Nada que no encontremos ya una vez que se inicia el relato de la *Odisea*. La reiteración, con ligeras variaciones, de lo que es en esencia la misma información puede producir la sensación de que poseemos amplias noticias sobre lo que sucedió en Ogi-gia, cuando en realidad se limitan a los mismos elementos básicos.

Esta clase de sumarios no son un recurso extraño en Homero. En aquellas ocasiones en las que el poeta no desea detenerse en narrar detalladamente un determinado intervalo de la historia en el que la acción se mantiene estacionaria, agrupa una secuencia de días, meses e incluso años bajo una breve indicación de la actividad fundamental que ocupa a los personajes durante la misma. Por este procedimiento, se consigue avanzar rápidamente en el relato y cubrir segmentos en los que no acontece ningún otro hecho relevante para el desarrollo de la trama, sin caer en las elipsis o saltos temporales, que la

técnica homérica tiende a evitar, prefiriendo siempre presentar los hechos de la manera más directa y con la menor interferencia del narrador posible. Podríamos citar diversos ejemplos: los seis días que los compañeros pasan alimentándose de las vacas del Sol (*Od.* XII 397-398), los días que Odiseo quedó náufrago tras la partida de Trinacria (*Od.* VII 252-253, XII 447) y frente a Esqueria (*Od.* V 388-389), o los diferentes tramos de navegación sin incidentes, el más largo de los cuales es el que realiza en la balsa tras abandonar Ogigia (*Od.* V 278, VII 268); sin embargo, los más cercanos al caso de Calipso sean probablemente el mes que el héroe y sus camaradas fueron agasajados por Eolo (*Od.* X 14-16) o el año que permanecieron banqueteano en Eea acogidos por Circe (*Od.* X 467-468). Se trata de períodos estables, de una extensión variable, en los que no ocurre ninguna acción transcendental para el desarrollo de la trama, y de los que el sumario da, por tanto, suficiente cuenta en el relato homérico.

Los sumarios referentes al episodio de Calipso no serían, en principio, excepcionales dentro de la tipología homérica, de no ser por la gran extensión de tiempo que cubren. Según esto, la estancia de Odiseo junto a la ninfa no tendría, en principio, ningún contenido a parte del indicado<sup>25</sup>. La narración homérica, sin embargo, apunta la existencia de ciertas señales, parcas, ambiguas y fáciles de pasar por alto, que indican que en Ogigia pudo ocurrir algo más de lo que en ellos se recoge. Nos referimos, sobre todo, al οὐκέτι de *Od.* V 153.

τὸν δ' ἄρ' ἐπ' ἀκτῆς εὗρε καθήμενον· οὐδέ ποτ' ὄσσε  
δακρυόφιν τέρσοντο, κατείβετο δὲ γλυκὺς αἰὼν  
νόστον ὀδυρομένῳ, ἐπεὶ οὐκέτι ἦνδανε νύμφη.

*Od.* V 151-153

A este lo encontró sentado en la costa. Y nunca sus ojos  
se secaban de las lágrimas, y se le esfumaba su dulce vida  
doliéndose por el regreso, pues ya no le agradaba la ninfa.

En palabras de Anderson (1958: 8), “that little word *oukéti* conveys a world of meaning”. Pues, si a Odiseo “*ya no le agradaba la ninfa*”, la inferencia lógica es que hubo un tiempo anterior en que Calipso sí complacía al héroe. Se impone aquí la necesidad de ser cautos: que Odiseo se deleitara con Calipso no significa necesariamente que se viera nunca siquiera inclinado a aceptar la propuesta de matrimonio e inmortalidad de la diosa y renegar del retorno. “Con Circe, Calipso y Nausícaa el protagonista [...] se deja acoger e incluso seducir, pero solo en la medida en que no resulta un impedimento para el

<sup>25</sup> Cf. “The great lacuna of seven years, and more, in the life of Odysseus had just no content at all” (Woodhouse 1930: 27), “They [los siete años con Calipso] pass entirely without event” (West 2014: 127). La experiencia común no se opone totalmente a estas afirmaciones: cualquiera que haya vivido el confinamiento por la COVID-19 sabe de lo vacío que puede ser un encierro, por más prolongado que este sea.



νόστος” (Galindo Esparza 2015: 58). Esta primera seducción es la que encontramos referida por el οὐκέτι. La fórmula ἀλλ’ ἐμὸν οὐ ποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθεν no tiene que ser una mentira. Pero, asimismo, resulta indudable que este pequeño adverbio οὐκέτι implica toda una época anterior en Ogigia en la que la situación en Ogigia era bien diferente y en la que la estancia en compañía de la ninfa resultaba grata, o, cuanto menos, no tan desagradable, para Odiseo<sup>26</sup>.

Sobre la etapa previa al comienzo de la *Odisea* podemos plantearnos miríadas de preguntas, sin obtener nunca respuesta en el texto homérico, que sólo nos permite vislumbrarla a través de este vocablo. Es evidente que un cambio en la actitud de Odiseo hacia la ninfa tuvo que producirse en algún momento para explicar la situación que encontramos al principio de la epopeya. ¿Cómo y en qué momento, a lo largo de los siete años de convivencia, dejó Calipso de agradar al héroe? Si, como decíamos, es cierto que el deseo de retornar nunca abandonó a Odiseo, ¿cómo hemos de conciliar este hecho con un lapso de disfrute en Ogigia? Si los paralelos con Eolo y, sobre todo, con Circe sirven de algo, no es descabellado suponer una etapa primera en la que Odiseo se abandonara al disfrute que le brindaban la ninfa y su isla tras sus muchos padecimientos, repuesto de los cuales<sup>27</sup>, bien porque el paso del tiempo mitigara el atractivo de Ogigia y avivara la nostalgia de la patria, bien por cualquier otro proceso—los compañeros ya no están disponibles para recordárselo como en *Od.* X 472-474—, quiso partir. Frente a la complacencia del dios de los vientos y la maga de Eea, la negativa de Calipso determinaría la retención en la que Odiseo se halla desde ese momento. El ejemplo no aporta, sin embargo, ayuda sobre cuándo se produjo la propuesta de inmortalidad, ¿fue ofrecida desde el primer momento o sólo se recurrió a ella cuando el héroe se resolvió a partir? La analogía con otros altos del héroe en su vagar resulta sugestiva, pero sería igualmente posible ofrecer otras muchas explicaciones para el desarrollo de los acontecimientos en Ogigia. Nada de todo ello se desarrolla de modo alguno en el poema épico<sup>28</sup>.

Así entendida, aun sin que su narración sumarial sea anómala en la práctica homérica, buena parte de la estancia de Odiseo con Calipso resulta en gran medida una incógnita, sobre la que se ofrecen sugerentes insinuaciones, pero que nunca llega a

---

<sup>26</sup> Cf. Reece 1993: 120, n. 39.

<sup>27</sup> “Anche, Odisseo, dopo tante peripezie, trovó allettante un tale paradiso, pero un certo tempo” (D’Ippolito 1977: 41).

<sup>28</sup> Un segundo pasaje parece insinuar más sucesos en Ogigia de los que indican los sumarios. En *Od.* XII 389-390, Odiseo asegura saber del diálogo entre Helios y Zeus a propósito del sacrilegio en Trinacria a través de Calipso, quien a su vez lo oyó de Hermes. El estatus de esta revelación es complejo. Es muy posible que se trata de un recurso *ad hoc* para justificar la inclusión de una escena divina en un relato en primera persona de Odiseo (cf. Heubeck 1988: 139), pero, desde el punto de vista del *textus receptus*, su relación con el episodio de Calipso que conocemos es problemática. Las alternativas son dos: o bien suponemos que constituye una paralipsis u omisión lateral durante el coloquio entre Hermes y Calipso (*Od.* V 85-148), o bien que se trate de una visita completamente diferente de Hermes no contemplada en el relato épico (en opinión de Van Leeuwen, citado por Zambarbieri (2002: 385), esta opción viene apoyada por el uso del γὰρ del verso 79). Ambas opciones plantean más preguntas que respuestas respecto al desarrollo del episodio.

esclarecerse del todo. En este sentido, no podemos hablar de una elipsis temporal propiamente dicha en el relato odiseico, puesto que los diferentes sumarios sobre el episodio de que disponemos bastan para exponer todas las acciones pertinentes. Pero, por cuanto una parte de la aventura queda fuera del alcance de la narración, podríamos definir el tratamiento que se hace de la estancia de Odiseo junto a Calipso en la epopeya como un sumario altamente elíptico. La reconstrucción de los años de estancia de Odiseo junto a Calipso queda en gran medida a cargo de la imaginación para la parte más inquisitiva de la audiencia. Este silencio en la *Odisea* acerca de cómo transcurrieron los muchos años del héroe en la isla de Calipso ofrece múltiples posibilidades poéticas para la tradición literaria posterior, que elaborará sobre lo que Homero (no) transmite y tratará de colmar este aparente vacío en la narración odiseica con sus propias interpretaciones.

El narrador homérico no siente nunca la necesidad de ofrecer una visión completa de los años de permanencia de Odiseo en Ogigia. En todo momento su foco de interés se centra en las circunstancias que rodean la liberación del héroe de la retención de la ninfa, tanto en lo que respecta a la construcción del conjunto del poema, como también en el nivel del episodio concreto, en tanto que la reanudación del viaje de Odiseo es el momento elegido de inicio del relato, al tiempo que supone la resolución de las tensiones gestadas en tan dilatada aventura. Es en cuanto trance que pone a prueba al héroe y es finalmente superado por él como la aventura atañe al relato épico. Ello no es solo natural según la técnica narrativa homérica, concentrada siempre en lo inmediato y relevante para la trama, sino que, más allá de frustrar nuestra curiosidad, nuestra comprensión del poema y episodio no se resiente por esta ausencia. La omisión de cualquier elemento de evolución en la estancia de Odiseo en Ogigia y la insistencia en el estado de cosas inicial como inherente al episodio tiene también una dimensión temática. Se potencia con ello la percepción de la aventura como de un carácter eminentemente estático e inmutable, que, sustraída de la injerencia externa, puede prolongarse sin variación durante un lapso de tiempo ilimitado, un verdadero tiempo muerto no sólo como técnica homérica para la narración de acciones paralelas, sino también en su contenido interno. Podemos apreciar, así, cómo el significado argumental del episodio redundaba en su función compositiva, evidenciando una unión indisoluble entre forma y fondo.

En efecto, el episodio de Calipso desempeña un papel clave en la *Odisea* no sólo como elemento estructural de primer orden en la construcción del relato de la epopeya, sino en igual medida por su contribución en el desarrollo temático del poema, lo cual no ha sido siempre bien apreciado<sup>29</sup>. Por todo su intrincado posicionamiento en la estructura del relato, el significado de la aventura en el global de la travesía de Odiseo es bastante directo. La idea fundamental en torno a la que gira la aventura junto a Calipso es la puesta en valor del anhelo de Odiseo de retornar a su patria, al parangonarlo con uno de los mayores dones imaginables: la inmortalidad y la eterna juventud. Al preferir el *nóstos*,

---

<sup>29</sup> Por ejemplo, Hainsworth (1988: 249) mantiene que: “She [Calypso] contributes more to the structure than to the substance of the *Odyssey*”. Cf., por contra, D’Ippolito 1977: 35 o Zambarbieri 2002: 396, 426, para quienes el episodio encapsula el significado de todo el poema.

incluso con todas las penalidades que sabe que todavía soportará en el viaje de retorno (cf. *Od* V 206-207, 221-224), sobre tan portentoso y singular presente, el héroe le concede un valor aún superior.

La tentación de Calipso, es, en muchos sentidos, “the most severe trial of the hero” (Anderson 1958: 9). Y no solo por el don tan sublime que se le ofrece, pues la inmortalidad es ya una propuesta lo suficientemente atractiva como para suponer una amenaza formidable en sí misma, sino por las circunstancias en las que es planteada. En primer lugar, cuando Odiseo arriba a Ogiqia, se encuentra solo, habiendo perdido su última nave y a los restantes compañeros, tras nueve días de naufragio en los que ha sobrevivido a un nuevo paso entre Escila y Caribdis. La hospitalidad demasiado celosa de la ninfa en su isla paradisíaca, pero remota, lo libra del peligro inminente de una muerte marina, pero termina por convertirse en un obstáculo insalvable para Odiseo. La ayuda divina no llegará hasta el mismo final de la aventura, irresoluble por otros medios. La impotencia de Odiseo en Ogiqia es total. En segundo lugar, Calipso no solo presenta ante el héroe la opción de la inmortalidad, sino que intenta coaccionarlo a aceptarla, acosándolo con la reiteración de su ofrecimiento y reteniéndolo en sus dominios. Esta tesitura se prolonga, además, durante un tiempo inusitado en la epopeya, el más largo que Odiseo permanece en cualquier lugar en el transcurso del poema. El tiempo es otro factor que juega en contra del héroe: con cada día que pasa, aumenta el riesgo de que Odiseo se rinda ante esta situación que parece desesperada y ceda ante las pretensiones de Calipso. Solo, indefenso y a merced de la ninfa, Odiseo ha de resistir por sí mismo a los propósitos de Calipso, sostenido únicamente por su inextinguible esperanza de volver algún día a su hogar.

El episodio de Calipso representa el cuestionamiento y pérdida del estatus heroico de Odiseo. La llegada a las costas de Ogiqia constituye el punto cero en el devenir épico del héroe. Culmina con ello un proceso que había comenzado desde la misma salida de Troya y en el que el héroe ha ido perdiendo progresivamente naves, compañeros, capacidad de liderazgo y de acción en la sucesión de sus aventuras. La comunicación de la liberación por intervención divina señala el cambio de tendencia. A partir de entonces comienza el camino hacia la recuperación del carácter y posición de Odiseo, auspiciada a partir de aquí por una continua asistencia divina en la figura de Atenea. Odiseo comienza entonces un proceso de restitución a su antigua condición que continuará durante la travesía hasta Esqueria y, especialmente, en su estancia en la corte feacia, donde terminará de reivindicar su pujanza e identidad heroicas, si bien la reasunción plena de su vida anterior no se producirá hasta la resolución de los conflictos en Ítaca<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Cf. Hainsworth 1988: 249, quien considera que tras su naufragio frente a Esqueria, el héroe se verá todavía en circunstancias más reducidas. Sin embargo, consideramos que, aunque la tormenta ante las costas feacias supone un revés, en este momento el héroe ya no está inmovilizado, cuenta con ayuda divina, y pronto también con la de unos nuevos personajes de los que poder extraer el regreso que tanto le negara Calipso.

Por otro lado, el episodio de Calipso determina el pleno compromiso de Odiseo con el retorno. Contra todo pronóstico, en tan difíciles circunstancias y durante un tiempo tan prolongado, el héroe resiste, inamovible en su voluntad de regresar, al desafío supremo que entrañan Calipso, su retención y su ofrecimiento de la inmortalidad. La perseverancia de Odiseo constituye la mejor prueba de toda la *Odisea* de la fuerza de su deseo de volver a la patria, a pesar de cualquier obstáculo que se le ponga en el camino, por maravillosos o duros que estos puedan ser. La aventura con Calipso es capital en ofrecernos una imagen de Odiseo plenamente comprometido con el regreso.

No es extraño, pues, que el poeta haya elegido este momento como comienzo *in medias res* de su relato. Nuestro primer contacto con el héroe se produce, de esta forma, en el momento de mayor debilidad del héroe, pero también cuando su compromiso con el regreso se ha consolidado ya hasta hacerse inexorable. El desplazamiento de la posición cronológica natural del episodio produce este importante efecto narrativo, que condiciona nuestra percepción del héroe para el resto de la epopeya<sup>31</sup>. Del mismo modo, cada vez que en la epopeya se aluda al episodio de Calipso, lo que, como hemos visto, es frecuente, se impele a la audiencia a recordar la determinación de Odiseo para con el retorno. Los momentos en los que se producen las referencias al episodio se descubren como estratégicos también desde el punto de vista del significado: al principio del relato, al final de la Telemaquia, al inicio y en la conclusión del apólogo, y al final del poema en su conjunto. La constante presencia de la aventura en la epopeya se debe, pues, a que Calipso no solo funciona como una bisagra de orden estructural, sino también en el sentido amplio del poema, como final del peregrinaje e inicio de la vuelta efectiva al hogar, desde un punto de vista físico, pero también anímico, por cuanto es en esta aventura donde Odiseo alcanza la disposición óptima para afrontar sus siguientes aventuras.

En este sentido, consideramos relevante notar, siquiera brevemente, las innegables semejanzas que guardan los episodios de Calipso y de los feacios, hasta el punto de poder afirmar que el primero constituye, en cierta medida, un preludeo del segundo. En Esqueria, Odiseo habrá de enfrentarse al ofrecimiento de una nueva alternativa de vida que implica el matrimonio con una bella mujer, en este caso Nausícaa. La vida en tierra feacia no puede equipararse a la inmortalidad ofrecida por Calipso, pero tampoco se ajusta del todo a las limitaciones del mundo mortal y posee su propio grado de excepcionalidad. A lo largo del episodio entre los feacios, existe asimismo un cierto grado de suspense sobre si la permanencia de Odiseo en Esqueria no terminará siendo igualmente forzada, con los feacios convirtiéndose en una segunda Calipso. La partida de Odiseo de Esqueria se aplaza hasta en dos ocasiones (*Od.* VII 309-328 y XI 336-353). Pero, durante su permanencia en la corte feacia, Odiseo no se deja embelesar en ningún momento por los muchos encantos feacios y aprovecha cada ocasión para dejar constancia de sus ansias

---

<sup>31</sup> En cierta medida, el hecho de que el episodio de Calipso sea el primero en narrarse puede haber menoscabado su percepción como prueba culminante del vagar del héroe. En efecto, el poeta homérico ha querido que la superación de Odiseo de la tentación de Calipso sea el punto inicial, no final, en el relato de su regreso.

por regresar a su hogar<sup>32</sup>. Además del relato a Arete en el canto VII y la ferviente declaración de su patria al inicio del apólogo ya discutidos, Odiseo rechaza de forma indirecta la permanencia en Esqueria y el matrimonio con Nausícaa hasta en dos ocasiones, coincidiendo con los atrasos de su vuelta (*Od.* VII 331-333<sup>33</sup>, XI 355-361). Asimismo, Odiseo procura involucrarse lo menos posible en las actividades feacias: en *Od.* VII 153-157, el héroe rehúsa participar en los juegos atléticos y accede solo impelido por la insolencia de Euríalo. El peligro latente de los feacios quedará, sin embargo, sin realizar. Muy al contrario, resultarán determinantes en su traslado final a Ítaca. Al preconfigurar elementos que encontraremos en la aventura en Esqueria, el episodio de Calipso contribuye a mostrar un Odiseo endurecido e intransigente con cualquier nueva dilación en el retorno.

De este modo, la de Calipso no es una prueba más en la accidentada travesía de Odiseo desde Troya. Si los feacios son los ejecutores reales del transporte hasta Ítaca, el episodio de Calipso constituye el punto de inflexión en el peregrinaje del héroe que marca el fin de sus desventuras y el principio de la última fase del *nóstos*. A partir de entonces, el héroe está, aun cuando él lo ignora, cada vez un paso más cerca de casa. El episodio de Calipso se revela, así, como el inicio y el punto de referencia perfecto no solo en un ámbito estructural, sino también temático.

## 2. ESTRUCTURA Y ELEMENTOS COMPOSITIVOS

Frente a la intrincada imbricación de la aventura con Calipso en la estructura del relato de la *Odisea* en su conjunto, el episodio propiamente dicho (*Od.* V 1-281) se desarrolla, en palabras de Hainsworth (1988: 250), “in a straightforward linear fashion”. En él, largos pasajes dialogados se alternan con otros puramente narrativos, a veces también de amplia extensión, si bien el carácter de los segundos es en su mayor parte descriptivo, por lo que el peso de la acción reside fundamentalmente en los primeros. La voz narrativa es la de un narrador primario heterodiegético y omnisciente, que no gusta de intervenir en el relato<sup>34</sup>. Ello no quiere decir que la focalización sea siempre cero—o lo más próxima a cero que puede ser cualquier acto de narración—, sino que, en determinadas ocasiones, el narrador extradiegético decide mostrar los hechos desde la

---

<sup>32</sup> Cf. D’Ippolito 1977: 42-43. Esto no siempre fue así. Aunque en ningún caso el Odiseo de Homero es el aventurero intrépido indiferente a la vuelta al hogar que describe la tradición posterior, la *Odisea* proporciona algunos ejemplos de un carácter curioso que, a veces, puso en jaque el retorno. Stanford (1954: 76-78) aduce los episodios del Cíclope y las Sirenas como las ocasiones en que, de forma más clara, se muestra esta querencia por el conocimiento de Odiseo, aunque, como él mismo afirma (1954: 75), “Homer does not emphasize it”. A estos cabría añadir el encuentro con los lotófagos (cf. *Od.* IX 87-90). Asimismo, hay que recordar que el héroe ha disfrutado de la hospitalidad ofrecida por diversos personajes durante su travesía incurriendo en retrasos por períodos más o menos largos: con Eolo pasa un mes (*Od.* X 14) y con Circe un año, llegando incluso a olvidar el regreso (*Od.* X 467-474). Del mismo modo, no podemos olvidar que durante un indeterminado primer tiempo en Ogigia, Odiseo disfrutó de las atenciones de la ninfa Calipso (*Od.* V 153). En cambio, en Esqueria, el héroe apenas se permite condescender a estos retrasos y distracciones, mal de su grado.

<sup>33</sup> Cf. también *Od.* VII 223-225.

<sup>34</sup> Richardson (1990) alude *passim* a la discreción del poeta homérico.

perspectiva de uno de los personajes, aun sin cederle la palabra, en lo que se denomina *embedded focalization* o focalización inserta<sup>35</sup>.

En función de la distribución entre diégesis y mímesis, los cambios de escena, la entrada y salida de personajes, y la secuenciación de la acción, podemos segmentar el episodio de Calipso en las siguientes partes<sup>36</sup>:

CONCILIO DIVINO (1-42)	VISITA DE HERMES A OGIKIA (43-148)				CALIPSO Y ODISEO (149-227)			PARTIDA DE ODISEO (228-281)	
	Viaje (43-54)	Llegada (55-75)	Recepción (76-91)	Banquete (92-94)	Comunicado de la orden divina (95-148)	Liberación (149-191)	Banquete (192-200)	Tentación (201-227)	Construcción de la balsa (228-262)

El canto V se inicia con uno de los cambios de escena más importantes de toda la *Odisea*, pues dejamos la línea de acción relativa a Telémaco que se ha seguido hasta ahora, y nos adentramos en la de Odiseo, cuya liberación de la isla de Calipso había sido anunciada al comienzo del canto I, pero que no se había ejecutado hasta el momento. El cambio es repentino, sin que la audiencia haya sido prevenida para ello en modo alguno<sup>37</sup>, y absoluto, ya que en el espacio de unos pocos versos nos trasladamos a otro espacio, del mar al Olimpo, y segmento temporal, con el nuevo amanecer, así como a una situación de talante bien diferente, desde la emboscada de los pretendientes que pretenden matar a Telémaco al consejo divino que ha de procurar la salvación de padre e hijo. Y, sobre todo, trocamos el protagonista, Telémaco por Odiseo.

El paso de una escena a otra, sin embargo, no es abrupto. La transición se procura por medio de la referencia a Eos, la Aurora, que se levanta del lecho de su amado para llevar la luz a dioses y mortales (*Od.* V 1-2). La notación del inicio del nuevo día es muy frecuente en Homero, de suerte que la mayoría de amaneceres quedan registrados en el relato épico. El alba sirve como indicador del transcurso del tiempo, pero, más que nada, señala el inicio de una nueva secuencia en la trama<sup>38</sup>. La partícula δέ apocopada (δ') que

<sup>35</sup> Para la definición de este concepto, cf. De Jong 2001: xiii y 2014: 50-56.

<sup>36</sup> Cf. D'Ippolito 1977: 36; Hainsworth 1988: 250; De Jong 2001: 123-138; Zambarbieri 2002: 379-400, quienes ofrecen análisis ligeramente divergentes de la estructura interna del episodio en cuanto a la segmentación de la acción y la delimitación de los versos.

<sup>37</sup> Cf. De Jong (2001: xii, 124). Richardson entiende que los dioses han estado observando implícitamente toda la acción previa (1990: 112-113, n. 6), y apunta a que el principio del canto V, como el resto de ejemplos de dobles mensajeros (*Il.* XV 220 y XXIV 143), no son sino una versión extendida y modificada de un tipo de aparente cambio de escena en el que el intervalo entre el envío del primer mensajero y el segundo constituye en realidad "a sort of digression from the dispatching scene", de modo que "in a sense we have not really left Zeus" (1990: 114-115, n. 12). De esta forma, la vuelta a los dioses tras la Telemaquia no resultaría tan drástica como pudiera parecer. Sin embargo, aunque las afirmaciones de Richardson puedan aportar luz sobre el origen de los fundamentos narrativos homéricos que subyacen a este pasaje, en todo caso, la gran distancia textual que media entre la marcha de Atenea y el envío de Hermes, y las consiguientes nuevas intervenciones de Atenea y de Zeus—como admite el propio Richardson (1990: 92)—, hacen muy difícil reconocer en él la reanudación de una única escena interrumpida; por otra parte, la insinuación de la vigilancia divina, si acaso presente en absoluto, es demasiado sutil como para aliviar la sorpresa que produce este cambio.

<sup>38</sup> Cf. D'Ippolito 1977: 51; Hainsworth 1988: 254; De Jong 2001: 124; Zambarbieri 2002: 379.

ocupa la segunda posición del primer verso del dístico formular con el que se inicia el canto V establece una vinculación por coordinación con el canto anterior, la cual, a su vez, es lo suficientemente débil como para permitir la independencia de la nueva sección que ahora comienza<sup>39</sup>.

Ἦὼς δ' ἐκ λεχέων παρ' ἀγαυοῦ Τιθωνοῖο  
ᾧρνυθ', ἴν' ἀθανάτοισι φῶς φέροι ἠδὲ βροτοῖσιν·  
οἱ δὲ θεοὶ θῶκόνδε καθίζανον, ἐν δ' ἄρα τοῖσι  
Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, οὗ τε κράτος ἐστὶ μέγιστον.  
τοῖσι δ' Ἀθηναίη λέγε κήδεα πόλλ' Ὀδυσῆος  
μνησαμένη· μέλε γάρ οἱ ἐὼν ἐν δώμασι νύμφης·

*Od. V 1-6*

Y la Aurora del lecho del lado del noble Titono  
se alzaba, para llevar la luz a los inmortales y a los hombres.  
Y los dioses se sentaban en el consejo, y entre ellos ciertamente  
Zeus altitonante, de quien es el poder más grande.  
A estos Atenea, trayéndolos a la memoria, les refería los muchos pesares  
de Odiseo. Pues la angustiaba que permaneciera en las mansiones de la ninfa.

D'Ippolito (1977: 55) pone de relieve cómo, a partir de la mención al amanecer, el foco de la acción va haciéndose progresivamente más cercano en una estructura simétrica de parejas de versos: desde la imagen del mundo iluminado por la aurora del primer par de versos (*Od. V 1-2*), a los dioses reuniéndose para el consejo, con Zeus reinando entre ellos, en el segundo (*Od. V 3-4*), hasta que finalmente el tercero se centra en Atenea y su preocupación por los sufrimientos de Odiseo (*Od. V 5-6*). De esta forma, la alusión al surgimiento de Eos nos introduce gradualmente en una nueva etapa del argumento.

La decisión de enviar a Hermes a Ogigia para comunicar a Calipso la resolución divina sobre la marcha de Odiseo había quedado en suspenso tras la decisión de Atenea en el primer concilio de los dioses y su marcha a Ítaca para acompañar a Telémaco (*Od. I 82-87*). Cuando, después de cuatro cantos, llega el momento de retomar la línea de acción de Odiseo, el poeta no se limita a enviar sin más al mensajero Hermes, sino que introduce un nuevo concilio de deidades.

---

<sup>39</sup> Cf. D'Ippolito 1977: 52; Zambarbieri 2002: 380.

El doble concilio de los dioses en la *Odisea* ha sido tradicionalmente motivo de gran desconcierto entre los estudiosos. En esencia, la discusión pivota sobre tres consideraciones principales<sup>40</sup>. De un lado, se ha criticado la artificialidad de este recurso y la escasa originalidad poética del pasaje, compuesto en su mayoría por versos o grupos de versos utilizados en otras partes del texto<sup>41</sup>, así como la duplicación que supone respecto al concilio del canto I. De ello se ha querido inferir la intervención de una mano diferente en la redacción de la escena— Von der Mühl, Kayser, Schwartz, Bethe, Hermann, Kirchhoff, Wilamowitz, Page, Zambarbieri, Perrota, Focke, y Wegener—, frente a quienes la defienden como una práctica no extraña al carácter formular de la narrativa homérica, y niegan, atendiendo a las diferencias entre ambos consejos divinos, que el segundo sea una repetición mecánica del primero—Rothe, Stümer, Zieliński, Dyson, Aphthorp, Notopoulos, D'Ippolito, Dimock, Lehrs, y Reinhardt—. De otro lado, es reconocida, no solo por los unitarios, sino incluso desde buena parte de la teoría analítica, la necesidad compositiva del segundo concilio de los dioses en la forma actual del poema épico.

El alcance de esta problemática es amplio, pues, a menudo, decantarse por una u otra postura viene asociado a una particular visión de los procesos compositivos y procedimientos narrativos de la épica homérica, y sus implicaciones se extienden a otra serie de cuestiones: la concordancia entre ambos concilios, la relación argumental y temporal que el *nóstos* de Odiseo guarda con la Telemaquia, o las circunstancias de la recitación del poema épico<sup>42</sup>, entre otros. La controversia sobre el segundo concilio de los dioses, en apariencia irresoluble, atañe, empero, más a su imbricación en el texto y a la organización del relato de la *Odisea* en su conjunto que a la disposición interna del episodio de Calipso, en el que no plantea dificultades. Baste, por tanto, con apuntar aquí, a modo de solución de compromiso, algunas conclusiones que, aun con sus detractores, han generado un mayor consenso: en primer lugar, un nuevo concilio de los dioses se hace necesario para retomar la línea de acción de Odiseo por la enorme distancia que separa la ejecución de la acción de su mandato y la importancia de la acción en cuestión<sup>43</sup>. Ello hace que la yuxtaposición de órdenes que funciona para los dobles mensajeros de la *Ilíada* (XV 220 y XXIV 14) no sea aquí posible. No obstante, hemos de tener en cuenta que la redundancia sería menos conspicua en un relato oral de lo que es para los lectores modernos de la *Odisea*.

Por otra parte, el segundo concilio de los dioses no es una mera copia del primero, sino al mismo tiempo que lo presupone, lo continúa. Que el consejo divino del canto V asume el conocimiento del primero queda patente, sobre todo, en la respuesta de Zeus a

---

<sup>40</sup> Como señalan D'Ippolito (1977: 48-51) y Zambarbieri (2002: 417-420). A continuación, ofreceremos una visión general muy resumida sobre la cuestión del segundo concilio de los dioses. Para más datos, remitimos, además de las referencias mencionadas, a Hainsworth 1988: 251-253.

<sup>41</sup> Cf. D'Ippolito 1977 para las equivalencias específicas de versos concretos, parciales o totales. Sobre la práctica del centón como un recurso no ajeno a la épica homérica, cf. Hainsworth 1988: 265; Zambarbieri 2002: 417-418.

<sup>42</sup> Cf. Page 1955: 70-73.

<sup>43</sup> Cf. Hainsworth 1988: 252; De Jong 2001: 123.



Atenea en *Od.* V 22-24. El tiempo transcurrido entre el primer y segundo concilio se reconoce en la alusión de Atenea a los últimos sucesos en Ítaca (*Od.* V 17-20), por lo que se actualiza la situación, y se confiere mayor urgencia a la necesidad de un pronto regreso de Odiseo. Asimismo, las menciones genéricas de νόμῳ (v. 6), νήσῳ (v. 13), παῖδ(α) (v. 18), y κείνου (v. 24) no serían inteligibles si no supiéramos de sus referentes por lo acaecido en los cantos precedentes<sup>44</sup>. Y, si bien el consentimiento de Zeus a procurar el retorno del héroe había sido un tanto inespecífico en el canto I (*Od.* I 76-77), tan solo concretado en el envío de Hermes por la intervención de Atenea, ahora se pormenoriza la forma en la que Odiseo escapará de Ogigia, mediante un típico discurso programático, en este caso en forma muy breve<sup>45</sup>, en el cual se bosquejan los acontecimientos de los cantos V-XIII (*Od.* V 31-42), e incluso se alude a la matanza de los pretendientes. Se trata, al fin y al cabo, de una prolepsis del tipo homodiegética repetitiva.

En cualquier caso, la función del segundo concilio divino dentro del episodio de Calipso es diáfana: impulsar al cabo el envío de Hermes a Ogigia que había quedado pendiente en los primeros compases de la epopeya y centrar el foco en la línea de acción de Odiseo. De manera general, la embajada de Hermes a la isla de Calipso se construye sobre la base del esquema de la escena típica de llegada, o, más bien, sobre una combinación de la escena de llegada simple con otros subtipos, la escena de mensajero y la de visita<sup>46</sup>. La coordinación de diversas clases de escenas típicas plantea un reto compositivo que no siempre se resuelve con total coherencia narrativa; ello, unido a las particularidades derivadas de la especial tesitura en la que se encuentran ambas deidades, hacen de esta una escena un tanto atípica dentro de su tipicidad.

Una vez recibida la orden de Zeus, el dios se apresura a cumplir con la misión a él encomendada en calidad de nuncio divino (*Od.* V 43). La marcha, sin embargo, no se realizará de forma efectiva hasta el verso 49. Media una expansión de cinco versos en la que se detalla cómo Hermes se equipa con los atributos propios de su divinidad: las sandalias doradas capaces de transportar raudas a las deidades sobre tierra y mar, y el ῥάβδος, la vara con la que doma los sentidos de los hombres. La inclusión de una escena de vestimenta antes de una partida no es extraña en Homero. En esta ocasión se emplea una fórmula extensa que describe con mayor detenimiento el atavío siempre más espectacular de las deidades, otorgando así mayor relieve a la escena<sup>47</sup>. La narración

---

<sup>44</sup> Cf. D'Ippolito 1977: 57, 60, 64, 66-67.

<sup>45</sup> Cf. Valverde 2010. Véase asimismo Hainsworth 1988: 256, así como De Jong 2001: 15, 126-127, quien denomina este tipo de discursos como *tabla de contenidos*. Como tantas otras veces en la épica griega, el suspense no reside en el *qué* ocurrirá, lo cual debía de ser un contenido tradicional conocido previamente por la audiencia, sino en el *cómo* llegará a ser y *cómo* lo contará el aedo.

<sup>46</sup> La tipología de las escenas típicas fue primero estudiada por Arend (1933). Para la escena de visita cf. las páginas 28-61. Cf. asimismo Edwards (1975), donde se analizan, entre otros, este pasaje, tratando de localizar los puntos de ensamblaje entre las diferentes clases de escenas típicas y de explicar las razones de las incongruencias producidas; Reece 1993: 14, 26, 131, 211-212.

<sup>47</sup> Cf. Hainsworth 1988: 258; De Jong 2001: 44-45, 127-128. La misma fórmula se utiliza en *Il.* XXIV 339-345 y, con cambios menores, en *Od.* I 96-101, referida a Atenea, quien, en lugar del ῥάβδος, toma una lanza, como conviene a la diosa guerrera. Estos objetos forman parte de su caracterización como dioses y no tienen por qué estar destinados a desempeñar un cometido concreto en sus respectivos episodios, más

adquiere en estos versos un ritmo sosegado y un tono poético elevado que predominará durante la mayor parte del episodio.

También habitual es la forma en la que se opera el cambio de escenario desde el Olimpo a Ogigia, acompañando a un personaje en su desplazamiento, en este caso, Hermes. Pero no tan frecuente, sin embargo, es que se detalle todo el trayecto de este nuestro conductor a un nuevo escenario (*Od.* V 49-54). “This change of scene is unusual in its elaboration but typical in its method. Normally we get to the next scene almost immediately and without a word about the journey itself, but we still follow a character in getting there, [...]” (Richardson 1990: 110). Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con el viaje de Atenea a Ítaca en el canto I (*Od.* I 102-105). Aquí, en cambio, acompañamos a Hermes en su salto vertical desde el éter, esto es, desde las regiones altas de la atmósfera, a cuyas cotas alcanzarían las cumbres del Olimpo, hasta el océano a la altura de Pieria, en un movimiento vertical, y en el posterior vuelo rasante horizontal sobre la superficie del mar hasta Ogigia. Es este último modo de desplazarse el que inspira en este punto un símil que compara el veloz vuelo de Hermes<sup>48</sup> rozando el agua con la de un ave marina a la busca de peces.

Πιερίην δ' ἐπιβάς ἐξ αἰθέρος ἔμπεσε πόντω·  
σεύατ' ἔπειτ' ἐπὶ κῦμα λάρω ὄρνιθι εἰκῶς,  
ὅς τε κατὰ δεινοῦς κόλπους ἀλὸς ἀπρυγέτοιο  
ἰχθῦς ἀγρώσσων πυκινὰ πτερὰ δεύεται ἄλμη·  
τῷ ἵκελος πολέεσσιν ὀγήσατο κύμασιν Ἑρμῆς.

*Od.* V 50-54

Y descendiendo sobre Pieria, del éter saltó al ponto.

Voló entonces sobre el oleaje semejante al pájaro cormorán,

que sobre los formidables senos del mar infecundo

cazando peces moja sus tupidas alas en el agua salada.

---

allá de que el poeta pueda servirse de su existencia para insistir en determinadas corrientes temáticas de la trama: la lanza portada por Atenea, al ser colocada por Telémaco junto con el resto de armas de Odiseo (*Od.* I 121, 127-129), subraya la ausencia del padre y prelude la venganza sobre los pretendientes, cf. De Jong 2001: 18. Más dudoso parece el caso del ῥάβδος, que, según algunos estudiosos (cf. Crane 1988: 16), marcaría a Hermes como psicopompo, tanto en *Il.* XXIV como en *Od.* V, donde vendría a señalar a Calipso como un reino de la ultratumba. Importante para la tradición será la confluencia con las representaciones pictóricas de Hermes representado con un casco y sandalias aladas, que están ausentes en la descripción de la *Odisea*.

<sup>48</sup> Aunque pudiera prestarse a confusión acerca de si estamos antes una comparación o una transformación (cf. Hainsworth 1988: 259), la mayoría de comentaristas están de acuerdo en que el εἰκῶς del verso 51 y el τῷ ἵκελος del verso 54 se refieren sencillamente a la similitud en la manera de volar, y no a una metamorfosis: D'Ippolito 1977: 85; De Jong 2001: 128.

Parecido a este era llevado Hermes por las numerosas olas.

La belleza de la imagen evoca con mayor viveza en la mente de la audiencia la agilidad del planeo marítimo de la divinidad. Así pues, la cadencia de la narración sigue siendo lenta, a través de la relación minuciosa de la acción y la elaboración retórica. Se confiere así a los preliminares de la liberación de Odiseo la gravedad que requieren, pero también se agudiza la expectación por el inminente encuentro con ninfa y héroe con su retraso durante unos versos más. La descripción cumple, asimismo, con una función temática, como veremos, al subrayar la gran distancia y peligrosidad que entraña el viaje a Ogia.

La llegada de Hermes a la isla de Calipso se produce en dos tiempos: primero, el mensajero divino arriba a la isla desde el océano, y se dirige directo a pie hasta la gruta de Calipso, en cuyo umbral se detiene y localiza a la ninfa en su interior (*Od.* V 55-58). Siguiendo con el esquema de la escena típica de llegada, se describe en este punto la escena conforme la percibe el visitante a su venida. La descripción, con todo, no se limita a referir la situación de la persona buscada, sus ocasionales acompañantes, y su entorno inmediato, como es usual en esta clase de escenas típicas, sino que se extiende hasta comprender la totalidad de la isla. La écfrasis del vergel idílico de Ogia (*Od.* V 59-75) es uno de los pasajes más célebres del episodio homérico de Calipso y más imitados por la tradición. Se organiza de forma espacial, en un alejamiento progresivo siguiendo la mirada de Hermes, que desde el interior de la gruta se abre hacia sus alrededores<sup>49</sup>.

El primer elemento que capta la atención del mensajero divino es el gran fuego que arde en el hogar de la ninfa y que dispersa el olor de las maderas aromáticas que quema por toda la isla (*Od.* V 59-61). No se persigue esta pista olfativa que lleva hasta el exterior de la cueva, sino que Hermes se concentra entonces en la propia figura de Calipso, que se ocupa en cantar y tejer en el telar con lanzadera de oro en el interior de la gruta (*Od.* V 61-62). Es este nuestro primer encuentro con la ninfa de Ogia, con la que estamos familiarizados ya desde el mismo comienzo de la epopeya, allá por el verso 14 del canto I. El poeta, sin embargo, aplaza de nuevo nuestras expectativas de vernos frente a frente con el protagonista de la epopeya, pues de él nada se dice. La descripción pasa entonces a los alrededores—ἀμφὶ—de la cueva (*Od.* V 63-73), donde se halla un bosque de tres especies de árboles—κλήθρη, αἴγειρός, κυπάρισσος—, en el que habitan, a su vez, tres especies de aves—σκῶπές, ἴρηκές, κορῶναι—, una viña floreciente—αὐτοῦ...περὶ σπείους—, cuatro fuentes en fila que fluyen en diferentes direcciones—ἐξείης...ἄλλυδις ἄλλη—, y, finalmente, prados de apio y violetas en rededor<sup>50</sup>. Con los versos 73-74 como transición, el verso 75 cierra la écfrasis, en una suerte de composición en anillo, volviendo desde lo observado al observador. El uso de la focalización inserta, explícita en estos

<sup>49</sup> Cf. Arend 1933: 28, T. III y T. IIIa; Edwards 1975: 61-62, 64-65.

<sup>50</sup> Elliger (1975: 128-133) ve en la écfrasis de Ogia un movimiento desde el exterior al interior—dese la costa a la cueva—, que luego progresa en sentido inverso, desde el interior al exterior—la mirada de Hermes desde la cueva hacia sus alrededores—en un ritmo ternario en la descripción de tres tipos de árboles y tres tipos de aves en grupos de dos o tres versos. Una opinión diferente en D'Ippolito 1977: 87, 93.

últimos versos, pero también patente en los anteriores por el uso de tiempos verbales en pasado, atenúa lo que en realidad es una pausa contemplativa en el curso de la acción, creando la impresión de que el tiempo consagrado a la descripción mientras Hermes contempla la escena no transcurre más que en la mente del espectador<sup>51</sup>.

Tras el largo paréntesis descriptivo, se reanuda el movimiento con la segunda parte de la llegada de Hermes a la isla, que, en su rol de mensajero, se adentra sin invitación previa en la gruta de Calipso, quien lo conoce de inmediato, debido a su naturaleza divina (*Od.* V 76-80). Únicamente ahora (*Od.* V 81-84), justo antes de que se inicie el diálogo entre la ninfa y el dios, se nos deja saber que Odiseo no está en la gruta, sino que durante todo este tiempo se hallaba, como venía siendo su costumbre, en otro rincón de Oigigia, lejos de la cueva de Calipso, sentado en la playa, contemplando el mar y llorando por la nostalgia del regreso. Se trata de un ejemplo de paralipsis: la ausencia de Odiseo resulta ahora relevante, pues el hecho de que no esté presente durante la visita de Hermes y desconozca, por tanto, la orden divina de su liberación, posibilita y justifica desde un punto de vista narrativo su posterior coloquio con Calipso<sup>52</sup>.

El recibimiento de Hermes por Calipso se desarrolla de manera entrecortada y con un cierto atropellamiento. Esto pudiera ser atribuible, en parte, a una conjugación no del todo perfecta de varias fórmulas de escenas típicas de llegada<sup>53</sup>; en cualquier caso, traslada a la audiencia una impresión de sorpresa por lo inesperado de la visita.

Ἑρμείαν δ' ἐρέεινε Καλυψώ, δῖα θεάων,

ἐν θρόνῳ ἰδρύσασα φαινεῖ σιγαλόεντι·

“τίπτε μοι, Ἑρμεία χρυσόρραπι, εἰλήλουθας,<sup>54</sup>

αἰδοῖός τε φίλος τε; πάρος γε μὲν οὐ τι θαμίζεις.

αὔδα ὅ τι φρονέεις; τελέσαι δέ με θυμὸς ἄνωγεν,

εἰ δύνamai τελέσαι γε καὶ εἰ τετελεσμένον ἐστίν.

[ἀλλ' ἔπειο προτέρω, ἵνα τοι πὰρ ξείνια θεῖω.]”

*Od.* V 85-91

A Hermes preguntaba Calipso, divina entre las diosas,

<sup>51</sup> Cf. D'Ippolito 1977: 86-87; Richardson 1990: 54; De Jong 2001: 128-129; Zambarbieri 2002: 384-385.

<sup>52</sup> Como apuntan De Jong 2001: 129 y Zambarbieri 2002: 385-386. Sobre las implicaciones temáticas del desconocimiento de la orden divina, remitimos al siguiente apartado.

<sup>53</sup> Existe, al menos, una incongruencia insalvable en el texto, por la que Hermes es invitado a entrar en el verso 91, cuando, no solo había penetrado en la morada de Calipso en el verso 77, sino que había sido hecho sentar por la ninfa en el verso 86, cf. Edwards 1975: 61; Hainsworth 1988: 263.

<sup>54</sup> D'Ippolito señala cómo el dativo μοι de este verso indica una especial implicación de Calipso en la escena. Nótese, asimismo, la ironía dramática de estos versos en los que Calipso se ofrece a cumplir con un mandato que, como Hermes y la audiencia conocen, no le será grato, cf. De Jong 2001: 130.

una vez que lo hubo sentado en un asiento brillante y resplandeciente.

“¿A qué, Hermes de aurea vara, me has venido,

honorable y querido? Antes al menos no solías visitarme.

Di lo que piensas. Mi ánimo me impulsa a cumplirlo,

si puede cumplirse y si tiene cumplimiento.

Pero sígueme primero, para que te dispense hospitalidad”.

La comparación con otros dos pasajes similares de la *Ilíada* que también relatan la recepción de un huésped inopinado puede ayudarnos a comprender mejor la naturaleza de este pasaje: la embajada de Fénix, Ájax y Odiseo a Aquiles en *Il.* IX 193-204, y, sobre todo, la visita de Tetis a la fragua de Hefesto en *Il.* XVIII 369-467<sup>55</sup>. El descubrimiento de los tres embajadores en su tienda sorprende no poco al Pelida, que, sin embargo, extiende un gesto de bienvenida, y, aunque en su asombro se permite insinuar siquiera una pregunta sobre el objeto de su venida, la conversación no comienza sin que los huéspedes hayan sido acomodados y disfrutado de la pertinente comida y bebida, conforme dictan las normas de hospitalidad griega.

Más cercano es el caso de *Il.* XVIII. La escena, un recibimiento también entre deidades, está construida con los mismos versos formularios que encontramos en *Od.* V. En las escenas que transcurren exclusivamente entre personajes divinos, Homero se permite rebajar la *gravitas* épica y que los intercambios entre los dioses se desenvuelvan con una familiaridad rayana casi en lo humorístico<sup>56</sup>. Es así que Caris manifiesta con espontaneidad su sorpresa ante la visita de Tetis y rompe la etiqueta de la *xenia* homérica al preguntarle a la nereida los motivos de su venida antes de ofrecerle hospitalidad. Sin embargo, la interpelación de Caris viene precedida por el habitual gesto de bienvenida de asir al huésped de la mano, y seguida inmediatamente por la ofrenda de los dones de la hospitalidad, ambas actuaciones repetidas luego, en orden inverso, por Hefesto<sup>57</sup>.

Muy similar a la de Caris es la reacción de Calipso al ver en su morada a Hermes, al que se dirige en prácticamente los mismos términos (*Il.* XVIII 385-386=*Od.* V 87-88). La reacción de Calipso al ver a Hermes en su morada es similar a la de Caris. Sin embargo, no hay aquí mención alguna de un acercamiento ni ademán de bienvenida al recién

---

<sup>55</sup> Ambos pasajes analizados por Edwards (1975: 61-67).

<sup>56</sup> Agradecemos al profesor Cantilena esta observación sobre el comportamiento llano de los dioses para con sus semejantes en Homero.

<sup>57</sup> Caris conduce a Tetis adentro y la sienta (*Il.* XVIII 388-290). Finalmente, la comida en que suele concretarse el obsequio de la hospitalidad queda desplazada por la descripción de los quehaceres de Hefesto. Edwards (1975: 63) parece entender que no se produce; si bien es cierto que no hay mención explícita de la misma, cabe pensar que se produce *mientras* Hefesto abandona su labor en la fragua, como el propio dios ordena en *Il.* XVIII 408-409.

llegado de parte de la ninfa<sup>58</sup>. Calipso, que no es una criatura incivil, no descuida por completo las reglas de la hospitalidad, pues su primera actuación es dar asiento a Hermes. Empero, el orden de narración de las acciones, en la que el participio de aoristo ἰδρύσσασα aparece en el verso siguiente, y la elección del verbo ἐρέεινε, frente a la expresión tradicional ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε de *Il.* XVIII 384 o el más neutro προσέφη de *Il.* IX 196, potencian la impresión en la audiencia de que Calipso se apresura a interrogar al dios olímpico nada más verlo (*Od.* V 85-86). Además, donde Caris retorna de inmediato a las exigencias de la cortesía en el recibimiento de un huésped, Calipso prosigue con su parlamento unos versos más (*Od.* V 89-90). Esta misma expresión es empleada en *Il.* XVIII cuando Hefesto se dispone a abordar finalmente la razón de la visita de Tetis (*Il.* XVIII 426-427 = *Od.* V 89-90, cf. 424-425 = 385-386 ~ *Od.* V 87-88). Son también estas mismas palabras las que le dirige Hera a Afrodita en *Il.* XIV 195-196. En ambas ocasiones, la respuesta sigue sin dilación. Es decir, la interpelación de Calipso a Hermes se enuncia como si se esperara una contestación inmediata del dios olímpico, antes siquiera de haberle sido procurados los dones de la hospitalidad. Solo en un segundo momento esta actitud es corregida para atender a preceptos de la *xenia* homérica (*Od.* V 91)<sup>59</sup>. En cualquier caso, la fórmula de bienvenida más larga hace más evidente la brecha en las pautas homéricas de hospitalidad. Resulta, así, una recepción brusca, precipitada y algo desconsiderada, que puede prestarse incluso a la interpretación de un cierto grado de desasosiego por parte de Calipso ante la repentina visita de Hermes.

Por otro lado, el banquete<sup>60</sup> (*Od.* V 92-94) así introducido “effectively creates a pause between Calypso’s eager question and Hermes’ reluctant answer” (De Jong 2001: 130), creando un nuevo retraso en el desarrollo de la trama. Fenik (1974: 80-82) lo considera otro ejemplo de lo que denomina “conventional interruption”, una técnica narrativa propia de los poemas homéricos por la que una acción se suspende durante un intervalo para después retomarse hasta su compleción, si bien reconoce que este hiato en concreto se cuenta entre los más conspicuos de la épica homérica. Concluida la acción de comer y de beber, es Hermes quien reanuda la conversación interrumpida, con una referencia explícita a la pregunta de la ninfa que había quedado sin respuesta durante la comida (*Od.* V 97). Comienza aquí, pues, la serie de tres diálogos, a cuál más importante, que constituyen el núcleo del episodio.

El discurso de Hermes (*Od.* V 95-115), “altamente retórico” (De Jong 2001: 131-132), se desarrolla en torno a tres argumentos: la imposibilidad de sustraerse a la voluntad de Zeus, incluso para él mismo, a quien no le placía efectuar tan largo viaje a la recóndita

<sup>58</sup> Cf. Edwards 1975: 65: “Calypso question (ἐρέεινε) Hermes. (Problems here. Part 3, “she goes to the visitor”, is dropped [...] and this is a remarkably brusque part 4, “she takes his hand and welcomes him” [...]).”

<sup>59</sup> D’Ippolito 1977: 107: “la eccezionalità della visita aveva spinto Calipso a precipitose domande [...], e il v. 91 è il necessario passaggio verso l’espletamento degli obblighi ospitali.”; De Jong 2001: 130: “Calypso’s speech only at the end when she invites Hermes to come forward [...] and eat resembles a welcome’ speech. Indeed, she breaches the etiquette of the identification of a guest ritual and ask him the reason for his visit *before* she has offered him a meal”.

<sup>60</sup> Se trata de otras de las escenas típicas identificadas por Arend (1933: 68-78).

isla de la ninfa (*Od.* V 99-104); las circunstancias de la llegada de Odiseo a Ogiya (*Od.* V 105-111); y, finalmente, la comunicación de la orden de dejar partir al héroe (*Od.* V 112-115)<sup>61</sup>.

La analepsis homodiegética repetitiva por la que Hermes rememora el naufragio que terminó por arrastrar a Odiseo a la isla de Calipso plantea una incongruencia al atribuir la causa de la tormenta a la cólera de Atenea. Ya sabemos, por boca de Néstor (*Od.* III 134-36), que Atenea provocó la pérdida de los aqueos al incitar entre ellos la disputa cuando se disponían a volver desde Troya; sin embargo, ello no guarda relación con la forma en la que Odiseo perdió a sus compañeros y acabó en las costas de Ogiya, pues como Calipso se encarga de recordar en los versos siguientes (*Od.* V 130-134) y Odiseo confirmará más tarde (*Od.* VII 248-255, XII 403-449), esto ocurrió tras la partida de Trinacria como castigo de Zeus por instigación del afrentado Helios. Las razones de esta confusión no están claras: sin entrar en la cuestión de posibles interpolaciones, se han aducido razones intradiegéticas, como un desconocimiento, fingido según D'Ippolito (1977: 114-115), de la historia completa por parte de Hermes o un intento de desviar la atención de Zeus, como afirma De Jong (2001: 132), así como extradiegética, como vincular el regreso de Odiseo con el del resto de los caudillos griegos (cf. Zambarbieri 2002: 388-389; en el mismo sentido parece apuntar Hainsworth 1988: 265). Muy especialmente, sin embargo, ha servido como argumento para diversas interpretaciones del papel de la ira de Atenea en el *nóstos* de Odiseo<sup>62</sup>.

Al escuchar el mensaje de Hermes, el pavor inunda a Calipso y provoca que se le erice la piel, que es lo que denota el verbo *πίγέω*. La respuesta de la ninfa (*Od.* V 118-144) refleja una rápida sucesión de emociones, pero no carente de razonamiento. La estructura de su argumentación, como señala De Jong (2001: 130-131), es paralela a la de Hermes. La primera reacción de Calipso (*Od.* V 118-129) es clamar, iracunda, contra la intransigencia de los inmortales con las diosas que no se guardan de tomar como pareja sentimental a un mortal, aduciendo un catálogo de *exempla*—introducidos por la anáfora *ὄς μὲν/ὄς δέ*—de otras relaciones entre deidades femeninas y varones humanos que terminaron en desastre por la injerencia de los dioses, de las que ella y Odiseo son solo el caso más reciente. Otras malhadadas parejas fueron Eos y Orión, y Deméter y Jasión. El recurso cuenta con paralelos en la épica oriental antigua<sup>63</sup>.

Las palabras de Calipso toman a continuación un cariz apologético: con una nueva analepsis homodiegética repetitiva, la ninfa corrige las imprecisiones de Hermes sobre la llegada de Odiseo a su isla y defiende su derecho a conservar al héroe a su lado: cuando justamente Zeus lo hizo naufragar tras partir de Trinacria, fue ella quien lo rescató,

---

<sup>61</sup> Tras tan largo preámbulo, la comunicación de la partida propiamente dicha en realidad solo ocupa un verso, el 112. El resto repite parte de las disquisiciones de Zeus sobre el destino de Odiseo (*Od.* V 114-115=41-42).

<sup>62</sup> La centralidad de la ira de Atenea como clave interpretativa del poema épico es la tesis central de Clay 1997. Respecto a la importancia de este pasaje, cf. las páginas 49-50.

<sup>63</sup> Cf. Louden 2011: 127-131.

sustentó y cuidó (*Od.* V 130-136). Calipso recalca su papel de salvadora del héroe y su legitimidad de mantener a su lado a quien solo gracias a ella conserva la vida mediante la repetición anafórica de la construcción τὸν μὲν ἐγὼ(v) + verbo en forma pretérita en los versos 130 y 135, que enmarca así esta parte de su intervención. Pero, por más injusta que considere la actuación de Zeus, no puede sino someterse a ella (*Od.* V 137-144). Calipso termina admitiendo la verdad de las palabras de Hermes respecto a la imposibilidad de contradecir la voluntad de Zeus (*Od.* V 137-138~103-104). Su rendición es, con todo, ruda e insatisfactoria: “que se vaya en hora mala”, dirá, “yo al menos no tengo medios para enviarlo”, afirmaciones que se verán atenuadas a continuación por la promesa de asesoramiento veraz para que la vuelta a casa del héroe llegue a producirse (*Od.* V 140-144). Como veremos cuando hablemos de la caracterización de Calipso en la *Odisea*, la ninfa tiene sus propios planes al respecto.

Incluso tras la dulcificación final, ante tamaña resistencia de la ninfa, la seguridad de que Calipso acate el mandato divino está lejos de ser sólida. Así, Hermes repetirá su mensaje (*Od.* V 145-148), algo bastante inusual en la épica homérica—De Jong (2001: 131) cita *Il.* XV 201-204 como el único paralelo—, insistiendo en las consecuencias de una eventual desobediencia a Zeus. La rebeldía de la ninfa genera un cierto suspense en el desarrollo del episodio: ¿terminará Calipso cumpliendo con la orden divina y dejará partir a Odiseo, o será un obstáculo hasta el final? Tras la perentoria advertencia, Hermes sale abruptamente de la escena. Su partida, por contraposición a la elaboración retórica de su llegada en la narración, ocupa un solo verso (*Od.* V 145). Y es que el foco de interés del poeta está ya centrado en la desdichada pareja de Oigiea.

Llegamos así al punto álgido del episodio, la liberación de Odiseo y su confrontación final con Calipso (*Od.* V 149-227). Hemos esperado 2370 versos<sup>64</sup> a que Homero nos ponga cara a cara con el protagonista de la *Odisea*. El encuentro con el héroe se estructura como una nueva escena de llegada: en el verso 149 la ninfa parte en busca de Odiseo, quien, como ya se nos había advertido en los versos 81-84, se encuentra en la playa. De nuevo, pues, cambiamos de escenario, desde el interior de la cueva a la ribera del mar, siguiendo los pasos de un personaje, en esta ocasión Calipso. Es interesante la referencia al mensaje de Zeus en el verso 150, apenas un par de versos después de que Hermes reiterara el contenido de su encargo<sup>65</sup>. Lo que transpira de esta alusión es que la ninfa, al dejar partir a Odiseo, está actuando bajo compulsión de los dioses, cuya última amenaza, como poéticamente expresa Zambarbieri (2002: 391), todavía reverbera en el ambiente. Seguidamente, la ninfa se allega al héroe y es a través de sus ojos como por vez primera vemos a Odiseo (*Od.* V 151-158). Se trata, pues, de una nueva focalización inserta, como delata el empleo del verbo εὔρε.

---

<sup>64</sup> Como apunta D’Ippolito (1977: 128), la aparición en escena del héroe no solo se ha retrasado cuatro cantos, sino que “nel primo canto che lo vede attore [...] la entrata di Odisseo si fa attendere”, concretamente, los primeros 148 versos del canto V.

<sup>65</sup> Cf. De Jong 2001: 133.



τὸν δ' ἄρ' ἐπ' ἀκτῆς εὗρε καθήμενον· οὐδέ ποτ' ὄσσε  
δακρυόφιν τέρσοντο, κατείβετο δὲ γλυκὺς αἰὼν  
νόστον ὀδυρομένῳ, ἐπεὶ οὐκέτι ἦνδανε νύμφη.  
ἀλλ' ἦ τοι νύκτας μὲν ἰαύεσκεν καὶ ἀνάγκη  
ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι παρ' οὐκ ἐθέλων ἐθελούση·  
ἦματα δ' ἄμ πέτρησι καὶ ἠϊόνεσσι καθίζων  
[δάκρυσι καὶ στοναχῆσι καὶ ἄλγεσι θυμὸν ἐρέχθων]  
πόντον ἐπ' ἀτρύγετον δερκέσκετο δάκρυα λείβων.

*Od. V 151-158*

A este lo encontró sentado en la costa. Y nunca sus ojos  
se secaban de las lágrimas, y se le esfumaba su dulce vida  
doliéndose por el regreso, pues ya no le agradaba la ninfa.  
Pero, en verdad, por las noches dormía también por la fuerza  
en las huecas grutas, sin desearlo junto a la que lo deseaba.  
Por el día, en cambio, sentado sobre las rocas y la playa,  
desgarrando su ánimo con lágrimas y gemidos y dolores,  
miraba hacia el ponto infecundo derramando lágrimas.

La descripción que de la situación de Odiseo se hace en este punto coincide con la imagen que, a retazos, se había ido ofreciendo con anterioridad (*Od. I 13-15, 48-59; IV 556-560; V 13-17, y, 81-84*), pero resulta literariamente más elaborada. No se limita a lo que la ninfa puede contemplar en ese momento concreto, sino que se relatan las actuaciones y sentimientos de la cotidianeidad de Odiseo en Ogiia. Así se explica el predominio de formas verbales de imperfecto, que implican una acción mantenida en el tiempo (τέρσοντο, κατείβετο, ἦνδανε), e iterativas (ιαύεσκεν, δερκέσκετο), así como la presencia de diversas indicaciones temporales (οὐδέ ποτ', οὐκέτι, νύκτας, ἦματα). Sabemos, de este modo, que el deleite que Odiseo experimentaba por la ninfa ha cesado, que pasa sus noches forzado a yacer junto a una deseosa Calipso—como expresa el elocuente políptoton οὐκ ἐθέλων ἐθελούση—, y que deja transcurrir sus días sentado en la costa, contemplando el mar, sin cesar de llorar por la nostalgia del retorno. En este sentido, como ya apuntábamos en el apartado previo, podemos hablar de un sumario retrospectivo de la estancia de Odiseo con Calipso, al menos en la delimitación marcada por el οὐκέτι del verso 153.

Apostándose junto a Odiseo, la ninfa comienza la que será la tercera enunciación en el episodio de la orden de liberación de Odiseo (*Od.* V 159-170): de Zeus a Hermes (*Od.* V 29-42), de Hermes a Calipso (*Od.* V 97-115), y finalmente de Calipso a Odiseo (*Od.* V 160-170). No obstante, al comunicar al héroe su permiso para que parta, Calipso hace pasar la decisión de la liberación como una iniciativa propia, sin mencionar la visita de Hermes ni la orden de Zeus. Las razones de esta omisión suelen encontrarse en las motivaciones intrínsecas de Calipso, a saber, mostrarse compasiva con la situación de Odiseo, de las cuales hablaremos cuando nos ocupemos de la caracterización de la ninfa. Desde otro plano de interpretación del texto homérico, que aquí nos limitamos a apuntar, la falta de alusión al mensaje divino respondería a la manera en la que la actividad intelectual queda reflejada en los poemas homéricos, según la cual los procesos mentales internos se reflejarían de forma externa a través de diálogos con entidades personificadas, como dioses, elementos de la naturaleza o partes del propio cuerpo (cf. Russo & Simon 1968, especialmente las páginas 486-490). Desde esta óptica, la conversación con Hermes serviría para dramatizar la secuencia psíquica por la cual Calipso llega a aceptar en sí misma la necesidad de dejar marchar a Odiseo. Por esta tesis se decantan D'Ippolito (1977: 129) y Hainsworth (1988: 269). Esta interpretación plantea más problemas que soluciones. Por un lado, el pasaje no se corresponde con otros casos a los que se aplica este análisis: este intercambio no se produce entre una divinidad y un mortal, sino entre dos deidades; por otro, la esperanza que la ninfa mantiene hasta el último momento de que Odiseo permanezca a su lado casa mal con un origen interno de la decisión de la liberación. Aunque, como veremos, Calipso tiene una actuación ambivalente, sus propósitos son claros: nada en el texto homérico sugiere un dilema psicológico.

En cambio, como parte de su anuncio del permiso para partir, Calipso incluye las instrucciones sobre la construcción de la balsa que servirá a Odiseo para salir de Ogiqia. Aunque esta *σχεδίη* forma parte del encargo de Zeus a Hermes (*Od.* V 33), en el mensaje de Hermes a Calipso no se hace ninguna referencia a la misma. A la pregunta de cómo puede, por tanto, saber la ninfa sobre la necesidad de que Odiseo construya el medio de su huida de la isla, las respuestas son múltiples: por un lado, desde una perspectiva intradieqética, es posible postular la omnisciencia divina o la mera lógica (cf. De Jong 2001: 134), o, dese un punto de vista extradieqético, una transferencia de un conocimiento ya conocido por la audiencia a un personaje (cf. Hainsworth 1988: 270).

La reacción de Odiseo ante el comunicado de Calipso es la misma que la aquella tuviera ante el mensaje de Hermes, recogida por idéntica forma verbal *ρίγησεν*. En este caso, el escalofrío responde al peligro que Odiseo sospecha que se esconde tras el permiso de la diosa para partir. Es por ello por lo que el héroe reclama de Calipso un juramento que le garantice que no planea ningún mal contra él cuando repentinamente lo exhorta a partir de Ogiqia (*Od.* V 173-179). La suspicacia de Odiseo domina este primer parlamento, enmarcado al inicio y al final con el término *ἄλλο*, esa otra cosa a la que el

héroe teme que Calipso le esté abocando en vez de a la salvación<sup>66</sup>. El recelo es infundado, y Calipso se aviene de buena gana a prestar el juramento.

El juramento (*Od.* V 184-187), que incluye la referencia a la Éstige, “que es el más grande y más formidable juramento para los bienaventurados dioses”, así como a otros elementos cósmicos como la tierra y el cielo, se recoge excepcionalmente en la *Odisea* en estilo directo<sup>67</sup>. El poco común relato completo concede a este juramento una grandeza y un realce que se corresponden con la trascendencia del momento, en el que por vez primera Odiseo sabe a ciencia cierta que su retención en Ogigia está llegando a su fin<sup>68</sup>. Calipso, además, aprovecha la ocasión para reiterar, como ya asegurara ante Hermes, su ánimo benevolente para con el héroe y su voluntad de prestarle consejo (*Od.* V 188-191).

No hay exultación al recibir las garantías de la ninfa. Si, como señala D’Ippolito (1977: 143), cabría esperar una inmediata puesta en marcha de la preparación de la partida, esto es, la construcción de la balsa, el poeta frustra de nuevo nuestras expectativas y mantiene el suspense sobre si, efectivamente, la ninfa entregará al héroe. Calipso no va a renunciar a Odiseo sin un último intento. Queda aún la postrera tentación de la diosa. Tras el juramento de Calipso, se produce un cambio de escenario en el que seguimos a la ninfa y al héroe de vuelta a la cueva y que introduce una nueva escena de banquete (*Od.* V 192-200). De forma similar a como sucediera en la visita de Hermes, también aquí la comida produce una pausa en las conversaciones entre Calipso y Odiseo. Aunque es posible percibir en ello el mismo gusto homérico por la interrupción del curso natural de las acciones y el retraso en la llegada a las situaciones climáticas que discutíamos en el anterior pasaje, este *impasse* no viene determinado por las imposiciones de un esquema típico, reflejo a su vez de una norma social como es la *xenía*, ni es tan abrupto, separando la contestación de la pregunta, sino que se introduce más orgánicamente como interludio que separa dos coloquios entre Calipso y Odiseo de contenido e índole diferentes. El regreso a la cueva y la ocasión de la cena permite al poeta crear un ambiente más íntimo, en consonancia con la mayor sensibilidad de los temas que van a tratarse en este último diálogo del episodio.

Tras la comida y bebida, es Calipso la que rompe el silencio. Su intervención comienza como una despedida. Así lo demuestra el  $\chi\alpha\iota\rho\epsilon$  del verso 205. El supuesto adiós de Calipso viene introducido por una pregunta retórica acerca del deseo del héroe de volver a su patria. D’Ippolito (1977: 147-148) interpreta que el adverbio οὔτω con el que la ninfa inicia el diálogo “presupone un processo di pensiero anteriore”. En cambio, De Jong (2001: 136) lo interpreta como una declaración de sorpresa, siempre fingida. Sea como fuere, la diosa no ha dejado al azar esta última intervención. De este modo, dado

---

<sup>66</sup> Cf. D’Ippolito 1977: 138-140 para una aguda explicación sobre el significado de este ἄλλο en comparación con *Od.* X 344, respecto del que el presente pasaje ha sido considerado tradicionalmente secundario.

<sup>67</sup> Cf. De Jong 2001: 135.

<sup>68</sup> Hainsworth (1988: 271): “the wanderings are over, the return has begun”.

que Calipso ya se ha despedido de Odiseo y parece haber aceptado con ello lo inevitable de su marcha, sus siguientes palabras se formulan bajo el paraguas de la hipótesis. En realidad, sin embargo, equivalen a un último intento de tentación por parte de Calipso, ya que los supuestos de la ninfa no son sino argumentos con los que tratar de convencer a Odiseo de que permanezca con ella para siempre en Ogigia. Dos son los razonamientos esgrimidos por la diosa: de un lado, Calipso apela al instinto de conservación de Odiseo, augurándole nuevos sufrimientos en el camino que le resta ante de llegar a la patria, los cuales podría evitar si se quedara para siempre en su isla y accediera a ser hecho inmortal. Estos vaticinios resultarán ser certeros, como reconocerá el mismo Odiseo (*Od.* V 300-302). Constituyen, por tanto, una prolepsis homodiegética repetitiva. De otra parte, si lo que Odiseo añora es una esposa, Calipso aduce la mayor belleza que le otorga su propia inmortalidad y que no puede compararse con la de una simple humana. De todo ello se desprende una idea principal: nada mejor espera a Odiseo en su retorno a Ítaca que lo que ella, Calipso, puede ofrecerle en sus dominios.

πόντα θεά, μή μοι τόδε χῶεο· οἶδα καὶ αὐτὸς  
 πάντα μάλ', οὔνεκα σεῖο περίφρων Πηνελόπεια  
 εἶδος ἀκιδνοτέρη μέγεθός τ' εἰσάντα ιδέσθαι·  
 ἢ μὲν γὰρ βροτός ἐστι, σὺ δ' ἀθάνατος καὶ ἀγήρως.  
 ἀλλὰ καὶ ὣς ἐθέλω καὶ ἐέλδομαι ἦματα πάντα  
 οἴκαδέ τ' ἐλθέμεναι καὶ νόστιμον ἦμαρ ιδέσθαι.  
 εἰ δ' αὖ τις ραίησι θεῶν ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ,  
 τλήσομαι ἐν στήθεσσιν ἔχων ταλαπενθέα θυμόν·  
 ἦδη γὰρ μάλα πολλὰ πάθον καὶ πολλὰ μόγησα  
 κύμασι καὶ πολέμῳ· μετὰ καὶ τόδε τοῖσι γενέσθω.

*Od.* V 215-224

Diosa veneranda, no te enojas conmigo por esto. Sé también yo muy bien que la sensata Penélope es inferior a ti en aspecto y estatura al verla de frente.

Pues ella es mortal, tu inmortal y exenta de la vejez.

Pero aun así quiero y anhelo todos los días

marcharme a mi casa y ver el día de mi regreso.

Y si otra vez alguna de los dioses me destrozara en el vinoso ponto,

lo soportaré en mi pecho con ánimo sufrido.

Pues ya padecí muchos sufrimientos y muchos esfuerzos,

en las olas y en la guerra. Que venga este después de los otros.

Odiseo retoma los argumentos de la diosa en sentido inverso. Como ante Arete, con ello no sólo sigue la costumbre homérica, sino que puede atajar la cuestión presumiblemente más sensible para Calipso en primer lugar y apaciguar un eventual arrebatado de ira de la ninfa<sup>69</sup>. El tacto y la habilidad con la que Odiseo maneja su contestación se hace patente ya desde el inicio, dirigiéndose a la diosa con una expresión de respeto, *πότνα θεά*, y pidiéndole explícitamente que no se enoje contra él por lo que se dispone a decirle. Continúa reconociendo la superior belleza de la ninfa a la de Penélope y manifestando su deseo de regresar, pese a todo, pero cuidándose de mencionar la patria como el objeto de su anhelo, en lugar de su esposa en concreto, como había sugerido Calipso. A la previsión de mayores sufrimientos el héroe opone su heroica capacidad para soportarlos. Tras el coloquio, llega el anochecer. Los personajes se dirigen entonces al interior de la cueva, y como en una suerte de apacible epílogo a su relación, se entregan al amor (*Od.* V 225-227). De esta manera concluye la despedida más larga e intensa de cuantas Odiseo mantiene a lo largo de su *nóstos* con diferentes mujeres a las que le unen, de uno u otro modo, lazos amorosos, siendo las otras dos Circe (*Od.* X 480-489) y Nausícaa (*Od.* VIII 457-468).

En efecto, el rechazo de Odiseo a la última tentación de la diosa encapsula el mensaje principal de la epopeya: el deseo del regreso a la patria, aunque sea tarde, cueste lo que cueste. Constituye esta la despedida definitiva entre el héroe y Calipso, pues ningún otro diálogo será recogido en lo que resta de episodio. Odiseo, no obstante, no partirá de inmediato, sino que permanecerá durante otros cuatro días en la isla, construyendo la balsa.

Este último segmento del episodio de Calipso, correspondiente a la construcción de la balsa (*Od.* V 228-262) y a la partida de la isla (*Od.* V 263-281) introduce un ritmo más acelerado en la narración, en la que las actuaciones y escenarios se suceden con rapidez, y un tono bien distinto. Donde antes teníamos una narración por escenas, la mayoría de las cuales se sustentaban en el diálogo entre personajes, y en las que el tiempo del relato correspondía al tiempo de la historia, ahora nos encontramos importantes sumarios narrativo-descriptivos, en los que el tiempo del relato es mucho menor que el tiempo de la historia. Por otro lado, es solamente ahora cuando se da expresión a la alegría de la reanudación del *nóstos*, y la acción adopta ahora un carácter optimista y energético en la elaboración de la obra humana, a la que la muda presencia de la diosa, aun si arrastrada a la colaboración, sirve en cierta medida de contrapunto.

---

<sup>69</sup> Cf. Hainsworth 1988: 272; De Jong 2001: 136; D'Ippolito 1977: 151. El ejemplo contrario al tacto de Odiseo podemos encontrarlo en la *Epopeya de Gilgamesh*, cf. Loudon 2011: 130.

El inicio de una nueva secuencia en la trama se señala, como al principio del canto, con la referencia a la salida de la Aurora (*Od.* V 228). La trascendencia de esta jornada, tan diferente a todas las anteriores pasadas en Ogigia, viene resaltada por la escena de doble vestimenta de Odiseo y Calipso (*Od.* V 229-232). El ἀντίχ'α al principio del verso 229 sugiere una urgencia del héroe en comenzar su labor que no es compartida por la ninfa; el desigual número de versos dedicados a describir la vestimenta de uno y otra— uno sólo para Odiseo, tres para Calipso— contribuye a esta percepción, aunque esto bien podría también deberse al deseo de describir con mayor detalle el atavío, como siempre más espectacular, de la diosa<sup>70</sup>.

ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως,  
 ἀντίχ' ὁ μὲν γλαϊνάν τε χιτῶνά τε ἔννυτ' Ὀδυσσεύς,  
 αὐτὴ δ' ἀργύφρον φᾶρος μέγα ἔννυτο νόμφη,  
 λεπτὸν καὶ χαρίεν, περὶ δὲ ζώνην βάλετ' ἰξυῖ  
 καλὴν χρυσεῖην, κεφαλῇ δ' ἐφύπερθε καλύπτειν.  
 καὶ τότε Ὀδυσσεῖ μεγάλοιο μῆδετο πομπήν·

*Od.* V 228-233

Cuando se mostró la temprana Aurora de dedos de rosa,  
 al punto un manto y una túnica vestía Odiseo,  
 la ninfa por su parte vestía una amplia tela de brillo como de plata,  
 fina y hermosa, y rodeó su cintura con un bello  
 ceñidor de oro, y cubrió su cabeza con un velo.  
 Y entonces disponía la partida del magnánimo Odiseo.

Una vez adecuadamente vestidos héroe y ninfa, comienzan a procurarse la marcha del héroe, la cual estriba en la construcción de la balsa. Los detalles que el poeta homérico proporciona sobre la elaboración de esta embarcación son tan prolijos, que solo al final, en el verso 262, seremos conscientes de que el proceso ha abarcado un total de cuatro días. “Only now do we realize that story time has been sped up; the illusion has been of an unmediated scene” (Richardson 1990: 19). Se trata, a su vez, de una descripción dinámica de un objeto, por cuanto que la balsa es presentada ante los ojos de la audiencia en sus diferentes fases de construcción. La descripción dinámica nos permite, por un lado, apreciar la habilidad de Odiseo en el ensamblaje de la balsa y participar de la creación de

<sup>70</sup> Cf. De Jong 2001: 137. Esta razón es la que parece explicar el empleo de la misma fórmula en *Od.* X 542-545, con idéntica distribución de versos, aunque con ἀμφὶ δέ με en lugar de ἀντίχ' ὁ μὲν en la primera parte del primer hexámetro.

la tan esperada salida de Ogigia; por otra, da pie a registrar las continuas intervenciones de Calipso en ayuda del héroe, proporcionándole materiales y herramientas<sup>71</sup>.

Siguiendo a D'Ippolito (1977: 154-155) y a Zambarbieri (2002: 396-399), podemos dividir la tarea de elaboración de la embarcación en tres etapas. La primera correspondería a los preparativos (*Od.* V 233-243), por los que Calipso equipa a Odiseo con las primeras herramientas necesarias para su labor, un hacha de doble filo y una azuela, y lo conduce a un rincón de su isla donde puede encontrar árboles de madera ya añeja y, por lo tanto, seca y más adecuada a un uso marítimo. Sin que apenas nos demos cuenta, la diosa ha vuelto a guiarnos junto con el héroe en otro cambio de escena, desde la gruta, donde presumiblemente fueron entregados los utensilios, hasta la arboleda donde tendrán lugar las siguientes fases del trabajo. Tras esto, Calipso se marcha y deja a Odiseo derribando árboles. Se inicia entonces la construcción de la balsa propiamente dicha. A lo largo de los versos 244-257 asistimos al derribo, desbroce y pulimento de veinte troncos, y a su unión gracias a unos taladros aportados en una nueva aparición de la ninfa. Odiseo pertrecha, a continuación, su embarcación con una base, una cubierta, un mástil y un timón. Añade un cerco de mimbre y la lastra con madera. Una vez construida la balsa, resta proporcionarle el aparejo (*Od.* V 258-262), para lo cual vuelve a necesitar la ayuda de Calipso, que le proporciona unas telas a modo de velas. Odiseo lleva entonces su embarcación a la costa. Concluye con esto una labor de cuatro días completos.

Los momentos en los que se producen las intervenciones de Calipso en el proceso de construcción son significativos. Las disposiciones de la diosa enmarcan la primera fase del trabajo, pues a ella le corresponde posibilitar el inicio de la construcción facilitando los utensilio y materias primas necesarios (*Od.* V 233-234, 237, con anáfora del verbo δῶκε). Desaparece entonces (*Od.* V 241-42), solo para reaparecer en mitad de la segunda etapa, cuando nuevas herramientas son requeridas para proseguir la obra (*Od.* V 246). Finalmente, es la ninfa quien proporciona parte del equipamiento necesario para hacer de la balsa una embarcación gobernable (*Od.* V 258). La expresión por la que se introducen estas dos últimas participaciones de la diosa, con la anáfora del adverbio τόρρα, indican simultaneidad temporal en las acciones de ambos personajes, y, por tanto, apuntan a una colaboración estrecha. Las apariciones de Calipso, por lo tanto, marcan cada una de las etapas de la construcción, permitiendo no sólo el inicio, sino el avance de la misma<sup>72</sup>. Sin embargo, al tiempo que aparece como una cooperadora indispensable, la figura de la ninfa se desvanece en estos últimos instantes del episodio. Fuera de su función de donante, una vez rechazada definitivamente su tentación, el personaje de Calipso ya no interesa al narrador homérico, que pasa a centrarse en la partida del héroe de Ogigia. Nada, así pues,

---

<sup>71</sup> Cf. De Jong 2001: 137. D'Ippolito (1977: 156) aprecia que la introducción de una dimensión temporal en la manera de plasmar los objetos en su narración es costumbre de Homero, de modo que "tende non a descrivere oggetti, ma azioni relative alla loro nascita o al loro uso, cioè, per es., non describe vestiti, ma vestizioni, non armi, ma la loro fabbricazione; e così della zattera vengono descritte tutte le fasi della costruzione". Así, de hecho, interpreta Zambarbieri (2002: 397) los versos del canto V: "Nello splendore del mattino Odisseo si veste sobriamente, Calipso con eleganza".

<sup>72</sup> Cf. De Jong 2001: 137.

podemos saber sobre sus pensamientos y emociones en estos momentos, más allá de su callada presencia como frío recordatorio de la otra cara de la moneda de la marcha de Odiseo de Ogigia.

Hemos dejado para el final la cuestión, ampliamente tratada para la crítica homérica, de la naturaleza de la embarcación que Odiseo construye en el canto V. ¿Es una balsa u Homero tiene en mente más bien un auténtico navío? La respuesta depende de la interpretación que se haga de los numerosos términos correspondientes a procesos técnicos que aparecen en el pasaje, especialmente entre los versos 244-261, subordinada en no poca medida a nuestro imperfecto conocimiento de la arqueología homérica. No es lugar este para detenernos en detalles tales como la disposición de la ἵκρια y los σταμίνες; para ello remitimos, entre otros, al estudio de Valverde Sánchez (2015) y al amplio resumen de las diferentes posturas que ofrece Zambarbieri (2002: 426-430)<sup>73</sup>. Baste aquí con indicar que la creación poética no tiene necesariamente que supeditarse con escrupulosa exactitud a la realidad material de su tiempo, y que la apreciación de las capacidades constructoras del protagonista del episodio puede variar según el concepto de heroicidad que quiera reflejar el autor.

Concluida la preparación de la balsa, se produce al quinto día la partida efectiva de Odiseo de la isla de Calipso. Viene precedida de una serie de preparativos (*Od.* V 263-268), como el lavado y vestido del héroe, que realiza Calipso misma, y la entrega de víveres, que se nos cuentan también bajo la forma de un sucinto sumario, aunque en este caso sin indicación de tiempo, como tampoco de lugar. Sin solución de continuidad, y sin que medie una palabra, el verso 268 y su referencia al típico envío de un favorable viento (cf. *Od.* XII 148-150) nos sitúa al héroe ya dado a la mar. Después de tanto aguardarlo, hemos partido de Ogigia con Odiseo sin apenas percibirlo:

οὐρον δὲ προέηκεν ἀπήμονά τε λιαρὸν τε.  
γηθόσυνος δ' οὐρῶ πέτασ' ἰστία δῖος Ὀδυσσεύς.  
αὐτὰρ ὁ πηδαλίῳ ἰθύνετο τεχνηέντως  
ἦμενος·

*Od.* V 268-271

Un viento envió propicio y suave.

Gozoso desplegó las velas al viento el divino Odiseo.

Y él con el timón conducía hábilmente,

sentado.

---

<sup>73</sup> Cf. asimismo D'Ippolito 1977: 164-165; Hainsworth 1988: 273-275. Para una bibliografía actualizada sobre arqueología naval, cf. Valverde 2015.



Acierta con toda probabilidad Hainsworth cuando afirma que el interés del poeta homérico no reside ya en el episodio superado, sino en el que está por venir, por lo que no se detiene en los detalles de la partida, como tampoco lo hará en los de la navegación (1988: 275). Así, en poco más de una decena de versos (*Od.* V 269-281) se condensa el viaje que lleva a Odiseo de Ogigia ante las costas de Esqueria y que abarca un total de diecisiete días, sin que se recoja más incidente que el gozo que invade al héroe al ponerse en marcha de nuevo, y su resistencia al sueño. La última vez que oiremos de Calipso en su propio episodio será en forma de paralipsis, pues solo en los versos 272-277 conocemos los consejos de navegación que la ninfa debió dar al héroe antes de partir<sup>74</sup>. Al decimotercero día de su tranquila navegación, Odiseo divisa Esqueria, la tierra de los feacios, y comienza así una nueva etapa en el arduo *nóstos* de nuestro protagonista.

### 3. TEMAS Y MOTIVOS

De entre las muchas cuestiones que se plantean o sugieren en el episodio homérico de Calipso, el tema que se sitúa en su centro es el rechazo heroico de la inmortalidad<sup>75</sup>. La fascinación que la aventura odiseica ha despertado en autores y pensadores durante siglos se debe en gran medida a las posibilidades que el asunto ofrece a la hora de explorar el sentido de la existencia humana. El cuestionamiento de la naturaleza intrínseca a la condición mortal como reverso de la inmortalidad se encuentra entre los temas más tratados por la literatura de todas las épocas. En cuanto materia poética, la vida eterna ha sido objeto de búsquedas tan quiméricas como incansables, pero también su posesión ha sido concedida a algunos elegidos, con consecuencias no siempre deseables para ellos mismos o para las personas con las que comparten su existencia. Por su parte, el episodio de Calipso se ha convertido en el paradigma literario por excelencia del héroe que rehúsa la inmortalidad que se le ofrece en pro de perseguir sus propias aspiraciones.

Al desarrollo de esta idea esencial, vertebradora del argumento del episodio homérico, están supeditados los demás temas y motivos que en él concurren. En su análisis podremos distinguir cómo estos se disponen en torno a cuatro ejes temáticos principales, a saber, la tentación de la inmortalidad, la retención del héroe, su rechazo, sustentado a su vez en la nostalgia por la patria y sancionado por el destino, y el amor.

Se trata de temas universales de gran solera en el devenir literario. Muchos de ellos, además, como la tentación o la relación amorosa con las diversas mujeres que el héroe encuentra en su travesía, junto a otros motivos como la dicotomía recuerdo/olvido o el recibimiento demasiado o nada hospitalario, se reelaboran de manera recurrente a lo largo de la *Odisea*. Otros, como el ofrecimiento de la inmortalidad, le son exclusivos en el relato épico. Se produce, así, un juego de variación y repetición, por el que la distinta concreción que se hace de unos mismos motivos dota de una índole única a cada aventura y consigue que la trama progrese, al tiempo que enlaza las distintas partes de la epopeya y proporciona al relato épico cohesión y un sentido global. De esta suerte, el episodio de

---

<sup>74</sup> Cf. De Jong 2001: 138.

<sup>75</sup> Cf. Vernant 1996: 188.

Calipso queda alineado como una más de las paradas obstaculizadoras del *nóstos* de Odiseo, pero diferenciada del resto. En definitiva, tanto en un ámbito general como dentro del marco más restringido del poema épico, el episodio homérico de Calipso adquiere su singularidad literaria en la concreción específica que hace de unos temas y motivos comunes.

Como objeto de la proposición de la ninfa y del consiguiente rechazo por parte del héroe, la inmortalidad constituye la cuestión clave en torno a la que gira el episodio homérico de Calipso. En la *Odisea*, la vida y juventud eternas se presentan como el reclamo utilizado por Calipso para conseguir que Odiseo renuncie a proseguir su *nóstos* y permanezca para siempre junto a ella en su idílica isla de Ogigia. El atractivo de la propuesta reside en el carácter sublime de lo ofrecido por Calipso. Basta con apelar a la naturaleza humana y su pavor ante la muerte y el sinsentido de una existencia humana condenada irremediablemente a la desaparición para comprender lo extraordinario de tal proposición. La vejez y la muerte, así como las fatigas y la miseria, se hallaban asentados con firmeza en la mentalidad griega como males inevitables a los que se ve condenada todo persona y, en consecuencia, su exención era considerada un don excepcional, reservado tan solo a la divinidad<sup>76</sup>. Ciertamente, en el momento en el que Calipso plantea ante Odiseo su propuesta de inmortalidad por última vez, lo hace oponiéndola a las muchas penalidades que aún esperan a Odiseo antes siquiera de llegar a su patria:

διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,  
οὕτω δὴ οἰκόνδε φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν  
αὐτίκα νῦν ἐθέλεις ἰέναι; σὺ δὲ χαῖρε καὶ ἔμπηξ.  
εἴ γε μὲν εἰδείης σῆσι φρεσίν, ὅσσα τοι αἴσα  
κήδε' ἀναπλήσαι, πρὶν πατρίδα γαῖαν ἰκέσθαι,  
ἐνθάδε κ' αὖθι μένων σὺν ἐμοὶ τόδε δῶμα φυλάσσοις  
ἄθανάτος τ' εἴης, ἰμειρόμενός περ ἰδέσθαι  
σὴν ἄλοχον, τῆς τ' αἰὲν ἐέλδεται ἤματα πάντα.  
οὐ μὲν θην κείνης γε χερείων εὐχομαι εἶναι,  
οὐ δέμας οὐδὲ φυήν, ἐπεὶ οὐ πῶς οὐδὲ ἔοικε  
θνητὰς ἀθανάτησι δέμας καὶ εἶδος ἐρίζειν.

*Od.* V 203-210

Laertiáda del linaje de Zeus, Odiseo fecundo en ardidés,

---

<sup>76</sup> Cf. Rohde 1983: 48.

¿Así que a casa, a tu tierra patria, quieres irte  
ahora enseguida? Ve, empero, en buena hora.  
Pero si conocieras en tu mente cuántos pesares  
te impondrá el destino, antes de llegar a tu tierra patria,  
permanecerías aquí en este lugar conmigo y guardarías esta mansión,  
y serías inmortal, aunque ansíes ver  
a tu esposa, a la que anhelas continuamente todos los días.  
Sin duda, afirmo no ser inferior al menos a aquella  
ni en figura ni en talla, pues en modo alguno es razonable  
que las mortales rivalicen con las inmortales en figura y aspecto.

Como ya hemos visto, este pasaje recoge el último ofrecimiento de la inmortalidad que Calipso hace a Odiseo de lo que, debemos entender, forma parte de una larga serie de propuestas. A causa del comienzo *in medias res* es, sin embargo, el único que contemplamos siendo planteado directamente al héroe.

Es por cuanto que la promesa de la inmortalidad y juventud eterna se presenta en la *Odisea* como un bien codiciable que amenaza con apartar al héroe de sus objetivos, que podemos hablar de tentación en el episodio de Calipso. La tentación supone una puesta a prueba del héroe, la cual mide su empeño en conseguir aquello que busca sin dejarse extraviar por otros atractivos que le salgan al encuentro, por extraordinarios que estos sean. La tentación de la ninfa de Ogigia pone en riesgo la continuidad del *nóstos* y la realización efectiva del regreso a la patria: Odiseo ha de priorizar su deseo de retornar sobre un don tan maravilloso, quizá el más maravilloso concebible para el hombre, como escapar a la vejez y la muerte, y con ello confiere a la vuelta al hogar la más alta apreciación en su escala de valores.

La tentación que entraña Calipso, no obstante, no se restringe a la adquisición de un bien material concreto o al goce de un placer puntual, sino que ofrece toda una alternativa de vida. La tentación es, en realidad, una constante temática a lo largo del *nóstos* de Odiseo, y, como tal, aparece en varias de sus aventuras. Así, tras el primer encuentro con Eolo, los compañeros se ven tentados a abrir el odre de los vientos bajo la falsa creencia de que guarda grandes riquezas (*Od.* X 34-49); igualmente, puede considerarse que Circe seduce con su canto y su belleza a la primera partida de compañeros para que entren en su morada (*Od.* X 220-232). Pero, sin duda, los episodios en los que la tentación juega un papel más importante, aparte del de Calipso, son el encuentro con las Sirenas y la detención en Trinacria. En el primer caso, las Sirenas pretenden atraer a Odiseo como víctima prometiéndole el deleite con su dulcísimo canto y, a través de él, el conocimiento de todo cuanto ocurre sobre la faz de la tierra (*Od.* XII

184-191), mientras que en la isla de Trinacria los compañeros de Odiseo sucumben al hambre y devoran las prohibidas vacas del Helios (*Od.* XII 329-365).

La tentación que plantean estos otros peligros se orienta hacia la satisfacción de un deseo concreto, limitado a un aspecto de la existencia: la ambición de riquezas, la compañía de una atrayente mujer, la satisfacción de la curiosidad por saber o del hambre. En cambio, la propuesta de Calipso deja percibir la potencialidad de toda una trayectoria vital distinta a la que encierra Ítaca. De la mano de la ninfa, Odiseo tiene a su alcance la opción de desentenderse del retorno y, en cambio, habitar para siempre en la isla de Calipso como su consorte, gozando de las gracias que la ninfa pone a su disposición. En este sentido, solo Esqueria insinúa una posibilidad semejante. Entre los feacios, Odiseo puede también decidir asentarse, desposar a Nausícaa y gobernar como rey hasta el fin de sus días. Los rasgos del porvenir en Ogigia se difuminan entre las neblinas de lo atemporal, en Esqueria se muestran más definidos dentro de ese contexto a medio camino entre lo real y lo maravilloso en el que habitan los feacios; sin embargo, ambas presentan al héroe con la posibilidad de un futuro alternativo a la vuelta a la patria.

En verdad, ese porvenir que promete Calipso, o uno de muy semejantes características—una existencia infinita y regalada, en un espacio idílico apartado del mundo, a menudo conseguida gracias a la relación con una mujer de ascendencia divina—, es el destino consuetudinario que la tradición poético-mítica griega atribuye a héroes como Odiseo. Así lo expone Crane en su estudio *Calypso. Backgrounds and Conventions of the Odyssey* (1988: 15): “Calypso offers Odysseus the most blessed condition open to a Greek hero...Ogygia, not Ithaca, is the conventional goal for a hero such as Odysseus”. La monografía del filólogo americano se dedica a analizar el manejo que en la mayoría de las aventuras del *nóstos* de Odiseo se hace de las convenciones poéticas como elementos constitutivos de las mismas. Dichas convenciones crean, por conocidas, una serie de expectativas en la audiencia que pueden cumplirse o frustrarse. Esto último es precisamente lo que ocurre con la tentación de Calipso. Las historias de héroes que obtuvieron una inmortalidad semejante a la que Odiseo puede gozar con Calipso no son extrañas a la literatura heroica griega. Crane cita, por ejemplo, los casos de Memnón, Aquiles, Diomedes y los Dioscuros, Telémaco y Telégono, y, por supuesto, Menelao, de quien ya hemos hablado más arriba<sup>77</sup>. Existe, de este modo, un patrón narrativo para los receptores, que esperan que el encuentro de un héroe épico con la inmortalidad se desarrolle de una manera determinada.

Al presentar a Ogigia, Calipso y su promesa como uno de estos puertos finales en el que pudiera recalar cualquiera de estos personajes, el relato homérico juega con la idea de que este sea también el término de la travesía de Odiseo. “When Odysseus turns aside the offer of immortality, he also turns aside from the path that any other hero would have

---

<sup>77</sup> Los dos primeros figuran a su vez entre los situados por Píndaro en el Elíseo, junto a Radamantis, ya mencionado en la predicción de Proteo (*Od.* IV 564), Peleo, Cadmo y Cicno (*Pi. O.* II 68-83), mientras que Hesíodo (*Hes. Op.* 167-173) habla de las Islas de los Bienaventurados como residencia común a un conjunto de héroes indeterminado.

followed” (Crane 1988: 15). Desde este punto de vista, el rechazo de Odiseo transgrede ciertas convenciones genéricas. El propio poema homérico evidencia esta línea de pensamiento en la adivinación de Proteo a Menelao del canto IV. Precisamente por su parentesco con los dioses, como yerno que es de Zeus, a Menelao le será concedida la supervivencia física tras, o, mejor dicho, en lugar de la muerte. Según le predice Proteo y él mismo cuenta, cuando llegue el fin de su existencia terrenal, el marido de Helena no morirá, sino que será trasladado a un lugar privilegiado, denominado la llanura Elísea, en los confines del mundo, y dotado de un clima especialmente benévolo, donde gozará de una vida muy placentera (ῥείστη βιοτή)<sup>78</sup>.

La propuesta de Calipso, en realidad, guarda semejanzas sustanciales con el destino augurado a Menelao. En Ogigia, gracias a su relación con una mujer de ascendencia divina, Odiseo podrá escapar a la suerte que acaece al común de los mortales, el envejecimiento y la muerte, en un entorno de perfección natural en el que es posible una vida carente de todo sufrimiento. Sobre el mismo punto, aunque a partir de un razonamiento distinto, incide Anderson cuando mantiene que la función narrativa de la predicción de Proteo en el canto IV no es otra que poner en más agudo contraste la decisión de Odiseo. Sin embargo, no hemos de olvidar que el planteamiento que se hace en la *Odisea* de la inmortalidad tiene una configuración bien distinta en su esencia. Y es que la inmortalidad en el episodio de Calipso no se configura como recompensa, sino como tentación, la superación de la cual por parte del protagonista se ajusta también a una tradición heroica distinta, pero igualmente convencional.

Lo que la ninfa en verdad pretende es, por tanto, que Odiseo acceda a disfrutar de la vida que ella le ofrece. La frustración del retorno en sí mismo no es, pues, el objetivo verdadero de Calipso, sino el corolario de su propuesta de inmortalidad. El malogramiento de la vuelta a Ítaca que entraña el episodio de Ogigia entronca con otro de los motivos más persistentes en el poema épico: el del olvido<sup>79</sup>. Es Atenea quien hace mención de esta cuestión respecto de Calipso en el primer concilio de los dioses:

τοῦ θυγάτηρ δύστηνον ὄδυρόμενον κατερύκει,  
αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι

---

<sup>78</sup> Para las concomitancias entre el Elíseo, Ogigia, las Islas de los Bienaventurados, el Hades y otros emplazamientos griegos de ultratumba cf. Anderson 1958: 6-7, y Crane 1988: 15-18. A partir de Güntert (1919), la afinidad de Calipso y Ogigia con otras divinidades y lugares más allá de la vida ha sido usada para defender que Ogigia constituye, en realidad, un reino de muerte. Ciertamente es que Ogigia comparte ciertos rasgos con estos lugares que contribuyen a presentarla a la mentalidad griega antigua como un paraíso en el que se ofrece una vida más allá de la vida terrenal. Al margen de cuáles sean sus raíces, la interpretación en el texto homérico solo puede ser aceptada en el nivel simbólico. En todo caso, la muerte que se defiende para el episodio no puede ser de tipo físico, sino solo como una metáfora del tipo de vida que espera a quien renuncia a sus anhelos y esperanzas y a cualquier realización como sujeto: una muerte interior. Cf. Navarro Diana 2019. La cuestión redundante, así vista, en las visiones del significado del episodio como una pérdida de la identidad de Odiseo, una muerte en vida a la que el héroe renace a su salida de Ogigia, cf. Segal 1968, Vernant 1996: 189.

<sup>79</sup> Aguirre Castro (1999) distingue dos peligros en el *nóstos* de Odiseo, la muerte y el olvido, si bien en su argumentación ambos terminan por confluir en el primero. Cf. asimismo Jouanno 2013: 32-38.

θέλγει, ὅπως Ἰθάκης ἐπιλήσεται·

*Od.* I 55-57

La hija de este [Atlas] retiene al infeliz, que se lamenta,

y continuamente con blandas y seductoras palabras

lo encanta, para que se olvide de Ítaca.

Según Atenea, Calipso trata de instilar en Odiseo el olvido de su hogar a través de lo que califica como “blandas y seductoras palabras”. Lo que Atenea califica, no sin parcialidad, como estas *μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι* no debe referirse a otra cosa que la oferta de inmortalidad y eterna juventud, la cual, sin embargo, no será explícitamente mencionada hasta el canto V por boca de la propia Calipso (*Od.* V 136). Y, aunque el verbo *θέλω*<sup>80</sup> puede llevar a equívoco, el olvido que Calipso trata de procurar sobre Odiseo no es de orden sobrenatural. Un olvido de este tipo es el que producen, por ejemplo, el fruto de los lotófagos (*Od.* X 92-97), las drogas de Circe (*Od.* X 233-236) o el canto de las Sirenas (*Od.* XII 39-46). Por más que lo sugiera Atenea, el relato del canto V demostrará que, si promete una existencia ciertamente maravillosa, fuera del ámbito de lo humano, no hay ningún componente mágico en la propuesta de Calipso. El encanto de Calipso y su isla no obedecen a un poder mágico, sino que, al contrario, se refieren a las muy reales lisonjas y razones que dan a sus amantes quienes no se resignan a ser abandonados. En realidad, el olvido de Calipso es, por contradictorio que esta afirmación pueda parecer en primera instancia, más parecido al que el héroe experimenta en Eea tras haberse procurado la benevolencia de Circe.

La invitación de Circe a recuperarse de las pruebas padecidas conduce a Odiseo a una extraña desmemoria del retorno y de la patria de la que han de sacarlo sus compañeros (*Od.* X 456-466)<sup>81</sup>. En esta ocasión, nada tienen que ver las artes de la maga, sino que el olvido parece venir dado por el abandono a la comodidad y deleite de la estancia en Eea<sup>82</sup>. Estos mismos atractivos están también presentes en Ogigia, pero si estos alguna vez bastaron (*Od.* V 153), ya no son suficientes. A diferencia de Circe, cuya pretensión no fue nunca retener al héroe (*Od.* X 489), Calipso encamina todos sus esfuerzos a conservar

---

<sup>80</sup> Se trata de un verbo del campo léxico de la magia cuyo significado primigenio es el de “encantar, echar un hechizo”, aplicado por metáfora a otras fuerzas reales, pero que también alteran con un influjo sobrehumano la percepción, entendimiento o voluntad de las personas, como el amor, el canto, la seducción o el engaño. Cf. Chantraine 1968: 427; Valverde Sánchez 2011. Para un estudio sobre las diferentes construcciones y compuestos con este término, cf. Langella 2014. La captación implicada por el empleo del verbo *θέλω* que tiene por objeto a las personas en su totalidad por medio de la palabra asemeja más bien el caso de Calipso con la seducción de Clitemnestra por Egisto (*Od.* III 264) o, curiosamente, con los efectos poéticos de los relatos de Odiseo (*Od.* XVII 518-521). A este respecto, es interesante notar que *λόγοισιν*, que aparece en *Od.* I 56 por única vez en la *Odisea*, “*narrationes non singula verba significat*”, según Ebeling (1885a: 996).

<sup>81</sup> Cf. *Od.* V 206-207. Donde Calipso compadece al héroe por las penalidades futuras, Circe lo hace por las ya pasadas. Para un cotejo de los episodios de Circe, Calipso, Helena y las Sirenas en torno al motivo del olvido en la *Odisea*, cf. Crane 1988: 42-44.

<sup>82</sup> Cf. Galindo Esparza 2015: 58-59.

a Odiseo a su lado. Es en este punto donde interviene la propuesta de inmortalidad, como aliciente para que el héroe acceda a quedarse, pero también como medio para garantizar la convivencia sempiterna. Sin embargo, la proposición no esconde ningún encantamiento ni se apoya en ningún agente externo de efectos prodigiosos para subyugar la voluntad del héroe. El héroe es coaccionado a aceptarla por medio de la retención no menos que por lo extraordinario de la propuesta, pero su admisión depende en última instancia de la aquiescencia de Odiseo. El olvido de Ítaca en el episodio de Calipso se revela, así pues, más bien como una renuncia que ha de nacer, en primer lugar, del propio protagonista.

En este sentido, a diferencia de las otras tentaciones mencionadas, en la oferta de inmortalidad de Calipso no existe la falsedad o el equívoco<sup>83</sup>. Calipso no ha engatusado a Odiseo para conducirlo a una trampa; al contrario, fue el héroe el que apareció, náufrago, en sus costas. Los términos de su oferta de inmortalidad son claros. Sus pretensiones, evidentes. Por más que algunos estudiosos hayan querido ver en la promesa de la inmortalidad un subterfugio para todo lo contrario, nada en el texto homérico lleva a deducir otra cosa que su significado literal. La sospecha de dolo en el episodio se insinúa solo en el recelo con el que reacciona Odiseo ante la comunicación de la liberación. La negatividad de la propuesta de Calipso proviene de otro frente.

La tentación de Calipso se produce, de cierto, en un contexto de retención. Llegamos así al segundo de los temas del episodio homérico de Calipso. Odiseo es detenido en Ogigia durante siete largos años, el período más extenso que el héroe permanece en cualquier lugar durante la epopeya. Calipso encarna, de este modo, el otro extremo de los recibimientos que han dispensado al héroe personajes más salvajes, el Cíclope, los Lestrígonos o la misma Circe, y que entre los feacios es tan solo una potencia que permanece irrealizada: una hospitalidad indeseable por demasiado celosa. La retención en el episodio de Calipso impide que Odiseo abandone su lado de manera inmediata, al mismo tiempo que, mientras el héroe permanezca en Ogigia, mantiene abierta la posibilidad de que su estancia sea sempiterna. Esta es la medida de presión por excelencia utilizada por la ninfa para menoscabar la resistencia de Odiseo, forzar su entrega a la desesperanza y conseguir su aceptación de la inmortalidad y el matrimonio con la diosa.

En este punto, nos gustaría señalar, siquiera brevemente, las correspondencias que el episodio homérico de Calipso presenta con las diferentes concreciones del motivo folclórico del *Venusberg*, cuya realización más famosa es la leyenda alemana de *Tannhäuser*<sup>84</sup>. Las variantes englobadas bajo el paraguas de este motivo popular son muy diversas, pero todas ellas giran en torno al encuentro de un hombre mortal con una figura

---

<sup>83</sup> Hablamos aquí en las implicaciones de su propuesta de inmortalidad. El comportamiento de la diosa tampoco es nunca engañoso, pero es mucho más ambiguo y, en todo caso, ventajista.

<sup>84</sup> Cf. Anderson 1958: 7: "The pre-Wagnerian theme of Tannhäuser and Frau Venus shows a remarkable resemblance to that of Odysseus and Calypso". ATU 470B, 471; TMI F1 31.1. Para mayores detalles de los que podemos ofrecer aquí sobre los motivos folclóricos del episodio de Calipso, cf. Seigneuret 1988: 169-175; Aguirre Castro 1999: 17-20.

femenina de orden sobrenatural, que lo recibe en su mundo maravilloso, separado del humano. La relación que mantienen ambos personajes suele poseer tintes eróticos. La permanencia del varón en este reino mágico—que no siempre es forzada—se prolonga durante períodos en los que los números uno, tres y siete se repiten con frecuencia. Pero, lo que tal vez sea más interesante para su vinculación con la aventura odiseica, es que el tiempo durante el que se produce la estancia de los humanos en este otro mundo no tiene correlato, a menudo, con el plano mortal: lo que pueden parecer días o meses, pueden ser en realidad años, incluso cientos de ellos. La vuelta al mundo humano suele implicar el alcance repentino de todos estos años transcurridos y la muerte al mínimo contacto. Una suerte de inmortalidad está, así pues, a disposición de los varones en tanto se queden dentro del reino de la dama fabulosa, pero que condena a la muerte una vez que se abandone. Las concomitancias con el episodio de Calipso son sugerentes y parecen apuntar a un posible origen folclórico, como de tantas otras aventuras del *nóstos* de Odiseo, también para el lance en Ogigia, que constituiría así una de las primeras manifestaciones literarias de este esquema popular.

Volviendo, pues, a la narración épica, resulta evidente que una retención no puede considerarse como tal a no ser que la permanencia en el lugar sea forzada sobre el individuo. La estancia de Odiseo en Ogigia únicamente se troca en encierro cuando la ninfa se posiciona en contra del deseo de marchar del héroe y lo obliga a permanecer en su isla. El texto homérico insiste en varias ocasiones en que Calipso mantiene a Odiseo en su isla retenido por la fuerza. El verbo habitualmente empleado para describir esta acción es ἐρύκω y sus compuestos, cuyo significado es propiamente “retener”, a menudo con un matiz de “vi et imperio”<sup>85</sup> (*Od.* I 14, 56; IX 29, XXIII 334). En ocasiones, sin embargo, el poeta recurre a la más explícita expresión ἀνάγκη ἴσχει (*Od.* IV 557-558, V 14-15, XVII 143-144); Atenea-Mentes, dirigiéndose a Telémaco, menciona como la causa del retraso de Odiseo que χαλεποὶ δὲ μιν ἄνδρες ἔχουσιν, | ἄγριοι, οἳ που κεῖνον ἐρυκανόωσ' ἀέκοντα, “lo tienen unos varones duros y salvajes, que lo retienen en contra de su voluntad” y augura que regresará οὐδ' εἶ πέρ τε σιδήρεα δέσματ' ἔχησι, “ni aunque lo retengan ligaduras de hierro” (*Od.* I 198-199, 205). También por la fuerza Odiseo yace con la ninfa en Ogigia (*Od.* V 154-155)<sup>86</sup>. Pero, ¿en qué consiste esta fuerza que Calipso ejerce sobre Odiseo para imponerle la detención en su isla? Se trata, ni más ni menos, que de la fuerza de las circunstancias.

Hemos de detenernos, aquí, sobre el papel que juega Ogigia en el episodio de Calipso. Como es propio de los emplazamientos que albergan una vida utópica más allá de los límites de lo humano en el imaginario griego, la isla de la ninfa se configura como un lugar especialmente privilegiado. Ogigia presenta todos los rasgos de un paraíso natural, hasta el punto de que podemos considerarla una primera manifestación del tópico literario del *locus amoenus*. Según la descripción que se hace en *Od.* V 59-75, la isla

<sup>85</sup> Ebeling 1885a: 478. Cf. Reece 1993: 67-68, 89.

<sup>86</sup> Es revelador que estas afirmaciones sobre la retención del héroe nunca son realizadas por Calipso o en su presencia. Como ya sabemos, la visión de la ninfa es otra: ella fue la salvadora de Odiseo cuando Zeus causó su naufragio, y, como tal, es solo justo que lo mantenga a su lado, cf. *Od.* V 130-136.



posee, además de la gruta en la que reside la ninfa, un bosque frondoso, una fauna de aves marinas, amplios prados floridos y fuentes que distribuyen el agua en todas direcciones de la isla. Agua, pastos y arboledas, en un paraje al margen del frenesí cotidiano, Ogigia posee todas las características básicas que se atribuyen a un lugar idílico. Pero la isla de Calipso no es toda agreste. Alrededor de la gruta, existe una viña floreciente, y el interior de la morada de Calipso, con el gran y aromático fuego ardiente y con la diosa cantando mientras teje, como haría toda buena esposa griega, crea también una estampa de tranquila y acogedora domesticidad<sup>87</sup>. En Ogigia, los elementos silvestres se combinan con otros más domésticos para conformar una imagen de total belleza y de completo bienestar. Por si quedaran dudas sobre el atractivo de la isla, Homero lo enfatiza cuando afirma que causaría la admiración de todo un dios, como, en efecto, sucede con el propio Hermes (*Od.* V 74-76). El atractivo del lugar en el que Calipso retiene a Odiseo supone, sin duda, un incentivo añadido a la tentación de la inmortalidad, pues la ninfa no sólo promete la vida eterna, sino habitar por siempre en tan maravilloso paraíso.

El alejamiento y el aislamiento es también un rasgo a menudo atribuido a esta clase de emplazamientos idílicos, que quedan así ajenos a la existencia común<sup>88</sup>. En este caso, en cambio, el apartamiento de Ogigia resulta determinante en la retención de Odiseo. La isla de Calipso se localiza en un punto remoto del mar, bien alejada y sin contacto con otros dioses u hombres. Atenea la sitúa en el centro del mar, rodeada por las olas, en un punto definido con el término ὀμφαλός, esto es, “ombbligo”. El uso de este vocablo parece conllevar unas connotaciones cosmogónicas que trascienden la mera indicación geográfica (*Od.* I 50-51). No por nada, en los versos inmediatamente siguientes, se alude al parentesco de Calipso con Atlas y la función de este como sustento de las columnas que separan el cielo y la tierra. En cualquier caso, la idea así evocada es la de un Odiseo rodeado por una infranqueable extensión de mar en todas direcciones.

Sobre estas mismas cuestiones incidirá Odiseo cuando describa Ogigia como “una isla que yace lejos en el mar” y a Calipso como una deidad con la que “no se mezcla ninguno ni de los dioses ni de los hombres mortales” (*Od.* VII 244, 246-247). Los muchos días que Odiseo tarda tanto en llegar a la isla tras su naufragio, un total de nueve (*Od.* XII 447), como desde su salida hasta alcanzar Esqueria, diecisiete más dos de tempestad (*Od.* V 278-279), son prueba también del amplio recorrido al que se haya apartada Ogigia. La enorme distancia que separa Ogigia del resto del mundo queda demostrada con más viveza por la visita de Hermes a la isla. La descripción del viaje incluye, como de pasada, pequeños detalles que inciden sobre la lejanía y aislamiento de la ninfa: en su aterrizaje en Ogigia, la ínsula es calificada como τηλόθ’ ἐοῦσαν, “que está distante” (*Od.* V 55), y

---

<sup>87</sup> El texto homérico utiliza el término ἡμερίς, forma sustantivada del femenino de ἡμερος, que denota un cultivo humano. Cf. *schol.* *Od.* V 69: πρὸς ἀντιδιαστολήν τῆς ἀγρίας, “por oposición a la silvestre”. Por otro lado, la observación de las normas sociales de hospitalidad, como la dispensada a Hermes en *Od.* V 85-95, aun no sin ciertos baches, es una de las evidencias más claras que sitúa la isla de Calipso en el espectro más civilizado de los emplazamientos maravillosos que Odiseo visita en su travesía. Cf. D’Ippolito 1977: 94-95.

<sup>88</sup> Por ejemplo, el Eliseo se sitúa en los “confines de la tierra” (*Od.* IV 563), Ortigia, la patria del porquerizo Eumeo, se sitúa “donde el sol da la vuelta” (*Od.* XV 404).

en el reconocimiento entre ambas divinidades, se afirma que este se produce incluso aunque uno de ellos habite ἀπόπροθι, “lejos” (*Od.* V 80). Ya durante la travesía, se atribuye a los senos (κόλπους) del mar la cualidad de δεινός, “terribles” (*Od.* V 52). Se trata, según De Jong (2001: 128), de un epíteto extraño para este sustantivo—de hecho, la conjunción con tal adjetivo sólo se emplea aquí en toda la épica homérica<sup>89</sup>—. Dado que el mar no entraña ningún peligro ni para el nuncio divino ni para el ave con la que es comparado, el calificativo parece empleado teniendo en mente la situación de Odiseo, para quien puede resultar un obstáculo fatal. El propio héroe manifestará estos mismos miedos cuando Calipso le ordené partir en tan sólo una balsa en *Od.* V 173-176—nótese la utilización de δεινόν, junto a ἀργαλέον, en el verso 175—.

Pero la descripción más explícita de la situación remota de Ogigia se da en los primeros versos de la intervención de Hermes, que explica así su descontento ante la imposición del viaje:

Ζεὺς ἐμέ γ' ἠνώγει δεῦρ' ἐλθέμεν οὐκ ἐθέλοντα·  
 τίς δ' ἂν ἐκὼν τοσσόνδε διαδράμοι ἀλμυρὸν ὕδωρ  
 ἄσπετον; οὐδέ τις ἄγχι βροτῶν πόλις, οἳ τε θεοῖσιν  
 ἱερά τε ῥέζουσι καὶ ἐξαίτους ἑκατόμβας.

*Od.* V 99-102

Zeus me ordenó que viniera aquí, sin yo querer.  
 ¿Quién cruzaría voluntariamente tanta indecible cantidad  
 de agua salada? Y no hay cerca ciudad de los mortales, que a los dioses  
 ofrezcan sacrificios y escogidas hecatombes.

La acción combinada de la pérdida de la última de sus naves y compañeros, la recóndita localización de Ogigia, y la negativa de la ninfa a proporcionarle ayuda, deja a Odiseo varado en la isla sin capacidad para escapar. La carencia de medios de Odiseo para huir por sí mismo es confirmada por distintos personajes a lo largo de la epopeya con la fórmula οὐ γάρ οἱ πάρα νῆες ἐπήρητοι καὶ ἑταῖροι | οἳ κέν μιν πέμποιεν ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάσσης, esto es, “pues no tiene naves dotadas de remos ni compañeros, los cuales puedan llevarlo por la ancha espalda del mar”: *Od.* IV 559-560 (Proteo), V 16-17 (Atenea), XVII 145-146 (Telémaco). En la imposibilidad de otorgarle una nave y remeros se escuda también Calipso en su resistencia a cumplir el mandato de Zeus (*Od.* V 141-142). Ogigia se revela, en consecuencia, como un elemento que coadyuva en todo momento con los propósitos de Calipso, contribuyendo a un tiempo a tentar al héroe y a imponerle la retención.

<sup>89</sup> Cf. Ebeling 1885b: 849-850.

Nada puede hacer Odiseo por liberarse, salvo aguardar ayuda desde otro flanco. Ogigia tampoco le tiene reservada ninguna otra actividad con la que llenar la espera. La concepción griega de la utopía se caracteriza, en general, por estar un tanto vacía de contenido<sup>90</sup>. Un ciclo ilimitado de banquetes y festejos, sin obligación o preocupación alguna, es como la tradición representa la existencia de los héroes de la Edad de Oro, los habitantes del Elíseo y las Islas de los Bienaventurados, o incluso los propios dioses en el Olimpo<sup>91</sup>. De esa guisa pasan también Odiseo y sus compañeros los meses que se alojan en Eolia (*Od.* X 14) y el año que transcurre en Eea (*Od.* X 467-468) en la *Odisea*. El estatismo de Ogigia es de una índole bien diferente. No son estas ocupaciones, no menos placenteras por repetitivas y algo frívolas, las que se describen en la isla de Calipso. Si en algún momento lo fueron, el poeta homérico extiende un manto de silencio sobre ellas. La acción del héroe en Ogigia con anterioridad a la llegada de Hermes se limita a la nostalgia de la patria: Odiseo pasa sus días sentado en la ribera, con los ojos clavados en el mar, entre llantos y gemidos (*Od.* V 81-84, 151-154).

El texto homérico se preocupa de aclarar que este comportamiento se mantiene durante buena parte, si no toda la permanencia de Odiseo en la isla. Así, nuevamente, no solo tenemos el aspecto durativo de los imperfectos y los iterativos (ιάυεσκεν, δερκέσεται), sino expresiones adverbiales (οὐδέ ποτ', ἔνθα πάρος περ) que subrayan el sostenimiento del hecho en el tiempo. Por lo que respecta a Calipso, al margen de la labor de tejer, amenizada por su propio canto (*Od.* V 61-62), tarea tradicionalmente asociada al rol femenino en la cultura griega<sup>92</sup>, la narración insiste, como ya hemos apuntado antes, en la reiteración de la tentación con la promesa de inmortalidad (*Od.* V 135-136, VII 255-256, XXIII 335-336; también I 56-57). Prácticamente nada más recoge el poeta homérico de lo que sucedió en Ogigia. Se invita, así, a presumir la identidad de los días que Odiseo pasa junto a la ninfa, que transcurren entre lloros y tentaciones, iguales uno a otro durante el que es un tiempo extraordinariamente largo, siete años, y que, además, se presta a prolongarse de manera indefinida<sup>93</sup>. Para un héroe como Odiseo, que se niega a entregarse a los placeres que Ogigia, en cuanto paraíso griego convencional, le tiene previstos, pero

---

<sup>90</sup> Un “*dolce far niente*” lo llama Stanford (1954: 51). Ahl & Roisman (1996: 28) sugieren que los siete años con Calipso pudieran indicar “not a specific length of time, but removal from time”, en comparación con mitos celtas.

<sup>91</sup> Cf. Crane 1988: 40-42; Rohde 1983: 52-55. En muchos casos las ocupaciones de los habitantes de estos paraísos ni siquiera se especifican, sino que simplemente se indica que llevan una vida muy placentera, como en *Odisea* IV 565. Así es como los describen también, por ejemplo, Hesíodo (*Hes.Op.* 168-173) o Píndaro (*Pi.O.2.* 68-82).

<sup>92</sup> Esto mismo encuentran los compañeros haciendo a Circe (*Od.* X 220-223), y es, por supuesto, la labor icónica en la que se emplea Penélope (*Od.* XIX 137-156, XXIV 125-150).

<sup>93</sup> Lógicamente, Odiseo debía realizar otra serie de acciones para subsistir (comer, beber, afeitarse, vestirse, etc.). El relato homérico señala en múltiples ocasiones que la ninfa cubría estas necesidades de forma magnífica. De ello tenemos un atisbo en la comida previa a la última tentación (*Od.* V 195-200). Pero en ningún momento estas actividades se tratan en el poema como con un cariz gozoso, a la manera de festejos. Por otro lado, el estatismo de Ogigia trasciende la inacción de sus dos protagonistas. Salvo una breve mención a unas doncellas en el verso 199, ninguna otra acción, humana o animal, se registra en la isla. De hecho, su fauna está compuesta de manera exclusiva, por aves (*Od.* V 65-67). Esta quietud no se hace sino eco de la que embarga al protagonista, varado en la isla e imposibilitado de su verdadero deseo.

tampoco puede escapar, la isla de Calipso se convierte en un espacio inmutable que garantiza su inmovilidad física, pero también mental.

De esta manera, Ogiogia revela una doble cara, por la cual sus características en apariencia más positivas terminan por demostrar una faceta perversa. Manteníamos, sin embargo, que el episodio homérico de Calipso no está cimentado sobre la premisa del engaño. ¿Cómo es posible, pues, conjugar estas dos realidades de la aventura odiseica?<sup>94</sup> La clave, creemos, reside en considerar a Calipso, su propuesta y su isla no por lo que intrínseca u originariamente son, sino por lo que significan para Odiseo. La inmortalidad y la perfección de Ogiogia son, en Homero, bienes incontrovertibles. Si percibimos en ellos una vertiente maléfica latente, es porque se cargan de un sentido negativo al ir en contra de los más íntimos anhelos de Odiseo, centrados principalmente en la vuelta al hogar. Es decir, los dones ofrecidos, que poseen un fundamento positivo, adquieren una dimensión negativa por su inadecuación con el temperamento y aspiraciones del héroe al que no simplemente se proponen, sino que tratan de imponerse.

El encanto de Ogiogia, atractivo desde fuera, nos parece traicionero porque detectamos en él un detrimento para la resistencia del héroe; su quietud, otrora quizá bienvenida, resulta desazonadora porque nos recuerda la voluptuosidad a la que Odiseo no puede ni quiere entregarse; su aislamiento no es percibido ya como un alejamiento del mundanal ruido, antes bien, imposibilita la huida de aquel que ansía reconectar con el exterior. La inmortalidad en Ogiogia, en suma, no representa *per se* en la *Odisea* otra cosa que no sea la dádiva extraordinaria de la vida y juventud eternas en un paraíso ultraterreno junto a una hermosa ninfa, pero todo ello es indeseable para Odiseo, por cuanto que implica la frustración del retorno al hogar. “Outside of Homer, Kalypso might not have been a test, but a deserved reward. [...] Inside Homeric epic, Kalypso and Ogygia are demonstrably not suitable for Odysseus, and therefore she is a test” (Louden 1999: 121)<sup>95</sup>. Es a partir de que se impide la reanudación del *nóstos* cuando todos los elementos del episodio, benéficos en principio, se hacen sospechosos a nuestros ojos y se tiñen de maldad: el ofrecimiento se troca entonces en tentación; la estancia, en retención; la belleza, en señuelo; el amor, en posesión.

No negamos el sentido pernicioso del episodio. Su condición como obstáculo en el viaje del héroe lo requiere. La tentación y la retención de Calipso son adversidades impuestas por la ninfa que Odiseo ha de enfrentar y superar para alcanzar el deseado regreso. Pero, para que una y otra cumplan su función en la trama épica, deben tener un objeto y desarrollarse en un contexto positivos de forma intrínseca, si bien no para su destinatario. Nos resultan inquietantes, como le ocurre al mismo Odiseo (*Od.* V 171-179), por las sombras que la miseria del héroe en Ogiogia arroja sobre ellos. En cambio, un verdadero trasfondo maligno de la oferta de Calipso menoscabaría el valor del rechazo del héroe: se trataría de una muestra más de la agudeza del héroe, que no se deja engañar,

---

<sup>94</sup> Una primera reflexión sobre la dualidad en el episodio de Calipso puede encontrarse en Navarro Diana 2019a.

<sup>95</sup> Cf. asimismo Stanford 1954: 51.

pero ya no mediría su determinación frente a la concesión del más excepcional de los dones<sup>96</sup>.

El valor universal de la aventura deriva de extrapolar la experiencia de Odiseo a la de toda la humanidad. En el poema homérico, la estancia de Odiseo en Ogigia y la promesa de inmortalidad suponen para él un infierno, en lugar de un paraíso por sus circunstancias y razones personales concretas: a diferencia de lo que puede suceder con otros héroes, las propuestas de Calipso le alcanzan en un momento y con unos deseos, a saber, el retorno, diametralmente opuesto a las que estas suponen. Es solo cuando convertimos a Odiseo, personaje individual, en el representante de toda la humanidad, como hará la corriente exegetica y la literatura contemporánea, que los males que a él le aquejan en Ogigia se convierten en los mismos que abrumarían a cualquier otra persona en semejante tesitura, y la infelicidad que la inmortalidad significa solo para el héroe en la *Odisea* pasa a ser intrínseca a su naturaleza. La vida eterna ofrecida por Calipso queda, así, caracterizada como un don huero, cuando no decididamente dañino, por su incapacidad para colmar las expectativas vitales de seres a los que solo la mortalidad confiere sentido. Ciertamente, Homero proporciona los mimbres para esta lectura del episodio de Calipso, haciendo de los anhelos de Odiseo impulsos tan propiamente humanos como la nostalgia por el hogar y la familia, pero el paso interpretativo último es dado por la crítica homérica y la tradición literaria.

El concepto de inmortalidad remite, por cierto, a una forma de existencia que, por ser incognoscible desde la realidad humana, solo puede ser definida por oposición a la mortalidad. El hombre, a quien solo le es dado conocer la propia transitoriedad, no puede empezar a concebir lo inmortal sino por lo que no es<sup>97</sup>. La representación que hagamos de la inmortalidad, cualquiera que esta sea, se convierte así en una definición por antonimia de nuestro entendimiento de la mortalidad e implica una determinada interpretación del sentido de la vida sometida a la certeza de la muerte. A partir de estas reflexiones, no es difícil imaginar que, si Odiseo encuentra en Ogigia la inmovilidad, la angustia y el desasosiego, el mundo humano encarna para él las cualidades contrarias, a las que anhela volver. Las ansias de retorno de Odiseo implican, desde este punto de vista, un compromiso con un determinado ideal de vida. Estas consideraciones, vislumbradas en su trasfondo, no son, empero, explotadas nunca en el relato homérico. Vemos, sin

---

<sup>96</sup> La invitación erótica de una divinidad como subterfugio de una perdición, cuya detección pone a prueba al héroe es un esquema tradicional. Esto es lo que ocurre con Circe (*Od.* X 296-301), o, en la *Epopéya de Gilgamesh*, con la proposición de Ishtar a Gilgamesh (*GE. SB.* VI 1-81, citamos según George 2003) cf. Richardson 1990: 192-196; Loudon 2011: 129. El relato homérico parece jugar con este motivo en la sospecha de Odiseo. Aparte de las diferencias formales—el coloquio no se produce antes del intercambio amoroso, sino en el momento de la disolución de tal unión, y el miedo resulta injustificado—creemos que lo fundamental es que el episodio de Calipso se construye sobre otros presupuestos: en estos otros casos, el mérito no radica en rechazar la inmortalidad por algo que se desea más, sino en detectar el engaño.

<sup>97</sup> Muchas lenguas occidentales, tanto indoeuropeas como no indoeuropeas, reflejan esta concepción construyendo los términos correspondientes a “inmortal, inmortalidad” sobre su contrario añadiendo una partícula privativa. Así, por ejemplo, gr. ant. ἀ-θάνατος, ἀμ-βρόσιος; lat. *immortalitas*; al. *un-sterblichkeit*; dan. *u-dødelighed*; alb. *pa-vdekësi*; gaél. esc. *neo-bhàsmhorachdk*; eslov. *ne-smrtel'nost'*; eston. *surematu*; etc.

embargo, cómo, aunque en el poema épico la inmortalidad y el retorno tienen una dimensión literal, esto es, significan ante todo la vida eterna y la vuelta a la patria, Homero plantea todos los mimbres necesarios para desarrollar a partir del episodio de Calipso la cuestión de la condena de la inmortalidad o la falacia de la utopía, como la denomina Hainsworth (1988: 269). Quedará para su audiencia y para la tradición literaria posterior determinar el alcance de la infinitud que promete Calipso.

Lo cierto, no obstante, es que Calipso supone una amenaza para la humanidad del héroe, pero en Homero esta humanidad es entendida todavía de manera literal, sin el alcance trascendente que posee en las reelaboraciones de la contemporaneidad. Calipso, en la *Odisea* convertiría a Odiseo en algo diferente a un humano, en un ser quasi-divino, por cuanto que estaría exento de la vejez y de la muerte. A propósito, merece la pena tener en cuenta por la influencia que tendrá en la literatura posterior que Calipso entraña un peligro también para la consecución de la gloria épica del héroe o κλέος<sup>98</sup>. La obtención de este objetivo al que aspiran todos los héroes homéricos, por cuanto que tales, depende de que las hazañas realizadas dejen una impresión imborrable en la memoria de los hombres y sean recordadas por las generaciones venideras. La señal externa que recuerda la excelencia épica de los héroes es, por tanto, tan importante o más que las gestas en sí mismas, adopte esta la forma de un tributo físico, como un σῆμα o túmulo funerario<sup>99</sup>, o sean evocadas de modo intangible en las canciones de los aedos. Durante su estancia en Ogiya, Odiseo es creído muerto en el mar por sus parientes, una muerte carente de gloria, ya que impide la erección de una sepultura adecuada y la rendición de los pertinentes ritos fúnebres, cosa que hubiera ocurrido de caer Odiseo en la guerra en Troya o en una vez en su patria. Tales son las preocupaciones de Telémaco en *Od.* I 161-162, 234-244 y Eumeo en XIV 365-371. Por otro lado, sin su llegada a Esqueria y su relato de sus aventuras marítimas ante los feacios—y ante Demódoco—, el retorno de Odiseo no habría pasado a ser materia de celebración épica junto a sus avatares guerreros. La cuestión tiene repercusiones metapoéticas, pues, en cierto sentido, impediría el argumento mismo de la *Odisea*. En cualquier caso, Calipso supone un cuestionamiento del estatus heroico de Odiseo no solo de manera intrínseca, sino también en cuanto a la subsistencia de su renombre entre las gentes.

Pese a todo, el héroe resiste y se resiste. El retorno es, al fin y al cabo, el destino que le tiene reservado el hado<sup>100</sup>. El asunto del destino en los poemas homéricos es complejo por la existencia de un doble plano en la motivación de las acciones, el divino y el humano. La *Odisea* manifiesta cierta evolución en los conceptos de responsabilidad humana en las propias acciones, y su relación con la justicia divina que ha de sancionarlos, como queda reflejado en el discurso del padre los dioses con el que se abre la epopeya (*Od.* I 32-43). A grandes rasgos, podemos afirmar que existe un destino prefijado por la Moira e ineludible para todos los seres humanos, al que ellos mismos pueden añadir males

---

<sup>98</sup> Este es el objeto de discusión en Vernant 1996.

<sup>99</sup> Cf. Camerotto 2009: 214-224. De ahí la petición, un tanto irónica, de Elpénor en *Od.* XI 66-78.

<sup>100</sup> Cf. *Od.* V 41-42, 114-115. En gran medida, el hado en los poemas homéricos corresponde a la línea argumental impuesta por la tradición, como afirma Richardson (1990: 192-196).

adicionales con su conducta, cuyo castigo o recompensa atañe a los dioses<sup>101</sup>. Ambos niveles tienen su reflejo, como no podía ser de otro modo, en el episodio de Calipso.

Centrémonos, en primer lugar, en el ámbito humano. La repulsa de Odiseo a las proposiciones de Calipso es firme. Y así se lo hace saber a la diosa, de forma verbal y explícita, cuando esta intente por vez última persuadirlo de aceptar la eternidad a su lado (*Od.* V 215-224). Frente a todos los bienes que le promete la ninfa, la inmortalidad y su propia belleza, Odiseo abraza los males que aún le depara el viaje de retorno con tal de volver a su hogar. Sabemos ya, sin embargo, que la oferta de Calipso no es puntual. El mantenimiento de la propuesta de la ninfa significa que la negativa de Odiseo alcanza otro cauce de expresión: la nostalgia. El motivo de la nostalgia de Odiseo por su patria en el episodio de Calipso no es solamente una muestra genuina de añoranza del hogar, sino que ha de explicarse como expresión del rechazo del héroe a las pretensiones de la ninfa.

En primer lugar, la nostalgia de Odiseo en Ogigia se caracteriza por adquirir una dimensión externa. Ya hemos tenido oportunidad de aludir a la manera en la que la añoranza de Odiseo se exterioriza en el episodio: el apostamiento continuo en la ribera del océano, con el que Odiseo interpone la distancia física a la que se ve obligado a renunciar cada noche; la contemplación constante del mar que se extiende ante él, pero al que le está vetado darse; la angustia, el llanto y el dolor que le generan el imperecedero recuerdo del hogar (*Od.* I 56-57, IV 556, V 15, 81-84, 151-158, VII 259-260, XVII 142). Se trata, sin duda, de la expresión de una tristeza intensa y profunda, que roza en la desesperación más absoluta. Tenemos aquí una de las primeras y más conmovedoras representaciones literarias de la nostalgia por el hogar. La aflicción del héroe en Ogigia contrasta con el carácter idílico de Ogigia y la oferta de Calipso, que le prometen todo cuanto un hombre pudiera imaginar desear para una vida sin cuidado.

La nostalgia hace su aparición como motivo en la aventura por la perseverancia de Calipso en su tentación, mediante la reiteración de la propuesta de inmortalidad, pero especialmente por la coacción constante que implica la propia retención en Ogigia. Esta insistencia reclama que la negativa del héroe se manifieste también sostenida en el tiempo. La añoranza de Odiseo por Ítaca constituye la prueba externa de la anteposición del regreso a cualquier otro deseo. Así pues, casi como si se tratara de la tercera ley newtoniana, la prolongación de la retención de Calipso consolida en Odiseo el rechazo hacia Calipso y su propuesta, que se manifiesta en forma de una vehemente nostalgia por la patria que se mantiene en la misma media que persiste la tentación de la ninfa. Es, pues, la gran duración de la detención en Ogigia la que permite introducir el motivo de la nostalgia como factor en el *nóstos* de Odiseo (Zambarbieri 2002: 424)<sup>102</sup>. La nostalgia no es, así, sino el anclaje con el que Odiseo asegura, ante todo y todos, su certeza personal de la preferencia por Ítaca a la inmortalidad de Calipso. En este sentido, su vencimiento

---

<sup>101</sup> Sobre la cuestión, cf. Valverde Sánchez 2010; Strauss Clay 1997: 213-239.

<sup>102</sup> Cf. Hölscher 1991 [1988]: 99 para la larga ausencia como elemento compositivo necesario en el relato del retorno de Odiseo.

de la tentación de Calipso es, primeramente, interna. La superación de la aventura se produce, ante todo, en la interioridad de Odiseo.

El valor que posee el rechazo de Odiseo estriba, en no poca medida, en que se trata de una conquista autónoma del héroe alcanzada en soledad, *sine die*, y contra toda esperanza. Odiseo, es innegable, cuenta en el episodio de Calipso con ayuda externa en forma de la intervención divina para superar la aventura. Pero esta se produce cuando— y en cierta medida, porque—Odiseo se muestra, ya por largo tiempo, incontrovertible en su voluntad de regresar. Incluso después de que la maquinaria olímpica haya intervenido en Ogiia para procurar el fin de su detención habrá el héroe de persistir solo. Odiseo no está presente durante la visita de Hermes, y la ninfa se cuida de no revelar la imposición divina cuando lo exhorta a partir de su isla. Sigue él, pues, sin saber del rescate divino. Su negativa final a Calipso en *Od.* V 215-224 no puede, por tanto, apoyarse en la observación del decreto de los dioses, sino que sigue respondiendo a las motivaciones intrínsecas del héroe. En este sentido, resulta admisible como colofón a la repulsa demostrada por el héroe a la insistente tentación de Calipso durante tantos años. La intervención divina se desarrolla de modo paralelo a la acción de Odiseo, que de este modo conserva todo el mérito heroico de su rechazo a la inmortalidad y resolución en retornar<sup>103</sup>.

Pero se requiere también una superación física de la aventura: en tanto que Odiseo no salga de la isla, la proposición de la ninfa sigue siendo peligrosa y el riesgo de que el héroe se abandone a la desesperación tras tanto tiempo de resistencia inútil, por más que esta se haya endurecido hasta ser inapelable, no desaparece del todo. Esta dimensión de la aventura Odiseo no puede salvarla por sí mismo, y es en este punto que se recurre en el episodio al motivo del auxilio divino. La retención obstinada de Calipso y la resistencia igualmente firme de Odiseo crean un equilibrio en la oposición de fuerzas en el plano humano que no puede ser roto sin mediación del exterior. Se hace necesaria, así, la intervención desde el segundo de los niveles que contemplábamos, el divino, que actúa enviando a Hermes a la isla para asegurar que la ninfa deje al fin partir a Odiseo (*Od.* V 22-42, cf. *Od.* I 81-87). El mandato, aunque ideado por Atenea, está sancionado por Zeus. En la *Odisea*, su autoridad como padre de los dioses se relaciona con su figura de garante del cumplimiento de destino, como instancia superior que rige la suerte de los mortales y delimita la acción de las deidades en los poemas homéricos.

La mediación divina y la nostalgia tan humana de Odiseo son, así, dos líneas de actuación paralelas, las cuales, cada una desde su plano, se alinean con el decreto del sino para garantizar su cumplimiento en el episodio de Calipso. La ninfa, por su parte, es la fuerza de la aventura que pretende la ruptura o dilación del destino del héroe. Al parecer de los dioses, salvo Posidón, todavía irritado por el cegamiento del Cíclope, el comportamiento de Odiseo no justifica la mortificación añadida que supone la

---

<sup>103</sup> La dimensión moral de esta conquista autónoma del rechazo será desarrollada por la exégesis ética grecolatina.



prolongación por más tiempo de su encierro en la isla de la ninfa. A diferencia de Egisto, que sedujo a la esposa del Atrida y lo asesinó, Odiseo no ha incurrido en males ὑπὲρ μόρον (*Od.* I 35-45). Lo inmerecido de las penalidades que Odiseo padece en la isla de Calipso por contraposición a su actitud piadosa se recoge en el segundo consejo divino para reintroducir la cuestión de Odiseo (*Od.* V 7-17)<sup>104</sup>.

La intervención divina consigue, de este modo, romper el equilibrio de fuerzas en Ogiya y decanta la balanza a favor del héroe, reanudando la acción del episodio y el de toda la línea narrativa de Odiseo. El *nóstos* está de nuevo en marcha. La ayuda de los dioses consiste únicamente, empero, en obligar a la ninfa a ceder permitiendo la marcha de Odiseo. El héroe debe, todavía, lograr por sí mismo huir de la isla<sup>105</sup>. La intervención divina constituye el punto de inflexión a partir del cual el héroe puede trabajar hacia su liberación física, como la culminación de la superación interior que ya había conseguido<sup>106</sup>. El conflicto del episodio de Calipso se revela, ante todo, como un drama humano. En él se enfrentan dos pulsiones enraizadas en lo más profundo del alma humana: el deseo amoroso y la nostalgia por el hogar, que no es sino otra forma de amor. Incluso el elemento más maravilloso del episodio, situado en la posición central de su argumento, apela al miedo abisal del ser humano a la muerte, y, en consecuencia, a su deseo de esquivarla.

Todo lo ocurrido en el episodio encuentra su origen en el amor. Puede sorprender que, siendo habitualmente considerada en la tradición filológica y literaria la aventura de Calipso como un lance en esencia erótico, hayamos dejado este tema para el final. El amor no forma parte del *impasse* de Ogiya como parte de la oposición de fuerzas descrita hasta ahora, en que la tentación y retención de la ninfa se enfrenta a la nostalgia del héroe y al destino garantizado por la divinidad, sino que planea sobre todo ello como motivación del comportamiento de sus protagonistas. El amor que Odiseo siente por su patria, pero, ante todo, el amor que Calipso siente por Odiseo. Esta es la causa de la tentación y la retención que la ninfa impone sobre el héroe, pero no su objeto—que sería la oferta de inmortalidad y eterna juventud—. A lo largo del episodio y a pesar de que su comportamiento puede parecer ambiguo en principio, Calipso da varias muestras de afecto y apego para con Odiseo, como veremos al hablar de su caracterización.

Se trata, sin embargo, de un amor no correspondido. Si hubo un tiempo en el que la ninfa le resultaba agradable (*Od.* V 153), Odiseo hace ya tiempo exhibe un comportamiento que no podría estar más lejos del afecto. La dinámica sentimental de todo el episodio bien podría resumirse en el verso 155: ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι παρ' οὐκ ἐθέλων ἐθελούσῃ, esto es, “en las huecas grutas, sin desearlo junto a la que lo deseaba”. La

---

<sup>104</sup> Para un estudio del motivo grecolatino del concilio divino, cf. Romano Martín 2007.

<sup>105</sup> A esto es a lo que creemos que se refiere Zeus cuando afirma que deberá regresar οὔτε θεῶν πομπῇ οὔτε θνητῶν ἀνθρώπων, esto es, “sin acompañamiento de dioses u hombres” (*Od.* V 32). Es decir, Odiseo deberá continuar su *nóstos* en solitario hasta alcanzar la tierra de los feacios, quienes están destinados a procurarles pasaje a Ítaca.

<sup>106</sup> Calipso intentará obstaculizarlo simbólicamente una última vez bajo la forma de los vestidos que le dio al partir y que cuyo peso amenaza con ahogar a Odiseo en su naufragio frente a Esqueria (*Od.* V 321, 372).

construcción de este bello verso consigue reproducir de un modo casi sensorial la imagen de los dos cuerpos tendidos el uno junto al otro con deseos opuestos, a través de la conjunción de lítote, hipérbaton y políptoton que produce la secuencia οὐκ ἐθέλων ἐθελούση, intraducible tal cual al castellano.

Insiste el texto homérico en las motivaciones de la actuación de Calipso: λιλαιομένη πόσιν εἶναι, “anhelando que fuera su esposo” (*Od.* I 15, IX 40 y XXIII 334). El amor que Calipso profesa a Odiseo posee aspiraciones matrimoniales. La intención del establecimiento de una unión de corte conyugal con el héroe queda patente en su airada queja ante la decisión de la liberación:

σχέτλιοί ἐστε, θεοί, ζηλήμονες ἔξοχον ἄλλων,  
οἷ τε θεαῖσ' ἀγάσθε παρ' ἀνδράσιν εὐνάζεσθαι  
ἀμφαδίην, ἦν τίς τε φίλον ποιήσεται ἀκοίτην.

ὦς δ' αὖ νῦν μοι ἄγασθε, θεοί, βροτὸν ἄνδρα παρεῖναι.

*Od.* V 118-121, 129

Sois insensatos y celosos como nadie, dioses,  
que envidiáis a las diosas el yacer junto a varones  
abiertamente, si acaso alguna lo hace su pareja.

Así ahora me envidiáis, dioses, que esté junto a mí un varón mortal.

La relación que mantienen Calipso y Odiseo no puede equipararse a las que mantiene con otras mujeres que encuentra en su viaje. En Eea, Odiseo mantiene relaciones sexuales con Circe—al menos, una vez<sup>107</sup>—. En primer lugar, estas se producen en el contexto de la superación de la amenaza mágica de la hechicera, por orden de Hermes (*Od.* X 296-298, 345-347). Pero nada en el episodio de Eea apunta a un vínculo afectivo entre ambos personajes. Nausícaa, por su parte, contempla el matrimonio con Odiseo, aunque apenas conoce al héroe. Con Calipso, en cambio, Odiseo ha vivido durante siete largos años, si bien no siempre haya sido una convivencia feliz. En este sentido, la única figura con la que Calipso resulta comparable es, curiosamente, la de la propia Penélope, con quien en este punto, a juzgar por la cronología tradicional, ha convivido mucho menos que con la ninfa de Ogigia. Ambas son mujeres maduras, a las que une un vínculo emocional con el héroe, y que han compartido con él una existencia de tipo conyugal, legítima o no. La misma ninfa es consciente de esta rivalidad con la esposa de Odiseo,

---

<sup>107</sup> Cf. Galindo Esparza 2015: 58. Sobre la equiparación de Calipso y Circe, véase el siguiente apartado.

cuya posición trata de usurpar, cuando contrapone su belleza inmortal a la de la inferior Penélope:

οὐ μὲν θην κείνης γε χερείων εὐχομαι εἶναι,  
οὐ δέμας οὐδὲ φύην, ἐπεὶ οὐ πῶς οὐδὲ ἔοικε  
θνητὰς ἀθανάτησι δέμας καὶ εἶδος ἐρίζειν.

*Od.* V 211-213

Sin duda, afirmo no ser inferior al menos a aquella  
ni en figura ni en talla, pues en modo alguno es razonable  
que las mortales rivalicen con las inmortales en figura y aspecto.

Esta referencia a la confrontación entre Calipso y Penélope es, por otro lado, el único vestigio, leve, que hay en el episodio al motivo de los celos, así como a un posible triángulo amoroso, que tan común será en las recreaciones del XVII, mediante la introducción de personajes nuevos en la isla de Ogiigia.

La enamorada ninfa pretende, así, una unión duradera con Odiseo, y a tal efecto quiere concederle la inmortalidad. El relato de la aventura, no obstante, está plagado de alusiones, algunas sutiles, otra evidentes, al desastroso final al que están condenados los amoríos entre diosas y mortales, de un modo u otro. Los versos con los que comienza el canto V presentan a Eos, la Aurora, abandonando el lecho de Titono (*Od.* V 1-2). La fórmula es típica, y aunque es la única ocasión en la que aparece en la *Odisea*, podemos encontrarla también en la *Ilíada* (*Il.* XI 1-2) sin que su uso tenga una intencionalidad aparente. Relacionado con el contenido del episodio que se va a desarrollar, empero, la mención adquiere el cariz de un siniestro preludeo<sup>108</sup>. Los infaustos amores de Eos y Titono nos son conocidos a partir, sobre todo, del *Himno Homérico a Afrodita* (*h.Ven.* 218-38): la descuidada diosa olvidó solicitar la juventud eterna para su amado junto con la inmortalidad, lo que condenó al Dardánida a un envejecimiento sin fin. Aunque en ningún caso la narración homérica insinúa que la inmortalidad de Calipso pueda ir desligada de la juventud sempiterna, de hecho, todo lo contrario, el marco que esta referencia establece para la relación entre Calipso, diosa, y Odiseo, mortal, no es nada halagüeña.

Eos vuelve a aparecer en el catálogo de *exempla* míticos que Calipso aduce como evidencia de la envidia de los dioses para con las deidades femeninas que toman un varón mortal como amante (*Od.* V 118-129). Las parejas de desgraciados enamorados son tres: Eos-Orión, Deméter-Jasión, y Calipso-Odiseo. El paralelo del desenlace desgraciado al que se ve abocado el amor de la ninfa por el héroe con estos otros infaustos amores míticos

---

<sup>108</sup> Cf. De Jong 2001: 124. Cabría contra-argumentar que el poeta homérico tenía otras fórmulas para el amanecer a su disposición, por lo que la utilización de esta en concreto en este lugar se torna significativa. Cf., asimismo, D'Ippolito 1977: 51; Zambarbieri 2002: 379.

no queda ya implícito, sino que es abiertamente expresado por Calipso. Hay que entender cuál es la argumentación de la ninfa: los idilios entre diosas y humanos no tendrían por qué acabar mal de no ser por la intromisión de las deidades. Son los dioses los que, por celos, frustran las relaciones que sus congéneres femeninas mantienen abiertamente con varones mortales, la suya ahora como antes las de Eos y Deméter<sup>109</sup>. No reparan los Olímpicos en sus méritos para conservar a Odiseo, ni el perjuicio que, a sus ojos, pueda suponer para el héroe el alejarlo de la posibilidad de la vida y juventud eternas.

Para la audiencia, tanto intradiegética—Hermes—como extradiegética, no deja de ser irónico que Calipso se indigne contra el mandato de liberar a Odiseo aduciendo precisamente ejemplos que subrayan el triste final que suelen tener este tipo de amoríos en la literatura griega. Las uniones entre diosas y mortales plantean una incompatibilidad intrínseca por la desigual condición de los miembros de la pareja que invariablemente condena a una o ambas partes al sufrimiento<sup>110</sup>. Asimismo, la equiparación de mujeres humanas a las deidades en hermosura es un motivo tradicional que suele acarrear males para las mortales implicadas. En la mitología clásica, este es el motivo del castigo de Andrómeda o Psique, por ejemplo. La diferencia en este caso es que es Calipso quien la propone. La peligrosidad de contravenir la afirmación queda solo latente en la *Odisea*, evitada por la diplomática respuesta de Odiseo.

La inmensidad que separa la existencia de dioses y hombres es resaltada con insistencia en el relato del episodio de Calipso homérico. Temáticamente, cumple dos funciones: la principal, señala la inviabilidad del amor entre Calipso y Odiseo; pero también, incide sobre la cuestión de la concesión de la inmortalidad, remarcando la diferencia irreconciliable que existe entre el estatus al que Odiseo puede acceder, y el mundo mortal al que ansía volver<sup>111</sup>.

---

<sup>109</sup> En los últimos años, el pasaje ha sido interpretado desde una óptica feminista, según la cual las palabras de Calipso constituyen una queja contra el orden patriarcal establecido. La discusión se basa en la oposición de θεοί/θεαῖσ' en los versos 118-119, por la que el primer término se referiría sólo al género masculino por exclusión, y a la presencia del adverbio ἀμφαδίην en el verso siguiente. Partiendo del conocimiento mitológico común de los frecuentes escauceos amorosos de los dioses, la conclusión parece ser la de que Calipso condena el doble rasero que censura un comportamiento femenino plenamente aceptado para los hombres. La introducción en el análisis de los poemas homéricos de consideraciones sociales modernas, pasando por alto el abismo cultural que las separa, plantea muchos problemas, pero también puede enriquecer nuestro entendimiento de los mismos. Sin entrar en demasiados pormenores, creemos que la lectura literal del texto épico permite afirmar que la protesta de Calipso va dirigida contra una actitud reiterada que los dioses, no necesariamente solo de sexo masculino, manifiestan contra un tipo concreto de relaciones con las diosas, las uniones de corte conyugal con varones mortales, por razones que la ninfa, desde su situación personal, considera ilegítimas, sin entrar a compararlas con las de sus análogos varones. Hacer de ellos una reivindicación contra la opresión sexual supone un salto no admisible para la sociedad homérica. Cf. Aguilar 1996: 84; Hainsworth. 1988: 265.

<sup>110</sup> Los amores con una diosa normalmente significan para la parte mortal implicada la impotencia o la muerte, mientras que a la divinidad le es reservado un futuro de sufrimiento causado por la desaparición de su amado o de la progenie con él concebida. Algunos de estos ejemplos míticos son Tetis y Peleo; Afrodita y Adonis, Afrodita y Anquises (Eneas), Aurora y Endimión, Ixión y Hera, Pirítoo y Perséfone. Cf. Pomeroy 1995: 9-13; Strauss Clay 1997: 141-148.

<sup>111</sup> Cf. De Jong 2001: 127.

Los términos que Calipso y Hermes emplean para referirse a ellos mismos y a Odiseo reflejan esta disparidad. En la conversación entre ambos, Odiseo es mencionado casi por antonomasia como ἄνδρα...οἰζυρώτατον ἄλλων | τῶν ἀνδρῶν, “el varón mortal más infortunado de entre los demás varones” por el nuncio divino (*Od.* V 105-106), y como βροτὸν ἄνδρα, “varón mortal” más adelante por Calipso (*Od.* V 105-106). Ello contrasta con el contexto de intercambio entre dioses, como señala el políptoton θεὰ θεόν, “como diosa a un dios”, con el que Hermes inicia su respuesta (*Od.* V 99). En dos ocasiones se alude a que Odiseo malgasta su vida en Oigigia (*Od.* V 152, 160-161). Más allá del héroe, Calipso atestigua la enorme distancia que separa la constitución de mortales y dioses cuando compara su belleza con la de Penélope, pues cómo podrían rivalizar en hermosura θνητὰς ἀθανάτησι, “las mortales con las inmortales”, apreciación que Odiseo le concede, ἡ μὲν γὰρ βροτὸς ἐστὶ, σὺ δ' ἀθάνατος καὶ ἀγήρωσ (*Od.* V 213, 218).

Sin embargo, el pasaje donde más evidente se hace el salto entre la condición mortal e inmortal es, sin duda, la escena de banquete de los versos 192-200<sup>112</sup>:

ὥς ἄρα φωνήσασ' ἠγήσατο δῖα θεάων  
καρπαλίμως· ὁ δ' ἔπειτα μετ' ἴχνια βαῖνε θεοῖο.  
ἶξον δὲ σπεῖος γλαφυρὸν θεὸς ἠδὲ καὶ ἀνήρ·  
καὶ ῥ' ὁ μὲν ἔνθα καθέζετ' ἐπὶ θρόνου, ἔνθεν ἀνέστη  
Ἑρμείας, νύμφη δ' ἐτίθει πάρα πᾶσαν ἐδωδήν,  
ἔσθειν καὶ πίνειν, οἷα βροτοὶ ἄνδρες ἔδουσιν·  
αὐτὴ δ' ἀντίον ἶξεν Ὀδυσσεύος θεῖοιο,  
τῇ δὲ παρ' ἀμβροσίην δμῶαί καὶ νέκταρ ἔθηκαν.  
οἱ δ' ἐπ' ὀνειάθ' ἐτοῖμα προκείμενα χεῖρας ἱαλλον.

*Od.* V 192-200

Cuando así hubo hablado, emprendió el camino la divina entre las diosas con rapidez. Él caminaba detrás tras las pisadas de la divinidad. Llegaron a lo hondo de la gruta la divinidad y el varón. Y entonces él se sentaba allí sobre el trono, de donde se levantó Hermes, y la ninfa le servía toda la comida, de comer y beber, de cuanta se alimentan los varones mortales.

<sup>112</sup> Cf. Reece 1993: 57, n. 13; De Jong 2001: 135.

Ella misma se sentaba frente a Odiseo divino,  
y a ella le sirvieron las criadas ambrosía y néctar.

Y ellos a las viandas preparadas extendían las manos.

Después de la comunicación de la liberación y la prestación del juramento, Calipso emprende el camino hacia su cueva. El texto homérico describe cómo es “la divina entre las diosas” la que guía, mientras que el héroe sigue las pisadas de la divinidad. Deidad y hombre llegan a la gruta. Allí Odiseo ocupa justo el asiento de donde precisamente, aclara el poeta en un ejemplo de intromisión narratorial, se levantara poco ha el dios Hermes. La ninfa le provee de manjares; se trata de la comida de la que se nutren los mortales. Para ella, que se sitúa en el lugar opuesto al héroe, las siervas—mencionadas por única vez en el episodio—, disponen los alimentos propios de los dioses, néctar y ambrosía. Y, así, la deidad y el varón, frente a frente, pero separados por un abismo, extienden su mano hacia sus diferentes sustentos. Es un maravilloso detalle del texto homérico que, en mitad de la descripción de esta escena, se refiera a Odiseo como Ὀδυσσεύς θεΐοιο: efectivamente, Odiseo, en su calidad de héroe épico, es θεΐος, pero nunca θεός.

Cualquier esperanza que Calipso albergara respecto a su relación con Odiseo quedará definitivamente truncada con la partida del héroe de Ogigia. La narración homérica quiere que Odiseo se sobreponga a la tentación y el encierro de la ninfa, y evite también con ello el aciago destino que la tradición literaria griega insinúa para los amantes de las diosas. Así, si el sufrimiento a lo largo de la aventura es sobre todo de Odiseo, con la marcha de este cae del lado de Calipso. Sin embargo, el dolor amoroso que causa en la ninfa la partida de Odiseo no se explora realmente en el relato épico.

El diálogo entre Calipso y Odiseo en *Od.* V 203-224 constituye la tentación final de la diosa y su superación definitiva por el héroe, pero también funciona como la postrera expresión del deseo de la ninfa por Odiseo, y supone una despedida a todos los efectos. Tras la negativa del héroe, el adiós entre Calipso y Odiseo se sella con una última noche de amor, aparentemente consentida por ambos (*Od.* V 226-227). Aún si Odiseo permanecerá en Ogigia durante los cuatro días que lleva la construcción de la balsa, no se registra ningún otro intercambio entre ninfa y héroe. A partir de ese momento, la figura de Calipso se desdibuja hasta quedar como una mera colaboradora en la construcción de la embarcación. A la narración épica interesa en estos versos la reanudación del *nóstos* y la recuperación de estatus heroico del héroe, no la desolación de Calipso. Y, por supuesto, la *Odisea* continúa siguiendo las aventuras de Odiseo, y no se preocupa de lo que sucede en Ogigia una vez el héroe ha partido. La epopeya prescinde, así, del motivo de la mujer abandonada<sup>113</sup>. La experiencia de Calipso ante la marcha de Odiseo y después, de nuevo

---

<sup>113</sup> Otra razón por la que narración homérica no insiste en ello es porque, a diferencia de algunas de las reelaboraciones, donde veremos la aventura desarrollarse de principio a fin, Calipso y su amor ya habían sido rechazados por el héroe en la *Odisea* tiempo ha antes del inicio del relato.

en soledad en su isla, será objeto predilecto de recreación de la tradición literaria posterior.

#### 4. CARACTERIZACIÓN DE PERSONAJES

El episodio homérico de Calipso se desarrolla por la interacción de tan sólo tres personajes: la propia Calipso, Odiseo y Hermes<sup>114</sup>. Pasaremos, a continuación, a examinar por separado la caracterización de cada uno de ellos en la *Odisea*, comenzando por la figura distintiva de la aventura: la ninfa Calipso.

##### Calipso

El personaje de Calipso en la *Odisea* es una figura enigmática, que aparece siempre envuelta en un aura de ambigüedad y misterio. Los interrogantes comienzan ya por su propio nombre, del que desconocemos el significado exacto. Es ampliamente aceptado que el nombre propio Καλυψώ deriva de la raíz del verbo griego καλύπτω, ‘esconder, ocultar’ (sobre Καλυψι-). Según todas las hipótesis<sup>115</sup>, se trata, sin embargo, de una forma hipocorística con sufijo -ω de un compuesto verbo-sustantivo cuya segunda mitad no está atestiguada. Este segundo elemento expresaría el objeto que recibe la acción del verbo expresado en la primera parte. No sabemos, por tanto, a ciencia cierta qué o quién es lo escondido en el nombre de la ninfa Calipso. Al respecto han surgido, sin embargo, diversas interpretaciones: “ocultadora” (Crane 1988: 17), ya sea de Odiseo o de ella misma, así como de la trama de la *Odisea*; “velada”, a partir de la identificación con Siduri de la *Epopéya de Gilgamesh* (West 2003 [1997]: 410); o, atendiendo a su aducido origen como diosa de la muerte, “enterradora” (Güntert 1919: 28-36)<sup>116</sup>.

La adecuación entre su papel en la *Odisea* y la etimología del nombre de Calipso apunta a un nombre parlante, a medida del rol que iba a ejercer el personaje en el argumento del poema<sup>117</sup>. Si bien el hecho de poseer un nombre parlante no excluye un

---

<sup>114</sup> Ciertamente es que tanto Zeus como Atenea intervienen en los primeros versos del canto V durante el segundo concilio de los dioses. Pero, aunque sus afirmaciones, como también las de otros personajes ajenos al episodio, pueden ayudarnos a dilucidar elementos del mismo, su actuación consiste en una mediación externa encaminada a reanudar desde fuera la acción en Ogigia, mas sin participar en ella de manera directa. Baste, pues, decir que el proceder de ambos personajes con respecto a la aventura de Calipso corresponde al papel global que cada uno de ellos desempeña en la epopeya. Las cuatro intervenciones de Zeus en la *Odisea* (*Od.* I 28-79, V 3-42, XII 376-388, XXIV 472-488) se orientan de garantizar el cumplimiento del destino y la justicia divina, ya sea concediendo la liberación de Odiseo, ya castigando el ultraje a la vacada de Helios. Por su parte, la procuración del fin de la retención del héroe en Ogigia es el primer acto en el relato épico de Atenea como divinidad protectora de Odiseo, que se potenciará aún más a su llegada a Esqueria y durante la segunda parte del poema.

<sup>115</sup> Cf. Risch 1974: 158, 159-160 § 57c, 58a; von Kamptz 1982: 127 § 43c2.

<sup>116</sup> D’Ippolito (1977: 61-62) ofrece un excelente resumen de las diversas posibilidades en la interpretación del nombre de Calipso.

<sup>117</sup> Por ejemplo, Hainsworth (1988: 249), que no duda de la creación del personaje por parte de Homero ni de la intencionalidad del nombre, cita la transparente reconstrucción \*Καλυψάνειρα sugerida por Heubeck (1965: 143). Por el contrario, el nombre es también mencionado para referirse a figuras que nada parecen tener que ver con la homérica en los catálogos de oceánides de la *Teogonía* de Hesíodo (*Hes. Th.* 359) y el *Himno homérico a Deméter* (*h.Cer.* 422), con la fórmula ἡμέροσσα Καλυψώ. Al figurar aisladas en el contexto de una enumeración, sin desarrollo poético o mítico de ningún tipo, y siempre bajo la forma de

carácter tradicional, se asocia con frecuencia a un personaje de creación propia del poeta. La cuestión del nombre de Calipso se relaciona, así, con la segunda de las grandes incertidumbres que rodean a la figura de la ninfa: sus orígenes e inclusión en la epopeya tal y como la conservamos.

La posición más extendida, postulada primero desde teorías analíticas, pero aceptada por homeristas de toda corriente, es que la ninfa es una invención del poeta homérico sin antecedentes directos en la tradición folclórica o mítica. El poeta de la *Odisea* habría introducido este episodio novedoso en el curso de las aventuras de Odiseo con el objetivo fundamental de proporcionar un marco justificativo a la prolongación del retorno hasta el cómputo final de la década, fuera ya porque este número de años estuviera con anterioridad ligado de algún modo a la leyenda de Odiseo, ya, como defienden la mayoría de estudiosos, porque este lapso permitía que Telémaco alcanzara una edad suficiente para tomar parte en la venganza del padre. De manera sintética, además de un nombre considerado parlante, los argumentos esgrimidos en defensa de esta postura son, por un lado, el aparente vacío narrativo de la estancia de Odiseo en Ogigia, prolongada convenientemente hasta un total de siete años, y su idoneidad como inicio *in medias res* y punto de articulación del relato; por otro, el supuesto carácter secundario de Calipso con respecto al modelo folclórico representado en Circe, de la que se la considera un doblote<sup>118</sup>.

La ausencia de un precedente tradicional para el episodio de Calipso habría conducido al poeta homérico a recurrir a los esquemas de otros personajes y aventuras: antes que repetir los tipos de escenas de encuentro ya utilizados para Circe y Nausícaa, el poeta habría optado por guardar silencio sobre la llegada y primeros momentos de Odiseo en Ogigia. Del mismo modo, la figura de Circe, cuya configuración como seductora y pérfida hechicera ha sido considerada por los estudiosos como más cercana al cuento popular<sup>119</sup>, habría servido de base para la menos colorista y enraizada en el aparato mítico Calipso. Calipso y su episodio carecería, así, de los detalles folclóricos que caracterizan a las figuras tradicionales—como la hechicería o el bestiario—; en cambio, su origen como creación poética habría conllevado mayor profundidad psicológica en el dibujo del personaje (cf. Woodhouse 1930: 50).

Como no podía ser de otra manera, existen también hipótesis que objetan contra la inclusión de elementos nuevos en un relato eminentemente tradicional por su contenido y procedimiento narrativo, y contestan o matizan esta noción sobre la creación e

---

hipocorístico, las alusiones no ayudan a dilucidar el sentido primigenio del nombre, si es que lo tuviera. De estos testimonios tampoco se sigue necesariamente que el nombre remonte al acervo tradicional desde el que el poema homérico pudiera haberlo adoptado, pues es asimismo posible que este hubiera entrado en el caudal épico a partir de la *Odisea*. Cf. West 1966: 267; Richardson 1979: 289.

<sup>118</sup> Cf. Woodhouse 1930: 46-53, 215-217; Hainsworth 249-250, 260-261. La idea de una Calipso concebida con posterioridad para aumentar el cómputo de años del retorno hasta la decena remonta a Niese (1882: 184-185, 189) y Wilamowitz (1884, 1927). Cf. Reece 1993: 118; Loudon 1999: 158, nn. 2 y 7; West 2014: 127, n. 67.

<sup>119</sup> Es posible, incluso, que Circe fuera ya conocida por relatos épicos anteriores. Concretamente, el episodio de Circe formaría ya parte de la leyenda de los Argonautas pre-homérica, cf. West 2014: 119, 127.



incorporación del personaje y episodio de Calipso a la *Odisea*. Así, Alden (1985) defiende que la ninfa de Ogigia es tan tradicional como cualquier otra figura en la epopeya y postula una versión antigua de la *Odisea* en la que Calipso era la única aventura del *nóstos* que fue combinada con los que denomina la “*Odisea de la tela*” y la “*Odisea de la barba de Telémaco*”. West (2014: 128-129), por su parte, postula que Calipso provendría de un primitivo poema acerca de los trabajos de Heracles, en particular, de su viaje hasta Atlas para conseguir las manzanas de las Hespérides. En cualquier caso, los paralelos con figuras orientales como Ishtar y Siduri de la *Epopeya de Gilgamesh* sugieren que la especie de personaje a la que pertenece Calipso tiene una raigambre tradicional<sup>120</sup>.

Tratar de dilucidar, en uno u otro sentido, la incógnita sobre los orígenes del personaje de Calipso nos llevaría lejos de nuestro verdadero propósito en este estudio. Nos gustaría, sin embargo, abordar aquí uno de los argumentos habitualmente aducidos en esta controversia por lo que de luz pueda arrojar sobre la caracterización del personaje de Calipso en la *Odisea*: su similitud con Circe<sup>121</sup>.

La asociación de Calipso y Circe es un fenómeno muy frecuente. Más allá de la indagación acerca de la ascendencia de estas figuras odiseicas, es habitual en todo tipo de estudios que el examen de Calipso como personaje en la epopeya aparezca vinculado a la comparación con Circe. La semejanza entre ambas es el aspecto que suele remarcar en estos casos, mientras que se desatienden sus diferencias, a menudo bajo la idea predominante de la preeminencia de Circe, con la de Ogigia ocupando un lugar subordinado respecto a la maga. La identificación de las dos amantes de Odiseo no se limita al ámbito de la investigación. Es también un aspecto común en la comprensión literaria de uno y otro episodio. A efectos su reelaboración posterior, no es extraño el trasvase de características de una a otra, como tampoco lo es el que sean unificadas en una sola mujer que incorpora rasgos de ambas—así como, en ocasiones, de otras figuras femeninas de la *Odisea*: Nausícaa, Arete, Helena, Penélope—, sin que en muchos casos pueda establecerse una delimitación clara en los modelos. Si todo ello es posible, es porque Calipso y Circe guardan una innegable similitud.

Ciertamente, Calipso y Circe presentan una serie de concomitancias importantes: las dos remiten al mismo patrón de figura femenina sobrehumana, habitante de tierras remotas, que obstaculiza el progreso del héroe, pero que, unida a él por lazos amorosos, termina por tornarse auxiliadora cuando este logra superar el peligro que entraña. Esta similitud, que atañe a la esencia más íntima de su configuración como caracteres, indica que, cualquiera que sea la relación entre ellas, como mínimo ambos personajes entroncan con un mismo arquetipo literario. Sobre esta igualdad de base, en la narración homérica

---

<sup>120</sup> Cf. Hainsworth 1988: 250; Nagler 1996; Loudon 1999: 116-119; Loudon 2011: 131-134; West 2003: 404-406, 410-412, 419. Un análisis de las semejanzas entre Calipso e Ishtar y Siduri puede encontrarse en Navarro Diana 2019a.

<sup>121</sup> Sobre el vacío de contenido del episodio de Ogigia, su conformidad con la técnica narrativa homérica y su papel temático en el desarrollo de la epopeya ya hemos hablado en el apartado dedicado a su posición y significado. Para el estudio de la figura de Circe en la *Odisea*, cf. Galindo Esparza 2015: 23-62, especialmente las páginas 50-54 respecto a la comparación con Calipso.

se les proporciona también un tratamiento similar, lo que resulta en diversos paralelismos más concretos en el desarrollo de sus aventuras: tanto Calipso como Circe son presentadas como divinidades menores, solo en Circe combinada con la facultad mágica, habitantes de islas lejanas cubiertas de naturaleza; en ambos casos, la salvación del héroe viene asegurada por la intervención de Hermes, aunque en momentos y de maneras distintos (*Od.* V 43-148, X 277-308); a las dos les es exigido un juramento de no agresión por parte de Odiseo, como parte de las instrucciones del nuncio divino en Eea, iniciativa del héroe en Ogigia; y, en una y otra ocasión, si bien en circunstancias diferentes, suponen un retraso considerable en el retorno, un aspecto que, sin embargo, es mucho más esencial en el episodio de Calipso. A la marcha del héroe, aparte de las esperables provisiones, tanto la ninfa como la maga le ofrecen consejos sobre la travesía, aunque con diverso grado de detalle, y, como divinidades menores que son, envían en su dirección un viento favorable (*Od.* V 268, XI 6-8, XII 1448-150). El relato que se hace del lance con ambas mujeres en la epopeya resulta semejante en cierto grado. En cada uno de estos paralelos se descubre, empero, una diferencia en su empleo y función en los respectivos episodios<sup>122</sup>.

Calipso y Circe comparten una serie de epítetos y calificativos a lo largo del poema épico. Ambas son repetidamente llamadas *δῖα θεάων*, *πότνια/πότνα*, *ἐϋπλόκαμος*, y, sobre todo, *δεινὴ θεός*, *δεινὴ θεός αὐδήεσσα* y *δολόεσσα*, esta última exclusiva de Calipso y Circe. Estos tres últimos términos parecen remitir al poder que estas diosas poseen para perjudicar al héroe en el transcurso de su retorno. El sentido de *αὐδήεσσα* es dudoso: suele entenderse como la capacidad de estas divinidades—e Ino, a la que también se aplica en *Od.* V 339—para dirigirse a mortales sin modificar su naturaleza (cf. Galindo Esparza 2015: 51-52)<sup>123</sup>. Tanto Calipso como Circe son relacionadas con un familiar

<sup>122</sup> Las cualidades paradisíacas de Ogigia vienen mucho más potenciadas en el poema que las de Eea, gracias sobre todo al dibujo que se hace del lugar a la llegada de Hermes (*Od.* V 59-75). Los alrededores de la morada de Circe son apenas descritos como un valle en mitad de un frondoso bosque (*Od.* X 149-150; el valle es mencionado de nuevo en los versos 210-211 y 275). Sabemos, casi de manera de accidental, de la existencia de un río en las inmediaciones, al que el inmenso ciervo cazado por Odiseo se acerca a beber (*Od.* X 159-160). La isla de Calipso se presenta también como un espacio más virgen, en el que la intervención humana es menos conspicua: Circe habita en un palacio construido con piedras talladas, cuyo humo es visible desde lejos. Calipso habita en una gruta.

Por otra parte, en el episodio de Circe (*Od.* X 342-347) el juramento significa la derrota final de la maga y su cambio de una figura hostil a una auxiliadora. En el caso de Calipso, garantiza al héroe la buena disposición de la ninfa (*Od.* V 173-191), pero no termina de anular el potencial dañino de la diosa; muestra de ello es que, justo a continuación, se produce la última tentación del héroe.

Para las diferencias entre Calipso y Circe y sus respectivas funciones en la trama, cf. Stanford 1954: 46-50; Hölscher 1991 [1988]: 100; Loudon 1999: 104-122.

<sup>123</sup> *δῖα θεάων* (Calipso en *Od.* I 14, V 78, 85, 116, 159, 180, 192, 202, 242, 258, 276, y IX 29; Circe en *Od.* X 400, 455, 487, 503, XII 20, 115, 143 y 155; tan solo *δῖα* para Calipso en *Od.* V 263, 321 y 372), *πότνια/πότνα* (Circe en *Od.* VIII 448, X 394, 549, y XII 36; Calipso como *νύμφη πότνια*, *πότνα νύμφη* y *πότνα θεά* en *Od.* I 14, V 149 y 215), *ἐϋπλόκαμος* (Calipso en *Od.* VII 246, 255, y XII 449, y como *νύμφη ἐϋπλόκαμος* en *Od.* I 86, V 30 y 58; Circe en *Od.* X 136, XI 8 y XII 150; solo Calipso es llamada *ἥκομος* en *Od.* VIII 452 y XII 389, mientras que únicamente Circe es calificada como *καλλιπλόκαμος* en *Od.* X 220 y 310), *δεινὴ θεός* (Calipso *δεινὴ θεός* en *Od.* VII 246 y 25) y *δεινὴ θεός αὐδήεσσα* (Calipso en *Od.* XII 449; Circe en *Od.* X 136, XI 8, y XII 150), y *δολόεσσα* (Calipso en *Od.* VII 245, Circe en *Od.* IX 32).

tildado de ὀλοόφρονος: Atlas, padre de Calipso (*Od.* I 52, sin el adjetivo en *Od.* VII 245), y Eetes, hermano de Circe (*Od.* X 137).

En cambio, la forma de designarlas en la epopeya también refleja diferencias: mientras que Calipso es referida como νύμφη casi en exclusiva (*Od.* I 14, 86, IV 557, V 6, 14, 30, 57, 149, 153, 196, 230, XVII 143, y XXIII 333; usado solo una vez referido a Circe en *Od.* X 543, en un claro verso formular: cf. Woodhouse 1930: 47-48, Galindo Esparza 2015: 42), la manera más frecuente de referirse a Circe es θεός/θεά (*Od.* X 136, 222, 297, 310, 311, 343, etc.), empleada para Calipso en menor medida (*Od.* I 51, V 92, 97, 173, 178, 193, 194 y 300). Aunque ambas son descritas como ἀθάνατος (Circe en *Od.* XII 302 y Calipso en V 218), tan solo a Calipso le es atribuida de forma explícita la cualidad de ἀγήρωσ, tal vez, como afirma Louden (1999: 119), como modo de enfatizar su ofrecimiento a Odiseo de la inmortalidad y eterna juventud. El epíteto πολυφάρμακος, concerniente al empleo de drogas mágicas por parte de Circe, es exclusivo de la maga de Eea (*Od.* X 276).

Odiseo equipara a las dos diosas cuando, al revelar su identidad a los feacios al inicio del canto IX y en mitad de una declaración de amor por su patria, afirma que:

ἦ μὲν μ' αὐτόθ' ἔρυκε Καλυψώ, δῖα θεάων,  
[ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι, λιλαιομένη πόσιν εἶναι]  
ὥς δ' αὐτῶς Κίρκη κατερήτυεν ἐν μεγάροισιν  
Αἰαίη δολόεσσα, λιλαιομένη πόσιν εἶναι·  
ἀλλ' ἐμὸν οὐ ποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθεν.

*Od.* IX 29-33

Allí me retuvo Calipso, la divina entre las diosas,  
en huecas grutas, anhelando que fuera su esposo.  
Así igualmente la taimada Circe de Eea  
me detuvo en su palacio, anhelando que fuera su esposo.  
Pero nunca persuadió a mi ánimo en mi pecho.

Con estas palabras, Odiseo presenta una versión alterada de la verdad. Es cierto que Calipso lo retuvo en su cueva isleña e intentó el matrimonio con el héroe, prometiéndole a cambio la inmortalidad y la eterna juventud. Así se relata en el canto V. Circe, por su parte, sin duda entretuvo a Odiseo y sus compañeros durante un año en Eea, pero nada en la narración que el mismo héroe hará con posterioridad en el canto X indica que esta estancia fuera ni mucho menos contra la voluntad de Odiseo. Muy al contrario, son los compañeros los que deben recordarle a Odiseo que han de retomar su retorno (*Od.* X 467-475) y, cuando le manifiesta a Circe su deseo de marcharse, esta no se opone, sino

que se muestra pronta a dejarle partir enseguida comunicándole la necesidad de viajar al Hades (*Od.* X 488-495).

Si, efectivamente, Odiseo está adaptando su relato a los oídos feacios para agradarles y conseguir persuadirles de que lo ayuden en su propósito de volver a casa<sup>124</sup>, la intención es clara: de esta forma, el héroe se presenta como el objeto de deseo de nada menos que dos diosas, que, al igual que Alcínoo ofrece la mano de Nausícaa, le propusieron matrimonio, cosa que en los dos casos—y, por ende, implícitamente también este tercero en Esqueria—rechazó. Odiseo, como muchos estudiosos y lectores de la epopeya después, ha explotado las similitudes de Calipso y Circe, omitiendo sus diferencias. Y es que, si mucho es lo que une a la ninfa de Ogigia y la maga de Eea, es mucho asimismo lo que las separa, tanto en el carácter de sus personajes como en el tenor y función de sus episodios.

Dos son las principales disparidades entre Circe y Calipso<sup>125</sup>. En primer lugar, según decimos, Circe no es la mujer ferozmente enamorada y posesiva que trata por todos los medios de conservar al héroe a su lado; estos rasgos pertenecen a Calipso. Circe no solo no se muestra interesada en conservar a Odiseo a su lado y recibe la noticia de su partida sin inmutarse, sino que a lo largo de su tiempo juntos se muestra como una amante indiferente en el mejor de los casos. Su implicación emocional con Odiseo es mínima. Al fin y al cabo, el amor entre héroe y hechicera, así como la estancia de un año que termina por conllevar esta aventura, son elementos accesorios al desarrollo de la misma, cuyo núcleo consiste primero en ser un peligroso obstáculo para el *nóstos* de Odiseo, y en dar acceso a las siguientes etapas del viaje (visita al Hades, curso a seguir desde las Sirenas hasta Trinacria), después<sup>126</sup>. En cambio, el amor es la razón que motiva la acción del episodio de Calipso, cuyo carácter y función en la trama como prueba para Odiseo viene determinado por su condición durativa. Es la pasión absorbente y posesiva de la ninfa la que resulta en la retención en Ogigia y en el ofrecimiento de la inmortalidad a los que el héroe debe sobreponerse. Podríamos afirmar que Circe entretiene y Calipso retiene. El enamoramiento con el que muchas recreaciones posteriores caracterizan a Circe debe entenderse como procedente de una confusión, directa o indirecta, con la figura de Calipso en el relato homérico.

---

<sup>124</sup> Tal es la visión mayoritaria, cf. Most 1989; Scully 1989; De Jong 2001: 228-229.

<sup>125</sup> Muy interesante sobre la disimilitud que separa a Calipso y Circe es la visión de Loudon (1999: 104-122), quien considera que, aunque ambas guardan una serie de semejanzas genéricas, Calipso representa en el desarrollo narrativo de las distintas aventuras del *nóstos*, la antítesis de las figuras femeninas poderosas cuyo favor Odiseo debe ganar para continuar con la siguiente fase de su retorno, especialmente Circe. Argumenta Loudon que la manera en la que se desarrolla el episodio y la relación de ambas diosas con Odiseo es virtualmente la opuesta, según la cual Circe, como el resto de figuras femeninas poderosas de la *Odisea*, progresa desde una amenaza hasta una auxiliadora, y Calipso, servicial al encuentro, se revela como un potencial peligro en el final de la aventura. Cf. también Galindo Esparza 2015: 53, n. 73.

<sup>126</sup> “Atendiendo a las diversas actuaciones de Circe en la *Odisea* se pueden distinguir sus tres facetas fundamentales: una función primaria, relacionada con el νόστος, y dos funciones secundarias: la de amante y la de maga” (Galindo Esparza 2015: 57).

En segundo lugar, a diferencia de Circe y a pesar de las insinuaciones de Atenea (*Od.* I 56-57), Calipso no es singularizada como una hechicera en la caracterización que de ella se hace en la *Odisea*. No obstante, en esta cuestión el relato épico se presta al equívoco. Como Circe, Calipso, por cuanto que diosa menor y habitante del mundo fabuloso que recorre Odiseo, posee ciertos poderes sobrenaturales: es capaz de invocar vientos favorables que impulsen a Odiseo en su marcha (*Od.* V 268), y se insinúa que tiene alguna aptitud profética, cuando augura males al héroe para lo que queda de su retorno (*Od.* V 206-207). Pero la consideración de Circe como maga depende, antes bien, de su manejo de drogas, vara y palabras mágicas, con las que logra el comportamiento antinatural de las fieras que rodean su palacio y la conversión de los compañeros en cerdos y su reversión. Calipso, por el contrario, no realiza ningún prodigio de este tipo, a no ser que juzguemos como tal la posibilidad de concesión de la inmortalidad.

La facultad de conferir la inmortalidad no es, sin embargo, una prerrogativa exclusiva de Calipso; la tradición mito-poética griega recoge otros casos en los que los inmortales, por el hecho mismo de serlo, pueden otorgar la vida eterna a mortales, sin que ello se presente necesariamente como una conexión con la magias: Eos con Titono, e Ino-Leucótea, citados en la propia *Odisea* (*Od.* V 1-2, 333-335), o Deméter con Demofonte (*h.Cer.* 234-264) y Tetis con Aquiles (*A. R.* IV 869-879)<sup>127</sup>. En cualquier caso, la aceptación de la vida eterna no se produce en la *Odisea*, por lo que no tenemos manera de saber cómo se habría obrado su otorgamiento, pero nada en el relato del canto V de la *Odisea* insinúa que Calipso esté vinculada en modo alguno al mundo de la hechicería, como lo está Circe.

Tanto Calipso como Circe son figuras ambiguas, pero su ambigüedad es distinta: la de Circe resulta de la yuxtaposición de dos caracteres incompatibles, el de monstruo amenazante y auxiliadora divina, que no se compaginan en el tiempo, sino que se suceden el uno al otro. En su conversión, acaecida no por la dinámica interna de su relación con el héroe, sino por la frustración, igualmente mágica, de su poder hechicero, hay un componente irracional. La de Calipso, en cambio, es inherente a los hechos que protagoniza en la epopeya. Sus vaivenes y duplicidades responden si no a la lógica, a la verosimilitud de una amante rechazada dividida entre la imposición del destino y los deseos del héroe y su pulsión egoísta de satisfacer los propios anhelos. Unos mismos actos adquieren así un cariz diferente según la óptica que se adopte y la interpretación que quiera dárseles. Esto es lo que creemos que se quiere decir cuando se alude a la mayor profundidad psicológica del personaje de Calipso.

“In her conversations, first with Hermes in her cave, then with Odysseus on the shore, and finally in her dinner with Odysseus, she reveals herself a fully human character, with emotions and the style to convey them. Odysseus must act now not through tabus or magical rites or cunning

---

<sup>127</sup> Aunque en estos dos últimos casos la concesión implica un ritual cercano a la magia. Para más detalles sobre la frustrada conversión de Demofonte por Deméter, cf. Richardson 1979: 237-239. En cuanto a Eos y Titono, cf. también el *Himno homérico a Afrodita* (*h.Ven.* 218-38).

but as he would act towards another human, through conversation that respects the other's rights and desires" (Austin 1975: 157).

Debemos, pues, examinar a continuación cuál es la caracterización que el relato de la *Odisea* nos ofrece sobre el personaje de Calipso.

Efectivamente, si el sentido de su nombre y el origen de su figura se desvelan como enigmas de la filología, su desempeño en el poema épico puede parecernos también oscuro y equívoco. Antes del encuentro cara a cara con la ninfa de Ogigia, el relato ya se ha referido a ella en diferentes ocasiones y a través de diferentes voces, tanto del narrador externo como de diversos personajes. Tras la superación del episodio, asistiremos a varios recuentos de la aventura relatados por Odiseo. No es extraño que las visiones más negativas de la ninfa se expongan desde el exterior de Ogigia<sup>128</sup> por boca de Atenea y de Odiseo. De hecho, los calificativos de Calipso más adversos, como δεινὴ θεός, δολόεσσα o Ἄτλαντος θυγάτηρ ὀλοόφρονος aparecen siempre en las intervenciones que estos dos personajes realizan desde fuera de Ogigia, durante el primer concilio de los dioses y ante la corte feacia, respectivamente. Al fin y al cabo, Atenea y Odiseo están implicados de forma especial en la acción del episodio, una como valedora divina del héroe, otro como protagonista del trance, y en ellos recae en los diferentes momentos el peso narrativo de hacer avanzar el argumento épico. Ya hemos tenido oportunidad de discutir cómo en estos parlamentos tienen por objetivo procurar la salvación del héroe de las distintas coyunturas en las que se halla en Ogigia y Esqueria, por lo que en ellos conviene subrayar el patetismo de la situación de Odiseo, y, en consecuencia, presentar la imagen más desalentadora posible de Calipso. Otros personajes, como Zeus o Proteo, más indiferentes al conflicto con Calipso, así como el propio narrador homérico, que aspira a la objetividad, se refieren a la ninfa de forma imparcial; la misma Atenea rebaja el tono una vez que cuenta con la aprobación de Zeus en el concilio del canto I, así como en el segundo. Por su parte, en presencia de la ninfa, tanto Hermes como Odiseo se dirigen a ella con la debida deferencia.

Y es que, si previo al comienzo del episodio las alusiones a la ninfa insisten casi en exclusiva en su faceta como retenedora de Odiseo, con posterioridad a la conclusión del mismo, la narración refleja la ambivalencia que permea la caracterización de Calipso en la primera mitad del canto V. En sus relatos a la corte feacia, junto a su descripción de la ninfa como una deidad terrible, el héroe ha de reconocer su amable acogida, amoroso trato y sustento generoso cuando llegó náufrago a sus costas. Digno de advertir es cómo, superada la aventura, cuando Odiseo se encuentra solo y habla para sí mismo o la narración nos refleja por focalización inserta sus pensamientos, el recuerdo de la ninfa es neutro (*Od.* V 300, 321 y 372; XXIII 333-334), o incluso positivo (*Od.* VIII 452-453).

---

<sup>128</sup> D'Ippolito (1977: 62) advierte de esta diferencia en la caracterización de la ninfa desde fuera y dentro del canto V, si bien él relaciona los aspectos menos favorables con la atribución de características propias de la *Magna Mater* mediterránea.

En el episodio del canto V, única ocasión en la que la ninfa se halla en escena en la *Odisea*, podremos contemplar de primera mano el dualismo en el comportamiento de Calipso. La narración del episodio no mitiga el carácter pernicioso de la conducta de Calipso para con Odiseo. Muy al contrario, la ninfa se confirma como la retenedora impenitente del héroe. Su deseo de “tomarlo como esposo” se concreta en obligar a Odiseo a yacer con ella todas las noches contra la voluntad del héroe (*Od.* V 154). La ninfa no puede sino conocer el sufrimiento que la retención genera en su amado. El alejamiento físico del héroe en la costa y su llanto incesante constituyen una muestra ostensible de su rechazo, que la diosa no ignora: los versos en los que se describen las condiciones de Odiseo en Ogiqia no sólo como una actitud momentánea sino prolongada en el tiempo son focalizados, recordemos, a través de los ojos de Calipso (*Od.* V 151-158). Durante la última tentación la diosa reconoce de forma explícita la nostalgia de Odiseo, que ella centra en Penélope: ἰμειρόμενός περ ἰδέσθαι | σὴν ἄλοχον, τῆς τ' αἰὲν ἐέλδεται ἡμᾶτα πάντα (*Od.* V 209-210) “aunque ansíes ver a tu esposa, a la que anhelas continuamente todos los días”. Así pues, Calipso persigue su pulsión egoísta de conservar a Odiseo a su lado aún a costa del evidente sufrimiento que ello causa al héroe.

Aunque el conocimiento de los padecimientos de Odiseo en Ogiqia no impele a Calipso a cejar en su retención, la ninfa no resulta indiferente a su dolor. En las primeras palabras que Calipso dirige al héroe en el episodio expresa su conmiseración por su situación: κάμμορε, μή μοι ἔτ' ἐνθάδ' ὀδύρεο, μηδέ τοι αἰὼν | φθινέτω, “desdichado, ya no te me duelas más aquí, ni malgastes tu vida” (*Od.* V 160-161). El término κάμμορε es siempre empleado para referirse a Odiseo por personajes, mayoritariamente femeninos, empáticos a las penalidades del héroe y en momentos de peligro físico, pero sobre todo de angustia intelectual<sup>129</sup>. Nótese, asimismo, el dativo ético μοι, situado además al inicio de la frase. La exhortación viene, además, precedida del acto de situarse junto al héroe, en una muestra de complicidad (*Od.* V 159). Y es que, al mismo tiempo que lo retiene, el tratamiento que Calipso dispensa a Odiseo durante su permanencia en su isla es afectuoso, comprensivo y solícito. El tiempo durante el que asistimos a la interacción de ninfa y héroe es escaso—no llega a ochenta versos—; sin embargo, la narración del canto V da cabida a la demostración de la parte más gentil de Calipso.

De un lado, el cuidado que a Odiseo se le ha dispensado en Ogiqia ha sido siempre casi divino, como afirma el propio héroe ya en Esqueria:

ὁ δ' ἄρ' ἀσπασίως ἶδε θυμῷ

<sup>129</sup> Telémaco (*Od.* II 351), Calipso (*Od.* V 160), Ino (*Od.* V 339), Anticlea (*Od.* XI 216) y Atenea (*Od.* XX 33). De Jong (2001: 134) apunta que estas palabras de la ninfa en los versos 160-161 se hacen eco de las utilizadas por el narrador, lo que señalaría que Calipso ya no está mirando la situación desde su propio punto de vista, al contrario que en el coloquio con Hermes, sino que, ante Odiseo, la ninfa es capaz de reconocer su sufrimiento y lo compadece. Constituye este uno de los rasgos más señeros de la sensibilidad con la que la narración homérica perfila sus protagonistas en el episodio de Calipso: con una pequeña palabra, el poeta consigue hacernos partícipes de un cambio de disposición y punto de vista de los personajes.

θερμὰ λoέτρ', ἐπεὶ οὐ τι κομιζόμενός γε θάμιζεν,  
ἐπεὶ δὴ λίπε δῶμα Καλυψοῦς ἠϋκόμοιο·  
τόφρα δὲ οἱ κομιδὴ γε θεῶ ὧς ἔμπεδος ἦεν.

Od. VIII 450-453

Contempló con ánimo satisfecho

el baño caliente, puesto que no acostumbraba a acicalarse en nada  
después de que abandonara la mansión de Calipso de hermosa cabellera.

Hasta entonces su cuidado había sido siempre como el de un dios.

Dentro del episodio, la escena de banquete que se produce entre la primera y la segunda conversación de Calipso y Odiseo nos proporciona un atisbo de cómo debió ser este tratamiento en la isla de la ninfa: el héroe se sienta en el θρόνῳ φαεινῷ σιγαλόεντι (Od. V 86) que había abandonado Hermes y es obsequiado con toda clase de comida y bebida con la que satisfacer su hambre. Odiseo hablará a los reyes feacios de los divinos vestidos que Calipso le procuraba (Od. VII 260-261). No obstante, las prendas divinales de las que Odiseo habla a los feacios estaban siempre regadas por las lágrimas de Odiseo: las carencias de Odiseo junto a Calipso no se sitúan nunca en el plano físico, donde goza de una gran magnificencia, sino emocional, en un ámbito que la ninfa nunca será capaz de colmar: la necesidad de su patria y familia.

El entendimiento que Calipso posee del carácter de Odiseo es, con todo, solo equiparable al de Atenea. Compárense las respuestas de ambas diosas al exceso de celo de Odiseo y su pronto recurso a la cautela y el disimulo en Od. V 180-183 y XIII 287-295:

ὧς φάτο, μείδησεν δὲ Καλυψώ, δῖα θεάων,  
χειρὶ τέ μιν κατέρεξεν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν·  
“ἦ δὴ ἀλιτρός γ' ἐσσι καὶ οὐκ ἀποφώλια εἰδώς,  
οἶον δὴ τὸν μῦθον ἐπεφράσθης ἀγορευῶσαι.

Od. V 180-183

Así dijo, se sonrió Calipso, divina entre las diosas,

lo acarició con la mano y le dijo estas palabras:

“Eres en verdad un bribón y versado en cosas no vanas,  
cuando pensaste en pronunciar tales palabras.”



ὦς φάτο, μείδησεν δὲ θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη,  
χειρὶ τέ μιν κατέρεξε· δέμας δ' ἤϊκτο γυναικί  
καλῆ τε μεγάλη τε καὶ ἀγλαὰ ἔργα ἰδυίη·  
καὶ μιν φωνήσασ' ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·  
“κερδαλέος κ' εἶη καὶ ἐπὶ κλοπος, ὅς σε παρέλθοι  
ἐν πάντεσσι δόλοισι, καὶ εἰ θεὸς ἀντιάσειε.  
σχέτλιε, ποικιλομήτα, δόλων ἄατ', οὐκ ἄρ' ἔμελλες,  
οὐδ' ἐν σῆ περ ἐὼν γαίη, λήξειν ἀπατάων  
μύθων τε κλοπίων, οἳ τοι πεδόθεν φίλοι εἰσίν.

*Od. XIII 287-295*

Así dijo, se sonrió la diosa de ojos glaucos Atenea,  
y lo acarició con la mano. Había adoptado la figura de una mujer  
bella y alta y versada en espléndidas labores.

Y le dirigió aladas palabras:

“Artero y taimado sería quien te aventajara  
en toda clase de engaños, incluso si te encontraras con un dios.  
Insensato, muy mañero, insaciable de engaños, no ibas,  
ni aun estando en tu propia patria, a cesar de tu palabras  
traicioneras y mañeras, que te son queridas desde lo más profundo de tu ser.”

Con una sonrisa y una caricia reaccionan tanto Calipso como Atenea a la trapacería de Odiseo. El tono de sus reproches revela que, en lugar de ofenderlas, en realidad los recelos del héroe más bien les causan gracia, y que su excesiva suspicacia es recibida con bienhumorada comprensión que no esconde el apego y un cierto regocijo por este rasgo tan propio de Odiseo. La prolongada convivencia—en algún momento también feliz—de siete años en Ogiqia, mucho más tiempo del que Odiseo ha pasado con cualquier otra mujer del poema, más incluso que con Penélope previo a la guerra de Troya, si atendemos al a tradición épica, ha servido a Calipso para alcanzar un conocimiento íntimo de la personalidad de su amado al nivel tan solo de Atenea, su eterna protectora. Pero, mientras la innecesaria cautela del héroe lo acerca a Atenea, quien lo dispensa por su afinidad en la pericia en astucias, la desconfianza de los motivos de Calipso en la liberación delata el abismo que separa los sentimientos de ninfa y héroe y la incomprensión que se ha establecido entre ambos. En lo que respecta a Calipso, la escena

está llena de delicadeza y ternura, con un componente de comicidad en lo superfluo de las precauciones del “campione di ogni astuzia” (D’Ippolito 1977: 140), pero imbuida también de una profunda tristeza.

En lo que es una incuestionable prueba de buena voluntad, Calipso se aviene sin vacilación a prestarle juramento a Odiseo con el inquebrantable testigo de la Éstige. Odiseo no está en condiciones de exigir o coaccionar a la ninfa—como ocurre en el otro juramento a Circe—de ningún modo, por lo que Calipso actúa por propia voluntad para tranquilizar al héroe. Añade, además de lo requerido, la promesa de su consejo como si fuera para ella misma. Ya ante Hermes, y en ausencia de Odiseo<sup>130</sup>, Calipso ha expresado su intención de guiar a Odiseo para que se produzca la vuelta. La diosa ha comprometido, así, ante los dioses y ante el mismo héroe su colaboración en la reanudación del retorno. Y, realmente, la ninfa lo hará cuando, al final del episodio, adopte una actitud de donante. Colaborará con Odiseo en las diferentes fases de la construcción de la balsa, dotándole de herramientas y materiales (*Od.* V 233-242, 246, 258), y, a su partida, lo bañará<sup>131</sup>, vestirá, aprovisionará y enviará un viento favorable, así como le indicará cómo orientarse durante la travesía (*Od.* V 263-278, 276-277). Calipso, pues, tiene todo el derecho a proclamar ante Odiseo: καὶ γὰρ ἐμοὶ νόος ἐστὶν ἐναΐσιμος, οὐδέ μοι αὐτῇ | θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι σιδήρεος, ἀλλ’ ἐλεήμων “pues mi intención es justa y no tengo un ánimo de acero en mi pecho, sino compasivo” (*Od.* V 190-191).

Por toda su dulzura para con Odiseo, Calipso también de muestras en el episodio de un temperamento virulento. Antes de admitir la inevitabilidad de la resolución divina, su primera reacción frente Hermes por el mandato divino es un estallido violento de ira e indignación contra los Olímpicos. Solo en otra ocasión sentimos la rabia de la ninfa a punto de estallar: se trata de la declaración de su superior belleza en comparación con Penélope (*Od.* V 211-212). La animosidad de Calipso en el recuerdo de la menos hermosa y mortal, pero preferida esposa, es palpable en las palabras de la diosa y nos deja con el presentimiento de que cualquier rebatimiento de su mayor hermosura respecto a su adversaria por el amor de Odiseo puede acabar en catástrofe. En este caso, sin embargo, la potencial cólera de la diosa queda en un amago; la diplomacia de la respuesta de Odiseo, presto a distraer la atención de la rivalidad con Penélope, lo evita. En su réplica a Hermes, en cambio, Calipso desata toda su furia. En este sentido, el verbo ρίγησεν del verso 116, que denota en la épica homérica un escalofrío de terror, señala la conmoción

---

<sup>130</sup> Cf. D’Ippolito 1977: 126.

<sup>131</sup> El hecho de que sea la propia Calipso la que bañe a Odiseo es significativo. Esta tarea solía encomendarse a los esclavos o miembros más jóvenes del hogar. Por ejemplo, el baño de Telémaco por Policasta (*Od.* III 464-468), el rechazo de Odiseo a ser bañado por las compañeras de Nausícaa (*Od.* VI 211-228) o el baño de las siervas de Circe a Odiseo (*Od.* X 358-367). La relación del baño de Circe a los compañeros de Odiseo en el verso 450 con el resto de casos es difícil de establecer al situarse en el contexto del ritual mágico de retroversión. Así pues, o bien Calipso estaba sola en su isla (desdeñando la referencia a las δμοφαὶ de *Od.* V 199, cf. Hainsworth 1988: 273), o que el baño era un último momento de intimidad que Calipso no estaba dispuesta a dejar en manos de terceros (cf. Delebecque 1980: 117). En cualquier caso, la mención de estas δμοφαὶ “non intaccano il poetico alone di solitudine che Omero à creato attorno alla dea” (D’Ippolito 1977: 146).

que embarga a la ninfa frente a la noticia y sirve como prelude del arrebató que va a seguir<sup>132</sup>.

Contra la orden divina blande Calipso su salvación de Odiseo cuando estuvo a punto de morir, náufrago, por el rayo de Zeus y ninguno de los demás inmortales le brindó su ayuda (*Od.* V 118-136). Su contestación a la resolución de los dioses el episodio del canto V nos permite contemplar la situación en Ogigia desde la perspectiva de Calipso. Para la audiencia extradiegética, Odiseo, y el aparato divino, el mantenimiento en Ogigia puede constituir una mortificación inexcusable del héroe, pero para Calipso es tan solo de justicia: su salvación, amable acogida y cuidados a Odiseo cuando el resto de dioses casi lo perdieron hace de su deseo de conservar a este mortal a su lado su derecho legítimo. El rescate y sustento de Odiseo le han otorgado, entiende Calipso, una facultad casi de propiedad sobre la vida de este<sup>133</sup>. Aún más, la permanencia de Odiseo en su isla significa su liberación de la muerte y todo sufrimiento, concesión de la inmortalidad mediante. Se trata de una postura esencialmente egoísta. Desde la posición de la ninfa, irreductible a la realidad palpable de la angustia de Odiseo, sin embargo, solo la crueldad y la envidia de los dioses hacia su relación amorosa con un mortal—σκέτλιοί ἐστε, θεοί, ζηλήμονες ἔξοχον ἄλλων (*Od.* V 118)—los impulsa a arrancarlo ilícitamente de su lado y a condenarlo a él a la ruina<sup>134</sup>, como ya hicieran antes con los romances de otras divinidades.

Finalmente, a la diosa no le quedará más remedio que plegarse a la voluntad de Zeus, que admite inevitable<sup>135</sup>. Pero incluso en su claudicación, la diosa se muestra intratable. Sus palabras en los versos 139-142 están cargadas de despecho y de altivez: en acceder a dejar marchar a Odiseo con la expresión más desabrida y cortante posible: tras su larga protesta, el doblegamiento de Calipso a la orden divina se condensa en la sola palabra ἐρρέτω<sup>136</sup> (*Od.* V 139), que podríamos traducir al castellano como “que se vaya

<sup>132</sup> Cf. Ebeling 1885b: 263; De Jong 2001: 132; D’Ippolito 1977: 117.

<sup>133</sup> “Eppure quell’amore lei lo aveva meritato, il giorno che il mare aveva gettato sull’isola un uomo nudo e affamato, che ella aveva salvato, e amato. Qui φίλεον “lo amavo” (135) è come un grido con cui la dea rivendica un diritto più che giustificare il cedimento ad una passione sconveniente.” (Zambarbieri 2002: 425). Cf. también D’Ippolito 1977: 122: “ma sopra tutto sono le proprie cure che Calipso tiene ad evidenziare, cure che, considerate, con una esagerazione efficacemente versisimile sul piano psicologico, come esclusivo strumento della salvezza dell’eroe, diventano, nel pensiero della dea, un motivo di acquisito diritto a trattenere l’amato accanto a sé.”

<sup>134</sup> De Jong 2001: 132: “In her eyes, however, not letting Odysseus stay with her virtually amounts to killing him, since she would have made him immortal and ageless (136), while Zeus’s order exposes him to the dangers of the sea”.

<sup>135</sup> D’Ippolito (1977: 126) nota la contradicción entre los versos 143-144 con respecto a la negación de la ayuda en el verso 140, a la que considera “solo una momentánea, psicológicamente versisimile, reazione, tosto cancellata dalla urbanità dei vv. 143-144”. Zambarbieri (2002: 424) ve en este discurso un precedente de los parlamentos de las heroínas trágicas, en los que la racionalidad cede paso a la emoción.

<sup>136</sup> Para el significado del verbo ἐρρέω en la épica homérica, cf. Ebeling 1885a: 477-478. La expresión es, sin duda, una muestra de despecho de Calipso más que un auténtico deseo de perdición del héroe. Cotéjese con el σὺ δὲ χάριε καὶ ἔμπη ante el propio Odiseo en el verso 205. Es posible asimismo interpretar que la Es posible, asimismo, interpretar que la utilización verbo ἐρρέω encierre una referencia al sufrido destino al que, a ojos de la ninfa, aboca a Odiseo la decisión de Zeus, primero, con los padecimientos que sabe que arrostrará en su travesía por mar antes de llegar a Ítaca, y, en última instancia, con la muerte a la que la condena la renuncia a la inmortalidad.

en hora mala”, que denota todo el enojo y la frustración, rayando incluso en la malquerencia por el destino del héroe, que la diosa siente por el desengaño final de sus deseos. En negarse a enviarlo ella misma (πέμψω δέ μιν οὔ πη ἐγώ γε) Calipso encuentra su último reducto de resistencia ante la decisión de los inmortales<sup>137</sup>. El ofrecimiento de consejo que sigue no termina de contrarrestar esta formidable demostración de resistencia de la diosa. Hermes se ve impelido a repetir de modo perentorio su mensaje (*Od.* V 146-147)<sup>138</sup>.

Ya conocíamos la negativa de Calipso a dejar marchar a Odiseo, pero es su rebeldía incluso una vez conocido el decreto inviolable de los dioses lo que arroja una sombra sobre su comportamiento en la epopeya en cuanto a su acatamiento de la resolución de Zeus. Como ya hemos visto al hablar de los temas y motivos del episodio, no hay falsedad en el ofrecimiento de la inmortalidad, en el sentido de que la diosa nunca tergiversa la realidad de las implicaciones de la concesión de la vida eterna. Calipso también ha garantizado que bajo el permiso para partir no está maquinando la perdición del héroe, y a lo largo del episodio ha dado muestras de que su preocupación por la supervivencia y bienestar del héroe son genuinas. Al revés de lo que afirma Delebecque (1980: 117), la ninfa está lejos de preferir la muerte del héroe a su abandono. Nunca podremos, de hecho, coger a Calipso en una mentira flagrante. Ello no quiere decir que la ninfa no maneje la información que proporciona a Odiseo con vistas a un último intento de convencer al héroe.

A pesar de la obligación divina de liberarlo, parece evidente por lo que transcenderá en el episodio que la ninfa aún no se ha resignado a perder al héroe, y a ello orienta sus acciones. Calipso había asegurado ante Hermes no ocultar nada a Odiseo a fin de que volviera a su patria (*Od.* V 143-44), pero tan pronto como el nuncio se marcha incumple esta promesa, aunque sea de modo parcial. Ciertamente, Calipso no oculta a Odiseo ninguna información que le sea imprescindible para salir de la isla, hablándole de la construcción de la balsa, pero se guarda de mencionar la procedencia divina de tal mandato: nada dice a Odiseo de la resolución de Zeus o de la visita de Hermes. Muy al contrario, se atribuye a sí misma la iniciativa de dejarlo partir: ἤδη γάρ σε μάλα πρόφρασσ' ἀποπέμψω (*Od.* V 161) “pues ya de muy buen grado dejaré que partas”. Sean cuales sean las motivaciones extradiegéticas de este silencio, el arrogarse el mérito de su liberación se ha entendido unánimemente como un empeño de Calipso en aparecer misericordiosa ante Odiseo y, así, ser considerada por él bajo una luz más favorable<sup>139</sup>. Un descuido parece, de cierto, improbable. Durante la comunicación del permiso para partir, la ninfa condiciona el regreso efectivo de Odiseo a su hogar a la voluntad de los

---

<sup>137</sup> Cf. D'Ippolito 1977: 125; Hainsworth 1988: 268; Zambarbieri 2002: 391. El κείνοσ con el que la diosa se refiere a Zeus en el verso 139 es otra muestra de resentimiento.

<sup>138</sup> D'Ippolito (1977: 127): “Erme vuole assicurarsi che il convincimento le persista durevole”. Resulta llamativo cómo toda la intervención de Hermes en el episodio comienza y termina con el término Ἀργειφόντης, cf. D'Ippolito 1977: 128.

<sup>139</sup> Cf. De Jong 2001: 132-134, quien habla de “estrategia consciente” de la diosa con vistas a la última tentación.

dioses (*Od.* V 169-170), como si Hermes no le hubiera transmitido con certeza el destino de Odiseo. La alusión a los Olímpicos en este punto contiene no poca ironía: lo que para Odiseo, que permanece así ignorante de los designios divinos, aparece como una piadosa expresión de sumisión a los dioses, para Calipso y para la audiencia, justo después de la marcha de Hermes, supone un desahogo velado del resentimiento de la ninfa por el mandato de los dioses<sup>140</sup>.

Percibida esta intención en la mente de Calipso, las siguientes interacciones con Odiseo se cargan de una insuperable ambigüedad y de dobles lecturas, que sustentan la visión más manipuladora y taimada de Calipso (cf., por ejemplo, Delebecque 1980: 117-118). Las manifestaciones de buena voluntad ante Hermes, y, sobre todo, ante Odiseo tras el juramento adquieren, así, un nuevo sentido, no porque descubramos en ellas una mala intención oculta, sino porque notamos lo poco a lo que en realidad se ha comprometido la ninfa: *stricto sensu*, Calipso solo se ha obligado a dar a Odiseo su consejo, como precisa, como si fuera para ella misma. Pero, ¿qué duda puede haber de que la diosa no es capaz de concebir mejor opción que la que ella le brinda a Odiseo? Muestra de ello da la que será su postrera conversación. Calipso conoce y admite el deseo de Odiseo de retornar, un anhelo al que da su renuente bendición. Es de señalar en este punto cómo ante Odiseo la ninfa emplea la fórmula virtualmente opuesta en su sentimiento al ἐππέτω que profiriera cuando el mandato divino comunicado por Hermes la obligaba a asumir la marcha del amado (*Od.* V 139): la violencia de Calipso se reserva para Hermes, nunca alcanza a Odiseo. Empero, la ninfa matiza su “que te vaya bien” con un “de todos modos”, como podríamos traducir la expresión καὶ ἔμπης.<sup>141</sup> Juntas, interrogación retórica y locución adverbial, transmiten una clara línea de pensamiento: aún si consiente en su ansia por el regreso, para la ninfa es todavía inconcebible cómo el arduo retorno de Odiseo a su esposa y vida mortales puede traerle verdadera felicidad. La diosa augurará a Odiseo las penalidades que padecerá a la partida de su isla. La predicción es certera. (*Od.* V 206-207, 300)<sup>142</sup>. Su mención en este momento, sin embargo, obedece también a los intereses de la diosa. Por otro lado, la ninfa limita el vaticinio a los sufrimientos inminentes de Odiseo, ignorando de nuevo su ulterior destino de regresar a Ítaca, que Hermes le había hecho saber a Calipso. De ello es posible interpretar que considera suficientes estos padecimientos para hacer cambiar de opinión a Odiseo; la ninfa pone en condicional la llegada efectiva de Odiseo a la patria. Incluso se puede pensar que no existe adivinación en absoluto, y que estas palabras no es más que una suposición o invención para amedrentar a Odiseo a la aceptación, según la intención más o menos oportunista que hagamos de las palabras de la diosa<sup>143</sup>.

---

<sup>140</sup> Cf. De Jong 2001: 134.

<sup>141</sup> En algunas reelaboraciones del episodio, como las de Luciano, Gebhat, Pascoli o Kazantzakis, Ítaca de hecho solo traerá sinsabores al héroe.

<sup>142</sup> La audiencia ya conoce la verdad de este vaticinio, habiendo sido advertidos ya por las palabras de Zeus en *Od.* V 33, por lo que tampoco es descartable un caso de transferencia. Cf. De Jong 2001: 136.

<sup>143</sup> Sobre cómo es posible que Calipso conozca los sufrimientos siguientes de Odiseo sin haber escuchado las palabras anteriores de Zeus, cf. De Jong 2001: 136. En cualquier caso, la ausencia de referencia a la

Por su parte, la última tentación es enunciada con sumo cuidado, sin abandonar nunca el terreno de la hipótesis. Se trata apenas de una insinuación, bajo la forma de una condicional, que, sin embargo, brinda a Odiseo una última oportunidad de retractarse y acogerse a su ofrecimiento al fin, si así lo desea. La ninfa deja, así, que el peso de la elección caiga en Odiseo, de suerte que, después de todo, no sería ella la que habría contravenido la decisión de Zeus, sino el propio héroe. Ella estaba dispuesta a dejarlo marchar, él ha decidido quedarse. La retención ya no sería tal, al responder la permanencia en Ogigia a la voluntad del héroe<sup>144</sup>. Desde que conoce la resolución de los dioses, Calipso mantiene en el episodio una actitud ambigua hacia la liberación de Odiseo, en apariencia acatando el mandato divino, pero manteniendo siempre la puerta abierta y fomentando disimuladamente un posible cambio de opinión del héroe. La sutileza de Calipso, a veces no suficientemente remarcada, hace que el enfrentamiento no sea frontal; sin embargo, la actuación de la ninfa no deja de constituir un acto de rebeldía contra el mandato divino, y, por ende, contra el destino, cuando, en contra de lo que Hermes le ha transmitido, obra para procurar, no la marcha del héroe, sino su permanencia a su lado. En nombre del último resquicio de esperanza que Calipso todavía alberga, aun acorralada por la resolución divina y a pesar de conocer de antemano la negativa de Odiseo<sup>145</sup>, la impulsa a desafiar la cólera de Zeus.

Por todo lo oblicuo de la presentación de su propuesta final, el verso en el que Calipso insta a Odiseo a permanecer en Ogigia está preñado de angustia y anhelo. En tan solo el espacio de un verso (*Od.* V 208) se concentran hasta ocho expresiones que hacen referencia a la estancia perpetua de Odiseo junto a Calipso—ἐνθάδε, αἴθι, μένων, σὺν μοι, τόδε δῶμα, φυλάσσοις—(D’Ippolito 1977: 149). Tal acumulación no solo refuerza la idea ante Odiseo, sino que transmite la fuerza del deseo de que el héroe permanezca a su lado y deja ver un atisbo de la ansiedad que la diosa experimenta ante la perspectiva de la separación, del hambre que padece por su compañía, de la soledad que parece cernirse sobre ella de no ser por su presencia. Qué consecuencias tendría la ira olímpica para Calipso y, en todo caso, Odiseo o cómo pensarían afrontarla es algo que no se contempla en el poema homérico. La empresa de la ninfa estuvo siempre condenada al fracaso. La última tentación queda así configurada en la *Odisea* como la suprema acción de la desesperación de Calipso.

---

profetizada vuelta de Odiseo a Ítaca cumple también la función narrativa de mantener al héroe desconocedor de su porvenir y, por tanto, otorga mayor valor a su renuncia a la inmortalidad.

<sup>144</sup> Topamos así, con la ya tratada cuestión del libre albedrío en los poemas homéricos. Con esta supuesta elección, es posible deducir que Odiseo aumentaría, como Egisto, sus males ὑπὲρ μόνον, y si no anularía el destino, conseguiría, al menos, retrasar su cumplimiento.

<sup>145</sup> O, como dice D’Ippolito (1977: 148), “con istintivo moto sentimentale più che con razionale convinzione”. Zambarbieri (2002: 395) argumenta, en contra del resto de la crítica, que no hay en este pasaje un intento de Calipso de conservar a Odiseo, sino que debemos entenderlo como “una débole protesta, sospiro di malinconia e desiderio senza speranza”. Todos esos matices están presentes en la intervención de la ninfa; que esta, sin embargo, tiene aquí una intención persuasiva resulta claro de la reacción del propio Odiseo, que responde con una negativa, como el mismo Zambarbieri reconoce tácitamente (cf. 396: “e all’ultimo tentativo di Calipso risponde con ostinazione invincibile...”, cf., asimismo, la página 425).

El coloquio final entre Calipso y Odiseo revela la profunda incomprensión que existe entre las concepciones vitales de héroe y ninfa. Si Calipso no desiste en su empeño de conservar al héroe, recurriendo a una última tentación incluso después de la orden divina, es porque es incapaz de comprender los motivos que impulsan a Odiseo a renunciar a la inmortalidad en pos del regreso. Para Calipso, no hay nada mejor que la vida eterna en su isla, gozando de su amor y compañía, sin llegar nunca a concebir que, aunque la vida en Ogigia pueda ser superior en todos los aspectos, los encantos de Ítaca para Odiseo no pueden cifrarse en el bienestar material o la sublimidad de la condición de vida que ofrece, sino en que se trata ni más ni menos que de su hogar.

Esta dinámica de incomprensión subyace a la relación de Calipso con Odiseo durante todo el episodio y se agudiza con la última tentación. La falta de entendimiento no implica intransigencia, al menos en lo que a este momento final respecta. A diferencia del encargo divino, la ninfa termina por respetar la preferencia del héroe. Su rechazo en la última tentación basta para callarla, literalmente, para siempre. El mandato divino ha abierto una puerta, una posibilidad que Odiseo debe aprovechar para escapar, y ha fijado un límite para los hasta ahora infinitos intentos de la diosa por retenerlo por siempre. Pero resulta relevante observar cómo, en lo que a Calipso respecta, es la palabra de Odiseo, y no la de los dioses, la que resulta conclusiva. Calipso está dispuesta a contradecir la voluntad de los dioses y del sino, razón por la que conserva su potencial dañino hasta los últimos momentos del episodio, pero no se rebela contra la Odiseo. Si bien solo cuando la intervención divina ha puesto coto a sus esperanzas, lo cierto es que Calipso acepta sin ánimo vengativo esta negativa final de su amado<sup>146</sup>. Una vez más, la prueba que entraña el episodio de Ogigia es superada, aun con el auxilio de los dioses, principalmente en el ámbito humano. La noche de amor, esta vez consensuado, de *Od.* V 226-227, sella la resignación de Calipso. Solo entonces, nos dice el texto homérico, se dispondrá Calipso a meditar en verdad su partida (*Od.* V 233). A partir de entonces, la ninfa, como una figura silente, se dedicará, ya sin dobleces, a colaborar con el héroe en la reanudación del *nóstos*.

¿Es, por tanto, Calipso una maliciosa seductora que no duda en recurrir a cualquier artimaña para detener al héroe junto a ella? ¿O es una enamorada incomprendida maltratada por el destino? La ninfa que nos presenta la *Odisea* oscila continuamente entre la preocupación por el bienestar de Odiseo y la imposición de sus deseos, entre la pulsión visceral de salvaguardar la satisfacción de los propios anhelos y la racionalidad de la obediencia debida al mandado divino, entre un comportamiento altamente emocional con un manejo inteligente de la situación que mejor la disponga para conseguir sus propósitos. Tal disparidad de voluntades entra a veces en colisión, pero la grandiosidad del relato de la *Odisea* es que ello no produce como resultado un ser paradójico. Muy al contrario, el poema épico nos ofrece la imagen de un personaje humano, dotado de profundidad de

---

<sup>146</sup> Cf. Stanford 1954: 49: “Yet Calypso even in ther parting scenes with this relectuan consort never expresses any bitterness or anger”.

carácter, dividido entre un amor profundo, pero absorbente, y el destino de saberse abandonada.

La Calipso homérica es egoísta y posesiva, pero no perversa. La diosa antepone la consecución de sus aspiraciones amorosas desde una ceguera completa hacia las razones del sufrimiento y la preferencia de Odiseo, convencida de que nada mejor puede sucederle al héroe que su ofrecimiento de la inmortalidad. Su egocentrismo causa un gran mal a Odiseo, pero es justo afirmar que la diosa nunca busca de forma intencional el daño del héroe. Los extremos a los que está dispuesta a llegar para defender sus ambiciones, aunque peligrosos, no alcanzan nunca la ruina del héroe. Calipso puede amar de forma errada, pero ama, al fin y al cabo.

La complejidad de la caracterización homérica de Calipso crea una figura que se mueve en una amplia gama de grises y que se presta a diferentes interpretaciones y visiones, según se potencie la dimensión más nociva o más amable de este polifacético personaje. Es por ello por lo que, ante el mismo personaje, la crítica ha reaccionado a esta ambivalencia de maneras bien diversas, desde los que la han considerado una pérfida retenedora hasta una víctima de la crueldad de los dioses, Odiseo y el hado. En gran medida, la audiencia debe decidir qué hacer de Calipso. La tradición también habrá de enfrentarse a la recreación del intrincado tapiz que conforma el personaje de Calipso en la *Odisea*.

### **Odiseo<sup>147</sup>**

El episodio de Calipso en el canto V de la *Odisea* es fundamental en la caracterización del protagonista de la epopeya, por constituir su primera aparición directa en el poema épico. Será en Ogigia donde el relato introduzca al héroe como actor en su propia historia. La presentación que se haga de la personalidad, comportamiento y actuaciones de Odiseo en este nuestro primer contacto inmediato con él será, pues, de suma importancia en la percepción que de él tengamos para el resto de la obra. En este momento y a partir del mismo, el héroe se caracterizará a sí mismo a través de sus propios hechos, dichos, pensamientos y sensaciones. Hasta entonces, el bosquejo del personaje de Odiseo ha dependido de declaraciones de terceros, del narrador, pero, sobre todo, de otros personajes. Como es natural, la caracterización de Odiseo es, así, la más compleja de cuantas se realizan en la *Odisea*, pues a ella contribuyen tanto las indicaciones del narrador externo, como de muchas otras figuras de la trama, así como la actuación del mismo héroe (De Jong 2001: 133).

En efecto, el poeta homérico retrasa la aparición del héroe principal cuatro largos cantos<sup>148</sup>. Ello no significa que Odiseo constituya una incógnita, un folio en blanco a lo

---

<sup>147</sup> Estudios imprescindibles para la comprensión de la caracterización de Odiseo son el de Stanford 1954 y Jouanno 2013.

<sup>148</sup> Los cuatro primeros cantos “presentano tutto quello che in séguito occuperà la mente del protagonista, e cioè la sua terra, la sua sposa, il suo figliuolo, i suoi avversari. Ma al tempo stesso preparano l’entrata in



largo de la Telemaquía. Al contrario, durante este intervalo la audiencia no ha permanecido del todo en la oscuridad sobre el personaje de Odiseo. Al margen de las nociones previas que la audiencia, tanto antigua como moderna, pudiera poseer sobre el héroe, la narración homérica se preocupa de ofrecernos una imagen de Odiseo antes de que se persone propiamente en la trama. Por supuesto, el primer acercamiento que tenemos a la figura de Odiseo en la epopeya es el célebre “ἄνδρα πολύτροπον” del primer verso de la *Odisea*, con su doble sentido: Odiseo es el héroe “de muchas vueltas” por su accidentado vagar, pero también por su versátil intelecto. El proemio de la epopeya, en su panorámica sobre el argumento del poema, destaca las cualidades de Odiseo como esforzado peregrino y diligente, aunque fracasado, líder. Atenea, durante el primer concilio de los dioses, insiste, además de en la desgracia que sufre a manos de Calipo, en su prudencia (Ὀδυσῆϊ δαΐφρονι: *Od.* I 48) y en su piedad para con los dioses (οὐ νότ' Ὀδυσσεύς | Ἀργείων παρὰ νηυσὶ χαρίζετο ἱερὰ ῥέζων | Τροίη ἐν εὐρείῃ; *Od.* I 60-62).

Pero el escenario de la caracterización *in absentia* de Odiseo será, ante todo, Ítaca. La desaparición del padre lo permea todo, desde el desvalimiento de Telémaco a la tristeza de Penélope, pasando por la insolencia de los pretendientes, que no se hallarían en el palacio de no ser por la falta del amo de la hacienda, y el desgobierno de la isla que se manifiesta en la asamblea del canto II. Al mismo tiempo, Odiseo es una figura omnipresente en Ítaca, no solo en el parecido de Telémaco o en la gran necesidad que sus allegados tienen de poner fin a la insolencia de los pretendientes, sino especialmente por la rememoración de quienes lo trataron. Aquellos capaces de recordar a Odiseo antes de su partida a Troya no dudan en evocar su figura para su hijo, que no llegó a conocerlo: Atenea, transfigurada en su antiguo huésped Mentos, Halisertes, Méntor y también Penélope. La imagen de Odiseo que de este modo emerge, como creada por las piezas de un puzzle, es la de un varón sobresaliente y astuto, un guerrero valeroso y decidido, un buen rey que gobernaba a sus súbditos con la benevolencia de un padre<sup>149</sup>, en cuyo regreso los itacenses depositan toda esperanza de acabar con la plaga de los pretendientes.

No obstante, los relatos más importantes para recrear la figura del progenitor ausente a los ojos de su hijo son los de Néstor y Menelao en los viajes de Telémaco a Pilos y Esparta, respectivamente. “Il viaggio di Telemaco deve far luce sulla sorte di Odisseo, ma è destinato soprattutto a far rivivere la sua gloria nel ricordo degli antichi compagni di guerra, Nestore e Menelao, e di chi, come Elena, lo ha ben conosciuto nella sua genialità” (Zambarbieri 2002: 423). Si el viaje de Telémaco arroja unos resultados dudosos en cuanto a descubrir la supervivencia y el paradero del padre, sin embargo, consigue el objetivo a la perfección de perfilar una semblanza de Odiseo de boca de

---

scena, ritardata, dell'eroe, ponendolo, prima ancora che agisca, nei pensieri degli altri personaggi” (D'Ippolito 1977: 39-40).

<sup>149</sup> Cf. *Od.* II 230-234. Estas mismas palabras son las utilizadas por Atenea para retomar el caso de Odiseo en el segundo concilio de los dioses (*Od.* V 8-12). Cf. asimismo *Od.* II 47. La metáfora del rey justo como padre de su pueblo enfatiza la ligazón emocional entre el ausente Odiseo y su hogar, como apunta Hainsworth (1988: 255), pero también aún en uno solo el problema particular de Telémaco y el de Ítaca: tan necesitado está él de su progenitor como la isla de su monarca.

quienes lo contemplaron en su pleno esplendor marcial e intelectual como combatiente en Troya para el beneficio tanto de Telémaco, como de la audiencia externa. En Pilo, Néstor, el afamado anciano consejero de la *Ilíada*, destaca sobre todo las habilidades intelectuales y la prudencia de Odiseo como orador y consejero a la hora de guiar a los griegos, en lo que lo equipara a sí mismo (*Od.* III 126-129).

Son, sin embargo, las historias de Helena y Menelao las que con mayor viveza evocan la personalidad de Odiseo. En la primera, Odiseo es el héroe que no duda en rebajarse a hacerse pasar por un vil mendigo para infiltrarse en Troya y averiguar con disimulo los secretos de sus enemigos, el actor consumado que a duras penas es reconocido por Helena sola, y el arrojado soldado que no duda en aprovechar la ocasión para dar muerte a unos cuantos adversarios (*Od.* IV 240-258). Su resolución de hacer lo necesario, sin importar lo que sea, para garantizar el éxito de una empresa queda también señalada en el relato de Menelao, que suma a estas características la de su paciencia, entendida como la capacidad de sufrir los infortunios hasta que llega el momento oportuno de actuar. Así se comportó Odiseo dentro del caballo de Troya—el cual, por lo demás, fue una artimaña suya—cuando impidió a sus compañeros, llegando incluso a tapan la boca a Anticlo, contestar a Helena, que desde fuera los llamaba imitando las voces de sus mujeres (*Od.* IV 269-289). Odiseo es, por todo, el amigo al que Menelao más le hubiera gustado honrar (*Od.* IV 169-180).

El perfil que de esta forma emerge de Odiseo a través de las historias de sus familiares y amigos es el de un líder audaz y resolutivo, un hombre de acción capaz de tomar cualquier asunto entre sus manos para llevarlo a buen término y de superar todo aquello que suponga un obstáculo para sus fines. La imagen contrasta, así, fuertemente con el Odiseo que descubriremos en la isla de Calipso. En un nuevo ejemplo de retraso con el que el narrador frustra una vez más nuestras expectativas, no encontramos a Odiseo justo a la llegada de Hermes. A la llegada del nuncio, el relato da unos apuntes de dónde y cómo se encuentra el héroe (*Od.* V 81-84), pero no nos hallaremos frente a él hasta el verso 151 del canto V. Hasta ese momento, Odiseo será objeto de la conversación entre Hermes y Calipso. Llegado el ansiado momento de nuestro encuentro cara a cara con el tan recordado protagonista de la epopeya, el Odiseo que contemplamos es la viva imagen del desconsuelo y el abatimiento: retirado, día tras día, a la playa, deja que su tiempo pase entre el llanto y la observación del mar que lo separa sin remedio del objeto de sus desvelos: la patria. Odiseo a duras penas subsiste en Ogigia resistiendo al amparo de su inextinguible esperanza de continuar, a pesar de todo, el *nóstos* en algún momento.

La resiliencia no es una cualidad impropia de Odiseo. Muy al contrario, es uno de los rasgos más propios de su personalidad. Las historias contadas sobre él durante la Telemaquia han incidido en esta característica. Es este, de hecho, uno de los aspectos distintivos de este personaje en los poemas homéricos, siendo el otro su gran astucia. De entre los numerosos epítetos dedicados a Odiseo en la *Ilíada* y la *Odisea*, muchos son genéricos y comunes a otros héroes, como *διογενής*, *δῖος*, o *μεγαλήτορ*. Dos, sin embargo, le son exclusivos a Odiseo: por un lado, *πολύμητις* (que alterna en otros casos y sedes con

πολυμήχανος, πολύφρων, y ποικιλομήτης), referente a su sagacidad y perspicacia, y por otro, πολύτλας (que alterna con ταλασίφρων y πολυτλήμων), que alude precisamente a su capacidad para sobrellevar la adversidad<sup>150</sup>.

Ya hemos aludido en diversas ocasiones a lo largo de este capítulo a cómo Odiseo se encuentra indefenso en Ogiqia. La naturaleza de la aventura, con la acción combinada de la resistencia de la ninfa y las propiedades de su isla, dejan al héroe sin ninguna posibilidad de procurarse una salida por sí mismo. Esta vez no hay invento o ardid al que el ingenioso Odiseo pueda recurrir para librarse de la retención sobre él impuesta. Mucho ha manifestado su rechazo en vano. En los dominios de la ninfa, mientras no haya fuerza externa que la obligue, es la voluntad de Calipso, y no la de Odiseo, la que se cumple. Sometido a la ninfa, al héroe solo le queda resignarse y aguantar, abrigado en su nostalgia, hasta que se produzca algún cambio que permita su huida. Podríamos así afirmar que Ogiqia anula los atributos de Odiseo como πολύμητις. Queda el héroe reducido a su resiliencia: Ogiqia cuestiona la entrega del héroe a la causa del retorno poniendo a prueba su capacidad de resistencia. La particularidad de esta cualidad, frente a otras identificativas del héroe de la *Odisea*, como la astucia o la adaptabilidad, es que se trata de una aptitud eminentemente pasiva<sup>151</sup>.

A lo largo de la epopeya, Odiseo hace gala de su entereza en diversas ocasiones, pero los episodios que se orientan de manera directa a poner a prueba su resistencia son, además del de Calipso, Trinacria y el encubrimiento de su identidad bajo el disfraz de un mendigo a su vuelta a Ítaca. Ogiqia se convertirá, sin embargo, en el trance más exigente para la resiliencia de Odiseo. Dos son las características que agravan el peligro del trance en la isla de Calipso: en primer lugar, la aventura se prolonga durante un intervalo de tiempo muy extenso. El tiempo es un factor que trabaja a favor de la ninfa y en contra de Odiseo, amenazando con minar en el transcurrir de los días su determinación de retornar y arrojarlo al fin hacia los brazos de Calipso. No es necesario explicar que la resistencia es una cualidad durativa en su naturaleza, pero también entra dentro de la experiencia humana corriente el hecho de que cuanto más larga haya de ser la resistencia a una situación difícil, más intolerable se vuelve. Y la situación de Odiseo en Ogiqia es difícil en grado sumo. En el episodio de Calipso Odiseo no se enfrenta al hambre durante un mes (*Od.* XII 325), como en Trinacria, ni a los seis días (de la jornada 35 a la 40) soportando las imprecaciones de los pretendientes a su vuelta en Ítaca, sino nada menos que a siete años acosado por la perspectiva de la inmortalidad y por el incesante amor de Calipso, sin una esperanza clara de cuándo podrá terminar tal encierro. Y es que, por su propia dinámica, los episodios en Trinacria e Ítaca son, por así decirlo, una lucha contra

---

<sup>150</sup> Cf. Hainsworth. 1988: 249, 270; D'Ippolito 1977: 31. Peradotto (1990: 51-54, 119) considera que ambos epítetos encarnan las dos modalidades de relatos que se combinan para conformar el personaje y la historia de Odiseo, la del embustero que urde artimañas para salirse con la suya, y la del hombre sometido al infortunio. Ambas se englobarían, según este estudioso, bajo el epíteto πολύαινος, que en un sentido activo puede traducirse como "aquel que tiene muchas historias que contar", pero en un sentido pasivo también como "aquel sobre el que se cuentan muchas historias".

<sup>151</sup> A este respecto, cf. Crane 1988: 147-149.

el tiempo: la inanición o la decisión de Penélope; la coyuntura de Ogigia, en cambio, no tiene un fin natural: si nada lo impide, puede prolongarse sin cambios de manera indefinida.

Mas, sobre todo, la cuestión que distingue al episodio de Calipso de otros en los que la resiliencia de Odiseo es también probada es el control que el héroe verdaderamente posee sobre sus acciones (o ausencia de ellas). En Trinacria e Ítaca, dentro de las condiciones que cada aventura impone, Odiseo elige cuándo y cómo actuar o si abstenerse de hacerlo: opta por tolerar el hambre y no entregarse a la tentación de comerse las vacas de Helios; va aguantando los desmanes de los pretendientes mientras maquina la mejor forma de deshacerse de ello. La inacción es una elección, pues el héroe sabe que ceder a sus ímpetus en cualquiera de las dos situaciones puede resultar fatal. En Ogigia, en cambio, el héroe está completamente en manos de la ninfa, cuyos deseos prevalecen sobre los suyos propios. El rechazo de Odiseo no puede ser más completo o más ostensible, ni su deseo de marchar más ferviente, pero ello no supone ningún cambio en la situación de Ogigia. En este caso, Odiseo no decide no actuar, sino que las circunstancias en la isla de Calipso le obligan a ello. Lo único que resta elegir a es Odiseo la tarea, por otro lado, nada desdeñable, de decidir si anhela tanto el retorno como para continuar resistiendo en su fuero interno semejante inmovilización. En esta ocasión, no tenemos a un Odiseo ejerciendo su autocontrol frente al hambre o las injurias de los pretendientes, sino a un Odiseo refugiado en su resiliencia como su última línea de defensa en una situación desesperada.

Pero Odiseo no deja de ser Odiseo. Calipso no ha conseguido doblegarlo, y al cabo de los siete años, un cambio se producirá en Ogigia, de la mano de la intervención divina. Hemos apuntado anteriormente cómo Odiseo permanecerá ignorante de la visita de Hermes y del mandato de los dioses, lo que confiere todo el mérito a su superación de la aventura como una hazaña individual que había comenzado ya en su interioridad. A la primera variación que se produce en Ogigia desde hace años, Odiseo vuelve a recurrir como por resorte a su antigua suspicacia. El héroe aprovechará la primera oportunidad que se le presente para tratar de recuperar, siquiera un tanto, el control de la situación, sospechando de la liberación de la ninfa y requiriendo que le jure que ello no oculta un daño para él. La exigencia del juramento de Calipso es la primera acción que vemos ejecutar al héroe en lo que llevamos de epopeya. Hasta ahora, Odiseo ha sido el objeto de las rememoraciones, discusiones y contemplaciones de diversos personajes, pero nunca agente.

La petición de este juramento, cuando en realidad la liberación procede de la resolución olímpica y con ella Calipso no pretende causar la ruina de su amado, resulta infundada. De esta forma, en su primera intervención en la epopeya Odiseo queda caracterizado como un personaje que ejercita una cautela que raya en incredulidad, rasgo que le acompañará y que ejercitará en diversos momentos a lo largo de la epopeya (cf.

*Od.* V 356-354, XIII 121-351)<sup>152</sup>. Este rasgo no debe entenderse, sin embargo, como dotado de connotaciones negativas. La κερδοσύνη es típica de Odiseo (Hainsworth 1988: 270). La reacción de la ninfa, a quien divierte esta muestra de recelo superfluo de Odiseo, nos pone sobre la pista sobre cómo debemos interpretar las infundadas sospechas de Odiseo. No obstante, hemos de recordar que, aunque la necesidad de este voto pueda no existir para Calipso y para la audiencia, que saben del mandato divino, no ocurre así para Odiseo<sup>153</sup>. La respuesta del héroe, desconocedor de la intervención de los dioses, es natural y acorde con su carácter precavido. El requerimiento, además de una muestra del recelo natural del héroe, tiene la virtud de brindar la ocasión, aun si se trata de un intento vano, para volver a tomar mínimamente las riendas de su propia suerte.

Es este solo un primer paso; el segundo, inmediatamente a continuación, será la negativa última a la inmortalidad y eterna juventud que propone Calipso. Este rechazo final, al tiempo que la conclusión de su repudio a la oferta de la ninfa y su consolidación en la decisión de retornar, significa el movimiento definitivo hacia su empoderamiento frente a la sumisión a la que lo tenía sometido la diosa. En la forma en la que se realiza, la respuesta de Odiseo a Calipso en *Od.* V 215-224 contribuye a avanzar en su caracterización: el parlamento del héroe es una muestra de su diplomacia y perspicacia, así como de su hábil manejo de las palabras. Comienza por pedir la benevolencia de la diosa y reconocer la superioridad física de Calipso sobre Penélope. Un potencial estallido de ira de la ninfa respecto a su rivalidad con la esposa de Odiseo queda desde ese momento abortada. Asimismo, Odiseo, con sumo tacto, centra su deseo de regresar no en su cónyuge o familia, sino en la patria misma. El héroe cierra su rechazo presentándose como un hombre hostigado por el infortunio, que a pesar de todo está dispuesto a afrontar cualquier nueva penalidad con tal de tener una oportunidad de retornar. Constituye esta la primera declaración de amor por su hogar de Odiseo, y quizá la más trascendente, no sólo por lo que hay en juego, sino también por su posición justo antes de retomar el *nóstos*.

La perspectiva de la pronta partida es lo que permite que este rechazo sea el definitivo, y que Odiseo logre prevalecer, al cabo, sobre el dominio de Calipso. Tanto es así que, a partir de este instante, tras la noche de amor compartido de *Od.* V 226-227, el tono de la narración cambia radicalmente. La alegría de la actividad vuelve a la antes inmóvil Oigia. El ritmo se acelera, de modo en apenas 36 versos se narran cuatro días de la historia—por comparación, los 228 versos anteriores se dedicaban a la relación de una sola jornada—, y el carácter descriptivo y dialógico que venía predominando deja paso a la rápida sucesión de acciones de las que se compone la construcción de la balsa. Odiseo es ahora el sujeto, mientras que la figura de Calipso se desdibuja en la de una muda colaboradora. Cuando complete su embarcación, Odiseo partirá presto y gozoso de la isla. Si la aventura de Calipso había conseguido reducir a Odiseo a su mínima expresión, sostenido sólo por su resiliencia, también es el escenario en el que comienza

---

<sup>152</sup> Cf. Stanford 1954:73-74.

<sup>153</sup> La exigencia del juramento contra un posible daño oculto puede interpretarse también como fruto del aprendizaje de Odiseo a partir de experiencias anteriores en el *nóstos*, sobre todo en el encuentro con Circe, de quien también extraerá una promesa de no agresión (*Od.* X 342-347).

su resurgimiento heroico, el cual, no sin reveses, culminará en Esqueria. En ella podemos ver cómo comienzan a verse, al principio tímidamente, pero luego con más fuerza, algunas de las cualidades señeras de Odiseo: el recelo, la sutileza, y, sobre todo, la resiliencia. El efecto que todo ello tendrá sobre el resto del poema épico es la percepción de un héroe que sale de Ogigia reforzado en sus convicciones y visión del mundo, al que nada podrá ya distraer de su objetivo de retornar.

Unas palabras finales sobre la relación de Odiseo para con Calipso. Los sentimientos de la ninfa por el héroe son claros. Pero, ¿en qué posición se haya Odiseo respecto a la diosa? La narración homérica nos explicita que ya no le agrada Calipso y que pasa las noches yaciendo con ella sin desearlo (*Od.* V 153-155)<sup>154</sup>. Su primera conversación con ella es una muestra de desconfianza plena, la segunda de rechazo. La epopeya recoge varias muestras de afecto e indulgencia de Calipso para con Odiseo, pero no a la inversa. En principio, podríamos pensar que el héroe no siente más que repulsa por su persona. Sin embargo, en las intervenciones y en los comportamientos de Odiseo ante ella, así como en sus rememoraciones posteriores de la aventura—como ya hemos visto en las páginas anteriores—se detecta un tratamiento, si no afectuoso, respetuoso para con Calipso. Sea ello por el respeto que le merece su condición de diosa, por el temor a incurrir en la ira de una divinidad, o por un genuino aprecio, después de todo, por la figura de la ninfa, no puede precisarse. No obstante, en la noche de amor compartida tras la última tentación puede leerse más que la fuerza de la costumbre, una aquiescencia del héroe que concede a Calipso y a sí mismo un postrero momento juntos: una despedida a tan larga convivencia, una recompensa por la aceptación de su marcha, un sello al acuerdo tácito de su liberación, o tal vez todo ello junto. La relación así pintada entre Calipso y Odiseo en Ogigia son tan merecedoras como las viñetas itacenses de la calificación de Longino (*De Sublimitate* 9. 15. 5) como κωμῳδία τίς ἐστὶν ἠθολογουμένη (Hainsworth 1988: 268).

### Hermes

La tercera figura que interviene en el episodio de Calipso es Hermes. Su participación en la aventura es básicamente funcional: se limita a ser el vehículo por el cual nos trasladamos a Ogigia y la contemplamos por primera vez, y el transmisor de la resolución de los dioses<sup>155</sup>. Su caracterización, más allá de ser el nuncio divino, es mínima. No obstante, Hermes da muestras de una cierta individualización como personaje en su participación en la aventura en relación a su posicionamiento respecto al mensaje que debe comunicar.

La interpretación del talante con el que Hermes transmite su mensaje bascula entre posturas diametralmente opuestas, bien como un ejemplo de diplomacia y empatía<sup>156</sup>—

---

<sup>154</sup> Que sea una relación forzosa—aunque, como sabemos, no siempre fue así—es el argumento que Stanford encuentra para librar a Odiseo de la condena moral de su adulterio, cf. Stanford 1954: 51.

<sup>155</sup> Sobre las razones del envío de Hermes y su calificación como el mensajero de los dioses en *Od.* V 29, cf. Hainsworth 1988: 257; D'Ippolito 1977: 69.

<sup>156</sup> Cf. D'Ippolito 1977: 97-116; De Jong 2001: 131-132; Zambarbieri 2002: 387-389, 424-425;

apreciación que ya los escolios señalaban sobre el comportamiento de Hermes, bien como el epítome de la indiferencia<sup>157</sup>. Todo depende de cómo quieran entenderse las palabras de Hermes: así, la declaración sobre su involuntariedad ante la realización de la travesía puede percibirse como una muestra de simpatía con la ninfa por verse obligado a cumplir el desagradable, aunque ineludible, mandato de Zeus o incluso renuencia a participar en la transmisión de un mensaje que sabe doloroso para su congénere, mas también como una verdadera queja por lo engorroso del trayecto hasta Ogigia y una admonición contra cualquier posible incumplimiento de la orden divina; la no mención del nombre de Odiseo, al que solo se refiere como ἄνδρα o con el demostrativo τὸν (*Od.* V 105, 111-112), puede ser un gesto de delicadeza para con la situación amorosa de la ninfa o una mueca de desdén; la confusión entre la ira de Atenea y la de Zeus, un intento de no mencionar al padre de los dioses, sancionador de la liberación de Odiseo, una prueba de indiferencia absoluta a lo que cuenta, o una síntesis fusionada del infortunado regreso; la alusión final al destino puede interpretarse como un descargo de culpa o una severa disuasión de perseverar en la retención.

Del mismo modo, el recordatorio final a Calipso de que cumpla con lo ordenado por Zeus (*Od.* V 146-147) puede considerarse emitido desde una preocupación de índole fraternal por la suerte de Calipso, o desde una posición más amenazante como comisionado de la resolución divina. El poema homérico se presta aquí, como en tantos otros puntos, a diferentes lecturas, según la actitud y el tono que cada cual atribuya a Hermes en la comunicación de su mensaje, sin que nada en el texto permita descartar de forma definitiva ninguna de las opciones.

## 5. RECAPITULACIÓN

El episodio de Calipso se revela como una pieza clave en la estructuración del relato de la *Odisea*. En primer lugar, la aventura de Ogigia constituye el comienzo *in medias res* del poema, por cuanto que punto de alteración cronológica de la historia del retorno de Odiseo, así como la situación ideal de inicio por su estatismo. La inmovilidad inherente al conflicto en la isla de Calipso permite asegurar la situación invariable del protagonista desde los primeros versos de la *Odisea*, mientras el foco de la narración se centra en Ítaca y las aventuras de Telémaco. Así pues, el episodio de Calipso articula el desdoblamiento de las dos líneas de acción de la Telemaquia y del retorno de Odiseo propiamente dicho. Además, el lance con la ninfa supone uno de los principales vínculos entre ambas: por un lado, la localización de Odiseo en Ogigia es la información que Telémaco busca y, solo en parte, obtiene justo antes del cambio el relato al periplo del padre en el canto V; por otro, la certeza de la audiencia sobre las circunstancias de Odiseo permite jugar con la ironía en la incertidumbre sobre su vuelta en la que viven los habitantes de Ítaca, Pilos y Esparta.

---

<sup>157</sup> Hainsworth (1988: 264) atribuye un carácter retórico a las protestas y circunloquios de Hermes, aunque no es clara respecto a que objetivo persigue con ello: aparentemente transmitir claramente el mensaje aplacando su dureza.

Así mismo, el episodio de Calipso, cuyo relato en el canto V se inicia en el momento de su resolución, forma parte tanto del pasado de las peripecias de Odiseo como del presente de la narración homérica. En este sentido, es el punto de unión de los diferentes niveles temporales que componen el relato de la *Odisea*, esto es, el relato en primera persona de Odiseo sobre sus avatares anteriores al principio del poema, y el del narrador homérico sobre los últimos días de su retorno a la patria. El desplazamiento del relato retrospectivo a un escenario posterior al del comienzo del poema, junto a las particularidades del recibimiento por los feacios, determinan que en la *Odisea* esta trabazón se realice por medio de no uno, sino dos relatos: el de Odiseo a Alcínoo y Arete en *Od.* VII 240-297 y el del héroe ante el resto de la corte feacia entre los cantos IX-XII. La conexión entre ambos se opera a través de la referencia del episodio de Calipso, como lugar de salida y de llegada, que los liga entre ellos y con el relato externo, con el inicio del poema en el canto I y, sobre todo, con la reanudación de la travesía de Odiseo en el canto V. Por otra parte, Calipso también figura con el resto de aventuras del *nóstos* en la relación en estilo indirecto a Penélope tras el reencuentro en el canto XXIII, como superación y cierre del retorno.

La posición del episodio entre el pasado y el presente de la *Odisea* conlleva que los años anteriores de Odiseo en Ogigia nunca se relaten en extenso, sino que sean cubiertos por sumarios altamente elípticos, que dejan mucho a la imaginación y que proporcionan un vacío propicio que las recreaciones de la tradición tratarán, cada una a su manera, de completar. La constante referencia al episodio de Calipso obedece también a su significado en el conjunto de la trama. El trance que Odiseo atraviesa durante su permanencia en Ogigia entraña la prueba más extraordinaria que el héroe sufre en su peregrinaje de vuelta al hogar. La situación reducida en el que el protagonista se encuentra en la isla de Calipso y lo sublime del ofrecimiento de un don tan sublime como la inmortalidad configuran el punto de máximo cuestionamiento del estatus heroico del héroe y la tentación más extraordinaria que amenaza con frustrar su retorno. En muchos aspectos, el episodio de Calipso es el clímax de los peligros que Odiseo afronta en su *nóstos*. Su superación demuestra el compromiso que el héroe ha alcanzado con su regreso a la patria, una imagen que, presentada en primer lugar en el relato homérico, nos acompaña y condiciona nuestra percepción de Odiseo durante toda la *Odisea*.

La estructura interna del episodio, por el contrario, sigue un desarrollo sencillo y lineal, aparte de la problemática del concilio de los dioses. La polémica se basa en la presentación como sucesivas de dos acciones que pudieran entenderse como simultáneas y que, por tanto, se conciertan por medio de la duplicación del recurso del consejo divino. La segunda reunión de divinidades no es, sin embargo, una mera repetición de la primera, sino que la presupone y la recoge para continuar el avance de la trama. Más allá de sus dificultades para la estructura compositiva de la *Odisea*, en lo que concierne al episodio de Calipso, el segundo concilio cumple la función de impulsar la salida de Odiseo de Ogigia. El desarrollo del episodio se divide en tres grandes bloques: la visita de Hermes, los coloquios entre Calipso y Odiseo, y la construcción de la balsa. Los dos primeros quedan



a su vez distribuidas en dos partes por sendas escenas de banquete que actúan como interludios. La veida de Hermes se construye sobre el esquema de una escena típica de visita, cuya estructura se ve alterada por la condición de mensajero divino del recién llegado y, sobre todo, por la sorpresa y desasosiego que su inesperada llegada causa en Calipso. Uno de los elementos compositivos más importantes de esta parte es la écfrasis de Oigia como un *locus amoenus* a través de los ojos de Hermes, que será abundantemente imitada por la tradición literaria del episodio. La segunda mitad de la visita de Hermes está marcada por el anuncio de la orden divina y la furia de Calipso contra la decisión de los Olímpicos.

Tras la marcha del nuncio, se produce nuestro primer encuentro directo con Odiseo en el poema épico, que vemos descrito mediante la percepción de la ninfa, y la comunicación de la liberación, que incluye una escena de juramento por parte de Calipso. Después del banquete de ambos protagonistas, que señala el abismo que separa lo mortal y lo inmortal, tiene lugar el momento álgido del episodio: la última tentación, que es definitivamente rechazada por Odiseo. La narración pasa entonces del relato por escenas a un sumario dinámico que resume los cuatro días de construcción de la balsa, y en la que la figura de Calipso pasa a un segundo plano hasta casi desaparecer. Solo entonces, Odiseo parte, al fin, de Oigia.

La disposición temática del episodio odiseico se organiza en torno al tema central del rechazo heroico de la inmortalidad. La tentación con el ofrecimiento de la inmortalidad es, por tanto, la cuestión clave del episodio. Esta se concibe como una proposición literal de la existencia y juventud eternas como un ideal de vida alternativo al regreso a Oigia que, por llevar su concesión aparejada la condición de permanencia sempiterna en la isla junto a la ninfa, se contrapone a *nóstos*. Entendida como el planteamiento de una renuncia consciente del regreso a la patria, la tentación de Calipso entronca con el motivo del olvido, uno de las cuestiones más presentes a lo largo de todo el poema homérico. Por otro lado, pese a la recepción posterior, la inmortalidad de la ninfa es genuina y no oculta ningún mal encubierto. El episodio homérico de Calipso, a pesar del manejo sutil de la información de la liberación que hace la ninfa, no da cabida al motivo del engaño salvo como sospecha infundada del héroe.

La oferta de ninfa se produce en un contexto de retención forzosa de Odiseo. En este punto es necesario tener en cuenta la doble función que desempeña Oigia como lugar idílico: por un lado, constituye un atractivo añadido a la tentación, pues la inmortalidad sería vivida en un entorno de naturaleza privilegiada; por otro, en cambio, sus características de lugar alejado, propias de este tipo de emplazamientos amenos, coadyuva a la retención del héroe, para el que la distancia marítima que lo separa del resto de tierras supone una barrera infranqueable. En otro orden de cosas, aunque la inmortalidad de la ninfa amenaza la humanidad de Odiseo, ya que lo convertiría *de facto* en un dios, y la obtención de su gloria heroica, y aun si en la negativa de Odiseo se percibe en sustrato de un compromiso con un determinado ideal de vida de lo cotidiano sobre lo extraordinario, la propuesta y su rechazo no están todavía imbuidos en Homero de las

consideraciones trascendentales de las que lo rodeará la recepción contemporánea del episodio. Esta tentación tiene en el amor su causa, un amor que es no correspondido por Odiseo y posee aspiraciones matrimoniales por parte de Calipso. La narración homérica da varias pistas de la inadecuación inherente a este tipo de relaciones entre varón mortal y diosa inmortal; sin embargo, el motivo de los celos hacia la rival, en este caso Penélope, y el triángulo amoroso apenas aparece insinuado en la última tentación de Calipso. Tampoco se trata en el poema homérico el tema de la mujer abandonada, ya que tras la última tentación la figura de la ninfa se desvanece.

A la oferta de inmortalidad se contraponen como fuerza contraria el destino, que se manifiesta en el episodio en dos niveles. El primero, el terrenal, viene representado por el motivo de la nostalgia con la que Odiseo manifiesta su repulsa hacia la ninfa y su ofrecimiento. Es un rechazo que viene desde dentro del episodio y se alcanza en la interioridad del héroe. Su mérito reside en la forma autónoma y previa al auxilio divino por la que Odiseo se mantiene en la oposición a los propósitos de Calipso. El segundo, el divino, que interviene a consecuencia del primero, entraña una injerencia externa orientada a facilitar la superación física de la prueba que el héroe no puede conseguir por sí mismo.

En su caracterización, la ninfa Calipso se descubre como una figura enigmática, un misterio al que apunta la propia etimología de su nombre, basado sobre la raíz del verbo “ocultar”. Aun si su figura es frecuentemente asociada a la de Circe, sobre su parecido arquetípico como mujeres obstaculizadoras del retorno que terminan por tornarse amantes y auxiliadoras del héroe, sus objetivos y comportamientos en la epopeya son bien diferentes. Es importante recordar que, pese a las insinuaciones, la Calipso homérica no es presentada como hechicera en la *Odisea*, y su amor por el héroe, a diferencia de Circe, está fuera de toda cuestión. La Calipso homérica es una figura dual: posee, sin duda, una vertiente dañina, sobre la que insiste su caracterización desde fuera del canto V; no en vano, retiene al Odiseo contra su voluntad y le causa un sufrimiento del que es plenamente consciente. Asimismo, Calipso se muestra astuta en el manejo de la información de la liberación para garantizarse las mejores posibilidades de éxito de sus propósitos. Pero, al mismo tiempo, en el canto V demuestra una actitud siempre benévola y compasiva con Odiseo, al que comprende y cuida. Su carácter virulento se dirige a Hermes, nunca al héroe, a diferencia de algunas de sus reencarnaciones posteriores. Lo que se destila de su obstinación en la propuesta de la inmortalidad es, ante todo, una incomprensión por los motivos del héroe y de los dioses por elegir lo que a sus ojos equivale a una condena al padecimiento y a la muerte que ella podría evitarle. En definitiva, la Calipso de la *Odisea* es una criatura compleja como pocas: posesiva y egoísta, pero no perversa. Respecto a Odiseo, su caracterización en el canto V contrasta con la imagen que de él se ha plasmado *in absentia* en los cantos previos. Cuando lo encontremos, el héroe se halla reducido a un estado de inactividad forzada, sin control alguno sobre la situación y sostenido solo por su resiliencia, en la que aguanta contra toda esperanza y *sine die*. Poco a poco, no obstante, la comunicación de la liberación le

permitirá volver a ejercer sus facultades físicas y mentales, una recuperación que culmina con su salida gozosa de Ogigia.



**CAPÍTULO II: EL EPISODIO DE CALIPSO EN LA LITERATURA  
GRECOLATINA ANTIGUA Y TARDOANTIGUA**



## 1. INTRODUCCIÓN

En la tradición literaria griega antigua posterior a Homero y en la literatura latina el episodio de Calipso tuvo una presencia discreta. A juzgar de los testimonios que han sobrevivido hasta nuestros días, la aventura de Ogigia no suscitó el interés de otros lances del *nóstos* odiseico, como el encuentro con Polifemo, Circe o la *nékyia*, que gozaron de mayor fortuna, pero tampoco fue ni mucho menos ignorada. Si bien carecemos de grandes recreaciones del tema, existe un conjunto de tratamientos de variable extensión y entidad diseminados a lo largo y ancho de las letras grecolatinas, que recogieron y continuaron los hilos del relato homérico, explorándolos y extendiéndolos en direcciones diversas en función de los dictados de las diferentes sensibilidades y géneros literarios.

En este capítulo abarcaremos, pues, la recepción del episodio de Calipso perteneciente a la Antigüedad clásica, entendida en un sentido amplio, incluyendo la llamada Antigüedad tardía o Tardoantigüedad, en un período que comprende siglos y que se extiende desde el VI a.C. hasta el VI d.C. El acotado número de tratamientos de este período, y, sobre todo, la afinidad en las formas de adaptación de la aventura odiseica en las tradiciones griega y latina, así como la íntima relación que guardan ambas literaturas, especialmente durante la dominación romana, aconseja examinarlas de manera conjunta. Analizamos las recreaciones en lengua griega y en lengua latina unitariamente, aplicando un criterio cronológico, primero, siguiendo el orden temporal de autores y obras, siempre que esto sea posible; y después, tipológico y por tendencia interpretativa, distinguiéndolas en función de la clase de tratamiento que suponen en relación con el texto homérico y el punto de vista desde el que lo abordan. De este modo, creemos, se revelarán más claramente las formas en las que el episodio de la *Odisea* fue adaptado y su evolución a lo largo la tradición antigua.

El acercamiento al episodio homérico de Calipso en Grecia y Roma, como a la obra de Homero en su conjunto, se produjo en general desde dos planteamientos. En primer lugar, se encuentran los desarrollos que podemos calificar como puramente literarios. Entre ellos, figuran tanto pasajes de una cierta extensión y calado, como aquellas reelaboraciones en las que el episodio y la figura de Calipso sirvieron como antecedente y fuente de inspiración para otras aventuras, enclaves y personajes literarios femeninos en cuya configuración puede rastrearse la influencia de la ninfa de Ogigia. Asimismo, la aventura de Calipso también pervivió en una amplia serie de evocaciones y menciones más breves y de menor peso, enmarcadas muchas de ellas en obras y autores de primer orden en el canon de la literatura griega y latina, que tratamos de forma conjunta. De otro lado, hemos de diferenciar aquellos otros textos que recurren a las epopeyas homéricas con la intención de dilucidar en ellas una supuesta verdad oculta que valide sus enseñanzas como clave interpretativa del mundo sensible y suprasensible, ya sea en un sentido moral, místico o histórico. Se trata de las interpretaciones y alegorías de Homero, de profunda raigambre en la literatura clásica. A medio camino entre ambas líneas se sitúa el recurso que la retórica hizo a la aventura de Calipso como imagen mitológica para ilustrar las cuestiones más variadas y que demuestra una concepción

afín a los tratamientos exegéticos. En este sentido, resulta relevante destacar como corriente interpretativa con entidad propia la tradición antihomérica, que pone en cuestión la versión de los hechos transmitida por la *Ilíada* y la *Odisea*, y los reescribe desde una perspectiva racionalista, y que actuará como puente en la transmisión del episodio hacia el Medioevo y Renacimiento. La división entre estas dos maneras de acercarse al episodio de Calipso, que aquí establecemos con fines analíticos, no puede ser tomada de manera tajante. Como tendremos oportunidad de comprobar, la visión filosófica y exegética del episodio se filtró en la literaria, y viceversa, a la hora de modelar el entendimiento que en cada momento y ambiente cultural se tenía de la aventura homérica.

Como es evidente, la adopción de un planteamiento literario o interpretativo conlleva una perspectiva distinta desde la que abordar el episodio e incide en mayor medida sobre unos elementos u otros. Con independencia de la corriente, sin embargo, es posible reconocer una serie de líneas maestras comunes en el tratamiento de la aventura odiseica a lo largo de la Antigüedad clásica, que coinciden a grandes rasgos con los principales temas y motivos que analizábamos en el capítulo anterior. La atención se mantuvo consistente, con muy contadas excepciones, sobre unos mismos aspectos de la aventura odiseica: el lance amoroso frustrado, la descripción de Ogiqia como *locus amoenus*, el rechazo heroico a la inmortalidad, la tentación que amenaza la consecución de los objetivos del héroe, y, en menor medida, la nostalgia u olvido de la patria. Si bien respecto a la tentación, el rechazo y la nostalgia, los autores griegos y latinos se decantaron por explorar la experiencia de Odiseo, la ninfa se apoderó de la perspectiva y empatía de los poetas en lo que respecta a la relación amorosa, centrada en torno al abandono. A las diferencias de enfoque y contexto cultural habrá que sumar las específicas que cada autor y obra imprime a su recreación, de género literario, estilo, propósito y entendimiento del episodio.

Comienza en la Antigüedad grecolatina el complejo proceso de enriquecimiento y pérdidas que entraña el devenir literario del episodio de Calipso, por el cual determinados rasgos de la narración homérica se mantienen, al tiempo que se ignoran unos y se añaden otros, y en el que cada reelaboración supone un nuevo y particular estrato, de modo que a la larga se van consolidando tendencias en la representación de la aventura que influirán, a su vez, en la recepción del episodio en las etapas siguientes.

## **2. TRATAMIENTOS LITERARIOS**

### **2.1. Las primeras reelaboraciones**

#### **Hiponacte**

En el rastreo de reelaboraciones literarias del episodio homérico de Calipso a lo largo de la tradición griega y latina nos tropezamos ya desde el inicio con la enorme pérdida material sufrida en la transmisión de la literatura antigua. La primera reelaboración literaria de entidad sobre el tema de Calipso que poseemos en la literatura griega la conservamos de un modo muy fragmentario. Se trata de los fragmentos 74-77 W



de Hiponacte de Éfeso, escritor de yambos cuyo *floruit* se sitúa en la segunda mitad del siglo VI a.C.

La serie de fragmentos 74-77 W, que se postulan como partes de un mismo poema o como poemas consecutivos, han sido considerados una especie de “poema odiseico” de Hiponacte, en el que se referirían buena parte de las aventuras homéricas de Odiseo. El estado mutilado en el que se encuentra el texto impone cautela a la hora de interpretarlo: las restituciones son inseguras y el análisis que sobre ellas podamos fundamentar ha de ser, por lo tanto, inevitablemente conjetural. Con todo, suele aceptarse que estos fragmentos se basan en una referencia a la *Odisea*. Además de la reconstrucción del título del fr. 74 como pieza clave en la identificación de estos fragmentos como de tema odiseico, “it is allowable to recognize in [*P. Oxy.*] 2174 frs. 5, 6, 8, 9, the title and some of the details of a ‘Return of Odysseus’—seaweed, after a snack questions about family, Phaeacians, the lotus, perhaps a dreadful giant, an auger, embers, not to mention more problematical indications” (Lobel 1941: 67). A juzgar por esta interpretación, Hiponacte habría realizado una reelaboración del modelo homérico de profundo calado, incluso dentro de los parámetros de la ya importante transformación que supone la transposición de un género serio como la épica al contexto satírico del yambo, con unas características muy particulares. Se trataría de una compleja forma de parodia, en la que conviven dos universos distintos, la esfera mítica de la *Odisea* y la de los bajos fondos de los tiempos que Hiponacte refleja en su poesía. La identificación de aventuras y personajes homéricos con individuos coetáneos a Hiponacte de moralidad cuestionable difumina los límites entre ambos mundos y nos lleva a reevaluar el sentido de los episodios heroicos sobre los que así ironiza<sup>158</sup>.

Así es como parece que debemos entender la supuesta alusión a Calipso, localizada en el primer verso del fr. 77 W. De este verso tan solo se conserva  $\upsilon\psi\omicron\upsilon$ , que suele reconstruirse bien como  $K\rho\upsilon\psi\omicron\upsilon[v$  o  $K] \upsilon\psi\omicron\upsilon[$  , intentando establecer una coincidencia con la  $K\upsilon\psi\omicron\upsilon\tilde{\nu}$  del fr. 129, que, a la luz de la identificación, ha sido rehecho a su vez como  $K<\alpha\lambda\upsilon>\psi\omicron\upsilon\nu$ , con el fin de reconstruir el metro yámbico, o  $K(\rho)\psi\omicron\upsilon\tilde{\nu}$ <sup>159</sup>. Es este uno de los otros “indicios más problemáticos” de la reutilización de la *Odisea* en los fragmentos 74-77 W que menciona Lobel. Resulta, empero, plausible la referencia a Calipso en este punto del llamado “poema odiseico” de Hiponacte en el que, a juzgar por lo que queda de los fragmentos, se produce una navegación (77.3) hacia los feacios (77.2),

---

<sup>158</sup> Para la relación de Hiponacte con la *Odisea*, cf. Alexandrou 2016a; Degani 1984: 187-225; Miralles & Pòrtulas 1988: 50-54 y 77-83; Rosen 1990. En concreto, acerca de los peculiares mecanismos de la parodia odiseica en Hiponacte, cf. Alexandrou 2016b; Hawkins 2016. La utilización burlesca de los modelos que le brindaba la épica homérica y, especialmente, la *Odisea* le valió a Hiponacte el título de inventor del género paródico en las fuentes antiguas, cf. Ath. XV 55.12-14. Sin embargo, no todos aceptan el hipotexto homérico en los fragmentos del yambógrafo. Para una visión contraria, cf. Kelly (en prensa).

<sup>159</sup> Cf. Degani 1991: 89, 131. Entre los fr. 77.1 y 129 se establece una suerte de interdependencia, por la que el segundo sirve para apoyar la restitución del primero, mientras que el fr. 77 se aduce para justificar el referente homérico en la Cypso del fr. 129. De este último se ha propuesto una escansión en hexámetros (Alexandrou 2016a: 39, n. 23) con una lectura erótica de la situación: la expresión  $\epsilon\lambda\theta\epsilon\acute{\iota}\nu \pi\alpha\rho\acute{\alpha} \tau\iota\nu\alpha$  denota la relación sexual, según Degani.

donde naufraga (75)<sup>160</sup>. Así pues, la opinión predominante de los estudiosos es que estaríamos ante una remodelación cómica del nombre propio Calipso como Cypso en relación con los términos κύπτω y κύβδα, cuyo significado es el de “inclinarse, agachar la cabeza” y, con una acepción sexual, “hacer una felación”. Salta a la vista la semejanza entre estos vocablos y el καλύπτω en el que se sitúa la raíz del nombre de la diosa homérica. Sería este, pues, un apelativo de resonancias homéricas, apropiado para una prostituta o mujer licenciosa, que, bien designaría a un personaje independiente, o bien se aplicaría como calificativo de otros ya conocidos en la labor poética de Hiponacte, siendo la principal candidata Arete, la mujer de dudosa moralidad con nombre de reina feacia por cuyos afectos rivalizaban Hiponacte y su enemigo Búpalo<sup>161</sup>.

De ser esto así, Hiponacte nos brinda una imagen distorsionada de la Calipso de la *Odisea*. Arrojada desde su altura heroica, Calipso es convertida en uno más de los personajes turbios y marginales que pueblan la poesía del yambógrafo. En la degradación radica la sátira y la burla sardónica a costa del modelo homérico. Mediante la mínima alteración del nombre, que mantiene así su poder alusivo al referente homérico, el poeta cambia a la ninfa de Ogigia desde diosa épica en poco menos que una ramera, una mujer libidinosa que se presta a la realización de prácticas sexuales impúdicas. Poca duda cabe de que, si en efecto Hiponacte pretendía la asociación con la Calipso homérica, esto se obraba a expensas de la ardorosa pasión de la ninfa por ser la amante de Odiseo a toda costa, amor que aquí queda reducido solo a la ambición carnal hasta en su nombre. Es posible que el propio acto sexual referido en el juego de palabras “Cypso”, a saber, la felación, orientada al placer únicamente masculino, funcione como una insinuación del sometimiento de Calipso al deseo por el héroe. Todo ello supone una subversión de la imagen ofrecida en la *Odisea*, en la que, si bien es cierto que Calipso es una amante vehemente en el plano sexual, su afecto e interés por el héroe no se limita al sexo. Asimismo, Calipso ostenta una posición de poder respecto a Odiseo, a quien a un tiempo salva y detiene. Y, sobre todo, es ella la que obliga a Odiseo a mantener relaciones sexuales con ella. En la *Odisea*, como hemos visto, su papel como retenedora y ofrecedora de la inmortalidad es más importante para el sentido del episodio que su rol como amante de Odiseo. Por el contrario, en Hiponacte, a juzgar por los vestigios que han llegado hasta nosotros, su razón de ser ha quedado restringida a la lubricidad. Calipso ya no es “la que oculta”, sino “la que agacha la cabeza para realizar una felación”. Por desgracia, el deterioro del texto no nos permite llevar más allá el análisis de la reelaboración de Hiponacte, que, sin embargo, sugiere ya en los fragmentos supervivientes una alteración importante del tono y dinámica de la figura y el episodio épicos.

---

<sup>160</sup> Cf. Rosen 1990: 23, n. 40.

<sup>161</sup> Cf. Degani 1984: 89, n. 95 y 1991: 89, 131. Para la terminología obscena en la que radica el juego de palabras con Cypso, cf. Henderson 1991: 22-23. La forma verbal κύψασα, de la misma raíz que Cypso, aparece en el fr. 17 W asociada precisamente a Arete. La identificación con Arete configuraría una red referencial todavía más compleja, por la que Cypso = Calipso = Arete contemporánea = Arete homérica. Sobre esta tocaya de la reina feacia en la poesía de Hiponacte, cf. Degani 1984: 197-198; Miralles & Pòrtulas 1988: 52-57; Rosen 1990: 22; Suárez de la Torre 2002: 239-242.

## Anaxilas

No han llegado hasta nosotros obras exentas cuya trama total verse sobre el episodio o la figura de Calipso, aunque poseemos noticias de que las hubo. Al menos, así lo recoge Ateneo de Náucratis, que, en su *Banquete de los eruditos*, menciona una *Calipso*, obra de Anaxilas, autor de Comedia Media fechado a mediados del siglo IV a.C., y nos lega los dos únicos fragmentos que de ella conservamos (III 48.16-17 y IV 71.36-37, correspondientes a PCG II fr. 11 y 10 Kassel-Austin respectivamente).

El contenido de los fragmentos plantea dudas sobre su pertenencia a esta obra y su posible argumento. En el primero de ellos un personaje relata cómo se da cuenta de que tiene morro de cerdo, y en el segundo se habla de una anciana que va a probar en primer lugar una bebida. Ambas escenas parecen más apropiadas a una comedia sobre Circe que sobre Calipso, siendo el de Eea el otro episodio odiseico del que sabemos que también se ocupó Anaxilas. Es posible pensar en una confusión de Ateneo, por la que atribuyera textos de una comedia a la otra, llevado por las similitudes entre las mujeres que les dan nombre y las aventuras odiseicas que protagonizan. Aunque el error nunca es descartable por completo, el acceso de Ateneo a fuentes escritas, sea que conociera directamente las comedias de Anaxilas, sea a través de textos intermedios, y su aparente falta de dificultades a la hora de diferenciar en líneas inmediatamente sucesivas los fragmentos relativos a morros de cerdo que pertenecen bien a *Calipso* o bien a *Circe* (cf. Ath. III 48.13-15, equivalente a PCG II fr. 13) restan fuerza a la teoría de una cita incorrecta. Se ha tratado de explicar el contenido de estos pasajes como una rememoración de algún tipo de los sufrimientos padecidos en Eea una vez que el protagonista se halla en la isla de Calipso, lo cual plantea sus propios problemas<sup>162</sup>. Por lo demás, desconocemos cuál podría haber sido la acción de la *Calipso* de Anaxilas ni de qué manera habría recreado el episodio homérico al que alude su título. Si la elección del tema fue una ocurrencia exclusiva de Anaxilas o se ocupó también de él algún otro autor dramático de la época, teniendo en cuenta el gusto de la Comedia y, especialmente, la Comedia Media, por la imitación de temas míticos, entre los que destacan los tomados del *nóstos* de Odiseo, este hecho ha quedado también perdido para la historia literaria<sup>163</sup>. Y es que, aparte del de Anaxilas, no tenemos noticia de ningún otro título, dramático o de otro género, del que podamos asegurar que el episodio de Calipso supusiera el argumento completo de una obra. Así pues, el resto de tratamientos que analizamos en

---

<sup>162</sup> Cf. PCG II p. 282 al fr. 10; Sanchís Llopis 2000: 622. Cualquiera que sea el personaje que hable en el fr. 11 lo hace en primera persona. Si quien recuerda sus vivencias en la isla de Circe es Odiseo, este habría sido transformado, parcialmente al menos, también en cerdo, lo que contraviene el relato homérico. Si fue otro, tendríamos al menos un segundo superviviente llegado a Ogiqia.

<sup>163</sup> Cf. Bowie 2010: 147-148; Arnott 2010: 295-296. Títulos como el *Odiseo en el telar* de Alexis (s. IV-III a.C.), del que apenas conservamos nada, dan pábulo a especulaciones (cf. PCG II, p. 111). Eurípides (s. V a.C.) menciona a Calipso en el contexto del drama satírico el *Cíclope* (E. Cyc. 264) como parte de un juramento falso de Sileno por una serie de deidades marinas. Aunque la Calipso homérica no es en propiedad una divinidad marina (cf. O'Sullivan & Collar 2013: 164), su episodio y dominios en la *Odisea* están muy conectados con el medio marino, lo que dio pie a entenderla como tal dese antiguo. Están atestiguadas, asimismo, en la tradición griega otras genealogías que hacen de Calipso una hija de Nereo u Océano, como hemos visto anteriormente.

este capítulo, literarios o exegéticos, son pasajes, menciones, evocaciones o ecos de variable extensión e importancia inscritos todos ellos en el marco de composiciones más amplias

## 2.2. Las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas

Comenzamos, pues, nuestro recorrido por las recreaciones literarias de mayor entidad del episodio de Calipso por aquellas reelaboraciones en las que el texto homérico sirve de inspiración y modelo para la configuración de figuras femeninas y la construcción de episodios en otras obras. Nos referimos, fundamentalmente, a la influencia de Calipso y su aventura homérica en las heroínas de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y las etapas de los argonautas en Lemnos y la Cólquide, y en la Dido virgiliana y la estancia de Eneas en Cartago; más adelante, también nos referiremos con mayor brevedad a algunos otros ecos del episodio homérico en la caracterización de Circe en el *Grilo* de Plutarco o en el incidente de la maga Meroe en las *Metamorfosis* de Apuleyo.

En *Argonáuticas*, Calipso es explícitamente mencionada en el paso de Jasón, Medea y los argonautas por las cercanías de su isla en el canto IV:

τῆ δ' ἐπὶ καὶ Μελίτην, λιαρῶ περιγηθέες οὔρω,  
αἰπεινὴν τε Κερωσσόν, ὕπερθε δὲ πολλὸν ἐοῦσαν  
Νυμφαίην παράμειβον, ἵνα κρείουσα Καλυψώ  
Ἀτλαντὶς ναίεσκε.

A.R. IV 572-575

Tras ésta pasaban también Mélite, muy contentos por la suave brisa, y la escarpada Ceroso y Ninfea, que está mucho más allá, donde moraba la poderosa Calipso, la Atlántide.<sup>164</sup>

La isla de Calipso ya no recibe en Apolonio el nombre de Ogigia, sino que se llama Ninfea, y está situada en la parte baja de la costa iliria del mar Adriático<sup>165</sup>. Calipso, en cambio, sigue siendo hija de Atlante como en la *Odisea*. Los argonautas no se detienen

---

<sup>164</sup> Manejamos el texto de Vian & Delage (1974, 1980 y 1981). La traducción es de Valverde Sánchez (1996).

<sup>165</sup> Plinio el Viejo cita dos Ninfeas, una identificada con Cos (*Nat.* V 134, 4) y otra como una isla cerca de Samos (V 135, 11), ambas en la costa asiática del mar Egeo. En cambio, según Ptolomeo (*Geog.* III 3, 8), Ninfea está en la costa este de Cerdeña. Elio Herodiano (*Pros. cath.* p. 283, 10) y, más adelante, Esteban de Bizancio (p. 478, 20) siguen la tradición instaurada por Apolonio. Sobre la localización geográfica de Ninfea, cf. Hunter 2015: 160. Posiblemente, la isla de Calipso se asocie en Apolonio con Ninfea a partir de su condición de ninfa en la *Odisea*. De la misma opinión es Knight (1995: 221), para quien además la aparición de Calipso como la primera aventura odiseica mencionada en el retorno de *Argonáuticas* se debe a que también es la primera que se relata en la *Odisea*, y anuncia más contenido homérico por venir. La mención a Calipso está, sin embargo, aislada del resto del contenido Homérico. Sobre su posición extraña en el *nóstos* argonáutico, cf. Dufner 1988: 63-73.

y el episodio no se desarrolla<sup>166</sup>. La brevedad de la mención sorprende respecto a la dilación e importancia del episodio en la *Odisea*. Pero los peligros latentes de Calipso son evocados en el calificativo κρείουσα, “poderosa”. El epíteto, de origen homérico, aunque nunca aplicado a Calipso en la *Odisea*, evoca el dominio absoluto que la ninfa ejerce sobre su isla y sobre los infortunados navegantes que se detengan en sus costas.

Además de su mención explícita, el episodio de Calipso influye sobre otros episodios y escenas de *Argonáuticas*. La aventura de Ogigia, tal como aparece relatada en el canto V de la *Odisea*, sirve de inspiración, sobre todo, para el episodio de Lemnos, narrado en el canto I de la obra de Apolonio (A.R. I 607-914). En él se cuenta cómo las mujeres de Lemnos, únicas habitantes de la isla tras haber asesinado a toda la población masculina, invitan a los argonautas a establecerse en sus tierras con la intención de tomarlos por esposos y regenerar la estirpe masculina. Aunque en un primer momento Jasón se niega a instalarse allí, la navegación se demora continuamente en el abrazo de las lemnias, hasta que Heracles, único héroe que no había participado en la unión amorosa con las mujeres, les recuerda la meta de su viaje y provoca su partida.

Para el relato de la detención de los argonautas en la isla de Lemnos, como lance amoroso previo al encuentro con Medea, Apolonio bebe de los tres episodios de corte erótico de la *Odisea*, entrelazando referencias que lo vinculan con Calipso, Circe y Nausícaa. En términos generales, la estancia de los argonautas con las mujeres lemnias cumple la misma función en la narración que la retención de Odiseo por Calipso, esto es, la de suponer un retraso en el viaje que amenaza con abortarlo, proponiendo una alternativa agradable a los objetivos del héroe, ya sea el *nóstos* o la obtención del vellocino. La ninfa Calipso puede ofrecer a Odiseo la inmortalidad, mientras que la mortal, pero reina, Hipsípila, presenta a Jasón el gobierno de Lemnos. En ambos casos, el ofrecimiento y la dilación se producen con una motivación y en un contexto amoroso, pues tanto Calipso como Hipsípila y el resto de las lemnias desean la unión con los héroes y ansían que permanezcan para siempre como sus esposos. La tentación resulta frustrada, y cada héroe parte hacia su destino<sup>167</sup>.

---

<sup>166</sup> El procedimiento por el que unos episodios homéricos se desarrollan y otros no en *Argonáuticas* produce incertidumbre en la audiencia sobre qué y cómo se desenvolverán los acontecimientos, cf. Knight 1995: 35. Tal vez la falta de tratamiento en este punto se deba a que gran parte de su contenido y función había sido transferido al episodio de Lemnos (cf. Dufner 1988: 170). Lo cierto, sin embargo, es que los argonautas pasan los enclaves odiseicos sin riesgo alguno.

<sup>167</sup> El retraso es común al episodio de Circe, pero con la diferencia de que la maga de Eea no está comprometida emocionalmente con Odiseo y en ningún momento expresa la pretensión de tomarlo como esposo. Sí lo hace Nausícaa, cuya propuesta de matrimonio y permanencia queda irrealizada. No obstante, el paradigma de mujer que intenta conservar al héroe para sí mediante un ofrecimiento deseable en la *Odisea* sigue siendo Calipso. De los tres episodios se nutrirá Apolonio. Para los paralelos con los episodios de Nausícaa y, especialmente, Circe, cf. Clauss 1993: 130-147; Knight 1995: 162-169; Galindo Esparza 2015: 82-83. Sobre cómo el encuentro con Hipsípila prefigura el de Medea, cf. Vian & Delage 1974: 24; Hunter 2004 [1993]: 47-52. Según Dufner (1988: 152-159, 171), el desdoblamiento de las alusiones a Calipso, literal en el canto IV y en la figura y episodio de Hipsípila en el canto I, produce un dualismo que interrelaciona ambas aventuras y espacios, y contribuye a explicar la posición que ocupa la mención explícita a Calipso en la sección odiseica de *Argonáuticas* IV.

La diferencia fundamental entre el episodio de Calipso en la *Odisea* y el de Lemnos en *Argonáuticas* es que en Apolonio no se da el motivo de la retención. Jasón y sus compañeros no llegan náufragos a Lemnos; muy al contrario, la nave está indemne y, con el permiso de los vientos—que ciertamente los mantiene en la costa de Lemnos durante el segundo día (A.R. I 651-652)—, pueden marchar a voluntad. Las lemnias, a diferencia de Calipso, ni pueden, ni de hecho toman ninguna acción para conservar a los argonautas en su isla por la fuerza, como tampoco los obligan a su amor. Si estos permanecen, lo hacen abandonados al recibimiento festivo y a la unión con las mujeres. Es decir, Hipsípila y las lemnias detienen, pero no retienen. La situación de los argonautas—que no de las mujeres—olvidados del viaje recuerda a Odiseo en la isla de Circe (o, quizá, a los primeros momentos con Calipso). En Eea también el itacense permaneció sin acordarse del regreso sumido en el solaz que proporcionaba la maga. Apolonio recurre entonces al mismo procedimiento para terminar la estancia de los argonautas en Lemnos. El papel de Heracles es eco del que jugaran los compañeros de Odiseo, que con sus reproches recuerdan la necesidad de continuar el viaje<sup>168</sup>.

Este cambio provoca que el componente amoroso sea mucho más importante en *Argonáuticas* de lo que era en el episodio de Calipso en la *Odisea*, a costa del motivo de la tentación, que queda relegado a un segundo plano. Y no solo por su carácter menos extraordinario, más realista. En uno y otro episodio el ofrecimiento persigue perpetuar la estancia de los héroes, pero en la relación ya rota entre la ninfa y Odiseo, la inmortalidad y la vida idílica es la única baza que queda a la ninfa para vencer la resistencia de Odiseo, al punto de poder ser considerado un chantaje; en cambio, en *Argonáuticas*, donde la relación es narrada de principio a fin, funciona como un aliciente al atractivo principal del amor con las lemnias, un pretexto que dé a Jasón un motivo digno para prolongar un placer al que ya ha sucumbido.

Además de los aspectos generales, la influencia de Calipso como modelo para la aventura de Lemnos se plasma en los paralelos entre la última conversación de Calipso y Odiseo en *Od.* V 201-227 y los dos diálogos entre Hipsípila y Jasón. La primera de ellas (A.R. I 793-841) es una escena de bienvenida, subvirtiendo Apolonio el sentido de lo que en la *Odisea* equivale a una despedida. Tras un primer recibimiento hostil por las lemnias—que acuden armadas (A.R. I 633-639)—y una reticente concesión a atracar en sus playas<sup>169</sup>, la reina manda llamar a Jasón para anunciarle la admisión de los argonautas dentro de las murallas. En los preliminares al coloquio encontramos ya algunas similitudes con Calipso: Jasón acude al palacio de Hipsípila siguiendo los pasos de la

---

<sup>168</sup> Nótese cómo ambas interpelaciones, la de los compañeros de Odiseo y la de Heracles a los argonautas, comienzan con el mismo término: *δαμόνιε* en *Od.* X 471, *δαμόνιοι* en A.R. I 865. Valverde Sánchez (1996: 130, n. 139) apunta a que este comportamiento está en consonancia con la fama de héroe austero que había ganado Heracles en la alegoría filosófica. Esto, a su vez, invocaría una interpretación moralista del episodio de Lemnos, y, por tanto, de sus modelos (Calipso, Circe) como indecorosas concesiones a la lujuria, cf. Hunter 2004 [1993]: 34.

<sup>169</sup> Otro posible paralelo sería el del mensajero de los argonautas, Etálides, como un nuevo Hermes que asegura, en este caso no la salida, sino el recibimiento de las lemnias (A.R. I 640-652). Sobre Etálides como Hermes, cf. Knight 1995: 164-165, quien sin embargo estudia el paralelo respecto al episodio de Circe.

mensajera lemnia Ifínoe (A.R. I 781), como Odiseo marchaba fuera a la gruta tras las huellas de la diosa (*Od.* V 193). Una vez en el palacio, Jasón es hecho sentar por Ifínoe en un sillón resplandeciente frente a la reina (A.R. I 786-790). La secuencia parece invocar *Od.* X 312-315<sup>170</sup>, pero también evoca de algún modo los versos en los que Calipso hiciera sentar, primero a Hermes, y después a Odiseo, acomodándose ella misma frente a este último (*Od.* V 85-86, 195-98).

La conversación propiamente dicha comienza con un largo parlamento de Hipsípila en el que cuenta a Jasón una versión adulterada de las causas de la desaparición de los hombres. Los términos en los que Hipsípila habla a Jasón son denominados por el narrador poco antes como *μύθοισι αἰμυλίοισιν*, “palabras seductoras”, en un eco que no puede ser casual de las “blandas y lisonjeras palabras” (*μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι*) con las que, según Atenea (*Od.* I 56), Calipso pretendía continuamente convencer a Odiseo. En efecto, a pesar del opuesto momento en su relación con el héroe, el objetivo es para ambas conseguir que este acceda a quedarse, si es posible, para siempre. Clauss (1993: 132) sugiere que el empleo del término se debe a que ni Hipsípila ni Calipso cuentan toda la verdad en sus intervenciones, pues una oculta el asesinato de los hombres y otra el origen divino de la liberación<sup>171</sup>.

La importancia del hipotexto de la *Odisea* se hace evidente sobre todo a partir del verso 827, cuando Hipsípila ofrece a Jasón la dignidad real, en caso de que quisiera quedarse en Lemnos. Como en *Od.* V 206-210, la propuesta se expresa bajo la forma de un período hipotético potencial en optativo, introducido por la conjunción *εἰ*, en el que tan solo se expone la posibilidad de tal arreglo. Si bien los términos de la condición se exponen de manera opuesta—la argumentación de Calipso sigue el siguiente proceso: (A) *si supieras los males que te aguardan* (por oposición a la inmoralidad y la vida idílica que disfrutarías en Ogigia), (B) *te quedarías*, mientras que Hipsípila lo expone como (B) *si te quedaras*, (A) *serías rey*—, en el fondo las propuestas entrañan el mismo ofrecimiento de un plan de vida distinto que entrañaría, de suyo, la interrupción definitiva del viaje.

La proposición de Hipsípila se plantea, sin embargo, más inocente que la de Calipso<sup>172</sup>. En primer lugar, esta es la vez primera que el ofrecimiento de la reina es planteado a Jasón, muy al contrario que en *Odisea* V, donde que las promesas de la ninfa se nos relatan como ya formuladas muchas veces a Odiseo. Hipsípila no sabe, siendo su primer encuentro, cuál pueda ser la disposición del héroe en este sentido. Hipsípila,

---

<sup>170</sup> Cf. Clauss 1993: 131, a quien, sin embargo, se le escapa el paralelo con el canto V.

<sup>171</sup> La suposición es interesante, aunque el uso de *αἰμυλίοισι* no describe en Homero la última intervención de Calipso en el canto V de la *Odisea*, sino que responde a la descripción general de Atenea sobre los propósitos de la diosa cantos atrás. *Hápax legómenon* en Homero, “seductoras” son denominadas también en Apolonio las palabras de Afrodita en la bienvenida a Hera y Atenea (A.R. III 51) y las de Jasón en su primer encuentro con Medea (A.R. III 1141).

<sup>172</sup> Clauss (1993: 133-134) asemeja el ofrecimiento del reinado y el talante ingenuo de Hipsípila con el de Nausícaa. La suspensión del viaje amenaza igualmente con impedir a Jasón, como a Odiseo, alcanzar la gloria épica (*κλέος*), cf. pp. 135-144.

además, aún desconoce los propósitos de la travesía de Jasón y no está en condiciones de prever los sufrimientos que pueda acarrearle, por lo que no puede oponerlos al disfrute de la realeza en Lemnos. Al contrario, la forma condicional es para Calipso una manera sutil de volver a proponer una tentación ya hartamente rechazada, en la que no duda de intentar influir sobre Odiseo poniendo ante él la perspectiva de nuevos males. Hipsípila, sin embargo, procura también dar peso a su ofrecimiento aludiendo a la fertilidad de la tierra cuyo gobierno ofrece, superior al resto de las islas cercanas (A.R. I 829-831). La excelencia del terreno sustituye aquí a la superioridad de la propia mujer (cf. *Od.* V 211-213), en consonancia con lo que se oferta: Hipsípila propone el reino, dejando en el terreno de lo sobreentendido la unión con la reina que es lógico que llevara aparejada; Calipso se ofrece directamente a sí misma. Jasón, en cambio, apuntará a los trabajos que le esperan como razón para rechazar el reino de Lemnos, con una resignación que está muy lejos de la paciencia de Odiseo para sufrirlo todo con tal de llegar a casa y más cerca del sometimiento al deber que tendrá Eneas (A.R. I 836-841).

El segundo coloquio (A.R. I 888-909) tiene lugar mientras los argonautas preparan la partida, que se disponían a emprender sin más tras las amonestaciones de Heracles, pero son interrumpidos por las mujeres, alertadas de su marcha<sup>173</sup>. En esta ocasión, la conversación concuerda con el carácter de despedida del modelo homérico. No se trata de una simple repetición, sino de una continuación del primer coloquio en el que Apolonio hace uso de los motivos que un primer encuentro no le permitía incluir. Hipsípila (A.R. I 888-890), como Calipso (*Od.* V 204-205), comienza deseando la felicidad y el buen fin de la expedición de Jasón, aunque sin la ironía y el amargo retintín de las palabras de la ninfa de Ogigia. Sigue la propuesta, por segunda vez en el episodio, del gobierno de la isla. De nuevo formulada como condicional, se presenta como más atractiva por la posibilidad de anexionar más territorios y tiene ahora la misma intención de último intento desesperado que la de Calipso para evitar la separación final del héroe. La insistencia de Hipsípila alberga una diferencia fundamental respecto a la de la ninfa homérica: Hipsípila acepta los designios y decisiones del héroe y no se propone impedirlos. Es por ello por lo que el deseo de la reina de Lemnos no es de permanencia, sino de regreso. E incluso esto ella misma reconoce que es una súplica fútil y no ocurrirá, y así lo manifiesta en su intervención. Esta resignación no alcanza a Calipso, si es que alguna vez lo hace, hasta después de la postrera negativa, a pesar de que ella conoce igual de bien la determinación del héroe. Hipsípila es, así, fácilmente rechazada una vez más por Jasón, haciendo referencia en esta ocasión no solo a los trabajos que le restan, sino también a su deseo de retornar a la patria (A.R. I 901-903).

Sin más, los argonautas parten, llevando con ellos las provisiones que como buenas anfitrionas les otorgaran las lemnias (A.R. I 657-660, 675-676 y 845-846), en paralelo con los que les dieran Calipso y Circe. El comportamiento de las mujeres de

---

<sup>173</sup> El intento de partida sin despedida mediante inspirará a Virgilio para la separación de Dido y Eneas en el libro IV de la *Eneida*. La idea de un hijo del héroe sobrevolará también ese otro adiós. La súplica del recuerdo en A.R. I 896-897 remonta a Nausícaa (*Od.* VIII 461-463).



Lemnos ante la partida de los héroes se sitúa a medio camino de las mujeres homéricas, pues si bien no tratan de impedir activamente la marcha, tampoco son indiferentes a su partida, manifestando tristeza y suplicando el retorno, como su reina (A.R. I 878-885). Entre los presentes dados por las lemnias se encuentran, asimismo, unos vestidos de Hipsípila que, al igual que los de Calipso, reaparecerán como paralipsis una vez abandonada su isla (A.R. III 1204-1206 y IV 423-434), con infaustas consecuencias<sup>174</sup>.

El episodio de Lemnos es la aventura de los argonautas que mejor recuerda a la de Calipso. Sin embargo, el influjo del episodio homérico se deja sentir en otros pasajes de *Argonaúticās*. Se trata de breves ecos conforme al carácter alusivo del estilo de Apolonio. Estos se sitúan en su mayor parte en el canto III, cuyo desarrollo del enamoramiento entre Medea y Jasón se presta especialmente al recuerdo de la aventura en Ogigia. No en vano, el episodio de Calipso, como el de Nausícaa, principal inspiración para la figura de Medea, “were for later antiquity ‘classic’ erotic paradigms” (Hunter 2004 [1993]: 46), especialmente a partir de la recreación de Apolonio. Los paralelos con *Odisea* V surgen desde el mismo inicio del canto III. Este comienza con la deliberación y visita de Hera y Atenea a Afrodita para solicitar la ayuda de Eros. En cierto sentido, la escena recuerda a un concilio divino. La mención a la aurora en la conclusión del canto II sugiere el inicio del canto V de la *Odisea*, con una inversión de los versos<sup>175</sup>. El modelo para la visita es la de Tetis a Hefesto en *Il.* XVIII 369-467, pero también recuerda en algunos puntos la visita de Hermes a Calipso en *Od.* V 55-91, que comparte la misma construcción formular que el pasaje ilíadico<sup>176</sup>.

En concreto, cuando Hera y Atenea llegan al palacio de Afrodita, construido por Hefesto, no encuentran al dios, pues este ya ha marchado a la fragua (A.R. III 41-43). De la misma manera, tampoco Hermes hallaba a Odiseo en la gruta de Calipso, sino que este estaba sentado en la ribera llorando (*Od.* V 81-84). El ἀλλ’ ὁ μὲν ἐξ χαλκεῶνα de A.R. III 41 evoca el ἀλλ’ ὃ γ’ ἐπ’ ἀκτῆς de *Od.* V 82. Por el contrario, la descripción de los quehaceres de Hefesto remonta a *Il.* XVIII 372-380. Por lo tanto, Afrodita, como Calipso, se halla sola en su morada. Aunque el tema del aseo de Afrodita cuenta con su propia tradición, tanto en la literatura como en las artes plásticas, ciertos detalles recuerdan a la ninfa tejedora, como el uso de χρυσεῖη...κερκιδί en el verso 46 a la manera de un peine o broche, cuando el término significa propiamente “lanzadera”, lo que invoca la lanzadera de oro de Calipso en *Od.* V 62, denominada con idéntica expresión<sup>177</sup>. No por nada, el segundo uso del adjetivo αἰμυλίωσι en Apolonio, vocablo ligado solo a Calipso en Homero, calificará las siguientes palabras de Afrodita. En este mismo sentido, el viaje de Eros a la Cólquide (A. R. III 156-166) puede considerarse modelado sobre el de Hermes hacia Ogigia (*Od.* V 44-54, cf. Nelis 2001: 74), en la toma de sus respectivos atributos

---

<sup>174</sup> Sobre la función del peplo de Hipsípila en el asesinato de Apsirto y su relación con Calipso y Ninfea, cf. Dufner 1988: 153-159.

<sup>175</sup> Cf. Feeney 1991: 77-8; Knight 1995: 292; Hunter 1989: 97.

<sup>176</sup> Los tres pasajes son comparados en Lennox 1980: 50-52. Las semejanzas y diferentes entre las dos escenas de visita de *Ilíada* y *Odisea* fueron discutidas en el capítulo anterior.

<sup>177</sup> Cf. Hunter 1989: 103.

(A.R. III 156-157, cf. *Od.* V 44-49) y en el paso por encima de las olas a través del éter (A.R. III 164-166, cf. *Od.* V 50-54)<sup>178</sup>.

La alusión más evidente, empero, se produce unos versos después en la descripción de los jardines de Eetes en A.R. III 215-249. El modelo que Apolonio sigue para la llegada de los héroes y toda la descripción de la residencia del rey de los colcos es la del palacio de Alcínoo en *Od.* VII 81-135. Pero hay dos guiños a la descripción de Ogigia en el canto V: las vides y las fuentes.

Εὐκῆλοι δ' ὑπὲρ οὐδὸν ἔπειτ' ἔβαν· ἄγχι δὲ τοῖο  
ἡμερίδες χλοεροῖσι καταστεφές πετάλοισιν  
ὑποῦ ἀειρόμεναι μέγ' ἐθήλεον. Αἰ δ' ὑπὸ τῆσιν  
ἀέναοι κρῆναι πίσυρες ῥέον, ἃς ἐλάχνηεν  
Ἥφαιστος· καί ῥ' ἡ μὲν ἀναβλύσκε γάλακτι,  
ἡ δ' οἴνω, τριτάτη δὲ θυώδει νᾶεν ἀλοιφῆ·  
ἡ δ' ἄρ' ὕδωρ προρίεσκε, τὸ μὲν ἴποθι δυομένησι  
θέρμετο Πληιάδεσσιν, ἀμοιβηδὶς δ' ἀνιούσαις  
κρυστάλλω ἴκελον κοίλης ἀνεκῆκιε πέτρης.  
Τοῖ' ἄρ' ἐνὶ μεγάροισι Κυτταίος Αἰήταο  
τεχνήεις Ἥφαιστος ἐμήσατο θέσκελα ἔργα·

A. R. III 219-229

Tranquilamente luego atravesaron el umbral. Cerca de éste unas parras coronadas de verdes hojas, elevadas en lo alto, estaban en plena lozanía. Bajo ellas fluían cuatro inagotables fontanas, que había excavado Hefesto. De una brotaba leche, de otra vino, de la tercera manaba oloroso aceite; y la otra vertía un agua que, de algún modo, se calentaba al ocultarse las Pléyades y en cambio, al surgir éstas, semejante al hielo brotaba de la cóncava roca. Tales obras maravillosas había ingeniado el artesano Hefesto en el palacio de Eetes Cíteo.<sup>179</sup>

<sup>178</sup> Recuerda Campbell (1983: 20) que Eros, a diferencia de Hermes, no abandona el éter hacia la tierra.

<sup>179</sup> Cf. *Od.* V 68-71:

ἡ δ' αὐτοῦ τετάνυστο περὶ σπείους γλαφυροῖο  
ἡμερὶς ἡβώωσα, τεθήλει δὲ σταφυλῆσι  
κρῆναι δ' ἐξείης πίσυρες ῥέον ὕδατι λευκῶ,  
πλησίαι ἀλλήλων τετραμμένα ἄλλυδὶς ἄλλη.  
Allí se extendía en torno a la hueca gruta  
una vid lozana, cargada de racimos,  
y cuatro fuentes fluían una tras otra con agua cristalina,  
que, cercanas las unas a otras, fluían cada una en diferente dirección.

El paralelo en contenido y expresión con el referente de la *Odisea* es muy estrecho<sup>180</sup>. Si bien en el palacio de los feacios existe también una viña, la de *Argonáuticas* está claramente inspirada en los versos 68-71 de la écfrasis del canto V de la *Odisea*: se utiliza el mismo término para referirse a la vid que aparece como hápax homérico en *Od.* V 69, ἡμερίς—el utilizado en el episodio de los feacios es ἀλωή—, si bien en Apolonio figura en plural. Su descripción también se corresponde mejor con la de Ogigia. En ambos casos, se localiza a través del adverbio y preposición ἄγχι y περί por su posición respecto a la morada, en *Argonáuticas* en relación concreta al umbral, y en la *Odisea*, a la totalidad de la gruta (*Od.* V 68). En los dos casos, su crecimiento ha sido amplio, y si de la cepa de la *Odisea* se dice que “se extendía” (τετάνυστο) en torno a la cueva de Calipso, las de *Argonáuticas* están “elevadas en lo alto” (ὕψοῦ ἀειρόμεναι). El verdor y frondosidad de las cepas se destaca en una y otra descripción: en la *Odisea* la vid es caracterizada como ἡβώωσα, “joven, verdeante, exuberante”, y ya le han crecido racimos (τεθήλει δὲ σταφυλῆσι); por su parte, las de *Argonáuticas* están “coronadas de verdes hojas” (χλοεροῖσι καταστεφές πετάλοισιν) y en pleno florecimiento (μέγ’ ἐθήλον). Los verbos τεθήλει y ἐθήλον están emparentados y pertenecen ambos al campo léxico del florecer.

Sigue inmediatamente la descripción de las fuentes, aunque con mayor barroquismo en *Argonáuticas*. La expresión de Apolonio es, de nuevo, un calco de la homérica: κρῆναι πίσυρες ῥέον (cf. *Od.* V. 70: κρῆναι δ’ ἐξείης πίσυρες ῥέον). Su número permanece en cuatro—en el jardín de los feacios, en cambio, son dos (*Od.* VII 129)—, pero mientras que las de la isla de Calipso solo contienen agua pura, de las del palacio de Eetes manan, además, otros líquidos: leche, vino y aceite. Es este el primer aspecto en el que Apolonio se desvía de la fuente homérica, e introduce un aspecto nuevo, aunque no inaudito en la construcción de paraísos<sup>181</sup>, que aumenta las cualidades maravillosas de la morada de Eetes. Esta diferenciación por sustancia, por su parte, sustituye a la espacial del texto homérico, donde cada una de las fuentes corre en una dirección distinta de la isla (*Od.* V 71). Además, añade también Apolonio el cambio de temperatura estacional para la fuente de agua.

En realidad, la escena de recibimiento de los argonautas en la Cólquide presenta diversos paralelos puntuales con el episodio homérico de Calipso. Jasón aludirá a la comunicación de la liberación de Odiseo a Calipso en *Odisea* V (vv. 99-102) en su respuesta a Eetes en A.R. III 388-390:

Τίς δ’ ἄν τόσον οἶδμα περῆσαι

<sup>180</sup> También en su llegada a la morada de Eetes se admiraron los argonautas como Hermes ante la Ogigia de Calipso y Odiseo ante el palacio de Alcínoo (τεθηπότες, A.R. III 215; θηήσατο, *Od.* V 76, VII 134). Cf. Hunter 1989: 122.

<sup>181</sup> Cf. *Il.* XXII 148-152; *Hdt.* IV 181; *Theoc.* V 124-127; *Luc.* *VH* 1, 2 y 2, 13. Para otras fuentes mágicas en la literatura grecolatina, cf. Vian & Delage 1980: 119; Hunter 1989: 122-123; Knight 1995: 227, n. 321. Tampoco hay que olvidar el “país que mana leche y miel” de *Éxodo* 3:8.

τλαίη ἐκὼν ὀθνεῖον ἐπὶ κτέρας; Ἄλλά με δαίμων  
καὶ κρυερὴ βασιλῆος ἀτασθάλου ὄρσεν ἐφετμή.

A.R. IV 388-390

¿Quién osaría voluntariamente atravesar tantos mares por un bien ajeno? Pero la divinidad y el terrible mandato de un rey presuntuoso me impulsó.<sup>182</sup>

La interrogación retórica de Jasón evoca claramente la de Hermes, pues ambas se abren con τίς δ' ἄν y se establece un paralelismo entre τοσσόνδε/τόσον y el uso de ἐκὼν, aunque en diferentes lugares de la frase. El objeto atravesado es siempre el mar, aun si denominado de forma distinta (ἄλμυρὸν ὕδωρ u οἶδμα). El mandato de Zeus se convierte en *Argonáuticas* en el de Pelias y una divinidad indeterminada. El argonauta acude a la Cólquide tan mal de su grado como el nuncio divino ante Calipso. Y, aunque Jasón no llega en calidad de mensajero, en cierto sentido está anunciando a Eetes la toma del vellocino y de su hija Medea.

Finalmente<sup>183</sup>, también la reacción de la propia Medea, al expresar su zozobra por el enamoramiento del extranjero y su perplejidad sobre si y cómo ayudarlo, hace referencia al canto V de la *Odisea* y al estallido emocional de Calipso tras la visita de Hermes. En su primer monólogo atormentado en el canto III, la joven de la Cólquide dirá:

Τίπτε με δειλαίην τόδ' ἔχει ἄχος; Εἶθ' ὅ γε πάντων  
φθείσεται ἡρώων προφερέστατος εἶτε χερείων,  
ἐρρέτω... Ἡ μὲν ὄφελλεν ἀκήριος ἐξαλέασθαι.

---

<sup>182</sup> Cf. *Od.* V 99-102:

Ζεὺς ἐμέ γ' ἠνώγει δεῦρ' ἐλθέμεν οὐκ ἐθέλοντα·  
τίς δ' ἄν ἐκὼν τοσσόνδε διαδράμοι ἄλμυρὸν ὕδωρ  
ἄσπετον; οὐδέ τις ἄγχι βροτῶν πόλις, οἳ τε θεοῖσιν  
ἱερά τε ρέζουσι καὶ ἐξαίτους ἐκατόμβας.

Zeus me ordenó que viniera aquí, sin yo querer.

¿Quién cruzaría voluntariamente tanta indecible cantidad de agua salada? Y no hay cerca ciudad de los mortales, que a los dioses ofrezcan sacrificios y escogidas hecatombes.

<sup>183</sup> La fragmentariedad y complejidad del arte alusivo de Apolonio hace posible encontrar otras evocaciones del episodio homérico de Calipso de menor importancia en diferentes pasajes de *Argonáuticas*: por ejemplo, el naufragio de los hijos de Frixo al final del canto II (A.R. II 1097-1121) utiliza el lenguaje náutico de la construcción de la balsa en *Od.* V 228-262, en clara muestra de la reelaboración que hace Apolonio del modelo homérico, destruyendo lo que en *Odisea* se construía (cf. Knight 1995: 74-75, 80-81; Hunter 1989: 137); así como los preparativos del viaje de Odiseo se reelaboraban en la partida de la Argo en A.R. I 547-568 (cf. Knight 1995: 222). Incluso en la prueba de los bueyes de bronce que afronta Jasón (Hunter 1989: 245). También en el encuentro con las ninfas de Libia en el canto IV (A.R. IV 1318-1329) pueden rastrearse algunas influencias de Calipso como impulsora nuevamente del viaje, aunque en formas y con motivaciones muy diferentes, cf. Clare 2002: 156-157. En cuanto a Medea, su escena de vestimenta antes del primer encuentro con Jasón (A.R. III 832-835) evoca el atavío de Calipso antes de la construcción de la balsa (*Od.* V 232) y de Circe antes de despedir a Odiseo y sus compañeros en su expedición hacia el Hades (*Od.* X 544), cf. Knight 1995: 181; Hunter 1989: 187; Vian & Delage 1980: 135.

¿Por qué me domina, desdichada, este dolor? Si él ha de perecer, ya sea el más eminente de todos los héroes, ya el peor, ¡que perezca...! Mas, en verdad, ¡ojalá saliera indemne!

Ese término, ἐρρέτω, es exactamente el mismo que empleaba Calipso justo cuando se le comunicaba que debía dejar partir a Odiseo por mandato divino. A pesar de todo lo que ella había hecho por él, de sus cuidados, su amor y su ofrecimiento de la inmortalidad, la ninfa se veía obligada a dejar marchar al héroe y, no sin despecho, exclama “que se vaya, si aquel [Zeus] lo exhorta y se lo manda, por el estéril mar”<sup>184</sup>. Como ya comentamos, este ἐρρέτω no solo significa “marcharse” sino “marcharse a su perdición, irse en mala hora” y, por lo tanto, se aproxima casi a una imprecación. Las circunstancias y el sentimiento con que se pronuncian estas palabras en cada obra es, no obstante, diferente: para Calipso es una expresión de dolor y rebeldía ante lo que para ella es equivalente a una condena al héroe a la muerte, sin que de verdad desee la marcha o el sufrimiento del héroe, y ante Hermes, mientras que siempre se comporta con benevolencia hacia Odiseo; Medea, por su parte, solo se lo dice a sí misma, también sin ser un sentimiento real, como manifestación de la incertidumbre que la tortura y casi como un auto-convencimiento de su—falsa—indiferencia hacia Jasón. La alteración emocional en la que sume a Calipso el mandato divino anticipaba los monólogos pasionales de las heroínas de la tragedia, los cuales a su vez son la fuente principal para la Medea turbada de Apolonio.

### 2.3. Las *Eneida* de Virgilio

A diferencia de lo que sucedía en *Argonáuticas*, Calipso no es mencionada en ningún momento a lo largo de la *Eneida*, frente a otras aventuras odiseicas, como los Cíclopes, Escila y Caribdis, o Trinacria. Pero, o tal vez por esta causa, Calipso es uno de los modelos principales en la configuración de la Dido de Virgilio, junto a una intrincada red de otras fuentes, como las figuras homéricas de Circe, Nausícaa y Arete, las Hipsípila y Medea de Apolonio, y diversas heroínas trágicas, sin olvidar la propia leyenda preexistente de Dido. A la hora de hablar de la influencia de Calipso en la epopeya virgiliana, debemos diferenciar entre la imitación estructural de la arquitectura de la trama entre *Odisea* I-V y los libros I-IV de la *Eneida*, y el influjo en la figura y comportamientos de Dido enamorada, que se cuentan sobre todo en el último de estos libros. La distinción se ajusta, *grosso modo*, a lo que Knauer llama (1979: 218) imitación *structureller* y *detailliert-wörtlicher*, esto es, “estructural” y “detallada-litera”, si bien ambos modos se combinan de tal manera que no es posible establecer una distinción total entre ellos. No habremos, pues, de tratar de encontrar siempre paralelos textuales evidentes para poder hablar de reelaboración virgiliana del episodio de Calipso. Aunque Virgilio recrea a

<sup>184</sup> *Od.* V 139-140:

ἐρρέτω, εἴ μιν κείνος ἐποτρύνει καὶ ἀνώγει,  
πόντον ἐπ' ἀτρύγετον.

menudo pasajes y escenas concretas, la aventura homérica juega un papel más amplio como modelo para la configuración del armazón compositivo de los cuatro primeros libros de la *Eneida*, y, sobre todo, como inspiración para el desarrollo de los amores de Dido y Eneas, tanto más cuanto más se acerca la despedida. El episodio homérico de Calipso ha de ser tenido en cuenta como una corriente de fondo que, junto a otros muchos referentes, guía e impulsa la acción del episodio de Dido<sup>185</sup>.

Para empezar, la *Eneida* toma de los poemas homéricos el recurso del comienzo *in medias res*. Como la *Odisea*, el poema de Virgilio ve a su héroe comenzar el relato en mitad del mar. En cierto sentido, los primeros versos de la *Eneida*, justo tras el proemio, anuncian ya que Cartago será una segunda Ogigia, por cuanto que localizaciones que se oponen al destino de la travesía heroica. En el caso de la *Odisea*, Ogigia es la isla donde se halla detenido Odiseo al comienzo de la epopeya (*Od.* I 13-15, V 13-17), no por la acción directa de Posidón, pero sí por la reticencia del resto de los dioses para actuar en frente a su cólera contra el itacense (cf. *Od.* I 19-21); en la de *Eneida*, Cartago es la ciudad predilecta de Juno, cuya pronosticada derrota por los romanos aviva su antigua oposición al reino troyano (Verg. *A.* I 13-32). En los versos iniciales de *Eneida*, Cartago, como Ogigia, se contrapone a Roma, nueva Ítaca<sup>186</sup>. Ambos territorios se presentan, de esta forma, contrarios desde el inicio a los propósitos de los héroes, aunque por distintos motivos, y alineados con sus antagonistas, aun si en diferente forma y grado. Finalmente, por una carambola de maquinaciones y contra-maquinaciones divinas, Eneas arribará precisamente en las costas de Cartago, donde será acogido por Dido. Cartago no solo será, por lo tanto, la primera aventura plenamente relatada en el poema épico latino, sino que, con Eneas absorbido por los amores con la reina cartaginesa, también será un lugar que amenaza con frustrar para siempre su viaje y convertirse en el emplazamiento en el que termine su travesía.

Sin embargo, Cartago no es exactamente el lugar en el que comience la narración de las penalidades de Eneas. A pesar de las similitudes con el principio de la *Odisea*, no encontramos a Eneas aposentado en el reino de Dido desde el principio, como Odiseo varado en la isla de Calipso, sino al héroe junto con toda su flota de exiliados de Ilión navegando desde las proximidades de Sicilia. Es más, los versos que describen la navegación de los troyanos, en la que gozosos despliegan las velas al viento, recuerdan a

---

<sup>185</sup> El estudio de la presencia de los poemas homéricos en la epopeya virgiliana, así como las fuentes para el episodio de Dido, son cuestiones harto complejas de las que se han ocupado excelsos estudiosos. No pretendemos dar aquí una cuenta exhaustiva de paralelos, sino tan solo señalar aquellos que más atañen a la reelaboración del episodio de Calipso. El estudio de referencia para la relación entre Homero y Virgilio sigue siendo Knauer 1979, en quien se apoya nuestro análisis. Cf. también Barchiesi 1984; Dekel 2012. Para la presencia de *Argonáuticas* en *Eneida*, remitimos a Nelis 2001.

<sup>186</sup> Cf. Knauer 1979: 2015-216. Roma aparece en Verg. *A.* I 7, como Ítaca lo hacía en *Od.* I 18, mientras que Cartago lo hace en Verg. *A.* I 12, con Ogigia nombrada en *Od.* I 85. Sin embargo, el nombre de Calipso y la alusión a sus grutas figuraba ya en los versos 14-15. Dido, en cambio, no aparece hasta el verso 299 del primer libro de la *Eneida*. La reina de Cartago participa del retraso en el nombre del héroe, que también es imitación homérica—Eneas no se nombra hasta el verso 92, frente a los 22 versos que tarda en mencionarse a Odiseo—. Knauer propone que justo los nombres de las ciudades históricamente enfrentadas bastarían para evocar el marco de la aventura entre Dido y Eneas.

la partida de Odiseo de Ogiia<sup>187</sup>. La felicidad es pronto truncada por Juno, que, cual Posidón en el canto V de la *Odisea*, infligirá su cólera sobre los troyanos incitando con ayuda de Eolo la tempestad que aleja a los troyanos de su destino en las costas italianas y por poco acaba con sus vidas. La tormenta continúa la línea de inspiración virgiliana en los padecimientos de Odiseo tras la marcha de la isla de Calipso, con la enorme tempestad que lo sobrecoge frente a Esqueria, pero también, aun en menor medida, recoge aquella otra que llevó al héroe a Ogiia tras abandonar Trinacria<sup>188</sup>. La desesperación en la que el naufragio sume a Eneas y su pueblo establece asimismo un lazo con el encierro de Odiseo en Ogiia en el sentido de que ambos héroes son presentados por primera vez en el relato en su momento, o en uno de sus momentos, más bajos (Fernández Corte 2006: 125, n. 133).

Pese a los intentos de Juno, los troyanos logran salvar la vida en su llegada a Cartago por la intervención sucesiva de dos deidades favorables, Neptuno, que apacigua los mares y, como nueva Ino-Leucótea, les permite alcanzar las playas de la cercana Libia (Verg. A. I 124-156), y Júpiter, quien, impelido por Venus, actúa para garantizar la acogida amigable de los troyanos (Verg. A. I 223-296). El planteamiento de la mediación de Júpiter, con el padre de los dioses que contempla el escenario humano desde lo alto, para concentrarse a continuación en los sufrimientos del protagonista, exhortado por su hija, tiene reminiscencias del primer concilio de los dioses en el canto I de la *Odisea* (*Od.* I 26-79). Allí Zeus, reflexionando acerca de Egisto, es dirigido por las palabras de Atenea a considerar la situación de Odiseo<sup>189</sup>. Tanto Atenea en la *Odisea* como Venus en la *Eneida*, quien además es madre de Eneas, ejercen en la escena como divinidades protectoras de los héroes y procuran su salvación. Los discursos de Venus y Atenea en el canto I tienen, de hecho, resonancias casi literales, en el supuesto aborrecimiento al héroe del que acusan al padre de los dioses (Verg. A. I 231-233, cf. *Od.* I 59-61) y en su alejamiento de la patria por la acción de una sola mujer—en estos versos, Juno se asemeja a Calipso como obstaculizadora del héroe—(Verg. A. I 251-253, cf. *Od.* I 49-52). Por otro lado, la insistencia sobre la piedad de Eneas, aunque motivo típico de la *Eneida*, recuerda, por cuanto que demuestra lo inmerecido de los padecimientos de los héroes, las palabras

---

<sup>187</sup> Verg. A. I 35: *uela dabant laeti et spumas salis aere ruebant* (“daban velas contentos y arrollaban espumas de sal con el bronce”). Todas las traducciones de la *Eneida* las tomamos de Rivero García et al. 2009 y 2011. Cf. *Od.* V 269-270:

γηθόσυνος δ' οὔρω πέτασ' ἰστία δῖος Ὀδυσσεύς.  
αὐτὰρ ὁ πηδάλῳ ἰθύνετο τεχνήντως [...].

Gozoso desplegó las velas al viento el divino Odiseo.  
Y él con el timón conducía hábilmente [...].

<sup>188</sup> La descripción de la tempestad, así como el papel en ella de la divinidad, y su relación con el modelo homérico es uno de los aspectos más notados de la utilización de la *Odisea* por Virgilio, cf. Knauer 1979: 148-152; Cristóbal López 1988; Cairns 1990: 202-203; Paratore 1994: 134-143; Ganiban 2012: 173-183.

<sup>189</sup> En la *Eneida*, sin embargo, Júpiter se percata de los padecimientos de los troyanos antes de la intercesión de Venus, cf. Verg. A. I 226-228. Los troyanos no son solo pueblo predilecto de Júpiter, sino que, como divinidad suprema y garante del cumplimiento del destino, sanciona la fundación de Roma. Ganiban (2012: 186) argumenta respecto a este paralelo que, mientras que las quejas de Atenea se ocupan del sufrimiento personal de Odiseo, las de Venus poseen una dimensión histórica y social para el pueblo romano, lo cual concuerda con el carácter de *Eneida* como epopeya nacional de Roma.

de Atenea en el concilio del canto V de la *Odisea* (Verg. A. I 253, cf. *Od.* V 7-12). De hecho, la apelación al destino profetizado del héroe tanto en la interpelación de Venus como, sobre todo, en la respuesta de Júpiter, tiene más que ver con el segundo concilio odiseico, en el que Zeus exponía las líneas maestras de la consecución de la vuelta a casa de Odiseo en los siguientes cantos y cómo este iba a ser acogido y llevado por los feacios (*Od.* V 31-42).

Tanto es así que la larga exposición del futuro de Roma por boca de Júpiter en Verg. A. I 257-296 se salda con el envío de Mercurio a Cartago. El objetivo del nuncio, en este caso, no es transmitir ningún mensaje, sino asegurar que la voluntad de los cartagineses y, nominalmente, de su reina Dido, se disponga favorable para acoger a los naufragos troyanos<sup>190</sup>. El envío del mensajero de los dioses no puede por menos que evocar la orden de comunicación de liberación del canto V de la *Odisea*, que, sin embargo, será imitada más de cerca en el libro IV (A. IV 222-278)<sup>191</sup>. La misión de procurar al héroe la hospitalidad de Dido se asemeja más a la aparición de Hermes en el episodio de Circe, aunque el dios no se aparece todavía a Eneas. También podría invocarse el paralelo con la aparición de Atenea/Mentes a Telémaco en el canto I de la *Odisea* (cf. Knauer 1979: 210). Y, sobre todo, la intervención divina ajena a los ojos mortales recuerda la actuación de Atenea en los cantos VI-VII de la *Odisea*, donde la diosa ojizarca prepara el escenario para que Odiseo sea encontrado por Nausícaa y recibido por los feacios<sup>192</sup>.

Hasta ahora la utilización por Virgilio de las referencias homéricas advierte del doble papel de Cartago en el relato, que funcionará como una nueva Esqueria, pero también como un segunda Ogigia<sup>193</sup>. A partir de este momento, el encuentro entre Dido y Eneas en el libro I seguirá el modelo de Odiseo en Esqueria, con Dido jugando al tiempo el papel de Nausícaa y de Arete. La corte de la reina fenicia es el marco de la narración inserta de Eneas en primera persona. Estructuralmente, empero, la aventura tiene una función articuladora de la primera parte de la *Eneida* similar al episodio de Calipso en la *Odisea*. Aunque de manera general puede afirmarse que el relato interno se produce en el mismo punto en el que comienza el relato marco, esto no es del todo cierto. El hecho, mencionado unos párrafos atrás, de que la primera aparición de Eneas se produzca en la navegación desde Sicilia introduce un pequeño desfase, si bien en manera alguna tan grande como el de varios cantos que se produce en *Odisea*. Ello da lugar también a un

---

<sup>190</sup> Un eco, tal vez, de la función de Etálides en *Argonáuticas*.

<sup>191</sup> Es un rasgo estilístico propio de Virgilio el reelaborar varias veces un mismo pasaje homérico (Knauer 1979: 151), lo cual veremos respecto a la reelaboración del episodio de Calipso. La visita de Mercurio, por ejemplo, se produce hasta en tres ocasiones distintas, mientras que la reacción de Calipso ante la comunicación del mandato divino es evocada tanto en el desconcierto de Eneas como en la ira de Dido.

<sup>192</sup> La similitud con la recepción feacia continúa con la aparición de Venus como cazadora (Verg. A. I 314-417), la cual es un remedo de la Atenea transfigurada en aguadora que pone en antecedentes al héroe sobre el linaje y las instrucciones para obtener la acogida de los reyes feacios (*Od.* VII 18-81).

<sup>193</sup> Cf. Dekel 2012: 81. Como hemos apuntado, existe también una influencia del episodio y la figura de Circe, cuya discusión es muy tangencial a nuestros fines. Sobre la cuestión, cf. Knauer 1979: 173-180; Galindo Esparza 2015: 161-165; junto con Medea, en Hunter 2004 [1993]: 175-182.



desdoble del relato que da cuenta de las aventuras de Eneas hasta llegar ante Dido: si Odiseo refería primero a Alcínoo y Arete su viaje de Ogigia a Esqueria (*Od.* VII 240-297), contado por el narrador externo en los cantos V-VII, y después ante la corte feacia en IX-XII, su travesía desde Troya a Ogigia, ahora es un compañero de Eneas, Ilioneo, separado en la tempestad, el encargado de relatar primero a Dido la tormenta del libro I (*Verg. A.* I 520-560). El propio Eneas contará su huida de Troya hasta su salida de Sicilia y naufragio en Libia en los libros II-III. El reino de Dido, como la isla de Calipso, será el punto que vincule y cohesionen ambos relatos, si bien en una estructura más sencilla que la del poema homérico.

En cuanto a la aventura amorosa, ya desde libro I de *Eneida* anuncia las semejanzas entre Calipso y Dido que se desarrollarán sobre todo en el libro IV. Como Nausícaa, Calipso también salvó y recogió a Odiseo náufrago, a pesar de que este pasado en Ogigia nunca se detalle en el poema de Homero<sup>194</sup>. Pero, ante todo, Dido también supone para Eneas una figura detenedora y tentadora como Calipso para Odiseo, ofreciéndole la posibilidad de una vida paralela, vinculada a una proposición de matrimonio, que contraviene el destino del héroe y lo retrasa en su travesía, amenazando incluso con frustrarla definitivamente. Para el relato de la detención de Eneas por Dido, Virgilio recurrirá como modelo a la narración del episodio de Calipso en la primera mitad del canto V de la *Odisea*, especialmente en lo referente a la separación, amén de otros, entre los que cabe destacar el episodio de Lemnos en las *Argonáuticas* de Apolonio, en especial la figura de Hipsípila inspirada también en la ninfa de Ogigia. La descripción del sentimiento amoroso y sus efectos, tan parcamente tratados en épica homérica, entronca con la tradición de la elegía helenística y latina, a la que, como veremos, Calipso tampoco fue ajena, así como con las *Argonáuticas* de Apolonio.

En realidad, el enamoramiento de Dido comienza a relatarse ya en el libro I<sup>195</sup>. Venus, recelosa del daño que Juno puede causar a Eneas a través de su influencia sobre Dido, planea que la reina se prenda del héroe y para ello envía a Cupido a Cartago disfrazado de Ascanio. El recurso está tomado de Apolonio (*A. R.* III 83-298), donde Medea se enamora de Jasón por la flecha de Eros, enviado por su madre a petición de Hera y Atenea. Sin embargo, en el discurso de Venus a su hijo alado se cuele un eco homérico:

Nunc Phoenisssa tenet Dido blandisque moratur  
vocibus [...].

Verg. A. I 670-671

---

<sup>194</sup> *Od.* V 130-136, VII 255-257. En realidad, ambos modelos homéricos no están tan distanciados como pueda parecer: en el fondo Nausícaa desea convertirse en cierta forma en una segunda Calipso, cf. Cairns 1990: 129-135.

<sup>195</sup> En este sentido, aunque su desarrollo se concentra en el libro II, por lo tanto, después del relato interno de Eneas y no antes, como el episodio de Calipso en la *Odisea*, de hecho, envuelven la narración intradiegetica.

Ahora lo retiene la fenicia Dido y con blandas palabras lo retrasa [...].

Lo cual es un calco de:

τοῦ θυγάτηρ δύστηνον ὀδυρόμενον κατερύκει,

αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι

θέλγει, ὅπως Ἰθάκης ἐπιλήσεται.

*Od.* I 55-57

La hija de éste [Calipso] retiene al infeliz, que se lamenta, y continuamente con blandas y seductoras palabras lo encanta, para que se olvide de Ítaca.

El lugar de la alusión no es, por supuesto, aleatorio. Justo cuando Dido comienza su enamoramiento de Eneas, se evoca el intento de retención de Calipso a Odiseo, lo que nos advierte sobre la naturaleza de la relación entre troyano y cartaginesa. También Apolonio hacía su propia mención de estas célebres “seductoras palabras” en la conversación entre Hipsípila y Jasón (A.R. I 792), aunque el referente aquí es el de la *Odisea*. Para comprender las implicaciones totales de la afirmación hay que tener en cuenta el paralelo con *Odisea*. La expresión es intencionadamente equívoca: aunque formalmente se refiere a la atenta acogida de la reina fenicia, en su asociación con Calipso, nos presenta a Dido como una figura peligrosa que puede paralizar el curso del héroe. Lo cual es, sin duda, la intención de la diosa, como también era la de Atenea el pintar bajo la luz más desfavorable posible a la ninfa de Ogigia en el primer concilio odiseico. Sin embargo, estas acusaciones se demostrarán falsas—como era incierto también, al menos en un sentido literal, el encantamiento de Calipso—para Dido, que nunca será una retenedora deliberada del héroe al mismo nivel que la ninfa de Ogigia. Además, puesta en boca de Venus en este preciso momento, la afirmación crea una suerte de ironía dramática, puesto que la causa de todos los males del episodio será el enamoramiento despertado en Dido por la diosa. Venus provoca así lo que intenta evitar<sup>196</sup>.

Pero el relato de los amores de Dido y Eneas se localiza en el libro IV de la *Eneida*. La descripción de los efectos del amor en Dido responde a los tópicos de la elegía helenística y latina, con especial influencia de la Medea de *Argonáuticas* en su canto III, sin excluir la influencia de la tragedia<sup>197</sup>. Los paralelos con el canto V de la *Odisea* comienzan con la unión de los amantes en la cueva durante la tormenta que interrumpe la cacería (Verg. A. IV 165-172). La gruta (*speluncam*) en la que Dido y Eneas consuman

---

<sup>196</sup> No deja de ser curioso cómo Dido afirma (Verg. A. I 754) que ese es el séptimo año de vagabundeos de Eneas. Si se cruza con la cronología de la *Odisea* y las paradas previas de Odiseo, este debía hallarse justo por entonces ya en la isla de Calipso.

<sup>197</sup> Remitimos para ello a Giandrante 1994 y a Calderón 1997. Las notas a la edición y traducción de Rivero García et al. 2011 ofrecen una buena panorámica de los muchos paralelos que guarda el relato de *Eneida* con diversas tragedias.

su amor sugiere aquella en la que Medea y Jasón se unieron por vez primera (A.R. IV 1128-1169); pero no debemos olvidar que una caverna era también el escenario de los amores de Calipso y Odiseo, allí donde la diosa pretendía conservar para siempre a su amado (ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι, cf. *Od.* I 15, V 155, IX 30, XXIII 335). Pero Dido se permite cometer un error que evita la ninfa de Ogigia: si bien ambas aspiran a una unión de tipo matrimonial, Calipso sabe que las relaciones sexuales no significan la aquiescencia de Odiseo a un vínculo de tipo de matrimonial, aunque ella así lo anhela. Odiseo podría ser su ἀκοίτης, literalmente “compañero de cama”, pero nunca su πόσις o esposo legítimo<sup>198</sup>. Dido, en cambio, se engaña a sí misma dando a este *affaire* el nombre de *coniugium*, esto es, de matrimonio, y en ello se basa su error trágico.

El amor de Dido produce en Eneas unos efectos de signo contrario, pero de igual consecuencia que los de Odiseo en Ogigia. En este punto de la aventura, el ejemplo de *Argonáuticas* se superpone al modelo homérico. En las tres epopeyas, los episodios con Calipso, Hipsípila y Dido suponen una detención del héroe en un lugar que no le corresponde, que retrasa su marcha y amenaza con frustrarla por completo<sup>199</sup>. Pero la detención no implica siempre retención, como ya vimos en el caso de *Argonáuticas*. Como sucedía con Jasón en la isla de Hipsípila, y como Odiseo en Eea, fuente del episodio de Apolonio, Eneas aparece olvidado de su misión, subyugado por sus amores con Dido, y entregado a su vida en Cartago, adoptando la vestimenta del lugar, y, sobre todo, realizando las labores del gobierno que la unión con Dido le ha conferido (Verg. *A.* IV 259-264)<sup>200</sup>. Ninguna de estas cosas ocurre contra su deseo. El reino que la lemnia prometiera en *Argonáuticas* es en *Eneida* efectivamente otorgado, aun si momentánea y tácitamente. La situación de Eneas en Cartago es, en este aspecto, contraria a la de Odiseo en Ogigia, retenido a la fuerza, sin corresponder ya a los sentimientos de la ninfa y cuyo recuerdo de la patria era constante. Lo que en Homero era impuesto, es en *Eneida* una falla en la voluntad del héroe. Al mismo tiempo, la reina cartaginesa se presenta como una obstaculizadora del curso del héroe muy diferente de Calipso y más cercana a Hipsípila, pues tampoco ella impone al héroe su estancia ni alberga propósito ni, al principio, consciencia de estar causando un perjuicio al héroe. Tanto Eneas como Dido se hayan rendidos a una pasión a la que el héroe se abandona sin coacción.

Puede sorprender, entonces, que a la hora de reanudar la travesía del héroe Virgilio recurra no al modelo de Apolonio, sino al de *Odisea* V. Se ha repetido hasta la saciedad

<sup>198</sup> *Od.* V 120; cf. λιλαιομένη πόσιν εἶναι (“anhelando que fuera su esposo”) en *Od.* I 15, IX 30 y XXIII 334.

<sup>199</sup> A diferencia de Calipso e Hipsípila, Dido cuenta con una defensora olímpica en la diosa Juno, que apoya la detención indefinida de Eneas y facilita los amores (Verg. *A.* IV 90-128).

<sup>200</sup> Se trata de una exposición singular de una situación que debió mantenerse un tiempo. La descripción del paso de la Fama, que crece al extenderse, da cuenta del tiempo pasado desde la unión en la cueva. Cf. Verg. *A.* IV 193-194:

nunc hiemem inter se luxu, quam longa, fovere  
regnorum immemores turpique cupidine captos.

Que ahora con lujo templaban entre sí el invierno, cuan largo era,  
olvidados de sus reinos y atrapados por vergonzoso deseo.

Más tarde sabremos que Eneas pasó todo un año con Dido (Verg. *A.* V 46).

en los estudios de la *Eneida* que Eneas, a diferencia de Odiseo, es un héroe social. El éxito de su empresa radica en que consiga llevar con él a su pueblo y penates. Pero, aunque Eneas, como Odiseo en Eea y Jasón en Lemnos, no se encuentra efectivamente solo, no son sus compañeros de viaje los que interfieren para recordarle la necesidad de partir. No tanto porque estos son más súbditos que camaradas como porque para ellos Cartago es tan buen sitio como cualquier otro para establecerse. La fundación en Italia es responsabilidad personal de Eneas<sup>201</sup>. Eneas está, en realidad, tan solo como Odiseo ante el peligro que supone Dido para su misión. Así pues, aunque sus circunstancias sean distintas, el resultado del amor de la reina cartaginesa es análogo al de Calipso. La aventura resulta en un estancamiento y desequilibrio de los hados irresoluble por la dinámica interna de la aventura que ha de ser solventado por la intervención de la divinidad.

De hecho, solo sabremos de la abducción de Eneas por Dido y Cartago cuando lo contemplemos a través de los ojos de Mercurio en un nuevo envío a Libia. Será este segundo mandato el que en mayor medida siga el modelo del canto V de la *Odisea*. La orden volverá a proceder de Júpiter, impelido por las palabras de un tercero. En una significativa modificación, esta vez las quejas no proceden de una divinidad, sino del pretendiente desechado de Dido, Iarbas, al que han llegado los rumores de la relación con Eneas que le ha llevado la monstruosa Fama. Iarbas se convierte en una inusitada Atenea que reprocha a su padre que permita una injusticia y le implora la intervención. Pero donde la diosa actuaba por preocupación por el destino de Odiseo, Iarbas reclama resarcimiento de su orgullo herido. Con la atención del padre de los dioses vuelta a los amantes, Júpiter dispone el envío de Mercurio. Comienza en este punto la serie de escenas que más estrechamente imitan la narración homérica del episodio de Calipso.

El despacho del nuncio divino plantea una correspondencia casi literal con el que se produjera en el segundo concilio odiseico. Ahora sí, Júpiter envía a su hijo a transmitir un mensaje. La orden del dios supremo se anuncia con casi idéntica fórmula (Verg. A. IV 222, cf. *Od.* V 28) y se expresa en términos muy similares. Hermes ha de comunicar la resolución divina del *nóstos* de Odiseo (*Od.* V 31, donde *νόστος* es la primera palabra del verso), Mercurio la continuación del viaje de Eneas (Verg. A. IV 237, con *naviget* en la misma posición). La predicción de la llegada de Odiseo a Esqueria es sustituida por la recriminación del olvido de Italia, habiendo sido el destino del héroe ya profetizado antes a Venus. Pero Virgilio invierte el orden, y el discurso de Júpiter acaba como empezara el

---

<sup>201</sup> Que esto es así lo confirman las palabras de Ilioneo en los versos 544-559 del libro I. Al fin y al cabo, Dido les había invitado a compartir su reino (vv. 572-574). Cf. Fernández Corte 2006: 151, n. 807. La promesa de la inmortalidad está fuera del alcance de la mortal Dido, que, por lo tanto, como Hipsípila, y como Nausícaa, puede ofrecer su reino. La propuesta de Dido, sin embargo, aparece en el contexto arriba mencionado, y la oferta nunca se expresa directamente a Eneas en el relato, aunque evidentemente se lleva a efecto tras la unión en la caverna. Respecto a la inmortalidad, Cairns (1990: 188) argumenta que Eneas queda por encima de Odiseo, puesto que el troyano disfrutará tras su muerte por voluntad de los dioses de lo que Odiseo rechazó en Ogigia.

de Zeus. El resumen del mandato en el solo término *naviget* en el último verso de la intervención del dios le concede en *Eneida* un carácter más definitivo y perentorio<sup>202</sup>.

Los versos siguientes son una cita rayana en lo literal de *Od.* 43-57<sup>203</sup>: Júpiter termina de hablar y Mercurio se apresura a cumplir su orden (Verg. A. IV 238); sigue la escena de vestimenta, con el calzado de las doradas sandalias aladas, que lo transporta por tierra y mar (A. IV 239-241) y la toma de la vara, cuyas propiedades sobre el sueño y la psicagogia de las almas son evocadas (A. IV 242-246); y el vuelo del dios (A. IV 246-259), en el que figura el símil del ave (A. IV 254-256). El itinerario del dios es diferente, pues diferente es la parte del mundo a la que se dirige. Sus movimientos son, no obstante, los mismos: también Mercurio baja directamente a un lugar concreto de la tierra, pero lo que en *Odisea* (V 50) era Pieria, ahora es la cordillera de Atlas, personificado en el titán castigado a sostener la bóveda celeste. La descripción de Atlas introduce un nuevo paralelo con Calipso, pues, como padre de la ninfa, su posición como sostén del cielo era referida en el canto I de la *Odisea* (vv. 52-54), aun si los términos de la descripción varían. Desde estos puntos, ambos mensajeros se lanzan sobre las olas, para terminar, en vuelo rasante, saltando del mar al lugar que se le había encomendado.

En realidad, Mercurio no llega realmente a tierra, sino que se posa sobre los techos de las viviendas cartaginesas. Desde allí contempla a Eneas enfrascado en la gobernación. La visión del escenario a través de los ojos del recién llegado era uno de los elementos formularios de las escenas típicas de visita en Homero. Knauer (1979: 211, n.1) considera que la descripción de la construcción de Cartago sustituye la écfrasis de Ogigia. Sin embargo, nosotros creemos que evoca el no encuentro de Odiseo por parte de Hermes en *Od.* V 81-84. De la misma, y a la vez contraria, manera, Mercurio halla a Eneas, enfrascado en una tarea impropia. En este caso, Mercurio busca precisamente al héroe. En efecto, mientras que el mandato divino del poema homérico estaba dirigido a la ninfa, aquí es Eneas el receptor directo del mensaje<sup>204</sup>. El cambio en el destinatario responde a la diferente situación del héroe en Virgilio, debido en parte al cruce de modelos con *Argonáuticas* obrado por Virgilio. En *Odisea*, Odiseo estaba más que presto a partir y era Calipso la que lo retenía; en *Eneida* es la propia disposición de Eneas, como la de Jasón, la que ha de ser primero corregida. Como resultado, Eneas no aparece como conquistador de la tentación de Dido por sí mismo, sino espoleado por la acción divina. La victoria interior que el héroe virgiliano puede reclamar para sí es de otra índole: no la superación

---

<sup>202</sup> Knauer (1979: 210) apunta además al ingenioso remedo de  $\sigma\upsilon\grave{\gamma}\alpha\rho\ \alpha\upsilon\tau\epsilon\ \tau\acute{\alpha}\ \tau\grave{\alpha}\lambda\lambda\alpha\ \pi\epsilon\rho\ \acute{\alpha}\gamma\gamma\epsilon\lambda\acute{o}\varsigma\ \acute{\epsilon}\sigma\sigma\iota$  de *Od.* V 29 como *hic nostri nuntius esto* en A. IV 237, donde *nuntius* significa “mensaje”, pero también “mensajero”.

<sup>203</sup> Para estos versos, y en general todo el pasaje del envío de Mercurio a Libia, cf. Knauer 1979: 209-210; Hunter 2004 [1993]: 179; con bibliografía adicional en O’Hara 2012: 335-341. Una visión de la misión de Mercurio desde el punto de vista hermenéutico y alegórico puede encontrarse en Feeney 1991: 174-175 y 1998. Para su relación con el envío de Eros a Medea en el canto III de las *Argonáuticas* de Apolonio, cf. Nelis 2001: 74, 155-159.

<sup>204</sup> No hay ni tan siquiera mención a la acostumbrada metamorfosis con la que los dioses se camuflan cuando se comunican con los mortales, sino que Mercurio se presenta en su forma natural, como si se dirigiera a otro dios. Nelis 2001: 157 alude también al posible paralelo del encuentro entre Tetis y Pelo en A.R. IV 856-858.

autónoma de una tentación, sino la obediencia contra el propio deseo a los planes divinos. La alteración en la responsabilidad de la detención conlleva un cambio en el destinatario de la orden. Se inicia con ello el juego de inversiones al respecto que dotarán a la separación de una evolución e impacto nuevos construidos sobre la base de la vieja aventura homérica.

De acuerdo con la combinación de ambos modelos, el mensaje de Mercurio (A. IV 265-276) demuestra una inspiración híbrida entre las palabras de Heracles a Jasón en *Argonáuticas* (A.R. I 865-874), al acusarlo del olvido de la misión por el sometimiento a una mujer, y el anuncio de Hermes a Calipso. Como en *Od.* V 99-104 y 112-114, Mercurio desvela el origen del mandato en el padre de los dioses—Verg. A. IV 268-270, cf. sobre todo *Od.* V 100, 103-104; no hay muestra aquí de incomodidad por el viaje—y le transmite la necesidad de continuar su periplo, aduciendo su destino y el de Iulo. La orden de continuar, al contrario que en *Odisea* (V 112), nunca es explicitada por Mercurio: basta con el reproche del olvido del reino por fundar para que Eneas recuerde su misión y se ponga en marcha. Tan repentinamente como apareció, el mensajero divino desaparece, evocando la inopinada marcha de Hermes en *Od.* V 172.

En una identificación inesperada, la inversión del destinatario convierte a Eneas en una nueva Calipso, enfrentada a la comunicación de la partida por orden divina, aunque no borra los paralelos con Odiseo como persona a la que atañe la orden de partir. De hecho, Eneas reacciona de la misma manera que Calipso ante el anuncio de Hermes y que Odiseo ante la transmisión de Calipso: él también se sacude con un estremecimiento que le eriza el pelo. Los *arrectaque horrore comae* del verso 280 de *Eneida* IV traducen el  $\rho\acute{\gamma}\eta\sigma\epsilon\nu$  de *Od.* V 116, pero también de 171. El horror de Eneas se debe no solo a la turbadora epifanía del dios, sino al pavor de ser consciente de estar contraviniendo la voluntad divina y a la perspectiva de tener que comunicar a Dido su marcha. No hay lugar, sin embargo, para la contestación del *pious Aeneas*. Nada más lejos de su mente el oponerse al mandato divino. Las palabras airadas de Calipso ante la comunicación de marcha del héroe se reservarán para Dido. Continuando en la línea de Jasón en Lemnos, Eneas responde apresurándose a aprestar furtivamente la partida sin informar a su amante de su intención, a la espera de un momento propicio. Pero, como Hipsípila, Dido se enterará antes de los preparativos para la partida y se llega hasta Eneas.

Nada hay, no obstante, de la regia resignación de la despedida de la lemnia en Dido, que acude ya presa de violentas pasiones. El modelo es aquí la Medea de Eurípides y la de Apolonio, especialmente su parlamento en A.R. IV 355-390, cuya forma y expresión sigue de cerca Virgilio, además de la tradición elegíaca de la mujer abandonada, entre la que destaca la Ariadna de Catulo LXIV como modelo de este pasaje<sup>205</sup>. Con todo, Dido conserva aún la compostura y dignidad propia de su rango que perderá en la siguiente intervención. Pero si no en la actitud, hay en las palabras de Dido un eco de la

---

<sup>205</sup> Cf. Cairns 1990: 146-147, que estudia las influencias de la poesía elegíaca en todo el episodio de Dido en las páginas 135-150.

Hipsípila de *Argonáuticas* en sus coloquios con Jasón, en el deseo de un hijo frente a la marcha del héroe (Verg. A. IV 328-330, cf. A.R. I 897-898), y en la invitación a sustituir su reino como destino final de su viaje, lo que en última instancia remonta a Calipso. De hecho, en este segundo punto el referente es más la *Odisea* que las *Argonáuticas*. La evocación no se sustenta tanto en paralelos textuales—Knauer (1979: 212-213) apunta, sin embargo, algunas concomitancias en la expresión aquí y en la respuesta de Eneas—, como en un mismo razonamiento de fondo.

Lo que Dido y Calipso plantean en Verg. A. IV 311-319 y *Od.* V 206-210 es en esencia lo mismo: ambas siembran dudas sobre la voluntad del héroe para continuar con el propósito de su viaje y proponen la posibilidad de que desista de la travesía, cuya reanudación está ya tan cerca, quedándose para siempre a su lado. Lo que Calipso exponía tan solo de manera indirecta bajo el paraguas de la hipótesis, Dido lo convierte en una petición en toda regla y sin ambages: la reina, que se cree casada y, por tanto, con ciertos derechos, le suplica de forma directa que abandone la idea de partir (*istam...exue mentem*). Calipso, consciente plenamente de la determinación del héroe, trata de mermar su seguridad revelándole los futuros sufrimientos que aún le resta padecer antes de llegar a su hogar; de acuerdo con el tema de la epopeya, Dido cuestiona que Eneas en verdad desee alcanzar Italia como nueva patria. La reina hace uso del período condicional que, a imitación de la Calipso homérica, había figurado también en el parlamento de Hipsípila. El contenido es, en cambio, bien diferente. La argumentación de Dido parece ser la de que, si Troya existiera, Eneas no buscaría Italia, por lo que esta no es un destino inamovible. Bien pudiera cambiarse por Cartago, como había sugerido ya el propio Ilioneo<sup>206</sup>. La pregunta de la reina *mene fugis?* viene a confirmar tal línea de pensamiento.

La respuesta de Eneas se corresponde con la de Odiseo ante Calipso, aun si tampoco aquí hay paralelos textuales notables. Como Odiseo aceptaba la superioridad de Calipso sobre Penélope y los sufrimientos que hubieran de venir hasta llegar a Ítaca (*Od.* V 215-224), Eneas no niega los favores de la reina, aunque sí el matrimonio por ella supuesto, y reconoce su preferencia por Troya, si estuviera en su mano elegir su destino<sup>207</sup> (Verg. A. IV 333-344). Pero no lo está. En ello radica la principal diferencia en el rechazo de uno y otro héroe: aunque ambos lo hacen por un lugar al que llama patria, lo que en Odiseo es todo anhelo y amor por su tierra, a la que vuelve, en Eneas se torna obligación por un lugar que va a pisar por primera vez. El troyano actúa siguiendo no su deseo, sino por el deber de obedecer el designio que sobre él imponen los dioses. Es no poca diferencia respecto a la *Odisea* que Eneas no persigue la patria que su corazón elegiría. Tampoco a la mujer. El héroe, al contrario que Odiseo, al que “ya no le agradaba la ninfa” (*Od.* V 151) sigue enamorado de Dido; la relación no está rota en el plano afectivo. *Obnixus curam sub corde premebat*, esto es, “firme apretaba su cuita bajo el corazón”,

---

<sup>206</sup> Acierta, creemos, Fernández Corte (2006: 151, n. 829) cuando sitúa en el discurso del compañero de Eneas el inicio de este “trágico malentendido”.

<sup>207</sup> Estas palabras parecen apoyar la idea de que el asentamiento de Heleno descrito en el canto III podría suponer una tentación para Eneas en igual medida que una Calipso o una Circe, cf. Horsfall 2006: 286. La promesa del recuerdo remite a Nausícaa e Hipsípila.

dice Virgilio en el verso 332, donde *curam* es el término propio en el léxico amatorio para el mal de amores<sup>208</sup>. El momento de la realización de la orden divina no puede ser más diferente en lo que a la dinámica de la relación entre amantes que interrumpe. Poco importa. En uno de los mayores ejemplos de la represión de las emociones y deseos del héroe virgiliano, Eneas se somete al designio divino que le obliga a convertir, a pesar de Troya y a pesar de Dido, a Italia en su amor y su patria (*hic amor, haec patria est*, v. 345), en su Penélope<sup>209</sup> y su Ítaca, si bien no por su voluntad (*Italiam non sponte sequor*, v. 361). En este sentido, la respuesta de Eneas concluye con la afirmación con la que comenzara la de Odiseo (cf. Kanuer 1979: 212).

Así, lo que en *Odisea* era fruto de un largo proceso interno en el que Odiseo afirmaba su preferencia por la patria ante Calipso y su inmortalidad, del que solo se nos relataba la parte final y cuya culminación era la última conversación de Calipso, aquí viene provocado por factores externos en un corto espacio de tiempo y contemplamos los amores de Dido y Eneas romperse ante nuestros ojos. Los rechazos de Odiseo y Eneas son análogos en cuanto a qué se rehúsa, el amor de una mujer que puede ofrecer una alternativa de vida nada desdeñable en lugar de los riesgos de la travesía, y a qué se prefiere, la patria, pero las motivaciones intrínsecas que empujan a los héroes a la decisión y las circunstancias de la despedida son prácticamente opuestas. Este rechazo repentino de Dido fomenta su percepción como mujer abandonada, en contra de la ya tiempo ha rechazada Calipso, en un paradigma más cercano a la Ariadna de Catulo y que será en mayor medida explotado por la tradición. El *pathos* de la escena es, en consecuencia, mucho más punzante en Virgilio que en Homero.

Como para defender el origen divino de su misión y su obligación moral de cumplirla, Eneas, además de invocar el oráculo de Apolo que ya conociera por su relato (Verg. A. III 94-98), revela a Dido el reciente acontecimiento de la visita de Mercurio (Verg. A. IV 336-359). Eneas hace lo que Calipso nunca hizo ante Odiseo, que es confesar la procedencia divina del mandato de partir. El juego de alteración e inversión de los coloquios homéricos iniciado por la comunicación directa de Mercurio a Eneas alcanza aquí su punto álgido y de mayor complejidad. Eneas, que ante Mercurio era al tiempo Calipso y Odiseo, como receptor y objeto de la orden, se transforma ahora en un segundo mensajero que debe confirmar su partida ante Dido. En este sentido Eneas es otra vez, por un instante, Calipso transmitiendo la liberación a Odiseo en *Od.* V 160-170, pero, sobre todo, es Hermes frente a Calipso anunciando la marcha del amado. El héroe se encuentra ahora al otro lado de la comunicación del mandato divino. De este modo, la

---

<sup>208</sup> Cf. Rivero García et al. 2011: 34. n. 153. Cf. también los versos de Verg. A. IV 395-396:

[...] animum labefactus amore,  
iussa tamen divum exsequitur classemque revisit.

[...] con el ánimo desecho por su mucho amor,  
acata no obstante las órdenes divinas y se vuelve a revisar la flota.

<sup>209</sup> En realidad, Eneas ya sabe por la aparición de Creúsa en Verg. A. II 783 que también en Italia le aguarda un nuevo matrimonio (cf. Knauer 1979: 216-217). Knauer (1964: 70) argumenta que es el enfrentamiento de Calipso a Penélope en sus aspiraciones matrimoniales, como Dido a Lavinia, el motivo por el que Virgilio eligió el episodio de la ninfa de Ogia para inspirar los amores del libro IV.



separación de los amantes que hasta ahora había progresado según el desarrollo homérico desde la comunicación de la resolución del padre de los dioses hasta la despedida entre los amantes, con esta primera intervención de Dido y la respuesta de Eneas evocando el último coloquio de Calipso y Odiseo, vuelve ahora a la escena del anuncio de la marcha del héroe. Eneas es, alternativamente, Odiseo, Calipso y Hermes/Mercurio; Dido es siempre Calipso.

Y de acuerdo con la reacción de Calipso ante el mensaje divino reacciona también Dido montando en cólera. El exceso helenístico sustituye a la contención épica. El escalofrío conviene más al templado Eneas, Dido hace mucho más que estremecerse. Lo suyo es una furia en toda regla con la que la reina arroja la moderación que a duras penas había mantenido en su primera intervención del coloquio. Pero la reclamación contra la injusticia por la ruptura de un amor que considera legítimo es la misma. Este pasaje de *Eneida*, junto con el viaje de Mercurio, es el que más de cerca reproduce el texto homérico y la primera y única vez que palabras de la Calipso de la *Odisea* son puestas en boca de Dido. Se trata de una imitación directa del poema homérico, pues el pasaje no fue utilizado por Apolonio:

nusquam tuta fides. eiectum litore, egentem  
excepi et regni demens in parte locaui.  
amissam classem, socios a morte reduxi  
(heu furiis incensa feror!): nunc augur Apollo,  
nunc Lyciae sortes, nunc et Ioue missus ab ipso  
interpres diuum fert horrida iussa per auras.  
scilicet is superis labor est, ea cura quietos  
sollicitat. neque te teneo neque dicta refello:  
i, sequere Italiam uentis, pete regna per undas.

Verg. A. IV 373-381

En parte alguna está segura la lealtad. Arrojado de la costa, sin nada lo acogí y en mi locura sitio en una parte de mi reino le di; la flota perdida, a sus compañeros de la muerte recuperé (¡ay, me abraso y la furia me arrebató!): resulta que ahora el augur Apolo, ahora las tablillas licias, ahora también, enviado por el mismísimo Júpiter, el mediador de los dioses trae las terribles órdenes a través de las auras. Claro que sí, ése es el trabajo de los celestes, esa cuita quiebra su sosiego. Ni te retengo ni rebato tus palabras: ve, sigue en pos de Italia con los vientos, busca tu reino por las olas.

Cotéjese con la contestación de Calipso a Hermes:

τὸν μὲν ἐγὼν ἐσάωσα περὶ τρόπιος βεβαῶτα  
οἶον, ἐπεὶ οἱ νῆα θοὴν ἀργῆτι κεραυνῶ  
Ζεὺς ἐλάσας ἐκέασσε μέσῳ ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ.  
ἔνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἀπέφθιθεν ἐσθλοὶ ἐταῖροι,  
τὸν δ' ἄρα δεῦρ' ἀνεμὸς τε φέρων καὶ κῦμα πέλασσε.  
τὸν μὲν ἐγὼ φίλεόν τε καὶ ἔτρεφον ἠδὲ ἔφασκον  
θήσειν ἀθάνατον καὶ ἀγήραον ἤματα πάντα.  
ἀλλ' ἐπεὶ οὐ πῶς ἔστι Διὸς νόον αἰγιόχοιο  
οὔτε παρεξελθεῖν ἄλλον θεὸν οὔθ' ἀλιῶσαι,  
ἔρρέτω, εἴ μιν κεῖνος ἐποτρύνει καὶ ἀνώγει,  
πόντον ἐπ' ἀτρύγετον. πέμψω δέ μιν οὔ πη ἐγὼ γε·

*Od. V 130-140*

A este [Odiseo] yo lo salvé, sentado sobre la quilla,  
solo, cuando con su brillante rayo la veloz nave le  
golpeó Zeus y se la quebró en medio del vinoso ponto.  
Allí perecieron todos sus otros esforzados compañeros,  
pero a este aquí lo trajeron, llevándolo, el viento y las olas.  
A éste yo lo acogí amorosamente y lo alimenté y le dije a menudo  
que lo haría inmortal y exento de la vejez por siempre.  
Pero como no es posible a ningún dios ni transgredir  
ni frustrar la voluntad de Zeus, que porta la égida,  
que se vaya, si aquel lo exhorta y se lo manda,  
por el estéril mar. No lo enviaré en modo alguno yo al menos.

Las palabras de Dido van precedidas de una imprecación contra la raza de Eneas y su impasibilidad ante su sufrimiento (Verg. *A.* IV 365-370), y, como en las de Calipso, sigue una exclamación a los dioses olímpicos (Verg. *A.* IV 371-372), aunque muy distinta de la de la ninfa de Ogigia. Esta clamaba contra la envidia de los dioses de sexo masculino hacia las diosas que elegían abiertamente un mortal como pareja, y lo ilustraba con los *exempla* mitológicos de Eos y Orión y Deméter y Jasión (*Od.* V 118-129). Calipso se dirigía directamente contra los dioses superiores, como divinidad ella misma, en segunda

persona del plural. Dido, en cambio, invoca a *máxima Iuno* y a Júpiter como divinidad del matrimonio y garante de una justicia que ella ve violada. Para Dido, la resolución y la actitud de Eneas atenta contra el sagrado vínculo que entre ellos se había establecido. Por tanto, mientras Calipso empieza invocando a los dioses como atacante, Dido lo hace como defensora.

La transgresión del pacto que Dido cree matrimonial proporciona a la reina otro alegato más que nunca tuvo Calipso y que se une a los de salvación y acogida. Los versos 373-375 están tomados casi literalmente de *Od.* V 130-136. Como Calipso a Odiseo, también Dido salvó a Eneas cuando llegó expulsado por una tormenta a sus costas (*ἔσάωσα/excepi*) y, a falta de la inmortalidad, le concedió parte de su reino. En esta concesión cabe la bienvenida y el alimento del que hace gala la ninfa de Ogigia. Es más, mientras que los compañeros de Odiseo perecieron en la tormenta, Dido “se los devolvió de la muerte” a Eneas y le ha restituido la flota—lo que recuerda a la balsa de Odiseo—<sup>210</sup>. El cariz apologético de los derechos adquiridos sobre el amado se mantiene, pero la inversión obrada por Virgilio según la que Dido se dirige no al nuncio, sino al propio amante, dota a toda la secuencia de un tono de reproche por los favores prestados, como una Medea<sup>211</sup>, y de lamento por haber entregado tantos dones a quien ha demostrado no merecerlos.

La acusación del celo de los dioses, sin embargo, sobrevuela la mordaz ironía con la que Dido se hace eco de los mandatos divinos con que Eneas justificara su búsqueda de Italia: el oráculo de Apolo y las tablillas licias, y ahora el anuncio de Júpiter transmitido por Mercurio. Los términos de Dido, casi idénticos a los de Eneas unos versos atrás (vv. 345-346, 356-357), suenan entonces a la mofa despreciativa de una mujer herida, como también Calipso repitiera con sorna las palabras de Hermes sobre la inexorabilidad del mandato de Zeus (cf. *Od.* V 103-104). El resentimiento de Dido para con los designios divinos recuerda al velado sarcasmo que Calipso articulara en otro de sus parlamentos, esta vez en la comunicación de la liberación al héroe, cuando afirmaba que llegaría a su patria si querían los dioses olímpicos, que “mucho me aventajan tanto en discurrir planes como en cumplirlos”. La diosa cargaba así las tintas contra los dioses que, bien sabía ya ella, habían decretado la vuelta de Odiseo. Pero las palabras de Dido, con ese *scilicet* inicial, siembran además la sombra de la duda mortal sobre que de verdad sean estas las ocupaciones de los dioses<sup>212</sup>. Dido cuestiona la veracidad de las justificaciones de Eneas y las descarta como excusas.

Diosa y reina no pueden sino admitir la marcha del héroe y ambas lo hacen con la fuerza de una sola palabra: *ἔppétω* dice la ninfa de Ogigia, *i* dice Dido, que se niega a

---

<sup>210</sup> Ambas afirmaciones retuercen la verdad, pues ni la vuelta de los compañeros fue mérito de Dido ni la flota de Eneas se había perdido del todo, aunque necesitaba reparación y aparejo. Puede detectarse aquí una influencia de la Ariadna de Catulo (Cat. 64.149). Sobre las concomitancias de los parlamentos de Ariadna y Calipso volveremos más adelante.

<sup>211</sup> Cf. Rivero García et al. 2011: 32, n. 146.

<sup>212</sup> Lo que era un planteamiento epicúreo, cf. Rivero García et al. 2011: 37, n. 172.

seguir tratando de demorar o refutar al héroe—el término *teneo* es significativo contemplado desde la relación con Calipso—. El paralelo se refuerza por la concomitancia de πόντον ἐπ’ἀτρύγετον y *per undas*, si bien Dido es más verbosa que Calipso y su despechada exhortación consta de otros imperativos entre medias: *sequere* y *pete*. Ya hemos comentado en más de una ocasión a lo largo de este estudio cómo el verbo griego ἔρρω conlleva connotaciones que superan el mero significado de “marcharse” y que lo acercan a una maldición. No obstante, aun si referido a Odiseo, Calipso lo profiere ante Hermes, mientras que para con el héroe siempre muestra una actitud benévola. De hecho, su reniego es inmediatamente atenuado por su promesa de consejo a Odiseo (*Od.* V 143-144). Pero el manejo de Virgilio de la fuente odiseica ha determinado que Dido dirija estas palabras directamente a Eneas y lo que sigue es una maldición en toda regla contra su amante (*Verg. A.* IV 382-387). Esta será la última vez que los amantes hablen cara a cara.

Eneas no volverá a decir nada, sino que se retirará con el corazón roto hacia los suyos (*Verg. A.* 393-396). Adquiere así su efecto pleno la inversión en orden y el cambio de interlocutores de los diálogos respecto a la *Odisea*: como afirma Knauer (1979: 214) el desenlace es el mismo, el de la separación de los amantes, pero frente a la calmada y hasta amorosa despedida de Calipso, Dido actúa con pleno frenesí, mientras que a la alegría de Odiseo se opone la tristeza y la resignación de Eneas, y donde aquel parte voluntariamente, el héroe troiano se marcha contra su voluntad.

La virulencia con la que Dido se enfrenta a Eneas en este pasaje y, en especial, en esta segunda intervención descubre la parte más oscura de la heroína virgiliana que dominará la última parte del episodio. Hasta este momento, el perjuicio que Dido ha podido causar a Eneas ha sido involuntario. Dido puede haber actuado como amante atormentada y ansiosa, pero no como una retenedora deliberada. Pero en este punto la reina cartaginesa se ha revelado como una amante celosa (*omnia tuta timens*, v. 297), susceptible de arrebatos de pasión, y capaz y dispuesta a causar daño al héroe para vengar su orgullo herido y honor mancillado. Con esta faceta potencialmente peligrosa, Dido canaliza en cierta forma la dualidad que caracteriza a los referentes homéricos de Calipso y Circe, bienhechoras y a la vez agresoras del héroe. Pero los modelos más inmediatos para el comportamiento de Dido, una vez que ha asumido la inevitabilidad de la marcha de Eneas, son más bien las heroínas trágicas, en especial, la Medea de Eurípides y la de Apolonio, como mujeres también agraviadas por amor que se debaten entre cometer o no acciones criminales. El relato virgiliano, a la luz de las concomitancias precedentes, abre la incertidumbre de si Dido llevará a cabo algún acto para prevenir la partida del héroe, convirtiéndose en una retenedora y amante posesiva al estilo de Calipso, o si planeará algún daño físico contra Eneas o los suyos.

Porque el último intercambio de Dido y Eneas frente a frente no supondrá la resignación de Dido a la pérdida del amado. También Calipso, aún obligada por la orden divina, realiza un último intento para convencer a Odiseo de aceptar su amor y su ofrecimiento. Para la ninfa la negativa postrera de Odiseo, una vez que pende sobre ellos

la obligación de cumplir la orden divina, supone su claudicación definitiva. Pero el rechazo de Odiseo a sus propósitos le era patente a la ninfa, como deja claro el relato homérico, desde hacía mucho tiempo, y el desarrollo del episodio la ha visto progresar desde la ira al mandato divino, pasando por la ternura de la comunicación a Odiseo, hasta el último intento desesperado y la rendición a la decisión del héroe cuando fracasa. En el manejo que Virgilio ha hecho del esquema homérico, esta conversación con Eneas supone para Dido, a un tiempo, comunicación del mandato divino y coloquio final. La ira de su respuesta, semejante a la de Calipso ante Hermes, ha impedido una súplica más sosegada. A pesar de la tajante negativa de Eneas, la reina todavía ha de agotar sus últimos cartuchos y probar de nuevo a la desesperada. Volvemos, en este sentido, al curso marcado por el episodio homérico desde la comunicación de la liberación hasta una tentación final. Virgilio, sin embargo, no regresa sobre la senda ya andada, sino que los intentos desesperados de Dido no siguen ya el modelo del episodio homérico de Calipso<sup>213</sup>. “Die Handlung folgt jetzt anderen Gesetzen” (Knauer 1979: 214).

La imitación sistemática del episodio de Calipso que hemos visto hasta ahora concluye con la escena de preparación de la flota que sigue a la última intervención de Dido (Verg. A. IV 396-407). Aunque Knauer (1979: 214, cf. también esquema 3) duda sobre la similitud con la construcción de la balsa de la *Odisea*, los trabajos de botadura, la mención de la quilla y el derribo de troncos recuerdan al trabajo del héroe homérico<sup>214</sup>. Aunque podemos fijar aquí el final de la utilización de la aventura de Calipso por parte de Virgilio para modelar la trama de los amores de Dido y Eneas, quedan todavía algunos ecos más pequeños y dispersos que perduran en la acción siguiente y, sobre todo, en el comportamiento de Dido.

En primer lugar, el miedo a las intenciones de la no resignada y colérica reina exige una pronta partida de Eneas y determina que este sea alertado por una nueva visita de Mercurio (Verg. A. IV 554-570)<sup>215</sup>, que se presenta bajo la misma figura que antes, pero esta vez en sueños. De esta forma, Mercurio vuelve a salvar a Eneas de un hipotético perjuicio causado por Dido. Las precauciones no son del todo infundadas: aun ya decidida a morir, Dido coquetea en su zozobra con la idea de infligir daño a los troyanos por las armas y fantasea con haber dado muerte a Eneas, Ascanio y los troyanos, ahora que estos están ya fuera de su alcance (Verg. A. IV 590-606). Ante la marcha del héroe, Dido toma

---

<sup>213</sup> Dido realiza no uno, sino varios intentos a través de la intermediación de su hermana Ana. En ellos, la reina ya no pide que Eneas desista de la partida, sino que la retrase, alegando el mal estado del mar para navegar. Los enortijados caminos de la transtextualidad literaria harán que Ovidio atribuya a Calipso los argumentos de Dido, empleados aquí (v. 430) y en los versos 51-53 y 309-311 en el pasaje de *Ars amatoria* II 123-42. Para la comparación con Ovidio, es importante notar que las últimas apelaciones de Dido se realizan mientras se está aprestando la flota de Eneas. Es este uno de los muchos ejemplos de influencia de ida y vuelta entre Calipso y Dido que se observan en la tradición del episodio.

<sup>214</sup> Knauer (1979: 214, n.1) se pregunta también si la construcción de la balsa hemos de hacerla equivaler con este pasaje de *Eneida* o con la partida efectiva de la flota troyana en los versos 580-583. Parece que con la entrega a la navegación de Eneas y los suyos hemos cerrado el círculo de la imitación del canto V de la *Odisea* que se inicia con la navegación gozosa de Eneas desde Sicilia, equiparable a la de Odiseo desde Ogigia.

<sup>215</sup> Cf. el *sic fatus... se immiscuit* del verso 570 con el ὡς ἄρα φωνήσας ἀπέβη de *Od.* V 145.

el camino contrario a Calipso o Hipsípila, que asumen el abandono e incluso se prestan a colaborar. Por el contrario, la reina cartaginesa no puede aceptar la mácula a su honor y su orgullo. Sus intenciones criminales, empero, acaba por realizarlas solo sobre ella misma y terminan con su muerte como única salida, alejado ya el héroe de sus costas.

En este sentido, merece la pena notar cómo el juramento de Dido (Verg. A. IV 607-629) tiene el sentido inverso a aquél que prestaran Calipso (*Od.* V 160-170) y Circe (*Od.* X 345-346). Mientras aquellas juraban no causar daño al héroe, Dido pide de los dioses lo contrario: no sólo que Eneas sufra en su llegada al Lacio y muera prematuramente, sino que su odio se extiende contra toda su raza, con la famosa invocación a Aníbal como vengador. Dido hace valer así la maledicencia expresada en sus últimas palabras a Eneas. No es casualidad que el amanecer de la muerte de Dido y la partida de los troyanos se describa con la misma fórmula con la que empieza el canto V de la *Odisea* (vv. 1-2), con la Aurora abandonando el lecho de Titono. Nos advierte Virgilio que se acerca la separación final. Aún, sin embargo, los ecos del episodio de Dido resonarán en el resto de la epopeya. Al margen del impactante reencuentro en el Hades, nos referimos al papel que juegan unos vestidos dados por Dido, que, como los de Calipso y, sobre todo, como los de Hipsípila, jugarán un papel luctuoso al ser los que sirvan de mortaja a Palante (Verg. A. XI 72-75). El episodio virgiliano de Dido y Eneas, como recreación del de Calipso y Odiseo, será enormemente influyente para la recepción del episodio de la ninfa de Ogigia en la tradición posterior, comenzando por la literatura grecolatina hasta la contemporaneidad, mención especial hecha a *Les paroles que dist Calypson* de Ronsard y al *Télémaque* de Fénelon, mediando en la visión que los distintos escritores tendrán del episodio homérico y mezclándose en muchos casos con él. La contaminación con Dido afianzó a Calipso como uno de los paradigmas clásicos de mujer abandonada, tema apenas esbozado en el relato de Homero y en el que redundaba la elegía romana.

La influencia del episodio de Calipso en la narración de *Eneida* no desaparece con los amores de Dido y Eneas. Un célebre pasaje quedaba por imitar para Virgilio: la famosa descripción de los jardines fabulosos de Calipso (*Od.* V 59-75). Parte de esta écfrasis la incluye, pues nunca menciona a Calipso y su isla, entre las características de la isla de Circe que los troyanos rodean en Verg. A. VII 10-14. En los dominios de la Circe virgiliana se incorpora al menos un rasgo que pertenece claramente a la Ogigia homérica: el cedro que arde en el hogar y exhala su oloroso perfume<sup>216</sup>.

---

<sup>216</sup> Cf. *Od.* V 59-61:

πῦρ μὲν ἐπ' ἐσχαρόφιν μέγα καίετο, τηλόσε δ' ὄδμῃ  
κέδρου τ' εὐκέατοιο θύου τ' ἀνὰ νῆσον ὀδώδει  
δαιομένων [...].

Un gran fuego ardía sobre el hogar, y el olor  
del hendible cedro y de la tuya al quemarse se extendía por la isla  
hasta muy lejos.

Parece que la mención de Virgilio confundió a Plinio, que afirma en *Nat.* XIII que el cedro era quemado por Circe en Homero, no por Calipso. Nelis (2001: 61) apunta a que Virgilio aprendió el recurso de la *praeteritio* de un episodio homérico de Apolonio, y que su *abscondimus* evoca el παράμεινον que el de

proxima Circaeae raduntur litora terrae,  
diues inaccessos ubi Solis filia lucos  
adsiduo resonat cantu, tectisque superbis  
urit odoratam nocturna in lumina cedrum  
arguto tenuis percurrrens pectine telas.

Verg. A. VII 10-14

Las siguientes costas que rasan son de la tierra de Circe,  
donde la rica hija del Sol con su canto continuo  
hace resonar sus bosques no hollados en su soberbia morada  
quema oloroso cedro como luz nocturna,  
recorriendo finas telas con peine sonoro.

La recreación virgiliana es casi una traducción libre del texto homérico. Virgilio no dice, como Homero, que el olor se expanda por el lugar, pero tampoco es necesario: el adjetivo *odorantam* y cómo el sintagma con *cedrum* enmarca el verso transmite esa misma idea de manera muy gráfica. En este caso, además, dado que la escena es nocturna, el cedro cumple también la función de alumbrar el trabajo de la maga en el telar, actividad que, como el canto, comparte con Calipso en la *Odisea*. Un segundo detalle que se corresponde mejor con la morada de Calipso que con la de Circe, si bien más sutil y menos evidente, es la adjetivación de *lucos* como *inaccessos*, que parece evocar la reclusión en la que vive la ninfa. La lógica de la propia narración virgiliana implica que, para que Circe esté rodeada de humanos transformados en bestias (vv. 14-20), estos debieron allegarse antes a la isla de la maga.

## 2.4. Calipso como mujer abandonada: la elegía amorosa latina

### Propercio

Para la elegía amorosa romana de época augústea y en la que influirán los tratamientos de Apolonio, y según cronología, de Virgilio, el motivo del abandono será el que ocupe la posición central en la reelaboración del episodio homérico. Calipso será para los elegíacos latinos la figura focal de la experiencia de la deserción del amado. La aventura de Oigigia interesó a la poesía elegíaca latina fundamentalmente en su dimensión de lance amoroso, y, sobre todo, de lance amoroso frustrado. No hemos de esperar aquí, como en las dos anteriores, reelaboraciones episódicas de una gran extensión: si el contenido amoroso es una de las particularidades de estas reelaboraciones, la brevedad y

---

Rodas utiliza precisamente en el paso de los argonautas por la isla de Calipso en *Argonáuticas* (IV 575). Parece, pues, más que evidente, que, en la evocación de la isla de Circe, Virgilio tenía también presente a Calipso.

concisión es otra. La elegía amorosa latina, como sus precedentes alejandrinos, incorpora el elemento mítico en sus composiciones con referencias breves, pero de gran fuerza alusiva, a episodios puntuales y específicos, casi siempre en torno a las relaciones entre amantes.

Como mujer abandonada figura Calipso en las *Elegías* de Propercio (segunda mitad del siglo I a.C.) que constituyen los primeros tratamientos de cierta entidad en la literatura latina. Se trata de una serie de tres pasajes cuya extensión varía de seis a un verso. La primera alusión se sitúa en la decimoquinta elegía del libro primero. En este poema, dedicado a la falta de lealtad de Cynthia hacia él, Propercio aduce, entre los versos 9-16, una serie de cuatro *exempla* mitológicos de mujeres que demostraron extrema devoción hacia sus amantes y esposos—Calipso, Hipsípila, Evadne y Alfesibea—, para contrastarlo con la percibida traición de la amada interpelada. Cynthia queda sucesivamente identificada por oposición con estas figuras, y en primer lugar con Calipso, como encarnaciones del comportamiento que Propercio desearía que mostrara hacia su enamorado. En la elegía se articulan, así, dos planos distintos y diferenciados, el real y el mítico, de modo que el segundo sirve de marco referencial de conducta para el primero. La actuación de estas heroínas mitológicas se convierte en la vara con la que medir la actuación de Cynthia para Propercio.

Existe una gradación en la utilización que Propercio hace de cada uno de estos *exempla* femeninos. En primer lugar, de espacio, pues si a Calipso se le dedican seis versos y a Hipsípila, cuatro, a las historias de Evadne y Alfesibea se les dedican tan solo sendas parejas de dísticos. Fedeli (1977: 83) defiende que hay también un *crescendo* en la radicalidad de las muestras de fidelidad, desde la prolongada tristeza de Calipso, pasando por el celibato vitalicio de Hipsípila, hasta Evadne arrojándose a la pira funeraria del cónyuge y, sobre todo, al fratricidio perpetrado por Alfesibea, rompiendo el tabú de la anteposición de los vínculos sanguíneos a los amorosos. Asimismo, se produce una distribución simétrica en el cariz de los ejemplos, pues si los dos primeros remiten a la deserción de un amante extranjero en relaciones extraconyugales, los dos últimos se asocian a la fidelidad más allá de la muerte de una esposa a su marido<sup>217</sup>.

At non sic Ithaci digressu mota Calypso  
desertis olim fleverat aequoribus:  
multos illa dies incomptis maesta capillis  
sederat, iniusto multa locuta salo,  
et quamvis numquam post haec visura, dolebat

---

<sup>217</sup> No deja de ser curioso que se escoja a Calipso, y no a Penélope como la figura de la *Odisea* que representa la fidelidad. Tal vez precisamente este carácter de aventura extraconyugal hacía más adecuado el caso de Calipso y Ulises al de Cynthia y Propercio, aunque ello no sea óbice para recordar a las esposas de los dos últimos ejemplos. El caso contrario lo encontraremos en III 12.



illa tamen, longae conscia laetitiae.

Prop. I 15.9-14

Pero no así Calipso, desolada por la marcha del de Ítaca,  
lloraba en otro tiempo en las playas solitarias:  
ella entristecida, con los cabellos en desorden, muchos  
días se sentaba, hablando sin cesar al injusto mar,  
y aunque nunca después de esto lo iba a ver, se atormentaba,  
sin embargo, recordando prolongados goces.<sup>218</sup>

La transición entre el mundo real y los *exempla* míticos se realiza por medio del contraste entre las diferentes actitudes de Cynthia y Calipso respecto a su arreglo personal ante la falta del amado. La ninfa aparece profundamente afectada por la marcha de Ulises, al que no se menciona por su nombre, sino tan solo como “el itacense”<sup>219</sup>. Su ausencia la ha sumido en una tristeza tan profunda que ya no se preocupa de componer sus cabellos: es este un tópico muy frecuente en la literatura clásica para significar la desesperación de una mujer, que en su aflicción descuida la consabida coquetería femenina. Calipso se comporta, así pues, de manera contraria a Cynthia, que en los primeros versos (Prop. I 15.4-8) es descrita peinándose, maquillándose y engalanándose con joyas con total despreocupación de su enamorado<sup>220</sup>.

Con toda su brevedad, la descripción de Propercio ofrece un retrato perfecto de una de las líneas principales que caracterizará la representación de Calipso en la tradición literaria subsiguiente y que aparece aquí por vez primera en la literatura grecolatina conservada asociado directamente con el nombre de Calipso. No interesan a Propercio ni la tentación de la inmortalidad ni la retención, aspectos centrales en el episodio homérico, Calipso es para él uno de los casos mitológicos por excelencia de la *puella relicta*<sup>221</sup>. El *tópos* de la mujer que, abandonada por su amado, lanza con desesperación o despecho su lamento al mundo no se desarrolla, sin embargo, en el episodio de la *Odisea*. Los efectos emocionales que la partida de Odiseo tiene en la ninfa no interesan al relato épico, que,

---

<sup>218</sup> El texto pertenece a Fedelic 1984. Las traducciones de Propercio las tomamos de Moya & Ruiz de Elvira 2001.

<sup>219</sup> Boucher (19080: 252, n. 1) ve la utilización del lugar de procedencia como parte de la alusión y la variación con la que Propercio maneja las fuentes mitológicas. Pero la omisión del nombre de Odiseo puede ser también un guiño a la costumbre homérica de ocultar y retrasar el nombre del héroe. Propercio participa de ello aquí, como también luego en II 21.13, con la utilización de gentilicios. Asimismo, en *Ov. Am.* II 17.15 se le denomina simplemente como “mortal” y “varón” y en *Rem.* 263-288 se le llama “astuto huésped” o “rey de Duliquio”, mencionando su nombre solo al final del pasaje, mientras que en *Tr.* II 380 se le refiere únicamente también como “huésped”.

<sup>220</sup> La identificación por oposición se acentúa si tenemos en cuenta que la elegía describe cómo Cynthia juraba amor a Propercio antaño (Prop. I 15.33-38). El juramento roto, frente al que mantiene Calipso en la *Odisea*, introduce un nuevo elemento de contraste entre ambas figuras.

<sup>221</sup> Cf. Moreno Soldevilla 2011: 217-219, 240-245.

una vez consumado el rechazo a la inmortalidad, se centra en Odiseo y los preparativos para el viaje. Pero, el hecho mismo de la marcha del héroe del lado de la enamorada rechazada bastaba para permitir un tratamiento de este tipo por analogía con otros relatos míticos semejantes; además, la contestación airada de Calipso a Hermes y su último coloquio con Odiseo, pueden interpretarse como, y de hecho contienen de algún modo, la reacción sentimental de la ninfa ante la perspectiva del alejamiento de Odiseo. Era posible, de esta forma, recrear la experiencia de Calipso abandonada sobre el silencio homérico con los mimbres que la propia epopeya proporcionaba a través del cotejo con la tradición.

Así pues, Calipso quedó asimilada a este motivo literario con el que se asociaban otras figuras femeninas míticas, cada una con sus características propias, entre las que cabe citar a Ariadna, o a las ya analizadas Hipsípila o Dido. Aparte de la interferencia con relatos paralelos, especialmente aquellos que, como el de la hija de Minos, presentan concomitancias importantes—el abandono en la isla, la soledad en la que se deja a la protagonista, la marcha en barco del héroe, una transformación en inmortal—, se produce un curioso fenómeno de retro-alimentación, por el que la relación de Calipso como precedente y modelo literario de ciertos personajes femeninos, cuyo desarrollo literario los hacía paradigma del motivo de la mujer abandonada y, por tanto, objeto lógico del tratamiento elegíaco<sup>222</sup>, léanse Dido o Hipsípila, volvía a ella y reforzaba la vinculación de la figura de la ninfa de Ogigia con este tópico y potenciaba su apreciación como asunto propio del género de la elegía amorosa.

Existe no poca incertidumbre sobre el origen de la imagen concreta de Calipso abandonada que presenta aquí el poeta umbro, ya que no es descrita en la *Odisea*: desde una fuente alejandrina hasta una inspiración en el arte figurativo de la época<sup>223</sup>. La falta de estas obras hace estéril la divagación sobre el germen de la visión properciana. Sin embargo, la cuestión, a nuestro parecer, capital en la reelaboración de la imagen de la ninfa ofrecida por Propertio es la apuntada por Perutelli (2006: 53), tanto más si analizamos la elegía desde una perspectiva de su relación textual con el modelo homérico: el cuadro que pinta el poeta en la elegía I 15 se inspira, ante todo, en el propio texto de la *Odisea*. Es cierto que la contemplación del ponto a través del que se aleja o ha alejado el

---

<sup>222</sup> Nos referimos no sólo a composiciones pertenecientes al género elegíaco por cuanto definido formalmente por unos rasgos particulares, sino también a otros textos o pasajes de obras que sin duda influyeron también en la recepción de estas figuras femeninas. Nadie cuestionaría que la descripción del abandono de Ariadna en el epilio de *Las bodas de Tetis y Peleo* de Catulo o los discursos de Dido en la *Eneida* son de esencia elegíacos. Por cierto, respecto al primero, pueden percibirse vestigios de la influencia de la Calipso homérica en el poema catuliano en la reivindicación de la salvación de la vida de Teseo que hace Ariadna (Catul. 64.149, cf. *Od.* V 130, en la que el *certe ego te* recuerda al τὸν μὲν ἐγὼν homérico; asimismo, se menciona el torbellino de muerte, aquí naufragio metafórico en el que se hallaba Teseo) y, de manera menos clara, en la maldición al infortunio, trasposición tal vez del ἐρπέτω homérico (Catul. 64.200-201, cf. *Od.* V 139-140).

<sup>223</sup> Cf. Fedeli 1977: 90-92. Plinio el Viejo atribuye al pintor Nicias pinturas sobre el episodio de Calipso, entre las que destaca una *Calipso sentada* (Plin. *Nat.* XXXV 132, 4-6). La obra no es descrita más allá, por lo que no podemos establecer su relación con respecto al tema de la Calipso abandonada ni a la obra de Propertio. Plinio cita no una pintura, sino a una pintora de nombre Calipso (Plin. *Nat.* XXXV 147, 4). Cf. asimismo las notas 61 y 141 a las páginas 264 y 288 respectivamente de Syndikus (2006).

amante como gesto de anhelo es típico en las representaciones de la mujer abandonada. Aparece ya en la Ariadna de Catulo, con Teseo aún visible en el horizonte (Catul. 64, 60-62 y 127-128).

Sin embargo, la estampa descrita por Propercio concreta que Calipso se sentaba—*sederat*—a la vera del mar—*desertis aequoribus*<sup>224</sup>—y lloraba y se afligía—*fleverat, dolebat*—, lanzando sus quejas al mar, que es cruel porque la separa de su deseo—*iniusto multa locuta salo*<sup>225</sup>—. La imagen es paralela a aquella de Odiseo durante su estancia en Ogigia, cuando el héroe expresaba su nostalgia por el regreso que no podía reemprender, se aposentaba en la ribera del mar y lloraba entre lamentos mientras contemplaba el mar, a la vez camino y barrera que lo separaba de su ansiado hogar (*Od.* V 151-158). Entre tanto, la ninfa lo amaba y lo retenía a su lado a pesar de todo. Ahora las tornas han cambiado, y es Calipso la que se duele por la distancia que impone el ponto que se llevó a su amado hacia su hogar y esposa legítima. Estos versos son, por tanto, de inspiración homérica, en una caracterización que ha migrado desde el héroe a la ninfa y que manifiesta su anhelo por cosas contrarias de la misma manera. El durativo *multos dies* introduce un nuevo rasgo de afinidad, ya que indica que fue este un comportamiento no singular, sino sostenido en el tiempo, como el de aquel otrora en la *Odisea* (cf. el uso de ἤματα o el iterativo del verbo δερδέσκειτο en *Od.* V 156 y 158 respectivamente).

El sintagma *desertis aequoribus* marca otro de los rasgos esperables de la mujer abandonada: la soledad en la que lógicamente queda sumida tras la partida del amante. En el mismo poema, se recuerda cómo Hipsípila se queda “en un lecho vacío” (*vacuo in thalamo*, Prop. I 15, 18) después de irse Jasón. Las circunstancias de la soledad de Calipso tienen, empero, unas características especiales: del relato de la *Odisea* se infiere que Odiseo es el solo compañero de las horas de la ninfa<sup>226</sup>. Calipso no pertenece a un pueblo ni a una familia, sino que es la única habitante de su isla. La soledad en la que Calipso queda sumida tras la partida del héroe es completa. Por otro lado, en la gradación ascendente en la severidad de las muestras de fidelidad de las mujeres míticas aducidas por Propercio que ve Fedeli, apunta el estudioso (1977: 88) que la tristeza de Calipso se extiende solo durante *multos dies*, y, por tanto, es de menos calado que el celibato vitalicio al que se entrega Hipsípila. Muchos días, y no todos, es efectivamente lo que dice el poema de Propercio. El poeta umbro, sin embargo, también se encarga de explicitar que Calipso nunca más volverá a ver a Ulises.

---

<sup>224</sup> El sintagma puede ser interpretado como ablativo plural locativo, “junto a las solitarias olas”, o como dativo de complemento indirecto. Fedeli (1977: 81) se inclina por esta segunda opción, en la idea de que “il motivo del lamento dell’inamorato rivolto agli elementi della natura costituisce un τόπος della poesia bucolica ed elegiaca”. Moya & Ruiz de Elvira (2001), por su parte, se decantan por la primera elección.

<sup>225</sup> La queja hacia el mar no implica necesariamente que el abandono se realizara a espaldas de Calipso, sino tan solo contra su deseo. Sin embargo, dado que Propercio alude al dolo de Odiseo en otro lugar, como veremos a continuación, es posible leer un engaño a la ninfa también en este verso, como parece hacer Ramírez de Verger en su nota a la traducción de Gredos (1989: 105, n. 97).

<sup>226</sup> Como comentábamos en el capítulo dedicado a la *Odisea*, la mención a unas doncellas del verso 199 del canto V parece deberse a una huella del origen formular del verso. En cualquier caso, su aparición es tan fugaz que la impresión que se genera en la epopeya es la de una isla deshabitada salvo por ninfa y héroe.

La elegía de Propercio proporciona el primer germen de la concepción del abandono de Calipso por Odiseo como una condena a una soledad sempiterna que veremos después en la tradición literaria, en la que la inmortalidad de la ninfa difuminara la larga aflicción hasta la eternidad y en la que el retiro y la quietud de Oigigia solo le deja el recuerdo de los días de convivencia con el héroe, alimentando una esperanza inexpugnable, a pesar de saberla vana, de volver a ver al amado. *Quamvis numquam post haec visura* no es ya solo una constatación del poeta, sino que se convierte en una reflexión de la propia Calipso. Pero la eternidad es mucho tiempo y el devenir literario interrumpirá esa constante vigilia de Calipso con la llegada de nuevos héroes a sus costas, a veces incluso la vuelta del propio Odiseo. La re-visitación de Oigigia es, de hecho, uno de las reelaboraciones predilectas de la tradición del episodio, del que veremos una modalidad en *Relatos Verídicos*.

Calipso aparece de nuevo en la poesía de Propercio en la elegía 21 del libro II. En esta ocasión se trata de un solo dístico:

sic a Dulichio iuvene est delusa<sup>227</sup> Calypso:

vidit amatorem pandere vela suum.

Prop. II 21. 13-14

Así fue burlada Calipso por el joven duliquio:

vio a su amante desplegar las velas.

Una vez más se enfatiza la mirada, aunque en este caso el objeto no es el mar propiamente dicho, sino el amante mismo en el acto de desplegar las velas. Propercio nos pone frente a Calipso, cual Ariadna catuliana, en el momento de contemplar la marcha del amado. En el pentámetro, Fedeli (2005: 621) ve un eco del verso 269 del canto V de la *Odisea*, que narra cómo Odiseo dio, gozoso, sus velas al viento. Propercio nos ofrece ahora la otra parte de la escena que Homero deja de lado, la de la ninfa contemplando la partida de su amado, casi *a confrontto* con el texto homérico.

La ninfa de Oigigia funciona una vez más como *exemplum* del que Cynthia hubiera de aprender, esta vez por identificación, aunque en otro contexto: ella también ha sido engañada por un amante casado, Panto, que ha abusado de su confianza, la ha utilizado para sus fines y finalmente la ha dejado, como les ocurrió a las figuras míticas de Calipso y de Medea, el otro ejemplo aducido. La unión entre mitología y realidad se opera de nuevo en el plano Cynthia-Calipso, en dos triángulos amorosos paralelos Cynthia-Panto-esposa de Panto y Calipso-Ulises-Penélope, en el que la amada de Propercio y Calipso ocupan, como en I 15, la posición de aventuras extraconyugales<sup>228</sup>. El énfasis, sin embargo, no se pone ya tanto en el abandono en sí mismo como en la traición que supone. A partir de su ejemplo, Cynthia y el resto de jóvenes crédulas debieran adoptar la

---

<sup>227</sup> En ese punto seguimos la lectura preferida por Moya & Ruiz de Elvira 2001.

<sup>228</sup> Cf. Fedeli 2005: 619.

enseñanza de precaverse contra hombres semejantes. Como paradigma de la mujer traicionada, Medea es un caso claro, pero el porqué de la presencia de Calipso en este par de *exempla* no es tan obvio.

Como hemos visto en nuestro análisis del episodio de la *Odisea*, no hay engaño u ocultación en la versión homérica por parte de Odiseo. Las conversaciones entre ninfa y héroe son francas en sus términos, y Odiseo nunca disimula ni en su actitud ni en sus palabras su intención de retornar. De hecho, si alguien esconde alguna información, esa es la ninfa. El conocimiento y aceptación, mal de su grado, por Calipso de la marcha del héroe es clara por cuanto que colabora en la partida. Así pues, el dístico de Propertio puede verse como una alteración del modelo homérico en la que Ulises habría huido de Calipso por medio de algún subterfugio y a escondidas de la ninfa. Aunque es cierto que esta idea del dolo<sup>229</sup> alinea mejor el caso de Calipso con el de Medea, no es imprescindible para el sentido que el *exemplum* posee en la elegía. Antes bien, este depende de una determinada interpretación elegíaca de la aventura, según la cual, en línea con la exhortación que sigue, Calipso comparte con Medea y Cynthia el haberse entregado con excesiva prontitud y credulidad a un varón que gozó de su amor, pero que a la larga solo las utilizó para sus fines, quebrando el pacto tácito de amor que los unía y frustrando sus esperanzas de una unión duradera para perseguir un objetivo que siempre incluye a otra esposa, presente o futura—Creúsa, Penélope, la esposa de Panto—. <sup>230</sup>

La modificación de los mitos o la utilización de variantes desconocidas de los mismos es, con todo, un mecanismo propio de la poesía alejandrina en la que se inspiraron los elegíacos de época de Augusto. Lo sucinto y alusivo de las referencias evidencia que Propertio, como poeta erudito, daba por conocido el episodio de la *Odisea*, reconocible solo con la mera mención. Así mismo, es un aspecto reconocido de la poesía del umbro la conexión que establece entre el plano mítico y el real, de suerte que el primero funciona como un “medio poético” para expresar sus sentimientos<sup>231</sup>. No es extraño, por tanto, que Propertio innovara y ofreciera versiones alterativas de los *exempla* mitológicos citados a fin de que se ajustaran mejor a su situación personal. En palabras de Perutelli (2006: 52), “i poeti d’amore [...] furono più di tutti pronti a receperi da Catullo l’attitudine a manipolare il mito per ridurlo ad esprimere i propri sentimenti personali”. La modificación obedece a los intereses del autor, al que conviene para reforzar la

---

<sup>229</sup> Se insinúa aquí por primera vez la idea de un Ulises traicionero respecto al amor de la ninfa, favorecido sin duda por su concepción como héroe mentiroso, embaucador y poco fiable acentuado por su tradición, imagen que luego será explotada, entre otros, por Ronsard o Gebhart.

<sup>230</sup> Es así que podemos entender también el *delusa* referido a Calipso en el verso 13. “Grazie ad essa [la gnome dei vv. 15-16] si deduce che i due *exempla* servono a condannare l’eccessiva *credulitas* di Cinzia, colpevole di aver accordato un’eccessiva fiducia a un amante già sposato (come Ulisse) o pronto ad abbandonarla per sposarsi (come Giasioni)” (Fedeli 2005: 618).

<sup>231</sup> Cf. Fedeli 1977: 89-90, que también menciona variantes para los casos de Hipsípila y Alfesíbea en las páginas 92-93. Para el uso de la mitología por Propertio, cf. Boucher 1980, especialmente 227-263, quien señala que, pese a su formación helenística, Propertio suele decantarse por las heroínas de Homero, la tragedia y Apolonio. Para la imagen de la mujer creada por Propertio, cf. Fantham 2006. A la apropiación y adaptación de la épica a las características genéricas y escala de valores elegíacos por Propertio y Ovidio se dedica el artículo de Michalopoulos 2016, si bien no se ocupa de los pasajes que aquí tratamos.

admonición a Cynthia engañada potenciar una percepción de Calipso como mujer burlada que no se corresponde con el hipotexto homérico.

Sin embargo, como decíamos, el cambio más importante que introduce Propercio en su tratamiento del episodio en estos dos pasajes no es la alteración puntual del mito, sino que se da en el contexto de la pura reelaboración literaria: de acuerdo con la concepción elegíaca del amor, al margen de su estatus matrimonial o no, la aventura entre Calipso y Ulises queda representada como un reverenciable vínculo compartido al que se debe total devoción, un *foedus amoris* no conyugal que queda indebidamente roto por el abandono del héroe, sobre quien planea así una sombra de la culpabilidad. Es cierto que la idea de un amor correspondido y armonioso entre Calipso y el héroe tiene un asidero en la poesía homérica, que insinúa un indefinido período anterior en el que Odiseo se gozaba con la ninfa, intuida a través de la sola expresión οὐκέτι del verso 153 del canto V, que, en todo caso, resulta marginal en el relato de la *Odisea*. La idealización y sublimación elegíaca del amor está muy lejos de la representación épica, como también lo está la naturaleza de la relación entre Odiseo y la ninfa en la epopeya. Muy al contrario, el acento del relato de la *Odisea* recae, qué duda cabe, sobre los padecimientos de Odiseo, su deseo de retornar, y su constante y patente rechazo a las pretensiones amorosas de la ninfa. Nada, sin embargo, dice el poeta latino sobre la nostalgia del héroe y la retención a la que es sometido. Propercio, en realidad, no niega los sufrimientos de Ulises en Ogigia, pero los silencia para ofrecer una visión de la aventura acorde con los presupuestos elegíacos y se centra en la figura del episodio que encarna estos sentimientos. Solo la perspectiva de Calipso, como víctima de un amor indebidamente quebrado por el abandono, puede recordar los años de posesión del héroe como una *longae laetitiae*. Que el rechazo a Calipso se había producido mucho tiempo antes es un hecho que la elegía ignora a favor de potenciar la imagen del abandono.

Así pues, en I 15 y II 21 Propercio realiza una evocación unilateral del episodio, en más de un sentido. El género elegíaco en el que escribe determina, por una parte, que de entre todas las facetas que la aventura presenta en el relato homérico, se adopte el sentimiento amoroso, en este caso no correspondido, de Calipso hacia Odiseo como su único tema. Pero, en la poesía de Propercio, el tratamiento se restringe todavía más al solo aspecto del abandono. Así pues, todas sus referencias se sitúan temporalmente en o tras la partida del héroe y giran en torno al hecho de la desertión de Ulises y sus consecuencias para la ninfa. Y es que, de las dos perspectivas que es posible adoptar en este, como en todo abandono, Propercio se decanta siempre por la experiencia de la ninfa: son las reacciones emocionales de la ninfa ante la partida de Ulises, y no las de este, las que se elige reflejar en la elegía, a diferencia el modelo homérico. Es la perspectiva de Calipso la que explica apreciaciones que hemos ido apuntando, como, no solo que el período de convivencia se califique de *longae laetitiae* en I 15.12-14, sino también que el mar sea tachado de *iniusto* por haberla separado del amado<sup>232</sup>, e incluso que podamos justificar el *quamvis numquam post haec visura* como un pensamiento de la propia ninfa; así también

---

<sup>232</sup> Cf. Fedeli 1980: 344, quien sin embargo prefiere decantarse por leer *iniusto* como un *epitheton ornans*.

vemos a Calipso descubriendo a Ulises marcharse en II 21, y podemos considerarla engañada. El poeta latino prioriza de este modo la vivencia femenina del desamparo<sup>233</sup>. Por el contrario, la concentración de la atención en la diosa como amante hace que la figura de Ulises quede un tanto desenfocada, secundario necesario del abandono, cuando no se torna decididamente cuestionable como traidor al amor de Calipso.

El tratamiento del episodio en la última referencia a Calipso en la poesía de Propertio es distinto, pero, al mismo tiempo, muy afín. Se trata de la elegía 12 del libro III<sup>234</sup>, en la que Póstumo es interpelado por marcharse a la guerra sin preocuparse por dejar a su esposa Gala—“as if it were not his military duty” (Fantham 2006: 196)—, de la que, empero, no se puede dudar de que le será fiel, como lo fue Penélope a Ulises. Desde el verso 23 hasta el final de la elegía en el verso 38 se obra esta doble identificación Póstumo-Ulises y Gala-Penélope, en la que se detallan las aventuras de Ulises pese a las cuales regresó a los brazos de Penélope, y se declara que Gala es capaz de todavía una mayor fidelidad. La aventura con Calipso figura entre ellas, concretamente en el verso 31:

Postumus alter erit miranda coniuge Vlixes:  
non illi longae tot nocuere morae,  
castra decem annorum, et Ciconum mors, Ismara, Calpe,  
exustaeque tuae mox, Polypheme, genae,  
et Circae fraudes, lotosque herbaeque tenaces,  
Scyllaque et alternas scissa Charybdis aquas,  
Lampeties Ithacis veribus mugisse iuencos  
—paverat hos Phoebos filia Lampetie—,  
et thalamum Aeaearum flentis fugisse puellae,  
totque hiemis noctes totque natasse dies,  
nigrantisque domos animarum intrasse silentium,  
Sirenum surdo remige adisse lacus,

---

<sup>233</sup> Queremos con esto decir que es la experiencia de Calipso la que se presenta. Ninguno de estos elegíacos cedió la palabra a Calipso para que hablara en primera persona, al estilo de las *Heroidas*, cosa que sí encontraremos más adelante en la tradición. En cualquier caso, hemos de tener en cuenta que, desde el punto de vista de los estudios de género, se trata casi siempre de la visión masculina de lo que debía de suponer este abandono. Para una reelaboración de Calipso escrita por una mujer habrá que esperar varios siglos al poema, muy propertiano en estilo de Letitia Elizabeth Landon, *Calypso watching the ocean* de 1836, cf. Monrós Gaspar 2012.

<sup>234</sup> Sobre esta elegía en el contexto de la tradición latina de la tradición de Ulises, cf. Cristóbal López 1994b: 63-64.

et veteres arcus leto renovasse procorum,  
errorisque sui sic statuisse modum.  
nec frustra, quia casta domi persederat uxor.  
vincet Penelopes Aelia Galla fidem.

Prop. III 12.23-38

Póstumo será por su admirable esposa un segundo Ulises:  
no le han dañado a él tantas largas demoras,  
un campamento de diez años y la muerte de los cícones, Ísmara,  
Calpe, y tu cara después abrasada, Polifemo,  
y los engaños de Circe y el loto y las hierbas que retenían,  
y Escila y Caribdis, partida en sus aguas que van y vienen,  
ni el que los novillos de Lampetie mugieran en los asadores ítaeos  
—los había apacentado para Febo su hija Lampetie—,  
ni haber escapado del tálamo de la afligida muchacha de Eea,  
haber nadado tantas noches y tantos días de invierno,  
haber entrado en las ennegrecidas moradas de las almas calladas,  
y a los estanques de las Sirenas haberse acercado con sordos remeros,  
ni haber renovado el viejo arco con la muerte de los pretendientes,  
y haber fijado así un término a su vagar;  
y no en vano, porque en su casa había permanecido casta su esposa.  
Elia Gala superará la fidelidad de Penélope.

En este caso la vinculación entre el mundo real y el mítico-literario de la *Odisea* no se produce a través de la utilización de Calipso como *exemplum* para el comportamiento amoroso de Cynthia por cuanto que amante de Propertio, sino a través de una mujer distinta, Gala, esposa de Póstumo, cuya fidelidad conyugal se celebra equiparándola a la leal esposa por antonomasia de la literatura griega, Penélope. De nuevo en el manejo del modelo odiseico, Propertio adopta una posición que prioriza lo femenino: Póstumo no es un nuevo Ulises por sus hazañas, sino tan solo por su mujer, que tiene todo el derecho a ser considerada una segunda Penélope. Como manifiesta Perutelli “i reali termini di confronto” no están “in Postumo e nell’eroe [...], ma piuttosto nelle du espose. L’apiattimento un po’ forzato di Postumo sulla figura di Ulisse avviene



solo in relazione a la sposa” (2006: 56). Es decir, es la comparación Gala-Penélope la que da la oportunidad a Propertio de recordar, a modo de *excursus*, las hazañas de Ulises<sup>235</sup>. A diferencia de los pasajes anteriores, la alusión a Calipso ya no ocupa el lugar central en la relación con el hipotexto homérico, en la que el episodio se contempla en sí mismo, sino que constituye solo una más de las peripecias a las que Ulises se sobrepone para volver a Penélope, y, en este sentido, es un escollo para la relación principal Póstumo/Ulises y Gala/Penélope. Vuelve así el episodio en cierto sentido a sus raíces homéricas como amenaza del *nóstos*.

La referencia es muy breve, apenas un verso, pero no carente de complejidades. La ninfa no es aludida por su nombre, sino por medio de una perífrasis, “la llorosa joven de Eea”. Pero no era Eea la isla de Calipso, sino la de Circe, mientras que la ninfa moraba en la isla llamada Ogigia. Sin embargo, no parece posible que Propertio se esté refiriendo a la maga, en primer lugar, porque ya la mencionó antes, en el verso 27, donde se destacaban sus engaños, en segundo, porque la alusión que sigue a las tempestades a las que ha sobrevivido Ulises, que pueden referirse bien a la que le lleva a Ogigia o a la que se produce ante la tierra de los feacios, apunta a Calipso (cf. Fedeli 1985: 409). En contra de esta razonamiento, sin embargo, cabe aducir que las aventuras aparecen desordenadas respecto a lo que tenemos en Homero; de hecho, justo a continuación se menciona la *nékyia* a la que lo envía Circe. Tal vez el argumento más concluyente es que la descripción de III 12.31 es consistente con la representación que se hace de Calipso en el resto de la poesía de Propertio.

La denominación de *Aeaeae* puede deberse a una confusión o, mejor, tratándose de un poeta docto, a una alteración o variante erudita del mito que eran tan del gusto de Propertio. Fedeli, recogiendo a Boucher (1980: 277-8), remite a la *Descripción del Mundo* de Pomponio Mela<sup>236</sup> y la fábula 125 de Higino<sup>237</sup> como ejemplos en los que también se localiza a Calipso en Eea. De todos modos, es este un detalle incidental, que, sin mayor desarrollo y al margen de su valor como variante mitológica, posee escasa trascendencia en el tratamiento literario. Sin embargo, tal vez favorecidas por sus puntos de semejanza ya en la propia *Odisea*, encontraremos en la misma Antigüedad grecolatina y a lo largo de la tradición otros casos de contaminaciones, deliberadas o no, entre Calipso y Circe, y, en menor medida, Calipso y otras figuras femeninas odiseicas, que atañen a

---

<sup>235</sup> Cf. también Boucher 1980: 97. Nos parece llamativo que esta elegía gire también en torno al tema del abandono, aunque poco o nada tiene que ver con los que hemos visto hasta ahora: en este caso no se trata de la amante extranjera dejada atrás por el héroe en el transcurso de sus aventuras, sino de la esposa legítima que permanece, angustiada, en casa mientras el marido debe marchar a la guerra. Los tópicos, en consecuencia, se centran en la ansiedad, desvalimiento y tentaciones que acosan a la mujer sola en el hogar.

<sup>236</sup> Mela II 120.1-2: *circa Siciliam in Siculo freto est Aeaeae, quam Calypso habitasse dicitur* (“cerca de Sicilia en el estrecho de Sicilia está Eea, la cual se dice que habitaba Calipso”).

<sup>237</sup> Hyg. *Fab.* 125.16, 1-3: *ex his locis errans naufragio facto socii amissis enatauit in insulam Aeaeam, <ubi> Calypso Atlantis filia nympha [...]*, “Desde estos parajes, sobrevenido un naufragio y perdidos sus compañeros, nadó errante hasta la isla de Eea. (Aquí) la ninfa Calipso, [...]”. Traducción de Del Hoyo, J. & García Ruiz, J. M. 2009. Circe, por el contrario, habita en la isla de Enaria (8, 1-2). Lo curioso del caso de Higino es que, mientras que la fábula 125 sigue el relato homérico, presenta diversas variantes mitográficas: además de la referente a las islas, Ulises permanece con Calipso solo un año.

características diferenciadoras y determinantes para su función en la epopeya<sup>238</sup>. En este sentido, Moya & Ruiz de Elvira (2001: 470, n. 405) interpretan *Aeaeae* como un calificativo que adquiriría por sentido figurado el sentido de “mágico, de la magia”. De ser esto así, tendríamos una primera representación de Calipso ya plenamente como maga en Propercio; sin embargo, Calipso no era maga en Homero, cosa que debía conocer el poeta elegíaco.

En cuanto a la visión del episodio que presenta, en el verso 31 de la elegía III 12 el foco poético sigue puesto en el abandono; pareciera que la aventura de Oigigia no se recuerda a no ser para señalar la partida de Ulises. No obstante, en este pasaje en el que las peripecias odiseicas son rememoradas con la fuerza alusiva de un sintagma, o como mucho, una oración, la marcha del héroe adquiere el carácter del resumen de toda la aventura: qué es lo importante del episodio de Calipso, sino que, a pesar de todo, Ulises consiguió huir. A ello colabora el término *thalamum*, que, como en castellano, posee la especificidad de referirse al lecho conyugal. Se recuerdan, por contraposición a la esposa legítima, las aspiraciones de una unión duradera de la diosa, y se evocan, sin necesidad de mencionarlas, las medidas a las que Calipso recurrió para conservar al héroe, al mismo tiempo que incide sobre el aspecto erótico de la aventura.

El episodio figura como un obstáculo al retorno junto con el resto de las aventuras en el periplo del héroe, pero en la interpretación de Propercio la prueba sigue teniendo un carácter eminentemente amoroso, por encima de todos sus otros elementos. Ello no quiere decir que, por exaltar la fidelidad conyugal, el amor de la ninfa sea denostado. Muy al contrario, es tratado con delicadeza, si no con cierta empatía. El participio *flentis* refleja la misma imagen que Propercio dibujara para Calipso ante la marcha del amado. Así, si bien en este texto Ulises es el sujeto de la referencia, es la experiencia de la ninfa enfrentada al abandono la que se evoca: no el gozo o el alivio de Ulises, sino las lágrimas de Calipso. En síntesis, a pesar de sus diferencias, este verso properciano retoma y recapitula las tres características de la reelaboración del episodio de Calipso por parte del umbro que nos gustaría destacar: focalización en el tema amoroso del abandono, alteración erudita del mito, y priorización de la vivencia femenina.

## Ovidio

También centradas en torno al tema amoroso y del abandono, aunque con un enfoque menos restrictivo que recupera otros aspectos del episodio homérico, se hallan las reelaboraciones del tema del último de los grandes elegíacos latinos, Ovidio. Los tratamientos de Ovidio sobre el episodio de Calipso se localizan en su poesía escrita en dísticos elegíacos, sin que nada de la ninfa o su episodio se diga en *Metamorfosis*.

Sin duda, el pasaje más importante en la reelaboración del episodio de Calipso por parte de Ovidio es el de *Ars II* 123-142. En apenas una veintena de versos, Ovidio recrea

---

<sup>238</sup> A modo de panorámica, remitimos a Kaiser 1964: 198-199, quien recoge algunos ejemplos de confusiones entre Calipso y Circe, la mayoría de los cuales trataremos de un modo u otro a continuación.

una bella escena de ambiente doméstico y acciones en apariencia triviales, que, no obstante, encierra en su conclusión un significado que trasciende la aparente nimiedad de los hechos narrados e incluso la enseñanza del marco en el que se inserta. El ejemplo de Calipso y Ulises es invocado en apoyo de la argumentación que abre el libro segundo sobre cómo las cualidades del espíritu prevalecen sobre la apariencia física a la hora de conservar a la amada:

Non formosus erat, sed erat facundus Ulixes,  
Et tamen aequoreas torsit amore deas.  
A quotiens illum doluit properare Calypso,  
Remigioque aptas esse negavit aquas!  
Haec Troiae casus iterumque iterumque rogabat:  
Ille referre aliter saepe solebat idem.  
Litore constiterant: illic quoque pulchra Calypso  
Exigit Odrysii fata cruenta ducis.  
Ille levi virga (virgam nam forte tenebat)  
Quod rogat, in spisso litore pingit opus.  
'Haec' inquit 'Troia est' (muros in litore fecit):  
'Hic tibi sit Simois; haec mea castra puta.  
Campus erat' (campumque facit), 'quem caede Dolonis  
Sparsimus, Haemonios dum vigil optat equos.  
Illic Sithonii fuerant tentoria Rhesi:  
Hac ego sum captis nocte revector equis.'  
Pluraque pingebat, subitus cum Pergama fluctus  
Abstulit et Rhesi cum duce castra suo.  
Tum dea 'quas' inquit 'fidas tibi credis ituro,  
Perdiderint undae nomina quanta, vides?'

Ov. *Ars* II 123-142

Ulises no era hermoso pero era elocuente, y así hirió de amor a las diosas marinas. ¡Oh, cuántas veces Calipso se quejó de que aquél se apresuraba a partir y dijo que el mar no era propicio para el remo! Ella le pedía que una y otra vez le contara la caída de Troya, y él solía

referirle una y otra vez lo mismo, aunque de distinto modo. Habíanse detenido en la playa y también allí la hermosa Calipso reclama la historia del sangriento destino del rey odrisio. Él con una vara pequeña (pues casualmente llevaba una vara) le pinta el cuadro que ella pide sobre la arena compacta. “Ésta es Troya”, le dice (y pinta las murallas en la arena); “éste supón que es el Símois; imagínate que este es mi campamento. Había una llanura (y pinta una llanura) que llenamos de sangre al dar muerte a Dolón, mientras espiándolos deseaba para sí los caballos del hemonio. Allí estaban los pabellones del sitonio Reso; por aquí regresé de noche a lomos de los caballos que robé...” y pintaba muchas figuras, cuando de repente una ola se llevó a Pérgamo y el campamento de Reso al mismo tiempo que a su rey. Entonces la diosa dijo: “¿te das cuenta de los nombres tan importantes que han borrado esas olas que tú crees fiables para navegar por ellas?”<sup>239</sup>

Recordando que Ulises no es descrito en la tradición como un hombre hermoso, pero sí muy elocuente (v. 123), Ovidio presenta como prueba el amor apasionado que el héroe consiguió despertar en Calipso (v. 124) y la desesperación de la ninfa ante su deseo de marchar (vv. 125-126). Pronto, sin embargo, la escena se aleja de su marco y se vuelve sobre sí misma: refiere, entonces, las frecuentes peticiones de Calipso para que Ulises le cuente sus aventuras troyanas (vv. 127-128), deteniéndose en un caso concreto en el que, a la orilla del mar, Calipso pidió la historia de Reso (vv. 129-130). Ulises la narra, ayudándose con un dibujo improvisado de Troya y sus muros, del río Símois, el campamento aqueo, y de los escenarios de las muertes de Dolón y Reso, que traza sobre la arena (vv. 131-138), tan solo para que una ola repentina termine por llevárselo todo (vv. 139-140). La diosa señala entonces cuán fácilmente el poder destructivo del mar que borrado nombres así de excelsos y al que Ulises quiere entregarse para salir de la isla de Calipso (vv. 141-142).

La breve escena sintetiza la dinámica de la relación que Ovidio imagina para la convivencia de Calipso y Ulises. Ovidio no da pistas explícitas que nos permitan situar la escena en un momento determinado durante los siete años que Ulises pasó en Ogigia junto a Calipso. Sharrock (1987) propuso una teoría que ha tenido cierto calado en la crítica de este pasaje<sup>240</sup>, según la cual el intercambio entre héroe y ninfa narrado en 129-142 se produciría en los últimos días de estancia de Ulises en la isla, durante la construcción de la balsa. Concreta más incluso: se trataría del momento en el que el héroe construye las velas con los lienzos que le ha traído Calipso, y bota la embarcación (cf. *Od.* V 258-261). Si bien no se trata más que de una interpretación, a veces con argumentos incidentales y no todos acertados, esta lectura del pasaje es meritoria y debe ser tenida en cuenta.

---

<sup>239</sup> Traducción de Cristóbal López 1989.

<sup>240</sup> Cf. Myerowitz 1982: 55; Perutelli 2006: 60-61, por ejemplo, si bien este último también reconoce veladamente la posibilidad de que corresponda a un momento cualquiera de nostalgia de Ulises. Janka (citado por Gavaille 2008: 128) sitúa la escena después del anuncio de la liberación, aunque la vincula a la comunicación de la partida de *Od.* V 149-191.

Su principal virtud, a nuestros ojos, consiste en la de proponer un encuadre para los pretextos ovidianos de Calipso más acorde al contexto de la retención homérica. En la *Odisea*, la ninfa obra su retención a través de la falta de medios para huir en la que la fuerza conjunta del aislamiento de Ogiya y su negativa a colaborar sumen a Odiseo. Calipso ostenta entonces todo el poder y no tiene razón para acudir a ruegos o excusas: no es necesario invocar la mala mar o desviar con narraciones la idea de la partida de la mente del héroe cuando ninguna navegación es posible. Sin embargo, la apelación a la inaptitud del mar para navegar y la dilación en el relato tienen mejor cabida si suponemos que la escena ovidiana ocurre después de la liberación traída por el mandato divino, durante los días de construcción de la balsa. Lejos de la resignación que Calipso parece alcanzar en la *Odisea* tras la última negativa del héroe, la ninfa seguiría procurando evitar, o cuanto menos retrasar, la construcción de la balsa y la marcha de Ulises, ahora que este tiene la oportunidad efectiva de partir. Este tipo de ruegos, de hecho, suelen producirse cuando la partida del amado es inmediata. Así sucede, por ejemplo, en el libro IV de la *Eneida*—la relación con el texto virgiliano es más importante de lo que en principio pudiera parecer—, donde Dido, figura a su vez inspirada en parte en la Calipso homérica, recurre hasta en dos ocasiones al mal estado del mar invernal como razón para que Eneas retrase su partida (IV 309-313, 429—430, cf. también los versos 51-53, en los que Ana le propone a Dido el uso de tales pretextos). Las excusas de Calipso son, así, las de cualquier enamorada de elegía que se enfrenta a la deserción del amado<sup>241</sup>.

La teoría de Sharrock, aunque no incompatible, casa peor con la reiteración de las peticiones de Calipso que especifica el relato de Ovidio. Las quejas de la ninfa se pronunciaron “muchas veces” (*quotiens*, v. 124) y la solicitud de relatos ocurría “una y otra vez” (*iterumque iterumque*, v. 127), tanto así que Ulises se veía obligado a modificar la forma en la que contaba un mismo suceso (*aliter saepe...idem*, v. 128). Los versos 123-128 crean un marco de situaciones repetidas a lo largo de un período de tiempo, del que el hecho narrado en el resto del pasaje resulta solo una ocasión concreta. Es posible concebir que el lapso en el que se reiteraron estos comportamientos se limita a los días de construcción de la balsa. Sin embargo, la narración ovidiana parece tener un alcance mucho mayor que solo los días finales de la aventura, como si su pretensión en la descripción de esta escena de intimidad fuera la de ofrecer una visión de conjunto de la intimidad de Calipso y Ulises en Ogiya<sup>242</sup>.

---

<sup>241</sup> Sharrock (1987: 408, n. 7) proporciona algunos otros ejemplos del empleo de este tópico en otros lugares de la poesía latina. Es curioso como casi todos ellos remiten a figuras femeninas asociadas en la tradición literaria con Calipso. La predicción de males en el mar tampoco es insólita en el relato homérico, cf. *Od.* V 203-213.

<sup>242</sup> Sharrock (1987: 407-408) utiliza estas indicaciones de repetición como prueba de que Ulises llevaba ya mucho tiempo en Ogiya, y apoyar así su argumento de que se encontraba cerca su marcha. Sin embargo, no aclara cómo se relacionan con la escena de 129-142. En su monografía sobre el libro II de *Ars amatoria*, la propia Sharrock (1994: 81) reconoce estas frases como indicios de “a considerable passage of time” y extiende los últimos días en los que sitúa la escena ovidiana “up to seven years”, lo que en suma significa la no-definición temporal que planteamos aquí. Por su parte, Gavouille 2008: 128 atribuye esta imprecisión a la propia naturaleza de suspensión temporal que tiene la conversación amorosa. Perutelli (2006: 60) junto a la posibilidad de que Ulises se encuentre en el litoral indicado en el verso 129 para construir la balsa,

Y es que, al margen de su cronología, estas quejas y requerimientos de Calipso, aunque resultado de la reelaboración ovidiana, resultan homéricas en su proceder. La insistencia de la ninfa en su tentación ya se expresaba en Homero a través de iterativos. La escena, si no en sus pormenores, sí en su desarrollo general, pudiera haberse producido en cualquier momento de la estancia de Ulises en Ogigia y las peticiones de relatos de la ninfa para distraer al héroe de su nostalgia bien podrían haber sido una constante de toda la larga convivencia de siete años. La genialidad ovidiana consiste en concentrarlo todo en el relato de este instante específico. Es posible, en este sentido, acercarse al pasaje de Ovidio sin que su concreción temporal limite nuestra apreciación del mismo, como no extraño a cualquier otro momento dentro de toda la duración del lance homérico. La exposición de *Ars* no solo explora, así, las posibilidades poéticas de que el episodio de Calipso y Ulises ofrecía para reelaborar los temas del retraso del amado y la mujer abandonada, adaptándolos a las convenciones y estéticas alejandrina y romana, sino que nos proporciona una panorámica de las cuestiones más importantes del episodio introduciéndonos casi de incógnito en la parte del episodio que no se ve en el texto homérico.

Esta consideración nos lleva a lo que estimamos uno de los principales encantos de la recreación de Ovidio en su relación con el hipotexto homérico: Ovidio nos invita a imaginar qué ocurrió en uno de esos muchos momentos entre Calipso y el héroe durante los días o años que el relato de Homero no se detiene a contar. La escena ovidiana vendría a completar la cuasi-elipsis, bien de los siete años anteriores al episodio de la *Odisea*, bien de los cinco últimos de construcción de la balsa. Y decimos cuasi porque, aunque en principio aparecen cubiertas por sumarios, a ojos de la tradición resultan insuficientes para colmar tal cantidad de tiempo. Pero Ovidio solo se propone hacer esto parcialmente; su relato no pretende dar completa cuenta de todo lo que ocurrió en este período, sino que con gusto alejandrino nos muestra un solo instante, común y en apariencia trivial, ocurrido durante esos momentos de convivencia. En principio, el pasaje de *Ars amatoria* no contaría sino una de muchas situaciones repetidas. La reiteración y la indefinición temporal con la que Ovidio cuenta la escena consigue, sin embargo, dar una visión de conjunto de todo el episodio. Aprovecha, así, Ovidio los huecos que la elíptica narración homérica abre para la ampliación del episodio.

El contexto de la escena parte también de Homero<sup>243</sup>. Las secuencias homéricas son los hilos que Ovidio recupera para tejer su propia recreación del episodio. La detención de los dos amantes junto a la playa recuerda al pasaje de la *Odisea* en el que Calipso, tras la marcha de Hermes, acude a la costa, donde se hallaba llorando el héroe, para comunicarle la liberación (*Od.* V 149-159). La costa es el espacio más propio de

---

admite que también se hallara allí para “sognare il ritorno”, lo cual hace durante la mayor parte de su estancia en Ogigia.

<sup>243</sup> Como ocurría con Propertio, es posible preguntarse por la existencia de una fuente anterior que inspirara esta imagen, literaria o pictórica. La descripción de la escena posee tal plasticidad que no es difícil re-imaginarla como una pintura. Pero, como reconoce Frécaut (1983: 294-2953), es posible que no haya que buscar más allá del propio Ovidio y la reutilización que este hace de las escenas homéricas.

Odiseo durante el episodio, donde se retiraba a lamentarse por el retorno. La situación de la escena del poeta latino evoca, así, la nostalgia de Odiseo. Pero Ovidio innova, no tanto en el mero hecho de que Ulises esté también de pie como en que esa posición apunta a una marcha conjunta, un paseo detenido al unísono, y una intimidad *à deux* en lugar de al intercambio de suspicacias que entraña la conversación en la *Odisea*. La expresión *litore constiterant* “implique une immobilisation des deux amants lors d’une promenade où le rythme de la conversation et celui de la démarche se règlent l’un sur l’autre, avec des lenteurs, des arrêts, des contemplations” (Gavoille 2008: 128). A este propósito, Sharrock (1987: 408) señala un paralelo interesante: el tópico de los peligros del mar para disuadir al amante refleja los celos de Odiseo ante la liberación de la ninfa sobre el riesgo de cruzar el mar en la balsa en *Od.* V 174-176, trasladados en Ovidio de la boca del héroe a la de la ninfa.

Asimismo, el hecho de la narración en primera persona recuerda a una versión en miniatura de los relatos a Alcínoo<sup>244</sup>, por más que el de ahora sea mucho más breve. Por su contenido iliádico, en cambio, recuerda más bien al realizado por Eneas en la corte de Dido, especialmente en lo referente al libro II. En cambio, Ovidio enfoca el episodio en la relación que se establece entre Calipso y Ulises, al menos en principio. Mientras que en la *Odisea* la aventura tenía un carácter, ante todo, de impedimento del regreso, la detención de Ulises en Ovidio es contemplada a la luz de los amores que el héroe tiene con Calipso. La partida, antes que la continuación del *nóstos*, supone el final de la relación amorosa. Tan solo en la conclusión se insinuará una reflexión sobre otras cuestiones abiertas por el episodio, como la de la inmortalidad y el alcance de lo que Ulises abandona en Ogigia. Así pues, el tema amoroso centra nuevamente el tratamiento del episodio por parte de Ovidio, un amor extramarital y unilateral por parte de Calipso que desde sus primeros versos se descubre abocado al abandono de la ninfa. En este sentido, el pasaje de *Ars amatoria* se muestra cercano a los desarrollos elegíacos de su amigo Propercio<sup>245</sup>. Pero, a diferencia de aquellos, el abandono no aparece ya consumado, sino que todavía no ha ocurrido, aunque ya se vislumbra en el horizonte, pues el rechazo de Ulises, como en el hipotexto homérico, es ya patente. Ulises se haya todavía en la isla de la ninfa. Ovidio ofrece, pues, una imagen de sosegada convivencia previa a la partida, pero con el ambiente cargado por la perspectiva de la separación.

Es el contenido amoroso del pasaje el que justifica la inclusión del *exemplum* en el argumentario de *Ars amatoria*. A pesar de su falta de hermosura, Ulises fue capaz de herir con su amor—*torsit amore*, en una metáfora típica como pocas del lenguaje amoroso—a las diosas marinas<sup>246</sup> y a la bella, ella sí, Calipso (v. 129). La elocuencia del

---

<sup>244</sup> Cf. Gavoille 2008: 122.

<sup>245</sup> Perutelli (2006: 59), de hecho, ve un eco del *dolebat* de Propercio I 15, 13 en el *doluit* del verso 125 del texto de *Ars*, como evocación de la Calipso abandonada properciana. Cf., asimismo, Tolkien 1991: 291, n. 641.

<sup>246</sup> Ovidio parece estar pensando también en Circe, a quien se menciona unos versos antes (*Ars* II 101-104) al respecto de la inutilidad de sus artes mágicas para conservar el amor, aunque si poco de marina tuvo Calipso, mucho menos la maga de Eea.

héroe de Ítaca forma parte de su tradición como personaje, como también lo es su menor atractivo y poderío físico respecto a otros héroes de la guerra de Troya. Ya desde la *Ilíada*, Odiseo es descrito como de menor altura que los Atridas y de mayor anchura de hombros (*Il.* III 190-224). Príamo lo compara con un carnero. Aunque la imagen está lejos de la fealdad, Odiseo difiere de las gráciles figuras atribuidas a otros héroes aqueos. Sin embargo, en esos mismos versos de la *Ilíada*, Anténor señala la admiración que causaba el ademán y la habilidad oratoria de Odiseo, con la célebre comparación de sus palabras como copos de nieve. Ya desde sus primeras apariciones en Homero la elocuencia de Odiseo compensaba su menos distinguido físico<sup>247</sup>.

Los intentos desesperados de Calipso por retenerlo vendrían a ilustrar la magnitud del amor que esta sentía por el héroe, pasión que había inspirado su facundia, no su belleza<sup>248</sup>. Sin embargo, la propia elección del episodio de Calipso y Ulises como ejemplo del mayor atractivo de la mente sobre el cuerpo resulta, como poco, extraño en un poema didáctico sobre la conquista. Porque, si atendemos al texto homérico, si Calipso amó a Odiseo, mal del grado del héroe. “Non si tratta quindi della facondia per conquistare la dea, tanto meno per tenerla legata a sé, como richiederebbe il tema specifico del II libro dell’*Ars*” (Perutelli 2006: 61).

Por otro lado, surge también la duda de si el relato de *Ars* es el mejor para mostrar las habilidades retóricas de Ulises. No cabe duda de que Ovidio atribuye a su héroe una gran capacidad como narrador. La destreza con la que cuenta sus experiencias queda remarcada por el *aliter saepe...idem*, que indica cómo Ulises dota de novedad para su oyente una historia ya conocida<sup>249</sup>. Pero el discurso no está dotado de especial brillantez. Apenas unas lacónicas frases acompañan e identifican los lugares dibujados con la rama y las aventuras que en ellos sucedieron<sup>250</sup>. En esta suerte tan particular de écfrasis, en la que lo grandioso de las armas de Aquiles o la construcción de la balsa se han vuelto a lo

---

<sup>247</sup> Cf. Stanford 1954: 66-67, 71-72. Conforme la concepción del personaje se fue envileciendo como mentiroso, oportunista y despiadado, especialmente en las letras latinas, su descripción física fue ganando en fealdad hasta rozar la deformidad, cf. pp. 66-67, n. 3. Paralelamente, en relatos resumidos y más estereotipados como el de Higinio, Ulises es asimilado a la hermosura típica de otros héroes. En la fábula 125, 16, que compendia la *Odisea*, la causa justamente del amor y la retención de Calipso es el aspecto de Ulises, cf. Frécaut 1983: 292, n. 2. Aunque en este y en otros tratamientos Ovidio redunde en la relación amorosa de Ulises con las mujeres, estamos aún lejos de la figura donjuanesca que surgirá en el Renacimiento, cf. Stanford 1954: 143.

<sup>248</sup> *Facundus* y *formosus* se contrapesan incluso en su posición en el verso, subrayada por la aliteración inicial y su identidad métrica, cf. Gavouille 2008: 124. El artículo completo se centra, de hecho, en la fortuna de la expresión *facundus Ulixes* en la elegía amorosa latina. Sobre la posible inspiración de todo el pasaje en una alusión en el *De Officiis* de Cicerón, que comentaremos a propósito de la interpretación moral del episodio.

<sup>249</sup> La *variatio* es un valor retórico imprescindible, y en consecuencia Ovidio lo otorga al rétor mítico por excelencia; sin embargo, como han notado Sharrock (1987: 407) y Gavouille (2008: 125), esto entra en contradicción con la observación de Odiseo de no repetir lo ya contado en *Od.* XII 450-453. Lo que allí no quería repetir era, precisamente, el episodio con Calipso.

<sup>250</sup> El recurso, empero, es típicamente ovidiano. También la heroída de Penélope cuenta cómo los retornados relatan los sucesos destacados de la guerra pintando con un vino sobre la mesa (*Ov. Ep.* I 28-36), en una imagen que tiene antecedentes en Tibulo (I 10, 31-32). Los sitios nombrados son prácticamente los mismos que en *Ars*. La fascinación que produce en relato allí, sin embargo, es denotada por la admiración de la audiencia de ancianos y esposas.



más insignificante, y en las que las parentéticas del narrador, no exentas de ironía, nos van describiendo cómo Ulises crea su dibujo, cuya creación contemplamos al tiempo que la ninfa, los trazos sustituyen en buena medida a las palabras. Frécaut (1983: 288-289) detecta una cierta dejadez en el relato con el que Ulises accede a las peticiones de Calipso, e interpreta que se debe al amor que el héroe ya no siente por la ninfa.

Y aunque el texto no da pie a dudar del interés y disfrute con el que Calipso escucharía a Ulises, no se describe el éxtasis de Calipso al oírlo, como o las esposas y ancianos de la heroida primera, o, mejor, la Dido virgiliana (Verg. A. IV 77-79)<sup>251</sup>, acudiendo de nuevo a la comparación con *Eneida*, atendía a la historia prendida de la boca del héroe, inflamado en su pasión por sus palabras. El texto ovidiano, al contrario, no se detiene en narrar los efectos del relato sobre la ninfa, como parecía sugerir su contexto pedagógico.

Pero el hecho de que sea Calipso quien reclame las narraciones, claramente asociadas como parte de sus excusas para atrasar la navegación, y que no partan de Ulises *motu proprio*, dota al relato del cariz de un retraso: la ninfa apela al gusto del héroe por contar historias para distraer de su mente, siquiera por un momento, la idea del retorno. Así es como ha sido mayoritariamente interpretado<sup>252</sup>. Si la facundia de Ulises fue lo que inflamó a la diosa de Ogiya, ahora su complacencia en la narración se torna en su contra. Lo cierto es que el ejemplo de Ovidio sí ilustra la superioridad de la destreza mental sobre la belleza física, pero lo hace, contrariamente a nuestras expectativas, con un *exemplum* mítico en el que tal cualidad llega hasta el punto que resulta contraproducente para su poseedor. Si esperábamos el lucimiento de un contador de historias, el poeta de Sulmona nos sorprende dándole la vuelta. El gran embaucador ha sido embaucado. Calipso toma ventaja de esta debilidad de Ulises para retenerlo un poco más, sirviéndose del conocimiento profundo del que la larga convivencia y el amor que por él siente le han conferido. Una comprensión de la personalidad del amado de la que ya hiciera gala en el relato homérico, en el que reía su exceso de sospecha (*Od.* V 180-183), y que ahora se refieren a su propensión al relato.

Ulises es presentado arte como el objeto de comparación, pero es Calipso la verdadera protagonista del pasaje de *Ars amatoria*. La ninfa se revela aquí como una figura igual en astucia al propio Ulises, que con similar sutileza ha sabido explotar las características del héroe para sus propios fines. Se agudiza aquí un rasgo que Calipso poseía ya en la *Odisea*, donde, aunque nunca mentía abiertamente, manejaba la información de la que disponía—ya fuera el origen divino de la liberación o los sufrimientos futuros del héroe—de la manera que mejor le convenía. No estamos aún, empero, ante la ninfa maliciosa y traicionera que encontraremos en la tradición posterior

---

<sup>251</sup> El paralelo es notable: la Dido enamorada del libro IV de la *Eneida* también pide del héroe que le relato de nuevo oír sus hazañas guerreras. Nótese el *iterum...iterum...* con el Dido pide y se arroba con la exposición de Eneas en A. IV 77-78.

<sup>252</sup> Cf. Sharrock 1987: 408-409 y 1994: 81; Myerowitz 1982: 55; Frécaut 1983: 289-290; Perutelli 2006: 61; Gavaille 2008: 199.

ni en la representación más oscura de su arrebatado amor posesivo. Los retrasos procurados por la ninfa en Ovidio son, todavía, un perjuicio menor. Frente al poema homérico, la ninfa parece aquí casi inofensiva. Disociadas de la enorme escala temporal de la retención, del inestimable peligro de la tentación y de la profunda tristeza del héroe, que planean, pero no se tratan en Ovidio, las pequeñas manipulaciones de Calipso en *Ars* parecen casi ingenuas y hasta tiernas, excusables como estratagemas infructuosas para evitar la separación de su amado. En la sosegada paz del instante compartido con Ulises, Calipso se dulcifica. En este aspecto, la Calipso ovidiana sigue en la línea de esa mitigación de su carácter de la que era objeto en Propercio en su faceta unidimensional de mujer abandonada.

Pero, sin dejar de ser esto, el poeta de Sulmona la dota de una mayor entidad, de un desarrollo más completo: lejos del desvalimiento mostrado por otros poetas tras la marcha del héroe, con Ulises todavía en su isla la ninfa ostenta una situación de poder y capacidad de acción con la que se sobrepone al héroe. Calipso todavía puede retrasar, siquiera por unos instantes, el retorno. Los rasgos de la Calipso de Ovidio prolongan los rasgos de la homérica, en la que convivían el deseo egoísta de conservar a Odiseo con ella a pesar de él mismo con un genuino afecto y preocupación por el bienestar del héroe. Así pues, la descripción de Ovidio se acerca más que los anteriores tratamientos elegíacos al complejo carácter dual del personaje homérico.

Por su parte, Ulises no es la figura imprecisa y apenas presente que es en Propercio, aunque las características de la escena lo reflejan como un personaje algo distante<sup>253</sup>. La caracterización que hace Ovidio de la figura de Ulises resulta peculiar respecto a su hipotexto en Homero. En primer lugar, la representación de un Ulises que es superado en astucia, cuanto menos, extraña, aunque no sin precedentes en la *Odisea*<sup>254</sup>. Pero, sobre todo, el manejo en *Ars* del rasgo tradicional de su personalidad como propenso al relato subvierte, aun si solo brevemente, la naturaleza y propósitos inherentes al héroe en el episodio homérico de Calipso. A pesar de que, como afirma Sharrock (1987: 409, n. 2), no fuera difícil hacer hablar a Ulises, e incluso si, como hemos visto que sospecha Frécaut, acceda con reticencia, la realidad es que el héroe permite que su afición por los relatos venza por unos instantes a su deseo de retornar, que queda en un segundo plano mientras se entrega a contar su historia. Nada hay más contrario a lo descrito en el poema homérico: el Odiseo del canto V de la *Odisea*—que no en otros momentos de la epopeya—nunca deja que su mente se aparte del retorno, y todo momento de solaz con la ninfa ocurre mal de su grado, salvo la noche de amor que sella su salida de la isla (*Od.* V 26-227). Ovidio nos presenta, así, un Ulises más humano que el homérico, que no puede

---

<sup>253</sup> Lo cual es inusual en Ovidio, para quien el personaje tenía un gran interés. Para una visión completa del retrato de Ulises en la poesía de Ovidio, a menudo como trasunto del propio autor, cf. Stanford 1954: 138-143 y Perutelli 2006: 57-71.

<sup>254</sup> En cierto sentido, la manera en la que Calipso vuelve las palabras del héroe contra él recuerdan a Penélope, cuando en la *Odisea* engaña a su marido para dar la señal de la cama (*Od.* XXIII 174-230), lo que refuerza esa imagen de complicidad entre ninfa y héroe, equiparable a la relación con la esposa. Si en la epopeya la astucia de Calipso era tan solo sugerida, Ovidio deja claro que también en la diosa de Ogigia Ulises ha encontrado la horma de su zapato.

mantenerse firme en su nostalgia siempre y que baja la guardia en algún momento, permitiéndose caer en el enredo de la ninfa, aun a riesgo de que el retorno pueda ser diferido un poco más. Calipso ha conseguido en *Ars* aquello que Atenea le atribuyera en los primeros versos de la *Odisea* (*Od.* I 55-57) y ha logrado con sus peticiones que Ulises olvide Ítaca, pero solo mientras le refiere sus aventuras.

Porque su éxito es pasajero. Ulises vuelve a su cauce homérico como héroe del retorno tan pronto como la ola interrumpe su relato. Para un pasaje que pretende exaltar su facundia, es el silencio del héroe el que resulta más elocuente. Tras la observación de la diosa sobre la ola que barre el dibujo de Ulises, no hay respuesta del héroe. Su mutismo parece aceptar la verdad de lo que sugiere Calipso: la travesía es peligrosa, y las olas bien podrían obliterarlo a él de la faz de la tierra con la misma facilidad que a los trazos sobre la arena. Y, sin embargo, sabemos que el héroe huirá de la isla de Calipso, y tornará a Ítaca junto a Penélope. El silencio del héroe equivale a la respuesta que dio en *Od.* V 219-224, cuando reconoce ante la diosa que está dispuesto a aceptar cualquier sufrimiento con tal de continuar el *nóstos*<sup>255</sup>. En su callada reacción es posible leer todo lo que Ulises dijera en el relato homérico: su mentalidad se muestra tanto más fijada en el retorno por cuanto que no la comunica. El comportamiento de Ulises se muestra, de este modo, acorde a la pasividad y forzado sometimiento al poder de la ninfa, al que el héroe se ve sin posibilidad de responder por sí mismo, pero, al igual que en la epopeya, Ulises se sustenta sobre ese otro rasgo definitorio de su carácter que le permite resistir en la idea del retorno: su paciencia y resiliencia. Aún si nada dice, queda claro con el precedente homérico que Ulises vuelve a sobreponerse al ofrecimiento de bienestar y seguridad eterna de Calipso para perseguir sus propias aspiraciones.

Y es que, ¿qué está en juego en el final del pasaje sino la oferta de inmortalidad? Con el cambio de las peticiones generales de Calipso al caso concreto que narran los versos 129-138, el desarrollo del pasaje ha ido emancipándose del marco pedagógico y encerrándose sobre sí mismo, hasta el punto de que su final y la vuelta al discurso marco de *Ars* nos pilla por sorpresa. Centrada en ese instante de la relación entre Calipso y Ulises, la escena así creada nos ha introducido en un ambiente de gran intimidad entre los amantes, imbuida de un aura de tristeza por la pasión ya rota y la sombra de la separación. El alejamiento de su pretendido empleo como *exemplum* didascálico, ya de por sí algo peculiar, culmina en los cuatro últimos versos, que poco o nada tienen que ver con la superioridad de las virtudes del espíritu sobre las del cuerpo en el amor. Antes bien, se vuelve sobre el propio episodio homérico para reflexionar sobre su significado. En una bella figura metonímica, la ninfa toma el dibujo por la cosa en sí, y de esta forma, unas simples olas sobre la arena han conseguido borrar de un plumazo no su dibujo, sino los mismos Troya, Reso, sus campamentos, y todos los otros célebres nombres y grandes empresas humanas que Ulises mencionara. El sentido inmediato de la observación de la ninfa está claro: Ulises no debería macharse, pues al hacerlo se expone a la fuerza destructora de las olas. Refuerza así su primer pretexto para evitar la marcha del héroe,

---

<sup>255</sup> Cf. Frécaut 1983: 290-291.

las malas condiciones del mar para la navegación (cf. Perutelli 2006: 64), cerrando el círculo con el inicio. La narración comienza con la petición de Calipso y termina con su observación, en una composición en anillo (cf. Gavaille 2008: 129).

Pero la expresión del llevarse las olas, no los trazos, sino la misma Pérgamo y las hazañas que en ella se llevaron a cabo, entraña un significado más profundo. La observación de Calipso con la que acaba el relato de *Ars amatoria* ha sido objeto de interpretaciones muy diversas. Frécaut (1983: 292-293), por ejemplo, lo vincula con la nueva Troya construida por Heleno y Andrómaca en la *Eneida* y entiende esa ola como un recordatorio a Ulises de que no puede vivir en el pasado, mientras que, en relación con el concepto de amor de *Metamorfosis* (1983: 294), concluye que el pasaje de *Ars amatoria* ilustraría también la imposibilidad de la unión entre mortales y dioses. Al mismo tiempo, Frécaut recoge la opinión de otros estudiosos, como Lenz (p. 289), según la cual la ola final simbolizaría el fin del amor entre Ulises y Calipso; o D'Elia (p. 293), para quien el comentario de Calipso refleja la melancolía de la ninfa frente a la destrucción de la grandeza humana. Myerowitz (1982: 55-56), en su lectura del episodio como la naturaleza frente a la cultura, considera la ola una intervención de la naturaleza para poner fin al artificio que es el dibujo, y que anuncia el final de otro, el de la balsa. Por su parte, Gavaille (2008: 129) opina que el tono de Calipso es de mofa y ofrece la sugerente idea de que el colofón del texto se trate de una inversión de la expresión *in aqua scribere* que tradicionalmente se asocia a los juramentos de las mujeres, volátiles, aunque vincula esta inconstancia a lo transitorio de la distracción de Ulises.

Todas estas interpretaciones revelan un aspecto de la verdad de la compleja significación de estos versos. No obstante, nosotros consideramos que, desde el punto de vista de la reelaboración del episodio homérico de Calipso, la noción fundamental que opera en el final del pasaje de *Ars Amatoria* es la de la oferta de inmortalidad de la ninfa. Aunque nada se dice sobre ella de manera abierta, está latente la observación de Calipso. En el fondo, lo que es comparado con lo efímero de las grandes ciudades y empresas humanas, tan frágiles como dibujos en la arena, es la eternidad de la que ella disfruta y que promete a Ulises. Da igual cuánto Ulises pinte sobre la arena (*plura pingebat*, v. 139), los empeños humanos, ya sean Ilión o cualquier otro, están a la merced de fuerzas más poderosas y, en última instancia, condenados a la destrucción. Ulises tiene la oportunidad de escapar a todo ello si acepta su oferta de inmortalidad. Fiel a su actitud homérica, Calipso señala a Ulises lo fútil de sus esfuerzos, cómo solo en su abrazo puede alcanzar la seguridad de la eternidad. Contrapuesta a la inmortalidad que le ofrece, la predicción de destrucción en el mar se convierte en una glosa sobre la fragilidad humana, que supone el colofón del pasaje ovidiano. El silencio de Ulises, sin embargo, resuena más fuerte que cualquier respuesta. Su decisión es la misma que en la *Odisea*: la vida mortal y el regreso antes que la inmortalidad en Ogigia. Pero al silenciar la contestación de Ulises, Ovidio parece elevar la pregunta a su audiencia, obligándonos a plantearnos a nosotros mismos el sentido de la pregunta de la diosa y, como si quisiera ponernos en la tesitura de Ulises, cuestionarnos el valor de la existencia humana enfrentada a la inmortalidad. La cuestión

se deja, de este modo, resuelta para Ulises, pero abierta para nosotros. El relato abandona entonces sin más el *exemplum*, volviendo a su marco pedagógico.

Además de *Ars* II 123-142, existen otras alusiones, mucho más breves, a Calipso y su episodio en la producción de Ovidio. Antes de pasar a las menciones más directas, nos gustaría llamar la atención a otras evocaciones que, aunque de manera velada o mediata, guardan relación con el episodio homérico de Calipso, y más en concreto, con su reelaboración en *Ars amatoria*. Ya hemos comentado cómo la carta de Penélope a Ulises en *Heroidas* establece ciertas asociaciones con *Ars* II 123-142, a través del recurso del dibujo y la similitud de las historias contadas. Borghini & Seita (2010: 58) detectan otra conexión entre ambos textos: cuando en los versos 57-58 de la primera heroida Penélope se queja de que, aunque victorioso, Ulises sigue ausente y no le es dado conocer dónde se encuentra, utiliza la forma *lateas*, del verbo *lateo*, estar oculto, e intuyen en este uso una referencia disimulada a la etimología del nombre de Calipso como “la que oculta”<sup>256</sup>. Más evidente es el paralelo que varios estudiosos<sup>257</sup> han visto en los versos 75-78 de la heroida de Penélope a Ulises, donde se manifiesta el miedo, acertado en parte, de la esposa de que el marido se demore en brazos de otro amor. Penélope imagina que Ulises se queja a su nueva amante de la rusticidad de su mujer. La ironía es doble: por un lado, con respecto al modelo homérico, sabemos que Odiseo prefiere a su esposa, pese a su reconocida inferioridad respecto a la divinidad de Calipso, es decir, no tanto por *rustica* como por mortal (*Od.* V 216-220). Por otro lado, según nos cuenta el propio Ovidio en *Ars amatoria*, Ulises no está hablando a Calipso de su esposa, sino relatando aquellas mismas historias que Penélope dice que los guerreros cuentan a sus esposas a su regreso<sup>258</sup>. Quizá si Penélope lo supiera, esto fuera mayor motivo de preocupación. Asimismo, apunta Gavaille (2008: 130), el *facundus* de *Ars amatoria*, explotado por Calipso para alargar su retraso, explica el *lentus* de *Heroidas*. “The literary joke which he is playing with Homer Ovid plays also with himself” (Sharrok 1987: 411).

Un segundo texto de Ovidio que guarda conexiones temáticas con el de *Ars* II 123-142 es *Rem.* 263-288. En este caso, la protagonista no es Calipso, sino Circe<sup>259</sup>. *Remedia amoris* se plantea también como un tratado pedagógico sobre el amor, aunque en la dirección opuesta que *Ars amatoria*: el objetivo ya no es enseñar a conseguir y mantener al amado, sino a superar un desengaño amoroso. El pasaje al que se refieren

---

<sup>256</sup> Los estudiosos italianos no parecen haber reparado en este hecho, pero para nosotros parece claro que la apelación a Ulises como *ferreus* evoca los σιδήρεα δέσματα con los que, en un pasaje similar, Atenea/Mentes se refería a la detención de Odiseo por Calipso (*Od.* I 204). Aunque en este caso el calificativo “de hierro” se refiere no a quien o lo que detiene a Ulises, sino al propio héroe, la elección de un adjetivo tan específico no puede ser casual.

<sup>257</sup> Wilkinson 1953: 231; Sharrok 1987: 411; los propios Borghini & Seita 2010: 57. Sin referencia directa a estos versos, la relación entre ambos pasajes también ha sido vista por Frécaut 1983: 289-291 y Gavaille 2008: 130-132.

<sup>258</sup> Acaso la repetición de la misma historia se deba a que la cuenta la misma persona, y Penélope se halle frente a su marido cuando contempla a aquel regresado anónimo sin saberlo. Esto piensan Gavaille (2008: 131-132) y Borghini & Seita (2010: 57). Las cuestiones de temporalidad son, sin embargo, hartamente complejas, como hemos visto en el caso de *Ars* II 123-142.

<sup>259</sup> “Al posto di Calipso viene introdotta la maga omerica, Circe.” (Tolkien 1991: 291).

estos versos en concreto es negativo, pues indica lo que no hay que hacer, esto es, fiarse de las artes mágicas para solventar el mal de amores. De nada sirvió la hechicería a magas famosas como Medea o Circe<sup>260</sup>, y así es como se inserta el *exemplum* mítico. Pero también en esta ocasión el ejemplo se desarrolla por sí mismo, y se persiguen sus posibilidades poéticas al margen de su supuesto propósito didascálico. Este solo se retoma al final del mismo, cuando Circe trata de extirpar su amor por Ulises con sus prácticas mágicas. La mayor parte, en cambio, se consagra a la despedida de Circe y Ulises y a los intentos de esta de evitar o, al menos, retrasar la marcha del amado. Es en este pasaje donde Ovidio explota todo el potencial del motivo de la mujer abandonada

Esta actitud no deriva de la Circe homérica. En la *Odisea*, la maga de Eea, aunque se convierte en amante de Odiseo, nunca aparece como una mujer movida por un sentimiento amoroso intenso y profundo, y mucho menos trata de impedir con desesperación la marcha del héroe cuando este le manifiesta su deseo de irse. Muy al contrario, se muestra indiferente a su partida (*Od.* X 488-489). Este comportamiento corresponde mejor a Calipso, que es el personaje que en la epopeya homérica encarna la posesiva pasión por Odiseo. Las concomitancias entre el texto de *Remedia amoris* y el episodio del canto V de la *Odisea*, en especial el coloquio de despedida de los versos 201-227), son importantes: esta Circe, como la Calipso homérica, está locamente enamorada del héroe e intenta por todos los medios conservarlo a su lado (*Rem.* 265, las referencias a la pasión y la retención de Calipso son constantes a lo largo de toda la primera mitad de la epopeya). Según se nos dice, Circe también anhelaba desde antaño que Odiseo accediera a convertirse en su esposo (*Rem.* 73-74; cf. *Od.* V 208-209, I 15), y se considera que debiera ser preferida por su condición de diosa (*Rem.* 75-76, cf. *Od.* V 211-213). De quedarse, Circe no puede prometerle la inmortalidad, pero sí el dominio sobre su tierra y la vida pacífica semejante a la que el héroe podría disfrutar en Ogigia (*Rem.* 284, cf. *Od.* V 208-209). Asimismo, existen diversos paralelos entre este pasaje y *Ars* II 123-142: las palabras de Circe se conciben igualmente como un entretenimiento de Ulises que retrase, al menos por un tiempo, su partida (*Rem.* 272, donde destaca el infinitivo *detinuisse*, y 277-278); en sus súplicas la maga invoca el mal estado del mar (*Rem.* 279-280) e invoca el pasado troyano de Ulises (*Rem.* 281-282). Las súplicas de Circe son también inútiles en este caso, la decisión del héroe es la misma y su respuesta es el silencio. Sin embargo, la estrategia de Circe se demuestra menos efectiva todavía que la de Calipso, pues mientras aquella, sin discurso, triunfa momentáneamente, aquí Ulises parte sin dejar siquiera terminar a la maga. En esta aventura, Ulises todavía dispone de barcos, y parte sin dilación, una marcha que no presenciábamos, sino que solo era esperable, en el caso de la diosa de Ogigia<sup>261</sup>.

En este texto, la influencia de Calipso sobre la configuración de Circe es clara, sin embargo, no es la única. Galindo Esparza (2015: 190-193) analiza esta intervención de

---

<sup>260</sup> Un tópico literario, cf. Galindo Esparza 2015: 190, n. 350.

<sup>261</sup> Una comparación de *Rem.* 263-288 con *Ars* II 123-142 puede encontrarse en Frécaut 1983: 291, n. 4 y 295, n. 4; Perutelli 2006: 61-64; Gavaille 2008: 128.

Circe en *Remedia amoris*, reconociendo su origen en el episodio de Calipso, pero apuntando a la Dido virgiliana como modelo principal de su discurso. Este estado de cosas puede extrapolarse a muchos otros textos en los que se combinan elementos de estas dos mujeres de la *Odisea*. La relación entre los episodios y figuras de Circe y Calipso en la tradición literaria después de Homero es compleja: en muchas ocasiones, tal vez por sus semejanzas en el propio poema homérico, los personajes, sus comportamientos y atributos se funden y se confunden<sup>262</sup>; no será raro encontrar en la tradición literaria recreaciones híbridas, que combinan elementos de maga y ninfa, así como trasvases de rasgos de una a otra en las dos direcciones. Lo más usual, en este sentido, es que Circe tome de Calipso su desafortunado amor por el héroe y, a veces, su oferta de inmortalidad, mientras que a Calipso se le atribuyen poderes mágicos. Sin embargo, la imagen de Circe enamorada tiene su propia tradición al margen de la contaminación con la ninfa de Ogigia, a partir de sus leyendas romanas, si bien estas la asociaban con otros varones, como Pico y Glauco (cf. Verg. *A.* 189-191, *Ov. Met.* XIII 623-XIV 608, *Ov. Ars* II 101-104, *Hor. Carm.* I 17, 19-20, aparte de los textos aquí notados). Además, Circe, como Calipso, recibe en su tradición el influjo de otras figuras literarias que contribuyó a modelar, como Medea o la ya mencionada Dido; tampoco hay que olvidar que, como ya hemos visto, el tipo de la *puella relictæ* era un tópico frecuente en la poesía amorosa que por sí solo pudo influir en la recepción de la figura de Circe. Así pues, aunque siempre existe la sospecha de una vinculación, no todos los tratamientos de la Circe enamorada pueden ser relacionados directamente con Calipso. Trataremos aquí de desenmarañar la madeja, en lo posible, y ocuparnos solo de aquellas concomitancias con Circe relevantes para la tradición de Calipso<sup>263</sup>.

Existen otras referencias más breves de Ovidio al episodio de Calipso. La primera corresponde a *Am.* II 17, 15-16:

traditur et nympe mortalis amore Calypso

capta recusantem detinuisse virum

*Ov. Am.* II 17.15-16

Cuéntase que también la ninfa Calipso, enamorada de un mortal, lo retuvo contra su voluntad.<sup>264</sup>

La elegía explora un motivo distinto dentro de la temática amorosa que comparten todas estas menciones. Está dedicada a refutar que sea vergonzoso que un hombre se rinda ante una mujer como su siervo, lo cual Ovidio reconoce ser de Corina. Esta, sin embargo, se muestra soberbia, confiada en su hermosura, y el poeta la conmina a que no lo rechace

<sup>262</sup> También se da, en menor medida, con otras figuras femeninas de la epopeya, como Nausícaa, las Sirenas o incluso Penélope.

<sup>263</sup> Para un estudio de la tradición literaria centrado en la figura de Circe, remitimos a Galindo Esparza 2015. Las páginas 153-203 se ocupan de su pervivencia en las letras latinas, centrándose 172-196 en su reelaboración por la poesía amorosa.

<sup>264</sup> Traducción de Cristóbal López 1989.

por considerarlo inferior a ella misma. Pone para ello una serie de ejemplos de relaciones desiguales en el acervo mítico, pues, afirma *aptari magnis inferiora licet*, esto es, “las cosas inferiores pueden ajustarse con las grandes”: Calipso y Ulises, Tetis y Peleo, Egeria y Numa, Venus y Vulcano, y, finalmente, el propio dístico elegíaco, que une el hexámetro con el pentámetro, un pie más corto. El eje de comparación que se establece en los tres primeros ejemplos es el de inmortalidad vs. mortalidad, pero, en consecuencia, también el de belleza y perfección frente a la imperfección propia del hombre; el último caso extrapola estas características al Olimpo: aunque tanto Venus como Vulcano son divinidades, por tanto, inmortales, contrasta la unión de la diosa que personifica el amor y la belleza con el más feo y físicamente impedido de los dioses, el cojo de ambos pies. En un juego muy propio de Ovidio, la enumeración acaba con una referencia a su propia poesía. El emparejamiento del hexámetro y el pentámetro en el dístico elegíaco que cultiva el de Sulmona puede resultar sorprendente como ejemplo de pareja desigual, pero en realidad reúne las mismas condiciones que las otras dos: la unión no es dispar solo por su longitud, sino también por su renombre, ya que el hexámetro es el verso heroico por excelencia, asociado a la épica, mientras que el pentámetro, como parte del dístico, se vincula a la elegía amorosa, un género percibido como de menor rango<sup>265</sup>. No parece importar a Ovidio que, salvo la del dístico elegíaco, no se trate de uniones particularmente felices, precisamente por la desigualdad inherente que entrañan, como ya apuntaba el texto homérico. Al menos en el caso de Calipso, la parte de la pareja percibida como mayor se enamoró perdidamente de la inferior, que es lo que Ovidio pretende ilustrar a Corina<sup>266</sup>.

En cuanto a la recreación que supone del episodio de Calipso, el dístico no ofrece ningún rasgo nuevo, sino que se centra en las características más importantes de la aventura homérica: Calipso, enamorada de un mortal, lo retuvo a pesar de este. Es significativo cómo el poeta utiliza *traditur* para introducir la referencia, y no menciona a Ulises por su nombre, al que alude simplemente como *mortalis* y *virum*, lo que, junto a la brevedad del *exemplum*, apunta a que la historia y su origen eran de sobra conocidos para los receptores del poema<sup>267</sup>. Destacan en el texto dos antítesis: la primera, en el hexámetro, es la de *nymphē/mortalis* que explicita la diferente naturaleza que separa las existencias de Calipso y su amado, y que sin duda evoca para esta audiencia culta y cómplice la tentación de la inmortalidad a la que la diosa sometió a Ulises. La segunda antítesis es la de *capta/recusantem* en el verso 16. La construcción recuerda al οὐκ ἐθέλων ἐθέλουσῃ de *Od.* V 155. La diosa ha sido capturada por el amor a un mortal, que no solo no la quiere, sino que la rechaza activamente, de ahí el participio de presente. El texto no

<sup>265</sup> Ovidio hace aquí al mismo tiempo una sutil defensa de la elección genérica en su poesía.

<sup>266</sup> La actitud de Ulises *recusantem* es la opuesta a la de Ovidio. Una vez más, el resto de ejemplos tampoco casan muy bien con lo que pretenden ilustrar: los matrimonios de Tetis con Peleo y Venus con Vulcano fueron, según la tradición, concertados y no muy bien avenidos, aunque en este caso los esposos sí aceptaron de buena gana. La infelicidad de Numa y Egeria se debe a su final, pues tras la muerte de Numa, el constante llanto de la ninfa la convirtió en fuente (*Ov. Met.* 479-496). Desconocemos los sentimientos del hexámetro y el pentámetro del uno para con el otro.

<sup>267</sup> Precisamente ya Livio Andronico había traducido *virum* por el griego ἄνδρα que designa a Odiseo en el primer verso del poema homérico para su versión latina de la *Odisea* (fr. 1).



explicita qué es lo que el héroe rehúsa: a la propia ninfa y su amor, parece, pero cabría pensar que el poeta tiene en mente también la inmortalidad y la renuncia al retorno que ello supone. Por si restaba alguna duda, el genitivo *mortalis* que acompaña a *amore* no es subjetivo, sino objetivo. Por último, el infinitivo *detinuisse*, palabra clave del pasaje que encapsula toda la acción de la aventura, se encierra dentro del sintagma *recusantem virum*, creando una imagen gráfica de la detención. Retención, amor, rechazo y el salto insalvable entre mortalidad y divinidad: así resume Ovidio el episodio de Calipso en un par de versos.

En el final de su trayectoria poética y vital, ya en el exilio, el tono de la producción literaria de Ovidio cambia y se vuelve hacia el desconuelo del destierro. Justo es que sus referencias a la *Odisea* tengan también un carácter distinto. Su principal interés reside en Ulises como figura afín en su condición de expatriado<sup>268</sup>. El amor sigue siendo el aspecto principal de sus menciones al episodio homérico de Calipso, pero se aproxima a él de manera distinta: a Ovidio ya no le interesa explorar la aventura de Ulises con Calipso como relación amorosa, sino como aventura feliz entre el sufrido vagar del héroe y como precedente en el tratamiento poético de tema erótico, lo cual se alegra como uno de los supuestos motivos del exilio de Ovidio<sup>269</sup>. Encontramos dos alusiones al episodio de Calipso en esta última etapa en la obra del de Sulmona: *Tr.* II 379-380 y *Pont.* IV 10, 9-14.

unde nisi indicio magni sciremus Homeri

hospitis igne duas incaluisse deas?

Ov. *Tr.* II 379-390

¿Cómo sabríamos nosotros, si no fuera por el testimonio del gran Homero, que dos diosas ardieron por el amor de su huésped?<sup>270</sup>

En esta primera cita predomina el cariz apologético. El libro segundo de *Tristes* se concibe como una súplica a Augusto para que perdone la condena del poeta. Ovidio no entiende cómo es que a él solo le perjudicó cultivar la poesía de corte erótico cuando tantos otros poetas lo hicieron antes que él y permanecieron a salvo—*non timui, fateor, ne, qua tot iere carinae, / naufraga servatis omnibus una foret* (“yo no tuve miedo, lo confieso, de que, allí por donde pasaron tantas embarcaciones, únicamente la mía naufragara mientras todas las demás quedaban a salvo”, Ov. *Tr.* II 469-470)—. Así, en los versos 361-470, Ovidio enumera una larga lista de poetas de varios géneros y épocas, tanto griegos como latinos, que lo precedieron en el tratamiento del amor como tema poético. Entre ellos no puede faltar Homero, de quien menciona elementos y pasajes

<sup>268</sup> “Ovidio diventa un nuovo Ulisse” (Perutelli 2006: 68). Otras referencias al mito de Ulises en la poesía del exilio de Ovidio pueden encontrarse en Stanford 1954: 142 y Perutelli 2006: 68-71.

<sup>269</sup> Corresponderían a la parte del *carmen* en la famosa expresión *carmen et error* que Ovidio menciona como las dos faltas que provocaron su destierro en *Tr.* II 207.

<sup>270</sup> Las traducciones de *Tristes* y *Pónticas* son de González Vázquez 1992.

amorosos en la *Ilíada* y la *Odisea* (Tr. II 371-380)<sup>271</sup>. Respecto a esta última, Ovidio destaca el motivo de la pasión de los muchos pretendientes por Penélope como argumento central de la epopeya, así como el relato de los amores de Venus y Marte, y, por último, en lo que a nosotros concierne, las aventuras de Ulises con Circe y Calipso.

La referencia es exigua y muy indirecta. Ovidio no menciona a ninguna de las dos mujeres, a las que alude por medio de la perífrasis *duas deas*, como tampoco a Ulises, que es llamado simplemente como su “huésped”. El sintagma *duas deas* recuerda a las *aequoreas...deas* de *Ars. II 124*<sup>272</sup>, mientras que *hospitis igne* evoca el *mortalis amore* de *Am. II 17, 15*, ahora con la metáfora propia de la elegía erótica como símbolo de la pasión amorosa. La representación que hace Ovidio es muy esquemática, tanto más por cuanto que aúna dos episodios tan similares, pero también tan diferentes como los de Circe y Calipso en una sola mención. Tres son los aspectos, comunes al desarrollo de ambas aventuras en Homero, que se refieren: que se trata de dos mujeres de ascendencia divina, que acogieron al héroe de la *Odisea*, y que lo amaron. Es curioso cómo nada más hace falta para entender a qué remite Ovidio, siempre dentro del contexto de la cita odiseica. El amor continúa siendo el elemento primordial. Como hemos visto en otras recreaciones en las que se potencia el carácter erótico de la aventura de Calipso y también la de Circe, los rasgos negativos que estos episodios y figuras tienen en la *Odisea* tienden a pasarse por alto. Implícito, sin embargo, en el elenco de alusiones homéricas y que Ovidio se guarda de explicitar, quizá por una prudencia tardíamente aprendida, es que se trata de relaciones ilegítimas, realizadas al margen del vínculo matrimonial. Se destacan las relaciones adúlteras: no el amor conyugal de Héctor y Andrómaca, sino el de Helena y Paris; no el de Penélope y Ulises, sino el de los pretendientes y el de Calipso y Circe. Y a pesar de narrar estas inmorales uniones, nos quiere decir Ovidio, Homero no fue objeto de represalias<sup>273</sup>. Y este es el elemento más importante de la mención: el amor sí, pero ya no por la dinámica interna de la relación amorosa, en cualquiera de sus aspectos, sino por el aspecto externo, metapoético: la exculpación del ejercicio de este tema y género poético.

Algo más del episodio de Calipso se nos dice en el pasaje de *Pónticas*. Se trata de la epístola 10, dirigida a Albinovano Pedón, al que el poeta expresa sus quejas por la rudeza del lugar al que ha sido exiliado y le pide que no desampare su amistad. Para reflejar en una imagen muy gráfica la severidad de su existencia en Tomis, Ovidio recurre a la comparación hiperbólica con el más sufrido de todos los expatriados, Ulises. El héroe de Ítaca y sus aventuras interesan ahora al de Sulmona por su carácter de vagabundo errante alejado de la patria. Sin embargo, el poeta manifiesta, las pruebas de Ulises no pueden siquiera compararse a las suyas: los habitantes del Ponto Euxino son más terribles que los Lestrígonos, el caudillo de los getas más cruel que Polifemo, los piratas de esas

---

<sup>271</sup> Para la *Ilíada*, Ovidio recuerda los amores de Helena y Paris y Briseida y Aquiles.

<sup>272</sup> Cf. Sharrock 1987: 412, n. 18.

<sup>273</sup> Los poemas homéricos sí fueron objeto de censura a lo largo de los siglos por la impudicia de las relaciones extramaritales, lo que motivo su interpretación alegórica y moralizante, como veremos en el apartado final de este capítulo.

costas, peores que Escila o Caribdis (*Pont.* IV 10.21-30); pero, sobre todo, Ulises también disfrutó de respiros en su peregrinaje, dulces momentos que le sirvieron de solaz en su vagar, como la estancia con Eolo (vv. 15-16), el oír el bello canto de la Sirenas (vv. 17) o la degustación—aunque en Homero Odiseo no lo comía—del loto que hace olvidar la patria y por el que Ovidio daría ahora lo que fuera (vv. 18-20)<sup>274</sup>. Pero, ante todos ellos, Ulises gozó del amor de Calipso:

An graue sex annis pulchram fouisse Calypson

aequoreaeque fuit concubuisse deae?

Ov. *Pont.* IV 10.13-14

¿Le resultó penoso acariciar durante seis años a la hermosa Calipso y acostarse con una divinidad marina?

Las citas de las aventuras homéricas no siguen el orden cronológico en el que suceden ni tampoco la secuencia en que son narradas en la *Odisea*. La posición de la aventura de Calipso como la primera de los períodos gratos del héroe hace pensar en su consideración por Ovidio como el más dulce de todos. A diferencia de Homero y la mayor parte de la tradición posterior, Ovidio cifra el tiempo de permanencia de Ulises en Ogigia en seis años. La cuestión puede ser meramente incidental, y en realidad no tiene mayor trascendencia en el tratamiento que supone la mención, concomitante con otras reelaboraciones y alusiones del episodio en Ovidio. Calipso es calificada con los mismos adjetivos que en *Ars* II 123-142, hermosa (*pulchram*) y divinidad marina (*aequoreae deae*). Su condición de diosa es aquí relevante, aunque no en tan alto grado, en un sentido análogo al de *Amores*, el de subrayar la perfección de la ninfa y, por tanto, calibrar el disfrute de Ulises. De nuevo, el tema central de la alusión es el componente erótico de la aventura, retratada aquí en su faceta más sensual: se nos cuenta que Ulises acariciaba (*fouisse*) a la ninfa y se acostaba a su lado (*concuibuisse*). En esto Ovidio también sigue a Homero, y esta descripción recuerda a *Od.* V 226-227, cuando tras su última conversación en el episodio, Odiseo y Calipso sellan su despedida con una postrera noche de amor<sup>275</sup>. De nuevo, sin embargo, en esta etapa poética final, lo que interesa a Ovidio no es la dinámica interna de la relación amorosa, como pudiera ocurrir en *Ars amatoria* o en *Amores*, sino su interpretación externa como un tiempo de descanso en los padecimientos de Ulises.

Pero, si bien su situación de exiliado ha cambiado el prisma desde el que considera el episodio de Calipso, la percepción que Ovidio tiene del mismo sigue siendo, en gran medida, la de un poeta de elegía amorosa: la aventura es solo considerada en sus aspectos

---

<sup>274</sup> Cf. Tolkien 1991: 295, n.661.

<sup>275</sup> *Od.* V 226-227:

ἐλθόντες δ' ἄρα τῷ γε μυχῷ σπείους γλαφυροῖο  
τερπέσθην φιλότῃτι, παρ' ἀλλήλοισι μένοντες.

Marchando entonces al fondo de la hueca gruta,  
gozaron con el amor, permaneciendo uno al lado del otro.

más benéficos, mientras que se omiten los elementos más perniciosos que conllevaba el amor de la ninfa. Una edulcoración que en la argumentación de este pasaje está todavía más justificada. Desde la consideración del episodio como una gozosa historia de amor, el sufrimiento de Ulises disminuye respecto al de Ovidio, hacia cuya indulgencia en placeres durante el alejamiento de la patria se detecta un cierto resentimiento en la redacción ovidiana: “Se Ulisse si dava agli ozi amorosi, non doveva poi soffrire così tanto: certamente di più soffriva Ovidio nel subire sena regua alcuna i tormenti dell’esilio. L’esempio nel suo contenuto non presenta alcuna modifica sensibile, ma il valore che gli si attribuiva nell’*Ars* è completamente ribaltato” (Perutelli 2006: 70-71). Olvida aquí convenientemente Ovidio que, aunque el escenario de Ogi-gia podía ser más agradable e incluso si es cierto que no siempre le fue odioso, cuando Odiseo, pese a su sapiencia, se hallaba invadido por el anhelo de ver el humo elevándose desde su patria con el que él identifica y excusa su propia nostalgia en *Pont.* I 3.33-34<sup>276</sup>, el héroe estaba preso por el abrazo de Calipso.

### Otros testimonios del tratamiento amoroso en la literatura latina

La idea de una Calipso sumida en la desesperación por el abandono de su amado Ulises penetró en la concepción latina del episodio homérico hasta hacerse su interpretación imperante. Hasta tal punto fue así que, para cuando Higino, autor de identidad y datación discutida, tradicionalmente identificado con el bibliotecario de la Biblioteca Palatina en época augústea, componga sus *Fábulas*, en el catálogo de las 25 mujeres mitológicas que murieron por su propia mano (Hyg. *Fab.* 243) incluirá a la propia Calipso:

Calypso Atlantis filia propter amorem Vlixis ipsa se interfecit.

(Hyg. *Fab.* 243.7)

Calipso, hija de Atalante, se suicidó por amor a Ulises.<sup>277</sup>

El testimonio de Higino es el único entre las fuentes antiguas que recoge esta variante del suicidio de Calipso tras la marcha del héroe de la *Odisea*. Y la mera mención de Calipso entre las heroínas que se suicidaron resulta sorprendente, pues Calipso es una divinidad, y como tal, no puede morir, incluso aunque ella lo deseara. Desconocemos si el suicidio de Calipso responde a una creación del propio Higino o figuraba en alguna fuente anterior por él consultada y ahora perdida, o bien, si la debemos a alguna mano posterior que interviniera en la compleja tradición manuscrita de este texto. Sea como fuera, está claro que el suicidio de Calipso atestiguado por Higino supone la sublimación

---

<sup>276</sup> Ov. *Pont.* I 3.33-34:

*Non dubia est Ithaci prudentia, sed tamen optat  
fumum de patriis posse uidere focis.*

No se pone en duda la sagacidad del de Ítaca y, sin embargo, él deseó ver salir el humo de los hogares patrios.

Cf. asimismo *Od.* I 57-59.

<sup>277</sup> Traducción de Del Hoyo & García Ruiz (2009).

del proceso llevado a cabo por la elegía latina por el cual la historia de Calipso quedaba asumida como ejemplo mitológico de la *puella relictæ*, a costa de ignorar otros aspectos del episodio.

Como apunta Iulietto (2014: 102-103), la supresión de la inmortalidad de Calipso en la mención de *Fábulas* supone la eliminación de un elemento indispensable y funcional en el relato homérico de la aventura. Efectivamente, la inmortalidad de Calipso es un rasgo importante, en tanto que determina la posibilidad de su ofrecimiento de vida eterna al héroe como tentación, y la resistencia heroica del héroe, tema, como hemos visto, central en la narración homérica de la aventura. Ahora, sin embargo, Calipso se quita la vida ante la marcha del amado. Si bien la muerte, incluso la autoinfligida, choca radicalmente con el concepto de divinidad, no hemos de ver en Higino una consciente “destitución de su rango de divinidad” (Iulietto 2014: 103). En su filiación como hija de Atlas puede verse que Higino está al tanto de su condición de diosa. Antes bien, en el suicidio de la ninfa hemos de ver la atribución del final que, por impropio que fuera para la ninfa de Ogigia, era el natural para las mujeres desdeñadas y abandonadas en la tragedia y la elegía amorosa. La visión elegíaca del episodio de Calipso obrada por Propertio y Ovidio, con una ninfa sumida en la angustia por el abandono de Ulises, termina de completarse en Higino<sup>278</sup>, y Calipso pasa así a contarse entre las célebres mujeres de la tradición mitológica y literaria grecolatina que se quitaron la vida por un amor frustrado. No es casual que la siguiente mujer mencionada en el catálogo sea Dido, con la que tanto en común guarda Calipso.

La tradición literaria se abstendrá de la incongruencia de dar muerte a la diosa de Ogigia. Solo conocemos otro caso en que Calipso muera a resultas de sus amores con Ulises, en el relato de Émile Gebhart *Les dernières aventures du divin Ulysse* (1902). Pero, por lo general, los escritores le reservarán a Calipso un destino todavía más cruel, pues entenderán su vida eterna como una condena a un sufrimiento infinito.

La mención de Calipso en la fábula 243 de Higino, con la referencia al suicidio y su vinculación con la suerte de Dido, influirá en la composición de uno de los poemas de la conocida como *Anthologia Latina*. Es esta una curiosa recopilación de textos poéticos de diversos géneros y épocas, con adiciones procedentes de diferentes códices y una historia editorial compleja. A nosotros concierne solo una pequeña parte, la relativa a los 44 poemas de versos serpentinos, composiciones peculiares que unen las fortunas de dos personajes mitológicos en un dístico caracterizado por la epanalepsis, es decir, que la primera parte del hexámetro hasta la cesura pentehémímeras se corresponde con la mitad final del pentámetro. Acaban, pues, igual que empiezan. De autor anónimo, estos poemas están contenidos en el considerado como germen de la *Antología Latina*, el *Codex Salmasianus* (Par. lat. 10318), escrito alrededor del 800 de nuestra era, pero que reúne

---

<sup>278</sup> Para algunas concomitancias entre la expresión de Propertio e Higino en la referencia a Calipso, cf. Iulietto 2014: 98-99. La estudiosa italiana también percibe una influencia de la elegía en el resumen que hace de la aventura en la fábula 125, dedicada a la *Odisea*, sobre todo en la ausencia también de cualquier alusión a la tentación de la inmortalidad.

textos compuestos a finales del siglo V- principios del siglo VI d.C. en el área africana bajo la dominación vandálica, incluidos los serpentinos<sup>279</sup>. Numerado como el 22 en la edición de Zurli (2008)<sup>280</sup>, que es la que manejamos, encontramos el siguiente poema dedicado a Calipso y Dido:

Inputat aegra toris quae fert deserta Calypso;

vim Dido inpensis inputat aegra toris.

*anth.* 22 Zurli

Al lecho imputa las aflicciones que sufre abandonada Calipso;

la violencia Dido afligida imputa al lecho desenfrenado.<sup>281</sup>

Calipso y Dido aparecen, una vez más, unidas como víctimas de un amor truncado por la deserción del héroe. La fuerza de la composición serpentina radica en el paralelismo<sup>282</sup> de los padecimientos de ambas mujeres. Se potencia lo que Dido y Calipso tienen en común bajo esta visión elegíaca como mujeres abandonadas. Ambas sufren y atribuyen—*inputat*—este dolor al lecho, *toris*, metonimia por la unión amorosa, que han compartido con dos héroes que llegaron náufragos a sus costas—a los que no se alude por su nombre, sin duda por ser historias conocidas— y a los que salvaron y acogieron durante un tiempo, y con los que ambas pretendieron casarse, pero que finalmente las dejaron. Calipso es una de las fuentes que inspiran el episodio de Dido en la *Eneida*, como veremos más adelante. Dejando a un lado los elementos más sobrenaturales, como la belleza divina y remota de Ogigia y, sobre todo, la tentación de la inmortalidad, de los que la *Eneida* prescinde, hay una diferencia que salta a la vista entre una y otra: mientras que la aflicción de Dido es recogida en el relato virgiliano, hasta terminar en su suicidio—a esto se refiere el término *vim*—, no es esto lo que muestra Homero. Si la Calipso homérica no pretende retener al héroe menos que Dido, su tono y actitud es otra, se muestra comprometida con ayudarlo en su regreso, y, en última instancia, se silencia su perspectiva. Esta Calipso angustiada por el abandono pertenece, una vez más, a la reelaboración que nos han legado los poetas elegíacos romanos.

Una posible influencia de Higino puede percibirse en la secuencia Calipso-Dido en su calidad mujeres abandonadas<sup>283</sup>. El texto de la composición de la *Antología Latina*, por desgracia, presenta serias dudas, que nos impiden juzgar hasta qué punto el poeta

---

<sup>279</sup> Para una panorámica de la composición e historia de la *Antología Latina*, remitimos al lector a la introducción de Socas en su traducción para la editorial Gredos (2011: 55); para la problemática específica de los versos serpentinos, cf. Paolucci 2008: 3-33.

<sup>280</sup> Equivale al número 60 en la edición de Riese de 1894 y al 47 en la de Shackleton Bailey de 1982.

<sup>281</sup> Ofrecemos una traducción propia, ya que la de Socas (2011), única disponible en castellano, se hace sobre el texto de la edición de Shackleton Bailey.

<sup>282</sup> Cf. Paolucci 2008: 14-15 para los procedimientos compositivos de los versos serpentinos en la *Antología Latina*.

<sup>283</sup> Cf. Iulietto 2014, especialmente 106-108. El conocimiento de Higino por la tardoantigüedad es, sin embargo, discutido.

siguió a Higino para reflejar los destinos de Calipso y Dido<sup>284</sup>. En el segundo caso, la identificación de Calipso y Dido, siguiendo la estela de la variante de Higino, es total. En el primero, al paralelismo se une la antítesis, y, de acuerdo con la imagen properciana, Calipso no puede achacarle a su abandono por Ulises su muerte, sino tan solo la soledad en la que queda inmersa.

## 2.5. *Los animales son racionales o el Grilo de Plutarco*

Además de la inspiración en Ogigia para la localización del mito escatológico de *Sobre la cara visible de la luna*, que comentaremos más adelante, y algunas menciones aisladas de corte interpretativo o alegorizante, el episodio homérico de Calipso sirve a Plutarco para la caracterización de Circe, en nueva convergencia de ambas figuras, en el preámbulo al diálogo *Bruta animalia ratione uti*, contenido en el corpus de *Moralia* como parte de los tratados físicos-naturales, traducido al español como *Los animales son racionales*, pero más conocido en todos los idiomas por el título alternativo del nombre de su protagonista, *Grilo*. Se trata del único diálogo de Plutarco de tema mitológico y muestra una clara influencia del diálogo cínico cómico-burlesco. A este propósito, conviene señalar que “le résultat, à bien y regarder, n’est pas très différent des dialogues d’un Lucien” (Fernández Delgado 2000: 176)<sup>285</sup>.

Nuestro interés, como evocación literaria de la figura y el episodio homérico de Calipso, reside en la parte de introducción al diálogo con Grilo, que adopta la forma de una breve conversación entre Circe y Odiseo (985A-986B). El comienzo de la obra, que como tantas otras que hemos comentado ya en este capítulo, se inicia *in medias res*, tiene esta vez poco que ver con el principio “en mitad del asunto” que suponía el episodio de Calipso para la *Odisea* de Homero. Odiseo habría venido manteniendo una conversación con Circe, en la que esta habría venido explicándole algo, como ilustran las primeras palabras del héroe (985D1-2). Resulta evidente, por lo tanto, que el escenario en el que nos encontramos es en la isla de Circe en algún momento durante la estadía de Odiseo. No cabe duda de que la Circe de Plutarco pretende ser la Circe odiseica, la primero pérfida y luego auxiliadora maga de Eea célebre por transformar a los hombres que recalaban en su isla en animales salvajes, cerdos, lobos y leones<sup>286</sup>. Sin embargo, hay un rasgo de esta Circe plutarquea que no le es propio según el hipotexto homérico, sino que deriva

---

<sup>284</sup> El manuscrito recoge para el hexámetro un extraño *quipfert* entre *toris* y *deserta*. Los esfuerzos para enmendarlas se orientan en dos direcciones: bien algún tipo de segmentación y reconstrucción de este *quipfert* como *quae fert*, *quod/quia flet/sit* o *profert* en asídeton—Shackleton Bailey, Baehrens, Giangrande, y el citado Zurlì—o bien, se intenta restituir el paralelismo con la violencia de Dido, sin duda bajo la influencia de la referencia de Higino, como *vim proh*, *quoque vim* o *vim per*—Ouendorp, D’Orville y Riese—. Para todos los detalles, cf. Paolucci 2008: 147-150. Las diferentes restituciones del primer verso implican también diferentes consideraciones de *aegra* y *deserta* como acusativo neutro plural, objeto directo del verbo, o como nominativo femenino singular acompañando a Calipso, según lo que cada construcción requiera. Respecto al segundo verso, *inpensis* también ha generado controversia.

<sup>285</sup> Sobre la semejanza con los diálogos de Luciano, cf. también D’Ippolito 2007: 70.

<sup>286</sup> Como defiende Casanova 2005. Para un análisis del *Grilo* como reelaboración del episodio de Circe, cf. Galindo Esparza 2015: 93-107. Remitimos también a las páginas 253-257 para una visión de la extensa tradición que tuvo el diálogo en la tradición literaria, sobre todo en el Renacimiento. Cf. asimismo, Indelli 1995: 14-18.

claramente de Calipso. Cuando la diosa acusa al héroe de estupidez por querer devolver a los griegos la forma humana, le atribuye cosas aún más insensatas, como el desprecio a la inmortalidad y la unión con ella para buscar, con muchas penalidades, a una esposa que será ya vieja cuando él retorne:

{K.} Οὐ γὰρ ἤδη τούτων ἀτοπώτερα πεποίηκας σεαυτόν, ὃς τὸν ἀθάνατον καὶ ἀγήρω σὺν ἐμοὶ βίον ἀφεις ἐπὶ γυναῖκα θνητήν, ὡς δ' ἐγὼ φημι καὶ γραῦν ἤδη, διὰ μυρίων ἔτι κακῶν σπεύδεις, ὡς δὴ περίβλεπτος ἐκ τούτου καὶ ὀνομαστός ἔτι μᾶλλον ἢ νῦν γεν<ης>όμενος, κενὸν ἀγαθὸν καὶ εἶδωλον ἀντὶ τῆς ἀληθείας διώκων;

Plu. *Mor.* 985F-986A

CIRCE. —Pues ¿no has hecho ya, en detrimento propio, cosas más absurdas que eso, tú que has rechazado una vida inmortal y sin vejez en mi compañía para, pasando aún innumerables penalidades, ir en pos de una mujer mortal y además, como te digo, vieja ya? Y todo con el objeto de ser por ello aún más admirado y renombrado que ahora, persiguiendo algo vacío, un simulacro, en vez de lo verdaderamente valioso.<sup>287</sup>

Es esta una repetición casi *verbatim* de las palabras que Calipso dirige a Odiseo durante su última conversación como su postrer ofrecimiento en *Od.* V 206-213. La propuesta de inmortalidad que, como es sabido, fue hecha por Calipso y no por Circe en el poema homérico, aparece en el verso 209, si bien aquí se menciona solo la vida inmortal. No obstante, la fórmula ἀθάνατον καὶ ἀγήραον, que se corresponde con la de Plutarco, es la normal para referirse a esta promesa (*Od.* V 136, VII 257, XXIII 336). La mujer, referida con el término ἄλοχον en Homero (*Od.* V 210) y γυναῖκα en Plutarco, es en ambos casos calificada como θνητή, en oposición no solo a la inmortalidad ofrecida, sino a la que disfruta la mujer a la que el héroe rechaza. Nótese cómo en ambos pasajes se hace hincapié en el sintagma σὺν ἐμοὶ (*Od.* V 208), esto es, “conmigo”, indicando la obligada permanencia del héroe a cambio de estos dones. Nada más lejos de la reacción de Circe en la *Odisea*, que nunca tuvo para con él pretensiones de una relación estable y que recibe con indiferencia la petición de partida del héroe<sup>288</sup>. En el *Grilo*, la comparación con Penélope no es directa, como en la *Odisea* (*Od.* V 211-213), donde Calipso exponía su superioridad divina en belleza a una mortal. Aquí, de acuerdo con el carácter mordaz e irreverente del diálogo, Penélope es directamente calificada de vieja, haciendo alusión al tiempo a su naturaleza mortal inferior, pero también al efecto de los años de ausencia

<sup>287</sup> Las traducciones del *Grilo* son de Bergua Cavero 2002.

<sup>288</sup> Cf. *Od.* X 488-489:

διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,  
μηκέτι νῦν ἀέκοντες ἐμῷ ἐνὶ μίμνετε οἴκῳ.

Laertíada del linaje de Zeus, Odiseo fecundo en ardides,  
no permanezcáis más en mi casa contra vuestra voluntad.

El paralelo con el canto V es evidente, y como tal es recogido en la bibliografía crítica: cf. Indelli 1995: 114, n. 14; D'Ippolito 2007: 73; Galindo Esparza 2015: 99-100.



de Odiseo sobre su apariencia. Asimismo, los muchos padecimientos anunciados por Calipso (*Od.* V 206-207) son recogidos en el parlamento de Circe.

El diálogo plantea que la cuestión del rechazo de la inmortalidad ha sido discutida muchas veces con anterioridad. Ante el reproche de Circe, Odiseo contesta como lo haría un marido cansado de pelear siempre sobre el mismo tema:

{O.} Ἐχέτω ταῦτα, ὡς λέγεις, ὦ Κίρκη· τί γὰρ δεῖ πολλάκις ζυγομαχεῖν ἡμᾶς περὶ τῶν αὐτῶν;

Plu. *Mor.* 986A

Sea como dices, Circe; pues ¿qué necesidad hay de estar continuamente peleándonos por lo mismo?

Esta familiaridad casi conyugal entre maga y héroe, que ha sido notada por casi todos los estudiosos de la obra, sin embargo, no ha sido relacionada con el modelo aquí latente del episodio de Calipso. Es evidente que el carácter irónico y juguetón del diálogo, que se deja notar en especial en esta primera parte, intensifica un tono coloquial y un exceso de confianza que no tendría cabida en los intercambios más formales de la épica<sup>289</sup>. Las constantes peleas de pareja—como denota el uso del verbo ζυγομαχέω<sup>290</sup>—serían el resultado que la mordaz imaginación plutarquea concibe para los incesantes requerimientos con los que Calipso asedia al héroe en la *Odisea* para conseguir que acepte su ofrecimiento de inmortalidad y acceda a quedarse para siempre con ella (cf. *Od.* V 135-136, VII 256-257, XXIII 335-336, donde la forma iterativa de ἔφρασκον/ε indica la repetición a lo largo del tiempo de la propuesta). Aunque puede argumentarse que Odiseo mantiene en el relato homérico una relación de cercanía con ambas mujeres, Circe y Calipso, es sobre todo el episodio del canto V el que nos ofrece una ventana a una relación próxima a lo conyugal y a la cotidianeidad de la convivencia, en especial en la escena en la que la ninfa demuestra su apreciación por la personalidad recelosa de Odiseo al comunicarle la partida (*Od.* V 180-191). Pero, lo que allí era ternura, aquí es desprecio: la Circe del *Grilo* muestra desdén por Odiseo, sus ansias de gloria y su estupidez. Cuesta imaginar a la ninfa de Ogigia en esta actitud hacia su amado héroe. Este comportamiento, sin ser homérico, cuadra más con la ladina maga. Plutarco toma, así pues, un aspecto propio del episodio de Calipso y lo traslada a Eea, ajustándolo a la interpretación burlesca que hace de la relación entre Circe y Odiseo. Ya que es imposible que Plutarco, gran conocedor de la obra homérica, ignorara las diferencias entre las diosas, debemos concluir que la amalgama de características es intencional.

---

<sup>289</sup> Bergua Caverio (1991: 16) califica la relación de “una familiaridad poco apropiada entre un héroe y un personaje divino”, mientras que Fernández Delgado (2000: 174) lo llama “une querelle conjugale en privé, absolument indignes du héros et de la déesse homériques”. Cf. también Galindo Esparza 2015: 106.

<sup>290</sup> “El verbo ζυγομαχέω, un compuesto metafórico que se dice de la pugna de un animal con su compañero de yunta y, por analogía, de la “lucha con familiares o domésticos”, puede aplicarse a la disputa entre los cónyuges” (Valverde Sánchez 2004/2005: 133-134).

La inclusión del rechazo a la inmortalidad, además de las oportunidades de explotación como sainete conyugal, tiene la función en el diálogo de caracterizar a Odiseo como un personaje tan ávido de fama que constantemente rechaza lo mejor en busca de lo peor. La misma pulsión que le llevó anteriormente a despreciar la inmortalidad y juventud eterna con la diosa es la que ahora le empuja a pedir la reconversión en humanos de los hombres metamorfoseados en fieras. En el pasaje en el que alude a la negativa a la inmortalidad, la Circe de Plutarco incluye en las tres líneas finales una reflexión del todo ausente en la intervención de Calipso: si el héroe quiere regresar, no es por el amor genuino a su patria o a su esposa, sino por su afán de alcanzar el renombre que le traerá el retorno<sup>291</sup>.

Planea sobre el argumento una idea presente en el poema homérico, pero completamente reelaborada bajo la visión de la vacuidad de la fama propia de las escuelas cínicas y epicúreas<sup>292</sup>: la estancia en la isla de Calipso, a quien representa en este punto la Circe del *Grilo*, hubiera conllevado la no obtención de la gloria épica o κλέος a la que aspiran los héroes homéricos, pues Odiseo habría sido considerado muerto en el mar, un fallecimiento infausto sin túmulo ni recuerdo, y sus aventuras marítimas habrían quedado sin cantar. La φιλοτιμία o “ambición por el honor” de la que culpabilizan Circe y Grilo a Odiseo en Plutarco, lejos de ser reprehensible, es un rasgo loable en Homero. Pero ni en su faceta positiva es esta la razón principal por la que en la *Odisea* siente el héroe tanta nostalgia por su patria, a la que le empuja un genuino deseo de regresar. La interpretación del *Grilo* del rechazo de Odiseo es contraria a cómo se presenta en la *Odisea*, en la que era un triunfo para el héroe destinado al *nóstos*, y la mayor parte de las exégesis del episodio, que, como veremos, consideran el rechazo una loable resistencia a una tentación moralmente reprehensible. Este cambio en la motivación de Odiseo, que queda caracterizado como poco menos que un idiota cegado por el ansia de gloria, es tanto más sangrante cuanto que el héroe era un personaje predilecto de la escuela estoica como ejemplo de templanza. Los elogios que la sensatez y resiliencia de Odiseo le granjean en el resto del corpus de Plutarco chocan frontalmente con el ataque del *Grilo*<sup>293</sup>. Se produce así un juego intertextual y metatextual con los receptores del diálogo, en base a la fama que Odiseo habrá de conseguir dentro del relato homérico, pero también con su recepción e interpretación extradiegética<sup>294</sup>.

En la misma línea aparece después mencionado el rechazo, no a la inmortalidad, sino a la unión con la diosa en la discusión con Grilo. En la argumentación entre cerdo y héroe, el asunto se transforma en un *exemplum* a favor de la templanza de los animales. El mérito de la negativa a unirse con la diosa, es criticado por Grilo no como una muestra

---

<sup>291</sup> El juramento “por amor a tu patria” (εὐνοίᾳ τῆς πατρίδος) que le pide Grilo en 987A resulta irónico.

<sup>292</sup> Lo vanas que considera la diosa las ambiciones Odiseo recuerda a la reelaboración de Ovidio en *Ars II* 123-142, si bien allí lo que se planteaba era la fragilidad de la vida humana, no el fantasma de la gloria.

<sup>293</sup> La caracterización del Odiseo del *Grilo* como derivada del personaje trágico y no épico es tratada por Casanova 2006-2007. La excepcionalidad de esta representación de Odiseo en Plutarco aparece indicada por Bergua Cavero 1991: 17; Fernández Delgado 2000: 174; D’Ippolito 2007: 75.

<sup>294</sup> La alusión a relatos y acontecimientos por venir en la trama de la *Odisea*, que cuentan con el conocimiento previo del poema por la audiencia, alimentan este juego, cf. D’Ippolito 2007: 74.

de continencia y moderación, sino como una consecuencia natural de la reticencia que impera en todas las especies de no mantener relaciones sexuales salvo con sus iguales. Por lo tanto, es lógico que Odiseo, mortal, no quisiera acostarse con una diosa, perteneciente, por así decirlo, a una especie superior (988F-989A). De nuevo, Plutarco manipula el referente homérico, pues tanto la maga como la ninfa compartieron el lecho de Odiseo. Es posible, no obstante, que una vez más Plutarco esté pensando en el episodio homérico de Calipso, en el que, aunque las relaciones se consumaban, estas ocurrían mal del grado de Odiseo, y en el que los amores entre diosas y mortales se veían como condenas al dolor<sup>295</sup>. Si no una negativa total, este comportamiento al menos da cuenta de un rechazo interior a los encantos de la ninfa.

Así pues, el tratamiento de Plutarco del episodio de Circe en el *Grilo* supone también en cierto grado una reelaboración del episodio de Calipso en lo que respecta a la dinámica pseudo-matrimonial que establece en la relación del héroe con la ninfa, pero sobre todo a la interpretación de los motivos que conducen a Odiseo a rechazar la tentación de la inmortalidad. En este sentido, la recreación de Plutarco, como ocurre, según veremos, con la de *Relatos Verídicos* de Luciano, autor con cuyos diálogos el *Grilo* muestra tantas afinidades, se muestra influenciado por la interpretación exegética del episodio, que recoge solo para cuestionarla y contradecirla.

## 2.6. Una recreación humorístico-satírica: los *Relatos Verídicos* de Luciano

El tratamiento jocosos constituye una de las principales formas de adaptación del episodio homérico. Viajamos ahora de la mano de Luciano de Samosata y sus *Relatos Verídicos* a las Islas de los Bienaventurados. En la producción de este sirio filo-cínico, anti-estoico y, sobre todo, escéptico, que escribió en griego y se cuenta como integrante de los movimientos de la Segunda Sofística y el aticismo, los *Relatos Verídicos* ocupan un lugar destacado. En ellas Luciano dirigió su ironía y su fuerte vis cómica a la crítica contra los excesos de los relatos de viajes y sucesos maravillosos, cuyo germen se situaba en los relatos legendarios del propio Homero y la primera historiografía jonia representada por Heródoto, y que habían evolucionado hasta la paradoxografía y la novela griega. La ridiculización pasa por la exageración y la reducción al absurdo del argumento y prácticas propios de este tipo de obras, presentando una serie de sucesos del todo inverosímiles a los que la narración en primera persona característica de este tipo de relatos pretende dar marchamo de veracidad<sup>296</sup>. Sin embargo, al tiempo que la parodia,

---

<sup>295</sup> Cf. *Od.* V 154-155:

ἀλλ' ἢ τοι νύκτας μὲν ἰαύεσκεν καὶ ἀνάγκη  
ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι παρ' οὐκ ἐθέλων ἐθελοῦση.

Pero, en verdad, por las noches dormía también por la fuerza  
en las huecas grutas, sin desearlo junto a la que lo deseaba.

<sup>296</sup> Cf. *VH* 1, 1-4. La diferencia entre Luciano y sus precedentes es que él reconoce no decir ni una verdad. Entre los autores históricos que el de Samosata menciona en estos primeros párrafos, de carácter programático, como inspiradores de esta obra, cita al Odiseo de Homero como iniciador de la práctica de contar historias fantásticas, como hizo ante la corte feacia. Entre los cuentos de Odiseo no alude, sin embargo, al episodio de Calipso, quizá porque, por su complicada posición en la obra, no lo contemplaba entre los relatos en Esquería, quizá porque prefería reservarlo para sus propias mentiras.

los propios *Relatos Verídicos*, con su viaje a la luna, su vida en el interior de la ballena, y sus muchos pueblos extravagantes, constituyen uno de los mejores y más influyentes ejemplos de la literatura fantástica, “al igual que el *Quijote* es libro de caballerías y parodia cabalresca” (Espinosa Alarcón 1981: 176).

La reelaboración del episodio homérico de Calipso comienza al final de la estancia de Luciano y sus compañeros en la Islas de los Bienaventurados, a donde han ido a llevarles sus disparatadas aventuras (VH 2, 27-29). Expulsados por un nuevo raptó de Helena a manos de uno de los suyos, el protagonista suplica a Radamantis, gobernador y juez de la isla<sup>297</sup>, una predicción de su futuro. Radamantis, como nuevo Tiresias—o como Circe en Eea—, le indica las islas que encontrará en su camino más inmediato, así como sus peripecias futuras, y le proporciona preceptos y amuletos con los que protegerse. Una de estas ínsulas cercanas es justamente la isla de Calipso, que habrá de pasar. Enterado, no se nos dice cómo, del rumbo que seguirían los forasteros, Odiseo, a quien Luciano y los suyos encuentran viviendo allí junto con otros héroes y grandes hombres de la cultura griega, se acerca a él y le entrega una carta cuya destinataria es Calipso. La cuestión es abandonada por el momento, hasta las secciones 35-36 del texto, cuando se produce el encuentro con Calipso. Entregada la epístola, no sin una indiscreta lectura previa por el personaje de Luciano, la ninfa les procura hospitalidad, y, sin más, los aventureros marchan al día siguiente.

El relato lucianesco funciona como una continuación<sup>298</sup> no solo de la *Odisea*, sino de toda la andadura vital de Odiseo narrada por el Ciclo Épico. Al mismo tiempo, empero, ofrece una nueva iteración, y, sobre todo, una refutación ideológica del episodio homérico. Y es que los *Relatos Verídicos* presentan a un Odiseo que, después de muerto, se arrepiente de haber abandonado a Calipso y rechazado su oferta de inmortalidad. A fin de comunicarle su equivocación y de avisarla de su huida hacia Ogigia tan pronto como se le presente la oportunidad dirige Odiseo a Calipso su misiva. Tiene con ello Luciano la oportunidad de remedar el género de la epístola elegíaca mítica de la que Ovidio fue el iniciador y máximo exponente con sus *Heroidas*.

Es imposible leer esta carta sin acordarse de la obra de Ovidio. Si bien Luciano la compone en prosa y reducida en su extensión, la carta de *Relatos Verídicos* comparte muchos de los rasgos formales propios de estas heroidas, como la fórmula de saludo con el nombre del remitente y del destinatario—la despedida se nos hurta, pero es que Luciano no recoge el final de la carta salvo en estilo indirecto—, la primera persona, el establecimiento de un pseudo-diálogo con una persona ausente, así como el estilo general. Pero es sobre todo su contenido como queja por el alejamiento del ser amado el que lo

---

<sup>297</sup> Todo este pasaje está inspirado en la descripción del Elíseo en la *Odisea* (IV 561-569) y la tradición posterior de las νήσοι μακάρων, que ya hemos comentado en el capítulo anterior, así como en el episodio de la *nékyia*, donde se producían diversos encuentros con personajes ya difuntos.

<sup>298</sup> Entre las continuaciones que distingue Genette (1989b [1982]: 218-219) esta sería proléptica, es decir, hacia adelante, por oposición a la analéptica (hacia atrás), elíptica (que colma una elipsis) o paraléptica (que hace lo propio con una laguna lateral o paralipsis).

vincula a las heroidas ovidianas. El remitente masculino no es necesariamente extraño—tres cartas de varones hay en la obra de Ovidio—, como tampoco la promesa de una pronta travesía y reencuentro—algo así escribe Leandro a Hero en la heroida XVII—, pero sí que, tratándose de un abandono, sea el amante que ya ha partido, que suele ser normalmente el varón, el que, reconocido el error al decantarse por otra mujer u otro destino, dirija la carta anhelando el retorno a los brazos de la mujer abandonada, pues, en correspondencia, las dejadas atrás suelen ser siempre ellas. Así pues, Calipso resulta la perfecta candidata para ser la autora de una carta de corte elegíaco, pero, contra lo que cabría esperar, es Odiseo el que firma la misiva. La comicidad reside, así, en quién envía la carta<sup>299</sup>.

No se trata, no obstante, de una simple cuestión de inversión del sexo del remitente en relación a la actitud y el contenido de la carta, sino que compromete la propia identidad del personaje. Porque Odiseo no es cualquier hombre; Odiseo es desde Homero el héroe del retorno, que todo lo sacrifica y todo lo sufre por volver a la patria y a la esposa. Cuando Odiseo se esconde de Penélope para hacerle llegar una carta precisamente a Calipso (*VH* II 29.2-4), la ninfa a cuyo amor y tentación de inmortalidad se resistió durante tantos años en pro del regreso, la imagen posee la hilaridad intemporal del adúltero y sus triquiñuelas, pero, ante todo, el juego de burla a costa del hipotexto se basa en el descrédito de la razón de ser del personaje de la *Odisea*. Un Odiseo que prefiere a Calipso es, en términos homéricos, otro más de los disparates que pueblan la obra de Luciano.

Merece la pena preguntarse cuál es la causa del arrepentimiento de Odiseo. Desde el punto de vista del relato homérico, Odiseo ha obtenido todo cuanto anhelaba: el retorno a Ítaca, la recuperación de su hacienda y la vuelta al lado de su esposa e hijo, todo ello alcanzando un estatus de héroe que, después de muerto, le permite disfrutar junto a Penélope de una existencia en las Islas de los Bienaventurados que nada tiene que envidiar a la que se le ofrecía en Ogigia. Y, sin embargo, desde el prisma de Luciano, Odiseo tiene motivos para arrepentirse: καὶ νῦν εἶμι ἐν τῇ Μακάρων νήσῳ πάνυ μετανοῶν ἐπὶ τῷ καταλιπεῖν τὴν παρὰ σοὶ δίαίταν καὶ τὴν ὑπὸ σοῦ προτεινομένην ἀθανασία, esto es, “y ahora estoy en la isla de los Dichosos, totalmente arrepentido de haber abandonado mi vida junto a ti y la inmortalidad que me habías prometido”<sup>300</sup> (*VH* II, 35.13-15). Dos son las cosas que Odiseo extraña, por un lado, a Calipso en sí misma, esto es, a su amor, y, por otro, su oferta de inmortalidad, que en realidad constituyen dos caras de una misma moneda, pues, como ya sucedía en la epopeya, la aceptación de una conlleva de forma insoluble la otra. El arrepentimiento de Odiseo se hace comprensible y reconciliable con la narración épica cuando se lo considera como fruto de una reflexión en la que, sin

---

<sup>299</sup> En este sentido, la epístola de Luciano es virtualmente opuesta a buena parte de las heroidas ovidianas: las heroidas V, VI, VII, IX, X, XII y XV (Enone a Paris, Hipsípila a Jasón, Dido a Eneas, Deyanira a Hércules, Ariadna a Teseo, Medea a Jasón y Safo a Faón) son todas casos de mujeres que escriben a sus amados reprochándoles su abandono por otros brazos u otras costas. La tradición hará a Calipso la autora de muchas otras cartas a Odiseo. Sobre la influencia de la elegía, no limitada ya a su variante epistolar, en la configuración de Calipso como mujer abandonada volveremos en los párrafos siguientes. Sobre el recurso de la epístola en la obra de Luciano, cf. Bompaire 1958: 295-297.

<sup>300</sup> Traducción de Espinosa Alarcón (1981).

abandonar su condición literaria, el héroe se convierte después de su muerte en intérprete y exegeta de su propia vida, y, por ende, del relato homérico.

La carta de Odiseo comienza refiriendo muy resumida todo lo que le aconteció tras su salida de Ogigia, en lo que equivale a una suerte de compendio no solo de la *Odisea*, sino también de los relatos que contaban el final de la vida de Odiseo en el Ciclo Épico<sup>301</sup>: el naufragio del que solo le salvó el auxilio de Leucótea, la llegada a Esqueria y su transporte a Ítaca y la matanza de los pretendientes. Para dar cuenta del fin de la vida del héroe, Luciano recurre a la tradición narrada por la *Telegonía*, en la que es inadvertidamente asesinado por Telégono, el hijo tenido con Circe<sup>302</sup>. Así planteada, la vida de Odiseo consistió en una sucesión de desgracias. Más le habría valido a Odiseo aceptar la oferta de Calipso de una existencia inmortal en su isla paradisíaca, a la que después de todo ha acabado siendo destinado en la Isla de los Bienaventurados, pero habiendo tenido que pasar por semejantes penurias y el trance de la muerte. Es cierto que Odiseo no se pronuncia en su carta respecto a Penélope, pero en su escapada a hurtadillas y en la preferencia de la ninfa hay un reconocimiento tácito, al cabo, de la superioridad de su amor divino. De ahí el lamento por haber abandonado a Calipso. En retrospectiva, la vuelta a la patria y a la esposa, la continuación de su existencia mortal, simplemente no merecieron la pena, o eso insinúa Luciano.

Con respecto al modelo homérico, este arrepentimiento supone una corrección *a posteriori*, casi una perversión, del carácter y el sentido del viaje de Odiseo en la narración épica sin alterar ni un ápice el desarrollo del episodio homérico. Lo anti-odiseico del asunto resulta hilarante. Pero es que esta visión del de Samosata de la renuncia del héroe viene pasada por el tamiz de una determinada interpretación de las aventuras de la *Odisea*, aquella que convertía al héroe de la epopeya en un ejemplo de comportamiento estoico, doctrina que Luciano despreciaba. Mejor aceptar el placer y la felicidad cuando nos llegan parece ser la lección aprendida por Odiseo en los *Relatos Verídicos*. De este modo, Luciano enmienda la plana no tanto a Homero, como a toda una corriente filosófica y a un *modus vivendi*, sobre todo desde la visión estoica y neoplatónica, que hacía al héroe homérico modelo de virtud por su rechazo a las tentaciones de la voluptuosidad y su aceptación del sufrimiento. Reelaboración y cuasi-comentario a las exégesis homéricas, todo en uno. Sin embargo, Luciano lo hace siempre desde el plano literario. El cambio de actitud de Odiseo en *Relatos Verídicos* resulta algo así como la queja de Aquiles muerto en la *Odisea* (*Od.* XI 488-491): Odiseo mientras todavía no ha podido culminar el retorno

---

<sup>301</sup> En lo que Genette (1989b [1982]: 309-318) denomina como una transformación reductora por condensación, según la cual se retiene tan solo “la significación o movimiento de conjunto” de un texto. El de *Relatos Verídicos* constituye un caso extremo pues se reducen dos epopeyas en unas pocas frases. No se alude, sin embargo, a otros acontecimientos de la *Telegonía* como la marcha a Tesprocia y el casamiento con su reina.

<sup>302</sup> A este respecto, cf. Castiglioni 2013.

es una cosa, Odiseo tras haber experimentado la vuelta a casa es otra totalmente diferente<sup>303</sup>.

Para que el arrepentimiento de Odiseo cumpla su objetivo la carta debe ser entregada. Y en efecto, así lo hacen Luciano y sus compañeros cuando llegan a Ogigia. A pesar de que los *Relatos Verídicos* está cuajado de referencias, directas o veladas, a Homero y sus epopeyas, en especial, como resulta lógico por la afinidad temática, a la *Odisea*, la isla de Calipso es el primer y único lugar homérico que se revisita en la obra. La narración lucianesca oscila entre el resumen—de nuevo, por condensación—, que tiene también algo de cita, y la reescritura del episodio homérico. El protagonista del relato revive en sus propias carnes el episodio homérico. En primer lugar, cumple las veces de Hermes, allegándose desde el mar hasta la cueva de Calipso, a la que halla enfrascada en el trabajo de la lana, sin alusión aquí al canto. El de Samosata pasa por alto la oportunidad de recrear la descripción del maravilloso paisaje de Ogigia a los ojos de este otro recién llegado: remite directamente a lo dicho por Homero. En su papel de nuevo nuncio, Luciano comunica su noticia, que, siguiendo con el sino de los tiempos, no es ya transmitida oralmente, sino por carta. El contenido es casi el inverso del que transmitiera el nuncio divino en la epopeya: se comunica la pronta vuelta, no la marcha de Odiseo. La reacción de la ninfa es la de un sentido llanto, en lugar de la ira que manifestó ante Hermes. Cabe destacar, que aún en la reducida extensión de este nuevo episodio de Calipso, la entrega del mensaje y la respuesta de la diosa siguen precediendo al ofrecimiento de hospitalidad.

A partir de ese momento, Luciano y sus compañeros, que no se marchan de manera inmediata, ocupan el lugar que tuvo Odiseo en la continuación del desarrollo del episodio: comen y dialogan con la ninfa. El tema de conversación es un reflejo también de aquel último coloquio de la *Odisea*, pues se centra en la apariencia de Penélope y, en una referencia indirecta a la respuesta de Odiseo, en su prudencia<sup>304</sup>, rasgo este más reconocible y celebrado por la tradición literaria e interpretativa en la esposa de Odiseo. Los celos de Calipso siguen estando vivos, así como la curiosidad por su rival, incluso después de saberse vencedora. En esta reelaboración del episodio de Calipso no hay, sin embargo, ofrecimiento de la inmortalidad ni intento de retención de Luciano y sus camaradas. Una vez más, el de Samosata enmienda el texto homérico, del que mantiene en apariencia todo lo importante, pero del que cambia u omite elementos clave que conducen a una reevaluación de su sentido en la trama. Esta Calipso ya no es la

---

<sup>303</sup> El relato de Luciano entronca de alguna manera con un elemento común en la tradición literaria de la *Odisea*: el ansia de Odiseo/Ulises por, una vez en Ítaca, volver a los escenarios de sus aventuras homéricas en general, y a Ogigia en particular, como también ocurre en la reelaboraciones del siglo XX de Gebhart, Pascoli o Kazantzakis. Pero aquí la motivación no es el desasosiego por la insatisfacción que la quietud de Ítaca provoca en el inquieto marinero, sino que, como decimos, es fruto de una reflexión de Odiseo sobre su vida tras su muerte: Odiseo no quiere ni puede revivir sus avatares, sino que intenta reparar el error que ahora reconoce fue abandonar a Calipso.

<sup>304</sup> Cf. *Od.* V 216. Odiseo se refiere a la περίφρων Πηνελόπεια, mientras que Luciano (*VH* 2, 36, 6) emplea la forma verbal σωφρονοίη, de la raíz de σωφροσύνη. En ambos casos se refieren a la sensatez e inteligencia cabal de Penélope.

ambivalente enamorada de la *Odisea*, sino una pobre mujer abandonada por su amante: con la ausencia de alusión a la retención, que no se menciona en todo el relato lucianesco, y con la revalorización positiva del ofrecimiento de la inmortalidad por Odiseo y su inexistencia en el caso de Luciano, Calipso ha quedado privada de sus aspectos más negativos y convertida en un ser por completo benéfico. Resulta chocante, y, por ende, gracioso, que enfrentados finalmente a la formidable tentadora de la *Odisea*, aquella que a la postre ha conseguido desviar a Odiseo de su actitud homérica en el relato lucianesco, encontremos solo dulzura. No obstante, la reelaboración de *Relatos Verídicos* conserva una sombra tan siquiera del peligro que puede entrañar la ninfa: por un lado, Luciano y sus amigos se cuidan de responder a las preguntas de Calipso con lo que creen que esta desea oír, procurando no contrariarla; por otro y, sobre todo, a pesar de haberseles ofrecido hospitalidad, no duermen en la morada de Calipso, sino que regresan a la nave y se dan a la mar tan pronto como amanece. En esa negativa velada a hospedarse con Calipso subyace, de manera apenas patente, una huella de la amenaza que puede suponer permanecer al lado de la diosa más tiempo del preciso.

La imagen que Luciano presenta de Calipso bebe del tópico literario de la mujer abandonada que terminó por configurar la poesía alejandrina, pero que explotó sobre todo en la elegía amorosa romana, cuya forma epistolar se parodia en *Relatos Verídicos*. Pero, aunque la representación que *Relatos Verídicos* hace de Calipso como mujer abandonada parte del imaginario elegíaco del que se nutre Luciano, existe entre los tratamientos una diferencia fundamental: la experiencia que importa a Luciano no es la de Calipso, sino la de Odiseo, su elección, su destino, su arrepentimiento.

## 2.7. Las *Metamorfosis* de Apuleyo

En el personaje de otra hechicera funde Apuleyo también las figuras homéricas de la ninfa de Ogiya y la maga de Eea en sus *Metamorfosis* o *Asno de oro*. Se trata de Meroe, la cruel bruja que aparece en el primer relato inserto de la obra como la mujer que con sus artes en magia negra consigue tiranizar a un viajero insensato y que acaba castigando su abandono con una extraña muerte diferida. El relato es puesto en boca de un momentáneo compañero de viaje que Lucio encuentra en el camino a Tesalia, de nombre Aristómenes. El parangón con la *Odisea* viene advertido por la comparación que la propia Meroe expresa cuando acude a la posada donde hace noche su amante fugitivo para vengar su abandono. Al acercarse a Sócrates<sup>305</sup>, pues así se llama este hombre, mientras duerme, Meroe exclama a una segunda maga que la acompaña:

Hic est, soror Panthia, carus Endymion, hic Catamitus meus, qui diebus ac noctibus inlusit aetatum meam, hic qui meis amoribus subterhabitis non solum me diffamat probris uerum etiam fugam instruit. At ego scilicet Vlixis astu deserta uice Calypsonis aeternam solitudinem flebo.

Apul. *Met.* I 12, 10-15

---

<sup>305</sup> Sobre la atribución referencial de los nombres de Sócrates y Meroe, cf. Münstermann 1995: 9, 14.



Aquí tienes, hermana Pantia, a mi querido Endimión, mi adorado tormento, que día y noche se ha burlado de mi corta edad; aquí tienes al que, menospreciando mi amor, me deshonra con sus calumnias y, además, se prepara para huir. Por lo visto, a mí me espera, cual nueva Calipso abandonada por el astuto Ulises, llorar mi eterna soledad<sup>306</sup>.

El sentido de la alusión a la aventura homérica no es sencillo, antes bien, su carácter irónico establece un complejo juego de identificación y oposición con el ejemplo aducido. En primer lugar, la referencia es interesante como muestra de la recepción del episodio homérico en tiempos de Apuleyo, que, recordemos, vivió en época imperial, en torno al 125-180 d.C., y fue, por tanto, contemporáneo de Luciano, con cuyo tratamiento del tema en *Relatos Verídicos* comparte rasgos el pasaje de Apuleyo. La evocación de *Metamorfosis* se muestra también heredera de la tradición de la elegía amorosa latina, que incidía en el aspecto, no desarrollado en el poema homérico, de Calipso como mujer abandonada. La imagen de una Calipso siempre llorando la marcha del amado remonta a los tratamientos de Propertio (I 15, 9-10 y III 12, 31)<sup>307</sup>.

Es por esta figura arquetípica de la amante engañada y abandonada, permanentemente en duelo por el amor perdido, que Calipso había llegado a representar paradigmáticamente, por el que Meroe quiere hacerse pasar. A tal efecto la maga invoca su tierna edad, de la que Sócrates se ha aprovechado—*inlusit aetatulam meam*, que, según apunta Scobie (1975: 106) sería equivalente a *stuprare* o *violare*—para después dejarla, despreciando el amor que le ofrece. Pero la afirmación es sarcástica, pues Meroe dista mucho de ser una jovencita desvalida y crédula de la que haya abusado un amante despiadado. Además de ser una mujer en edad madura—*anus*, dirá después Sócrates en Apul. *Met.* I 7, 24—, aunque todavía atractiva, Meroe es una hechicera, a la que se atribuye la capacidad de realizar todos los prodigios tradicionalmente atribuidos a las magas antiguas: como bajar el cielo, detener o invertir el curso de los ríos, invocar a las divinidades infernales o detener los partos (Apul. *Met.* I 8, 11-14). El amor que dispensaba a Sócrates era en realidad una suerte de esclavitud procurada por medios mágicos en la que Meroe lo mantenía para apropiarse de sus bienes y explotarlo por dinero. Y, sin duda, Meroe no está dispuesta a ser una nueva Calipso resignada al abandono en un lamento perpetuo por el amante que se fue: la traición de Sócrates al intentar huir será castigada con la muerte. “Meroe’s remark is rater sarcastically stated (*at...scilicet*, Apul. *Met.* I 12 16), as if she rejects the comparison even as she makes it”. Harrison (2013 [1999]: 127) argumenta que Meroe se aparta aquí conscientemente del modelo de Calipso para seguir

---

<sup>306</sup> Traducción de Rubio Fernández 1983. Aunque la traducción no lo refleja, *Catamitus* es la versión latina coloquial del nombre de Ganimedes, el joven troyano raptado por Zeus. Endimión fue un hermoso joven arrebatado por la Luna y sumido en un sueño perpetuo. Aunque Meroe quiera blanquear sus intenciones como amorosas, los amantes mitológicos con los que compara a Sócrates son, apropiadamente, ejemplos de rapto. Cf. Scobie 1975: 105-106; Harrison 2013 [1990]: 127; Frangoulides 1999: 380; Mathis 2008: 204.

<sup>307</sup> La relación del relato de Aristómenes en Apul. *Met.* I 6-19, incluida la referencia a Calipso, con la elegía es explorada por Mathis 2008: 197-206.

el de Circe en su faceta de maga cruel, con quien se ha vinculado antes implícitamente a Meroe y a quien considera el “opuesto literario” de Calipso<sup>308</sup>.

A la luz de la mención explícita a Calipso se descubren otros paralelos que la narración del relato inserto guarda con la *Odisea*. La primera historia que Lucio escucha en la obra puede considerarse una parodia en versión reducida de los episodios de Circe, Calipso y los feacios<sup>309</sup>. El primer aspecto que llama la atención de la historia de Sócrates por su similitud con la de Odiseo es que él también había desaparecido misteriosamente y es dado por muerto por su familia, como por momentos también creían Telémaco y Penélope. Como aquella, también la mujer de Sócrates es empujada por su familia a contraer un nuevo matrimonio tras un largo luto (Apul. *Met.* I 6, 8-14). Más adelante sabremos por boca del propio Sócrates que su regreso se malogró al décimo mes, cambiando la escala anual por la mensual, de una ausencia por negocios (Apul. *Met.* I 7, 18-19). En un encuentro fortuito, Aristómenes halla a Sócrates en un estado lamentable: sentado en la calle, sucio, macilento y apenas vestido con un manto andrajoso, como un mendigo (Apul. *Met.* I 6, 1-4). Por más que esta descripción pueda ajustarse a la del enamorado de la elegía (Mathis 2008: 200), lo cierto es que recuerda también la situación de Odiseo arrojado a las playas de los feacios, débil, desnudo y desfigurado por el sarro del mar (*Od.* V 455-457, VI 136-137). En menor medida, este Sócrates sentado en la calle puede evocar el Odiseo desolado aposentado en la ribera del mar del episodio de Calipso (*Od.* V 81-84, 151-158)<sup>310</sup>.

Aristómenes se comporta con Sócrates como una nueva Nausícaa ante Odiseo náufrago, dándole su propia ropa para vestirlo, proporcionándole un baño y dirigiéndolo hacia un lugar donde pueden alimentarlo y alojarlo, si bien en este caso no es ningún palacio, sino una humilde fonda. Una vez allí, cual Demódoco, Aristómenes intenta distraer de sus desgracias a Sócrates contándole historias (Apul. *Met.* I 7, 4-10). La

---

<sup>308</sup> Cf. también Frangoulidis 1999: 380 quien, aunque acepta el paralelo con Circe, se limita a afirmar que Meroe se comporta como es de esperar según la línea de comportamiento que pinta Sócrates en su descripción.

<sup>309</sup> Además de los paralelos más genéricos con Odiseo, como la repetición del número diez en la duración de la ausencia y el malogramiento del viaje de regreso o el motivo de la mujer obligada a casarse de nuevo, Münstermann (1995: 8-13) indica las semejanzas del naufragio tras Trinacria como punto de pérdida final de todos los bienes de Odiseo y de la llegada en la indigencia a Calipso como mujer que lo retiene y desea hacerlo su esposo. En el mantenimiento un tiempo del protagonista, el interés amoroso y las habilidades mágicas metamórficas vincula asimismo a Meroe con Circe. Tales concomitancias, sin embargo, son apuntadas de un modo más bien general y no se desarrollan. Nosotros creemos que esta reelaboración de Apuleyo se presta a un análisis más estrecho con el hipotexto odiseico.

<sup>310</sup> Mathis vincula la expresión posterior de Sócrates *me miserum* (Apul. *Met.* I 7, 14) con los sufrimientos del amante elegíaco desatendido. Sin embargo, también Odiseo exclama en ocasiones un ὄ μοι ἐγὼ cuando se halla en una situación angustiada, especialmente en los naufragios o en la llegada a nuevas tierras (*Od.* V 299, 356, 465; VI 119; XIII 363). La semejanza con Odiseo en la isla de los feacios toma más fuerza si tenemos en cuenta que Sócrates (Apul. *Met.* I 6, 18-21), como Odiseo (*Od.* VIII 83-86, 92), cubre su cabeza con su manto—nótese la similitud en la expresión *faciem suam...obtexit* con κάλυψε δὲ κατὰ πρόσωπα y la vergüenza que inunda a ambos (*punicantem prae pudore/αἰδέτο*)—. Apuleyo, sin embargo, introduce un elemento de socarronería que anula la solemnidad épica del paralelo cuando, por ser tan exigua la prenda que viste Sócrates, en lugar del gran manto púrpura de Odiseo, este primero deja desnudos sus genitales al cubrir su cabeza.

estrategia, aunque consigue la risa y no el llanto como el aedo feacio, tiene como resultado en ambos casos que Sócrates relate su propia historia con Meroe, en lo que es ya el tercer nivel de relatos en primera persona (Apul. *Met.* I 7, 14-36).

Sabremos entonces cómo el comienzo de la ruina de Sócrates fue el deseo de asistir a un espectáculo de gladiadores. En el camino fue atracado y despojado de todo. Esta pequeña indulgencia, pues, supuso la perdición de Sócrates, como la rendición al hambre y la matanza de las vacas del Sol en Trinacria por los compañeros de Odiseo determinó su muerte y el naufragio que da con el héroe, que apenas salvó la vida, en las playas de Calipso. Pero no será la agradable isla de la ninfa la que refugie a Sócrates, tan indigente como Odiseo tras el naufragio del canto XII, sino la taberna de Meroe. La gruta de la ninfa se ha trocado en un tugurio de mala reputación. Meroe tampoco es ninguna Calipso: se trata de una mujer de baja estofa y, como hemos dicho, ya madura, aunque todavía atractiva—Aristómenes la llama *scortum scorteum*, esto es, “prostituta pellejuda” y *regina caupona* o “reina de las taberneras”—. No será este el único lugar de la tradición en que la cueva de Calipso sea racionalizada como un antro, apelando al doble sentido de la palabra, y la tentación de su amor sea relacionada con la prostitución, visión alimentada por la interpretación exegética que se hizo de la aventura desde antiguo<sup>311</sup>.

En este punto, no obstante, Meroe parece alinearse mejor con el modelo de Circe. En efecto, Sócrates cae presa en Apuleyo de la trampa que Odiseo evita en Eea por la mediación de Hermes, que, además del *móly*, le advierte de asegurarse el juramento de no agresión de la maga antes de yacer con ella (*Od.* X 281-301). La lujuria de Sócrates le lleva a compartir sin reparos el lecho de una mujer que lo ha recibido y alimentado graciosamente, y así cae presa de sus encantamientos<sup>312</sup>. En este sentido, Meroe se asemeja asimismo a la maga de Eea, pues entre sus poderes está el de transformar a sus enemigos, y en especial a sus examantes, en diferentes animales (Apul. *Met.* I 9). Otro de sus poderes mágicos (Apul. *Met.* I 8, 19-21) es especialmente relevante en este contexto: lograr que de ella se enamoraran con loca pasión sus vecinos e incluso, en una hipérbole cómica de Apuleyo, los pueblos de las dos Etiopías.

El patrón de comportamiento de Meroe, sin embargo, revela también mucho de Calipso. Al fin y al cabo, la ninfa de Ogigia acogió también gustosamente al héroe y lo alimentó, y entre ellos también surgió una relación amorosa<sup>313</sup>. El carácter cuasi-

---

<sup>311</sup> Ya en Hiponacte (*fr.* 77), el juego que se hacía con el nombre de Calipso remitía a una mujer de los bajos fondos, casi con seguridad una prostituta.

<sup>312</sup> Cuáles son los términos por los que Sócrates queda sometido a Meroe tras esta única relación sexual no es evidente a partir del texto. Winkler (1985: 191-192, especialmente n. 22), que adecuadamente califica la relación de vampírica, argumenta que lo que Sócrates “contrae”, a partir de la forma *contraho* de Apul. *Met.* I 7, 31), es precisamente una suerte de matrimonio.

<sup>313</sup> Apul. *Met.* I 7, 27-28: *quae me nimis quam humane tractare adorta cenae gratae atque gratuita* empieza por tratarme con las máximas atenciones, comparte conmigo, gratuitamente, su excelente mesa [...]. Cf. *Od.* V 130, 135:

τὸν μὲν ἐγὼν ἐσάωσα [...].

τὸν μὲν ἐγὼ φίλεόν τε καὶ ἔτρεφον [...].

A este [Odiseo] yo lo salvé [...].

matrimonial de esta coexistencia es señalado por Sócrates cuando se refiere irónicamente a Meroe como “su excelente esposa” (*bona uxor*, Apul. *Met.* I 7, 34). La subyugación que, a todos los efectos, resulta en una retención, impuesta sobre Sócrates y la larga convivencia, que él califica como *annosam*, remiten también al episodio de Calipso. No hemos de olvidar que Calipso aparece indirectamente relacionada con la magia y los efectos de su tentación y su amor son calificados por Atenea (*Od.* I 55-57) como un encantamiento<sup>314</sup>. Pero, al mismo tiempo que sigue, Apuleyo también subvierte el modelo homérico: las intenciones de Meroe para con Sócrates son opuestas a las de la ninfa. La vida que la maga destina a Sócrates no es la magnífica estancia en Ogigia, sino una vida mísera, en la que lo despoja de las escasas posesiones que le quedan y lo esclaviza para arrebatarle el salario que gana en un penoso trabajo. Lejos del amor sincero, aunque posesivo de la ninfa, Meroe no busca más que su propio beneficio, y no solo no le ofrece, sino que le quita. También Sócrates se distancia de Odiseo en su actitud ante su cautiverio, pues mientras que el héroe homérico nunca es completamente conquistado y permanece firme en su nostalgia por su patria y familia, Sócrates se ha desentendido de ellos completamente. Es esta una diferencia radical que explica el distinto final de ambos protagonistas. “At the very heart of the tale lies Aristomenes’ reproach of Socrates for putting home and family second to sexual pleasure, a remark that ultimately serves to condemn the immorality of Socrates’ relationship with Meroe” (Mathis 2008: 205)<sup>315</sup>.

Aristómenes se revela así ahora como un Hermes inadvertido que ha ayudado a escapar a un Sócrates atrapado por su peculiar Calipso, y por ello será también castigado. El alejamiento de Sócrates no será por mucho tiempo. En un último golpe de efecto, la inmortalidad que prometía Calipso se ha transformado en la extraña muerte en vida o muerte diferida a la que Meroe y Pantia condenan a Sócrates, sustituyendo su corazón por una esponja, que aguantará hasta que atraviese un río. Resulta significativo que la muerte de Sócrates se produzca en un lugar que es descrito como un *locus amoenus* cuando las características idílicas de Ogigia jugaban tan grande papel en la detención de Odiseo<sup>316</sup>. Meroe ha consumado así su venganza contra Sócrates, y también contra su auxiliador Aristómenes, que queda como principal sospechoso del crimen, en un espacio idílico como era Ogigia. La mención explícita de la comparación con Calipso no es, por lo tanto, una alusión aislada, sino que con ella culmina todo un juego de identificación y oposición

---

A este yo lo acogí amorosamente y lo alimenté [...]).

<sup>314</sup> Conviene aquí citar a Máximo de Tiro y su consideración del amor de Calipso entre los diversos tipos mostrados por Homero como el amor “hechicero”, que no mágico como el atribuido a Circe (Max.Tyr. XVIII).

<sup>315</sup> Cf. Münstermann 1995: 12: “An diesem Punkt endet die literarische Metamorphose, in der das Epos eines von einem Gott verfolgten Helden zur Beichte eines vom Pech und seiner eigenen Lust zugrundegerichteten Bankrotteurs wurde; die Geschichten nehmen ein unterschiedliches Ende: Während Odysseus nach Hause zurückkehren und nach seiner Rache an den Freiern normal weiterleben kann, bezahlt Sócrates sein freiwilliges erotisches Abenteuer mit dem Leben”. La exégesis tradicional aplaudía a Odiseo precisamente por aquello que Sócrates pronto sacrifica.

<sup>316</sup> Cf. Tatum 1979: 27-28, que señala que la descripción del lugar recuerda el *locus amoenus* del inicio del *Fedro* de Platón.

que caracteriza la transposición paródica del episodio homérico de Calipso en este primer relato inserto de las *Metamorfosis* de Apuleyo.

#### 2.4. Menciones y evocaciones

Además de los tratamientos analizados hasta ahora, que constituían pasajes de una cierta entidad por cuanto que ofrecían una reelaboración importante del episodio de Calipso respecto a sus fuentes homéricas, la figura y aventura de Calipso también fueron objeto de un amplio conjunto de menciones y evocaciones a lo largo de la literatura grecolatina. Se trata de meras citas o alusiones al episodio muy escuetas, la mayoría consistentes en el nombre o genealogía de la ninfa, y algún breve sintagma que resume parcialmente la aventura. Algunas se encuentran en textos y poetas de primer orden, cuya repercusión en la posteridad ha sido grande, otras pertenecen a obras tardías y mucho más oscuras. Su presencia en composiciones tan diversas atestigua que, si bien no era tema de recreaciones más amplias, el conocimiento e interés por las aventuras odiseicas, y en concreto por el episodio de Calipso, seguía vivo en la tradición literaria de Grecia y Roma. La brevedad que caracteriza a estas menciones se convierte precisamente en uno de sus puntos más interesantes, pues en ellas se condensan en su forma más reducida los elementos que llamaban la atención a los poetas de la Antigüedad grecorromana, y que en buena parte coincidirán con su uso por parte de la retórica y con los aspectos a explicar por las escuelas exegéticas y alegorizantes. Casi podríamos decir que, vistas en conjunto, suponen un muestrario muy resumido de las formas de ver e interpretar el episodio de Calipso en el período griego y romano antiguo.

En este apartado únicamente nos detendremos, por tanto, en las menciones del episodio que tienen un carácter literario. Excusamos ofrecer aquí un elenco detallado de aquellas otras que tienen una índole mitológica, centradas en establecer la genealogía y descendencia de Calipso y su aparición en elencos de ninfas<sup>317</sup>, o geográficas, dentro de la extensa tradición de identificación de los escenarios de las aventuras maravillosas de

---

<sup>317</sup> En la *Odisea* Calipso es sencillamente hija de Atlas (I 52), sin que nada se diga de su madre. Una Calipso es mencionada por Hesíodo (*Th.* 359) en el catálogo de hijas de Océano y Tetis. Este elenco se corresponde, con algunos cambios, con la lista del *Himno homérico a Deméter*, que también cita a Calipso en el verso 422. En la *Biblioteca* de Apolodoro (I 2, 6) aparece en una enumeración similar como hija de Nereo y Doris, aunque en el *Epítome* (7, 2), cuando se narran las aventuras odiseicas, figura como hija de Atlas. Es imposible saber si esta Calipso, que no se corresponde con la ascendencia odiseica es la misma o se trata simplemente de un nombre convencional de ninfa. La existencia de una Calipso oceánide o nereida debió influir en la consideración que algunas veces tiene la Calipso homérica en la tradición como una deidad marina, sin que nada de ello sea explicitado en la *Odisea*. Higino, en el apartado 16 del preámbulo a sus *Fábulas*, la da también como hija de Atlas, pero en unión con Pleíone. Esto convierte a Calipso en una de las Pléyades, por lo que esta identificación no está carente de problemas.

En cuanto a su descendencia, cuatro son los hijos atribuidos tradicionalmente a Calipso de su unión con Odiseo: Nausítoos, padre de Alcínoos, rey de los feacios, y Nausínoos (Hes. *Th.* 1017-1018), Latino (Apolod. *Epit.* 7, 23-24), y Ausonio (*sch. Ap.Rh.* IV 552-556, Serv. A. III 171; extrañamente Ausonio aparece como hijo de Atlas y Calipso en Hrdn. *Pros. cath.* p. 36, 5). Nausítoos y Latino también son citados en otras fuentes como hijos de Circe. Al contrario, Telégono, que es hijo de la maga de Eea en todas las fuentes, es atribuido a Calipso a partir de una aparente confusión de Eustacio (*ad Od.* II p. 117, 9-20). Una tradición atestiguada en Hes. *Fr.* 150, 30-31, significativa por la implicación de otras visitas de Hermes a Calipso, hace al nuncio divino padre junto a la ninfa del pueblo cefaleno, acaudillado por Odiseo en la *Ilíada*.

la *Odisea* con lugares de la cuenca mediterránea, e incluso más allá<sup>318</sup>. La supuesta localización de la isla de Calipso en el mundo real podía utilizarse como referencia geográfica: así tenemos la utilización que Filóstrato hace en dos ocasiones en su *Vida de Apolonio de Tiana* (VII 41, 5; VIII 11, 6-7) de la isla de Calipso, situada aquí en el mar Tirreno, para indicar un lugar de la costa de la antigua Dicearquía, actual Pozzuoli, junto a Nápoles. Aunque el relato de la teletransportación de Apolonio de Tiana, como todo lo que rodea a este personaje, está cargado de tintes místicos y mágicos, y si bien la mención del personaje homérico siempre nos remite a las brumas del mito, el empleo de la isla de Calipso como señal orientativa parece legítimo. La zona estuvo vinculada con un culto a Calipso, según nos remite Dión Casio (XLVIII 50.4, 1), autor contemporáneo de Filóstrato, el único que tenemos documentado en época histórica<sup>319</sup>.

Porque, ante todo, Ogigia, como su ninfa, permanecieron como creaciones puramente ficcionales. Otros héroes también pasaron por la isla de Calipso. En la primera mención a la aventura en una obra épica después de la *Odisea*, Jasón, Medea y los argonautas en su regreso desde la Cólquide a Págasas pasan de largo la isla de Calipso en el relato de las *Argonáuticas* de Apolonio (A. R. IV 572-575); también de algún modo Eneas y los suyos arañarán en su viaje la Ogigia homérica en la forma de su reelaboración de la figura y el episodio homérico de Calipso en la Dido virgiliana y en la descripción de la isla de Circe en Verg. A. VII 10-14, conforme hemos visto. Ya hemos comentado, asimismo, cómo Ogigia es uno de los lugares fantásticos que visitan Luciano y sus compañeros en *Relatos Verídicos*.

### Licofrón

Las menciones más frecuentes, empero, son aquellas en las que el episodio de Calipso es simplemente citado como parte de la enumeración de las aventuras de Odiseo que, por un motivo u otro, se hacen en diferentes obras literarias. Así ocurre en el críptico poema en trímetros yámbicos *Alejandra*, atribuida a Licofrón, autor del siglo III a.C. La obra consiste en una extensa predicción de Casandra, hija de Príamo y protagonista epónima del poema bajo otro de sus nombres, sobre los destinos de griegos y troyanos tras la caída de Troya, con alusiones que alcanzan hasta las conquistas de Alejandro Magno. La *Odisea*, como relato épico del retorno de uno de los héroes griegos que llegó a regresar, es una de sus fuentes principales. La evocación de las peripecias que sufrirá Odiseo antes de volver a Ítaca constituyen, de hecho, el pasaje más largo dedicado a un

---

<sup>318</sup> Ogigia fue identificada con diversas islas y puntos costeros de la cuenca Mediterránea en las fuentes antiguas. Calímaco (*fr.* 470) identificaba la isla de Calipso con Gauda, actual Gozo. Antímaco (*fr.* 180 Wyss) lee *Ogylia*, isla situada cerca de Creta. Aunque la mayoría de las identificaciones siguen la *communis opinio* de la localización en el área de influencia griega en el Mediterráneo, existía ya desde antiguo la idea de que una peregrinación tan larga solo podría haber tenido lugar en el mar exterior, esto es, en el Atlántico. Así lo atestigua un fragmento atribuido a Crates de Malos (*fr.* 44 Broggiato, cf. también Giampilgia 1998: 510-518). Famoso es el comentario de Séneca (*Ep.* 88, 7) que atestigua ambas corrientes de situación de los viajes de Ulises en su rechazo a ocuparse de tales cuestiones, que comentaremos también respecto a su valor exegético.

<sup>319</sup> Dión cuenta aquí el prodigio de una estatua encontrada en Cumas, entre Miseno y Puteoli, posiblemente de Calipso, que se cubrió de sudor. Curiosamente, la historia se sitúa cerca del lago Averno.

único tema y se sitúa en el centro matemático y espiritual de la obra<sup>320</sup>. Casandra predice así el lance de Odiseo con Calipso:

βαῖὸν δὲ τερφθεὶς τοῖς Ἀτλαντίδος γάμοις  
ἀναυλόητον αὐτοκάβδαλον σκάφος  
βῆναι ταλάσσει καὶ κυβερνήσαι τάλας  
αὐτουργότευκτον βᾶριν, ἐς μέσην τρόπιν  
εἰκαῖα γόμοις προστεταργανωμένην.

Lyc. 744-748

Y, tras un breve goce de amores con la Atlántide,  
se atreverá a embarcar en balsa improvisada,  
impropia para viajes, pilotando, infeliz,  
esa misma almadía que él mismo construyera,  
reforzada al azar con trama de clavijas.<sup>321</sup>

A la estancia de Odiseo con Calipso se dedica un solo verso, el 744. Los siguientes cuatro se centran, de un modo muy sinóptico y en *hýsteron próteron*—primero se cuenta la embarcación y el pilotaje, después el ensamblaje—a la construcción, partida y navegación con la balsa. Evocan el pasaje de *Od.* 228-261; incluso el término γόμοις es de origen homérico (*Od.* V 248). La aventura se plantea como ya superada, indicada por el verbo τέρπω en participio de aoristo pasivo, y Odiseo aparece en el momento ya de iniciar la navegación. Siguiendo el enigmático estilo de Licofrón, en el que la mayoría de los dioses y grandes héroes no se mencionan por su nombre, Calipso es referida mediante el patronímico “Atlántide”, de acuerdo a su genealogía homérica.

De la mención de Licofrón sorprende que la aventura sea calificada como βαῖὸν, “breve”. Si hay algo que caracteriza al episodio de Calipso es precisamente su dilación en el tiempo. Desde antiguo se ha intentado dar una explicación a esta contradicción con respecto a la fuente homérica. Los escolios a la obra (*sch.* Lyc. 744) ofrecen una peculiar solución, según la cual breves le parecieron a Calipso los años de convivencia, pues hubiera querido conservar al héroe para siempre. Pero la interpretación más común es que Licofrón se refiere solo al período en el que Odiseo gozó en verdad del amor de la ninfa y la estancia en su isla, delimitado por el “ya no” del verso 151<sup>322</sup>. Excluiría ello cualquier alusión a la duración total de la detención. Pero Licofrón se valdría del conocimiento de

---

<sup>320</sup> Cf. Hornblower 2017: 273 y la introducción a la traducción de la *Alejandra* por M. y E. Fernández-Galiano para la editorial Gredos (1987: 15).

<sup>321</sup> Traducción de M. y E. Fernández-Galiano (1987).

<sup>322</sup> Fusillo 1991: 245; Schade 1999: 148; Hornblower 2017: 302. Lo mismo interpretan M. y E. Fernández-Galiano en la perífrasis con la que acompañan su traducción para Gredos (1987: 111).

la epopeya homérica que su estilo enigmático presupone en su audiencia, y del que se vale para seguir, modificar o incorporar detalles<sup>323</sup>. Si bien Licofrón incluye aventuras no homéricas—la visita a las Pitecusas, el enterramiento de Bayo o la consagración a Perséfone y Hades—o se desvía de la tradición en otros aspectos—Penélope es infiel en la *Alejandra*—no parece probable que esté siguiendo una versión diferente del episodio de Calipso. Toda esta parte sigue fielmente el relato de la *Odisea*. El episodio de Calipso ocupa su lugar natural entre el nuevo paso por Caribdis, con el incidente del cabrahígo (Lyc. 741, cf. *Od.* XII 432-433) y el naufragio frente a Esqueria (Lyc. 759-761, cf. *Od.* V 432-435). Ni tampoco el tono de la mención es irónico.

El episodio figura en la *Alejandra* únicamente en su carácter de aventura amorosa, lo cual no deja de ser llamativo en un contexto en el que se señalan las penalidades atravesadas por Odiseo para llegar a casa—*παλινστροβήτοις πημοναῖς ἀλώμενος* dirá en el verso 740, justo antes de relatar el nuevo paso por Caribdis y Calipso—. El verso 744 evoca el *τερφθείς* de *Od.* V 227, cuando Odiseo y Calipso mantienen relaciones de mutuo acuerdo tras la confirmación de la partida<sup>324</sup>. Es este un verbo que denota el deleite por excelencia, como el que se obtiene del amor o de la música. Nada más se dice del episodio, ni se hace referencia a la retención, tentación de inmortalidad, ni a la sufrida nostalgia de Odiseo.

No obstante, el término utilizado por Licofrón para denominar los amores entre Calipso y Odiseo es el de *γάμοις*. En la *Alejandra*, *γάμος* tiene un doble significado, como “bodas, matrimonio”, pero también como relación sexual, consentida o no, sin que medien esponsales propiamente dichos. Schade (1999: 198) considera que en este pasaje denota “a sexual relationship of affair with no implication of marriage”. En tal caso, Licofrón, como a veces sucederá en la tradición, ignorará la peligrosidad de la prueba que supone Calipso, refiriendo solo sus facetas amables, razón por la que le interesa destacar su brevedad como respiro de las penalidades del héroe<sup>325</sup>. No se puede descartar, empero, que Licofrón juegue con esta doble lectura de *γάμοις* para evocar, apoyándose en el saber compartido con su auditorio, la oferta de la ninfa en la *Odisea*, y, con ello, su amenaza.

Lo único cierto es que el aspecto del episodio que se pone en primer plano es el amoroso. Tal vez, y en este sentido la falta de testimonios solo nos permite especular, Licofrón se estuviera haciendo eco de una corriente de elegía alejandrina que habría reelaborado la aventura como un lance erótico, la misma que, a veces se supone, fue precedente e inspiración de Propercio y Ovidio para su representación de Calipso como

---

<sup>323</sup> Hurst 2002: 118: “[...] mais la connaissance présumée chez l’auditeur va permettre des écarts significatifs, et qui sont pour nous autant d’indices relatifs à la réception de l’*Odyssee*.” El trabajo de Hurst recoge concordancias, contradicciones y novedades de Licofrón respecto al texto homérico.

<sup>324</sup> *Od.* V 226-227:

ἐλθόντες δ’ ἄρα τώ γε μυχῷ σπείους γλαφυροῖο  
τερπέσθην φιλότῃτι, παρ’ ἀλλήλοισι μένοντες.  
Marchando entonces al fondo de la hueca gruta,  
gozaron con el amor, permaneciendo uno al lado del otro.  
Cf. Schade 1999: 148.

<sup>325</sup> En tal sentido la interpreta también Ovidio en el ya discutido pasaje de *Pont.* IV 10.13-14.



mujer abandonada. La mención de Licofrón, acorde al estilo y talante de la *Alejandra*, es menos unívoca que las de los elegíacos latinos, y su oscuridad se presta a discernir diferentes matices en su interpretación.

### *Panegírico de Mesala*

Otro tanto sucede con el *Panegírico de Mesala*, incluido en el *Corpus Tibullianum* (III 7) pero reconocido por la mayor parte de los estudiosos como obra de un autor distinto. La fecha de la composición se data en el 31 a.C., según los datos que proporciona sobre la carrera de Mesala, militar romano y mecenas de los tres grandes elegíacos latinos, Tibulo, Propercio y Ovidio. El elemento épico es muy importante en este tipo de composiciones, pertenecientes también a la poesía hexamétrica<sup>326</sup>. La comparación de los méritos oratorios de Mesala con Néstor y Ulises introduce una larga digresión en la que se rememoran (vv. 54-81) las aventuras de este último<sup>327</sup>. En el verso 77 del panegírico se recuerda la aventura de Ulises con Calipso. El episodio aparece como el segundo en una tríada de versos, respetando el orden cronológico, entre Trinacria y Esqueria:

Non violata vagi sileantur pascua Solis,

Non amor et fecunda Atlantidos arva Calypsus,

Finis et erroris miseri Phaeacia tellus.

[Tib.] III 7, 76-78

No se pueden callar las profanadas praderas del sol errante, ni el amor y los fértiles campos de Calipso, la hija de Atlas, ni el fin de su desdichado vagar, la tierra feacia.<sup>328</sup>

Figuran aquí dos elementos típicos de este tipo de menciones a Calipso: su parentesco con Atlas y la relación amorosa con Ulises. Pero la mención del *Panegírico de Messala* aúna el amor con otra faceta, apenas aludida hasta ahora, pero que será la segunda más reelaborada por la tradición literaria: el *locus amoenus* de Ogigia. Dos tendencias se imponen en el tratamiento de la morada de Calipso como espacio natural idílico, distintas, aunque no excluyentes: aquellos que recrean o evocan las características de Ogigia tal como aparecen en la *Odisea*<sup>329</sup>, y aquellos otros en los que estas se modifican o se aumentan en función de diferentes concepciones de esta utopía. El testimonio del *Panegírico de Messala* pertenece a los segundos. Calipso se vincula aquí con una naturaleza feraz—con las implicaciones que esta fertilidad tiene también en el ámbito

---

<sup>326</sup> Cf. Estefanía Álvarez 1998.

<sup>327</sup> Cf. Tolkiehn 1991: 20; Cristóbal López 1994b: 65-66.

<sup>328</sup> Traducción de Soler Ruiz (1993).

<sup>329</sup> Una paráfrasis de los principales rasgos de Ogigia, que también sigue al pie de la letra lo narrado en la *Odisea*, como un terreno idílico que conviene a una diosa, es puesta en boca de Alejandro en D.Chr. II 41, como argumento que busca descargar a Homero de la censura de haber representado a sus héroes viviendo en casas ricamente adornadas, y no con los despojos de sus victorias, defendiendo que las descripciones de las moradas de los personajes de Homero se adecuan a su condición.

erótico—, la cual se concreta en unos *fecunda arva*. El término *arva* denota “campos arados o arables”. Ciertamente, en Ogigia había una ἡμερὶς ἡβώωσα obra de la mano humana, pero en ningún caso la isla aparece como un labrantío. La visión de los jardines de Calipso como una extensión de campos de cultivo se hace singularmente apropiada para un romano del siglo I a.C., tan dados al elogio de una vida campesina idealizada<sup>330</sup>. El escenario de la morada de Calipso sigue, así, siendo paradisíaco, pero más civilizado, menos fantástico y más terreno. Juntos, estos dos elementos crean una imagen de aventura como un bucólico lance amoroso de Ulises.

### Claudiano

Amor y naturaleza serán los dos aspectos que continuarán vinculándose a Calipso en las enumeraciones de las aventuras de Ulises durante la Tardoantigüedad, de la mano de Claudio Claudiano y Sidonio Apolinar, poetas ambos de finales del siglo IV y principios del siglo V d.C. En los primeros años del siglo V d.C., Claudiano compuso una *Alabanza a Serena*, panegírico dedicado a la esposa de Estilicón, regente del emperador Honorio tras la muerte de su padre Teodosio I y a cuyo círculo pertenecía el poeta. Claudiano reivindica a Serena como tanto o más merecedora de inmortalización poética que otros ejemplos literarios de virtud femenina que inspiraron a grandes poetas, entre los que no podía faltar Penélope<sup>331</sup>. Según Claudiano, el relato de las muchas de Ulises responde al deseo de Homero de ensalzar la castidad y fidelidad de Penélope. Ello brinda la oportunidad al poeta de recordar varias de las aventuras fabulosas de la *Odisea* (vv. 19-33), todas las cuales constituyen esta honra de Penélope (*Penelopae decus est*, v. 25)<sup>332</sup>.

No están todas, y no siguen ningún orden específico<sup>333</sup>. Dos palabras bastan para resumir el episodio de Calipso (v. 24): *contempta Calypso*, esto es, “Calipso despreciada” o bien “el desprecio de Calipso”. El término *contempta* nos remite de nuevo al ámbito de

---

<sup>330</sup> No hay más que citar las *Geórgicas* o las *Bucólicas* de Virgilio o el *Beatus ille* de Horacio (Hor. *Ep.* 2).

<sup>331</sup> Penélope, sin embargo, no puede competir siquiera con la virtud de Serena. La utilización del parangón con Penélope, a la que la mujer interpelada supera, recuerda la elegía a Póstumo y Elia Gala de Propercio (III 12, 38).

<sup>332</sup> Cf. Cristóbal López 1994b: 69. Las pruebas de Odiseo como ornato de Penélope es una idea que reaparecerá en el *Elogio a la emperatriz Eusebia* de Juliano (8, 44-58), esposa de su predecesor en el trono Constancio II. Juliano cree que si alguno de los pretendientes hubiera preguntado a Odiseo por qué había rechazado la inmortalidad de Calipso este habría respondido que para volver junto a Penélope y contarle los relatos de todas sus aventuras. El argumento, empero, aparece invertido en Juliano: lo que para Propercio y Claudiano eran elogios a la fidelidad de Penélope, ahora se transforman en demostración de la lealtad del esposo, de la que mostrarse inspiradora es el único mérito de la reina de Ítaca. Unas líneas antes se recuerda también el amor de Calipso y la posibilidad del matrimonio divino, así como se recuerda casi *verbatim* y con la cita literal de *Od.* V 70, la écfrasis de Ogigia como parte de los encantos de la ninfa a los que Penélope consiguió que Odiseo renunciara (8, 22-34). La pequeña sombra de duda que se vierte sobre la verdad de la promesa de Calipso—εἴ τι χρὴ ταῖς ἐπαγγελίαις Καλυψοῦς πιστεύειν, esto es, “si alguna credibilidad hay que dar a las promesas de Calipso” (8, 48-49)—, aunque retórica, es interesante en relación con la explicación de algunos exegetas que negaban, como veremos a continuación, que la ninfa en realidad pudiera siquiera prometer la inmortalidad.

<sup>333</sup> El criterio de elección es difícil de determinar; quizá fueran los episodios predilectos en la época o tal vez del autor. En cualquier caso, parece que se priorizan encuentros con monstruos (Lestrigones, Cíclope) y figuras femeninas (Caribdis, Escila, Circe, las Sirenas y Calipso), si bien solo respecto a Calipso se atisban implicaciones eróticas.

la elegía amorosa y al motivo de la *puella relicta*. La idea primera que suscita la mención es la de la preferencia de Ulises por Penélope, tanto más en un contexto en el que se glorifica la decencia de la esposa, y la imagen que crea es la de una Calipso desdeñada al estilo de la elegía latina. Pero, voluntaria o involuntariamente, la expresión escogida por Claudiano se presta a una interpretación más comprensiva de la aventura. El rechazo heroico es, al fin y al cabo, el tema que vertebra el episodio de la *Odisea*. *Contempta Calypso* puede significar la negativa a la propia ninfa y a su amor, pero también a todo lo que ella supone, a la inmortalidad y el tipo de vida que propone. La renuncia a la renuncia al regreso forma parte también del desprecio a Calipso. La forma escogida y brevedad de la mención no permite saber a qué renuncia se refería Claudiano y si la ambigüedad es intencional<sup>334</sup>.

### Sidonio Apolinar

Por su parte, el entorno natural maravilloso es el aspecto que centra las dos brevísimas menciones a Calipso en la poesía de Sidonio Apolinar. La primera se localiza en el poema noveno, que abre la serie de epigramas de Sidonio. El poema funciona como una dedicatoria de toda la colección a Félix Magno, quien le habría pedido que la reuniera, y consiste en una larga *recusatio* de todos los temas y géneros de los que no van a ocuparse sus breves composiciones. Entre ellos figura, cómo no, Ulises y sus hazañas en la Guerra de Troya (vv. 146-159) y las pruebas que debió superar durante su regreso (vv. 160-167)<sup>335</sup>. En cuanto a nuestra ninfa, se dice que Ulises fue capaz de escapar, después de Polifemo y de Circe, “luego, de los vergeles de la rica Calipso” (v. 162: *tum pomaria divitis Calypsus*<sup>336</sup>).

Sobre estos términos redonda la mención del poema undécimo, un epitalamio a las bodas de Ruricio e Iberia. Entre los versos 65-69 el novio es presentado como un joven tan deseable que toda una serie de heroínas de romances mitológicos se hubiera suicidado por él como lo hicieron por sus amados legendarios o le hubieran entregado aquellos atributos simbólicos de las historias que las inmortalizaron para siempre: Hipsípila de Lemnos le hubiera otorgado su gobierno, Ariadna su hilo, Alcestris su vida, Circe sus

---

<sup>334</sup> Sirva como prueba de la versatilidad de la mención de Claudiano que, quince siglos después, el poeta catalán Joan Margarit escogerá la misma expresión para un poema titulado “El desprecio de Calipso” (en *Edad Roja*, 1990), pero aquí la ninfa ya no será el objeto, sino el sujeto del desprecio, y en cuestión no está solo el amor, sino todas las implicaciones de la existencia que ofrecía la ninfa.

<sup>335</sup> Las aventuras que se citan son las mismas que en Claudiano, con la adición de la aventura no odiseica de Nauplio. Sabemos que Claudiano figuraba entre los modelos de Sidonio, por lo que no es descabellado pensar en una influencia directa, cf. López Kindler 2005: 34, n. 37.

<sup>336</sup> Existe una discrepancia en la tradición editorial del texto de Sidonio sobre si la lectura en este pasaje ha de ser *Calypsus*, genitivo concertado con *divitis*, o *Calypso et*, como dan los códices, bien interpretada esta forma también como genitivo—el *ThLL* recoge otro caso de genitivo en  $\bar{o}$ —, o como acusativo coordinado con las *Sirenas* del verso siguiente, dejando entonces *pomaria divitis* como un sintagma aislado. Sea cual sea la forma elegida, nosotros nos decantamos por la unidad *pomaria divitis Calypsus/o*, en primer lugar, porque la otra opción plantea más dificultades de interpretación—¿quién sería entonces “el hombre rico” anónimo al que pertenecen estos vergeles? ¿acaso una referencia a los feacios, que no son mencionados de otro modo por Sidonio y que poseían un huerto de este tipo (cf. *Od.* VII 114-129)? ¿una aventura desconocida?—, pero, sobre todo, por el paralelo de *pomaria* con *poma* del poema XI, esta vez sin duda alguna vinculado a Calipso.

hierbas, Atalanta sus pies, Medea sus pasiones, Dido se hubiera lanzado a la espada, Evadne a la pira, etc. Calipso hubiera dado a Ruricio, según Sidonio, sus *poma*, esto es “sus frutos” (v. 67). Una vez más, Calipso aparece ligada al ya familiar elenco de mujeres dolientes por amor, que recuerdan los pasajes comentados de la elegía amorosa latina: Hipsípila, Ariadna, Medea, Dido, Evadne, o, por supuesto, Circe. Pero, a diferencia de aquellos, el tono de estas menciones no es elegíaco, lo que, por otra parte, no tendría cabida en un himno de celebración de un casamiento. Tampoco todas las uniones evocadas se asocian necesariamente con un enlace desafortunado. El objetivo de estas menciones es ensalzar la figura de Ruricio, al considerarlo el destinatario que, de haber podido, hubieran preferido todas estas mujeres conocidas en la mitología por el ardor, la entrega o lo inasequible de su amor, lo que eleva al joven novio por encima de los grandes hombres y héroes que fueron sus amantes originales, sin importar el desarrollo trágico o feliz que a la postre tuvieran tales relaciones. De manera semejante es también elogiada más adelante Iberia como merecedora del esforzado cortejo de muchos héroes—algunos precisamente las parejas de las heroínas aludidas antes— y equiparable a las amantes del mimo Júpiter (vv. 86-90).

El contexto de esta última mención a Calipso es en cierto modo erótico, por cuanto que todas las heroínas son evocadas a causa de sus lances amorosos y como hipotéticas conquistas del futuro esposo. Por ello resulta más llamativo que Sidonio elija las *poma* como el elemento definitorio de la relación de Calipso con Ulises. Tanto en la faceta amorosa, como, en su conjunto, como prueba a superar, la vegetación se ha convertido en el aspecto identificativo del episodio de Calipso. Pero, ¿qué quiere decir Sidonio con el uso de los términos *poma* y *pomaria*? *Pomaria*, de *pomarium*, -ii, designa los jardines formados por árboles frutales, mientras que *poma* (*pomum*, -i) se refiere a los frutos de los mismos—aunque también por metonimia a los propios árboles que los generan—. Aunque, en teoría, puede tratarse de cualquier tipo de fruto, suelen identificarse y traducirse habitualmente como manzanas<sup>337</sup>.

Se nos plantea aquí una incógnita: ni Homero ni ningún otro testimonio conocido para nosotros sitúa este tipo de árboles en la morada de Calipso, a no ser que Sidonio se esté refiriendo a la vid. Más probable nos parece que Ogigia hubiera quedado entendido para la época como ejemplo genérico de lugar privilegiado, cuyas características específicas se difuminaban y mezclaban con otras concepciones de espacios similares, como el jardín de los feacios, que producía frutos espontáneamente durante todo el año, el Olimpo en *Argonauticas* (A.R. III 114, 158), o según cada noción particular del paraíso, como comentábamos antes para los *fecunda arva* del *Panegírico de Messala*. Resulta tentador sugerir la asimilación de la isla de Calipso a otro vergel fantástico, también habitado por ninfas vinculadas a Atlas, sea por pertenecer a su estirpe o por habitar en sus dominios, y ubicado asimismo lejos en el Occidente, que producía unos árboles y frutos

---

<sup>337</sup> Así lo traducen, por ejemplo, Anderson (1963: 205) y López Kindler (2005: 226). Løyen (1960: 99) se inclina, en cambio, por el más genérico “frutos”, cf. Hernández Lobato (Cátedra, 2015), Bellès 1989-1992 (en catalán).

excepcionales, casi siempre considerados también manzanas<sup>338</sup>: el jardín de las Hespérides y sus manzanas doradas.

Y aunque las manzanas de las Hespérides eran codiciadas en sí mismas, por ser doradas, divinas, remotas y bien custodiadas, no porque concedieran ninguna prerrogativa a los que las poseyeran, la imaginación se dispara: tal vez los frutos de la isla de Calipso hubieran quedado de algún modo vinculados a la otorgación de la inmortalidad. Por otro lado, la manzana fue desde la lírica arcaica griega un símbolo erótico, que representaba la entrega amorosa. Esta simbología posee en el mito de Atalanta e Hipómenes, y en cierta medida, también en el Juicio de Paris. Tal vez, sin embargo, la descripción de la exuberante naturaleza de Ogigia simplemente fuera para Sidonio la característica más memorable del episodio. Lo único que podemos afirmar es que la fértil vegetación que rodea a Calipso ha eclipsado a otros aspectos en principio más notorios de la aventura, ya sea como obstáculo o en su perspectiva erótica, como la retención, la inmortalidad o el propio sentimiento amoroso. Lo extraño no es que se señale lo extraordinario del espacio en que habita la ninfa, de hecho, la écfrasis de Ogigia como *locus amoenus* es uno de los elementos narrativos más imitados por la tradición, sino que se haga como rasgo determinante del episodio, equiparable al hilo de Ariadna, la cera para Hipodamía, o las hierbas mágicas para Circe. La naturaleza idílica de Ogigia ha pasado, así, de ser un aspecto que contribuye al encanto y la amenaza de la ninfa, pero de forma tangencial, al núcleo de la aventura.

Como las menciones a Calipso en diversas enumeraciones de la aventura han demostrado, el escenario natural maravilloso en el que habita la ninfa es, después del amor, el motivo más recreado en la tradición del episodio. La écfrasis de Ogigia como un lugar idílico es uno de los elementos narrativos más celebrados del canto V de la *Odisea* y, como tal, es reelaborado en la descripción poética de otros jardines y espacios naturales fantásticos en la poesía griega y latina. En este sentido, es importante señalar, como ya comentáramos a propósito de la última mención de Sidonio, que este pasaje fue asimilado como ejemplo prototípico de *locus amoenus*, por lo que su recreación se cruzó con otros elementos pertenecientes al imaginario del tópico, que se añadían o modificaban las características originales de la descripción de Ogigia. Además de las reminiscencias en autores épicos fieles admiradores de Homero, como Apolonio y Virgilio (A.R. III 219-229 y Verg. A. VII 10-14), que, como veremos en su momento, incluyeron en sus descripciones de distintos lugares detalles tomados de la écfrasis de Ogigia, encontramos algunas evocaciones y recreaciones de la isla de Calipso dispersas a lo largo de la tradición grecolatina.

---

<sup>338</sup> Las variantes míticas sobre la genealogía, situación y fruta custodiada por las Hespérides pueden encontrarse en Ruiz de Elvira 1982: 59-61, véase también 159-160. Es sugerente que el término empleado por Ovidio en *Met.* 638 sea también *poma*, quizá para sustraerse a la polémica sobre la especie concreta de frutos del jardín de las Hespérides.

## Claudio Eliano

La recreación más completa de la écfrasis de Ogigia es la que realiza Claudio Eliano en la descripción de la cueva de Atalanta en sus *Historias curiosas* (Ael. VH XIII 28-51). Eliano, autor romano de finales del siglo II y principios del III d.C., cultivó la lengua griega hasta el punto de escribir sus obras en ella, en el estilo del aticismo más puro y simple, e incluso arcaizante. Esta obra, que podríamos definir como una miscelánea de historias pintorescas, abre su libro decimotercero con la historia de Atlanta, joven que decidió mantenerse casta y vivir alejada de los hombres, en pleno monte, consagrada a la caza. La narración incluye dos écfrasis, ejercicio retórico tan del gusto de la Segunda Sofística: la primera, que a nosotros interesa, del lugar y modo de vida de Atalanta, y, una segunda, de su aspecto físico. En este caso, pues, el tratamiento no enfoca ya un detalle concreto, sino que abarca el conjunto del pasaje descriptivo. La aproximación de Eliano al hipotexto homérico es más laxa y su grado de reelaboración es más alto. El modelo de la *Odisea* sigue siendo identificable, pudiendo descubrirse incluso paralelos concretos en la expresión, pero aparece transformado. Los elementos clave que conforman la isla de Calipso se recuperan casi en su totalidad, pero ninguno es mantenido tal cual, sino que sus características son modificadas, además de añadirse otras, conforme a concepciones comunes al tópico de *locus amoenus*. La impresión que genera el texto, así pues, no es tanto la de invocar el texto de Homero como de crear una nueva versión del mismo.

La Atalanta de Eliano, al igual que Calipso en la *Odisea*, vive asimismo en una cueva, denominada primero como ἄντρον y después como σπήλαιον, término etimológicamente relacionado con el σπέος homérico, que, como aquella, también es muy profunda (βαθὸν πάνυ, línea 31)<sup>339</sup>. Sin embargo, en un reflejo de su carácter montaraz, el paraje de Atalanta es mucho más abrupto que el de Calipso, y su gruta halla en lo profundo de un desfiladero y guardada en su entrada por un hondo precipicio. Pero el espacio no es yermo; al contrario, rebosa de vida vegetal. Eliano, en un detalle que carece de equivalencia en Homero, hace que la propia cueva esté recubierta de hiedra, que trepa también por los árboles que allí crecen (líneas 33 y 48). Es esta hiedra enredada en sus troncos lo que les merece el adjetivo de μαλακοῖς, es decir, “suaves”, como lo eran los prados de Calipso (*Od.* V 72). Las especies de árboles no se especifican, salvo los laureles (líneas 40-42).

Entorno al lugar crece una “profunda y suave hierba” que evoca los prados que se extienden junto a la cueva de Calipso, especialmente por paralelo, de nuevo, del término μαλακός, que califica respectivamente a praderas y hierba en la *Odisea* y en Eliano. Entre esta hierba, en cambio, no crecen solo violetas y apio (ἴου ἢ δὲ σελίνου, *Od.* V 72), sino azafrán (κρόκοι), jacintos (ὕακινθος) y otros muchos tipos de flores sin especificar (ἄλλη πολλὴ χροά), haciendo de este un lugar más florido que la propia Ogigia. Es de estas

---

<sup>339</sup> Cf. ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι (*Od.* I 15, V 155, IX 30 y XXIII 335), μέγα σπέος (*Od.* V 57), σπειούς γλαφυροῖο (*Od.* V 68, 226), εἰς εὐρὸν σπέος (*Od.* V 77) y σπειός γλαφυρόν (*Od.* V 194).

muchas y variadas flores, y no de las maderas aromáticas quemadas en el hogar, que emana un agradable olor—el término ὄσμαϊ (l. 38) utilizado por Eliano es solo una variante del ὀδμή homérico (*Od.* V 59-61), mientras que εὐωδίαν aparece en su forma adjetival (εὐώδης, *Od.* V 64) ligado al ciprés que crece en los bosques de Oigigia—que inunda el espacio. No podían faltar las viñas (ἄμπελοι) florecientes—τεθήλει en *Od.* V 69, τεθηλυῖαι en *Ael. VH XIII* 43—, de la que se explicita ahora lo que solo se insinuara con el término ἡμερίς en el texto homérico, esto es, que su exuberancia es fruto de los cuidados de Atalanta, ni tampoco las fuentes de agua clara que, en número y recorrido ahora inespecífico, atraviesan todo el lugar—cf. *Od.* V 70-71 frente a *Ael. VH XIII* 44-47—. Está conspicuamente ausente de la descripción la vida animal que habita en este paraje, algo que contrasta con la condición de cazadora de su moradora.

En suma, se trata de un lugar tan lleno de gracias como la Oigigia que admirara a Hermes en la *Odisea*. Pero, por si la relación con el poema homérico no fuera lo suficientemente clara en la manera de la descripción, el autor se encarga de especificarla al inicio de su écfrasis.

γὰρ ἡμᾶς λυπεῖ καὶ ἄντρον Ἀταλάντης ἀκοῦσαι, ὡς  
τὸ τῆς Καλυψοῦς τὸ ἐν Ὀμήρῳ;

*Al. VH XIII* 29-30

¿Qué perjuicio nos puede causar describir el antro de Atalanta, semejante al de la Calipso homérica?<sup>340</sup>

Eliano hace gala, así, de su dominio de los modelos del repertorio literario canónico, al tiempo que vuelve la comparación manifiesta para todos sus lectores, que quedan desde ese momento alertados para detectar las concomitancias con el pasaje odiseico en la écfrasis que sigue.

La declaración explícita de la similitud con la isla de Calipso es imprescindible para que reconozcamos la vinculación con el antecedente homérico en las descripciones de otros lugares. En estos casos, la evocación del paisaje odiseico no se produce tanto por reelaboración de las características Oigigia por cuanto que espacio literario concreto como por asociación con el tópico del *locus amoenus* que la isla de la ninfa había pasado a representar. La descripción de la gruta de Calipso y su entorno había pasado a integrar el ideal de lugar de extraordinaria belleza natural, por lo que su mera mención invocaba la imagen de un paraje agreste, pero privilegiado. Su alusión en el contexto de la descripción de un espacio refuerza la percepción del mismo como lugar de perfección sobrenatural. La semejanza, así pues, se establece ante todo en el nivel del lugar común, sin que tengan que reproducirse necesariamente los elementos específicos que configuran Oigigia como escenario con identidad propia. Los paralelos en rasgos concretos, cuando puede descubrirse alguno, son genéricos y, en cualquier caso, secundarios. Tanto así que, de no

<sup>340</sup> Trad. de Cortés Copete (2006).

existir referencia expresa, pasaría desapercibido cualquier lazo con la écfrasis homérica, más allá de la pertenencia a una misma categoría.

### **Plutarco**

Así ocurre en el relato escatológico que cuenta el cartaginés Sila en *Sobre la cara visible de la luna* (*Moralia* 940F-941F). La fabulosa geografía de este mito sobre la vida más allá de la muerte se localiza en relación a la situación de la Ogigia de Homero. Sila, en efecto, hace gala de su conocimiento de la *Odisea*, en un alarde de cultura homérica propio de la Segunda Sofística, decide iniciar su narración citando el verso con el que también Odiseo comenzara su relación ante Arete y Alcínoo en la *Od.* VII 244. El verso es recogido literalmente. Tomando Ogigia como referencia, se sitúan a continuación la fabulosa isla de Crono y el continente que rodea al gran mar, donde habitan unos pueblos extraños. Que Ogigia sea la isla elegida para ubicar el relato no es casual. El mito aquí narrado versa, en general, sobre la existencia ultraterrena y sobre el papel de la luna en ella, mientras que, en particular, en esta primera parte se describen unas condiciones de existencia paradisíacas, cercanas a las descritas para el Elíseo homérico o la concepción posterior de las Islas de los Bienaventurados: una vida regalada, sin penalidades, que transcurre entre fiestas, ritos y banquetes, en medio de una naturaleza y un clima agradables. No por nada, en este lugar permanece recluido Crono, titán asociado al reino de la Edad de Oro. La referencia a Ogigia no solo ubica el relato dentro de la geografía mitológica y le da un marchamo de prestigio al entroncarlo con la épica homérica, sino que, sobre todo, establece un marco referencia en el que son invocadas sus características como *locus amoenus* y sus connotaciones de posibilidad de una vida más allá de la vida.

Ogigia no es descrita, ni tan siquiera mencionada más en el relato, como tampoco Calipso o su episodio. Sin embargo, una vez alertados por la cita como clave interpretativa, es posible detectar en la descripción del lugar de encierro de Crono algunas semejanzas, lejanas, con la morada de Calipso. Todas pueden considerarse ya lugares comunes del *tópos* no necesariamente derivados de Ogigia en exclusiva: Crono está recluido, dormido, también en una gruta, si bien la del titán es de oro, y es alimentado por la ambrosía que le llevan los pájaros; como todas las divinidades, Calipso se alimenta de ambrosía y néctar (*Od.* V 199), y su isla está habitada por fauna aviar (*Od.* V 65-67). Pero, tal vez, el rasgo más evocador de la Ogigia homérica es el dulce olor que se desprende de la cueva de Crono, y que recuerda a la célebre imagen del perfume del cedro extendiéndose por la isla de Calipso (*Od.* V 59-61). Este aroma, sin embargo, no procede de la madera odorífera quemada en el fuego ni de las flores, sino que tiene un origen sobrenatural: es el olor de la inmortalidad.

### **Basilio de Cesarea**

Bien distinto es el paisaje que compara con la isla de Calipso Basilio, antes de ser obispo de Cesarea, en una de sus cartas a Gregorio Nacianceno (*Ep.* XIV), escrita entre el 360 y el 364 d.C. Retirado al Ponto con la intención de llevar una vida asceta, Basilio describe con gran entusiasmo el lugar donde ha ido a residir. Afirma que:



[...] ὡς μικρὰν εἶναι πρὸς τοῦτο καὶ τὴν Καλυψοῦς νῆσον, ἣν δὴ πασῶν πλέον Ὅμηρος εἰς κάλλος θαυμάσας φαίνεται.

Basil. *Ep.* XIV 2, 6-8

[...] aussi l'île même de Calypso, qu'Homère admira évidemment entre toutes pour sa beauté, est-elle petite en comparaison.<sup>341</sup>

La descripción de Basilio difiere en una cuestión principal de las otras: no se trata de un paraje imaginario, construido por la mente del autor con mayor o menor apego al modelo homérico, sino de un espacio real, cuyas características son equiparadas a un ideal literario. Las similitudes que Basilio encuentra entre ambos parajes justifican la comparación: el lugar se encuentra rodeado por un espeso bosque (βαθεία ὕλη) y por una serie de torrentes de agua clara y fría (ψυχροῖς ὕδατι καὶ διαφανέσιν), hasta el punto de que “no falta mucho para que sea una isla” (οὐδὲ πολὺ ἀποδεῖ τοῦ νῆσος εἶναι), como la de Calipso, a cuenta de ser inaccesible y apartado del mundo. Tanto así, que ni siquiera se acercan por él viajeros fortuitos, sino tan siquiera los huéspedes invitados a cazar por Basilio (líneas 36-38). La tranquilidad (ἡσυχίαν) del lugar es total. Casi pareciera que el lugar está también alejado “tanto de dioses como de hombres mortales”, como se dice de Ogigia en *Od.* VII 247. Además, crecen allí árboles de muchas y variadas clases (ποικίλων καὶ παντοδαπῶν δένδρων), que dan toda clase de frutos (πάντων καρπῶν), así como una multitud de flores (τῶν ἀνθῶν πλῆθος), que recuerdan, a la vez que sobrepasan, a los bosques, viña y prados de la isla de la ninfa. El lugar está habitado también por pájaros, esta vez cantores (τῶν ᾠδικῶν ὀρνίθων) y menos amenazadores que los de Ogigia (*Od.* V 65-67). Pero la fauna es aquí más variada, con diversos animales terrestres (líneas 39-41).

Al margen de que tal vez el lugar fuera efectivamente muy hermoso<sup>342</sup>, la descripción hiperbólica de Basilio lo aproxima a la concepción utópica del *locus amoenus* como espacio de recogimiento y perfección natural. Sin duda, así aparecía a la mente de Basilio, y es en este nivel de idealidad, más que por cualquier parecido concreto, que surge la asociación con la isla de Calipso. La carta, además de expresar la gran satisfacción de Basilio con su nuevo hogar, pretendía mostrar las bondades del lugar a Gregorio e incitarlo a cumplir la promesa de unírsele que se recoge al principio de la epístola. Que el lugar no era tal puede deducirse a partir de la irónica respuesta a esta carta de Gregorio Nacianceno (*Gr.Naz. Ep.* IV 3-11), para quien lo que Basilio intenta pasar como una nueva Ogigia se parece más bien al país de los cimerios e inicio del camino que condujo a Odiseo al Hades<sup>343</sup>.

<sup>341</sup> No hemos localizado traducción castellana. Citamos la de Courtonne (1957) al francés.

<sup>342</sup> Courtonne, en su nota a la edición y traducción de *Les Belles Lettres* (1957: 43, n. 2), defiende que el arrobo de Basilio en su descripción, y concretamente en la comparación con la isla de Calipso, no significa que esta no sea exacta. Pero ningún lugar en la tierra podría estar a la altura de la perfección descrita.

<sup>343</sup> Un análisis de la utilización de la *Nékyia* por Gregorio puede encontrarse en Linares Sánchez 2020: 180-181. Para más datos sobre la amistad e intercambio epistolar entre Basilio y Gregorio, cf. Newman 1906: 50-74.

## La evocación astronómica: Alcmán y *Hero y Leandro* de Museo

Un tercer tema que atrajo la atención de los autores grecolatinos es la relación de constelaciones que Odiseo sigue para orientarse por consejo de Calipso en su navegación en la balsa cuando sale de Ogigia (*Od.* V 272-277). Los versos fueron, sobretodo, objeto de la interpretación de rétores y exegetas, que intentaron descubrir en ellos una guía de orden ético que les permitiera navegar por la vida, pero también es posible encontrar algún tratamiento poético. Del Alcmán (s. VII a.C.) se encuentra el siguiente fragmento: ἐπ' ἀριστερὰ χηρὸς ἔχων (*fr.* 84 *PMG*), que podríamos traducir por “teniendo a mano izquierda”, que suele interpretarse como referido a la constelación de la Osa, con lo que el fragmento sería un remedo de estos versos de la *Odisea*, en los que Calipso recomienda a Odiseo tener siempre a estos astros a mano izquierda mientras navega desde Ogigia (*Od.* V 276-277).

La principal reelaboración, empero, es la de *Hero y Leandro*, poema en hexámetros compuesto por Museo, autor griego que vivió ya en época tardoantigua, hacia finales del siglo V d.C., tal vez principios del siglo VI d.C. La obra cuenta las desventuras de los dos jóvenes enamorados de ciudades opuestas del estrecho del Helesponto, actual Dardanelos. En el acuerdo que alcanzan los jóvenes para poder verse y por el que Leandro nadará cada noche para encontrarse con su amada, el joven le pide que encienda una candela con la que oriente su rumbo en lugar de por los astros:

Μοῦνον ἐμοί τινα λύχνον ἀπ' ἠλιβάτου σεο πύργου  
ἐκ περάτης ἀναφαινε κατὰ κνέρας· ὄφρα νοήσας  
ἔσσομαι ὀλκάς Ἔρωτος, ἔχων σέθεν ἀστέρα λύχνον  
καί μιν ὀπιπέυων, οὐκ ὄψῃ δύνοντα Βοώτην,  
οὐ θρασὺν Ὠρίωνα καὶ ἄβροχον ὀλκὸν Ἀμάξης,  
πατρίγος ἀντιπόροιο ποτὶ γλυκὸν ὄρμον ἰκοίμην.

Musae. 210-215

Con un solo candil alúmbreme desde tu escarpada torre, mi horizonte en la oscuridad, para que lo vea y sea yo bajel de Eros, teniendo tu candil por estrella y por él orientándome, no por el Boyero que tarda en ponerse, no por el audaz Orión y el reseco curso del Carro, y al dulce puerto de tu patria fronteriza arribe.<sup>344</sup>

Como sucedía con los tratamientos épicos de Ogigia como jardín maravilloso, la reelaboración de Museo, como heredero de la tradición hexamétrica griega que parte de Homero, se deleita en recrear con fidelidad el texto homérico. Ciertamente, el pasaje de *Odisea* es formular, y los versos 273-275 aparecen exactamente iguales en *Il.* XVIII 487-

---

<sup>344</sup> Trad. Montes Cala (1994).

489, donde esta sección del cielo estrellado es parte de la decoración de Hefesto en el escudo de Aquiles; el verso 272, en cambio, presenta algunos cambios que permiten identificar la imitación de Museo como derivada de la *Odisea*, a saber, la mención del Boyero, que no figura en la *Ilíada*<sup>345</sup>. De hecho, la expresión para denominar esta constelación es un calco de la de Homero, que también lo llama ὀψὲ δύνοντα Βοώτην, o “el Boyero que tarda en sumergirse”. La referencia, así, es inequívoca para la audiencia culta. Siguen las indicaciones de las constelaciones de Orión y del Carro, en el orden inverso al de *Odisea*. Aunque Ἰμαξαν es el segundo nombre que Homero da a la constelación de la Osa o Ἄρκτον, el calificativo de “seco” evoca el verso 275 y su afirmación de que esta nunca se baña en el Océano, esto es, nunca se pone por debajo de la línea del horizonte.

La recreación de Museo es, sin embargo, una suerte de *recusatio*, por la que Leandro enumera las estrellas que no seguirá para orientarse al cruzar el estrecho. En este sentido, la función del listado de constelaciones es la inversa a la de *Odisea*, pues en lugar de aceptar, como Odiseo, la guía de las directrices de Calipso, Leandro las rechaza a favor del candil de Hero, con consecuencias fatales. En este sentido, el pasaje prepara el final de Leandro, pues si Odiseo será llevado por los consejos de la ninfa frente a las costas de Esqueria, y aunque zarandeado por la tempestad, logró llegar a la tierra que le daría la salvación, Leandro perecerá en mitad de las olas<sup>346</sup>.

Por último, únicamente a modo de curiosidad, nos gustaría señalar que Calipso fue también un nombre de mujer. Si bien no tenemos certezas, dada la influencia en la vida griega que tuvieron en todas las épocas los poemas homéricos, no resulta descabellado asumir que esta onomástica estuviera inspirada por el personaje de la *Odisea*. El nombre fue empleado al menos desde el 200 a.C. En esta fecha se data la pintora Calipso mencionada por Plin. *Nat.* XXXV 147, 4<sup>347</sup>. A ello habría que sumar los dos epitafios de sendas Calipsos que recoge el *ThLL*<sup>348</sup> y la extraña inscripción encontrada en la antigua ciudad de Marissa, en la actual Israel<sup>349</sup>. La existencia de mujeres comunes llamadas como la ninfa de Ogi-gia la atestigua también Luciano, que en *Alejandro o el falso profeta* (*Luc. Alex.* 50, 4-12) ofrece una jocosa adivinación de Alejandro en forma de epigrama<sup>350</sup> en el que aparece una criada Calipso como cómplice en los encuentros sexuales entre la esposa y el esclavo predilecto del marido, en unos hechos que nada tienen que ver con los del poema homérico. Y aunque ninguna relación guarde esta última

---

<sup>345</sup> Los pormenores del pasaje y sus concomitancias con la *Ilíada* ya se analizaron a propósito del capítulo sobre la *Odisea*. El modelo para el pasaje de Verg. *A.* III 516-617 es en realidad el de *Ilíada* XVIII puesto que se citan las Híades, ausentes en el pasaje odiseico. No obstante, las circunstancias en la *Eneida* es la de una navegación, lo que en cierto modo lo vincula también con *Odisea*.

<sup>346</sup> El viajero que sufre una larga y sufrida travesía por mar que se prolonga día y noche al que alude Temistio en *Or.* I 50A, 5-6, sin embargo, el viajero de Temistio no tiene la suerte ni tan siquiera de poder contemplar las estrellas como Odiseo en su balsa. La cita a la *Odisea* parece haberse realizado de memoria, pues cambia el ἔσορῶντι del texto homérico por ἰστοροῦντι.

<sup>347</sup> *RE* X 1799.

<sup>348</sup> CIL VI 7680 e Ins. graecae Sic. et Ital. 1648.

<sup>349</sup> Lamer 1931.

<sup>350</sup> Recogido en el *App.Anth.* VI 316, bajo el epígrafe de *ficta oracula*.

Calipso con la homérica, más allá de ser tocayas, con ella pareciera que volvemos al inicio, a Hiponacte, con una mujer de baja clase social envuelta en un escándalo sexual<sup>351</sup>.

### 3. EL EPISODIO DE CALIPSO EN EL DISCURSO RETÓRICO Y EXEGÉTICO

El episodio de Calipso en la *Odisea* no solo interesó a la tradición grecolatina antigua y tardoantigua por su contenido y forma poética, sino que también participó de la larga tradición de interpretaciones exegéticas y alegóricas de los poemas homéricos. No es lugar aquí de detallar la larga historia ni los principales hitos<sup>352</sup> de esta corriente de explicación de Homero tan antigua como sus propias epopeyas. Baste aquí con apuntar que se trataba de obras que procuran desentrañar de la literalidad del relato de Homero verdades de tipo físico-natural, o, como es más frecuente en el caso de Calipso, éticas, místicas e históricas, normalmente para reivindicar al poeta de la *Ilíada* y la *Odisea* como sabio y exonerarlo de las acusaciones de los que veían inmoralidad o invalidez en sus enseñanzas. La visión exegética, procedente normalmente de planteamientos cínicos, estoicos y neoplatónicos, influyó en los tratamientos literarios del tema, como hemos tenido ocasión de apuntar en el caso de las reelaboraciones de *Relatos Verídicos* de Luciano o de las *Metamorfosis* de Apuleyo. Caso aparte es el *Grilo* de Plutarco, que, aunque estudiado aquí por su tipo de recreación de la figura de Calipso en su Circe entre los ecos literarios, tenía un objetivo de reflexión ideológica. Si bien existió durante todas las épocas, y tendremos testimonios más antiguos, la mayoría de los tratamientos conservados relativos al episodio de Calipso corresponden al movimiento de la Segunda Sofística, bien en su primer apogeo de los siglos I-II d.C., bien en su resurgimiento en época tardía.

En este punto hemos de ser conscientes de los vasos comunicantes que en esta época existían entre retórica y filosofía. Durante la época imperial se produjo un florecimiento de la retórica como instrumento clave en la educación y modo de expresión intelectual de las élites cultas, que abogaba también por la recuperación de la sofística griega clásica. Dado que la práctica totalidad de los pensadores y autores eran educados a través de la instrucción en las artes retóricas, esta se convirtió en forma de expresión propia para la transmisión de ideas, literarias, pero también filosóficas. La retórica servía, así pues, de vehículo para la difusión de las ideologías de las diferentes escuelas del pensamiento y la filosofía encontraba su medio en la retórica. La distinción entre rétor y filósofo en este período se hace cada vez más difusa.

Por esta razón, junto a los tratamientos propiamente exegéticos, encontraremos también un conjunto de breves referencias en obras y autores encuadrados dentro del campo de la retórica sofística que atañen al valor paradigmático del episodio. Estas alusiones, que ocupan un espacio intermedio entre las evocaciones literarias, el uso

---

<sup>351</sup> Cf. Kaiser 1964: 211 n. 39.

<sup>352</sup> Creemos que las introducciones a las traducciones de las *Alegorías* de Heráclito (Calderón Dorda 1989) y *Sobre la vida y poesía de Homero* de Pseudo-Plutarco (Ramos Jurado 1989) de la editorial Gredos pueden dar buena cuenta de ello.

ejemplar de las aventuras homéricas y su interpretación filosófica, se apoyan en el carácter casi proverbial que habían alcanzado las aventuras homéricas en el acervo cultural de la Antigüedad para argüir la actuación de Odiseo en el episodio de Calipso como modelo de un determinado tipo de comportamiento o ideal de conducción en la vida. Por lo tanto, aunque el objeto de estos pasajes no era *per se* el de ofrecer una lectura ética o mística de la aventura, como ejemplo de conducta, tales referencias parten de una visión del episodio odiseico desde una perspectiva ético-filosófica, orientada en función de la corriente de pensamiento con la que se identifique el autor. La consideración del episodio a través de un prisma ideológico acerca estos tratamientos al ámbito de la interpretación exegética de las aventuras homéricas, del que muchos oradores se ocuparon.

A este uso de Odiseo y sus aventuras como modelos de cualidades éticas contribuían los *progymnasmata* o ejercicios practicados en las escuelas de retórica, de los que existían variados tipos y que llegaron a tener entidad literaria. En muchos casos, los argumentos sobre los que versaban los *progymnasmata* se nutrían de un repertorio típico de temas clásicos, tomados con asiduidad de las leyendas y la poesía grecolatina, entre los que no podían faltar los incidentes homéricos. Estos eran ya, pues, objeto de un alto grado de estereotipización por parte de la retórica, lo que favorecía su empleo como paradigmas en el pensamiento literario y filosófico de la época.

Teniendo esto en cuenta, hemos considerado oportuno englobar bajo un mismo epígrafe ambos tipos de reflexiones sobre el episodio homérico de Calipso, porque plantean formas afines de entender la aventura y se influyen mutuamente en el devenir de la tradición exegética de Homero. Recogemos, pues, en este apartado el testimonio de una diversidad de textos, entre retóricos, filosóficos y alegóricos.

Mientras que la recreación, evocaciones y ecos literarios del episodio de Calipso se centró en su aspecto de lance amoroso, a la retórica, como a la interpretación exegética y a la alegoría, la aventura interesó por las implicaciones éticas del rechazo a la inmortalidad y la convivencia con la ninfa. La reflexión se interesó por la experiencia de Odiseo, que es siempre el punto focal de la interpretación, en torno a tres cuestiones: su entereza para sobrellevar las dificultades como muestra de virtud, su amor a la patria y su fidelidad a la esposa. Cicerón y Libanio también jugaron, en dos curiosos pasajes, con la idea del episodio como tentación que aparta de un propósito, y los consejos de navegación tendrán su papel en el uso paradigmático de la aventura homérica. Estas líneas no son estancas, empero, y con frecuencia veremos cómo unos mismos elementos concurren en varias de ellas, aunque los pasajes se concentren en aspectos diferentes del episodio. Del mismo modo, unas se prestaban más que otras a un acercamiento más ético o místico, como el de la virtud, o más paradigmático, como el amor a la patria. En general, la interpretación del comportamiento de Odiseo se realiza según unas líneas muy consolidadas, que contemplaban al héroe como modelo a seguir en resiliencia, apego a la patria y, tal vez curiosamente, lealtad conyugal; sin embargo, la apreciación del proceder del héroe no fue siempre unívoca y se producen variaciones llamativas, a veces rayanas

en lo cómico, en la valoración de algunos hechos. Así mismo, aunque en todos los textos puede apreciarse, como decíamos, una tendencia ético-mística, la carga filosófica es muy variable según el autor y sus inclinaciones.

### 3.1. Odiseo como modelo de virtud ética

La interpretación de corte filosófico en el pensamiento grecolatino antiguo consideró el episodio homérico de Calipso como una prueba que demostraba la virtud ética de Odiseo en su capacidad para sobrellevar cualquier situación y sobreponerse a cualquier tentación en su camino hacia la consecución de un bien juzgado como moralmente superior. Fue en relación a este aspecto de la resiliencia de Odiseo y su rechazo a las proposiciones amorosas y, sobre todo, de inmortalidad de Calipso, como se desarrolló el argumentario de Odiseo como encarnación de la virtud en el proceder vital fundamentalmente para las doctrinas cínicas, estoicas y platónicas. La decisión de Odiseo por el retorno pasa de ser una elección personal por la vuelta al hogar a una elección moral por llevar una vida virtuosa no sometida a la seducción por placeres deshonorosos.

En el origen de esta interpretación de la aventura odiseica podemos situar a un discípulo socrático. Es, en efecto, un fragmento de Antístenes, transmitido por Porfirio (*ad Od.* VII 258.8-38) el que inaugura muchas de las líneas de pensamiento que caracterizarán la lectura moral del rechazo de Odiseo a la inmortalidad de la ninfa y su preferencia por Penélope<sup>353</sup>. Por un lado, la desconfianza que Antístenes atribuye a Odiseo sobre el ofrecimiento de Calipso como promesas mentirosas de una amante apunta a la crítica racionalista del episodio, que comentaremos más adelante; por otro, el rechazo de Odiseo a la inmortalidad de la ninfa se basa en un desprecio por la clase de inmortalidad física que ofrece Calipso en pro de la “inmortalidad del sabio” (τοῦ σοφοῦ ἄθανασία), la cual estriba en la virtud y que solo puede ser conseguida a través de Zeus y de los hechos. El decantarse por la inmortalidad material de la diosa, desentendiéndose de su fama y su hogar, no lo hubiera privado solo del retorno, como en Homero, sino de la obtención de una verdadera inmortalidad espiritual. Pues, según el filósofo, de un exceso de amor a la vida mortal no puede surgir la vida eterna, porque nada aparece a partir de su contrario. Montiglio (2011: 35) argumenta, además, que en la reflexión de Antístenes puede encontrarse incluso la semilla de la idea estoica de la obtención de la virtud a través del sufrimiento, en el sentido de que la permanencia con Calipso hubiera impedido la obtención de esa virtud por haberlo apartado, gracias a la vida por siempre placentera que significaba, de sus siguientes penalidades.

Antístenes relaciona, asimismo, la preferencia por Penélope en lugar de la diosa en los mismos términos. La elección de Odiseo se fundamenta, no ya en la nostalgia por el hogar o tan siquiera en un concepto de la fidelidad a la esposa, sino en una nueva forma

---

<sup>353</sup> Antístenes fue luego considerado el fundador de la doctrina cínica. Para el análisis de este fragmento, cf. Buffière 1973: 371-372; Montiglio 2011: 34-36, quien dedica su primer capítulo a examinar la reivindicación de la figura de Odiseo realizada por Antístenes. Existen dudas sobre si las reflexiones recogidas por Porfirio deben ser atribuidas en todo o en parte a Antístenes.

de búsqueda filosófica de la virtud de resonancias éticas. La interpretación estriba en una lectura moral de las afirmaciones de Calipso y Odiseo en la escena de la última tentación: a pesar de que en su ofrecimiento postrero Calipso se refiere únicamente a su superioridad sobre Penélope en el orden físico, la preferencia de Odiseo por su esposa (*Od.* V 216-220), interpreta Antístenes, se debe a la inteligencia de esta—περίφρων, la llama—, una cualidad espiritual y, por lo tanto, más honrosa desde un punto de vista de la ética<sup>354</sup>. En este sentido, el rechazo de Odiseo comenzaría a elaborarse como una elección del mundo espiritual sobre los placeres carnales.

El razonamiento por el que Cicerón alabó la capacidad de Ulises para tolerar toda una serie de desmanes, incluidas Circe y Calipso en *De Officiis* I 113.1-7 es diferente, aunque también apela a un sentido ético. Cicerón reflexiona en este pasaje sobre la conveniencia de que, dentro de un orden universal, cada cual siga en su comportamiento la inclinación a la que lo dispone su propia naturaleza<sup>355</sup>. El ejemplo de Ulises se contrapone al de Áyax, que hubiera preferido darse muerte a tolerar lo que sufrió el Laertíada en sus vagabundeos y al llegar a su patria. Respecto a los primeros, Cicerón elige destacar el sometimiento a Circe y Calipso, considerados en una clara vena misógina como los peores por la rendición que implicaban a mujeres. Las aventuras no son contempladas de manera aislada ni se entra en desarrollo particular, sino que son vistas de forma conjunta como lances en los que Ulises hubo de consentir estar a merced de dos mujeres—*inserviret*—a fin de poder sobreponerse a ellos y, a la larga, conseguir su propósito—*ut ad id aliquando, quod cupiebat, veniret*—, esto es, la restitución plena a su posición como rey, padre y esposo. La cualidades gracias a las que Ulises sobrevivió fueron, para Cicerón, su gran tolerancia para humillaciones y su afabilidad en el discurso. La alusión a la afabilidad oratoria del héroe como actitud para sobrellevar estas amenazas pudo haber inspirado a Ovidio a desarrollar los efectos de la facundia de Ulises en su relación con Calipso en el pasaje de *Ars amatoria* II, 123-142<sup>356</sup>.

Las ideas de Antístenes, en cambio, tienen su eco en Máximo de Tiro (II d.C.)<sup>357</sup>, perteneciente al platonismo medio, si bien el pasaje al que nos referimos presenta un barniz estoico. Se trata del parágrafo 7 de la disertación XXXIV, titulada *Que es posible sacar provecho de las circunstancias*. El pasaje en cuestión gira en torno al argumento

---

<sup>354</sup> Sobre las implicaciones del uso del verbo ζητεῖν para indicar este “‘philosophical’ yearning”, cf. Montiglio 2011: 36.

<sup>355</sup> Sobre la defensa de su aceptación del perdón de César frente al suicidio de Catón, cf. Montiglio 2011: 114-116. No estamos de acuerdo con la estudiosa sobre la representación poco halagadora de Ulises en las palabras de Cicerón.

<sup>356</sup> Cf. D’Elia 1961: 132-133; Frécaut 1983: 288, n. 2; Gavaille 2008: 124. El pasaje ovidiano actúa, a nuestro entender, como una corrección de la apreciación de Cicerón, pues la habilidad oratoria de Ulises se convierte allí en motivo y recurso para prolongar su retención, en lugar de medio de salvación. Que tal vez la afabilidad de Ulises responda a la experiencia personal de Cicerón es sugerido por Stanford 1954: 124-125. La idea expresada más adelante por Himerio (s. IV d.C.) de que Odiseo, como orador errante, “habló en Ogigia y llenó la gran isla de sus palabras” (Him. XL, 30-31: τοιγαροῦν ἔλεγε μὲν ἐπ’ Ὀγγυγίης ἐκεῖνος, καὶ μεγάλην τὴν νῆσον πλήρη τῶν λόγων εἰργάζετο) parece derivar de esta concepción ciceroniana y ovidiana, pues en ningún otro lugar se habla de discursos de Odiseo en la isla de Calipso.

<sup>357</sup> Sobre la presencia general de los poemas homéricos en las obras de Dión, Máximo y Aristides, cf. Kindstrand 1973.

estoico de la aceptación de la penalidad en la vida humana como trasfondo que asegura la verdadera apreciación de la fortuna, que solo en contraposición a la dificultad adquiere sentido, y como el único medio a través del que puede obtenerse la virtud. En consecuencia, su reverso lógico, la perpetuación del placer se constituye como una situación a evitar por los hombres de bien, no solo porque por la falta de contraste con el sufrimiento se convierte en un daño en sí misma, sino porque impide la práctica de la virtud. A este respecto, Odiseo es invocado junto a Aquiles y a Néstor como héroes cuyo deseo de ejercer la virtud no les permitió conformarse con un reinado pacífico sobre sus tierras. A la posibilidad de inactividad en Ítaca, en el caso de Odiseo se añade la vida confortable y tranquila junto a Calipso gracias a su ofrecimiento de inmortalidad.

La isla de Calipso aparece así caracterizada como un lugar de quietud. El rasgo es homérico; ya en la *Odisea* Ogigia es un espacio de inmovilismo. Así, pues las características de la aventura que interesa realzar a Máximo son aquellas que, según veíamos en el análisis del episodio homérico, determinan la inacción que domina la existencia de Odiseo en Ogigia: por un lado, la naturaleza de la morada de Calipso como un *locus amoenus*, del que se destacan las fuentes y la sombra, esto es, la vegetación, pero se insiste además en el rasgo anómalo de la atención de las ninfas, registrado tan solo una vez en el texto de la *Odisea* (*Od.* V 199)<sup>358</sup>, que incide sobre la vida despreocupada que hubiera llevado el héroe junto a Calipso; por otro, la inmortalidad y eterna juventud como prolongación perpetua de esta situación de placer infinito. El ofrecimiento de Calipso se plantea como una alternativa que es solo indeseable en la misma medida que el mantenimiento en Ítaca lo hubiera sido para Odiseo, por mantenerlo alejado de las dificultades y, en consecuencia, por ser contraria al empleo de la virtud<sup>359</sup>. Odiseo ha pasado, de este modo, de ser un modelo de entereza frente a las dificultades que se le planteen, a ser un buscador activo de la penalidad por cuanto que virtud<sup>360</sup>. A este respecto, los versos homéricos por los que Odiseo acepta los males que Calipso le pronostica (*Od.* V 206-207, 221-224) toman un nuevo cariz, pues ya no reflejan la resignación de sufrirlo todo con tal de regresar, sino una decisión consciente por el sufrimiento, y, por ende, por la virtud en la visión estoica. En este sentido, vemos cómo reaparece aquí la idea presente en Antístenes del rechazo de Odiseo de la inmortalidad en pro de una vida virtuosa. “Maximus’s interpretation of Odysseus’ rejection of immortality

---

<sup>358</sup> La inclusión de estos elementos, que no por típicos de estos espacios son menos homéricos, revela una atención más minuciosa al detalle del episodio en la evocación de lo que pudiera parecer a simple vista.

<sup>359</sup> La inmortalidad de Calipso aparece, de hecho, alabada como un bien por Odiseo en Max.Tyr. XL 1. Curiosamente, el amor de la ninfa de Ogigia es para Máximo en la disertación XXXVIII 7 no una amenaza, sino una muestra de la virtud del héroe por designio divino. El hecho de que la vida eterna era ofrecida por Calipso a causa de su amor es homérico; con la idea, aunque con otro sentido, juega ya Dión de Prusa, como comentamos abajo. La ninfa figura aquí entre las deidades que protegen al héroe, junto a Atenea, Hermes y Leucótea, en lugar de entre las pruebas, como las de la Guerra de Troya, los Cíclopes, Circe o Escila. Cf. Campos Daroca 2008: 328, n. 22. Que la vinculación con Calipso tuvo, aunque en menor medida, una interpretación positiva lo demuestra la explicación de Hermias en el comentario al *Fedro* de Platón (Herm. *In Phdr.* 54, 28-31), para el que las sucesivas *liaisons* de Odiseo con Calipso, Circe, y otras diosas ejemplifica cómo en diferentes etapas de nuestras vidas recibimos influencias de distintos dioses. Cf. Lamberton 1989: 209 n. 188.

<sup>360</sup> Sobre los problemas de esta concepción en el pensamiento estoico, cf. Montiglio 2011: 77-79.



calls to mind Antisthenes' contention that Odysseus left Calypso for virtue's sake" (Montiglio 2011: 81).

Con este razonamiento (párrafo 8) vincula Máximo de Tiro, además, la idea, no ya de raigambre estoica, sino popular (cf. Montiglio 2011: 81) de que las penalidades, equivalentes aquí al desempeño de la virtud, proporcionan fama a los hombres. Sin sus sufrimientos Odiseo, como tampoco Aquiles o Heracles, no sería recordado. Una vez más, vemos cómo Calipso se opone al κλέος del héroe, si bien en este caso, Calipso no imposibilitaría la memoria de sus hazañas, en gran parte ya realizadas, como en la *Odisea*, sino la propia obtención de la gloria debida a los hombres esforzados y rectos.

En otro pasaje de Máximo de Tiro (Max.Tyr. XXI 8), la identificación de Tiro con la virtud es llevada al extremo, al utilizar a Odiseo, en un uso cercano a la alegoría, como metáfora platónica del hombre enfrentado a la virtud. La inflamación que Odiseo habría sentido al contemplar el humo que asciende de su patria, dando por realizado lo que para Odiseo es tan solo un deseo del héroe (*Od.* I 57-59, sobre la imagen del humo de la patria más a continuación), sería la misma que siente el hombre al detectar la Idea pura de la belleza en el mundo terrenal. No estamos, pues, ya en el ámbito de la exégesis retórica, sino mística. En efecto, para los estoicos y neoplatónicos “the Odyssey became a kind of Stoic *Pilgrim's Progress*” (Stanford 1954: 121), y Odiseo “becomes the emblem for the soul tosed about on the “sea of matter” and longing for its unearthly paradise” (Montiglio 2011: 13). Las aventuras de Odiseo se convirtieron, así, en una metáfora del camino que el hombre debía seguir, a través de numerosas pruebas y dificultades, para alcanzar la verdadera patria del alma, transformando Ítaca en una patria metafísica solo alcanzable para los virtuosos. Como tal aparece en un pasaje de las *Enéadas* de Plotino, (III d.C.), considerado el fundador del neoplatonismo. El pasaje en cuestión, localizado (I 6, 8, 16-21) oscila entre la interpretación exegética y la alegoría, pues, aunque sugiere que las historias de Odiseo significan algo más—αἰνιττόμενος, esto es, “hablar en enigmas”—, no hay una identificación plena de las diosas con otra entidad mística, sino que es una lectura a partir de las narraciones de Odiseo<sup>361</sup>. Los episodios de Circe y Calipso, con las dos figuras confundidas y caracterizadas ambas como magas, son vistos como los placeres sensibles—καίτοι ἔχων ἡδονὰς δι' ὀμμάτων καὶ κάλλει πολλῶν αἰσθητῶ συνών (“pese a los placeres de que disfrutaba a través de la vista y a la gran belleza con la que se unía”<sup>362</sup>)—, sin mención explícita a la inmortalidad, pero sí implícita a los amores que Odiseo compartió con ambas mujeres y a su belleza divina, de los que el hombre virtuoso ha de huir para alcanzar la patria del Padre.

Volviendo a la exégesis ética, también para Libanio, rétor ligeramente posterior a Plotino, el rechazo de Odiseo a la inmortalidad será una muestra de virtud, según afirma en su *Encomio a Odiseo* (Lib. *Enc.* II 20). Libanio se equivoca al atribuir la promesa de la vida eterna a las Sirenas. La confusión tal vez sea el mejor testimonio de que los

---

<sup>361</sup> Cf. Lambertson 1989: 106-107.

<sup>362</sup> Traducción de Igal 1982.

episodios de las Sirenas, Calipso y Circe habían quedado para el imaginario ideológico grecolatino fusionados como una prueba que imponía una tentación al héroe de índole sensual<sup>363</sup>. Pero al margen de la atribución, lo cierto es que el razonamiento es muy similar al que veíamos en Antístenes o Máximo de Tiro. La cuestión principal de este pasaje es que el desprecio de la inmortalidad en pro de la patria y la familia es una muestra del carácter justo del héroe— δίκαιος—por cuanto que no se desentendió de sus obligaciones para con su esposa e hijo. Odiseo se revela, así, como un héroe moralmente virtuoso. Tal virtud es puesta a prueba en este nuevo episodio de Calipso/las Sirenas. La inteligencia o conciencia—según traduzcamos τῆς συνέσεως; antes el héroe había sido evocado como ejemplo de σοφία (5)—de Odiseo es la que habría despertado en las Sirenas un amor tal como para querer concederle tan eximio don, en un nuevo paralelo con Máximo de Tiro (XXXVIII 7) de la inmortalidad como muestra del amor de los dioses<sup>364</sup>. Todo ello, sin embargo, es rechazado como una “nimiedad”— λήρον—, según Libanio, por él, que en su honradez y responsabilidad para con su hogar y familia estima en más el retorno a Ítaca<sup>365</sup>.

Una interpretación de los sufrimientos y victorias de Ulises como guía moral rayana en la alegoría es también la apreciación que Séneca hace de las aventuras odiseicas en sus *Epístolas morales a Lucilio* (Sen. Ep. LXXXVIII 7). “The storms and sufferings of daily life are prefigured in the story of Ulysses” (Stanford 1954: 125). Séneca desprecia las investigaciones sobre otros aspectos del poeta homérico, como su cronología relativa con Hesíodo o la localización geográfica de las aventuras de Ulises como inútiles y aboga por buscar en Homero la sabiduría ética que empuja al héroe a superar todos los obstáculos para alcanzar una vida honorable y “propósitos tan honestos” como la reverencia al padre y a la patria que demuestra Ulises incluso a pesar de todas las penalidades—*quomodo ad haec tam honesta vel naufragus navigem*—. Entre los peligros que uno puede encontrar en esta travesía cotidiana hacia la virtud, junto a los enemigos monstruosos y halagadores, no falta la referencia a la “belleza que excita los ojos” (*forma quae sollicitet oculos*), bajo la que se esconde una referencia a Circe y a Calipso<sup>366</sup>. De nuevo, asistimos a la concepción del episodio homérico como tentación carnal con respecto a la virtud espiritual.

Aunque sin duda Séneca se alineaba más bien con la visión estoica y cínica de Ulises como ejemplo de resistencia a los placeres y entereza ante las dificultades, en esta epístola argumenta que las enseñanzas que pueden aprenderse de Homero atañen a una

<sup>363</sup> Cf. Kaiser 1964: 207; Montiglio 2011: 89.

<sup>364</sup> Dada la confusión con la Sirenas y que Calipso no aparece entre el elenco de aventuras de Odiseo en este discurso cabe preguntarse si la considera entre las θαλαττίους δαίμοσιν, esto es, “diosas marinas”—nótese el plural—que como Leucótea, lo salvaron. Sería esta una nueva concomitancia con Max.Tyr. XXXVIII 7.

<sup>365</sup> La resolución de Odiseo por volver a Ítaca y su familia a pesar de todas las dificultades es evocada en tono humorístico por Libanio para reprochar a Adamancio su indolencia en la carta 488: aunque este lo quiera en la misma medida que Odiseo a Telémaco, su desidia no le da ya para navegar en una balsa, sino siquiera para trasponer las puertas de la ciudad.

<sup>366</sup> Cf. Galindo Esparza 2015: 168-169.

sabiduría ética que está por encima de las escuelas filosóficas que reivindicaban a Odiseo bien como modelo estoico, considerando su preferencia por la patria incluso ante la inmortalidad (Sen. *Ep.* LXXXVIII 5), o bien como epicúreo siempre banqueteeando, como peripatético o como académico<sup>367</sup>. Todas estas posiciones son notadas con una ironía que delata la exageración que entrañan respecto al texto homérico. Estas palabras de Séneca no solo atestiguan su oposición a esta apropiación del héroe, así como la importancia del rechazo a la inmortalidad para el pensamiento estoico en lo que a la interpretación de las aventuras homéricas se refiere, sino que suponen un testimonio para la controversia filosófica que imperaba respecto a la exégesis del comportamiento de Odiseo en Ogigia.

Resulta llamativo que la misma doctrina estoica que alababa la fortaleza de Odiseo ante las penalidades criticara los llantos del héroe en la misma isla de Calipso<sup>368</sup>. Cuando Dión de Prusa, rememora las circunstancias de su destierro y se propone averiguar si el exilio de la patria era algo tan terrible, recuerda el ejemplo de Odiseo (D.Chr. XIII 4), un héroe al que califica de “de ninguna manera incapaz para la resistencia”—ἀνδρὸς ἥρωος οὐδαμῶς τε ἀδυνάτου καρτερεῖν (4, 3)—. Sin embargo, sus constantes lamentos junto a la costa que refiere la narración homérica le parecen un ejercicio de auto-compasión indigno. Su anhelo de morir por contemplar el humo de la patria, que es un *tópos* frecuente en las evocaciones de la nostalgia de Odiseo por su patria, es notado como prueba final de este desmesurado anhelo. La imagen parte de la descripción de Atenea de la desesperación de Odiseo en la isla de Ogigia durante su intervención en el primer concilio de los dioses (*Od.* I 57-59). La alusión de Dión aparece, sin embargo, un tanto tergiversada respecto a su sentido original en el poema homérico: Atenea no afirma que Odiseo se contentara con ver el humo de su patria incluso si ello suponía morir en el mismo momento—παραχρήμα ἀποθνήσκειν (4, 5-6)<sup>369</sup>—, sino que tanta era su desesperación en Ogigia que se sentía morir.

Al desdén con el que Dión contempla esta tan poco estoica manera de Odiseo de llevar el alejamiento de la patria, añade que habrían de haberle servido de consuelo la compañía de la diosa. Calipso, aunque no mencionada por su nombre, aparece caracterizada aquí por Dión como una diosa “hermosa y buena”<sup>370</sup> cuyo amor por el héroe llegaba al nivel de querer hacerlo inmortal, cosa que él rechazaba por su amor a la patria. La inmortalidad aparece aquí, curiosamente, no como tentación o medio de presión al

---

<sup>367</sup> Sobre este aspecto de la carta de Séneca, cf. Montiglio 2011: 92-94.

<sup>368</sup> La censura a la propensión a las lágrimas de Odiseo es de raigambre estoica, cf. Stanford 1954: 121-122, donde se alude a las críticas, precisamente, de Cicerón, y Montiglio 2011: 84-87, quien analiza la problemática de la nostalgia de Odiseo para las diferentes escuelas de pensamiento. Stanford sospecha que la austeridad romana pudo tener algo que ver en esta concepción de lo inapropiado del lloro en un héroe. Sobre Odiseo como figura admirada por los estoicos, cf. Stanford 1954: 121-125.

<sup>369</sup> Así lo explica Del Cerro Calderón en su nota 11 a la traducción del discurso XLVII, la *Alocución al pueblo de Prusa* (1997: 207-218). Una evocación poética de la nostalgia en relación a esta contemplación del humo de la patria aparecía en *Ov. Pont.* I 3.33-34. La expresión de la tristeza por el exilio del de Sulmona parece haber calado hondo en Dión. Igualmente, Ovidio (*Pont.* IV 10.13-14) desestimaba los sufrimientos de Odiseo como menores que el suyo, al haber pasado su exilio en el abrazo de la diosa.

<sup>370</sup> En su segundo discurso sobre la realeza, Dión califica a la diosa de ὡραίας καὶ φιλανθρώπου θεᾶς, esto es, “hermosa y magnánima diosa”.

héroe, sino como muestra de amor. Una leve censura, a contracorriente de la lectura normal del episodio homérico—no por nada Dión es escritor destacado de la corriente antihomérica—, se deja notar contra el héroe que no supo contentarse con las bendiciones que el héroe encuentra alejado de la patria. Esta disposición de que el destierro no tiene por qué ser una cosa terrible es la que adoptará Dión (D.Chr. XIII 8). Pero, aunque el amor era en efecto lo que impulsaba el ofrecimiento de la ninfa y Odiseo fue bien tratado por ella, olvida convenientemente Dión que, a diferencia de él, Odiseo no había sido desterrado de su patria por la decisión de ningún gobernante y que Calipso era la causante de que, queriendo y pudiendo regresar, le héroe permaneciera todavía apartado de su hogar.

El emperador Juliano hace suyo este reproche a las lágrimas de Odiseo en la *Consolación a sí mismo por la marcha del excelente Salustio* (Jul. Or. IV 6.42-46). En su caso, es la mima la confianza neoplatónica, doctrina de la que era fiel adepto Juliano, en que la providencia divina provee por todos la que le lleva a rechazar el ejemplo de Odiseo en la isla de Calipso como un exceso de amargura. Aunque, como Dión, Juliano reconoce la resistencia—καρτερίας—del héroe al aguantar siete años solo—hemos de entender, sin compañeros—en una isla, condena sus lamentos como inútiles. Hay que decir que la censura parece partir de una lectura errada de la aventura según la cual los llantos de Odiseo en Ogigia, narrados por Homero en el canto V de la *Odisea*, se dieron solo al final, y no durante, al menos, buena parte, de los siete años de estancia en la isla—nótese el εἶτα de la línea 43—. En las líneas siguientes, sin embargo, Juliano atenúa su observación, reconociendo que caer en la desesperación es humano.

Séneca no fue el único en criticar la diferente apreciación del comportamiento de Odiseo en la isla de Calipso desde diferentes posiciones filosóficas, y no solo respecto a sus lamentos. Así lo atestigua el tratado *Sobre la virtud y la poesía de Homero*, atribuido a Plutarco. Así se señala (*Vit.Hom.* 136) cómo los versos homéricos relativos a la retención de Odiseo por Calipso en *Od.* IX 29, 31-32 sirvieron de base a la doctrina estoica para propugnar que la felicidad es el mayor bien del alma y suficiente con su única posesión para la obtención de la felicidad, con base en que Odiseo, como ejemplo de hombre virtuoso estoico, desdeñó el placer que le ofrecía Calipso. La lectura, por lo tanto, es consecuente con Antístenes, Máximo de Tiro y Libanio. En cambio, unas líneas más abajo (*Vit.Hom.* 150), Odiseo es recogido como fuente de inspiración para los epicúreos, por cuanto que héroe que sabía sobrellevar las dificultades, pero también disfrutar de los placeres, de los que la estancia con Calipso sería uno. En este sentido, estamos más cerca de los reproches de Ovidio y Dión que del resto de los pasajes interpretativos sobre el episodio de Calipso.

De esta polémica se burla, con grandes dosis de ironía, Luciano en su *Sobre el parásito* (Luc. Par. 10, 24-30). Según Luciano, la verdadera doctrina que Odiseo alababa

en los poemas homéricos no es ni el estoicismo, ni el epicureísmo, sino el parasitismo<sup>371</sup>. Así lo demostrarían sus palabras de *Od.* IX 5-11. Como se recogía en *Sobre la vida y la poesía de Homero*, y en línea de lo que defendía Dión en torno al consuelo que debía haber supuesto Calipso en el destierro de Odiseo, la aventura de Ogigia aparece en Luciano como un testimonio del posible epicureísmo de Odiseo. La estancia de Odiseo en Ogigia es descrita con gran socarronería: la inactividad del héroe es ahora una existencia de desempleado, a todo lujo—ἐν ἀργίᾳ τε βιοτεύειν καὶ τρυφᾶν— y sus relaciones sexuales con Calipso son descritas en términos soeces—βινεῖν—, entrando en detalles sobre las caricias a la suave piel de la ninfa—κινεῖν πάσας τὰς λείας κινήσεις—. Como nos demuestra Luciano, al fin, la interpretación filosófica del episodio homérico de Calipso no fue unívoca, y se podían encontrar también voces discordantes a la visión predominante de la aventura como prueba sensual frente a una visión estoica de la vida.

### 3.2. Odiseo como paradigma de amor a la patria

Las evocaciones de Libanio, en su *Encomio a Odiseo* (Lib. *Enc.* II 20), y Séneca, en sus *Epístolas morales a Lucilio* (Sen. *Ep.* LXXXVIII 7) ya aludían a la responsabilidad ética para con la patria como objetivo y muestra del carácter virtuoso que representaba Odiseo. En efecto, el héroe homérico fue el modelo invocado por antonomasia como encarnación de esta conciencia de obligación moral a la patria, para cuya representación la nostalgia de Odiseo en la isla de Calipso constituyó la piedra angular. Estas evocaciones parten de la idea de que la veneración a la patria es un deber moral, abogando por un patriotismo que a veces se contrapone a la doctrina del cosmopolitismo heredada del mundo helenístico. La reflexión ética está, en consecuencia, muy presente en estas menciones. Sin embargo, bajo todas ellas subyace un reconocimiento a la constatación de que el apego por el lugar de origen obedece no siempre a cuestiones racionales, sino a un impulso afectivo al que se haya sujeta toda persona. En este sentido, Odiseo emerge de estos pasajes ante todo como un paradigma de este genuino, incontestable e inextinguible apego por la patria superior incluso a cualquier razonamiento ético, más cercano al sentido original del texto homérico.

La preferencia de Odiseo por la patria figura ya en *De Oratore* (Cic. *de Orat.* I 196, 1-6), en un pasaje en el que Cicerón defiende un profundo sentimiento patriótico hacia Roma. En él se juega con dos de las tres ideas que, junto con la imagen poética del humo de la patria, serán típicas en este tipo de alusiones a Odiseo como modelo de amor por la patria: el rechazo a la inmortalidad como medida de este apego y la humildad como característica de Ítaca que no disminuye tal afecto. La noción de la rudeza de Ítaca figura ya en Homero. Odiseo reconoce la aspereza de su hogar, a pesar de la cual manifiesta su amor por ella, justo en oposición a su negativa a las intenciones de Calipso y, supuestamente, también de Circe (*Od.* IX 21-36) Como en el texto homérico, el anhelo de Ulises por su patria se engrandece cuando se parangona al inmenso don de la

---

<sup>371</sup> Sobre la tradición de vinculación de Odiseo con el parasitismo, cf. Montiglio 2011: 94-100. Para algunas notas sobre su reivindicación epicúrea, cf. Stanford 1954: 266 n. 11.

inmortalidad al que es preferida, sin importar la pequeñez y la pobreza de la tierra por la que se decanta frente a la vida magnífica que le ofrece la ninfa. La insignificancia de Ítaca contrapuesta a la inmortalidad no solo ensalza aún más el deseo de Ulises por su patria, sino que sirve a Cicerón para reclamar, por boca de Craso, un apego todavía más grande hacia Roma. El razonamiento es que si un hombre como Ulises, al que llama *sapientissimus vir*, se sintió tan unido a una tierra tan minúscula y poco importante, con más razón debían amar Roma como gran imperio y patria de la mayor excelencia.

La elección del hogar sobre la vida eterna es aludida asimismo por Apolonio de Tiana en su carta XLIV, dirigida a su hermano Hestieo (Ap.Ty. *Ep.* XLIV 19-21). En ella, Apolonio utiliza el rechazo de la inmortalidad ofrecida a Odiseo por “una diosa”, esto es, por Calipso, como ejemplo universal del amor que todos los hombres sienten por su patria, incluso a pesar de la doctrina del cosmopolitismo que defiende el filósofo<sup>372</sup>. Aunque, como se queja Apolonio, “nadie es profeta en su tierra”. De este mismo hecho se lamenta Dión de Prusa. En su alocución XLVII dirigida precisamente a su pueblo natal de Prusa, Dión considera que bajo la nostalgia de Odiseo por su patria se encuentra en realidad el anhelo del propio Homero por la suya, a pesar de que prefirió ser un poeta errante y ocultar su origen antes que porfiar por el reconocimiento en su lugar de procedencia. Dión no alude en este caso al ofrecimiento de la inmortalidad, sino que aparece aquí la imagen, como tercera idea más frecuente en la evocación de la nostalgia de Odiseo, del héroe tan ávido de contemplar el humo de su patria que quería morir (D.Chr. XLVII 6, 4-7, 1)<sup>373</sup>. La evocación se realiza casi en los mismos términos en los que lo hiciera en su discurso XIII. La ambivalencia del ejemplo odiseico para Dión es notable: lo que en la rememoración de su destierro servía como reproche impropio de un héroe estoico como Odiseo y como justificación de su entrega a la vida errante<sup>374</sup>, ahora, frente a su pueblo natal, se convierte en demostración de querencia por la patria.

Las tres nociones, el rechazo de la inmortalidad, el deseo de contemplar el humo de la patria y la humildad de Ítaca, figuran en el *Elogio de la patria* de Luciano (Luc. *Patr.Enc.* 11), un discurso en el que el de Samosata se aleja del concepto de ciudadano cosmopolita y defiende el amor por la ciudad natal. Aunque en ningún caso se menciona a Odiseo, la *Odisea* o alguna de sus aventuras de forma explícita, sino que lo atribuye a un indefinido τις, elevando así el ejemplo a un nivel universal, la evocación hace referencia a los dos episodios del poema homérico que ofrecen una alternativa feliz y consciente al retorno a Ítaca. La mención de un origen isleño—νησιώτης—no solo sirve

---

<sup>372</sup> Según Penella 1979: 113, la carta sería respuesta a alguna acusación de deslealtad a su ciudad.

<sup>373</sup> Una alusión curiosa a esta imagen tan célebre es la de Apuleyo en la *Apología* (*Apol.* 57, 9-20) cuando tilda a un acusador que había asegurado haber visto el humo de unos supuestos sacrificios nocturnos ilegales en casa de Apuleyo, en Oea, desde Alejandría (unos 1900 kilómetros), como poseedor de una vista que sobrepasa *Ulixi uota et desideria* (“los votos y los deseos de Ulises”). Pinta a continuación Apuleyo una cómica imagen de Ulises escudriñando el horizonte con la intención de divisar el humo patrio.

<sup>374</sup> Cf. Montiglio 2011: 182, n. 57: “Odysseus’ longing is held emblematic for the position of the wise man (Homer himself and most philosophers), who “has” to leave his country and misses it”.

para remitirnos a Odiseo<sup>375</sup>, sino que nos recuerda al argumento de la humildad de Ítaca como tierra que ya mencionaba Cicerón, a pesar de la cual y a pesar del bienestar que le pueden proporcionar los feacios, el héroe quiere llegarse cuanto antes. El parangón del amor a la patria continúa con el rechazo a la inmortalidad. El rechazo a la vida eterna se construye sobre la oposición con inmortalidad en tierra ajena frente a una tumba, esto es, a la mortalidad en la propia patria— τὸν ἐπὶ τῆς πατρίδος τάφον—. La mención de la muerte en la patria nos conduce a la visión del humo que de ella asciende. Luciano, sin embargo, innova en el uso de la imagen, pues no la relaciona con el deseo de morir por el anhelo de su contemplación, sino que lo reelabora, asignándole un paradójico brillo a ese humo patrio superior a ojos de quien regresa a cualquier llama extranjera.

El amor a la tierra natal a pesar de su modestia está presente también en la alusión de Himerio en su discurso LXIV, compuesto para ser pronunciado en su antigua escuela de retórica. En esta ocasión, la contraposición se realiza en el eje de la grandeza de las tierras por las que puede optar Odiseo: la insignificancia de “la pequeña Ítaca”—τὴν μικρὰν Ἰθάκην (Him. Or. LXIV 16-17)—se enfrenta a las divinas Ogigia y Calipso. Nada se dice, así, del rechazo de la inmortalidad u otro aspecto del episodio, aunque es evidente que Himerio juega también con el conocimiento previo de la aventura odiseica.

Pero también respecto al amor de Odiseo por su patria encontramos una referencia discordante: Filóstrato recoge en su *Vida de Apolonio de Tiana* (Philostr. VA 7, 10, 17-20) una broma de Apolonio en su encuentro cerca de Roma con el filósofo Demetrio. Apolonio compara la vida de este último con la que Odiseo llevara en la isla de Calipso, que, como hemos ya mencionado, sitúa también frente a la costa italiana. Según Apolonio, Odiseo se olvidó de su hogar y, justamente, del humo de su patria mientras vivía con Calipso. Resulta esta una inversión completa de los versos de *Od.* I 55-59, donde el deseo de contemplar el humo saliendo de la patria era la respuesta a los fallidos intentos de la ninfa por que se olvidara de Ítaca. Por otra parte, la vinculación de la evocación con el lujo en el que vive Demetrio relaciona la referencia de Filóstrato con la corriente que, junto a Ovidio y Dión, consideraba la existencia de Odiseo en Ogigia como no tan mísera<sup>376</sup>.

### 3.3. La defensa de la fidelidad de Odiseo

Volviendo de nuevo al encomio de Libanio y a la epístola de Séneca, podemos apreciar en ellos cómo el deber ético de Odiseo para con la patria aparecía vinculado indisolublemente con sus obligaciones familiares como esposo, hijo y padre. Los lances

---

<sup>375</sup> Sobre todo, si lo conectamos con el inicio del discurso, que comienza, de hecho, reconociendo el tópico en el que se habían convertido las palabras de Odiseo en *Od.* IX 34 de que “no hay nada más dulce que la patria” (οὐδὲν γλύκτιον ἢς πατρίδος). Nótese como en la expresión de Luciano la insularidad de Ítaca y la felicidad feacia se contrastan con el apresuramiento hacia la patria (σπεύδει τις εἰς τὴν πατρίδα) a través de una doble construcción con καὶ. La negativa a la inmortalidad y la contemplación del humo patrio son aquí argumentos independientes, como demuestra la segmentación por la repetición del correlativo καὶ, a diferencia del pasaje de Cicerón comentado a continuación.

<sup>376</sup> La asociación de Calipso como ejemplo de lujo descrito por Homero, en relación con la admiración de Hermes, aparece en el *Banquete de los eruditos* de Ateneo de Náucratis (I 28, 22-23).

eróticos de Odiseo con Circe y con Calipso suponían un escollo para esta valoración ética del héroe homérico que en algunos casos se intentó sortear.

En el *Económico* atribuido a Aristóteles (Arist. *Oec.* III 146) se niega cualquier tipo de unión sexual entre Calipso y Odiseo. Según esta obra y contrariamente a lo narrado en el poema homérico, la inmortalidad de Calipso, denominada aquí tan solo como hija de Atlas, fue ofrecida a Odiseo a cambio de mantener con ella relaciones sexuales, no para perpetuar su presencia en la isla, y la razón del héroe, por lo tanto, no se debió al retorno, sino al respeto debido a su esposa. Si Odiseo cedió a yacer con Circe fue solamente por ser este requisito para salvar a sus compañeros. También el neopitagórico Jámblico atribuye a Pitágoras en su *Vida pitagórica* (Iambl. VA 11, 57) la difusión en Crotona del rechazo de la inmortalidad de Calipso como muestra de la lealtad de Odiseo, aunque en este caso se da la vuelta al argumento: en lugar de utilizarse como ejemplo para que los maridos mantengan su fidelidad a la esposa, se utiliza como ejemplo para que las mujeres tomen como modelo a Penélope como cónyuge capaz de inspirar tanta lealtad<sup>377</sup>.

### 3.4. Otros usos: la superación de una tentación y los consejos de navegación

Un uso singular de la tentación del matrimonio con la diosa, así como de la imagen del humo que se eleva de la ciudad anhelada se halla en el discurso en el que Libanio cuenta su propia vida (Lib. *Or.* I 12). Relata Libanio cómo, mientras que su amor por el estudio y las historias de un amigo sobre la sofística que se cultivaba en Atenas le impulsaban a viajar a la ciudad griega, en su tierra natal de Antioquía, dada la fama de las penalidades a las que lo había abocado la temprana muerte de su padre, de su prudencia y de su dedicación al trabajo, se le presentaban muchas propuestas de matrimonio. Pero la decisión de Libanio de dedicarse a la retórica era inapelable. Cita, de este modo, el verso que por excelencia define el rechazo de Odiseo a las proposiciones de Calipso cuando el héroe las refiere a terceros en la *Odisea*: ἀλλ' ἐμὸν οὔποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθον (cf. *Od.* VII 258 y XXIII 337, con cambio del verbo de singular a plural). En una hipérbole magnífica, el orador equipara su determinación con la de Odiseo en Oigia por retornar a Ítaca. La comparación opera en dos ejes: en primer lugar, su desprecio a las propuestas de matrimonio es tal que Libanio cree que “hubiera rechazado hasta un matrimonio divino”—καὶ θεῖον ὑπεριδεῖν ἄν γάμον (I 12.18-19)—, como también el héroe homérico desdeñó permanecer junto a Calipso como su esposa; en segundo, porque la negativa se produce por el anhelo de marchar a otra ciudad, cuyo deseo de contemplarla se concentra en la imagen del humo ascendiendo de ella. Pero, Ítaca ha quedado

---

<sup>377</sup> También en uno de sus ejercicios retóricos de *ethopoía*, Libanio menciona el rechazo a los “amores de Calipso”—τῶν Καλωπιδῶν ὑπεριδῶν ἐρώτων (Lib. *Eth.* XXV 4, 3)—, si bien no está claro que con ello se refiera a la relación carnal o, de una manera más genérica, al enamoramiento de la ninfa que está en la base del conflicto de toda la aventura.



transformada en Atenas y lo que era un retorno para Odiseo es para Libanio un ansia por partir de su ciudad natal para visitar la capital de la cultura griega<sup>378</sup>.

La fórmula ἀλλ' ἐμὸν οὐ ποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθε es aplicada también, algo laxamente, a la supuesta proposición de matrimonio de Circe en *Od.* IX 33. Un empleo semejante, aunque sin vincularlo expresamente al episodio de la ninfa de Ogigia ni al de la maga de Eea, da al verso Cicerón en una carta plagada de citas homéricas dirigida a César en recomendación de un tal Precilio, cuyo padre, de idéntico nombre, hostigaba a Cicerón para que aceptara la invitación a la alianza de César (*Cic. Fam.* XIII 15.1.10). Cicerón recurre entonces al verso de la *Odisea* para asegurar que Precilio nunca consiguió convencerle.

Al igual que sucedía con las menciones y evocaciones del episodio, los consejos que Calipso proporciona a Odiseo para la travesía desde Ogigia, registrados en paralipsis cuando el héroe se halla ya inmerso en la navegación (*Od.* V 271-277), tuvieron también su presencia en el discurso retórico-filosófico. Ya Aristóteles citaba a este respecto a Calipso y sus consejos como metáfora para conducirse en la vida por el término medio en la *Ética a Nicómaco* (*Arist. EN* 1109A-1109B), si bien le atribuía erradamente unas palabras que correspondían a las admoniciones de Circe en el canto XII<sup>379</sup>. La navegación de Odiseo sobre la balsa como metáfora de la forma de conducirse en la vida aparece también en el *Fedón* de Platón (*Pl. Phd.* 85C7-85D4).

Un uso más extraño es el de Elio Aristides, quien, en su refutación del argumento platónico de que la retórica no es un arte por ser conjetural y, por tanto, no basado en la razón, expone como casos de artes que tienen la conjetura en el centro de su funcionamiento la navegación. La indicación de Calipso de que el héroe debe conservar en su ruta la estrella polar, esto es, la Osa, a mano izquierda es empleada aquí como ejemplo para ilustrar cómo los marineros deben, primero, apuntar a un objetivo, y después conjeturar un rumbo (*Arist. Or.* II p. 36 Jebb, 4). Después de tener la constelación señalada por la ninfa en el lugar correcto, Odiseo debió también, según Elio Aristides, conjeturar la dirección que iba a tomar<sup>380</sup>.

### 3.5. La alegoría

La tradición alegórica de los textos homéricos en la Antigüedad grecolatina no prestó gran atención al episodio de Calipso. Las pocas alegorizaciones que es posible encontrar continúan con las líneas de la interpretación exegética ético-mística,

---

<sup>378</sup> Melero Bellido (2001: 72, n. 40) apunta que la comparación con la situación de Odiseo en Ogigia “está destinada a sugerir el disgusto que en su familia produjo su elección de convertirse en un profesional de la retórica”. Sobre la tradición de la imagen del “humo de Atenas”, cf. n. 42. Libanio remite una vez más al humo ascendiendo desde Ítaca en su carta 1155F, al aconsejar a su amigo Ulpiano que no valore en menos el humo de Arabia y que persista en sus esfuerzos por gobernar la región.

<sup>379</sup> El error era ya notado desde antiguo en los escolios a la *Ética a Nicómaco* 1109A 30.2. Cf. Bompaire 1958: 394.

<sup>380</sup> Sobre el uso de los consejos de navegación por Crates de Malos, según atestigua uno de los papiros de Oxirrinco, cf. Ramelli 2007: 262-263.

neoplatónica en su mayoría, y su uso paradigmático en el discurso retórico. Calipso se erige en ellas como un obstáculo para las facultades intelectuales o espirituales de Odiseo. La más completa pertenece a Olimpiodoro, filósofo que representa el final de la tradición pagana neoplatónica en Alejandría, y, por ende, el final de la Tardoantigüedad en los albores del surgimiento del Imperio bizantino, Calipso encarna para Olimpiodoro la imaginación—φαντασία—como una de las afectaciones que perjudican la capacidad de conocimiento del hombre (Olymp. *in Phd.* 6, 2, pp. 97-98 Westerink). En la tendencia neoplatónica de hacer a Odiseo una personificación del alma que ha de atravesar el mundo y sus distracciones para alcanzar su verdadera patria metafísica, Odiseo ha de superar esta limitación con ayuda de la razón—λόγου ὀρθοῦ—, que vendría simbolizada por Hermes<sup>381</sup>. Sin embargo, se constata de nuevo el conocimiento imperfecto del episodio, tal vez ni siquiera de primera mano, a medida que nos acercamos al final del período antiguo. Una vez más, se produce una confusión del episodio de Calipso con otro de interpretación semejante para esta corriente de pensamiento, en este caso el de Circe. Olimpiodoro atribuye el empleo del *móly* a la aventura en Ogigia. El filósofo neoplatónico juega con la etimología aparente del nombre de Calipso e infiere que esta, por cuanto símbolo de la fantasía, nubla el entendimiento de los hombres como un velo—¿quizá en alusión a la escena de vestimenta de *Od.* V 229?—, esto es, cubre el Sol. Circe, como hija del Sol, representaría a su vez su contrario, la percepción, que habría armado en su anterior visita a Odiseo contra Calipso. Un primer enfrentamiento entre Circe y Calipso que pudo tener su influencia en representaciones medievales del episodio.

La de Olimpiodoro constituye una elaboración mayor de una alegoría que ya aparecía mencionada casualmente en el *In primum Euclidis elementorum librum commentarii* de Proclo, un comentario neoplatónico al tratado de geometría de Euclides. En el pasaje en cuestión (Procl. *in Eucl.* p. 55, 18-23), Proclo se refiere también a Calipso como la “fantasía”, la facultad de la imaginación capaz de captar las imágenes mentales de las formas geométricas, pero que aún está un paso por debajo de la verdadera comprensión de las mismas, concebidas al estilo de las Ideas platónicas. Esto solo puede alcanzarse a través de la liberación de un Hermes, que nos permita alejarnos de esta otra Calipso, y nos eleve cual Odiseo a un nivel de comprensión superior<sup>382</sup>. En un sentido similar, Proclo también menciona a Calipso como intermediaria a través de la que, con la mediación de Hermes, Odiseo tiene acceso al conocimiento divino, en referencia a la conversación entre Helios y Zeus de *Od.* XII 389-390 (Procl. *in Cra.* 79). En estos casos, pues, Calipso no tendría un sentido eminentemente negativo, sino positivo, por cuanto que escalón intermedio en el ascenso hacia una comprensión superior.

<sup>381</sup> Apunta Buffière (1973: 464 n. 13) que en la alegoría de Olimpiodoro, Odiseo no representa propiamente el alma, sino “l’esprit captif dans le corps”.

<sup>382</sup> Cf. Lambertson 1989: 224-225. En la n. 252 Lambertson propone la hipótesis de que la referencia a un regalo—δῶσις—de Hermes puede estarse refiriendo no a esta elevación a un entendimiento mayor, sino que, como Plotino, Proclo habría confundido los episodios de Circe y Calipso, y estar pensando aquí en el *móly*.

La interpretación de Hermes como símbolo de las facultades intelectuales de Odiseo que le procuran la huida de Calipso es el elemento común más frecuente y antiguo en las alegorías relativas al episodio. De hecho, a ello se refiere la única alegoría acerca de esta aventura de Odiseo en las *Alegorías* de Heráclito, la primera y una de las más importantes obras en el corpus alegórico homérico, datada en torno al siglo I d.C. La alegoría 67<sup>383</sup> hace referencia a la inteligencia de Odiseo en el discurso y ve a Hermes como la “persuasión de las variadas palabras”—τὴν πειθὸν τῶν ποικίλων λόγων— de Odiseo<sup>384</sup>. El alegorista explica esta interpretación del dios en relación a la comparación de su vuelo con el de un pájaro en *Od.* V 51-54, entendiéndola no como símil, sino como metamorfosis, y a la célebre fórmula homérica de las “palabras aladas”, ἔπεα πτερόεντα. La lectura de Heráclito es más moderna de lo que pueda parecer. También parte de la crítica actual ha querido ver, desde una perspectiva psicologizante, en la actividad divina de los poemas una externalización de procesos mentales internos de los personajes. Ya veíamos que la falta de referencia a la visita de Hermes en la comunicación de liberación de Calipso a Odiseo era analizada como evidencia de que la conversación entre las deidades dramatizaba el proceso psicológico por el que la ninfa se había auto-convencido de la necesidad de dejar marchar al héroe<sup>385</sup>. Sin llegar a tanto, Heráclito considera esta persuasión como procedente de la elocuencia de Odiseo.

Por último, nos gustaría mencionar entre las alegorías del episodio, una que poco tiene que ver con la ética o la mística, sino con un asunto muy mundano: el de las deudas. Así aparece en el tratado de Plutarco *Sobre la inconveniencia de contraer deudas* (*Mor.* 827D-832A). En 831D-831E, Plutarco utiliza a Odiseo hundido por las vestiduras otorgadas por Calipso, citando el verso de *Od.* V 264, como alegoría de los endeudados ahogados por sus préstamos. Como el héroe homérico, Plutarco los conmina a deshacerse de sus posesiones, por más que estas sean magníficas y queridas, como las ropas dadas por la ninfa que “emanaban la fragancia de su cuerpo inmortal y eran dones y recuerdos de su amor”<sup>386</sup> (χρωτὸς ἀθανάτου πνέοντα, δῶρα καὶ μνημόσυνα τῆς φιλίας ὄντα τῆς ἐκείνης, *Mor.* 831D). Si lo hicieran, aunque llegaran a duras penas sobre un velo a través del mar, encontrarían después cuanto les es necesario para vivir, como Odiseo ayudado por Leucótea y llegado a la isla de los feacios, de lo contrario, como el héroe lastrado por los vestidos de Calipso, acabarían pereciendo bajo las olas de la tempestad de la deuda.

### 3.6. El priapeo 68

Antes de pasar a hablar de la crítica racionalista y de la tradición antihomérica, nos gustaría siquiera mencionar una curiosa e irreverente recreación del argumento de la *Odisea*, en general, y en concreto, del episodio de Calipso. Se trata del priapeo 68 de esta colección de composiciones de carácter marcadamente sexual. Si hemos reservado hasta

---

<sup>383</sup> Seguimos la numeración de la edición de Buffière para Les Belles Lettres (1962).

<sup>384</sup> Montiglio (2011: 79 y 181 n. 38) interpreta la alegorización en un sentido ético y considera que esta ayuda de Hermes representa en cambio las “posesiones morales” de Odiseo.

<sup>385</sup> Cf. Kaiser 1964: 208.

<sup>386</sup> Traducción de Alcalde Martín 2003.

ahora el análisis de este poema y no lo hemos incluido entre las reelaboraciones o menciones literarias se debe a que los versos de este priapeo anónimo no se dirigen tanto a satirizar “pornografiando” el poema homérico y sus aventuras en sí mismas como la tradición exegetica y alegórica que veía en ellas significados ocultos. En efecto, a partir de los versos 18-38, el priapeo vuelve su atención desde la *Ilíada*, cuyo conflicto considera derivado de la lujuria, a la *Odisea*. Realiza entonces una curiosa interpretación de los avatares del héroe itacense: todos los elementos de sus aventuras pueden identificarse, de una manera u otra, con el pene, y todas las pasiones que despertó, como los amores de Circe y Calipso, o el capricho de Nausícaa, obedecieron a su deseo por el poderoso miembro de Ulises<sup>387</sup>. La identificación de los símbolos y figuras del poema épico con el ardor erótico caricaturiza los elevados intentos de exegetas y alegoristas por buscar un significado ético y místico en los lances del héroe homérico reduciéndolos a la más baja obscenidad.

#### 4. LA CRÍTICA RACIONALISTA Y LA TRADICIÓN ANTIHOMÉRICA

Otro tipo de crítica que también se acercó al episodio homérico de Calipso fue aquella que trataba de explicar los acontecimientos del episodio desde un punto de vista racional, intentando reducir sus elementos fantásticos a soluciones conforme a la lógica, o, sirviéndose de argumentos evemeristas, remontarlos a sucesos históricos remotos supuestamente exagerados por la fantasía poética y popular. En este sentido, este tipo de interpretación puede relacionarse con la tradición antihomérica, una corriente que negaba que los hechos de la *Ilíada* y la *Odisea* hubieran acontecido según los relató Homero y ofrecía versiones alternativas. En lo que a la aventura de Calipso respecta, bien se desmentía que el episodio hubiera ocurrido en absoluto o bien la ninfa se transformaba en una reina que gobernaba sobre su isla. Las obras más representativas de esta tradición antihomérica son, esencialmente, el *Discurso troyano* de Dión de Prusa, el *Heroico* de Filóstrato, y, sobre todo, el *Diario de la Guerra de Troya* de Dictis Cretense y la *Historia de la destrucción de Troya* de Dares Frigio, cuyas versiones de la materia de Troya se fueron imponiendo a medida que se perdía en el Occidente europeo la comprensión del griego y el acceso directo a los textos originales de la *Ilíada* y la *Odisea* durante la Edad Media hasta su resurgimiento en el siglo XIV.

##### 4.1. La exégesis racionalista

La exégesis racionalista del episodio de Calipso remonta al siglo IV a.C. Entre los fragmentos de Aristóteles dedicados a los *Aporemata Homerica*, esto es, a los “problemas homéricos”, se conserva uno, recogido en el *sch.Od.* XXIII 337 (Arist. *Fr.* III 178, pp. 136-137 Rose), en el que el filósofo se pregunta por el motivo del rechazo a la inmortalidad ofrecida por Calipso. Concluye que se debe, simplemente, a que Odiseo no

---

<sup>387</sup> La “reducción a sus aspectos eróticos”, argumenta Cristóbal López 1994a: 508 no es “sino un paso más en la simplificación exagerada que de ella hacía Ovidio en *Trist.* II 375-376”, para quien la *Odisea* no era más que la historia de una mujer asediada por el cortejo de muchos hombres mientras su marido estaba ausente.

creyó la propuesta de la ninfa: ἡ μὲν γὰρ ἔφασκε ποιήσειν, ὁ δὲ οὐκ ἐπίστευεν, οὐχὶ πιστεύων παρηγεῖτο (“pues ella decía continuamente que lo iba a hacer [concederle la inmortalidad], pero él no la creía, y, al no creerla, la rechazaba”). Así, las afirmaciones de rechazo ante los feacios obedecerían al objetivo de aparecer más más serio todavía en su deseo por ser enviado a casa cuanto antes<sup>388</sup>. Supone esta una nueva lectura de la aseveración de Odiseo ἀλλ’ ἐμὸν οὐ ποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθεν (“pero nunca persuadió a mi ánimo en mi pecho”). Tal falta de persuasión sería entendida, de esta forma, no como la incapacidad de Calipso para convencerlo de aceptar la inmortalidad y quedarse a su lado, sino como muestra del escepticismo de Odiseo sobre la realidad de las promesas de la diosa. Recordemos las palabras atribuidas a Antístenes y trasladadas por Porfirio (Porph. *ad Od.* VII 258, 20-21) de que “mucho mienten los amantes y prometen cosas imposibles”<sup>389</sup>.

Heráclito (*Sobre lo increíble* 32)<sup>390</sup>, racionaliza de otra manera el ofrecimiento del episodio homérico. No se duda de la verdad de la propuesta, pero a lo que la ninfa se estaría refiriendo no es la inmortalidad por cuanto que vida y juventud eterna, por ser esta promesa “contraria a la razón” (ἄλογον), sino un abundante y espléndido sustento y un género de vida despreocupado. Apoya Heráclito su argumentación aludiendo a un refrán griego, “estar entre los dioses” (ἐν θεοῖς), usado cuando uno se encontraba en un banquete.

#### 4.2. La tradición antihomérica

En lo que respecta a la tradición antihomérica, *Discurso troyano* de Dión no cita el episodio de Calipso salvo para criticar que Homero asegurara tener conocimiento de las conversaciones entre dioses, en directa oposición a la valoración positiva que de ello haría más adelante Proclo (XI 20). En cambio, en el *Heroico*, Filóstrato se refiere a los amores de Circe y Calipso, si bien solo para rechazarlas. De hecho, Filóstrato niega que tales aventuras con Calipso y Circe tuvieran siquiera lugar:

καὶ τὴν νῆσον δὲ τὴν Ὠγυγίαν καὶ τὴν Αἰαίαν  
καὶ ὡς ἦρων αὐτοῦ αἱ θεαί, παραπλεῖν κελεύει καὶ  
μὴ προσορμίζεσθαι τοῖς μύθοις· ἔξωρόν τε γὰρ τῶν

<sup>388</sup> Sobre esta interpretación de la diplomacia de Odiseo, cf. Montiglio 2011: 64-65.

<sup>389</sup> No hay, sin embargo, como en la *Epopéya de Gilgamesh*, sospecha de que la inmortalidad oculte un daño; simplemente, se duda de que la promesa sea vana, pero no engañosa. Odiseo se muestra dudando en el episodio solo de la orden de partir en una balsa (*Od.* V 173-79). En cambio, el mismo Porfirio recoge un poco después (Porph. *ad Od.* VII 311, 7-16) una interpretación según la cual el rechazo a Nausícaa probaba la verdad del rechazo al ofrecimiento de Calipso, sin que ahí aparezca rastro de duda sobre lo genuino de la proposición de la diosa.

<sup>390</sup> No parece el mismo Heráclito que el de las *Alegorías*, aunque es imposible de determinar. La datación de la obra, sin embargo, es contemporánea o algo posterior (s. I-II d.C.). Manejamos la edición del texto que aparece en Stern 2003, publicado en el número 133 de *TAPhA*. Cf., asimismo, la traducción al italiano de Ramelli 2007: 379.

ἐρωτικῶν εἶναι τὸν Ὀδυσσεῖα καὶ ὑπόσιμον καὶ οὐ  
μέγαν καὶ πεπλανημένον τοὺς ὀφθαλμοὺς διὰ τὰς  
ἐννοίας τε καὶ ὑπονοίας. ἐνθυμουμένῳ γὰρ ἐφίκει,  
τοῦτο δὲ ἄχαρι ἐς τὰ ἐρωτικά.

Philostr. *Her.* pp. 717, 21-718, 2

Asimismo, ordena a la isla de Ogiogia, a Eea y a los amores entre las diosas y Ulises, que pasen de largo en su navegación y que no echen el ancla en nuestros relatos. Ulises era ya mayor para estos amores; además tenía la nariz aplastada, era bajito, y su mirada se perdía en cabildeos y maquinaciones: un hombre con aire meditabundo no es atractivo para el amor.<sup>391</sup>

La versión de los hechos de Filóstrato pretende conferir autoridad a su relato contrario a la ortodoxia homérica mediante un rocambolesco y de suyo también inverosímil marco narrativo según el cual la procedencia de estas revelaciones era el mismísimo fantasma de Protesilao, que se apareció a un viñador, quien a su vez se las transmite a un fenicio. Irónicamente, esta fuente de primera mano de la guerra de Troya vuelta de ultratumba advierte de que muchas de las aventuras atribuidas a Odiseo deben ser rechazadas como falsas e inverosímiles. Los relatos de los amores con Calipso y Circe no se contemplan en esta narración no por contener hechos imposibles e irracionales, como la metamorfosis mágica o el ofrecimiento de la inmortalidad, que no se mencionan, sino a cuenta de que la edad avanzada y lo poco agraciado del físico de Odiseo lo hacía improbable objeto de amor de estas divinidades. Precisamente las cualidades que en mayor medida se destacan como queridas para la ninfa desde Homero, su astucia y recelo (cf. *Od.* V 182: ἧ δὴ ἀλτρός γ' ἐσσι καὶ οὐκ ἀποφώλια εἰδώς), son declarados por Filóstrato como “desagradables para el amor” (ἄχαρι ἐς τὰ ἐρωτικά). El texto establece, así, un paralelo con *Ars* II 123-142, donde precisamente Ovidio desarrolla el argumento contrario: aunque Odiseo no era hermoso, era elocuente, y fue esa cualidad mental la que encendió el corazón de la ninfa

Pero el texto antihomérico sobre el retorno de Odiseo por excelencia por su relevancia para la tradición posterior el *Diario de la Guerra de Troya* de Dictis Cretense. Tiene este texto una historia hartamente compleja: el texto que ha llegado hasta nosotros es una traducción al latín del siglo IV d.C. realizada por un tal Septimio a partir de un original griego perdido de principios de época imperial, sobre cuya existencia se dudaba hasta el hallazgo de unos breves fragmentos a principios del siglo XX. El marco narrativo justifica el relato en primera persona remitiendo a un pretendido manuscrito en escritura fenicia, presunto autógrafa de Dictis, un cretense, testigo ocular del bando griego de los hechos acontecidos en Troya, miembro de la expedición del rey Idomeneo. El recurso a un narrador en primera persona persigue dar un marchamo de veracidad a la ficción. La

---

<sup>391</sup> Traducción de Mestre 1996.

obra adopta una posición evemerista respecto a los episodios de Circe y Calipso, que quedan convertidas en reinas de sus respectivas islas<sup>392</sup>. Aunque, como bien observa Cristóbal López (2001: 335-336, n. 270) el relato es retrospectivo y comienza *in medias res*, como la *Odisea*, este inicio nada tiene que ver con Calipso, que ha perdido aquí cualquier función estructuradora del relato. Los retornos de los héroes, incluido el de Ulises (parágrafos 5-6), son narrados en el libro VI. Sobre Calipso se afirma:

Exactus per Aeoli insulas devenerit ad Circen atque inde ad Calypso  
utramque reginam insularum, in quis morabantur, ex quibusdam  
inlecebris animos hospitum ad amorem sui inlicentes.

Dictys Cretensis VI, 5

Llevado a lo largo de las islas de Éolo, fue a parar a Circe y luego a Calipso, reinas ambas de las islas donde vivían, que, usando ciertos hechizos, atraían a su amor los ánimos de sus visitantes.<sup>393</sup>

En el relato de Dictis, Circe y Calipso son estrechamente vinculadas: ambas son caracterizadas de una vez de manera idéntica como mujeres con un gran poder de seducción (*inlecebris*), con el que atraían a los navegantes que por allí pasaban, en el procedimiento propio de las Sirenas y que puede imputarse en todo caso a Circe, pero no a la Calipso homérica. Aunque la interpretación habitual es que esta seducción es de orden mágico<sup>394</sup>, de suerte que en la tradición posterior, sobre todo medieval, Calipso se representará también como una hechicera, lo cierto es que en Dictis tal seducción no se vincula explícitamente con poderes mágicos. De todos modos, la asociación de Calipso con la magia en relación a la seducción de Odiseo tiene raíces ya en la propia *Odisea*: una vez más, recordamos las palabras con las que Atenea describiera los intentos amorosos de Calipso en *Od.* I 56, con aquellas célebres *μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι*.

Los episodios de Calipso y Circe en Dictis no solo se asocian, hasta el punto casi de identificarse, en su contenido, sino también en la secuencia en que ocurren: en una clara desviación del relato homérico, la aventura con la ninfa sigue inmediatamente—*inde*—a la de la maga, que ocupa, *grosso modo*, su lugar original entre Eolo—si es que en Dictis Eolo no es el nombre del archipiélago o del soberano de las islas que enseñorean Circe y Calipso—y la consulta a los muertos y el paso por las Sirenas, una vez que el episodio de los Lestrigones ha sido tratado conjuntamente con el del Cíclope. Pareciera

---

<sup>392</sup> El esolio al verso 55 del canto I de la *Odisea* (*sch. Od.* I 55H) presenta un planteamiento muy similar: Calipso era, de hecho (*πραγματικῶς*) una mujer mortal, reina e hija a su vez de otro soberano llamado Atlas, la cual retuvo durante mucho tiempo a Odiseo esperando tomarlo como esposo. Como en Dictis y el resto de la tradición antihomérica, no hay mención a la promesa de vida eterna.

<sup>393</sup> Traducción de Cristóbal López 2001.

<sup>394</sup> Cristóbal López, en sus notas a la traducción de la editorial Gredos (2001: 357 n. 274) entiende que estos encantos son mágicos. Nosotros estamos, en cambio, de acuerdo con Galindo Esparza (2015: 172) en que esta seducción a la que alude Dictis no tiene por qué ser procurada necesariamente a través de la hechicería, aunque sin duda así fue entendida por la tradición medieval. La inclusión de la magia en un relato de pretensiones racionalistas puede sorprender desde un punto de vista moderno, pero no sucedía así en época antigua.

que en el relato de Dictis Ulises rebota de la isla de una a la otra y es sometido en ambas a peligros de la misma índole. Como resultado de esta posición del episodio, Ulises ya no está solo cuando llega a la isla de Calipso, sino que, como ocurría en la aventura de Circe, sigue teóricamente acompañado de sus camaradas. Y decimos teóricamente porque, aunque la del desarrollo del relato se sigue que al menos unos pocos de los compañeros seguían vivos, lo cierto es que, tras el encontronazo con el Cíclope, la narración se centra únicamente en Ulises y se desentiende de los compañeros, hasta que sufran nuevas pérdidas en sus filas a causa de Escila y Caribdis.

La versión de Dictis sobre el regreso de Odiseo fue la preferida durante los últimos momentos de la Antigüedad y para todo el período medieval, que había tomado la historia de la procedencia del relato como auténtica y valoraba la autoridad de su testimonio ocular y la explicación racional que ofrecía de los episodios de la *Odisea* frente a los elementos increíbles de la narración homérica. El *Diario de la Guerra de Troya* era ensalzado como la verdadera historia del conflicto troyano y los regresos de los héroes. Estas características determinaron que gozara de prestigio no solo en el Occidente romano, donde cada vez existían más dificultades para comprender el griego y, por ende, para acceder de primera mano a los poemas homéricos, sino que también alcanzaron la helenizada zona oriental. En el límite entre el fin de la Tardoantigüedad y el principio del Imperio Bizantino, alrededor de los mismos años en los que Olimpodoro está realizando su alegorización neoplatónica de del episodio homérico, el cronista bizantino Juan Malalas (s. V d.C.) se hace eco en su *Chronographía* del retorno de Odiseo según lo contado por Dictis Cretense. La versión dada por Malalas, empero, no se corresponde por entero con la Dictis. O, mejor dicho, el texto de Dictis funciona como base sobre el que se desarrolla una exposición ligeramente más detallada, con alguna modificación<sup>395</sup>.

En las primeras líneas del capítulo 19 del libro V<sup>396</sup> de la *Chronographía* se recoge cómo Odiseo llega desde Sicilia a las islas de Eolo, esta vez especificado como nombre del emperador de tal archipiélago, por el que es hospedado, a la pareja de islas gobernadas respectivamente por Circe y Calipso. No hay cambio respecto a la interpretación evemerista, según la cual las divinidades han sido transformadas en reinas, como tampoco en la sucesión inmediata de ambas aventuras. Malalas incluye, sin embargo, el detalle de que Circe y Calipso son hermanas, hijas ambas de Atlas, que había sido el rey de dichas islas y las había repartido entre sus hijas a su muerte. Circe había sido entregada de pequeña al tempo de la isla de Eea para convertirse en sacerdotisa de Helios y poseía poderes mágicos y místicos. Así, defendía que Helios era su verdadero padre. Los

---

<sup>395</sup> Surge aquí el problema irresoluble de las fuentes. Malalas cita a Dictis como fuente tanto para el episodio de Calipso como para el de Circe, si bien en este último caso comparecen otras desconocidas para nosotros como Sísifo de Cos y Fidalio de Corinto. Es imposible saber, asimismo, si el Dictis consultado por Malalas es el mismo que el que ha llegado hasta nosotros, o si es necesario hipotetizar una fuente intermedia. Los desarrollos y modificaciones bien podrían ser, igualmente, una innovación del propio Malalas. Para el problema de las fuentes de Malalas y la reconstrucción de Dictis, cf. Jeffreys 1989: 167-216; Pontani 2005a: 73, n. 152, así como la introducción y notas a la traducción de Jeffreys, Jeffreys & Scott 1986.

<sup>396</sup> Numerado según la edición de Thurn 2000. Los pasajes aquí referidos corresponden a las páginas 119-121 de la edición de Dindorf (1831).



parentescos divinos de Homero han quedado racionalizados: el de Calipso, según el recurso habitual de transformar a los dioses, en este caso, un titán, en antiguos reyes, el de Circe, como una presuntuosa reivindicación, al estilo de Alejandro Magno. Los celos, según da a entender el texto, por los poderes y belleza de Circe, y el repudio del padre biológico, generan en Calipso resentimiento hacia ella y provocan un enfrentamiento entre las hermanas. Temiendo las tropas de las que, al parecer, disponía Calipso, Circe intenta procurarse defensores seduciéndolos con sus pociones. La motivación de los encantamientos de Circe, que no se contempla en la *Odisea*, sería la de hacerse con un ejército propio de hombres fieles a ella. El resto del capítulo 50 narra el encuentro reacionalizado de Odiseo y Circe y su permanencia con ella en una unión llamada “matrimonial” (συμμιγείς αὐτῇ πρὸς γάμον), eso sí, especifica Malalas, durante un corto período de tiempo<sup>397</sup>.

El inicio del capítulo 20 regresa a Calipso. Si de la introducción anterior esperamos alguna reacción contra Circe tras la visita de Odiseo, quedamos frustrados. Si el motivo de la pugna entre las hermanas sirve para justificar el comportamiento de Circe, no influye para nada en el episodio de Calipso. De ella tan solo se dice que recibió también a Odiseo, quien había sido allí arrastrado por vientos hostiles, le procuró grandes atenciones y, como con Circe, permaneció con ella un tiempo, sin que se diga cuánto, en una relación matrimonial (συμμιγεῖσα αὐτῷ καὶ πρὸς γάμον). Es a partir de Calipso que el héroe parte hacia el equivalente de la *Nékyia* y es resto de sus aventuras. Curiosamente, la función de Calipso como salvadora de Odiseo tras el gran naufragio en el que el héroe queda solo flotando sobre un madero de su barco es desempeñado por unos piratas fenicios. La acogida de Calipso queda, así, desdoblada en dos momentos y dos personajes distintos<sup>398</sup>.

A pesar de que el episodio de Calipso tiene un componente amoroso, podría argumentarse que en relato de Malalas Calipso no es, como afirma Dictis, una seductora mediante encantos, sino huésped y amante de Odiseo. Se deshace un tanto la indistinción entre ambas figuras insinuada por la narración de Dictis, que, por otra parte, tan frecuente es en la tradición literaria. El desarrollo del episodio de Calipso no es dotado de mayor contenido, ninguna mención hay a la retención ni al ofrecimiento de la inmortalidad. El efecto resulta, empero, ser el mismo que el producido por el relato de Dictis: privado de sus aspectos más propios y equiparada su relación amorosa con la de Circe, el episodio

---

<sup>397</sup> La petición de Circe es que permanezca con ella durante la estación invernal. Otro ejemplo, por tanto, de este tópico propio de las detenciones en la travesía del héroe, sin que parezca probable una influencia directa en Malalas del tratamiento virgiliano u ovidiano del tema.

<sup>398</sup> Una versión muy resumida del relato de Malalas figura como *hypothesis* al argumento completo de la *Odisea* (ΥΠΟΘΕΣΙΣ ΤΗΣ ΟΛΗΣ ΟΔΥΣΣΕΑΣ, cf. Dindorf 1855: 3-6). Las dos únicas novedades que aporta es, por un lado, la de la existencia de un templo de Selene, consagrado al parecer en la isla de Calipso, que contribuiría al percibido dualismo entre las dos hermanas, y, por otro, el deseo de Circe, asemejándose todavía más con las pretensiones de Calipso homérica, de que Odiseo llegará a permanecer no solo durante la estación invernal, sino que llegara a reinar con ella, entendemos, para siempre. Sobre la traducción manuscrita de esta hipótesis, cf. Pontani 2005aa: 222. Esta misma versión aparecerá luego recogida por Juan de Antioquía (fr. 48 Roberto).

queda como una etapa accesoria del retorno de Odiseo, una duplicación innecesaria y menos atractiva tanto en lo literario como en lo alegórico de la aventura con la maga de Eea.

Por otro lado, el motivo de las hermanas y hechiceras enfrentadas es propio del cuento popular. Sobre cómo vino a asociarse con Circe y Calipso, sea que Malala lo tomara de otra fuente anterior o como desarrollo propio, solo podemos especular. Nos atrevemos a aventurar que, quizá, fuera la afinidad entre los dos personajes y episodios, ya notado en la epopeya homérica, agudizado por el tratamiento antihomérico y puesto de mayor relieve con su sucesión inmediata en el tiempo lo que las hizo hermanas. La economía narrativa desaconseja el mantimiento de dos aventuras seguidas tan similares, por lo que ambas figuras tendían o bien a confundirse, experimentando en ocasiones un sincretismo en un solo personaje, en el que la norma es que el más enjundioso episodio la maga de Eea asumiera las características propias del de Calipso, o bien a polarizarse. Un vestigio de una oposición entre Calipso y Circe, la primera representando la obstaculación del entimiendo y la segunda su revelación, aparece también en Olimpiodoro, contemporáneo de Malalas. Es cierto, no obstante, que en este último no hay un maniqueísmo en la presentación de Circe y Calipso.

## 5. RECAPITULACIÓN

En esta primera etapa de la tradición del episodio homérico de Calipso en la literatura griega posterior a Homero y en la literatura latina cabe distinguir dos líneas de recepción: los desarrollos propiamente literarios y la corriente exegética y alegorizante sobre los poemas homéricos. No han sobrevivido hasta nuestros días obras completas que se ocupen del episodio de Calipso, si bien tenemos testimonios y algún fragmento de una comedia titulada *Calipso* compuesta por Anaxilas en el siglo IV a. C. Todos los demás tratamientos, por lo tanto, se inscriben en obras más amplias, que incluyen tanto reelaboraciones de una cierta entidad, como ecos en la configuración de otros episodios y personajes femeninos y un amplio conjunto de alusiones y evocaciones más breves en textos diversos. Un primer tratamiento cómico se adivina en los fragmentos superviviente del llamado “poema odiseico” de Hiponacte.

La primera reelaboración de importancia fue la influencia del episodio de Calipso como modelo para la configuración del episodio de Lemnos, como amenaza amorosa femenina que ofrece una alternativa positiva al objetivo de la travesía que pone en peligro la determinación de los héroes, en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. La gran reelaboración de la *Odisea* en época antigua fue, sin embargo, la *Eneida* de Virgilio. En ella el episodio de Calipso juega en ella un papel clave, tanto en lo que respecta a la forma como al contenido. Estructuralmente, la *Odisea* sirve de inspiración a Virgilio para dar comienzo a su relato *in medias res*. En cuanto al desarrollo de los amores de Dido y Eneas en el libro IV, basado también en la premisa de un amor que amenaza la continuación del viaje y la consecución del destino del héroe con el ofrecimiento de un régimen de vida distinto, la imitación del episodio homérico de Calipso abarca desde líneas básicas de

acción hasta concomitancias muy estrechas en la expresión. Las principales concomitancias, empero, se sitúan en el envío de Mercurio a Cartago para impulsar la reanudación de la travesía de Eneas y en la escena de despedida entre los dos amantes. La trascendencia de la adaptación virgiliana será de enorme importancia como mediadora en el acercamiento de los siglos posteriores al episodio homérico.

Sobre la imagen de una Calipso abandonada se construyen las recreaciones de la elegía amorosa latina de época augustea, de la mano de Propertio y Ovidio. De acuerdo con sus requerimientos genéricos, la dimensión amorosa es la preocupación principal de esta clase de composiciones. Para Propertio, Calipso queda asimilada como ejemplo mitológico del motivo literario de la *puella relict*a, según el cual Calipso adopta para sí los motivos propios de otras mujeres abandonadas, ignorando el resto de sus atributos homéricos. Más compleja es la recreación de Ovidio. De su pluma saldrá la más completa reelaboración sobre Calipso en la literatura latina, *Ars II* 123-142. Construida como un *exemplum* pedagógico, el tratamiento ovidiano redonda en la perspectiva del abandono, pero su alcance es más amplio y en su final sobrevuelan las consideraciones de la fragilidad humana por oposición al ofrecimiento de la inmortalidad.

De la perspectiva elegíaca se nutrirá la recreación humorístico-satírica de los *Relatos Verídicos* de Luciano de Samosata, una continuación *sui generis* de la *Odisea* y de la vida de Odiseo posterior al poema homérico narrada por el Ciclo Épico. Por primera vez en la tradición, Luciano nos ofrece a un Odiseo arrepentido de haber rechazado la inmortalidad y expresa su deseo de retornar a Calipso a través del recurso de la carta, que volverá a aparecer en la tradición del episodio. La reelaboración de Luciano establece lazos con la recreación de Hiponacte, por su tono cómico y burlesco, con la visión elegíaca, por cuanto que se apropia de la versión de Calipso como *puella relict*a, y en especial con Ovidio y su epistolografía amorosa, pero sobre todo supone una re-lectura de la interpretación filosófico-moral de Odiseo en la Segunda Sofística al controvertir su renuncia a la tentación de la diosa en pro del retorno. El rechazo a la oferta de la inmortalidad es cuestionado también en el *Grilo* de Plutarco, en un elemento tomado del episodio de Calipso que el de Queronea traspasa al de Circe. El rechazo de Odiseo de un bien como la inmortalidad, ignorando aquí sus contrapartidas para los propósitos del héroe, refuerza la idea de la estupidez de Odiseo al despreciar el don, como defiende el cerdo epónimo, que supone la conversión en animales. La mezcla con una hechicera opera también en la historia de Meroe de las *Metamorfosis* de Apuleyo (I 6-19). A través de una referencia explícita al destino de Calipso en la elegía amorosa (I 12) en eterno desamor por Ulises, Apuleyo nos alerta sobre las concomitancias de esta maga tesalia con la figura de Calipso como retenedora de un hombre contra su voluntad.

Junto a estas reelaboraciones mayores, encontramos un amplio conjunto de ecos del episodio y figura de Calipso en un amplio y heterogéneo conjunto de menciones y evocaciones menores. Tres fueron los grandes aspectos de la aventura de Ogi-gia a los que remiten este tipo de alusiones: los amores entre Odiseo y Calipso, considerados en su mayoría desde una óptica afín a la elegía amorosa, que denota una consideración de

Calipso como mujer abandonada; en segundo lugar, el carácter de la isla de Calipso como paraíso idílico, bien para recrearlo, bien para reimaginarlo según las distintas nociones de *locus amoenus* que maneje cada tiempo y autor; y por último, los consejos de navegación de Calipso. El tema amoroso se encuentra en menciones que recuerdan el episodio en el marco de una rememoración más amplia, como en la *Alejandra* (744-748) de Licofrón o la *Alabanza a Serena* (v. 24) de Claudio Claudiano. Con toda su brevedad, estas alusiones están dotadas de una gran carga alusiva, de modo que bajo sus parcos términos pueden vislumbrarse referencias a otros aspectos o lecturas de la aventura no siempre unívocos.

El amor y la exaltación de la naturaleza se solapan, por su parte, en el *Panegírico a Mesala* ([Tib.] III 7.76-78) o las menciones de Sidonio Apolinar (IX 162 y XI 67). También existieron, como uno de los elementos más recordados de la aventura, reelaboraciones de la écfrasis de Ogigia, como la de Claudio Eliano en sus *Historias curiosas* (XIII 28-51), cuya cueva y vergel es morada en esta ocasión para la cazadora virginal Atalanta, y evocaciones más remotas como la de Plutarco en *Sobre la cara visible de la luna* (*Mor.* 940F-941F). Otro tipo de reelaboraciones de la característica de la morada de Calipso por cuanto que espacio privilegiado es la comparación con un espacio real que el autor, con razón o sin ella, quiere ensalzar a la categoría de paisaje maravilloso de cualidades divinas, como hace Basilio de Cesarea en su carta a Gregorio Nacianceno (*Ep.* XIV 2.6-8). Por último, un dudoso fragmento de Alcmán (fr. 84 *PMG*), y, sobre todo, unos versos del *Hero y Leandro* de Museo, ya en la Tardoantigüedad, trasladan a otro contexto literario los consejos de navegación que Calipso proporciona a Odiseo en su partida de Ogigia.

Por su parte, la interpretación exegética y alegórica hizo una lectura del episodio como peligro que podía cuestionar la moralidad de Odiseo y que era convenientemente superada por el héroe gracias a supremacía ética, de la que hizo sorna el priapeo 68. Esta fue la interpretación estoica, cínica y neoplatónica. La visión no fue homogénea, empero, y también podemos encontrar algunas reflexiones que reflejan un acercamiento a la figura de Odiseo como ejemplo epicúreo del hombre que sabe disfrutar de los placeres cuando le llegan y una crítica a su falta de contención en la tristeza y existencia lujosa en Ogigia. Además de la visión ético-mística, la nostalgia de Odiseo en Ogigia, en especial la imagen de su anhelo por contemplar el humo de su patria a pesar de su humildad, y el rechazo de la inmortalidad en preferencia por su hogar, fueron utilizados como paradigma del amor debido a la tierra de origen. En menor medida, la exégesis contempló a Odiseo como un modelo de fidelidad conyugal. Por último, el breve pasaje de los consejos de navegación, que también aparecían como objeto de evocación literaria, es utilizado metafóricamente por la filosofía y la retórica como símbolo de guía vital.

Para terminar, hubo también en cuanto al episodio de Calipso una corriente racionalista y antihomérica que, o bien negaba la verdad del ofrecimiento de inmortalidad de la ninfa, o bien que la aventura en su conjunto hubiera tenido lugar. Existieron también explicaciones evemeristas, que reducían a Calipso a una reina remota de una isla, la más famosa e influyente de las cuales fue la de Dictis Cretense (VI 5), cuya versión de los

hechos narrados en los poemas homéricos sería la que pasaría en su mayor parte a la tradición medieval.



**CAPÍTULO III: EL EPISODIO DE CALIPSO EN EL MEDIEVO Y  
EL RENACIMIENTO**





## 1. LA BAJA EDAD MEDIA: BIZANCIO Y EL OCCIDENTE EUROPEO

En el análisis de la pervivencia del episodio de Calipso durante la Edad Media es preciso diferenciar la diversa recepción de la que fueron objeto los poemas homéricos en la zona occidental y oriental de lo que había conformado el antiguo mundo romano. Cada uno de estos territorios, configurados a partir de la división del Imperio Romano entre Oriente y Occidente, mantuvo una relación distinta con el legado clásico, en general, y con Homero, en particular, en función de las vicisitudes históricas a las que se vieron sometidos y su trasfondo cultural y lingüístico<sup>399</sup>. En lo que respecta a la parte occidental, cuyos lazos con la Antigüedad se habían visto truncados por el trauma que supusieron las invasiones bárbaras, el desconocimiento del griego condicionó el tratamiento de la *Ilíada* y la *Odisea* durante el Medievo. La incapacidad de comprender la lengua griega, fruto de la progresiva pérdida de la importancia en la educación concedida al griego durante los últimos años de supervivencia del Imperio Romano, impidió el acceso directo a los textos de Homero. Gracias al entendimiento que se seguía poseyendo del latín, el cual nunca perdió su posición de primacía como lengua franca y de cultura de la Europa occidental, incluso cuando fue sustituida en el habla vulgar por las lenguas vernáculas, Homero no quedó totalmente mudo para la literatura medieval.

Aunque los poemas homéricos no podían leerse directamente, su argumento era conocido a través de diversos epítomes y compendios mitográficos latinos, así como por las referencias dispersas en las obras de los más importantes autores romanos. Además de los tratamientos episódicos y las alusiones aisladas en Cicerón, Horacio, Séneca, y, sobre todo, Virgilio y Ovidio, los medievales tenían a su disposición la *Ilias latina*, también llamada, sin que exista un motivo claro para ello, *Pindarus thebanus*, y, significativamente, *Homerus latinus*, un magro resumen en hexámetros de la *Ilíada* atribuida a un tal Itálico; el *Excidium Troiae*, que repasaba la caída de Troya previo al recuento de los viajes de Eneas; y, en menor medida, si acaso, los breves resúmenes en prosa de los argumentos de los poemas homéricos llamados las *Periochae Homeris Iliadis et Odysssiae*, asignados espuriamente a Ausonio. Menos claro está el conocimiento que se tenía en la época de las *Fábulas* de Higino. Ampliamente usadas fueron, en cambio, las *Mythologiae* de Fulgencio, como el más destacado de los corpus mitológicos de la Antigüedad tardía recibidos en el Medievo, el cual contenía algo, aunque no demasiado, sobre la materia de Troya. Alguna noción de los personajes y hechos de los poemas homéricos debió llegar también a la Europa medieval a través de la exégesis tardoantigua moralizante y cristiana, como las alegorizaciones de Boecio<sup>400</sup>. Pero, sin duda, los textos más determinantes para el conocimiento de Homero en la Edad Media fueron las obras

---

<sup>399</sup> Para una somera introducción a la fortuna homérica en este complejo período, remitimos a Parodi 1920; Highet 1985 [1949]: 4-14; Stanford 1954: 146-158; Fernández-Galiano 1984: 127-133; López Férez 1994: 362-369; Marcos Casquero 1996: 8-12; Casas Rigall 1999; Muñoz Sánchez 2014.

<sup>400</sup> Importante fue su interpretación del episodio de Circe, cf. Galindo Esparza 2015: 214-219.

*De excidio Troiae historia* de Dares Frigio y el *Ephemeridos belli troiani* de Dictis Cretense.

En efecto, los relatos de Dares y Dictis, con su latín más sencillo y su multiplicidad de incidentes, sobre todo amorosos<sup>401</sup>, constituyeron las fuentes principales para los tratamientos medievales más importantes de la materia de Troya, ante todo el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure y los textos que en él se inspiraron. Estos autores se postulaban frente a Homero como un testimonio verídico y fidedigno de los hechos homéricos, de los que reclamaban haber sido testigo. Sus narraciones estaban así, desprovistas de elementos maravillosos propios de las epopeyas homéricas. Fue así como se llegó al aparente contrasentido de que la versión antihomérica fuera no solo la más difundida en la Edad Media, sino defendida como la “auténtica” historia detrás de los poemas homéricos, a los que, en la mermada noción que tenían de ellos, consideraban una versión fantasiosa de los hechos respecto a la autoridad testifical de Dares y Dictis. La fantasía solo podía ser entonces justificada como trasunto alegórico para transmitir una verdad moral. El tópico de la *autopsía* pasó de juego literario sobre la autoría de estos textos a ser tomada de manera literal. Dado el escaso contenido que estas obras contenían de la materia odiseica, que solo estaba presente en el libro final de la obra de Dictis y que no podía ser fácilmente accedida por otras fuentes—de las fuentes citadas, a parte de la de Dictis, sola las *Periochae* y, si acaso, Higino, se ocupaban de la *Odisea* con un desarrollo ordenado e incluían el episodio de Calipso—, la tendencia natural de la época fue a inclinarse por el argumento más conocido de la *Ilíada* que sobre la *Odisea*.

En estas circunstancias, el episodio de Calipso, por cuanto que aventura fabulosa de la *Odisea*, no tuvo más que una fortuna marginal en la Edad Media. Por un lado, la pervivencia del episodio a través de otras vías de conocimiento no antihoméricas fue virtualmente inexistente, incluso a pesar de haber contado con alguna recreación en obras accesibles y de gran importancia para el período medieval, como las ovidianas. Los intereses del Medievo iban, como decíamos, por otros derroteros. Por otro lado, el tratamiento del episodio en la corriente antihomérica dominante había sido muy parco. Según hemos visto en el capítulo anterior, en el reverenciado Dictis, Calipso apenas aparece mencionada en tándem con Circe como seductoras de viajeros incautos. Eliminados los elementos fantásticos que le conferían identidad propia, como el ofrecimiento y rechazo heroico de la inmortalidad, y con ello, la retención y la nostalgia de Odiseo, el episodio carecía de argumento y perdía su razón de ser. Poco o nada tenía entonces que aportar cuando se enfrentaba al más célebre y mejor atestiguado episodio de Circe, tanto más cuando a esta se le atribuía también un amor posesivo y de aspiraciones matrimoniales, en una tradición que remonta a Ovidio. La fusión, confusión y trasvase de determinados aspectos del episodio de Calipso a otras aventuras homéricas, pero sobre todo a la de Circe, era, en efecto, frecuente ya en la literatura grecolatina, especialmente en la faceta de la relación amorosa. Así las cosas, los autores medievales

---

<sup>401</sup> Cf. Hight 1985 [1949]: 53; Marcos Casquero 1996: 13. Para una visión de la tradición del tema de Troya tras la Segunda Sofística hasta el Renacimiento, cf. Prospero 2013: 1-38.

apenas tuvieron oportunidad de conocer el episodio de Calipso, mucho menos de recrearlo.

En cambio, la situación en la antaño mitad oriental del Imperio Romano era bien diferente. En esta zona, altamente helenizada desde antiguo, el conocimiento de la lengua griega no solo se mantuvo, sino que terminaría por sustituir al latín como lengua oficial de lo que más adelante sería denominado por los estudiosos como Imperio Bizantino. A diferencia de los occidentales, los bizantinos letrados podían acudir directamente a los poemas homéricos. De hecho, Homero nunca perdió en Bizancio su prestigio como texto básico en la educación, aunque cada vez con más dificultades en su comprensión, y uno de las obras más importantes de la cultura bizantina. No sorprende, pues, que citas de los poemas homéricos y alusiones a sus más celebrados episodios y personajes puedan encontrarse dispersos a lo largo de toda la literatura bizantina<sup>402</sup>. También aquí la *Ilíada* era la epopeya preferida sobre la *Odisea*. Como sucediera en época antigua y tardoantigua, de la que se consideraban sus continuadores inmediatos, los bizantinos sintieron la necesidad de justificar este papel preeminente de los textos homéricos buscando en ellos una enseñanza que trascendiera la mera ficción. Especialmente se buscó en ellos una enseñanza moral que adecuara un relato pagano y politeísta a la fe cristiana que permeaba todas las facetas de la vida bizantina. Afloraron entonces un abundante número de comentarios, exégesis y alegorías de los poemas homéricos, que cumplían una doble función: servir de apoyo a la enseñanza y facilitar el estudio de Homero, y actualizarlo armonizándolo con las creencias y necesidades de la época.

### **1.1. La exégesis y alegoría bizantina**

El interés del tratamiento del episodio de Calipso en Oriente reside precisamente en el corpus hermenéutico recopilado en torno al mismo. La exégesis bizantina no introduce por lo general elementos novedosos a la interpretación homérica; antes bien, recoge la tradición escoliástica, exegética y alegorista de los siglos precedentes. De una parte, en su vertiente moral se muestra heredera del importante análisis de signo neoplatónico que desde el siglo III se había venido realizando en el Oriente romano, con figuras como Plotino, Porfirio, Jámblico, Juliano, Hermias, Proclo u Olimpiodoro, ya tratados en el capítulo anterior. La visión neoplatónica de la aventura, aunque de orígenes paganos, se prestaba con facilidad a la conciliación con doctrina cristiana. De otra, es significativo apreciar cómo Bizancio compartía con Occidente una preocupación por la racionalización de los aspectos fabulosos de los relatos homéricos: la versión antihomérica, especialmente tomada de la narración de Dictis, dejó su impronta en la exégesis bizantina, que adoptó la explicación evemerista y racionalizadora como uno de sus principales enfoques de interpretación. Un pronto eco se halla en la *Chronographia* de Juan Malalas, del siglo VI.

---

<sup>402</sup> Cf. Browning 1975: 18.

Ambas tradiciones, la exegética bizantina y la latina occidental no se reencontrarán hasta que el conocimiento del griego vuelva a Occidente con la huida de intelectuales al oeste europeo ante la caída de Constantinopla en 1473 y el resurgimiento del interés por los precedentes clásicos con el movimiento renacentista.

### **Las Alegorías de la Odisea de Juan Tzetzes**

El primer texto relevante en la interpretación homérica de la plena Edad Media bizantina es el comentario alegórico compuesto en versos pentadecasílabos por el erudito Juan Tzetzes en el siglo XII titulado *Alegorías de la Odisea*<sup>403</sup>. La interpretación que Tzetzes ofrece sobre el episodio de Calipso no es una mera compilación de la tradición previa, sino de cuño propio, aunque fuertemente apoyado sobre presupuestos evemeristas ya empleados antes en la exégesis de la aventura. En este sentido, el tratamiento es de corte histórico y evemerista, sin que exista un trasfondo moral. No hay que buscar un principio orientador en las explicaciones de Tzetzes; el comentario procede glosando los términos, versos completos o pasajes que interesan al erudito bizantino sin pretensión de exhaustividad o sistematicidad en el conjunto de la exégesis y alegorización. Las claves que Tzetzes utiliza para desentrañar el supuesto significado profundo del episodio homérico se basan en la equivalencia de Calipso, por cuanto que diosa, con una reina isleña, mientras que lo que Homero llama mortales se corresponderían con los gentiles (*Alleg.Od.* I 34; V 118, 145, 152-153; VII 71; IX 10)<sup>404</sup>. Las divinidades olímpicas, por su parte, pueden representar bien a grandes hombres sabios, a elementos astronómicos, a personificaciones del destino, o bien funcionar como trasuntos metafóricos de sus atribuciones como embellecimiento retórico de asuntos más prosaicos.

De este modo, la inmortalidad que Calipso ofrece a Odiseo no sería literal, sino que no se referiría más que al recuerdo que los siglos venideros tienen de los grandes reyes, al contrario del olvido que espera a las gentes comunes (*Alleg.Od.* V 134-136, XXIII 50-51). Nada se dice, sin embargo, del significado del rechazo de Odiseo a esta memoria imperecedera entre las generaciones futuras<sup>405</sup>. Entrando en el detalle del desarrollo del episodio, la interpretación en términos puramente históricos de Tzetzes hace que Zeus se convierta en un modo poético de llamar al tafio Mentés—curiosamente, la identificación no se da a través de Atenea, que es la divinidad transfigurada en Mentés

---

<sup>403</sup> Para la lectura del texto de Tzetzes hemos manejado la edición de Hunger 1955 y 1956, ayudados de la reciente traducción al inglés elaborada por Goldwyn & Kokkini 2019, que viene precedida de una sucinta, pero informativa introducción a la obra del erudito bizantino. Una panorámica de la alegorización de Tzetzes sobre Homero y la *Odisea* en conjunto puede encontrarse en Cesaretti 1991: 145-204 y Pontani 2005aa: 165-170.

<sup>404</sup> Sin embargo, en *Alleg.Od.* XVII 19-28, Tzetzes reconoce a Calipso como una Nereida como ninfa de las aguas, de las que Calipso estaba rodeada. No obstante, según su explicación, “ninfa” es un calificativo que se aplica a todas las cosas nuevas, también a las mujeres vírgenes que se presentan ante la sociedad por primera vez cuando han alcanzado la madurez física. Una reflexión similar aparece en Eustacio de Tesalónica respecto al verso 14 del canto I (*ad Od.* I p. 9, 13-21 Stallbaum).

<sup>405</sup> Hasta este punto había degenerado la comprensión del sentido de los poemas homéricos: el κλέος o gloria épica es una de las principales motivaciones que empujan a los héroes de Homero y es uno de los factores que intervienen en el deseo de Odiseo de huir de la isla de Calipso.

en la *Odisea*—, por medio de asociación del hombre sabio con la razón como cualidad suprema digna de ser llamada “padre de los dioses y hombres” y, por tanto, de esta, a su vez, con la figura de Zeus. Atenea, esto es, la encarnación de la sabiduría a cuenta de su ojizarca mirada que todo lo percibe, simboliza aquí a otros hombres sabios, anónimos, con los que Mentos dialoga. Dotados de clarividencia y conocedores de la situación de Odiseo gracias a su sapiencia, la discusión sobre el porvenir del héroe sigue el curso marcado en la *Odisea* (*Alleg.Od.* I 115-197).

La localización de la isla de Calipso en el “ombbligo del mar” y el parentesco de Calipso como hija de Atlas se entienden en sentido geográfico: la isla se ubicaría en mitad del Océano Atlántico, a cuya dificultad para navegarlo responde el ὀλοόφρονος homérico, y que, al igual que los pilares de los que habla la *Odisea*, marcaría la separación entre tierra y cielo como la línea del horizonte (*Alleg.Od.* I 147-153). Más críptica nos resulta la definición de Atlas como “la patria de cada uno”. La resolución, en fin, de enviar a Hermes para procurar su liberación por la ninfa se traduciría por el envío de mercaderes, referidos aquí bajo el nombre del nuncio divino en su calidad de mensajeros, para llevar a Calipso cartas que la exhortaran a dejar libre al héroe (*Alleg.Od.* I 200-205). De nuevo, pues, encontramos el recurso de carta como medio de comunicación verosímil con el lejano Odiseo y la remota Ogigia.

Aun si mantiene una línea global similar, esta interpretación no termina de concordar con la que se plantea para el canto V. En este caso, el segundo concilio de los dioses, pese a que los dioses intervinientes son los mismos, es visto como una nueva asamblea en el ágora itacense presuntamente βουλαῖς τῆς Πηνελόπης, esto es, “por consejo de Penélope” (*Alleg.Od.* V 17-27, 72-77, 86). Siguiendo con la exégesis del canto II, Atenea sería Méntor—un lejano y desvinculado precedente de Fénelon—, mientras que Zeus encarna a otro hombre sabio y augur, esta vez, Haliterses<sup>406</sup>. La carta acordada en el canto I es entonces escrita y enviada al final por Méntor, no por Mentos, aunque en la *Odisea* el envío de Hermes es propuesto por Atenea, en el primer canto, y por Zeus en el canto V, es decir, por las identificaciones contrarias a las que hace Tzetzes.

Ahora Hermes no es un apelativo retórico de los mercaderes que hacen llegar la epístola a Calipso, sino que es una alegoría de la carta en sí misma, puesto que el nombre del dios sería sinónimo de todo asunto relativo al envío de misivas, del mismo modo que Hefesto lo es del fuego y de la fragua (*Alleg.Od.* V 28-34, 84)<sup>407</sup>. Así, la epístola sería hija del pensamiento y el alma de Méntor como Hermes es hijo de Zeus. Llamativa es la lectura que a este respecto hace Tzetzes de los atributos de Hermes (*Alleg.Od.* V 90-97): las sandalias doradas remitirían a las sílabas y palabras que llevan a Hermes, esto es, el mensaje, a través de las tierras y los mares; el caduceo, por su lado, alegoriza las

---

<sup>406</sup> El epíteto ὑψιβρεμέτην se interpreta como las “altisonantes” palabras con las que Haliterses calla a sus adversarios (*Alleg.Od.* V 75-77).

<sup>407</sup> En el caso de Egisto, Hermes simboliza los oráculos escritos que le advierten de las funestas consecuencias del adulterio (*Alleg.Od.* I 131-133). Pontani (2013: 236) apunta que el corpus exegético de los escolios *Y ad.* I 84 alegorizan a Hermes como “la fama di Telemaco che giunge a Calipso”.

exhortaciones y advertencias que calman o excitan, esto es, duermen o despiertan, a las personas que tocan. El viaje del nuncio, por su parte, sería una imagen de cómo las palabras de la carta se plasman del éter, esto es, de la mente, en el papel y los libros que equivaldría a Pieria, primer punto de contacto terrestre en la travesía de Hermes, como residencia de las Musas (*Alleg.Od.* V 98-105). La entrega de la carta, no obstante, sigue haciéndose a través de mercaderes, cuyo encargo por hombres sabios es manifestado en la involuntariedad de Hermes a trasladarse a la isla de Calipso, de no ser por la orden de Zeus (*Alleg.Od.* V 35-37, 106-113, 138-139).

Poco se dice de la respuesta de Calipso, salvo que los dioses a los que dirige sus quejas son una alegoría por el destino (*Alleg.Od.* V 115, 117, 137, 141). Los *exempla* de otros amores entre diosas y mortales son racionalizados de un modo un tanto burdo (*Alleg.Od.* V 124-133): si Orión fue amado por la Aurora es porque sobresalió en vida, y su asesinato por Ártemis esconde la picadura de escorpión. De manera similar, los amores de Jasión y Deméter se interpretan como la pasión del primero por la agricultura, y su muerte por rayo de Zeus es tomado literalmente. La columna vertebral de la exégesis histórica de Tzetzes por la que Calipso es una reina y Odiseo un varón común falla un tanto al erudito bizantino cuando quiere explicar la escena del banquete de *Od.* V 192-200 y el sentido profundo de la ambrosía y el néctar: aunque en principio parece claro que la comida de Odiseo sería la correspondiente a un plebeyo, mientras que la de Calipso, la propia de una reina, al mismo Tzetzes le resulta cuestionable que, compartiendo intimidad, no compartan también alimentos. Así, en un giro extraño, la comida que Odiseo termina degustando mientras Calipso se deleita con la conversación, no del héroe, sino de sus sirvientas, acaba siendo la misma comida exquisita que podría calificarse con la frase hecha de “néctar y ambrosía” (*Alleg.Od.* V 143-151).

### **El Comentario a la Odisea de Homero de Eustacio de Tesalónica**

La alegorización propiamente dicha en torno a la figura y la aventura de Calipso tiene su más importante representación bizantina en la obra de Eustacio, arzobispo de Tesalónica, contemporáneo y, en cierto modo, rival de Juan Tzetzes<sup>408</sup>. Producto de una misma época y unas mismas fuentes, las reflexiones que uno y otro proporcionan acerca del episodio homérico se solapan en muchas ocasiones, así como con otros materiales disponibles en la exégesis de la *Odisea*, como los escolios. El *Comentario a la Odisea de Homero* de Eustacio, sin embargo, no alberga pretensiones de originalidad, sino que es claramente una compilación de pasajes de la anterior tradición exegética a Homero al alcance del erudito bizantino. Es frecuente, por tanto, que de un mismo pasaje se ofrezcan, una tras otra, interpretaciones de distinta tendencia: histórico-evemeristas, racionalistas, alegoría místico-moral, alegoría física, etc. En cambio, sobre la recopilación impera la visión claramente moral que Eustacio, como buen hombre de Iglesia, posee de la

---

<sup>408</sup> Cf. Goldwyn & Kokkini 2019: xviii-xx. Para una introducción a Eustacio de Tesalónica en su labor como alegorista de Homero, cf. Cesaretti 1991: 222-274.

*Odisea*<sup>409</sup> y da más protagonismo a aquellas lecturas del episodio de las que puede extraerse una enseñanza acorde con su concepción de la ética.

No quiere ello decir que la interpretación historicista del episodio de Calipso a partir de presupuestos evemeristas no tenga su lugar en el comentario de Eustacio. Diligente recopilador, Eustacio también las registra en su obra, pero no les otorga el peso y el desarrollo que tenían para Tzetzes. Ya en su proemio (Eust. *ad Od.* I p. 1, 22-27), Eustacio advierte de que algunos relatos de la *Odisea*, entre ellos Calipso, están tomados de verdaderos sucesos históricos, pero exagerados y adornados por el poeta con hechos y características maravillosas. Así, la isla de Calipso habría sido movida desde su localización histórica, sin especificar cuál, a mitad del Océano Atlántico<sup>410</sup>. Igualmente, cuando en su disquisición sobre el término “ninfa” Eustacio reconoce en Calipso una deidad antigua, símbolo de los poderes de la naturaleza—por oposición a la mujer mortal que añora Odiseo en *Od.* I 13—, añade que ni Calipso ni Circe fueron en realidad ninfas míticas, a pesar del tratamiento de Homero (Eust. *ad Od.* I p. 9, 9-21). No se ofrece, sin embargo, ninguna explicación sobre la pretendida identidad de los dos personajes homéricos. El propio Eustacio encontró poco en sus fuentes respecto a la versión evemerista de Calipso como una reina del pasado, a juzgar por su aseveración en I p. 17, 7-9. Más adelante (líneas 20-22), Eustacio citará erróneamente la noticia de Estrabón de la existencia de una isla de Calipso en tiempos de Solón, pero nada más dice sobre la Calipso histórica<sup>411</sup>.

Otras formas de racionalización del episodio de Calipso se cuegan también en el comentario de Eustacio. En I p. 204, 21-24, en torno a los versos 118ss. del canto V, la promesa de inmortalidad es considerada una mentira propia de amantes, tanto más cuando estos resultan ser λογίως, esto es, elocuentes y versados en contar historias. En I p. 19, 16-19, en torno a la expresión μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι de *Od.* I 56, las palabras de Calipso son explicadas, en un sentido histórico, como las seducciones de una mujer que siente deseo para intentar despertar deseo en el hombre que ama. La misma consideración de mentiras por amor tienen las palabras de Calipso en I p. 275, 34-36. Poco antes (líneas 12-15), Eustacio explica el calificativo δολόεσσα (*Od.* VII 245) por las mentiras de Calipso. Esta interpretación remonta a la reflexión del filósofo socrático Antístenes que figuraba en el comentario de Porfirio (Porph. *ad Od.* VII 257a), según veíamos en el capítulo anterior. El de Porfirio fue uno de los principales textos de referencia para la exégesis bizantina, y no menos para Eustacio, a juzgar por las

---

<sup>409</sup> Cf. Eust. *ad Od.* I p. 2, 31-34, donde el bizantino declara que el objetivo de la *Odisea* es ilustrar la σωφροσύνη en el comportamiento y la fidelidad conyugal femenina, ejemplificadas por Penélope, y advertir contra la injusticia en la figura de los pretendientes. Todas las citas a la obra de Eustacio siguen la edición de Stallbaum (1825). Para los primeros dos cantos hay disponible una reciente edición y traducción al inglés por Cullhed (2016).

<sup>410</sup> Cf. asimismo Eust. *ad Od.* I p. 17, 6-7. La reflexión es análoga a aquella que mencionábamos poco más arriba para Tzetzes.

<sup>411</sup> Cullhed 2016: 76: “apud Strabonem tamen de insula, quae a Platone (Tim. 24E etc.) “Atlantis” dicitur, neque de insula Calypsus filiae Atlantis agitur”.

interpretaciones que en su obra figuran<sup>412</sup>. Una interpretación afín a la del Heráclito de *Sobre lo increíble* tiene asimismo su eco en el *Comentario* del bizantino, según la cual la inmortalidad es entendida como el cuidado del cuerpo, aunque no necesariamente como su sustento (I p. 209, 24-28). Es esta justamente la explicación alegórica que, a continuación de la historicista, se da a las “blandas y seductoras palabras” de Calipso, que vendrían a representar la atención debida al cuerpo físico, evitando infligirle un sufrimiento innecesario en la idea de vivir más tiempo, esto es, de ser inmortales (I p. 9, 19-22). Si bien no contradictoria con la alegorización más frecuente de Calipso como el placer carnal, no hay en esta lectura un sentido negativo de la dedicación al placer del cuerpo, sino más bien lo contrario.

Sin embargo, la alegoría con mucho más usual e importante sobre el episodio de Calipso en Eustacio es aquella que muestra una clara influencia de la línea de interpretación neoplatónica que se extiende desde Porfirio a Olimpiodoro, pasando por Máximo de Tiro, Plotino o Proclo<sup>413</sup>, así como a la identificación de Hermes con el λόγος que centraba el tratamiento en las *Alegorías* del Heráclito homérico. El pasaje principal (I p. 17, 7-19) en el que se desarrolla esta lectura alegórica de Calipso es el primer pasaje de la *Odisea* en la que el papel de la ninfa se detalla con cierta extensión, en la intervención de Atenea en el primer concilio de los dioses (*Od.* I 50-59). El núcleo de esta alegorización es considerar a Calipso un símbolo por el cuerpo humano que, como revelaría la etimología de su nombre, esconde el alma<sup>414</sup>. Odiseo no equivale propiamente al alma, sino al filósofo, que es retenido por los placeres carnales que, en este caso, no se limitan solo a la lujuria. De hecho, la caracterización de la isla, apunta Eustacio, como rica en madera (δενδρήεσσα)<sup>415</sup>, rodeada de olas (ἀμφιρῦτη) y ombligo del mar (ὀμφαλὸς θαλάσσης) alude a un predominio del vientre según la doctrina platónica, como sede de las pasiones. Para el filósofo-Odiseo es casi imposible desvincularse de esta vida anclada a lo corpóreo, que no deja de tener “bien quelque douceur” (Buffière 1973: 463). Debe entonces intervenir Hermes, el cual, como es habitual, encarna la razón (λόγος) del propio Odiseo<sup>416</sup>. Es así como el héroe es capaz de alcanzar la verdadera patria del alma, es decir, el universo inteligible y la filosofía, personificada en Penélope. Se capitaliza así la

---

<sup>412</sup> Por ejemplo, el rechazo a Calipso como refuerzo a la negativa a Nausícaa de Porph. *ad Od.* VII 311, 7-16 figura asimismo en Eust. *ad Od.* I p. 277, 40-43.

<sup>413</sup> No es posible, empero, identificar la fuente directa de la que la toma Eustacio. Cullhed (2016: 76) sospecha que puede haberla ampliado un tanto. Una visión resumida de los tratamientos neoplatónicos del episodio de Calipso recogidos por Eustacio puede encontrarse en Pontani 2013: 50-51.

<sup>414</sup> Cf. Buffière 1973: 461-464, que establece una conexión con *El antro de las ninfas* de Porfirio y, sobre todo, con el *Timeo* de Platón. Cf. asimismo Pontani 2013: 46-47.

<sup>415</sup> Para Buffière (1973: 461) la madera de los bosques que recubren la isla de Calipso representan la materia bruta, como nuestro propio cuerpo.

<sup>416</sup> Identica explicación sobre el significado de Calipso se ofrece en Eust. *ad Od.* I p.204, 24-28, con referencia explícita a la alegorización al canto I. Lo adecuado del envío de Hermes frente a Iris, de la equivalencia con las “aladas palabras” homéricas y de su símil con el λάρος es notada en I, p. 196, 16-18; p. 197, 24; y p. 198, 24-28 respectivamente. La relación entre la razón y Odiseo se nota respecto a *Od.* V 195-196, que narra cómo el héroe se sienta en el trono del que ha levantado Hermes poco ha.



rivalidad entre la potencial y la legítima esposa de Odiseo para oponer el amor a la filosofía a la voluptuosidad material.

Más adelante (I p. 275, 36-41), Eustacio especifica, en la misma línea de alegorización, que la promesa de inmortalidad, en consecuencia, responde al excesivo amor por la vida terrenal de algunas personas, que anhelan que sea eterna. El filósofo, como Odiseo, no aguarda a que la muerte lo libere de la prisión del cuerpo, sino que busca liberarse de la carga que supone buscando la muerte de lo carnal que proporciona la filosofía. Esto es lo que entrañaría el abandono de Calipso en Homero.

Por último, sin solución de continuidad a la anterior, Eustacio recoge un tipo de alegoría que carece de precedentes conocidos en el tratamiento exegético del episodio de Calipso. Se trata de aquella que lee en el episodio como revelador del orden cósmico<sup>417</sup>. La cuestión depende del parentesco de Calipso con Atlas y su función como sostén del cielo (*Od.* I 52-54), y del pasaje astronómico de *Od.* V 272-275. Así, según figura en *Eust. ad Od.* I pp. 17, 29-18, 3, apoyado en citas de Arato y Esquilo<sup>418</sup>, Atlas representaría el eje terrestre y el *axis* universal. Calipso, por cuanto que hija, sería el objetivo y resultado de la ciencia astronómica, pues, en un nuevo juego con la raíz de su nombre, el cielo, sustentado en este eje primordial, oculta, rodea y mantiene unida la tierra y todo el cosmos. La situación de su isla en el “ombligo” del Océano vendría a simbolizar la ubicación de ese eje, que corta por en medio del universo y la tierra. Por su parte, Odiseo, representaría al filósofo ocupado en las cuestiones astronómicas, como demuestra su observación contada por Homero de las constelaciones de las Pléyades, Bootes, la Osa u Orión. No obstante, dedicado a un saber que no es el verdadero, Odiseo añora la filosofía con mayúsculas, añora a su Penélope.

### **El *De Ulixis Erroribus* de Mateo de Éfeso**

De la primera mitad del siglo XIV data el breve epítome de la *Odisea* llamado *De Ulixis Erroribus*<sup>419</sup>. Aunque anteriormente era creído anónimo o atribuido de forma errónea a otros autores, ahora es sabido que su autor fue Manuel Gabalas, más conocido como Mateo de Éfeso. Se trata de un breve resumen de cada una de las aventuras maravillosas de Odiseo, desde los Lotófagos hasta Calipso y los feacios, seguidas de moralizaciones. El opúsculo tenía una clara finalidad escolar, como advierte su preámbulo (cf. Pralon 2004: 190-191), intentando extraer del relato de Homero enseñanzas éticas que guíen el comportamiento de los jóvenes. La exégesis y alegoría moral de Mateo de Éfeso se nutre de las ya tradicionales lecturas estoicas y neoplatónicas que, combinadas con una visión cristiana, hacen de Odiseo la representación del hombre

---

<sup>417</sup> Cf. Buffière 1973: 388-391; Pontani 2013: 51-52. La lectura también aparece en *sch. Od.* I 52-54.

<sup>418</sup> Para la identificación de las citas, cf. Cullhed 2016: 78.

<sup>419</sup> Título dado por Westermann en su edición de 1843, última publicada hasta la fecha. Sobre la compleja tradición textual, títulos y atribuciones, y fortuna, cf. Vianès-Abou Samra 2003: 462 n. 4; Pontani 2005a: 571-572, n. 1152; Juan-López 2018: 53-54, 57-61.

que resiste a la tentación y al descarrío. Por desgracia, la obra está incompleta y se rompe a mitad de frase apenas iniciada la moralización respecto a la aventura de Calipso<sup>420</sup>.

El sucinto resumen que precede a la alegoría moralizante del episodio de Calipso, al que se dedica el capítulo XI (Westermann 1843: 343-344) sigue con bastante fidelidad el relato homérico, si no fuera porque obvia el aspecto principal del trance odiseico, el ofrecimiento de la inmortalidad. Aunque, como ha podido notarse en nuestro recorrido por el devenir de la interpretación homérica, la promesa de la vida eterna había demostrado ser desde antiguo un elemento incómodo para la exégesis y alegorización del episodio, incorporado casi como un añadido, cuando no pasado por alto, la omisión no deja de sorprender en una síntesis por lo demás tan apegada al desarrollo de la *Odisea*, hasta el punto de incluir citas literales: el *παρ'ἔθελούση οὐκ ἐθέλοντα* de Mateo de Éfeso retoma el *παρ'οὐκ ἐθέλων ἐθελούση* de *Od.* V 155, adaptado a las características de su prosa. Si acaso, Mateo se toma la libertad de imaginar el primer encuentro de Calipso y Odiseo, con este último arrastrado desnudo a las costas a las que se acerca la ninfa, sobre el modelo de Nausícaa. Por otro lado, la concisión de la exposición hace parecer que la balsa es una creación de Calipso<sup>421</sup>.

Por lo que sobrevive de la alegorización, según Mateo, Odiseo retenido en la isla de Calipso representa al hombre, en un sentido universal, que, sometido por el infortunio a soportar vergonzosos placeres, lamenta su suerte, como Odiseo lloraba por el *nóstos* en Ogigia, y termina por regresar a la sensatez y las costumbres del alma en las que se habría criado (*σύντροφον*), en lo que aparenta ser una alusión a Ítaca<sup>422</sup>. Aun sin vincularlo con la figura del filósofo y la filosofía, la interpretación de Mateo de Éfeso seguiría la línea de las recogidas por Eustacio de Tesalónica de Calipso como placer carnal que se opone a la *σωφροσύνη*, aun sin llegar a equipararla con la filosofía. Sobre el contenido de la última línea mutilada de la alegorización solo puede especularse. Pralon (2004: 208) se aventura a proponer, a partir de los términos que restan, una referencia a Hermes y a sus reproches (*ἐπιτετιμηκότος*) al dirigirse a Calipso como encarnación del placer ignominioso, por más que divino (*θειοτέρα...τῆ φαύλω καὶ ἀκολάστῳ*).

---

<sup>420</sup> Sobre la cuestión, cf. Browning 1992: 28.

<sup>421</sup> Mateo de Éfeso fue también autor de una versión en prosa de las navegaciones de Odiseo, conocidas como *Αἱ πλάναι τοῦ Ὀδυσσεύος*. Estas *Πλάναι* no tenían una finalidad moralizadora, pero participaban de la misma visión estoica y neoplatónica cristianizada de Odiseo. Lamentablemente, hasta donde alcanza nuestro conocimiento, el texto no está editado, y solo es posible consultarlo en el manuscrito original (Cod. Vindob. theol. gr. 174, el episodio de Calipso se narra en los folios 107-108). Las aventuras homéricas aparecen por el orden cronológico de la fábula, no del relato. Por lo que podemos saber del capítulo dedicado a Calipso, gracias al artículo de Vianès-Abou Samra (2003, cf. especialmente las páginas 468-469, donde se traduce un pequeño fragmento), el episodio comienza con una semblanza de la ninfa como una segunda hechicera al modo de Circe, capaz de inspirar amor tanto por su belleza como por sus encantamientos. Se confunde el naufragio de Ogigia con el de Esqueria respecto a la llegada desnudo de Odiseo, que se produce en el segundo, no en el primero. De acuerdo con la tendencia del autor de minimizar cualquier intervención de dioses paganos, no hay alusión alguna a la decisión de los dioses de liberar a Odiseo. Sobre este otro texto de Mateo de Éfeso, cf. Browning 1992; Pontani 2005a: 272-273.

<sup>422</sup> Cf. Pralon 2004: 208. Sobre la alegorización, véase también Pontani 2005a: 271-272, que además hace un repaso por el tratamiento de Mateo de Éfeso sobre el resto de aventuras maravillosas de Odiseo.

La corriente interpretativa moralista y alegorizante de Bizancio no penetrará en Occidente hasta la recuperación del aprendizaje de la lengua griega y la entrada de textos griegos traídos de Oriente en el Humanismo y Renacimiento permita su acceso a ella. Es importante, sin embargo, tener en cuenta que la parte occidental de Europa poseía también una poderosa tradición latina de moralización de los mitos, que buscaban la reconciliación de la mitología pagana con la doctrina cristiana. Así, por ejemplo, cabe citar a Boecio o Fulgencio. Importantísima fue la tendencia de moralizaciones sobre las *Metamorfosis* de Ovidio. La restringida presencia de Calipso en estas obras significó su ausencia de la interpretación moralizante medieval; no ocurrió lo mismo con Circe, que figuraba entre sus materias predilectas<sup>423</sup>. En la confluencia, casi identificación, con la maga odiseica que plantean, como veremos a continuación, los textos medievales, a partir de la tradición antihomérica, la visión de Calipso se vio afectada por la perspectiva moral desde la que se contemplaba a Circe. Así pues, cuando el conocimiento homérico del episodio de Calipso retornó a Occidente, y con él, su exégesis greco-bizantina, esta pudo asimilarse al ya importante corpus interpretativo moralizante y alegórico existente sobre las aventuras de Odiseo<sup>424</sup>. La lectura, por lo general condenatoria, de Calipso como prueba ética del héroe influirá poderosamente en la consideración renacentista de la aventura y culminará en las reelaboraciones del siglo XVIII, que muestran un importante contenido moral.

## 1.2. La herencia de Dictis<sup>425</sup>

### **El *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure**

No cabe duda de que el primer relato de amplia influencia en el Occidente medieval europeo sobre la materia de Troya y los retornos de los héroes griegos fue el

---

<sup>423</sup> Cf. Galindo Esparza 2015: 207-220.

<sup>424</sup> Las alegorías de Eustacio influyen ya, entre otros, en el autor de la *Pléiade* y tutor de Ronsard, el francés Jean Dorat, que identificó a Calipso con la astronomía y metafísica, la astrología y la adivinación (así en Pontani 2005a: 514; Pontani 2013: 52, n. 85; cf., asimismo, Ford 1995; D'Amico 2002: 154-155). Según señala Ford (2009: 58-59), el católico Dorat veía en la *Odisea* “non pas un voyage à travers les dangers de la vie mortelle, mais plutôt un voyage vers l'au-delà”, en clara afinidad con la exégesis neoplatónica. En las mismas páginas, Ford recoge un pasaje del discípulo de Dorat, Willem Canter, en el que Calipso es interpretada como el último trance terrenal de Ulises antes de su muerte metafísica simbolizada por el sueño que le invade en la vuelta a Ítaca por mediación feacia. Una moralización semejante, aun si con mayo hincapié en Calipso como una tentación de lujuria y voluptuosidad que obstaculiza el alcance de la patria del alma es la de Hans Sachs en *Ulisses mit der gottin Calypso* (1545, cf. Corti 1998: 202). Para un estudio sobre la visión moralista de Homero en el Renacimiento, cf. D'Amico 2002: 59-68; Pontani 2008.

Interesante para la reelaboración deciochesca es cómo Calipso aparece como paradigma de una tentación errar en el contexto del menosprecio de corte y alabanza de aldea, como en el *Aula sive Misaulus* (1518) de Ulrich von Hutten o los *Deux dialogues du nouveau langage François italianizé* (1578) de Henri Estienne (cf. D'Amico 2002: 116-118; Jouanno 2013: 376). Una utilización curiosa es la referencia a Calipso como *some wanton an dalying dame* que puede apartar al caballero inglés del camino cristiano que viaja a Italia en el *Schoolmaster* (1570) de Rogers Ascham. Calipso asociada con los placeres de la tierra italiana que amenazan con retener al príncipe aparece en *Au Roy. Sur son retour de Pologne* de Amadis Jamyn, cf. D'Amico 2002 : 109-113.

<sup>425</sup> Dado el desconocimiento directo de Homero que imperaba en el Medievo, resulta llamativo encontrar en obras medievales ecos que parecen tomados del relato homérico. Fernández-Galiano (1988: 132-133) explica estas concomitancias por la tradición oral traída por los cruzados desde Bizancio. Para un estudio

*Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure. Compuesto en torno a la década del 1160, “*The Romance of Troy* virtually reintroduced classical history and legend into European culture—or rather spread it outside the scholarly world” (Highet 1985 [1949]: 53). La obra tiene un marcado carácter antihomérico; no en vano, las fuentes principales que proporcionan el esqueleto argumental del relato de la caída de Troya son los supuestos testimonios presenciales de Dares Frigio y Dictis Cretense, mientras que para el regreso de los héroes griegos, incluido el de Ulises, Dictis queda como el único texto de referencia<sup>426</sup>. El diario del cretense, no obstante, sirve solo de fundamento vertebrador del episodio de Calipso en el *Roman de Troie*. Benoît se inspira en la información y la reelaboración poética de otros autores latinos a su alcance, principalmente Ovidio, así como en otras tradiciones y motivos literarios folclóricos afines, para amplificar la exigua exposición de Dictis y componer, de esta forma, su particular desarrollo de la aventura<sup>427</sup>.

A este respecto, el tratamiento del episodio de Calipso en el *Roman de Troie* (vv. 28800-28825) es tan enigmático como sorprendente. Previa a la exposición del encuentro con Circe y Calipso, Benoît realiza una suerte de presentación conjunta de ambos episodios, que abarca los versos 28701-28746. Siguiendo el modelo de Dictis, los episodios de Circe y Calipso—a las que Benoît se refiere bajo las variantes Circès y Calipsa—se suceden el uno al otro y se impone entre ellos una cierta indistinción. No hay cambios en la cronología relativa de la versión antihomérica. Ambos episodios tienen lugar después del enfrentamiento con Lestrigón y Cíclope, y a la llegada de Ulises a las islas de Eolo, simple denominación del archipiélago, y antes del equivalente a la consulta a los muertos<sup>428</sup> y posterior encuentro con las Sirenas. En esencia, Benoît continúa la línea evemerista de Dictis haciendo a Circe y a Calipso dos reinas hechiceras que con sus encantamientos atan a su amor a los viajeros que tienen la mala fortuna de recalar en sus costas.

Sobre el escueto apunte de Dictis, Benoît amplifica un relato más sustancioso, intercalando en su narración, por una parte, alguna puntualización sobre el procedimiento que seguían estas magas para sojuzgar a sus víctimas, el cual, aunque generalizado aquí

---

de la compleja cadena de transmisión que habría posibilitado el conocimiento de detalles de la epopeya griega, cf. Parodi 1921: 96-103, especialmente la nota 1 a la página 102. En lo que respecta a Calipso, el *Liber Miracolorum Sancte Fidis*, compuesto en latín por el francés Bernardo de Angers en el siglo XI, contiene un naufragio de tres días a los que el protagonista sobrevive cogido a una de las tablas del barco (II 2, en la edición de Bouillet 1897), como sucedía en la llegada a Ogigia narrada por Odiseo en el canto XII (*Od.* XII 420-453). Más cercana es la reelaboración del poema anónimo anglo-normando de finales del siglo XII llamado *Beuve de Hamptone*, en la que el héroe es encarcelado durante siete años en una mazmorra de una ciudad espléndida, tras ser agasajado y honrado con un festín y de la que solo escapa con ayuda divina para volver a su prometida abandonada hace tiempo (estrofas 92-94, 99-101 de la edición de Martin 2014). Más adelante, una mujer que es a él prometida en matrimonio como premio a su victoria en una justa le otorga un plazo de siete años para que reaparezca su esposa, tiempo tras el cual deberá casarse con ella (estrofas 176-178).

<sup>426</sup> A partir del verso 24425. Cf. Marcos Casquero 1996: 23.

<sup>427</sup> A esto es a lo que Benoît parece referirse en el prólogo al *Roman* con el *aucun bon dit* que, anuncia, se permitirá añadir (vv. 142-144). Manejamos la edición de Constans. Respecto a estos *bon dits*, cf. la introducción de Burgess & Kelly 2017: 7.

<sup>428</sup> A propósito, cf. Linares Sánchez 2020: 195.

a ambas, no es otro que el propio de Circe<sup>429</sup>; por otro, insistiendo en la magnificencia de sus poderes mágicos y su maldad, así como en las funestas consecuencias de sus sortilegios. Circe y Calipso son, así, caracterizadas como bellas, ricas y poderosas, pero ante todo mendaces (vv. 28706-28712). El término clave de la descripción es *porchaz* que remite al ámbito de la solicitud amorosa<sup>430</sup>. La atrocidad de sus conjuros se mide por el efecto que causan en sus prisioneros (vv. 28718-28719, 28723-28738), a los que Benoît cuenta hiperbólicamente por miles, y que, sin posibilidad de huida, son atormentados hasta sentirse morir, e incluso lo deseaban. Una muerte en el mar era preferible a su encuentro con ellas. El delirio amoroso que les era infligido les provocaba una pérdida de toda capacidad de raciocinio, con lo que entregaban a Circe y Calipso todo cuanto poseían. La ganancia material, que en su larga tradición literaria no había sido nunca objetivo de Circe ni Calipso, se cuela ahora en la descripción de Benoît y acerca a estos monstruos legendarios a *femmes fatales* más terrenales y más comprensibles para los lectores del *Roman*. De este modo, Circe y Calipso quedan configuradas como unas terribles seductoras sin piedad devoradoras de todo cuanto tocan, que reducen sin remedio a la indigencia pecuniaria no menos que a la desesperación sentimental a todos los hombres que entran en contacto con ellas.

Pero, si bien esta descripción preliminar se ajusta perfectamente al desarrollo posterior del episodio de Circe, choca en parte con la índole que toma después el lance con Calipso. El episodio de Calipso en el *Roman de Troie* se construye como una singular reelaboración a partir de una noticia ovidiana, curiosamente aquella en la que el de Sulmona más se aparta de ortodoxia homérica respecto a la experiencia de Ulises en Ogigia. Se trata del pasaje de *Pónticas* IV 10.13-14, en el que, como veíamos, Ovidio menosprecia el sufrimiento de Ulises junto a Calipso en comparación con el que él padece en su destierro, a cuenta de que el héroe disfrutó del amor de una bella inmortal. Se pregunta el poeta latino cuánto de penoso pudo ser aquello en realidad. Benoît adopta la queja de Ovidio y afirma que el tiempo que Ulises pasó junto a la hermosa Calipso no fue, pese a todo, tan detestable, y que incluso hubiera podido ser muy placentero:

Mais ne por quant de ç'alot bien,

Que bele esteit sor tote rien :

Trop fust sis solaz delitables

E trop fust sis cors agraables,

---

<sup>429</sup> Acogida favorable, en principio (v. 28721, el verso 28704 remite a buen recibimiento de Ulises y los suyos, más adelante se habla únicamente de Ulises), para quienes llegan a sus costas (vv. 28715-28717), inmediato encantamiento con una desaforada pasión (vv. 28722-28724) y, las más de las veces, intercambio sexual (vv. 28743-28744). Benoît, sin embargo, se guarda de convertir a Circe y Calipso en vulgares prostitutas; reflejo de la concepción estamental del siglo XII, sus amores están reservados para *reis*, *princes e demeines* (v. 28717), pues reinas son ellas mismas. A este respecto, Benoît deduce de lo que calla Dictis que no tienen esposo ni señor (v. 28713-28714), un rasgo que Gauthier (1997: 373) vincula a la representación previa que él mismo hace de las Amazonas o a la de la Dido del *Roman d'Énéas*.

<sup>430</sup> Gauthier 1997: 373.

S'el nel vendist si chierement.

*Roman de Troie*, vv. 28811-28815

Como en *Pónticas*, el pasaje del *Roman* trae a primer plano el disfrute sexual del cuerpo de Calipso. La elección de la palabra *solaz* es importante. Como en castellano, el sustantivo denota un esparcimiento, pero también un consuelo, lo que recuerda el contexto de la desesperanza ovidiana. La consecuencia de adoptar la visión ovidiana es que estos amores no se ajustan a la atormentada y ciega pasión forzada mágicamente descrita en los versos anteriores; aun si causados por los sortilegios de Calipso, no ocurrían por completo en contra del deseo de Ulises, que no pierde nunca su capacidad de razonamiento. De hecho, ya desde el principio de la narración del episodio, se cuestiona si la prolongada estancia con Calipso ocurrió o no contra la voluntad del héroe (vv. 28800-28802)<sup>431</sup>.

La idea de una demora con Calipso no tan odiosa debe conjugarse, sin embargo, con la concepción predominante de esta como una pérfida maga, en la línea de Circe, antes introducida: la belleza de Calipso tenía un caro costo para Ulises, de suerte que condicionaba y limitaba su disfrute. La conciliación resulta un tanto precaria y las dos imágenes que Benoît posee de Calipso como lance delectable y amenaza no terminan de casar. La conclusión que alcanza al lector es que Ulises sufrió lo indecible, pero en general, lo pasó bien. Las penalidades del héroe en la isla de Calipso se concretan en unos misteriosos certámenes (v. 28803-28804)<sup>432</sup>, el sufrimiento a causa de las artes mágicas de Calipso, que, como a los prisioneros antes aludidos, le hacen desear la muerte (v. 28809-28810), y, sobre todo, en la larga retención (vv. 28807-28808). La noción de que la detención de Ulises en la isla de Calipso había sido no una dilación, sino una retención, y que esta se había prolongado largamente era de fácil acceso: sin ir más lejos del propio Ovidio, aparecía en *Am. II* 17, 15-16 o en los propios versos de *Pónticas*, que hablaban de seis años.

Resulta pues, llamativo, que no exista componente amoroso asociado al cautiverio de Ulises en el *Roman de Troie*: aunque se afirma que Calipso lo retuvo tanto como gusto (v. 28808), el hecho se relaciona con la extraordinaria capacidad mágica de la hechicera, no como resultado de un fuerte apego afectivo. Es, en cambio, a Circe a quien Benoît representa enamorándose de Ulises al grado de querer conservarlo para siempre y sufriendo por su marcha (vv. 28771-28799). La cuestión remite, de nuevo, a un texto de Ovidio: el pasaje de *Remedia amoris* 263-288<sup>433</sup>. Si Benoît conoció otros pasajes que

---

<sup>431</sup> La idea de que Ulises yaciera con Calipso por voluntad propia parece causar algún reparo a Benoît, que introduce un pequeño inciso del narrador en el que atribuye este comportamiento a la naturaleza del héroe (vv. 28816-28817). Cf. vv. 28757-28761, donde la entrega del héroe en brazos de Circe al menos tiene la justificación de la coacción mágica.

<sup>432</sup> Sobre el significado de la expresión *jeu parti* cf. Burgess & Kelly 2017: 422. Dado el componente poético, podemos aventurar una referencia a *Ov. Ars II* 123-142, pero parece improbable, ya que Ulises no supera estos juegos en el *Roman de Troie*.

<sup>433</sup> Sobre las fuentes y paralelos del episodio de Circe en el *Roman de Troie*, cf. Gauthier 1997: 371-377, que, sin embargo, no se ocupa de Calipso.

atribuían a Calipso la desesperación por la partida del héroe, decidió ignorarlos a favor del relato ovidiano<sup>434</sup>. Por una carambola de la tradición, el rasgo de amor posesivo y retención que en el poema homérico correspondía en exclusiva a la ninfa de Oigigia ha pasado, a través de su reelaboración ovidiana, a vincularse con Circe en el *Roman*, mientras que Calipso se ha trocado en una amante indiferente. Por otra parte, Calipso ha recibido de la asociación con Circe el rasgo de hechicera taimada, de manera que ambas se han convertido en una suerte de híbridos de sí mismas respecto al modelo de la *Odissea*.

No hay que pensar únicamente en orígenes clásicos para la caracterización de hermosas hechiceras atrapa-hombres bajo la que Benoît pinta a Circe y Calipso. Algunas de las ideas que aparecen en este relato, como la pérdida de la razón amorosa o el deseo de muerte ante los sufrimientos<sup>435</sup> son tópicos literarios independientes en sí mismos, como lo es el de la mala bruja que atrapa y encanta. Muy relevante fue para para la época medieval la creación del motivo folclórico que más adelante se daría en llamar como el de la *belle dame sans merci* o del Venusberg, del que ya hemos hablado en este trabajo y cuyo desarrollo arquetípico plantea muchas concomitancias con las Circe y Calipso de Benoît: bellas mujeres con capacidades mágicas que atraen a los viajeros, los cuales caen presa de su amor, mantienen relaciones sexuales con ellas y son retenidos, apartados y olvidados de todo, en una especie de reino encantado, mientras se consumen en su pasión por ella; la huida, cuando posible, suele ser a riesgo de la propia vida. El tópico es tratado ya en el ciclo artúrico, del que Benoît podría haber recibido alguna influencia<sup>436</sup>.

No obstante, y aun a riesgo de leer demasiados ecos homéricos en una narración tópica, la exposición de Benoît presenta una serie de paralelos estrechos con el desarrollo

---

<sup>434</sup> Ovidio, en los pasajes citados, así como en *Tr.* II 379-390, alude al amor de Calipso por Odiseo, pero reserva la plena explotación del motivo de la mujer abandonada para la Circe de *Remedia amoris*. El sufrimiento de Calipso abandonada figuraba, sin embargo, en otras fuentes disponibles en la época, como Propertio o Apuleyo. Cicerón, por su parte, aludía a la servidumbre de Ulises a Circe y Calipso (*Cic. Off.* I 113.1-7).

<sup>435</sup> Este último célebremente configurado según la escala de valores de la épica homérica en *Od.* V 306-312. Mientras que Odiseo prefería la muerte en la guerra a perecer en el mar, los prisioneros de Circe y Calipso en el *Roman de Troie* anhelaban haber muerto en la navegación antes de haber alcanzado las costas de las magas.

<sup>436</sup> Cf. Gauthier 1997: 376-377. Afirma Marcos Casquero (1996: 31) que: “se descubre en Benoît una larga serie de elementos típicamente medievales, que en modo alguno se encontraban en sus fuentes latinas. Se trata, sobre todo, de temas derivados de relatos populares, romances y cuentos maravillosos en los que predomina la magia, la brujería, las hadas y los elementos portentosos que llenan las consejas relatadas al amor de la lumbre”. El tema literario de la pérfida maga con poderes metamórficos que representa, con mayor o menor intención alegórica, la intemperancia y la lujuria, fue un elemento imprescindible de los grandes poemas caballerescos del Renacimiento. Ejemplos son los episodios de Alcina en el *Orlando furioso* de Ariosto (1532), Acratia en la *L'Italia liberata dei Goti* de Trissino (1547), Armida en la *Gerusalemme liberata* de Tasso (1581) o Acrasia en *The Faerie Queene* de Spencer (1590). Los modelos épicos grecolatinos de estos personajes son Circe y Dido, fuertemente reelaboradas a través de la visión medieval de sus aventuras, con unas características muy semejantes a las que aparecen ya en Benoît. El episodio homérico de Calipso no tuvo una influencia directa en la configuración de estas aventuras, más allá de como lejano antecedente genérico de una retención del héroe por motivos amorosos en un espacio maravilloso. La asociación de Calipso con estas figuras en el imaginario colectivo se debe a la imagen de la ninfa que proyectaron precisamente los autores medievales, al representarla también como maga y tentación carnal por medio de su convergencia con la tradición de la maga de Eea.

de la *Odisea* que hacen pensar en el manejo de alguna otra fuente intermedia. De acuerdo con su posición racionalista, en la huida de Ulises en el *Roman* (vv. 28818-28825) se descarta cualquier intervención sobrenatural y, si bien resulta un tanto vaga respecto al cómo, atribuyéndola simplemente a la suerte y a la sagacidad de Ulises, especifica que el héroe llegó a dudar de que consiguiera escapar algún día. Solo con un gran esfuerzo pudo escapar de la influencia mágica de Calipso. Esta incapacidad del héroe para escapar y su deseo de muerte en el verso 28810 (cf. *Od.* I 59), el total dominio que Calipso demuestra sobre él<sup>437</sup>, no menos que su alegría al liberarse (vv. 28826-28827, cf. *Od.* V 269), recuerdan sorprendentemente al relato del episodio en la *Odisea*. Sea como fuere, lo cierto es que el manejo de las fuentes por parte de Benoît determina una representación de la diosa odiseica entre lo negativo y lo positivo, que, lejos de alcanzar la integración homérica, resulta discordante.

### **La *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne**

El *Roman de Troie* gozó de una amplia repercusión en Europa. Fue objeto de hasta cinco puestas en prosa desde mediados del siglo XIII y, traducida o versionada a lenguas europeas, supuso la fuente principal sobre el tema troyano al que recurrieron diversas obras historiográficas. En el ámbito hispánico destacan la *General Estoria* de Alfonso X, la *Historia Troyana Polimétrica*, ambas compuestas en torno a la década de los 70 del siglo XIII, o la versión de Alfonso XI y la traducción luego vertida al gallego, ya en el siglo XIV<sup>438</sup>. Pero, sin duda, su más célebre imitador fue Guido delle Colonne, que en torno al 1287 compuso en latín su *Historia destructionis Troiae*. Aunque algunas de las afirmaciones de Guido en su obra generaban la impresión de que el poeta consultó directamente a Dares y a Dictis, el texto que sigue es en realidad el del *Roman de Troie*, incluso si no lo menciona ni una sola vez<sup>439</sup>.

---

<sup>437</sup> “Celle en fist auques son voleir, quar trop esteit de gran saveir”.

*Roman de Troie* 2805-2806

<sup>438</sup> Cf. Fernández-Galiano 1984: 131-132; López-Férez 1994: 364; Marcos Casquero 1996: 23, 63-69; Linares Sánchez 2020: 198. La *General Estoria* de Alfonso X adopta para el retorno de Ulises (Tercera parte LXXIXCV) la versión que figura en las *Metamorfosis* de Ovidio, con adición de la Heroida de Penélope. Solo en lo que se refiere a la muerte por Telégono vuelve a lo contado en el *Roman de Troie*. No se contempla, en consecuencia, el episodio de Calipso. Tampoco la *Historia Troyana Polimétrica* que solo abarca los versos 5703 al 15567 del *Roman de Troie*, por lo que ni siquiera llega a alcanzar la aventura. Sobre las relaciones entre el *Roman de Troie*, sus prosificaciones y las versiones hispánicas, cf. Casas Rigall 1999: 217-238. Entre la composición del *Roman de Troie* y la *Historia destructionis Troie* media otro recuento de la materia de Troya, el *De bello troiano* (1188) de Joseph of Exeter, también conocido como José Iscano. Basado en Dares y Dictis, la obra es independiente de Benoît. En el breve resumen que hace de las aventuras de Ulises en su regreso, no incluye a Calipso (VI 945-949), cf. Marcos Casquero 1996: 11. Ya en el siglo XIV, veintisiete años después de que la *Odisea* fuera traducida al latín en Italia, el inglés John Gower incluye la versión de Benoît en su *Confessio amantis* (VI 1426-1471, VIII 2597-2604), que, aunque menciona a Calipso junto a Circe, no desarrolla la segunda estancia de Ulises con ella tras el abandono de la maga embarazada que figura en el *Roman de Troie*.

<sup>439</sup> Para la *Historia destructionis Troiae* y sus fuentes, en especial el *Roman de Troie*, remitimos a Marcos Casquero (1996: 31-56), cuya excelente introducción nos ha resultado fundamental para el conocimiento de la obra de Guido y de este período literario. Cf. asimismo Highet 1985 [1949]: 54-55.



En los episodios de Circe y Calipso (XXXIII 11-12) Guido sigue con fidelidad la narración de Benoît de Sainte-Maure, con tan solo pequeñas variaciones. La primera atañe a la voz narrativa. El relato de estas aventuras es contado directamente por boca de Ulises. El recurso también aparece en el *Roman de Troie*, pero allí la narración en primera persona se interrumpe justo en el verso precedente a los encuentros con Circe y Calipso, cuya relación, como la del resto de aventuras siguientes, continúa en estilo indirecto por el narrador externo. Los episodios también constan de una extensión menor que en el *Roman*, reducidos a sus sucesos básicos. En lo que concierne al desarrollo de estos lances, cabe destacar que la presencia de los compañeros de Ulises se mantiene constante, a diferencia de Benoît y de su fuente Dictis, donde la alusión a la compañía del héroe desaparecía durante estas aventuras. Asimismo, Guido, más pudoroso, no hace referencia explícita a los intercambios sexuales con ambas mujeres. El deleite que Ulises y los suyos encuentran en Calipso es ampliado no solo al placer carnal, sino al tratamiento que les dispensó la reina<sup>440</sup>.

Mención aparte merece el hecho de que Circe y Calipso son, de nuevo, tenidas por hermanas, cuestión que no figura en Benoît y que parece una innovación introducida por Guido. El parentesco entre ambas figuras cuenta con el precedente bizantino de Juan Malalas, pero resulta harto improbable, por no decir imposible, que este autor o cualquiera de sus posibles fuentes llegara de manera alguna al conocimiento de Guido. Parece, antes bien, que nos hallamos ante un caso de paragénesis y que la idea de la hermandad de Circe y Calipso viniera sugerida por el propio texto de Dictis y, por ende, del *Roman de Troie*, a partir de su mención conjunta y sus similares características. Como ya argumentábamos a propósito del cronista bizantino, a esta percepción debió contribuir el motivo propio del cuento popular de las hermanas magas, a menudo con poderes y naturalezas opuestas. No hay, sin embargo, en la *Historia* de Guido ninguna alusión a un enfrentamiento entre Circe y Calipso<sup>441</sup>.

La fama que alcanzó la obra de Guido en los años posteriores a su composición la encumbró junto con el *Roman de Troie*, al que llegaría incluso a desplazar, como fuente medieval predilecta para la materia de Troya. Gran parte del éxito de la *Historia destructionis Troiae* se debió a estar compuesta en latín, lo que facilitaba su acceso por parte de los eruditos independientemente de su procedencia. Como aquel, fue traducida a numerosas lenguas vernáculas y versionada tanto en prosa como en verso. Sus historias de amor cortés inspiraron reelaboraciones literarias propias de autores de tal renombre

---

<sup>440</sup> *Et propter affectus placidos quos penes ipsam inueni, que placere michi et meis nimium est conata* (“y debido a la placentera disposición que en ella encontré, pues se esforzó al máximo en complacerme a mí y a los míos”). Para el texto de la *Historia destructionis Troiae* empleamos la edición de Griffin 1936; la traducción es de Marcos Casquero 1996.

<sup>441</sup> El motivo literario de una hermana hechicera malvada enfrentada a una bondadosa goza de una amplia tradición en la literatura: Alcina y Logistila de Ariosto o Acratia y Areta de la Trissino son solo algunos ejemplos renacentistas.

como Boccaccio, Chaucer o Shakespeare, aunque por desgracia ninguna de ellas se centró en el episodio de Calipso.<sup>442</sup>

## 2. HUMANISMO ITALIANO Y RENACIMIENTO

La posibilidad del tratamiento del episodio de Calipso a partir del desarrollo homérico original fue devuelta a Occidente con la renovación del interés por la lengua, literatura y cultura helenas que supuso el movimiento humanista y renacentista de los siglos XIV-XVI<sup>443</sup>. Los empeños de Petrarca y Boccaccio por recuperar y conocer de primera mano los textos de Homero culminaron en 1360-1362 con la traducción de la *Ilíada* y la *Odisea* a prosa latina a cargo del greco-calabrés Leonzio Pilato, de quien Boccaccio recibiría algunas nociones del idioma griego<sup>444</sup>. Por primera vez en siglos los poemas homéricos podían volver a consultarse sin tener que recurrir a epítomes o recuentos latinos más o menos infieles. En los dos siglos siguientes, bajo el amparo de un creciente contacto e inmigración de eruditos bizantinos que miraban a Occidente buscando escapar del declive del Imperio de Constantinopla, se normalizó el aprendizaje reglado del griego clásico en Europa, y multitud de textos, comentarios y exégesis de obras griegas fueron traídos, copiados, editados y traducidos, primero en Italia, y luego en el resto del continente. La recepción de Homero, como la de la mayoría de las obras en lengua griega, se realizó inicialmente a través del latín, y tan solo más adelante desde el griego y con versiones a diferentes lenguas vernáculas<sup>445</sup>. El caudal de la literatura helena fue, así, regresando a Europa y la *humanitas* griega se unió a la latina.

---

<sup>442</sup> Para la fortuna posterior de la obra de Guido, cf. Highet 1985 [1949]: 54-55; Marcos Casquero 1996: 63-69. La influencia de la tradición de Dictis, el *Roman de Troie* y la obra de Guido no se extinguió incluso cuando los textos homéricos volvieron a ser de conocimiento común para el Occidente europeo. En pleno siglo XVI, Antonio Obregón elige para acompañar su traducción de los *Triunfos* de Petrarca (1521) el comentario de Bernardo Illicino, compuesto a su vez a finales del siglo XV (1475), que, a propósito de la mención de Ulises en el *Triumphus Famae* (vv. 17-18) torna a Calipso en el nombre del lugar en el que vive Circe a partir de una mala interpretación de Dictis y Benoît, aunque unas líneas más adelante aparece como dadora a Ulises de naves junto con la maga (p. 303-304 de la edición de Recio 2012). Por el contrario, ya en los últimos años del siglo XVI, Ginés Pérez de Hita en *Los diez y siete libros de Daris del Belo Troyano* (1596) afirma seguir a Dares por el marchamo de autoridad que la mención de estos autores conllevaba desde la época medieval, cf. el estudio introductorio de Crosas 2021: 25-35, que argumenta a favor de la *Crónica troyana impresa* [Juan de Burgos, 1490] como fuente más inmediata. No es posible ello, sin embargo, para el episodio de Calipso, pues la *Crónica troyana impresa* no la contenía por basarse en Ovidio.

<sup>443</sup> Muñoz Sánchez (2014 y 2015: 15-52) ofrece un completo resumen de las vicisitudes del restablecimiento de los textos homéricos en Occidente. Cf. asimismo Fernández-Galiano 1984: 133-137; Hernández Esteban 1997: 80-86. Respecto al autógrafo conservado de Pilato, cf. Pontani 2005a: 348-354; Mangraviti 2016.

<sup>444</sup> Cf. Álvarez & Iglesias 1983: 17; Mangraviti 2015: XI.

<sup>445</sup> España tuvo la suerte de contar con la segunda traducción a lengua vernácula en Europa, tan solo después de la alemana de Simon Schaidenreisser en 1537: la *Ulixea* del Secretario de Estado de Felipe II, Gonzalo Pérez, que vio la luz por vez primera en su versión completa en 1556—la primera parte, que contenía los cantos I-XIII fue publicada en 1550—. Se trata de una traducción a endecasílabos castellanos, que, si bien presenta frecuentes errores, omisiones y añadidos de cuenta del traductor, resulta razonablemente fiel al contenido del poema homérico. Sobre la traducción de Gonzalo Pérez, cf. González Palencia 1946; López Rueda 1971; Guichard 2006; Alcoba 2008; Muñoz Sánchez 2015, con una amplia introducción; Muñoz Sánchez 2017. Sobre la fortuna de Homero en España, cf. Pallí Bonet 1953.

La restauración del conocimiento de la aventura de Calipso según había sido relatada por Homero fue plasmada por primera vez tras el Medievo en la *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio, el más completo e importante corpus mitológico del Humanismo italiano, inspiradora de toda la tradición de compendios de mitología que se compondrían en el Renacimiento.

### **2.1. La *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio y los compendios mitográficos renacentistas**

De la comprensión directa de los textos homéricos que le habían proporcionado la traducción y lecciones de Leonzio Pilato se aprovechó Boccaccio para la redacción definitiva de sus quince libros de la *Genealogía de los dioses paganos*, que, emprendida antes de 1350, se hallaba por aquellos años (1360-1362) en un proceso de revisión que se extendería hasta la muerte de su autor en 1375. Las enseñanzas del greco-calabrés permitieron a Boccaccio incluir referencias y textos del hasta entonces desconocido Homero, que se añadieron a su ya vasta erudición grecolatina<sup>446</sup>.

La primera mención a Calipso en la *Genealogía* de Boccaccio se localiza en el libro IV, dedicado a una figura de origen no clásico llamado Titán, del que se hace descender al resto de titanes conocidos. Figura Calipso, así, en el capítulo 41 por cuanto que hija de Atlas—si bien duda Boccaccio de qué Atlas, ya que previamente ha diferenciado más de uno, cf. capítulo 31—, bajo la autoridad directa de Homero, si bien también menciona a Prisciano. La cita remite al pasaje del canto VII<sup>447</sup> de la *Odisea* en la que el héroe resume las circunstancias de su llegada a Esqueria ante Arete y Alcínoo y cuenta su aventura junto a la ninfa, por única vez en la epopeya, de principio a fin. La identidad de Calipso, por lo tanto, se establece en relación con la aventura odiseica. Ya en esta alusión se contienen los elementos básicos que Boccaccio destaca del episodio en la *Genealogía*: llegada de Ulises náufrago a la isla, que por primera vez en siglos recupera el nombre de Ogigia, y retención de este por Calipso durante siete años.

Estos mismos elementos comparecen en el capítulo dedicado a Ulises, el 40 del libro XI, y que alberga una síntesis sistemática de sus aventuras marítimas:

In qua cum fracta nave omnes deperissent socii, ipse solus et nudus, capto navis malo, novem diebus ab undis et vento agitatus est. Et tandem ad Ogigiam depulsus insulam a Calypsone nynpha susceptus est, et ab ea septem annis detentus. Tandem cum ab ea egre discessum impetrasset, et navem cum sociis obtinisset, Neptunus...

---

<sup>446</sup> Cf. Álvarez & Iglesias 1983: 16-29. Es aceptado que las notas marginales con las que Pilato acompañó su traducción fueran también conocidas y utilizadas por Boccaccio para componer la *Genealogía*. Cf. Hernández Esteban 1980: 84-85; Pontani 2002-2003; Muñoz Sánchez 2015: 21. Sobre posibles anotaciones de Boccaccio en el manuscrito de Leonzio, cf. Mangraviti 2016: CXXIX-CXLIII.

<sup>447</sup> Concretamente al verso 245, en el que Calipso es calificada como Ἄτλαντος θυγάτηρ, δολέεσσα Καλυψώ. No se alude, sin embargo, al canto I, que proporciona más datos sobre la figura de Atlas (*Od.* I 52-54).

En la cual [tempestad], dado que, al ser destrozada la nave, murieron todos sus compañeros, él, solo y desnudo, asido al mástil de la nave fue llevado durante nueve días por las olas y el viento de un lado a otro. Y finalmente empujado a la isla de Ogigia, fue acogido por la ninfa Calipso y retenido por ella siete años. Luego, después de haber conseguido a duras penas apartarse de ella, y de haber obtenido una nave con compañeros, Neptuno...<sup>448</sup>

Naufragio, deriva hasta Ogigia, acogida y retención: Boccaccio prioriza también aquí el relato de Odiseo en el canto VII<sup>449</sup>. Esto explicaría que no se incluya la embajada de Mercurio—que Odiseo desconoce, cf. *Od.* VII 263—, o la construcción de la balsa, que puede estar en el origen de la imprecisión con la que Boccaccio trata su obtención por Ulises y, amén de algún malentendido en la traducción, el equívoco sobre la clase de navío de la que se trata y su tripulación. Nada hay explícito, en cambio, sobre la nostalgia del héroe, aspecto que el mendicante Odiseo se encarga de destacar en el pasaje homérico (*Od.* VII 258-260), aunque algo de ello es insinuado en la alusión a la dificultad que experimentó Ulises para huir de Calipso. Tampoco alude Boccaccio a los amores que ambos compartieron, lo cual resulta tanto más llamativo por cuanto que este era un elemento clave en la reelaboración por parte de los poetas latinos, algunos tan conocidos por el italiano como Ovidio. Sin embargo, como apuntan Álvarez & Iglesias (1983: 23), de Ovidio solo utilizó Boccaccio las *Metamorfosis* para su genealogía, que no se ocupaban de Calipso.

Distinto es el caso de la inmortalidad, que no aparece vinculada a Calipso, sino a Circe: *anno iam transacto, et Thelegono ex ea suscepto filio, cum renuisset immortalitatem* (G.D. XI 40, p. 573 Romano)<sup>450</sup>. Pudiera tratarse de una confusión de Boccaccio, cuyo conocimiento del griego y de la *Odisea* era todavía un tanto rudimentario. Así lo entiende Galindo Esparza (2015: 233). Sin embargo, dado que el rechazo a la inmortalidad por Ulises es apuntado junto al otro elemento no odiseico de la aventura con Circe, a saber, el nacimiento de Telégono, se nos plantea la duda de si Boccaccio lo habría tomado de otra fuente, en todo caso, desconocida para nosotros, puesto que parece poco probable que Boccaccio manejara el *Grilo* de Plutarco, el único precedente sabido por nosotros de atribución a Circe de la oferta de la vida eterna.

A pesar del componente de moralización sobre los mitos que, como obra hija de su tiempo, posee la *Genealogía*, el episodio de Calipso no es objeto de ninguna interpretación semejante. Poco o nada debió encontrar Boccaccio a este respecto en sus fuentes. Como se ha hecho notar en el capítulo previo, la exégesis a propósito de la

---

<sup>448</sup> Traducción de Álvarez & Iglesias 1983.

<sup>449</sup> La desnudez de Ulises al arribar a Ogigia es una confusión, frecuente por lo demás, con el naufragio que le llevará a Esqueria. Antes Boccaccio ya había apuntado la llegada de Ulises náufrago desde Ogigia en el capítulo 19 del libro X, la única otra referencia a Calipso en la *Genealogía* además de las tratadas arriba.

<sup>450</sup> “pasado un año, y teniendo de ella a su hijo Telégono, después de haber renunciado a la inmortalidad...”.

aventura con Calipso se produjo sobre todo desde ambientes griegos, en textos a los que difícilmente podría haber tenido acceso el humanista italiano. Aun si con algunas mermas, la relevancia del testimonio de Boccaccio en la tradición de nuestra aventura odiseica reside en retomar y facilitar el acercamiento al argumento homérico del episodio de Calipso, independiente por fin de Dictis y demás relatos antihoméricos.

La *Genealogia deorum gentilium* gozó de una enorme repercusión en su época y en los siglos posteriores. La recopilación mitológica de Boccaccio sirvió de modelo y fuente fundamental para los compendios mitográficos que aparecerían a lo largo del Renacimiento europeo. Entre los más importantes cabe destacar la *Mythologia* del también italiano **Natale Conti** (1551) y la *Philosophía secreta* del español **Juan Pérez de Moya** (1585), que también contienen breves referencias a Calipso. La base, en ambos casos, la proporciona Boccaccio, pero las mayores posibilidades en la consulta de las fuentes clásicas disponibles en el siglo XVI les permiten matizar o introducir algún pequeño detalle<sup>451</sup>.

Tal es el caso de la primera de las dos únicas menciones a la ninfa de Ogigia en la *Mythologia* de Conti, ambas en el capítulo I del libro IX. El mitógrafo italiano contradice a Boccaccio, al atribuir la maternidad de Ausonio a Calipso, dato tomado de los escolios a Apolonio de Rodas (cf. Iglesias & Álvarez 1988: 660, n. 789; Álvarez & Iglesias 1990: 41), mientras que el humanista del *Trecento* lo tiene por hijo de Circe (*G.D.* XI 43). Pocas líneas más adelante se recapitula ya la aventura odiseica, en práctica correspondencia con la *Genealogia deorum gentilium*. Las únicas diferencias de Conti respecto a Boccaccio son, por un lado, que la estancia de Ulises con Calipso no es calificada de manera clara como una retención—*versutum est* es la expresión empleada (p. 492 en la edición de Tritonius)—, y, por otro, que se mencionan los hijos que Ulises habría engendrado con Calipso, sin que se especifique cuáles. Al margen del ya mencionado Ausonio, la descendencia de Odiseo y Calipso era conocida en la Antigüedad desde Hesíodo, autor que sin duda conoce Conti<sup>452</sup>. Tampoco aquí hay exégesis a propósito de Calipso. En la alegorización moralizante que sigue a la exposición del mito, Ulises es entendido según la interpretación más común como encarnación de la sabiduría y la templanza enfrentada a las pasiones mundanas. Es su inocencia la que justifica que él solo se salve del naufragio de la isla del Sol, frente a sus culpables compañeros.

Por su parte, la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya sigue punto por punto el relato de Conti:

Sucedió deste pecado que anduvo nueve días acosado con ondas y vientos del mar, y a lo último fue hechado en la isla Ogigia y recibido

---

<sup>451</sup> “Para 1551 la mayor parte de los autores griegos y latinos habían visto la luz, y los que aún no habían sido editados podían ser manejados en los diferentes manuscritos que corrían por Italia...” (Iglesias & Álvarez 1998: 97).

<sup>452</sup> Hes. *Th.* 1017-1018. Sobre el empleo que hace Conti de la *Teogonía*, cf. la introducción de Iglesias & Álvarez 1988: 20; Álvarez & Iglesias 1990: 40.

por huésped de Calipso Nimpha, con quien se detuvo y conversó siete años, teniendo de ella muchos hijos.

*Philosophía secreta* IV 45 (p. 836)<sup>453</sup>

Más curioso que relevante es el detalle de la adjetivación de la nave en la que huye Ulises de Ogigia como “vieja”, sea por mala traducción del término *σχεδία* o por el poco aguante que demuestra tener la embarcación frente a la tempestad de Neptuno. En cuanto a su interpretación alegórica, Pérez de Moya parte de la inocencia de Ulises ante los malos actos cometidos por los compañeros a la que alude Conti para aducirla como justificación del recibimiento, ropas, alimento y cuidado que recibe cuando se halla desamparado, sin que quede claro si está pensando en Calipso, o, más bien, en los feacios, dada la referencia que sigue al auspicio de Palas.

## 2.2. Menciones y ecos

### Poliziano y la celebración de Homero: *Ambra*

Paulatinamente el relato odiseico del episodio de Calipso fue volviendo a estar presente como modelo literario de alusión y reelaboración en el acervo literario renacentista. En las últimas décadas del *Quattrocento* el humanista Angelo Poliziano incluye una breve alusión a Calipso en su silva titulada *Ambra* (1485), que, como el resto de sus composiciones en este género, habría de servir a modo de lección introductoria versificada para el curso que enseñaba en calidad de profesor de griego y latín en el *Studio re* bajo el auspicio de Lorenzo de Medici. El poema, en este caso, iba dedicado a elogiar la labor poética de Homero. En los versos 405-432 el fantasma de Ulises se aparece en sueños al vate griego exigiéndole, como antes Aquiles (vv. 260-298), no permita que sus gestas caigan en el olvido. Así pues, los versos 441-456 se ocupan a vuelapluma de sus aventuras odiseicas, entre los que se menciona a Calipso:

immersosque undis socios, ipsumque natantem

litus ad Ogygies et Atlantidos antra Calypsus;

*Ambr.* 451-452<sup>454</sup>

y los compañeros sumergidos en las olas, y él mismo nadando  
hacia la costa de Ogigia y hacia las cuevas de la atlántide Calipso;

La mención de Poliziano recuerda los modelos clásicos más que ninguna de las vistas hasta ahora en este capítulo. La filiación o el patronímico de Calipso como hija de Atlas acompañaba o sustituía el nombre de la ninfa en las alusiones de Apolonio de Rodas

---

<sup>453</sup> Se trata de la edición de Baranda 1996. Sobre la utilización de los modelos de Pérez de Moya, cf. Iglesias & Álvarez 1990.

<sup>454</sup> Reproducimos el texto, basado en la *editio princeps*, y la traducción de Alberio Mompeán 2020, que además contiene un completo estudio en las páginas 185-261. Agradecemos mucho al Dr. Alberio su gentileza en permitirnos consultar la versión más reciente de su trabajo, que se encuentra en trámites de publicación.

(IV 574-475), Licofrón (744) o Higino (*Fab.* 125.16, 1-3 y 243.7). El texto al que más se asemeja es, sin embargo, el del *Panegírico a Messala*, que condensaba la aventura odiseica en el *amor et fecunda Atlantidos arva Calypsus* ([Tib.] III 7.77). Las semejanzas en el segundo hemistiquio son evidentes, con la sustitución de *arva* por el más homérico *antra*. Ambos términos, sin embargo, cumplen una misma función: la de traer a la mente el espacio idílico en el que Calipso recibe a Ulises. Los amores con la ninfa, segundo elemento típico de este tipo de alusiones, en cambio, son dejados de lado por Poliziano, que prefiere explicitar la llegada del héroe como único superviviente del naufragio, muy al estilo del proemio de la *Odisea*, donde se lamentaba la pérdida de los compañeros a pesar de los intentos de Odiseo (*Od.* I 8-9). Como viene siendo habitual, no se dice nada acerca de la retención y ofrecimiento de la inmortalidad ni del rechazo del héroe. No obstante, resulta claro que, como sucedía con el resto de enumeraciones de las aventuras de Odiseo de la literatura grecolatina, la referencia del humanista italiano no pretende resumir fielmente la aventura, sino sugerirla a una audiencia, la de sus estudiantes del *Studio*, que se supone familiarizada con Homero<sup>455</sup>.

### **Ecós en la épica renacentista: la *Hesperis* de Basinio Basini, *Os Lusíadas* de Luis de Camões, y la *Franciade* de Pierre de Ronsard**

También Basinio Basini o Luís de Camões mencionaron a Calipso en sus poemas épicos. El tratamiento del episodio de Calipso en estos casos no se limita únicamente a la mera alusión o cita de la figura homérica, sino que abarca desarrollos más profundos. Homero y Virgilio se erigieron para el Renacimiento en los modelos canónicos a emular en la composición de nuevas obras del género épico, las cuales, siguiendo la estela de la *Eneida* o la *Ilíada* y la *Odisea*, aspiraban a convertirse en las epopeyas nacionales de sus respectivos países. Los episodios y escenas de la épica homérica y virgiliana se convirtieron, pues, en fuente de inspiración y objeto de imitación, a veces muy estrecha, para los poetas épicos renacentistas. El episodio homérico de Calipso no ocupa un lugar central en estas reelaboraciones, lo que no quiere decir que esté totalmente ausente: sin embargo, su influencia, más que en lo que concierne al conflicto interno de la aventura, se produce en esencia por su significado para la organización estructural del conjunto de la trama, a través de la imitación de los recursos formales que en él intervienen para organizar e impulsar la acción del poema, sobre todo centrados en el concilio divino y el

---

<sup>455</sup> Un resumen sorprendentemente fiel de la aventura en una obra de un género poco usual, es la contenida en la *Descripción de la Galera Real de Don Juan de Austria*, compuesta por Juan de Mal-Lara en 1576 a fin de servir de programa iconográfico para la construcción de la Real, como era conocida esta galera. En el extremo de la banda izquierda, se colocó, según detalla este humanista, la figura de un Ulises enfrentándose a las Sirenas, una imagen de gran tradición iconográfica como encarnación de la virtud de la castidad. A propósito de este Ulises, de Mal-Lara aprovecha para incluir en su *Descripción* un resumen de la vida del héroe, tomada en esencia directamente de la *Odisea*, aunque con contribuciones de otras fuentes: incluye la construcción de la balsa y la embajada de Mercurio, y, si bien no incide en los amores, menciona a uno hijos tenidos por Ulises de la relación con Calipso que recoge Hesíodo en *Th.* 1017-1018, Nausínoo, pero no a Nausítoos. No se habla, sin embargo, de la inmortalidad. Para un estudio de la obra, remitimos a la edición de Camarero Calandria 1999: 107-113.

envío de Mercurio. El seguimiento de unos mismos cánones épicos y la imitación de idénticos modelos confiere a estas reelaboraciones una unidad de tratamiento poético.

La primera obra que ha de ocuparnos en este sentido es la *Hesperis* de **Basinio Basini**, poema épico en latín que canta la victoria del señor de Rímini y protector de Basinio, Segismundo Malatesta, en la guerra que mantuvo contra Alfonso V de Aragón y su hijo Fernando I de Nápoles entre 1448-1453. Parece que Basini habría tenido el grueso de la obra terminado para 1455<sup>456</sup>, pero la muerte, que le sobrevino en 1457, le impidió revisarla y darle una última corrección. Entusiasta de Homero con gran competencia en la lengua griega, Basinio se propuso escribir su epopeya en declarada imitación de la *Ilíada* y la *Odisea*, pero, sobre todo, a través de la *Eneida*, que actúa en la mayoría de los casos como filtro de las referencias homéricas.

La figura de Calipso es explícitamente notada por Basinio cuando la nombra junto a Circe como parte del catálogo de mujeres muertas por amor que Segismundo contempla en su visita al más allá (*Hesp.* IX 126-127). La alusión a la ninfa como víctima de una relación infortunada remonta a la elegía latina, mientras que la vinculación con Circe en asunto de amores nos acerca a las alusiones de Dictis y los tratamientos de Benoît o Guido. Al contar a Calipso entre el número de los fallecidos, olvida el poeta italiano que, como diosa, Calipso era inmortal y no podía morir. Esto mismo ocurría con la fábula 243 de Higino. No estamos en condiciones de determinar si la noción de una Calipso que sucumbe por amor a Ulises habría llegado a Basinio a través del mitógrafo latino, pero no es necesario suponer que Basinio fuera consciente de la noticia de Higino. La introducción de Calipso entre figuras como Dido, Tisbe, Fedra o Medea deja traslucir la misma asociación con mujeres y episodios míticos semejantes que explicaba la confusión de Calipso con las suicidadas por amor en Higino, a la que el humanista pudo llegar de manera independiente, si bien en la *Hesperis* no se aclaran las circunstancias que llevaron a Calipso a la muerte. Pero, ante todo, la motivación que se desprende de la mención en la *Hesperis* es el deseo de Basinio de incluir en el catálogo de heroínas del más allá, tradicional desde Homero y Virgilio, a las dos mujeres protagonistas de aventuras homéricas, y hacer así un guiño al primero de sus principales modelos, sin reparar en la incongruencia de hacer morir a una inmortal<sup>457</sup>.

Más allá de la mención concreta al personaje y aun sin gozar de una gran presencia en la obra—otras aventuras homéricas como la *nékyia* o la llegada a Esqueria y el encuentro con Nausícaa son mucho más capitales en la recreación de Basinio—, pueden apreciarse ciertos ecos del episodio de Calipso, por un lado, en la embajada de Mercurio del libro I y en la asamblea divina del libro VII, y, por otro, en la despedida entre

---

<sup>456</sup> Cf. Zabughin 1921: 289. Esto es, entre el final del enfrentamiento y una conclusión provisional del poema tan solo mediaron dos años. La inmediatez temporal de los sucesos históricos que narraba no impidieron a Basinio tratarlos “molto all’antica”.

<sup>457</sup> Linares Sánchez 2020: 279: “Da la sensación de que el objetivo del descenso de Segismundo es ofrecer un panorama general de los personajes más relevantes de época clásica, [...]. Todo lo demás ha sido relegado a un segundo plano, [...]”. Sobre el catálogo de heroínas en la *Hesperis*, cf. las páginas 273-274.



Segismundo y la ninfa Psiquea en el libro IX. Los dos primeros pasajes tienen, al igual que las escenas correspondientes de *Odisea* y *Eneida*, un sentido estructural. La evocación, por lo tanto, atañe a la posición formal que el episodio de Calipso ocupa en la configuración de la arquitectura compositiva del poema homérico.

El envío de Mercurio por Júpiter en los versos 46-89 del libro I de la *Hesperis*, tras la invocación tradicional a la Musa y la exposición de la situación de guerra que se cierne sobre Italia por la amenaza española, nos sitúa ya de pleno en la acción. Es, de hecho, la primera actuación propiamente dicha que se realiza en la epopeya. El encargo de Júpiter al mensajero de los dioses consiste en alertar a Segismundo del peligro y conminarlo a preparar sus tropas para la respuesta bélica contra Alfonso. La *Hesperis*, por lo tanto, no se inicia *in medias res*, sino que comienza desde el primerísimo momento de la entrada de su héroe en el conflicto que celebra, de la que la mediación divina es la responsable última. Segismundo no es un Odiseo detenido en mitad de su recorrido heroico y liberado por la protección divina, sino un guerrero conducido a la batalla por decreto divino. Así pues, siguiendo el paradigma de la *Odisea*, Basinio ha decidido iniciar su relato desde la esfera divina, que interviene para poner en movimiento al héroe e impulsar la trama. En ello, la embajada de Mercurio persigue una finalidad afín a la de Hermes en el episodio de Calipso odiseico. A diferencia del poema homérico, sin embargo, la injerencia de los dioses no trata de resolver una situación irresoluble por sí misma, sino que es utilizada como resorte para principiar los acontecimientos del argumento.

La sensación de artificio poético para dar inicio a la secuencia de hecho narrada se agudiza por lo inopinado del envío de Mercurio. La decisión de mandar al nuncio divino no es consecuencia, como en la *Odisea*, de un concilio divino, sino que es tomada por Júpiter de manera unilateral. La inspiración a este respecto es la primera embajada de Mercurio en el libro IV de la *Eneida*, donde Júpiter también actúa en solitario (Verg. A. IV 219-278). Pero, si allí el mandato del padre de los dioses estaba motivado por la plegaria del gétulo Iarbas, enardecido por el despecho de la preferencia de Dido por Eneas, en la *Hesperis* no hay nada que lo justifique, a no ser una sobreentendida protección del padre supremo sobre el héroe y su pueblo. El proceder de Júpiter obedece más a necesidades compositivas que a ninguna razón interna al relato, por lo que resulta menos orgánico que en la *Odisea* o la *Eneida*.

En su desarrollo, la orden del envío de Mercurio en la *Hesperis* sigue el libro IV de la *Eneida* como modelo preferente, por cuanto que el mandato de Júpiter se dirige al propio héroe y lo exhorta a ponerse en marcha<sup>458</sup>. Pero tampoco olvida Basinio el referente de *Od.* V 33-42, que, al fin y al cabo, fue la inspiración para el pasaje

---

<sup>458</sup> Los paralelos textuales con la *Eneida*, y en menor medida con la *Odisea*, a menudo con reproducción casi literal de versos completos, son omnipresentes. Para los objetivos de este trabajo nos limitaremos a apuntar aquellos que nos resulten relevantes *ad loc.* Sería interesante, sin duda, contar con un estudio sobre el manejo de las fuentes clásicas que hace Basinio en la *Hesperis*.

virgiliano<sup>459</sup>. Más que a los reproches de Júpiter sobre el olvido de la fundación prometida (Verg. A. IV 227-236, recuperados por Mercurio en 272-276), la predicción del triunfo de Segismundo y la huida de Alfonso (*Hesp.* I 53-56), que no son reproducidos luego por Mercurio, recuerda al discurso programático de Zeus sobre la llegada salvadora de Odiseo a los feacios. Por su parte, la toma de atributos de Mercurio como preparación de su viaje (*Hesp.* I 57-59) se construye sobre la referencia de Verg. A. IV 238-246—la referencia a las alas de las sandalias, ausente en la *Odisea*, es determinante—, pero resulta, por lo demás, tan ajustada que es fácil reconocer tras ella el modelo de *Od.* V 43-49<sup>460</sup>.

Por el contrario, la descripción del descenso es más somera que en cualquiera de sus fuentes, limitada al lanzamiento del mensajero desde el Olimpo a los aires por los que se traslada. No recalará el nuncio en ninguna Ogigia: el término de la travesía, en el verso 63, con Mercurio llegándose a los tejados, es un claro eco de Verg. A. IV 259. A partir de este momento, se introduce en la narración como nuevo modelo el segundo envío de Mercurio en la parte final del libro IV de la *Eneida* (Verg. A. IV 554-570), más independiente de la *Odisea*, donde el nuncio se aparece a Eneas en sueños para impelerle a soltar amarras ante el peligro de una represalia de Dido. El Mercurio de Basinio también encuentra a Segismundo durmiendo, y se introduce en sus sueños para trasladarle el mensaje de Júpiter<sup>461</sup>. Tras ello, el mensajero desaparece con la misma rapidez con la que se marcha en *Od.* V 148 o se disipa en Verg. A. IV 379. El despertar sobresaltado de Segismundo y salto directo a la acción imita la de Eneas. Sin amarras que soltar, el héroe italiano se apresura a vestirse cual Telémaco preparado para convocar la asamblea de itacenses (*Hesp.* I 81-91, cf. *Od.* II 2-14)<sup>462</sup>.

La partida repentina, cortando de un tajo los cabos que sujetan la nave a puerto<sup>463</sup>, que sigue en la *Eneida* a la segunda aparición de Mercurio, se reserva en la *Hesperis* para el inicio del viaje de Segismundo a la isla de Céfiro y su hija Psiquea, a donde se dirige con la intención de consultar a los muertos (*Hesp.* VII 132-157). A tal empresa lo envía el fantasma de su padre, Pandolfo, que se le ha presentado en sueños al inicio del canto VII. Comienza así la sección de aventuras fantásticas de Segismundo dispuestas en torno a la visita al más allá de los cantos VII-IX de la *Hesperis* y que funcionan como una suerte de interludio odiseico en el contexto bélico del poema<sup>464</sup>. El inicio de la navegación está

---

<sup>459</sup> Véase el apartado que dedicábamos a la reelaboración virgiliana del episodio de Calipso en el capítulo segundo.

<sup>460</sup> Basinio añade, además, el gorro (*assuetumque capit de more galerum*, *Hesp.* I 59) con el que suele representarse a Mercurio en el arte. Ese gorro es a menudo también alado, aunque este atributo no es notado por el poeta italiano.

<sup>461</sup> Los versos con los que Mercurio traslada el encargo de Júpiter (*Hesp.* I 66-67), sin embargo, son tomados casi *ad verbum* de A. IV 258. Se entremezclan así ambas venidas del mensajero de los dioses a Eneas en la epopeya virgiliana.

<sup>462</sup> La referencia a la espada hecha por Vulcano y el cetro de Jove, así como a la magnificencia del vestido de Segismundo, invita a dibujar un paralelo con Jasón yendo a encontrarse con Hipsípila (A.R. I 721-773).

<sup>463</sup> Cf. *Hesp.* VII 142, cf. Verg. A. IV 580.

<sup>464</sup> Para todo lo relativo a la reelaboración de la consulta a los muertos por parte de Basinio, cf. Linares Sánchez 2020: 266-284. La visita a la ultratumba ocupa el centro de la *Hesperis* y es calificado por Zabughin (1921: 289) como “il vero centro di gravità del poema”.

inspirado, como decíamos, en la huida de Eneas de Cartago después de la advertencia de Mercurio en Verg. A. IV 579-583, pero también en la marcha de Odiseo de Ogigia (*Od.* V 264-280). Está presente el aprovisionamiento con vestidos, vino y comida (*Hesp.* VII 136-137, *Od.* V 264-267, cf. asimismo XIII 67-72, con alusión a los remeros), las velas dadas al viento (*Hesp.* VII 144, *Od.* V 269) y el sentimiento gozoso que pronto se va al traste<sup>465</sup>. Los dieciocho días de navegación de Odiseo (*Od.* V 279) antes de avistar la tierra de los feacios son sustituidos en la *Hesperis* por veinte días en dirección a Chipre, a partir de los cuales Segismundo ordena cambiar el rumbo (*Hesp.* I 150).

La línea de visión desde el héroe y sus compañeros cruzando las olas nos lleva a los dioses que los contemplan. Este descubrimiento por un dios en mitad del viaje marítimo recuerda el momento en el que Posidón divisa a Odiseo en el mar en el canto V de la *Odisea*, así como el desencadenamiento de los vientos por la airada Juno en la *Eneida*, ambas escenas que siguen a las descripciones de navegación jubilosa que se narraban justo antes. Es decir, este modo de devolvernos al nivel divino augura, literalmente, tormenta. Y, en efecto, más adelante la nave de Segismundo será hundida por una tempestad causada por Neptuno, de la que solo el héroe se librará con la ayuda de Minerva y Leucótea, y que dará con su llegada, naufrago, a las playas de la isla de Psiquea, que lo acogerá de una manera muy similar a la de Nausícaa. Las expectativas a las que nos inducen los precedentes épicos quedan, sin embargo, aplazadas por Basinio con la celebración de un concilio de los dioses para discutir la suerte de los mortales (*Hesp.* VII 158-242). Aunque la navegación, el temporal y los acontecimientos posteriores toman como referencia la línea argumental de la segunda mitad del canto V de la *Odisea*, es este un remedo del primer concilio de los dioses del poema homérico.

La asamblea divina sigue el esquema de *Od.* I 16-95: los dioses quedan reunidos en su totalidad, salvo Neptuno, cuya ausencia se justifica por una vista a los etíopes, exactamente como sucedía en la *Odisea*. Júpiter comienza un discurso en el que protesta contra la actitud de los hombres, si bien en este caso lo que se condena es su osadía para atreverse a cruzar el mar<sup>466</sup> y buscar el conocimiento del inframundo, arrojo que el padre de los dioses teme se vuelva después contra sus sedes celestiales (*tertia pars rerum restat*, *Hesp.* VII 181). Sigue la respuesta de Palas, que defiende el ingenio de los mortales para abrirse camino entre los males que les han enviado los dioses—es recordado el mito de Pandora—y asegura el favor del resto de divinidades para Segismundo<sup>467</sup>. Tras la

---

<sup>465</sup> Segismundo se despide con unas breves palabras de triunfo de sus amigos en el puerto (*Hesp.* VII 139-141); el aura de triunfo se desvanece al mismo tiempo que las costas de su patria (*Hesp.* VII 146-148). Cotéjese con el γηθόσσυος de *Od.* V 269. Aprovecha la circunstancia Basinio para evocar el famoso anhelo por ver el humo de la patria de la *Odisea* (*Hesp.* VII 145, *Od.* I 158), pero aquí con el héroe alejándose de ella, en lugar de volviendo a contemplarlo. La visión de la patria que se aleja también recuerda al atisbo de Esqueria que tiene Odiseo antes de naufragar (*Od.* V 280-281). Velas al viento y alegría marinera son los mismos elementos que recordaba Virgilio en su recreación de este pasaje en la *Eneida*, en su caso, en la navegación desde Sicilia con la que se inicia el relato de las aventuras de Eneas (Verg. A. I 34-35).

<sup>466</sup> La audacia humana de la navegación, condenada a veces por algunos dioses, es un tópico frecuente en la poesía latina: cf. Valverde Sánchez 2015: 51-52.

<sup>467</sup> *Quale tibi verbum, Divum Pater, excidit ore?* (*Hesp.* VII 198), cf. *Od.* V 22: τέκνον ἐμόν, ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων; en este caso, dirigido por Zeus a Atenea. Aunque la expresión es formular en

respuesta afirmativa de Júpiter, partirá la diosa, disfrazada, al encuentro de Segismundo, al que acogerá en una parada previa a su naufragio que rememora la visita de Atenea/Mentes a Telémaco. Los hechos del inicio del canto I de la *Odisea*, con el concilio y posterior marcha de la diosa ojizarca hacia sus protegidos, son insertados así por Basinio en medio de la secuencia navegación-tempestad inspirada en el canto V.

Amén del afán del poeta italiano por incluir reelaboraciones de los pasajes más famosos de sus modelos, el concilio divino del libro VII de la *Hesperis* sirve de punto de referencia en la estructura, como marca del inicio de una nueva fase en la trama, aquella en que en mayor medida se concentran los desarrollos odiseicos, de manera semejante a cómo la reunión de los dioses indicaba el fin de la retención de Odiseo por Calipso. En la economía del relato, la asamblea consigue garantizar el favor divino de Minerva, que tan fundamental será para la supervivencia del héroe en sus próximos trances<sup>468</sup>. El concilio se salda, por lo tanto, con el equivalente de la primera de las decisiones adoptadas por Atenea en la primera asamblea divina de la *Odisea*, pero no con la segunda, pues Segismundo todavía no se habrá encontrado con la que habrá de ser su amante y ninguna separación puede ser procurada todavía por los dioses. Para ello habrá que esperar al canto IX.

Fuera de sus asociaciones con los recursos por los que la *Hesperis* dispone su relato, una escena del episodio homérico de Calipso es evocada en el adiós entre Segismundo y Psiquea (*Hesp.* IX 395-430). La reelaboración no sigue de manera estrecha el hipotexto, sino que no es más que una sutil evocación, pero lo suficientemente clara como para hacerlo detectable. Curiosamente, no se trata de la despedida entre la ninfa y Odiseo relatada entre los versos 203-227 del canto V de la *Odisea*<sup>469</sup>, sino de la comunicación de la partida en la balsa (*Od.* V 159-191). Terminada la consulta a los manes y devueltos por corredores bajo tierra al Templo de la Fama y los bosques que la rodean, Psiquea, ninfa hija de Céfiro y con quien Segismundo ha mantenido una relación amorosa, se dirige al héroe en los siguientes términos.

Quid, age, o fortissime Rector

Ausinodum, credis rerum gerat Itala tellus

Te sine? [...]

quare arte petenda est

Italia, atque astu; quam ni defendere pergis,

---

Homero, en este contexto no es descabellado pensar en un guiño al segundo concilio de los dioses de la *Odisea*.

<sup>468</sup> Esta parece haber sido la intención de Júpiter desde el inicio, pues el narrador del poema indica que en su reproche a la insolencia humana se dirigió al resto de dioses *simulato pectore* (*Hesp.* VII 165).

<sup>469</sup> El verso que refiere cómo Odiseo sigue las huellas de la deidad en dirección a su última conversación con la ninfa (*Od.* V 193) es recordado de algún modo en *Hesp.* VIII 258, cuando Segismundo sale del Templo de la Fama *Nymphamque gradu, verboque secutus*.

Hactenus incoeptis actum est nihil; omnia finem  
Propter agenda bonum; tum pacis amore gerenda  
Bella viris: ne Celta ferox, ne barbarus hostis  
Occupet Ausoniam magna virtute cavendum est.

*Hesp.* IX 402-404, 408-413<sup>470</sup>

¿Cómo, dime, fortísimo gobernador  
de los ausonios, crees que lleva sus asuntos la tierra ítala  
sin ti? [...]

por este arte ha de ser buscada

Italia, y la ciudad; a no ser que continúes defendiéndola,  
hasta ahora nada ha sido hecho en lo empezado; todo ha de ser hecho  
a causa de un buen fin; por amor a la paz han de hacer entonces  
los hombres la guerra: para que el celta feroz, para que el bárbaro  
enemigo no ocupe Ausonia, hay que protegerse con gran virtud.

El ambiente prodigioso de la visita al más allá reverbera todavía en esta escena mediante la indeterminación de la luz crepuscular, que bien podría pertenecer al amanecer o al atardecer, y que refleja la desorientación de estos dos personajes que emergen ahora al mundo de los vivos después de haber caminado por entre los muertos (*Hesp.* IX 395-400)<sup>471</sup>. Psiquea, personaje en el que se amalgaman comportamientos propios de Nausícaa, Circe o la Sibila, canaliza ahora a Calipso: aunque no es posible hablar de una liberación, pues en ningún momento el héroe ha permanecido en la isla mal de su grado, los amores con Psiquea son recíprocos, y tampoco ha manifestado nunca un deseo de partir, mucho menos se le ha negado, bien es cierto las palabras de Psiquea equivalen a una exhortación a partir al héroe amado que ha permanecido por un tiempo en su isla en una navegación peligrosa para la que, habiendo llegado él náufrago, no dispone de medios inmediatos, y en ello se aproxima al parlamento de Calipso en *Od.* V 160-170, donde la ninfa comunica a Odiseo su permiso y colaboración para marchar de Ogigia y le anuncia la construcción de la balsa. Una misma situación une a Segismundo y a Odiseo durante

---

<sup>470</sup> Manejamos la edición de Drudius 1794, primera edición de las obras completas de Basinio y, hasta donde alcanza nuestro conocimiento, última disponible de la *Hesperis*. Asimismo, las traducciones son propias, ya que el texto no cuenta con ediciones o traducciones modernas. Aprovechamos para agradecer al Dr. Piqueras Yagüe su disposición para ayudarnos con la traducción de este, en ocasiones enrevesado, latín del siglo XV.

<sup>471</sup> La alusión a la Aurora, con su atributo tradicional de “rosada”, recoge también la función que cumple en la épica homérica como marca del inicio de una nueva fase en la trama, ahora que Segismundo ha cumplido el encargo de consultar a los muertos. Del mismo modo, un amanecer señalaba el inicio de la salida de Odiseo de Ogigia, cf. *Od.* V 228.

su estancia en las islas de sus respectivas ninfas, dado que, según reconoce el general italiano en este pasaje de la *Hesperis* (IX 404-406), él también es creído muerto en el mar y se duda de su vuelta a la patria, que tan necesitada está asimismo de su protección<sup>472</sup>.

Estas semejanzas, sin embargo, ponen de mayor relieve las diferencias entre la escena odiseica y la reelaboración de Basinio. Porque, como decíamos, es claro que la estancia de Segismundo en la isla de Céfiro no puede considerarse una retención, pero, lo que es más, ni tan siquiera se ha producido un retraso en el camino del héroe, al menos todavía. Aun si con una travesía más azarosa que el viaje al Hades del canto XI de la *Odisea*, la visita de Segismundo a los dominios de Psiquea y su padre ha obedecido en esencia a la misma misión de consulta a los muertos encargada por terceros que la *nékyia* homérica, empresa que apenas acaba de completar en el verso anterior (*Hesp.* IX 399). No hay lugar, en consecuencia, para que se desarrollen motivos como el olvido de la patria o la indebida dilación amorosa que suscitan reproches similares en los modelos clásicos manejados por Basinio. Y es que, si en la encomienda a la navegación puede insinuarse la interpelación de Calipso, en la apelación a la necesidad de regresar a la patria y alcanzar su destino la interpelación de Psiquea se alinea mejor con reproches como los de los compañeros a Odiseo en la isla de Circe (*Od.* X 472-474), los de Mercurio en su primer envío a Eneas en Cartago (*Verg. A.* IV 265-276), o también a los de Heracles en las *Argonáuticas* mientras sus compañeros se demoran con las lemnias (*A.R.* I 865-874). Mas, en la *Hesperis*, Segismundo no ha tenido tiempo de incurrir en esta despreocupación, y por eso el aviso de Psiquea, por más que expresado con mayor suavidad que cualquiera de los anteriores, llega con una cierta precipitación, la cual debemos atribuir al deseo de Basinio por conjugar tantos modelos diversos en un único episodio.

Sin embargo, el hecho de que el apremio para volver a la patria parta *motu proprio* de la propia ninfa es una novedad introducida por el poeta italiano, cuestión que bien podría ser definitiva para disuadirnos de cualquier comparación con el canto V de la *Odisea*, por representar todo lo contrario a las pretensiones y comportamiento de la diosa de Ogigia. Imaginemos a una Calipso o a una Dido, incluso a las menos reticentes Circe o Hipsípila, que platen por sí mismas a sus héroes el imperativo de marchar. Lejos de pretender retener o entretener, Psiquea es el personaje encargado que devolver al primer plano de la narración la situación de peligro en la patria tras una etapa en la que ha quedado en el trasfondo del relato. En su preocupación por el riesgo que corre Italia de sucumbir sin la defensa de Segismundo, Psiquea representa la restitución del protagonista con el vínculo inquebrantable que mantiene con su destino heroico, un papel ejercido por terceros en los ejemplos tratados, y, sobre todo en la épica homérica y virgiliana, llevado a cabo por la intervención divina. De esta suerte, Psiquea se convierte, por así decirlo, en su propio Hermes/Mercurio para cortar, antes siquiera de que empiece, su potencial rol

---

<sup>472</sup> La incertidumbre de la vuelta de Odiseo o de su desaparición en el mar, y la falta que su presencia hace para sus familiares acosados por la insolencia de los pretendientes es una constante en la *Odisea*, expresada incluso ante el propio héroe disfrazado, con la ironía que ello supone.

como distracción de Segismundo de su cometido bélico, sin aparente deferencia por los sentimientos de amor que le profesa<sup>473</sup>. Esta función de Psiquea viene favorecida no solo por su condición de deidad, sino sobre todo por su don profético, que le confiere una omnisciencia que la sitúa como resorte del orden cósmico y casa con el doble desempeño que mantiene en la *Hesperis* como interés amoroso y guía sobrenatural del héroe.

Los versos clave que nos devuelven y alertan sobre la evocación del episodio de Calipso son, en realidad, los de la respuesta alarmada de Segismundo a la advertencia de la ninfa. El temor de Segismundo ante la perspectiva de echarse a la mar careciendo de medios recrea el recelo de Odiseo frente al permiso de Calipso en *Od.* V 173-179:

O Virgo, quanam ratione tot undas,  
Tot maria, et tantos superabo pectore fluctus?  
Nam neque navis adest, mediis quam liquimus undis,  
Nec fidi comites, quorum pars ulla superstes  
Vivit adhuc si forte, reor quod non tamen; unde  
Huc venient? Non, ipse velit si Jupiter, oras  
Posse rear patrias penetrare: sed omnia quando  
Scire Deas certum est, quam spem tu concipis, ede.

*Hesp.* IX 417-424

Doncella, ¿de qué manera tantas olas,  
tantos mares, y tantas corrientes superaré en mi pecho?  
Pues ni tengo la nave, que dejamos en mitad de las olas,  
ni fieles compañeros, de los cuales si acaso todavía sobrevive  
alguna parte, lo que, sin embargo, no creo, ¿de dónde  
vendrán aquí? Incluso si lo quisiera el propio Júpiter, no confiaría  
en poder entrar en las costas patrias, pero dado que es cierto  
que todo lo saben las diosas, qué esperanzas concibes tú, dime.

ἄλλο τι δὴ σύ, θεά, τόδε μήδεαι οὐδέ τι πομπήν,

---

<sup>473</sup> Zabughin 1921: 280: “senza, pare, rimpiangere troppo la sua dipartita”. En este aspecto, la caracterización de Psiquea, que pretende ser indubitadamente bondadosa, frente a los dobles de Calipso, resulta una figura mucho más fría y remota.

ἢ με κέλει σχεδίη περάαν μέγα λαῖτμα θαλάσσης,  
δεινόν τ' ἀργαλέον τε· τὸ δ' οὐδ' ἐπὶ νῆες εἶσαι  
ὠκύποροι περώωσιν, ἀγαλλόμεναι Διὸς οὔρω.  
οὐδ' ἂν ἐγὼ γ' ἀέκητι σέθεν σχεδίας ἐπιβαίην,  
εἰ μή μοι τλαίης γε, θεά, μέγαν ὄρκον ὁμόσσαι  
μή τί μοι αὐτῷ πῆμα κακὸν βουλευσέμεν ἄλλο.

*Od. V 173-179*

Alguna otra cosa planeas tú, diosa, y no precisamente mi partida,  
cuando me ordenas cruzar en una balsa el gran abismo del mar,  
terrible y difícil, que ni surcarían naves bien proporcionadas,  
veloces, exaltadas por un viento de Zeus.  
No subiría yo a la balsa, mal de tu grado,  
si no soportaras, diosa, prestarme un gran juramento  
de no planear ningún otro pernicioso padecimiento contra mí.

Las dudas de Segismundo acerca del medio con el que podría atravesar la enormidad del mar (*Hesp.* IX 417-418) son un eco de la desconfianza de Odiseo en la fragilidad de la balsa en la que Calipso le manda cruzar tan peligroso abismo, que incluso las embarcaciones bien pertrechadas no consiguen salvar (*Od.* V 174-176). En principio, ambos héroes se niegan a la realización de una empresa que consideran inviable—*non...oras* | *posse rear patrias penetrare*, cf. οὐδ' ἂν ἐγὼ...σχεδίας ἐπιβαίην—, cuya participación en la misma ponen en condicional. Pero, mientras que para Odiseo esta condición es muy real e inmediata, y se concreta en forzar el juramento de no agresión de Calipso, la de Segismundo es meramente retórica como expresión hiperbólica de la imposibilidad de la navegación propuesta. La referencia a Júpiter evoca el Διὸς οὔρω de *Od.* V 176, pero, más que nada, supone un guiño a la orden divina que en la *Odisea* está detrás del mandato de Calipso, aunque en ese momento no es declarada al héroe. Lo que Basinio insinúa es que, precisamente, Júpiter aprueba y vela por el buen fin del regreso de Segismundo a su patria. Sin embargo, los versos que en mayor medida recuerdan a la situación de Odiseo retenido en Ogi-gia son los 419-422, que constituyen una recreación muy ajustada de la famosa fórmula homérica οὐ γάρ οἱ πάρα νῆες ἐπήρητμοι καὶ ἐταῖροι | οἳ κέν μιν πέμποιεν ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάσσης<sup>474</sup>. Aunque no forma parte del parlamento arriba citado de Odiseo, la expresión es utilizada en varias ocasiones a lo largo de la

---

<sup>474</sup> “Pues no tiene naves dotadas de remos ni compañeros, | los cuales puedan llevarlo por la ancha espalda del mar”. Cf. *Od.* IV 559-560, V 16-17, XVII 145-146.



*Odisea* para describir su falta de recursos, y, por ende, para explicar hasta qué punto se encuentra a merced de la ninfa.

Pero mientras que el diálogo de la *Odisea* está marcado por la suspicacia de Odiseo sobre las motivaciones de Calipso, la confianza de Segismundo en su ninfa es total. No existe en esta relación entre dos personajes con mucha menos historia y problemática que la de Odiseo y Calipso un recelo que exija de un juramento. Por lo demás, la reacción de Psiquea, con todo, no es tan diferente de la de la diosa de Ogigia: en ambos casos, el descreimiento del héroe es reprochado con ternura—*Dubitas ergo, optime Regum?* (*Hesp.* IX 425), cf. *Od.* V 182-183—y su duda rápidamente disipada. Frente a Calipso, que solo puede darle a Odiseo las herramientas para construir su propia balsa, Psiquea proporciona una nave completa, terminada y de propiedades mágicas. Se recupera en este punto el episodio de los feacios, que trasladan al héroe a su patria en una embarcación fabulosa.

No obstante, la partida de Segismundo no es inmediata. Es solo entonces cuando interviene en el relato de Basinio el motivo del retraso, aunque no está claro por qué causa se produce, si bien la cuestión da pie para las predicciones de Céfiro y Psiquea sobre el camino que tiene por delante, según el modelo de la Circe de la *Odisea*. Entre tanto, la creencia de la muerte de Segismundo en el mar se ha extendido por Italia y ha provocado un recrudecimiento de los ataques de Alfonso. Ante estas circunstancias, Júpiter decide enviar de nuevo a Mercurio para apremiar a Segismundo a no diferir su regreso a la patria, ya en el libro X (*Hesp.* X 89-114). Una vez más, como en el concilio del libro VII, el paso a la esfera divina se produce siguiendo la línea de visión del padre de los dioses que contempla los asuntos humanos. Los modelos para esta otra misión del nuncio divino son los mismos que los del libro I, preferentemente los del libro IV de la *Eneida* sobre el del canto V de la *Odisea*, si bien Basinio se guarda de replicar motivos como el de la preparación y toma de atributos del dios, o la llegada a los tejados; en este caso, por el contrario, la aparición no se produce en sueños<sup>475</sup>. El poeta italiano ha decidido duplicar la venida del nuncio de los dioses para acelerar la partida de su héroe conforme a lo que sucede en el canto IV de la epopeya virgiliana. La inclusión de este doblete es muy representativa del estilo de la reelaboración que Basinio hace de sus fuentes clásicas, en la que es llevado por el anhelo de imitación de tantos pasajes como le sea posible, sin que muchas veces esté justificado por las necesidades intrínsecas de la narración.

También en *Os Lusíadas* (1572) menciona **Luis de Camões** a Calipso. La ninfa de Ogigia es nombrada en dos ocasiones. Empezando por la segunda, la aventura con Calipso es recordada junto con muchas de las otras aventuras marineras de Ulises, entre las que se hallan Circe, Polifemo, las Sirenas, cícones, lotófagos, el odre de los vientos de Eolo o la consulta a los muertos, amén de la inclusión de un trance argonáutico como es el de las Harpías. Estas alusiones se localizan al final del relato en estilo directo de

---

<sup>475</sup> Las repeticiones de versos con aquel primer envío son, de hecho, frecuentes, quizá por imitación de la dicción formular homérica: *Hesp.* I 48-49 = X 91-92, I 67-68 = X 108-109, I 71 = X 71; cf., asimismo, las similitudes entre I 60-61 y X 104.

Vasco de Gama, que abarca los cantos III-V de la epopeya y por el que, siguiendo el modelo épico de los relatos de Odiseo a los feacios<sup>476</sup> o Eneas a Dido, el capitán relatará los acontecimientos anteriores al comienzo *in medias res* del poema en la empresa de descubrimiento y dominio de las rutas hacia las Indias que había emprendido la expedición portuguesa (*Os Lusíadas* V 86-89). En sí misma, la mención a Calipso en el segundo verso de la estrofa 89 no tiene nada de particular: remite a su carácter de aventura amorosa de Ulises tan típicamente referida, de una manera u otra, en alusiones al episodio en todas las épocas.

Más que la cita aislada, lo valioso es el contexto y la intención con la que se realiza. Si en este punto, junto con la conclusión de su narración, Vasco de Gama evoca las aventuras de Ulises y Eneas, celebradas por Homero y Virgilio, es para reclamar la superioridad de las suyas propias en cuantía y extensión—*Ousou algum a ver do mar profundo, | por mais versos que dele se escrevessem, | do que eu vi, a poder de esforço e de arte | e do que inda hei-de ver, a oitava parte?*—, pero, especialmente, por ser verídicas, frente a la ficción que constituye los argumentos de la *Odisea* y la *Eneida*. No le hace falta, pues, embellecer su relato con *Calipsos namoradas*, le basta con *a verdade que eu conto, nua e pura*. El corolario de estas afirmaciones de implicaciones metapoéticas en las que Gama se convierte en el claro portavoz de Camões es que la empresa portuguesa merece en igual medida un poema a la manera antigua por un poeta capaz de componerlo en rivalidad con el griego y el mantuano. El pasaje refleja la compleja relación de Camões con sus modelos, a los que reconoce al tiempo que rechaza, reivindicando la historicidad de la materia que trata al tiempo que la imbrica en un relato inspirado en los cánones marcados por Homero y, sobre todo, Virgilio—modelos declarados por el autor en *Os Lusíadas* I 12—y que cuenta con un importante aparato mitológico, conjugando lo pagano y lo cristiano, lo clásico y lo vernáculo<sup>477</sup>.

De esta articulación de formas y contenido es muestra, asimismo, la primera mención que se hace a la aventura de Calipso. En esta ocasión, la ninfa no es mencionada por su nombre, sino que se refiere a cómo *o facundo Ulisses escapou | de ser na Ogígia Ilha eterno escavo* (*Os Lusíadas* II 45.1-2)<sup>478</sup>, como único lance representativo de todo el peregrinar del héroe. La referencia es más enjundiosa: se pretende con la alusión a la retención de Ulises evocar la aventura al completo. La eternidad de la esclavitud de Ulises en Ogígia puede entenderse de dos maneras, bien como la sumisión que Ulises habría asumido de aceptar la inmortalidad, o bien, más probable, la prolongación al infinito de la situación ambigua en la que el héroe se hallaba de no haber intervenido los dioses. Si bien se menciona una sola de sus aventuras, Ulises no es, sin embargo, el único héroe

---

<sup>476</sup> La comparación del rey de Melinde con Alcínoo es explícita en *Os Lusíadas* II 82, cf. Jouanno 2013: 386-387.

<sup>477</sup> La misma lectura de este pasaje hace Jouanno 2013: 387-388. Sobre la conjugación de lo pagano y lo cristiano en la obra de Camões, véanse sus afirmaciones en la página 385. Los problemas que la imbricación de los dioses paganos en una epopeya de aspiraciones cristianas supone para la lectura de Camões son apuntados por Della Corte 1988: 639.

<sup>478</sup> La calificación de “esclavitud”, por cuanto que sometimiento a la voluntad de Calipso, recuerda las afirmaciones de Cicerón en *De Officiis* (I 113. 1-7).

recordado; junto a él se nombran Anténor o Eneas. La intención del eco homérico es, de nuevo, declarar la superioridad de la misión portuguesa, pues, si héroes clásicos como Ulises, Anténor o Eneas consiguieron desafiar los peligros marítimos, tanto más alcanzarán los de Gama. Pero, una vez más, el contexto enriquece la alusión: porque la mención se pone en boca de Júpiter, mientras intenta apagar los temores de Venus, deidad que actúa en el poema como protectora de los lusos por su afinidad con el antiguo pueblo romano, y le asegura el éxito de los lusitanos. El pasaje es evidentemente modelado sobre Verg. A. I 223-431<sup>479</sup>. En los reproches de Venus en la epopeya virgiliana se contenía una queja sobre el éxito de Anténor, que la diosa compara con la supuesta aversión de Júpiter (Verg. A. 242-249). La *Eneida* se constituye en hipotexto, a la vez que ejemplo con la *Odisea*. La empresa histórica es, así ratificada en su gloria por Camões a través de una ficción mitológica que ilustra la deuda a sus fuentes, al tiempo que reclama superarlas.

En *Os Lusíadas* no encontraremos una recreación episódica de la aventura homérica de Calipso<sup>480</sup>; sin embargo, como ya se ha ido perfilando en los párrafos anteriores, Camões utiliza los recursos estructurales del comienzo *in medias res*, concilio divino y envío de Mercurio, en estos dos últimos casos con gran afinidad respecto a lo analizado para Basinio. A diferencia de la *Hesperis*, el relato de *Os Lusíadas* se inicia en mitad de los asuntos” y, como sucedía en la *Odisea* o en la *Eneida*, en un escenario que no se corresponde con aquel en el que se realizará el relato retrospectivo en primera persona, aquí la escala en Melinde, sino que la narración tiene su principio en un episodio anterior. No se trata de ninguna retención por una ninfa enamorada: en el poema de Camões encontramos por primera vez a los protagonistas en una tranquila navegación allende los mares (*Os Lusíadas* I 19). El modelo es la marcha de los de Eneas desde Sicilia, que solo indirectamente recoge la partida gozosa de Odiseo desde Ogiia<sup>481</sup>.

Simultáneamente se celebra el concilio de los dioses, con el que se abre realmente la acción del poema según dictan los cánones épicos. La inspiración está tomada de los dos concilios odiseicos: los dioses se congregan (*Os Lusíadas* I 20.3, cf. *Od.* I 26-27; si

---

<sup>479</sup> A su vez, parcialmente inspirado en los reproches de Atenea a Zeus en *Od.* V 7-20.

<sup>480</sup> La epopeya contiene un episodio en el que Vasco de Gama es hecho prisionero en Calcuta por las acechanzas de un gobernador codicioso, hasta que el capitán puede comprar su libertad (*Os Lusíadas* VII 79-96). Pero el trance no tiene nada que ver con Calipso: las dificultades en las relaciones comerciales con los calcutenses fueron una experiencia muy real para los portugueses. Por otra parte, casi al final del poema, a partir de la estrofa 17 del canto IX y hasta la 143 del canto X, los lusos son recompensados por Venus con la llegada y estadía momentánea en una isla llamada de los Amores, en la que sitúa a ninfas predisuestas al amor por la instigación de Cupido. Aunque el viaje remonta en algún sentido a la *nékyia* odiseica y el descenso a los infiernos virgiliano (cf. Della Corte 1988: 638; Jouanno 2013: 289; Linares Sánchez 2020: 263, n. 561), el lugar responde al tópico del *locus amoenus*, con todos sus elementos típicos: aguas claras, flores, frutos, foresta abundante. Ninguna descripción depende directamente de la éfrasis de Ogiia, sino que constituye una realización más, entre tantas otras, de este *tópos* literario. Tan solo en las estrofas 3-4 del canto X, cuando los mortales se sientan con sus parejas divinas en dorados tronos a deleitarse con manjares entre los que se encuentra la ambrosía puede detectarse un lejano, y tal vez no intencional, eco del banquete entre Calipso y Odiseo en *Od.* V 194-200. La evocación se deshace a favor del ejemplo de agasajo feacio tan pronto como ha empezado. Las ninfas, como es costumbre, les proporcionarán aprovisionamiento para su viaje de vuelta a la patria, aunque no se relata la entrega de viandas (*Os Lusíadas* X 143).

<sup>481</sup> *Os Lusíadas* I 19.1-5, cf. Verg. A. I 35 y *Od.* V 269.

bien en el poema de Camões la convocatoria es expresa por Júpiter y pregona por Mercurio, sin que en la *Odisea* se determine nunca cómo se organizan lo concilios) y sientan (*Os Lusíadas* I 22-23, cf. *Od.* V 3-4). La primera intervención corresponde a Júpiter, que implica al resto de inmortales sobre el destino que les espera a los lusitanos y determina que ha llegado el momento en el que alcancen, tras tantos sufrimientos, un puerto amigo (*Os Lusíadas* I 24-29). Si en su preocupación por la suerte de los portugueses, compartida por las demás divinidades—*se do grande valor da forte gente / de Luso não perdeis o pensamento* (*Os Lusíadas* I 24.3-4)—, Júpiter se asemeja a la Atenea odiseica (cf. *Od.* I 48, 59-62; V 11), en su decreto sobre la llegada inmediata de los héroes a puerto seguro, recoge el pronóstico de Zeus sobre la venida de Odiseo a los feacios de *Od.* V 31-42, en un paralelo similar, pero más estrecho que el del primer libro de la *Hesperis*. La resolución divina que estima que ha llegado el momento de que el protagonista alcance su destino, así como la conmiseración conjunta de todos los dioses, son notados ya por el narrador homérico en los primeros versos de la *Odisea*<sup>482</sup>.

La resolución de Júpiter, si bien cuenta con el consenso de la mayoría de los dioses, provoca un enfrentamiento entre Venus y Baco, deidad que actúa como antagonista de los lusitanos, que tiene precedentes ilíadicos más que odiseicos. El papel que en el primer concilio de los dioses ejerce Atenea se desdobra, y, mientras antes era Júpiter el que adoptaba la función de introducir al concilio la cuestión del bienestar de los héroes, ahora es Marte el que se erige como tomador de las decisiones que resuelvan el enfrentamiento. El dios de la guerra media en el conflicto entre Venus y Baco a favor de su amada y, con la aprobación del padre de los dioses, establece un envío de Mercurio a tierra (*Os Lusíadas* I 40, cf. *Od.* I 81-87)<sup>483</sup>. En este caso, su cometido no es el de transmitir ningún mensaje concreto, sino el de asegurar el buen recibimiento de los portugueses en una región aún indeterminada. En este sentido, su misión es idéntica a la del primerísimo envío de Mercurio en la *Eneida*, tras la petición de Venus a Júpiter, para garantizar el ánimo ecuánime de Dido para con los troyanos (Verg. A. 297-304). Sin embargo, como ocurría en el concilio divino que abre la *Odisea*, este descenso del nuncio no tendrá lugar inmediatamente; habremos de esperar al canto siguiente, a través de una segunda escena divina. Median entretanto, si no una tempestad y naufragio— Camões se debe a la historicidad de los hechos narrados—, las trampas de los musulmanes, instigados por Baco, contra los de Gama en Mozambique, Quiloa y Mombasa, de las que

<sup>482</sup> *Od.* I 16-19: ἀλλ' ὅτε δὴ ἔτος ἦλθε περιπλομένων ἐνιαυτῶν,  
τῶ οἱ ἐπεκλώσαντο θεοὶ οἰκόνδε νέεσθαι  
εἰς Ἴθάκην, οὐδ' ἔνθα πεφυγμένος ἦεν ἀέθλων  
καὶ μετὰ οἷσι φίλοισι· θεοὶ δ' ἐλέαιρον ἅπαντες...

“Pero cuando llegó el tiempo con el pasar de los años  
en el que los dioses decretaron que volviera a su casa  
a Ítaca, pero ni siquiera entonces había evitado los trabajos  
incluso entre sus seres queridos. Y todos los dioses lo compadecían...”

Más adelante, el propio Júpiter exhortará a los dioses todos a pensar cómo procurarán el retorno de Odiseo (*Od.* I 76-77).

<sup>483</sup> Nótese la semejanza en la comparación de la rapidez de Mercurio con la del viento, que, en cambio, remite a su descenso en el canto V: *Os Lusíadas* I 40.5-6, cf. *Od.* V 45-46.

consiguen escapar solo gracias a la ayuda de Venus. La diosa del amor, rota de dolor y cuidado, se dirige a pedir el auxilio de Júpiter en aquella escena que, ya comentábamos, es remedo de la del primer libro de la *Eneida* (*Os Lusíadas* II 33-55). Como en la *Eneida*, la conversación entre Venus y el padre de los dioses se salda con un despacho de Mercurio a tierra, esta vez, unilateral—como en la *Hesperis*—y efectuado de manera inmediata. Este segundo encuentro de dos dioses, así, sirve de segundo concilio de la *Odisea* para hacer efectivo el despacho de Mercurio, pero este es retomado a través de la emulación de Virgilio. Con ello logra Camões evitar la duplicación del consejo divino.

La misión del mensajero es doble: por un lado, Mercurio ha de cumplir con lo encomendado en el primer canto de *Os Lusíadas* y, de acuerdo con el desarrollo del lamento de Venus a Júpiter en la *Eneida*, asegurar la hospitalidad del pueblo de Melinde que ha de acoger a los portugueses; por otro, Júpiter dispone ahora un segundo encargo, y es que, para salvaguardar su supervivencia, Mercurio se presente en sueños a Vasco de Gama para que se aleje de las inmediaciones de Mombasa donde todavía se hallaba detenido (*Os Lusíadas* II 56). A este respecto, la segunda parte del mandato a Mercurio adapta la repentina aparición del mensajero de los dioses en Verg. A. IV 556-583, allí sin aparente orden de Júpiter, que tan importante fue para la reelaboración de Basinio. El envío primero del libro IV, aquel en el que Júpiter mandaba a Eneas alejarse de Cartago, no tiene cabida en la epopeya de Camões, por cuanto que no hay detención de la que espolear a los portugueses. De ella, en cambio, más que del canto V de la *Odisea*, es tomada la descripción de la tradicional toma de atributos del dios. Esta se nos describe después del inicio del vuelo, pues el primer verso de la estrofa 57 del canto II del poema luso nos sitúa ya a Mercurio atravesando el aire. Sandalias aladas, vara que duerme y guía a las almas de los difuntos, gorro: las similitudes con *Hesp.* I 57-59 son evidentes, y con toda probabilidad se construye sobre referencias pictóricas tanto como sobre las literarias. En el cumplimiento de ambos encargos, así como en la reacción sobresaltada del capitán a la advertencia de Mercurio (*Os Lusíadas* II 58-66), el relato de Camões sigue estrechamente la *Eneida*. Un aspecto que, para terminar, nos devuelve a la dualidad, discutida al principio, presente en el manejo que Camões hace de los modelos clásicos, por ende, paganos, en un contexto de glorificación de una Portugal histórica y moderna es la interpretación que Vasco de Gama hace al despertar del anuncio de Mercurio como procedente de su Dios cristiano—tampoco Eneas sabe qué dios lo ha visitado—, en una reelaboración de los versos de la *Eneida* que roza la reescritura:

Dai velas, disse, dai ao largo vento,  
Que o Céu nos favorece e Deus os manda;  
Que um mensageiro vi do claro Assento,  
Que só em favor de nossos passos anda.

*Os Lusíadas* II 65.1-4

vigilate, viri, et considite transtris;  
solvite vela citi. deus aethere missus ab alto  
festinare fugam tortosque incidere funis  
ecce iterum instimulat. sequimur te, sancte deorum,  
quisquis es, imperioque iterum paremus ouantes.  
adsis o placidusque iuues et sidera caelo  
dextra feras.

Verg. A. IV 573-579

¡Despertad a toda prisa, varones, y sentaos en las bancadas!  
¡Soltad raudos las velas! Un dios, enviado desde el alto éter,  
he aquí que de nuevo nos incita a urgir la huida  
y cortar las trenzadas maromas. Te seguimos, sagrado dios,  
quienquiera que seas, y de nuevo acatamos exultantes tu orden.  
¡Asístenos, oh, ayúdanos y pon en el cielo  
astros favorables!<sup>484</sup>

La *Franciade*, poema épico inacabado de **Pierre de Ronsard** sobre los pretendidos orígenes míticos de la nación francesa y cuyos cuatro primeros y únicos libros fueron publicados por primera vez en 1572, no contiene mención alguna a Calipso. Pero, si bien no encontraremos entre sus versos una reelaboración de la aventura homérica de Odiseo en Ogiqia propiamente dicha, algunos de los rasgos formales del episodio se recrean en la configuración de la situación inicial descrita en el libro I, que supone un nuevo tratamiento de los recursos compositivos del concilio divino y del envío de Mercurio. La *Franciade*, sin embargo, no comienza *in medias res*, contrariamente a lo estipulado por los cánones épicos que imperaban en el Renacimiento. Las características del argumento desaconsejaban este tipo de inicio por dos cuestiones, según apuntan Céard, Ménager & Simonin en sus notas a la edición de Gallimard (1993a: 1611): de una parte, la elección de un héroe, Francus, otro nombre dado a Astianacte, hijo de Héctor y Andrómaca, creído por la tradición más común como muerto en el asedio de Troya, aconsejaba empezar por explicar su milagrosa salvación; de otra, y más importante, el relato se ocupa de narrar una “naissance héroïque”, el despertar de un joven a su destino como héroe, un tema ya presente en la Telemaquia homérica y que luego retomará el *Télémaque* de Fénelon. Lógico resulta, pues, que este recorrido se cuente desde el inicio. Conforme a la visión épica de Ronsard, la reclamación de la herencia paterna no surge

---

<sup>484</sup> Traducción de Rivero García et al. 2011.

como resultado de una pulsión interior del hijo de Héctor, como, tal vez, esperaríamos encontrar en una novela moderna, sino que ha de ser obrado por injerencias externas.

De hecho, Francus emprende la epopeya siendo un muchacho de poco mérito. En muchos sentidos, las circunstancias de Francus en Butrinto se asemejan a las de Odiseo en Ogigia, por cuanto que la experiencia que allí vive el héroe es una de inacción que bien podría prolongarse por el resto de su vida si no se produce una intervención externa. La inactividad de Francus, no obstante, no es el inmovilismo lloroso en el que se describe a Odiseo en el canto V del poema homérico; en realidad, se trata de la indolencia de un joven que, sin nada mejor que hacer, dedica sus días al disfrute de actividades triviales y placenteras. Lejos de ser forzada como la de Odiseo, la ociosidad de Francus no podría ser más gustosa. En este punto, el estancamiento de Francus puede recordar a la despreocupación por su misión fundadora de Eneas inmerso en los amores con Dido, cuyo tiempo en Cartago fue también pasado en una suerte de limbo voluptuoso, con la diferencia de que la desidia del joven se produce respecto a una empresa a la que solo ahora llega y de la que no era previamente consciente por completo<sup>485</sup>. De cierto, no hay una figura análoga a Calipso que obligue al joven a permanecer en este estado, ni tampoco una Dido que lo subyugue con sus encantos, pero la inercia indulgente del joven viene posibilitada, si no favorecida, por la protección de su madre Andrómaca y de su tío paterno, a la vez padrastro, Heleno. Los vínculos y amparo del hogar ayudan a conservar a un joven ya maduro en unas condiciones propias de la felicidad ignorante de la infancia. La detención de Andrómaca y Heleno es subrayada en diversas ocasiones a lo largo de la primera mitad del libro I de la *Franciade*, a menudo junto a los reproches por la desidia de Francus. El tema es introducido por primera vez por Júpiter en su primer discurso de la epopeya, en el que relata la manera en la que Francus sobrevivió al asedio de Troya y nos informa de su situación actual:

Car Francus vit et maugré toute envie  
De ses poumons va respirant la vie  
Dedans Buthrote, en ces champs où la vois  
Vit prophetique és chesnes Dodonois,  
Pres Helenin et sa mere Andromache

---

<sup>485</sup> De hecho, en los primeros compases del poema, Francus parece inmune a la nostalgia por Troya que impregna la existencia de los exiliados en Butrinto. La *Franciade* comparte con la *Hesperis* el mostrarnos un joven héroe que se alza para asumir su sino épico. Sin embargo, y aunque también en el poema de Basinio Júpiter afirma que Segismundo se demora en tomar las armas (*Hesp.* I 50), no hay una relación previa a la aparición de Mercurio de la disposición de Segismundo, al que encontramos en el mismo momento de su incorporación a su desempeño guerrero. En cuanto a la situación inicial y los resortes para iniciar la trama, el paralelo más habitualmente apuntado por los críticos es el de la *Eneida*, fuente preferente para Ronsard sobre la *Odisea*. Cf., por ejemplo, Usher 2010: 32, n. 38. Creemos, no obstante, que la consideración del poema homérico, no solo como precedente del virgiliano, sino en sí mismo, con sus semejanzas y diferencias, puede ayudar a enriquecer el análisis de la relación de la *Franciade* con sus referentes épicos.

Qui sans honneur par les tourbes le cache.

[...]

Je ne veus plus qu'il languisse en paresse

Comme incognu sans sceptre et sans honneur,

Mais tout rempli de force et de bon-heur,

Je veus qu'il aille où son destin l'appelle,

Tige futur d'une race si belle :

Sans plus en vain consommer son loisir

Parte de là : tel es nostre plaisir.<sup>486</sup>

*Franciade* I 141-146, 150-156

Unos versos más adelante, en su orden a Mercurio, Júpiter se referirá a Andrómaca y Heleno como aquellos *qui sans louange trompent son âge* y a Franco como un joven *oisif de paresse agravé* y un *fay-neant en la fleur de son âge*, palabras luego repetidas literalmente por Mercurio en su comunicación del mensaje (*Franciade* I 169-173, 229-233). El nuncio también conminará a Heleno y Andrómaca a no ablandar al hijo de Héctor manteniéndolo *en paresse si lâche* (vv. 241-243). Los rumores que la diosa Fama, trasunto de la virgiliana, extiende, así como la propia alocución de Heleno a los troyanos de Butrinto, aluden a la laxitud del comportamiento de Francus (*Franciade* I 314-316, 478-479, 503-508). En esta última intervención, Heleno alude a la ira de Júpiter *si tard je le retiens ici* para que *n'estouffe perdue*, | *sa jeune gloire* (vv. 511, 521-522). La diferencia en la índole de las detenciones de Odiseo y Francus también las vincula por oposición y refuerza el tema de la iniciación del joven héroe, por cuanto se producen en puntos contrarios de sus trayectorias vitales: Odiseo en Homero representa al héroe maduro y endurecido por mil avatares que pugna por retornar al hogar y poner fin a su recorrido heroico, mientras que Francus es conminado a abandonarla y lanzarse a la aventura y la conquista de nuevos territorios a fin de granjearse el título de héroe. Por el contrario, Eneas representaría el ejemplo a seguir con el que se pretende alinear a Francus. En cualquier caso, ambas situaciones iniciales de *Odisea* y la *Franciade*, así como la aventura virgiliana, cumplen la función de presentar al héroe en una situación estática cuya ruptura ha de ser procurada desde fuera por la intervención divina, que debe neutralizar los obstáculos que le impiden continuar su predestinado camino, sean estos una ninfa enamorada o los lazos hogareños.

Tal es la función del concilio divino que abre el poema, tras la invocación a la Musa y la dedicatoria al rey. Como en la *Odisea*, también como en *Os Lusíadas*, la reunión de dioses, de nuevo explícitamente convocada por Júpiter (*Franciade* I 24), se

---

<sup>486</sup> Citamos las obras de Ronsard por la edición de Céard, Ménager & Simonin 1993.



celebra cuando ha llegado el momento propicio para que Francus abandone su hogar (cf. vv. 17-19). El largo discurso de Júpiter<sup>487</sup> se salda con el decreto, aprobado por el resto de dioses, de un envío de Mercurio a Butrinto para solicitar la puesta en marcha del joven. El modelo del mandato, con sus reproches sobre el imperio prometido, es Verg. A. IV 223-237, si bien, la orden en esencia es la misma que en el episodio de Calipso en la *Odisea* o el de Dido en la *Eneida*: partir. No insistiremos más sobre la escena de adorno de Mercurio previa al viaje, que se construye sobre los mismos presupuestos que los ya vistos para la *Hesperis* u *Os Lusíadas*, a los que Ronsard añade Ov. *Met.* II 714-736<sup>488</sup>, en el que se inspira también para la descripción del vuelo. El despacho de Mercurio de la *Franciade*, con todo, imita a la *Odisea* en un aspecto hasta ahora no visto en ninguna de las anteriores recreaciones de la escena, y que consiste en el hecho de que Mercurio no busca al héroe directamente, sino a sus retenedores<sup>489</sup>. El mensaje, como hemos mencionado, es parte repetición de las palabras de Júpiter, y parte aditamento personal del dios, inspirado en todo caso en Verg. A. IV 265-276. El paralelo con el canto V de la *Odisea*, por su parte, no continúa más allá: aunque el anuncio de Mercurio desencadenará una escena de construcción de naves (*Franciade* I 376-440), que sin embargo poco tiene que ver con la balsa de Odiseo; Heleno, receptor principal del mensaje divino, no se lo comunicará a Francus, sino que, en consonancia con una epopeya de resonancias nacionales, pronunciará una arenga ante todo el pueblo de troyanos para incitar a los jóvenes a unirse a la empresa de su sobrino (vv. 477-538), y el joven será excitado en su pundonor por una aparición disfrazada de Marte, que será quien lo acuse cara a cara de cobardía e indolencia (vv. 541-602)<sup>490</sup>, en imitación de la visita de Atenea/Mentes a Telémaco en el canto II de la *Odisea*. La despedida con Andrómaca (vv. 731-774), en cambio, estará inspirada en la de Jasón y su madre en el canto I de *Argonáuticas* (A.R. I 278-291), mientras que Heleno profetizará los avatares del futuro viaje (vv. 839-882), muy a la manera de la Circe del canto XII de la *Odisea*. Nada más, pues, concierne a Calipso en la *Franciade*.

### **2.3. Les paroles que dist Calypson, ou qu'elle devoit dire, voyant partir Ulysse de son isle de Pierre de Ronsard**

El tratamiento principal del episodio homérico en el Renacimiento, tanto en extensión como por estar única y expresamente consagrado al tema de Calipso, salió también de la pluma de Ronsard<sup>491</sup>. Se trata del largo poema de título igualmente largo

<sup>487</sup> La primera edición de la *Franciade* contenía un segundo discurso de Júpiter dirigido a Juno, que fue eliminado en las siguientes ediciones, en el que auguraba el destino de Francus y de la nación francesa, en una escena que recuerda la exposición a Venus de Verg. A. I 223-296, a la que sigue el envío de Mercurio.

<sup>488</sup> Para la cuestión, así como para la inclusión de características propias de la cultura francesa, remitimos a Usher 2010: 38, n. 64.

<sup>489</sup> Usher (2012: 39, n. 68) establece un paralelo entre la forma en que Mercurio se presenta a Heleno y Andrómaca con cómo lo hace Eneas.

<sup>490</sup> Más adelante, también Cibele deberá excitar el progreso del héroe que permanece solazándose en el reino de Creta (*Franciade* III 1101-1112).

<sup>491</sup> Calipso aparece también mencionada en algunas de las elegías latinas de Du Bellay (*Ad Janum Auratum* v. 10, *Desiderium patriae* v. 43), siempre entorno al rechazo de Calipso, considerada en sí misma, por el

*Les paroles que dist Calypson, ou qu'elle devoit dire, voyant partir Ulysse de son isle*, publicado en el primero de *Le Sixiesme Livre des Pöemes* en 1569<sup>492</sup>. Escrito en pareados decasílabos, está dedicado al íntimo amigo y antiguo compañero en sus estudios de latín y griego, el también poeta de la *Pléiade* Jean Anthoine de Baïf, para quien lo compuso a modo de distracción y consuelo en un momento en el que Ronsard estaba impedido por la fiebre, según nos informan los últimos cinco versos en la voz del propio autor<sup>493</sup>. El poema está planteado como un dilatado parlamento de Calipso en el que la ninfa reprocha a Ulises su decisión de marcharse de su lado. La forma no es por entero la de un monólogo<sup>494</sup>: hasta en dos ocasiones la queja de Calipso es interrumpida por un narrador externo omnisciente que relata el comportamiento de los personajes mientras la ninfa da rienda suelta a su dolor. De esta manera, Ronsard crea la ilusión de que nos encontramos ante un pasaje extraído de la épica homérica de una escena que nunca existió: la de la reacción de la diosa ante la inmediata partida de Ulises. En consecuencia, el desarrollo del episodio del canto V de la *Odisea*, sobre todo las intervenciones de Calipso, es fuente básica para Ronsard, pero ni mucho menos la única: el modelo épico de la expresión de despecho de una mujer ante la partida inminente de su amante no contemplado por el poema homérico se lo proporcionó el encuentro final entre Dido y Eneas en el libro IV de la *Eneida*. La influencia virgiliana se sitúa, pues, al mismo nivel que la odiseica, si no superior. No estarán ausentes tampoco referencias a otras obras y pasajes importantes en la tradición de Calipso, así como de Odiseo. El poema de Ronsard resulta una reimaginación con cierta entidad del final de la aventura en Ogiigia a partir de una lectura perspicaz de las posibilidades que ofrecía el texto homérico y las aportaciones de sus descendientes literarios como no habíamos visto en el devenir poético del episodio desde Ovidio o Luciano.

### Posición y significado

El planteamiento de *Les paroles que dist Calypson* es el de un juego literario, un ejercicio lúdico entre dos amigos cómplices en la creación poética que poseían la suficiente pericia en las letras clásicas como para reconocer el ingenio en el manejo de los modelos. Su concepción declarada como solaz para el poeta en su aflicción y entretenimiento del dedicatario con su lectura no debe llevarnos a la errónea presunción de simpleza; más bien al contrario, nos invita a considerar el complejo estatuto hipertextual del poema de Ronsard. Este carácter queda ya de manifiesto en el título completo de la composición. Con la inclusión de la aclaración *ou qu'elle devoit dire*,

---

deseo de retornar a la patria de Ulises, muy al estilo de Claudiano o Sidonio Apolinar, cf. D'Amico 2002: 145-547, a cuyo estudio remitimos para algunas otras menciones menores a la ninfa durante el siglo XVI.

<sup>492</sup> Silver (1987: 160) supone que debió ser compuesto durante el retiro de Ronsard a Saint-Cosme, donde se sumió en un profundo estudio de Homero.

<sup>493</sup> En origen, esta dedicatoria era más larga y remitía a sus estudios conjuntos bajo Jean Dorat. Las vicisitudes de la amistad hicieron que esta se acortara o mantuviera en las sucesivas ediciones de la obra, cf. Céard, Ménager & Simonin 1993b: 1505, Ford 2002: 109.

<sup>494</sup> O si se quiere, la de una heroída, cf. Céard, Ménager & Simonin 1993b: 1505.

Ronsard advierte del propósito del poema: fantasear con una escena alternativa del adiós definitivo entre Calipso y Ulises.

En este sentido, Ronsard construye sobre los silencios homéricos. Como ya hemos apuntado en más de una ocasión, tras la última negativa de Odiseo y su aparente aceptación por la ninfa, nada más de los sentimientos de Calipso se recoge en el poema homérico durante los días finales de la estancia del héroe en la isla, mientras este construye su balsa, como tampoco en el instante efectivo de la marcha de Odiseo ni, por supuesto, tras ella. Superada la prueba con el rechazo definitivo a su tentación, el relato pasa a centrarse por entero en el héroe y su salida de Ogigia. En ello cuenta Ronsard con el precedente eximio de Ovidio, que en su pasaje de *Ars amatoria* II 123-142 recreaba también, no sin una buena dosis de influencia virgiliana, uno de esos momentos no contados por Homero de la convivencia entre ninfa y héroe, con la espada de Damocles de la separación pendiendo sobre su relación. Es en estos resquicios de lo que Homero no dice sobre la reacción emocional de Calipso que incide el poema de Ronsard, quien siente que falta en la despedida odiseica una escena de tan alto voltaje pasional como la de Dido a Eneas en la epopeya virgiliana y se propone remediarlo.

El objetivo de *Les paroles que dist Calypson*, sin embargo, no es meramente el de completar, sino el de corregir. La callada resignación con la que Calipso parece aceptar en la *Odisea* el rechazo final de Odiseo y la calma con que es sellada con una última noche de amor en Homero (*Od.* V 225-226), para después cubrir los sentimientos de la ninfa con un velo de silencio, debió parecer anticlimática para el poeta francés, en especial en comparación con lo que sucede en la *Eneida*, el otro gran modelo épico clásico. El tratamiento de la separación de Calipso y Ulises como una escena de abandono a imitación de la *Eneida* y al más puro estilo de la elegía amorosa latina entraña, pues, un cambio fundamental con respecto al desarrollo y tono del episodio homérico. Sin embargo, en su recreación Ronsard parte de la reelaboración de los parlamentos de la ninfa en el canto V del poema homérico, que, aunados a los dirigidos por Dido a Eneas en el canto IV de la *Eneida* (Verg. A. IV 305-330, 365-387), forman la base de la composición, sobre la que incorpora asimismo elementos de otras fuentes, así como de su propia invención. Ronsard aprovecha su versión del despecho de Calipso para reescribir el conjunto del episodio odiseico. *Les paroles que dist Calypson* se ajusta a lo que Genette denomina *suplementos*, entendido en su doble sentido de adición que completa, pero también suple. En palabras de Genette (1989b [1982]: 253), estos hipotextos son al tiempo “complementarios por la forma puesto que se presentan como simples interpolaciones, sustitutivos por el contenido, porque a cuenta de esta interpolación realizan sobre su hipotexto una verdadera transmutación de sentido y de valor”, en este caso, al modo virgiliano. En consecuencia, el *devoit dire* del título remite a cómo tendría que haberse desarrollado el final del episodio a ojos de Ronsard<sup>495</sup>.

---

<sup>495</sup> Pouey-Monou (2002: 300) califica esta forma de la reelaboración de Ronsard como “réflexion autoréférentielle sur la parole poétique, qui vise le vraisemblable”.

Pese a todas sus referencias a otros momentos del episodio, el poema de Ronsard se sitúa en un marco temporal claro de la aventura. Aunque el *voyant partir Ulysse de son isle* puede recordar a la elegía II 21 de Propertio, en la que Calipso veía a su amante desplegando las velas, el lamento de la ninfa no se produce en el mismo momento de la marcha, sino, como el virgiliano, en sus preparativos. Frente a Ovidio, la localización en el tiempo es explícita: en los versos 237-244 nos explican sin lugar a dudas que mientras Calipso habla, Ulises continúa impassible con la preparación de su embarcación. No obstante, este trabajo del héroe se prolongó durante cinco días. Parece claro que estas palabras, en especial si tenemos en cuenta el paralelo de la despedida entre Dido y Eneas, se producen en una única ocasión al comienzo de la construcción de la balsa; en este final, sin embargo, existe una cierta ambigüedad sobre si las quejas de la ninfa continuaron o se repitieron durante todos estos días. El narrador afirma que Ulises acudía cada día sin conmovirse, lo que implica un motivo continuo para el enternecimiento, y que, al partir, dejó también atrás, junto a la isla y la diosa, sus lágrimas y súplicas. En este punto, en cambio, Ronsard es menos evidente que Ovidio, ya que en *Ars II* 123-142 era manifiesto que se narraba una ocasión singular de una conducta repetida. También Dido, al fin y al cabo, intentó de nuevo y sin éxito detener a Eneas a través de los ruegos transmitidos por su hermana Ana (Verg. A. IV 413-449).

### **Estructura y elementos compositivos**

Según es característico de otras expresiones literarias grecolatinas de dolor femenino por amor, como es el caso de los monólogos de las heroínas trágicas, las manifestaciones atormentadas de Medea en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, como las quejas de la Ariadna de Catulo en su poema 64, y, sobre todo, las últimas intervenciones de Dido en la *Eneida*, así como las quejas de estas mismas heroínas en las *Heroidas* de Ovidio (VII, X y XII)<sup>496</sup>, el largo parlamento de la Calipso de Ronsard no sigue un desarrollo lineal, sujeto a un pensamiento estrictamente racional, sino que trata de reflejar los vaivenes emocionales por los que pasa la ninfa en su despedida de Ulises. En consecuencia, son constantes los cambios repentinos de tono, las retractaciones, las prolepsis en forma de augurios y maldiciones, las repeticiones en el tratamiento de un asunto, las imprecaciones contra la perfidia del héroe. Aun así, es posible seguir el desarrollo de las inflexiones en la deriva sentimental de la diosa y diferenciar distintos momentos en su discurso.

En el poema de Ronsard pueden distinguirse dos grandes partes: la primera y principal, dedicada a recoger en estilo directo las palabras de Calipso, abarca la mayor parte del poema hasta el verso 236; solo entonces se da paso a la segunda, a cargo del narrador, que nos deja saber de la presencia de Ulises ante la ninfa todo este tiempo en el más absoluto silencio, enfrascado en la construcción de la balsa. En los cinco últimos versos la ficción se desbarata y la voz de Ronsard reclama el espacio para explicar a Baïf

---

<sup>496</sup> Para la relación entre *Les paroles que dist Calypson* y la heroida de Penélope a Ulises de Ovidio, a la que Ronsard hace guiños textuales, cf. D'Amico 2002: 178-179.

las circunstancias en las que compuso este poema que le dedica. El primero de estos dos bloques, a su vez, se divide también en dos partes desiguales, delimitadas por la escena de desmayo relatada por la intervención diegética del narrador en los versos 197-202. Si bien no hay grandes diferencias en tono o estilo, podemos afirmar tentativamente que en la primera parte predomina una actitud de la ninfa de indignación y reproche, mientras que la segunda está marcada por una disposición más suplicante, aunque no por ello desaparece la recriminación contra Ulises. El poema de Ronsard, por lo tanto, es eminentemente mimético, sin que exista apenas diégesis, salvo la que se realiza en las dos breves intervenciones del narrador. De hecho, apenas hay acción en la escena: salvo el sumario de la construcción de la balsa, toda la composición se concentra en torno al acto de interlocución de la ninfa.

El poema se inicia, de hecho, de forma brusca, sin ningún tipo de introducción— el título ha de bastar para ubicarnos—, con las epónimas palabras de Calipso, en pleno arrebatado de furia. Desde un principio, el poema nos coloca de lleno en el estallido sentimental de Calipso. Aunque sería impropio hablar de comienzo *in medias res* en una composición no totalmente calificable como narrativa, la apertura del poema ve a la ninfa en un estado emocional ya muy alterado. Dibujando una comparación con los pasajes de la *Eneida* sobre los que se modela este inicio, en lugar de empezar con la primera y más comedida súplica de Dido a Eneas (Verg. A. 305-330), Ronsard nos ha lanzado de forma directa a su amargo grito de furia tras la respuesta del héroe (Verg. A. IV 365-387). Los versos 1-14 de *Les paroles que dist Calypson* contienen una maldición, que permanecerá incumplida, y un vaticinio, que resultará certero. La Calipso de Ronsard pide a los dioses, y a no cualesquiera dioses, sino a las deidades contrarias a Ulises, que castiguen la perfidia del héroe al abandonarla impidiéndole el regreso. Como sabemos, nada puede evitar el retorno de Ulises: así lo ha decretado el hado. Sin embargo, la segunda parte de esta imprecación se convierte en pronóstico de la muerte del héroe a manos de su hijo Telégono<sup>497</sup>, el golpe final del cúmulo de desgracias que las divinidades han ido tejiendo en ese *filace brune* que representa la vida criminal de Ulises. La ira de Calipso en este inicio recuerda, siquiera de modo remoto, el furor con que clamaba ante Hermes, nunca ante Odiseo, contra el mandato divino de dejar marchar a su amado en *Od.* V 118-129, con la diferencia de que allí reprochaba a los Olímpicos su envidia en lugar de invocarlos como vengadores. Una maldición concluye también la última conversación de Dido con Eneas (Verg. A. IV 382-387). No obstante, el paralelo más cercano lo proporciona el monólogo que la reina de Cartago pronuncia justo antes de subir a la pira donde se dará muerte: decidiéndose por el suicidio, Dido pide a los dioses, entre los que destaca Juno,

---

<sup>497</sup> La Telegonía se había convertido durante el Medievo en uno de los aspectos más conocidos de la leyenda de Ulises. Figuraba ya en Dictis, y, como tal, fue retomado por Benoît y Guido, y recogido más tarde por los principales manuales mitológicos del Renacimiento. Además, entre las fuentes antiguas, figuraba en la *Alejandra* de Licofrón y en la fábula CXXVII de Higino. Cf. Céard, Ménager & Simonin 1993b: 1505, n. 1 a la página 704. Una versión de la leyenda, que remonta a la *Telegonía* según la *Chrestomatía* de Proclo (p. 109.21-23 Allen) y transmitida por Apolodoro (*Epit.* VII 36), contaba que el enfrentamiento fatal entre padre e hijo se produjo cuando Telégono robaba ganado, desconociendo que pertenecía a Odiseo. Un detalle erudito del que hace aquí gala Ronsard, cf. D'Amico 2002: 178. Sobre las tradiciones de la *Telegonía*, cf. Castiglioni 2013.

su deidad protectora y contraria a los troyanos, que, aun si no puede evitarse que Eneas alcance las costas de Italia, su llegada a la nueva patria esté marcada por la guerra y una prematura muerte sin sepultura (Verg. *A.* IV 607-621). Los vaticinios de Dido, como amante despechada y pronta moribunda, se verán cumplidos en la segunda parte de la epopeya y en la tradición posterior de la vida de Eneas en el Lacio<sup>498</sup>. De igual manera, los lectores de Ronsard saben hasta qué punto son certeros los augurios de Calipso. Ya insinuaba la *Odisea* que la diosa estaba dotada del don de la profecía (*Od.* V 206-207). De este modo, la profecía constituye una prolepsis heterodiegética completiva.

Tras estos oscuros deseos iniciales contra Ulises, el discurso de Calipso se torna retrospectivo y vuelve en su recuerdo para rememorar las circunstancias de la llegada del héroe a Ogigia y sus primeros momentos de convivencia (*Les paroles* 15-84). Repasa con ello Ronsard los antecedentes de esta relación, lo que contribuye a explicar el triste final al que asistimos. El contraste entre la felicidad pasada y el abandono presente refuerzan la percepción de Calipso como una mujer rechazada. Para empezar, las palabras de Calipso en los versos 15-32 son un eco directo de la queja que la ninfa pronunciaba ante Hermes en *Od.* V 130-136. Las circunstancias de la venida de Ulises a la isla de Calipso siguen, en esencia, la línea homérica: el itacense se vio arrastrado por las olas y el viento a las costas de Ogigia agarrado a la quilla de su barco, después de la segunda mayor tormenta de las narradas en la *Odisea*<sup>499</sup>, tras un naufragio provocado por el rayo de Zeus que ha durado nada menos que nueve días (*Od.* XII 447) y en el que han perecido todos los compañeros que le quedaban.

τὸν μὲν ἐγὼν ἐσάωσα περὶ τρόπιος βεβαῶτα  
οἶον, ἐπεὶ οἱ νῆα θοῆν ἀργῆτι κεραυνῶ  
Ζεὺς ἐλάσας ἐκέασσε μέσῳ ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ.  
ἐνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἀπέφθιθεν ἐσθλοὶ ἑταῖροι,  
τὸν δ' ἄρα δεῦρ' ἄνεμός τε φέρων καὶ κῦμα πέλασσε.  
τὸν μὲν ἐγὼ φίλεόν τε καὶ ἔτρεφον ἠδὲ ἔφασκον  
θήσειν ἀθάνατον καὶ ἀγήραον ἦματα πάντα.

*Od.* V 130-136

A este [Odiseo] yo lo salvé, sentado sobre la quilla,  
solo, cuando con su brillante rayo la veloz nave le  
golpeó Zeus y se la quebró en medio del vinoso ponto.

<sup>498</sup> Sobre el cumplimiento de la maldición de Calipso, cf. Rivero García et al. 2011: 55, n. 260.

<sup>499</sup> La exposición completa de la tempestad y naufragio a la que se refiere brevemente la ninfa en el canto V se da más tarde por boca de Odiseo en *Od.* XII 403-453.

Allí perecieron todos sus otros esforzados compañeros,  
pero a este aquí lo trajeron, llevándolo, el viento y las olas.  
A este yo lo acogí amorosamente y lo alimenté y le decía  
que lo haría inmortal y exento de la vejez por siempre.

Quoy? vagabond, que des Dieux la vengeance  
Poursuit par tout! est-ce la recompense  
Que tu me dois de t'avoir receu nu,  
Naufrage vif à ce bord incognu?  
Battu du foudre, hélas trop pitoyable!  
Je te fy part esemble et de ma table,  
Et de mon licnt, homme mortel, et moy  
Sur qui la mort n'a puissance ni loy,  
Fille à ce Dieu qui par tout te tourmente.  
Que je vivois bien-heureuse et contente  
Dedans mon antre, ah! avant que le sort  
T'eust fait flotter à mes bords demi-mort,  
A calfourchons sur les aiz de ta proue  
(Naufrage vif dont la vague se joue)  
Sans compagnons, que les feux envoyez  
Du Ciel avoyent en ton lieu foudroyez:  
Pauvres chetifs qui furent sans leur faute  
Punis pour toy, ame mechante et caute!

*Les paroles que dist Calypson 15-32*

El texto francés constituye una evocación deliberada del texto homérico: el *receu* del verso 17 refleja el ἐσάωσα de *Od.* V 130, que en ambos casos abre la rememoración de Calipso, mientras que la reivindicación de la ninfa en *Les paroles* acerca de haber acogido a Ulises en su mesa y en su lecho recoge el φίλεον τε καὶ ἔτρεφον de *Od.* V

135<sup>500</sup>. En cambio, el ofrecimiento de la vida eterna (*Od.* V 135-136) es tan solo referido de forma velada a través de la constatación de inmunidad de Calipso a las leyes de la muerte, una inmortalidad que contrasta antitéticamente con la aposición *homme mortel* en el verso anterior. En cuanto al naufragio, el golpe del rayo es mencionado en el verso 19, y la deriva del náufrago y casi muerto Ulises hasta Ogigia y la desaparición del resto de compañeros se cuenta en 26-32. Achaca Calipso a Ulises toda la culpa del ahogamiento de sus camaradas, que habrían perecido “en su lugar” en castigo por los crímenes de su capitán. Olvida convenientemente la diosa que en la *Odisea* los compañeros causaron su perdición al incurrir ellos solos en el sacrilegio contra las vacas de Helios, lo cual no deja de resultar irónico, ya que en el poema homérico la venganza del dios del sol contra ellos es conocida *a posteriori* por Odiseo gracias a la propia Calipso (*Od.* XII 389-390). En boca de la ninfa, la contradicción equivale a desmentir la ausencia de responsabilidad del héroe en el malogramiento de la aventura de Trinacria. Ronsard cuenta con un amplio conocimiento para detectar la modificación que introducen las acusaciones de Calipso respecto al relato de la *Odisea*. La ninfa añade, así, otro crimen al cuestionamiento de la imagen del héroe que se desprende de todo el poema<sup>501</sup>.

Las palabras pertenecen a la Calipso homérica, pero la intención es la de la Dido virgiliana. Estos mismos versos de la *Odisea*, como comentamos en su momento, son utilizados por Virgilio en *A.* IV 373-375. Pero allí donde Calipso recordaba su salvación del héroe, frente a la despreocupación u hostilidad olímpica, como un argumento contra los dioses por el que defendía su derecho adquirido a conservar a Odiseo a su lado, con Dido, que las dirigía al mismo Eneas, se transformaban en un reproche a la ingratitud del héroe hacia quien le ofreció tan grande auxilio. Este mismo espíritu es el que anima a Calipso en Ronsard cuando se refiere al abandono como la *recompense* por haberlo amparado en su isla.

Al mismo tiempo, en la alusión a la ventura de Calipso previa al encuentro con el héroe, estos versos plantean la posibilidad de remontarse todavía más atrás al encuentro con Ulises en las vivencias de la ninfa. En cierta forma, y aun si no se cumple de manera estricta, la rememoración de Calipso sobre la llegada de Ulises a sus costas ha seguido el sentido inverso al cronológico, así como a la secuencia general de su intervención de la *Odisea*: primero se cuenta la acogida, luego el naufragio. El movimiento se orienta, pues, hacia atrás en el tiempo. En esta línea, los versos 24-25 introducen el motivo de la felicidad anterior en la que habitaba la ninfa antes de conocer y enamorarse de Ulises, una cuestión que nunca es insinuada, mucho menos tratada, en el poema homérico. Esta

---

<sup>500</sup> El detalle de que Ulises llegó desnudo es una confusión, no infrecuente, con el naufragio frente a Esqueria que ya veíamos para Mateo de Éfeso o Boccaccio. Por otra parte, la acogida desinteresada de Calipso resulta más generosa por ser aquí hija de Neptuno, divinidad contraria por excelencia a Ulises, y no de Atlas, como en la *Odisea*. Ya hemos mencionado cómo en la tradición griega existían varias figuras llamadas Calipso, cuya identificación con la ninfa de Ogigia no es segura, que eran hijas del dios del mar, como ya apuntamos a propósito de la *Odisea*.

<sup>501</sup> En este sentido, los versos de Ronsard resultan asimismo una suerte de reelaboración que contradice el inicio de la *Odisea*, donde se deja clara la culpabilidad de los compañeros en su propia muerte y se exime a Odiseo de este fracaso como líder (*Od.* I 6-9).



visión constituye el contrapunto de la condena a la desgracia y desamor sempiternos a los que la destina el abandono de Ulises sugerida ya por la elegía amorosa romana, en especial en los tratamientos de Propertio, y que será explorada plenamente más adelante en el poema (vv. 204-212). El tópico de la dicha del tiempo anterior al conocimiento del amor es asociado por primera vez de forma plena con el episodio de Calipso por Ronsard. La idea viene sugerida por las postreras exclamaciones de Dido antes de arrojar sobre la espada (Verg. A. IV 657-658), cuando admite que hubiera sido feliz en su reino con sus súbditos—*felix, heu felix nimium*, cf. *bien-hereuse et contente... ah! avant que le sort...*—de no haber sido por la arribada de los dárdanos. Influencia, de nuevo, de Dido sobre la tradición de la figura que originalmente es uno de sus modelos homéricos, Calipso. Pero la ninfa de Ogigia, a diferencia de la reina de Cartago, no tiene pasado que evocar, ni patria abandonada, ni viudedad, ni ciudad fundada: nadie hasta este punto de la tradición literaria se había molestado en imaginar para ella una vida previa a la aventura homérica.

Ronsard da un paso en esta dirección e innova creando una profecía de Proteo sobre la predestinada llegada de Ulises a sus costas. A este respecto, es interesante notar cómo el ayer de la ninfa gira en torno al héroe incluso antes de conocerlo<sup>502</sup>. Entre los versos 33-48 la ninfa trae a su memoria cómo Proteo le había anunciado tiempo atrás que sería engañada por un combatiente de la guerra de Troya, que llegaría a ella tras haber pasado por mil vicisitudes marítimas<sup>503</sup>. A pesar de que Calipso lo reconoció, el amor que sintió le impidió oponerse a la conquista de Ulises. El suceso es totalmente nuevo en lo que respecta al episodio de Calipso, pero está inspirado en otros dos hechos narrados en la *Odisea*: por un lado, la predicción de Proteo a Menelao sobre el paradero de Odiseo en *Od. IV 555-560* y, por otro, el vaticinio de Hermes a Circe sobre el enfrentamiento con el héroe y la victoria de este último, que revela la propia maga en *Od. X 325-332*<sup>504</sup>. El daño del dios Amor, que cumple su función tradicional de cegar la razón y exaltar las pasiones, aun sin asumir aquí una intervención directa, puede invocar su papel en el enamoramiento de Dido al final del primer libro de la *Eneida*.

A partir de este punto, la diosa avanza en su recuerdo para rememorar la convivencia con Ulises durante los largos días de estío que pasaron uno en la compañía del otro, todavía grata para ambos, cabe añadir (*Les paroles* 49-84). Un tiempo de amor compartido en que Ulises entretenía a la ninfa con el relato de sus hazañas. La elección de las historias no es inocente, sino que estas han sido escogidas con cuidado para subrayar la doblez y cobardía del héroe, en un presagio de la traición amorosa por venir (vv. 81-84). El presentimiento de este futuro truncamiento no neutraliza el sentimiento de

---

<sup>502</sup> Tan solo conocemos una recreación que imagine para Calipso una existencia anterior relativamente independiente de Odiseo y que le depare sus propias aventuras posteriores. Se trata de Rick Riordan y su serie de novelas juveniles *Las Crónicas del Campamento Mestizo* (2006-2020).

<sup>503</sup> Se aprovecha entonces la coyuntura para recordar a dos de los monstruos de las aventuras de la *Odisea*: los lestrigones y el Cíclope. Respecto a la extraña mención a Eris, cf. Céard, Ménager & Simonin 1993b: 1505, n. 1 a la página 705.

<sup>504</sup> Cf. ἐκ Τροίης ἀνιόντα de *Od. X 332* con *reviendroit de Troye* del verso 36 de *Les paroles*. En la *Alejandra* de Licofrón (712-737), el paso de Odiseo por las Sirenas también había sido profetizado como la causa de la muerte de estas.

ternura que impregna la escena y la nostalgia de los tiempos de felicidad pasados, como denota el recuerdo de la posición del héroe, reposando su cabeza en el regazo de la diosa mientras hablaba, y las caricias y besos con los que esta bañaba su rostro<sup>505</sup>. A este respecto, es importante el ejemplo de Ov. *Ars* II 123-142, donde también la relación de historias era una muestra de la intimidad entre los dos amantes, si bien aquí no hay rastro de un objetivo de prolongación de la dilación, que no tendría sentido en una estancia gustosa como la que de aquí se desprende. La localización, empero, es diferente: no nos situamos, como en *Ars amatoria*, junto al mar, sino con los protagonistas refugiados del calor estival en una fresca cueva, rodeados de frías corrientes (*Les paroles* 49-53). Un *locus amoenus* típico que, sin embargo, en su antro<sup>506</sup> y en sus fuentes entraña una evocación mínima de la écfrasis del canto V de la *Odisea*.

Como en el pasaje del *Ars*, las narraciones incluyen los asesinatos de Dolón y Reso. Sin embargo, la influencia deriva ante todo del Juicio de las armas del libro XIII (1-398) de las *Metamorfosis*, en las que las mismas gestas son blandidas por Áyax como argumento del valor vergonzoso de Ulises, solo apto para acciones *quae sine teste gerit, quorum nox conscia sola est!*, y defendidas luego por el propio itacense: además de Dolón y Reso (cf. Ov. *Met.* XIII 98, 243-254), el robo del Paladio (cf. Ov. *Met.* XIII 99, 337-339) y la consecución de las flechas de Filoctetes (cf. Ov. *Met.* XIII 45-55, 313-336). La primera, además, es aunada por Ronsard con la visita de Odiseo disfrazado de mendigo a Troya y su entrevista con Helena, narrada ya por boca de esta en *Od.* IV 235-264<sup>507</sup>; en la involucración de Pirro y los reparos al engaño del joven príncipe, el poeta francés remite a la tragedia *Filoctetes* de Sófocles, obra clave en la percepción tradicional del héroe como una figura criminal<sup>508</sup>.

De este pasado remoto y desconocido, los versos 85-92 nos devuelven al familiar terreno del desarrollo homérico, que, si todavía no es presente para los protagonistas del texto francés, es, al menos, un pasado cercano. El motivo de la nostalgia interviene en este punto como remedo de *Od.* V 81-84 y 151-158: en los versos 85-87 se plasman los gemidos, suspiros y lamentos del héroe, que contempla el mar sin cesar de llorar por el regreso. Sin embargo, el texto francés no los presenta, al igual que en la *Odisea*, como una mera descripción, sino que forman parte de un reproche de la ninfa a los alardes de añoranza de Ulises. Tales muestras de dolor irritan a la diosa, que le conmina a hacer la

---

<sup>505</sup> Ayant la teste au creux de mon giron,  
Moy t'acollant ou baisant ton visage  
*Les paroles* 54-55.

<sup>506</sup> Una cueva era también el célebre escenario de los amores entre Dido y Eneas (Verg. *A.* IV 160-72).

<sup>507</sup> El relato pertenece a Ulises, pero el ánimo con el que la ninfa los recuerda está más cercano a las acusaciones de Áyax. En principio, el robo del Paladio y la misión de espionaje relatada en la *Odisea* constituían dos entradas distintas de Odiseo en Troya, a juzgar por el resumen de la *Pequeña Ilíada* contenida en la *Crestomatía* de Proclo (p. 74-5, 15-8 Bernabé). Ambas aparecen unificadas ya en Apollod. *Epit.* V 13. La sustracción del Paladio aparece también en Verg. *A.* II 162-175. El reclutamiento de Pirro al que se refieren los versos 72-73 como condición para la toma de Troya y la toma de las armas de manos de Odiseo aparece en Apollod. *Epit.* V 10-11. También dadas por Ulises toma las armas Aquiles en Ov. *Met.* XIII 180, con la sustitución del padre por el hijo.

<sup>508</sup> Cf. Stanford 1954: 108-111.

balsa en un nuevo arranque de furia. La isla, dice, contiene suficiente madera y dispone de herramientas para construir su barco. Estas palabras de la diosa se prestan a dos interpretaciones, una evidente, la otra más sutil. La primera es la incomprensión de la tristeza del héroe: Calipso no entiende el cambio en los afectos del héroe desde el recién evocado gozo amoroso ni qué motivo puede tener para la queja, tanto más cuanto que ella es la que era despreciada. Aunque la Calipso homérica sabía bien de las causas de la nostalgia del héroe, también, como hemos comentado en nuestro estudio sobre el episodio en la *Odisea*, daba muestras de no entender su decisión en la preferencia por su patria y esposa a la inmortalidad y la diosa, sobre todo en la conversación final. Ante tanto lamento, la diosa de Ronsard lo increpa para que construya de una vez su balsa y, se entiende, ponga fin a su gimoteo. Podría ser este, sin más, el sentido de estas palabras de la diosa; Ulises ya para entonces se encontraba en la tarea.

Sin embargo, a nuestro modo de ver y aun a riesgo de leer en el poema más de lo debido, en la expresión de Ronsard se introduce una leve suposición que insinúa grandes implicaciones: en sus palabras, la diosa equipara la disponibilidad de madera en Ogigia con la de herramientas. El carácter boscoso de Ogigia es un elemento propio de su descripción en la *Odisea*: como νῆσος δεινδρήεσσα la califica Atenea en *Od.* I 50, la presencia de distintas especies de árboles es apuntada en la écfrasis de la isla (*Od.* V 63-65), la propia Calipso guía al héroe para que corte los ejemplares más adecuados para su balsa en *Od.* V 237-243. Pero no así las herramientas<sup>509</sup>. Nada más lejos en la *Odisea*, donde son dadas con cuentagotas por la ninfa solo obligada por el mandato divino (*Od.* V 234-236, 237, 246, 258). Pero, si las herramientas, como la madera, estuvieron siempre a su disposición, como sugiere la Calipso de Ronsard, también lo estuvo siempre el *nóstos*, y la estancia en Ogigia, como la de Eneas, fue una distracción gustosa. Sus quejas serían infundadas, una alharaca superflua, y, lo más importante, no habría retención. En cierto sentido, esto también es homérico: en la *Odisea*, Calipso no se muestra consciente de estar reteniendo al héroe.

Calipso, como Dido, como Medea, percibe volubilidad y perfidia en el cambio de actitud del héroe. La ninfa vuelve a escalar en estos versos hacia un nuevo estallido de furia que culmina con la exhortación *va, marche, fuy où la mort e le vent / te porteront* (vv. 93-94). Corresponde esta al ἐππέτω que la ninfa pronuncia en su momento de mayor ofuscación tras la comunicación de la orden de Zeus ante Hermes (*Od.* V 139-140), como desazonada constatación del pronto abandono unida a un deseo de mala fortuna que trata de reflejar una fingida indiferencia por la suerte del amado. Una vez más, sin embargo, al expresarse en estos términos ante el propio héroe, y no ante el nuncio, la Calipso de Ronsard canaliza más a Dido que a su modelo homérico: también la reina de Cartago profirió su equivalente al ἐππέτω de la *Odisea*—*i, sequere Italiam ventis, pete regna per undas* (Verg. A. IV 381)—, que se convierte entonces en el inicio de una maldición en

---

<sup>509</sup> La acusación de poca destreza en la construcción (vv. 90-92) también contradice la narración homérica, donde la habilidad de Odiseo es frecuentemente notada (*Od.* V 245, 249-250, 259). Si la balsa está destinada a naufragar, como la tilda la diosa en una nueva prolepsis—*naufragere*—, en la *Odisea* no se relaciona con una falta de maestría de Odiseo.

toda regla (Verg. A. IV 382-387)<sup>510</sup>. La cartaginesa espera que Eneas pague su traición con tormentos en los que invoque su nombre; otro tanto desea Calipso en su turbación que le ocurra a Ulises en su travesía por el mar (*Les paroles* 94-100)<sup>511</sup>. Sin embargo, la ninfa de Ogigia se temple un tanto: incluso si la llama, no podrá rescatarlo, no porque no quiera, sino porque, a pesar de ser hija del dios del mar, como es en Ronsard, el océano está fuera de su poder. La incapacidad, no la falta de voluntad, es el motivo de la negación del socorro de la ninfa, que se muestra más benéfica que la cartaginesa que reclamaba odio eterno a los troyanos.

Las exhortaciones a marchar y los deseos de desgracias en la travesía en los versos anteriores nos vuelcan desde el pasado inmediato de Ogigia hacia el futuro, que traerá la partida de Ulises. Comienza a partir del verso 101 y hasta el 196 la reelaboración de la última tentación de Calipso. El pasaje de *Od.* V 203-213 procura a Ronsard el esquema básico sobre el que fundamentar el desarrollo de la argumentación de la ninfa, aunque entreverado de amplificaciones y modificaciones, inspiradas casi siempre en la Dido virgiliana. Un importante, aunque tenue, cambio de tono se impone sobre el modelo odiseico: aunque la tentación final de Calipso en la *Odisea* tenía ya el carácter de un último intento, a pesar de saberlo vano, en *Les paroles que dist Calypson* toman el cariz de una recriminación contra una decisión inapelable que se considera injusta. Más allá de la recapacitación y corrección del error que espera todo reproche, en las que late el todavía no del todo aplacado anhelo de Calipso, la de la ninfa de Ronsard es sobre todo una protesta contra la elección del héroe por la marcha sobre la permanencia, por el desdén al *foedus amoris*, por la preferencia de una patria pobre y una esposa infiel sobre un paraíso y una diosa.

Antes, sin embargo, Calipso manifiesta la posibilidad de que Ulises se quede a su lado en los mismos términos que en la *Odisea*: antes de exponerse a que le ocurran tantos males en el viaje, sería mejor que permaneciera con ella en Ogigia, siendo inmortal.

εἴ γε μὲν εἰδείης σῆσι φρεσίν, ὅσσα τοι αἴσα  
κῆδε' ἀναπλῆσαι, πρὶν πατρίδα γαῖαν ἰκέσθαι,  
ἐνθάδε κ' αὖθι μένων σὺν ἐμοὶ τόδε δῶμα φυλάσσοις  
ἀθάνατός τ' εἴης, [...]

*Od.* V 200-213

Pero si conocieras en tu mente cuántos pesares

<sup>510</sup> La alusión a los vientos vincula el texto francés con el latino. Mero dato curioso es que Ronsard no ha elegido el elemento que ambas expresiones tienen en común: el mar. Cf. el πόντον ἐπ'ἀτρυγέτον de *Odisea* V 140 y el *per undas* de Verg. A. 381.

<sup>511</sup> Odiseo se acordará, efectivamente, de los males pronosticados por Calipso (*Od.* V 300). Otra, pues, de las muchas pequeñas anticipaciones de los sucesos del poema homérico que ribetea el poema de Ronsard.

te impondrá el destino, antes de llegar a tu tierra patria,  
permanecerías aquí en este lugar conmigo y guardarías esta mansión,  
y serías inmortal, [...]

Mais las! devant que cheoir en peril tel  
Il vaudroit mieux ici estre immortel  
Pres Calypson (don un Dieu te separe)  
Que retenter cest element barbare  
Qui n'a point d'yeux, de cœur ny de pitié.

*Les paroles que dist Calypson 101-105*

El mar, como elemento preñado de peligros ocultos bajo su aparente bonanza, como obstáculo para la partida del héroe es una antigua reivindicación, como ya habíamos visto a propósito de los ruegos de Calipso en el *Ars amatoria* de Ovidio, así como de Dido en el libro IV de la *Eneida*. Una diferencia no pequeña, empero, es que los males que aguardan al héroe en Ronsard no se han planteado como un pronóstico ajeno a la voluntad de la ninfa, sino que ella misma se los ha deseado y, da la impresión, los ha atraído sobre la cabeza de Ulises.

La legitimidad de la exigencia de permanencia del héroe la refuerza esta Calipso con una reivindicación no homérica (*Les paroles* 111-119): el honor de honrar el pacto matrimonial que entre ellos se ha producido, o eso cree ella. En este hecho, el modelo es Dido; la ninfa odiseica nunca presumió que bajo la unión sexual se encontraba la adquisición de un vínculo de tipo conyugal: solo a la reina de Cartago corresponde ese error trágico<sup>512</sup>. Las manifestaciones de la ninfa están inspiradas en Verg. A. 307-308 y 314-324, donde se mencionan el himeneo y el sello del casamiento con la entrega de la diestra a los que alude Ronsard. La ruptura del compromiso amoroso es la principal culpa que la ninfa recrimina a Ulises y que está en el centro de su percepción del héroe como un ser ladino. La evocación de la violación del así pretendido matrimonio arrastra a la diosa a su tercer arranque de cólera, desdicho casi tan pronto como es expresado: si en un verso le desea que su cabeza sea aplastada por *cent vagues spesses* y sea arrojado a una costa extranjera—en nueva prolepsis del naufragio ante Esqueria—, a los dos siguientes se desdice de su deseo de muerte, aunque mantiene el del sufrimiento en el mar, como justo castigo por su engaño, tanto peor por cuanto que es cometido en connivencia con el amor contra un ser querido, y del que ella, afirma, no ha sido la única víctima, en una referencia velada a los otros amoríos de Ulises (*Les paroles* 123-140).

---

<sup>512</sup> Solo muy tarde se dará cuenta de ello Dido, cf. Verg. A. IV 550-552.

El reconocimiento de la inevitabilidad y la impotencia ante el destino que supone la comunicación del mensaje de Mercurio—cf. 141-144 con *Od.* V 137-144—no conlleva, como tampoco en el poema homérico, la completa resignación. En una actitud que oscila entre el desprecio y el anhelo por un cambio de opinión, Calipso pone ante los ojos de Ulises lo que deja cuando la abandona en comparación con lo que le espera en Ítaca: una isla pedregosa<sup>513</sup> y una mujer vieja (*Les paroles* 145-186). A este último respecto, Ronsard vuelve a evocar la tentación final de Calipso en la *Odisea*, donde la permanencia en Ogigia se apoyaba en la superior belleza de la diosa sobre la mortal Penélope (*Od.* V 209-213). El poeta francés, sin embargo, amplifica el tema de los celos contra la rival haciendo a la mujer de Ulises, siempre desde la perspectiva de Calipso, no solo más fea, sino más tonta y vieja y, sobre todo, infiel. Calipso califica a Penélope de *putain riche d'un beau renom*, que se deleita en rodearse de los jóvenes y en tomarse su tiempo para elegir un nuevo marido, y la acusa de haber sido ella la responsable de alejar a Telémaco con su misión a Esparta, cuando en la *Odisea* la madre desconoce la ausencia del hijo hasta demasiado tarde, conocimiento que, aunque no se explica cómo, Calipso parece poseer por las habilidades proféticas de las que tantas veces hace gala en el poema. Añade a esto un nuevo recuerdo, completamente inventado por Ronsard, según el que, en una escena similar a la del relato de sus hazañas culpables, Ulises le hablaba a Calipso en tono despectivo, considerando a Penélope una simple que solo servía para tejer<sup>514</sup>. Pocas cosas más antihoméricas que esta descripción de la mujer considerada ya en Homero la igual de Ulises en astucia y artimañas, de las que el engaño de la tela es justo la más famosa, y que el desdén del itacense por su esposa, de la que continuamente sentía añoranza en Ogigia, como notaba la propia Calipso en *Od.* V 209-211. A la promiscuidad de Penélope opone Calipso su fidelidad, por lo demás, forzada por el carácter remoto y apartado de su isla<sup>515</sup>, que no le proporcionará oportunidad.

En los diez últimos versos previos a su desmayo la diosa predice a Ulises los males que le esperan en su regreso, de manera análoga a lo que hace la Calipso homérica en *Od.* V 206-207. Pero en lugar de referirse, como en la *Odisea* y como anteriormente en el poema, a los sufrimientos en la travesía, Calipso alude, en una nueva profecía proléptica que se asemeja al discurso programático de Zeus en el segundo concilio (*Od.* V 31-42), a

---

<sup>513</sup> La inaptitud de Ítaca para la crianza de caballos, precisamente por su carácter rocoso, recoge las palabras de Telémaco a Menelao en *Od.* IV 605-608. La aspereza de su tierra es también notada por Odiseo a los feacios en *Od.* IX 21-28. Sobre la tradición de la preferencia de su tierra patria, pese a su pobreza, hablamos a propósito de la interpretación grecolatina de la aventura.

<sup>514</sup> Tejer es, en la épica homérica, oficio también de diosa, y como tal, a él se dedica también Calipso, cf. *Od.* V 61-62. La fidelidad de Penélope había sido contestada desde antiguo, como en la *Alejandra* de Licofrón (768-773), cf. Gandar 1854: 17. Para la inspiración de este pasaje en el poema 64 de Catulo, cf. Céard, Ménager & Simonin 1993b: 1506, n. 2 a la página 708; Pouey-Mounou 2002: 298-299, en comparación con el *Hymne de l'Autonne*. Por otro lado, esta Penélope *rustica* evoca los miedos que la propia esposa manifestaba veladamente en la primera heroida de Ovidio (*Ov. Ep.* I 77-78): precisamente lo que allí temía Penélope, que Ulises se mofara de ella ante sus nuevas conquistas, se ha hecho realidad en Ronsard.

<sup>515</sup> Sobre el alejamiento de Ogigia, cf. *Od.* I 50-51, V 55, 99-102, VII 244-247. Cotéjese el *de flots est emmurée* del verso 184 con el *νήσῳ ἐν ἀμφιπέτρῃ* de *Od.* I 50. La alusión a los pájaros como únicos otros habitantes de la isla remite a la descripción de *Od.* V 66-67, mientras que el fuego alude a *Od.* V 59-61.

los padecimientos que le aguardan una vez en Ítaca, cuando *la rame Pheaque* lo conduzca de nuevo hasta su patria: el disfraz de mendigo, la lucha contra los pretendientes, la pelea a puñetazos con Iro, la sola ayuda de Eumeo. Tanto sufrimiento encontrará aquel que podría dejarlo todo y disfrutar de la vida con la diosa, sin que se insista, empero, en el don de la inmortalidad.

El desmayo pone fin a la tentación, y con ella, a la primera parte del parlamento de Calipso (*Les paroles* 197-202). La exposición del colapso de la ninfa corre a cargo de un narrador externo, que hace aquí su primera aparición. Lo que creíamos un monólogo lírico de Calipso recriminando el abandono de Ulises se transforma por medio de inciso del narrador en lo más parecido a un pasaje extraído de un poema épico. Su pretensión de alternativa a la escena de despedida homérica cobra, así, mayor fuerza. Más allá de su valor en el devenir del lamento de Calipso, la narración de su desvanecimiento nos lleva a replantearnos el estatuto genérico del texto que estamos leyendo. En cuanto al contenido de este *intermezzo*, el desmayo como interrupción del discurso aparecía también al final de la despedida entre Dido y Eneas en el libro IV de la *Eneida* (Verg. A. IV 388-392). Los efectos que la alta tensión emocional de la escena causa en Calipso corresponden, sin embargo, a los efectos de la enfermedad del amor descrito por Safo en su famoso fragmento 31: las palpitaciones del corazón que falla dentro del pecho—τό μ' ἦ μὲν | καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν, cf. *le coeur luy faillit...le coeur luy bat*—, el sudor que le recorre el cuerpo—ἐκάδε μ' ἰδρωὺς ψῦχος κακχέεται, cf. *du haut du front luy tomba goutte à goutte | jusqu'aux talons une lente sueur*—, y el temblor que la sacude—τρόμος δὲ | παῖσαν ἄγρει, cf. *un tremblement sa poitrine assaillit*—<sup>516</sup>. A ello añade Ronsard el erizamiento de los cabellos, la reacción propia del episodio homérico a las malas noticias: el ῥίγησεν de los versos 116 y 171 del canto V de la *Odisea* denota un estremecimiento de terror que encrespa el vello. En Virgilio, el desvanecimiento ponía término al diálogo entre héroe y reina y devolvía el relato a la voz del narrador. En *Les paroles que dist Calypson* supone solo un paréntesis, del que la ninfa se repone lo suficiente para continuar con su parlamento.

A partir de este momento, la actitud de la ninfa experimenta un nuevo y último cambio. Su discurso, que ahora acompaña de lágrimas—*disoit pleurant* en el verso 204— ya no se orienta al reproche de la malvada perfidia de Ulises, de hecho, las imprecaciones al héroe desaparecen casi por completo, ni tampoco a intentar un cambio de opinión *in extremis* del héroe. La ninfa parece haber aceptado la inevitabilidad de la marcha de Ulises<sup>517</sup>, y así, sus primeras palabras tras su desvanecimiento lamentan la situación en la que la deja la partida de su amado (*Les paroles* 203-218): Oigia, lugar maravilloso de naturaleza placentera que antes le procuraba tanta dicha, se convierte ahora en un lugar desagradable, que tan solo le recuerda la marcha del amado. De nuevo Ronsard explora

---

<sup>516</sup> Aunque el tópico de los síntomas del amor tuvo una tradición profusa, el paralelo es lo suficientemente estrecho como para suponer una influencia concreta del texto de Safo. Si no de manera directa, Ronsard pudo conocerlo a través de la cita de Longino en *Sobre lo sublime* (10.2).

<sup>517</sup> Silver (1987: 215) interpreta que, junto con el mandato divino, la ninfa ha sido vencida por el silencio de Ulises.

en estos versos el motivo de la felicidad pasada de la ninfa, ahora contrapuesta al desamor sempiterno en el que la sume el abandono del ser amado, cuestión ya insinuada, como decíamos, por los tratamientos de la elegía amorosa romana, pero exteriorizado aquí a través del hastío hacia la belleza del entorno en el que vive Calipso. Tenemos, de este modo, una suerte de écfrasis invertida respecto a la *Odisea* (V 59-75): si allí la hermosura de la isla de Calipso era descrita a través de los ojos de Hermes para poner en valor lo plácido y atractivo del entorno en el que vivía la ninfa y estaba detenido Odiseo, ahora es vista por medio de la mirada de la misma diosa, que *retournant les yeux devers son isle* (*Les paroles* 203), contempla esos mismos encantos solo para constatar cómo se tornan en ceniza<sup>518</sup> ante sus ojos por la marcha del ser querido.

En la auto-conmiseración a la que se entrega la ninfa en estos versos finales de su parlamento Ronsard atribuye a Calipso, una vez más, una queja de Dido: Calipso llora la inexistencia de un hijo con Ulises<sup>519</sup>, cuyo parecido con el padre pudiera consolarla de su ausencia (*Les paroles* 213-216, cf. Verg. A. IV 327-330). La no concepción de un hijo se asocia, asimismo, con la falta de un vengador del honor de la madre, tema de gran repercusión en la literatura clásica, que recuerda a su vez a las palabras finales de Dido *moriemur inultae, / sed moriamur* (Verg. A. IV 659-660).

La desesperación de la ninfa la arrastra en los versos finales de su intervención en el poema de Ronsard a tratar de retrasar, que no abortar o impedir, la inapelable marcha del héroe, que no ha atendido a sus recriminaciones, siquiera por unos instantes (*Les paroles* 219-236). Mucho menos elaborados que los intentos de dilación de la Calipso del *Ars amatoria* de Ovidio (II 123-142) o de Dido en la *Eneida* (Verg. A. 416-436), que se referían unánimemente a las condiciones adversas del mar, la Calipso francesa sencillamente busca unos instantes más en los que el héroe le permite abrazarle y saciar así el amor, que, respondiendo al tópico de la pasión como fuego, la abrasa. Finalmente, el retraso se justifica bajo la pretensión de la necesidad de proporcionarle a Ulises para su viaje velas—cómo podría darle la diosa un mástil es difícil de imaginar—, vestidos, víveres<sup>520</sup>. Con esta declaración de la disposición a aprovisionar a Ulises, Calipso cierra el círculo con su modelo homérico, donde la diosa se mostraba dispuesta a colaborar con el héroe en su salida después de su postrer rechazo, y cumplía entonces la función de dadora benigna y facilitadora de la continuación del *nóstos*. La situación, por lo tanto, desemboca en la misma conclusión que en la *Odisea* y la línea alternativa de desarrollo

---

<sup>518</sup> Gebhart, en su cuento de 1902, llevará a l literalidad lo que en Ronsard es todavía metafórico. La visión *Les paroles que dist Calypson* de Ulises como una figura perseguida por el odio divino influirá grandemente en la reelaboración de este otro autor francés.

<sup>519</sup> Ronsard, en este punto, se decanta por la ortodoxia homérica, que no contempla hijos habidos de la unión, frente a otras fuentes que hablan de la progenie concebida por Odiseo con Calipso durante su estancia en Oigia, entre ellos Nausítoo, Nausínoo, o Ausonio. Cf. *supra*. D'Amico (2002: 179) ve en la imitación de la queja de Dido un efecto cómico-paródico. No olvidemos que la queja remonta, en última instancia, a la Hipsípila de Apolonio (A.R. I 897-898).

<sup>520</sup> Compárense las semejanzas y diferencias en la utilización del *quo ruit?* de Verg. A. IV 429 y el *mais où fuis-tu?* de *Les paroles* 223: aunque en ambos casos cuestionan la urgencia de partir del héroe, la primera lo hace respecto a las inadecuadas condiciones del mar para la navegación, la segunda en cuanto la falta de provisión en el avituallamiento de Ulises.



de la despedida entre Calipso y Ulises que nos propone Ronsard se incorpora al cabo con la acción de su hipotexto.

A este respecto, el poema francés se hace eco de aquel pasaje de la *Odisea* en el que la ninfa manifestaba su buena voluntad ante las suspicacias de Odiseo: el verso 229 de *Les paroles* evoca el 190 de la *Odisea*, en el que Calipso afirmaba que poseía una disposición favorable para con el héroe. Pero, aunque nada ha cambiado, todo ha cambiado, y la declaración odiseica con la que continuaba dicho pasaje en la que la ninfa afirmaba que su corazón no era de hierro, sino compasivo—οὐδέ μοι αὐτῆ | θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι σιδήρεος, ἀλλ' ἐλεήμων—, se convierte para Ronsard en una nueva acusación final contra Ulises: su corazón sí es *de fer acéré de rigueur / inexorable impitoyable et rude* (*Les paroles* 230-236). Y, como en un elenco final de sus modelos, a esta invectiva añade Calipso la de Dido en Verg. *A.* IV 365-372, cuando denostaba la ascendencia de Eneas como hijo de una tigresa del Cáucaso, así como la de Áyax en Ov. *Met.* XIII 31-32, cuando lo insultaba con ser descendiente de Sísifo, no de Laertes<sup>521</sup>.

Acaba aquí el largo parlamento de Calipso, que calla todavía con mucho que decir como Dido en Verg. *A.* 331. En los ocho versos conclusivos, antes de la dedicatoria a Baïf, el narrador vuelve a tomar las riendas del poema para contarnos cuál es la reacción de Ulises a las palabras de la ninfa, a las que, ahora sabemos, ha asistido en silencio. Dado que nada similar tuvo que soportar Odiseo en la Ogigia de Homero, donde ninguna conversación es registrada durante la construcción de la balsa, la respuesta, o, mejor dicho, la falta de ella es tomada de Eneas: con silencio contestaba también el troyano inmovible a las últimas súplicas de Ana, que funciona como mensajera de Dido (Verg. *A.* 438-449). Pero la narración de Ronsard nos presenta un Ulises todavía más rudo e inflexible que el Eneas virgiliano: de aquel sabíamos que había querido consolar a Dido en su agonía (Verg. *A.* 393-396) y que su rigidez en la decisión obedece al acatamiento de la misión divina—*fata obstant* (Verg. *A.* 440)—, Ulises, aunque en esto se alinea con su destino, actúa de acuerdo con su voluntad y en ningún caso se nos recoge ninguna muestra de conmiseración hacia el dolor de Calipso. Por otro lado, este pasaje a cargo del narrador heterodiegético constituye un sumario, muy semejante, aunque de una extensión mucho más reducida, al que resumía los cuatro días de construcción de la balsa en Homero (*Od.* V 234-269): se trata de un sumario dinámico en el que vemos cómo el proceso de ensamblaje de la embarcación se desarrolla ante nuestros ojos, por lo que parece una escena. Solo la indicación temporal explícita nos hace percatarnos de que el tiempo transcurrido en la historia es muy superior al tiempo del relato<sup>522</sup>. El hecho, ya aludido, de que Ulises decida ignorar las súplicas de la ninfa durante los cuatro días que

---

<sup>521</sup> La atribución de la paternidad de Ulises a Sísifo, no a Laertes, es utilizada en la tradición grecolatina para denotar los orígenes del héroe, que sería hijo de una de las figuras más trapaceras en el imaginario mítico clásico. Cf. S. *Ph.* 417; E. *Cyc.* 104; Plu. *Mor.* 301D (*Quaest. Gr.* 43); Hyg. *Fab.* 201.

<sup>522</sup> La construcción del casco y la cubierta, la unión de las tablas por medio de clavijas, y la colocación de las velas recuperan la construcción homérica de la balsa. Silver (1987: 215-216) argumenta que Ronsard dedica tan poco espacio a la construcción de la balsa para no desviarse del título de su poema, dedicado al soliloquio de Calipso.

dura la construcción, lamentos que deja atrás el día de su partida, nos hacen cuestionarnos si lo que parecía inequívocamente un discurso único de la diosa no es sino una síntesis o muestra singular de unos ruegos que habremos de asumir repetidos a lo largo de los últimos días de estancia del héroe en Ogigia. Ronsard mantiene, a este respecto, una ambigüedad total.

### **Temas y motivos**

La reelaboración de la despedida de Calipso y Ulises que lleva a cabo Ronsard altera por completo el esquema temático del episodio original: el tema central ya no es el rechazo heroico a la inmortalidad, sino que el tratamiento se orienta al amor traicionado y la mujer abandonada, cuestiones no tratadas en el poema homérico. La concesión de la vida y juventud eternas no es ignorada en el texto francés. En los versos 102-103 Calipso la reconoce como una de las ventajas que disfrutaría el héroe de quedarse con ella, además de ser insinuada en los versos 21-22 como característica propia de la divinidad de la ninfa. Sin embargo, la apelación a Ulises para permanecer en Ogigia no se construye, como en la *Odisea*, sobre ella por cuanto que tentación extraordinaria y difícilmente rechazable, sino sobre la exigencia del respecto a los lazos amorosos que héroe y ninfa han establecido durante su convivencia. Así, en *Les paroles que dist Calypson* la vida eterna supone solo una derivación deseable, no el motivo fundamental, casi único, de un posible asentimiento de Ulises a una estancia sempiterna con la ninfa. En esta línea, el rechazo del héroe no es a la tentación de la inmortalidad, sino al amor que lo une a Calipso. El giro es completo con respecto al dibujo temático de la *Odisea*, en la que la inmortalidad era el objeto de una tentación con la que se buscaba prolongar una relación rota desde hacía bastante tiempo y que el héroe rehusaba en pro de retornar a la patria. La “transmutación de sentido” que, afirmaba Genette, se oculta bajo la forma aparente del suplemento es, en el caso del poema de Ronsard, de orden esencialmente temática.

En este sentido debemos entender la intervención del omnipresente modelo virgiliano. La reelaboración de Ronsard busca incorporar a Homero uno de los temas más importantes tratados por Virgilio en el episodio amoroso de su héroe, que, no debía escapársele a Ronsard, estaba parcialmente inspirado en el de Calipso, sobre todo en sus momentos finales. Un complejo juego de fuentes por el que se invierte la línea de influencia entre Homero y Virgilio. El poeta francés adapta la escena homérica para integrarle aquello que entiende que le falta a partir de su concepción virgiliana de lo que debe ser una despedida entre amantes. Revela esto hasta qué punto el paradigma genérico y estético para Ronsard, así como para sus contemporáneos, estaba fundamentado en la epopeya virgiliana y la sensibilidad poética latina por encima de las homéricas, un hecho que se deja ver en el manejo de las fuentes que el propio Ronsard hace para su *Franciade*, Basinio para la *Hesperis* o Camões para *Os Lusíadas*. Por supuesto, la consideración de la figura de Calipso como mujer abandonada cuenta con eximios precedentes en la tradición grecolatina, especialmente el ámbito elegíaco romano con Propertio y Ovidio, sin olvidar las alusiones de Higino, Apuleyo, Claudiano o la *Anthologia Palatina*. Algo de ello aparecía también en Luciano de Samosata. Sin embargo, en la mayoría de estos

casos se trataba únicamente de pequeñas pinceladas, y ninguno de ellos tenía la intención de reescribir sustitutivamente los sucesos del episodio homérico. La reelaboración de Ronsard es más ambiciosa y con su recreación de la despedida alcanza y recompone la práctica totalidad del episodio de la *Odisea*. La incorporación de esta óptica propia de la elegía amorosa en el tratamiento del tema del abandono femenino y amor ultrajado al relato de la aventura odiseica conlleva, sin embargo, contemplar el episodio desde una óptica que, aunque perfectamente imbricada en los episodios de Dido en la *Eneida* de Virgilio o, también, en el de Medea en las *Argonáuticas* de Apolonio, resulta ajena a las preocupaciones del hipotexto homérico.

En la *Odisea*, el amor constituía la causa y motivación de las acciones de la ninfa, pero no era primordial en el conflicto del episodio o en su resolución. El tratamiento de Ronsard no solo voltea el esquema de prioridades temáticas del episodio, haciendo del amor su núcleo, sino que la forma en la que considera el desarrollo de este amor ha sido modificada. La relación de héroe y ninfa en la *Odisea* se caracterizaba por ser un amor no correspondido al que Odiseo se veía obligado. Si hubo, como insinúa el relato homérico, un cambio en el héroe del deleite al repudio—así lo sugiere el οὐκέτι del verso 153—, este queda fuera del ámbito del relato de Homero. Por otro lado, aunque la convivencia de Calipso y Odiseo es muy prolongada, de la que se supone una gran intimidad, en ningún momento esta relación es entendida por la ninfa como el sello de una unión duradera, es decir, la ninfa comprende que el intercambio sexual no implica un vínculo matrimonial, de ahí que continúe acosando al héroe para terminar de tomarlo por esposo— λιλαιομένη πόσιν εἶναι, “anhelando que fuera su esposo” (*Od.* I 15, IX 40 y XXIII 334)—. Este error, como ya hemos apuntado, corresponde a Dido, no a Calipso.

Pero para que haya traición debe haber pacto, o cuanto menos, el entendimiento de uno. El esquema homérico no sirve, pues, a Ronsard que inventa el recuerdo de pasado de felicidad amorosa compartida entre Calipso y Ulises (*Les paroles* 49-84, 167-176) y, recurriendo al ejemplo virgiliano, incluye todo un reproche de la ninfa, basado en aquel otro de Dido, sobre los gestos de Ulises que indujeron a Calipso a pensar que lo suyo era una unión de tipo conyugal (*Les paroles* 111-119). Se trata del célebre motivo del *foedus amoris* violado por una de las partes. En el caso de Calipso, el motivo del dolor era insinuado, aunque no elaborado, por Propertio en su elegía II 21.13-14, donde afirmaba que Ulises había burlado a la ninfa para partir, si bien su connotación de acto sorpresivo y oculto no tiene cabida en la reelaboración del poeta francés. Las innovaciones de Ronsard vienen a reforzar la imagen de un amor traicionado. Por lo tanto, más que explorar el período previo de deleite mutuo en los términos que sugiere la narración homérica, poco a poco disipado por la nostalgia por la patria de Odiseo, la exposición de la dicha amorosa actúa como prelude de la traición posterior, ensombrecida bien por el engaño que augura el carácter de Ulises, o por los celos hacia Penélope. En lo que concierne al primer aspecto, es notable cómo, aunque se describe cómo Calipso está apercibida de la trapacería de Ulises y ella misma la detecta en las historias que cuenta, vaticinando que su perfidia se volverá en su contra, la actitud que predomina durante todo

el poema es una de frontal rechazo contra la astucia de Ulises. Su intervención está, de hecho, cuajada de imprecaciones e insultos que aluden a su deslealtad. Contrasta esto con la simpática apreciación de la ninfa homérica, que demuestra una mayor comprensión y amor hacia todas las facetas del héroe al alabar la sutileza de Odiseo incluso cuando la dirige contra ella (*Od.* V 180-183). El motivo de la suspicacia se ha invertido y ha pasado de ser un rasgo de la personalidad del protagonista a un aspecto más que rodea la trama amorosa. Ahora es Calipso la que recela de continuo de los motivos de Ulises y se enfrenta al héroe.

Una forma de suspicacia es la de los celos, tema que, apenas esbozado en la confrontación de la belleza inmortal de Calipso frente a la mortal Penélope en *Od.* V 209-213, aparece muy amplificado en *Les paroles que dist Calypson*. En los versos 151-186 Calipso se siente resentida por la vuelta de Ulises a Penélope. Su ataque trasciende el aspecto físico para atacarla en sus rasgos más celebrados por la tradición: por un lado, el de su prudencia y astucia, equiparable solo a la de su marido, pintando una imagen de Penélope como mujer obtusa que solo vale para tejer a través de las burlas nada más y nada menos que de su esposo; y, por otro, el de la fidelidad, que cuestiona mediante la insinuación del mantenimiento de relaciones con los pretendientes. Esta invectiva a Penélope por Calipso es una innovación de Ronsard, quien sin embargo se basa en la tradición paralela de controversia de la honestidad de la mujer de Odiseo.

Estos cambios obrados por Ronsard en su reelaboración del episodio en torno al tema amoroso deben relacionarse con la forma que adopta el poema, cuya comprensión del episodio es expuesta en su mayor parte de manera mimética a través del largo parlamento de Calipso. El punto de vista desde el que se presentan los acontecimientos es el de la ninfa, una Calipso, además, que se encuentra en una situación temporal y emocional muy concreta, justo en los días en los que la partida de Odiseo es inminente. No es casual, por lo tanto, que las imágenes que se evoquen sean la de los días pasados en armonía y la del pacto amoroso roto, como tampoco que el despecho influya en su percepción de los acontecimientos, dando paso a los celos y las múltiples acusaciones de mentiroso a Ulises que cubren el texto. El gran tema de la reelaboración de Ronsard no es, así pues, tanto la historia amorosa de Calipso y Ulises como la perspectiva que la ninfa podría poseer de esta relación, entendida a través de sus suposiciones y anhelos frustrados.

Por el contrario, la experiencia de Ulises nos es vedada casi por completo. Escasas concesiones hay en el parlamento de la ninfa al sufrimiento del héroe en su isla que nos es familiar desde el poema homérico, y, cuando las hay, es para ponerlas en duda. Esto ocurre en los versos en los que Calipso se refiere a los llantos de Ulises en Ogiya (85-92). Entendamos o no que la posibilidad de la construcción de la balsa estuvo siempre a disposición del héroe, se adivina un cuestionamiento de los motivos que el héroe puede tener para lamentarse. Una cierta incompreensión se descubría en el canto V de la *Odisea*, donde Calipso, aunque reconocía la nostalgia del héroe, parecía incapaz de entender por qué el héroe podía llegar a querer regresar a su patria tanto como para rechazar incluso la inmortalidad. Pero en *Les paroles que dist Calypson* no es solo la decisión de rechazo de

la inmortalidad, incomprensible ya para alguno de los exegetas antiguos, sino el hecho mismo de que el héroe tenga razones para lamentarse, esto es, para añorar el hogar, lo que se discute. Compárese el *que gemis-tu* de *Les paroles* 85 con la conmisericordia de Calipso que trasluce el κάμμορε, μή μοι ἔτ' ἐνθάδ' ὀδύρεο, μηδέ τοι αἰὼν | φθινέτω de *Od.* V 160-161<sup>523</sup> y la comprensión de las razones de Odiseo para partir de *Od.* V 203-213. El motivo de la nostalgia queda así desactivado para el héroe y este se vuelve, en cambio, hacia la añoranza de la ninfa por los días de felicidad compartidos. De este modo, así mismo, el rechazo anterior que Ulises ya manifestara a los amores con la ninfa queda, en cierto modo, desactivado, de forma que se potencia la imagen de una Calipso abandonada en ese mismo instante, como lo era la Dido de Virgilio.

La retención también es pasada por alto en el poema de Ronsard. En el relato homérico, según analizábamos en nuestro capítulo sobre la *Odisea*, Calipso no reconocía nunca de modo explícito la detención forzosa del héroe en su isla; no obstante, la retención de Odiseo en Ogiya había quedado establecida sin lugar a dudas por el narrador, así como por otros personajes que contemplaban la aventura de forma externa, y tenía su contrapunto en la exacerbada añoranza que la prolongación de la dilación en Ogiya había dado lugar en el héroe. En cambio, en el texto francés, la ninfa llega a reconocer que retenía a Ulises en el verso 142, justo tras reconocer en el verso anterior que la intervención de los dioses por medio del envío de Mercurio la han dejado sin poder para seguir haciéndolo: *je ne veux plus te retenir chez moy*. Pero la reelaboración del poeta francés no incide más en este hecho: con una nostalgia desmerecida y con la insistencia sobre el pasado dichoso, roto por unas motivaciones que la ninfa no reconoce, el tema se minimiza hasta prácticamente desaparecer. Es la visión de la ninfa, que se erige en víctima total de la traición amorosa, la que prevalece. Ronsard se muestra consistente, a este respecto, con otras manifestaciones centradas sobre la figura de Calipso como mujer abandonada, en las que tampoco era frecuente que se recordaran estos aspectos, con la enorme diferencia de que ninguna era de tal entidad como la del poema francés.

En la misma línea, motivos que en el hipotexto homérico contribuían a la retención o tentación de Odiseo ahora se tornan en nueva materia de reproche contra el ilegítimo abandono para Calipso: el *locus amoenus*, que, por toda su voluptuosidad, constituía una tentación añadida a la de la inmortalidad al ofrecer una vida de deleite perpetuo, ahora es contemplada solo como seña externa de la ventura arruinada de la ninfa (*Les paroles* 203-212); el alejamiento de la isla, rasgo también propio de lugares idílicos, pero que para Odiseo representaba una barrera infranqueable que le impedía la salida por los propios medios, salvaguarda aquí la fidelidad de la diosa por contraposición a la supuesta promiscuidad de la preferida Penélope (*Les paroles* 177-186).

El aparato divino tampoco tiene gran presencia en el parlamento de Calipso. La visita de Mercurio es solo mencionada en el ya aludido verso 141 como mediación que garantiza que la ninfa se avenga, mal de su grado, a permitir la marcha del héroe. Su

---

<sup>523</sup> “Desdichado, ya no te me duelas más aquí, ni malgastes tu vida”

revelación, a toda costa evitada por la ninfa de Homero, responde a una necesidad compositiva: no tendría manera el poeta de hacer referencia a la intervención de los dioses de no ser a través del recuerdo y palabras de Calipso, dada la forma que adquiere el poema. Pero lo cierto es que, si en la *Odisea* podría haber supuesto un cambio para el desarrollo de la última tentación o nuestra percepción de la victoria moral de Odiseo, en *Les paroles que dist Calypson* su descubrimiento resulta un tanto irrelevante, primero, por tener lugar durante la construcción de la balsa, con la decisión final ya tomada; después, porque desconocemos la reacción del héroe a estas noticias. A diferencia del modelo de la *Eneida*, donde el héroe obedecía obligado a los mandatos de los dioses—*Italia non sponte sequor* (Verg. A. IV 361), la decisión de Ulises que ha resistido y continúa resistiendo a las súplicas amorosas de la ninfa se alinea perfectamente con su destino. El héroe retorna ante todo porque lo desea, no porque deba. Las recriminaciones de Calipso se dirigen, de este modo, contra el héroe como responsable último de la decisión de partir.

Tampoco el narrador contribuye a completar la imagen sobre las motivaciones de Ulises, que conocemos a partir de la *Odisea*. Callado, sin que nada se diga sobre su sentir o pensar, continúa impassible con la construcción de su balsa. En definitiva, la decisión del héroe, eliminadas de la ecuación la tentación de la inmortalidad, la nostalgia por la patria o la retención, y con la insistencia del texto sobre la visión del amor traicionado de Calipso, queda como el rechazo veleidoso de un donjuán que, despreocupado por la situación en la que deja a su amante y de las promesas hechas, la abandona sin remordimiento. El rechazo, en este caso, ya no es loable, como lo era el de la tentación de la vida eterna, sino despreciable. Ante tales acusaciones de Calipso y del poema entero, Ulises no se defiende a no ser con su inquebrantable empeño en huir de Ogigia.

### **Caracterización de personajes**

En *Les paroles que dist Calypson* cada uno de los dos únicos personajes que intervienen en el poema, Calipso y Ulises, es caracterizado por un procedimiento distinto. En el caso de Calipso, para la que no existe ni exposición del narrador ni réplica de otro personaje que pueda ofrecernos una visión externa sobre conductas, actitudes o intenciones, debemos recurrir a la caracterización que dejan traslucir sus propias palabras. La ninfa de Ronsard responde de forma total al paradigma de la mujer abandonada. Tanto así que poco o nada diferencia su comportamiento de una Ariadna, una Medea o, sobre todo una Dido. Y es que, al margen de los precedentes que habían evocado, más que reelaborado, a la figura de la ninfa bajo el prisma de la *puella relictæ* en la tradición anterior, el modelo primario para esta Calipso es, ante todo, la Dido virgiliana. Se trata de otro ejemplo de ese proceso que ya hemos apreciado en otras ocasiones por el que Calipso, que en origen había contribuido a configurar la heroína virgiliana, recibe a su vez la influencia de Dido en virtud de esa misma afinidad genética.

Por cuanto que mujer abandonada, Calipso manifiesta en el texto francés una dualidad propia que, sin embargo, es bien distinta de la homérica. En la *Odisea*, Calipso

se revelaba como un ser complejo, con un carácter propio y un amplio abanico emocional: al mismo tiempo que retenía de forma consciente a Odiseo contra su voluntad, se mostraba siempre benéfica para con el héroe, aunque airada y rebelde hacia la imposición de los dioses, insinuada de una peligrosidad que solo se sustancia en la amenaza a los Olímpicos y en la sospecha de Odiseo, astuta y decidida en la persecución de sus deseos, pero, al final, transigente y colaboradora en la partida por el bien de Odiseo. Posesiva, pero no perversa. En definitiva, se trataba de un personaje en el que se conjugaban sin entrar en conflicto la búsqueda egoísta de la satisfacción personal con un amor y preocupación genuinos por el bienestar del héroe. Por su parte, la Calipso de Ronsard queda definida según los parámetros de la mujer despreciada por la oposición más simple, aun si sentimentalmente más intensa, entre dos pasiones encontradas que chocan y producen una tormentosa lucha interior: el ardiente amor que todavía siente por Ulises y la furia contra la traición del abandono.

Es esta última la que predomina durante la mayor parte de su parlamento y que la diosa exterioriza a través de las acusaciones y maldiciones que hilvana de forma incesante en su discurso. El daño contra el héroe queda siempre en el ámbito del deseo. Calipso no se plantea un ataque directo contra Ulises, como le ocurre a Dido en Verg. A. IV 590-606. En este sentido, la Calipso francesa es menos nociva que Dido, pues su violencia no se concreta en ninguna acción ni siquiera contra sí misma<sup>524</sup>. Al mismo tiempo, en cambio, dado que sus amenazas e imprecaciones se exponen como aspiraciones de venganza contra su desertión en una serie de profecías que resultaran certeras, el anhelo de sufrimiento de Calipso no es tampoco del todo inocente en Ronsard. Resulta, según decimos, contraria por completo esta actitud a la de la ninfa homérica, cuyo despecho solo se materializaba en la expresión ἐππέτω, que dirigía ante Hermes, nunca a Odiseo. Todo lo contrario, en sus actos la diosa de la *Odisea* se cuidaba de que el bienestar del héroe quedara fuera de cuestión, llegando a prestarle un juramento de que no que planeaba ningún daño contra él, pese a las suspicacias de Odiseo (*Od.* V 184-191), y ayudándolo a que tuviera la mejor travesía posible. Incluso su ofrecimiento de la inmortalidad y su predicción de males en *Od.* V 206-207, aunque calculada para tratar de disuadir al héroe de intentar el viaje, responde también en parte a una preocupación sincera por el héroe, al que procura evitar todo sufrimiento. Por el contrario, la pulsión que prima en la Calipso de Ronsard es la de constatar lo erróneo de la opción, ya decidida, de Ulises por el retorno, en un tono de reproche y resarcimiento.

Por otro lado, a este respecto, la ninfa se muestra más desvalida, menos activa en la consecución de sus propios objetivos que la Calipso de su hipotexto, que toma las riendas de la situación para hacer realidad sus pretensiones, como demuestra el cauteloso manejo de la información que hace respecto a la visita de Hermes y a los compromisos que adquiere en sus promesas, donde deja un resquicio que permita una última tentación con las mayores probabilidades de éxito. Ya hemos comentado cómo la reelaboración de

---

<sup>524</sup> Cf. Risset 1998: 189 : “La Calypso de Ronsard est Ariane et Didon à la fois, c’est Ariane sans Dionysos et Didon sans suicide...”.

Ronsard descubre la visita divina, aun sin consecuencias relevantes, y transforma los argumentos de la ninfa en la última conversación con Odiseo en una recriminación por la decisión tomada más que en un intento calculado de convencer al héroe. En un aspecto, no obstante, la Calipso del poeta francés se acerca a la sutileza de la odiseica: a lo largo del poema, se muestra capaz y dispuesta a ofrecer una verdad de los acontecimientos contraria a la versión homérica.

La visión que se ofrece de Ulises se inscribe dentro de la antigua tradición de vilipendio a la figura del itacense<sup>525</sup>, por la cual era considerado una figura criminal y oscura, sin escrúpulos para cometer acciones innobles para sobrevivir o cumplir sus objetivos. Los rasgos tradicionales de astucia o resiliencia, que desafiaban la concepción tradicional de un héroe épico, son trastocados en maquiavelismo y cobardía. Ronsard ha querido que tales acusaciones sean vertidas, sin constatación o contestación por otras voces en la composición, solo por boca de la ninfa, que no tiene motivos para ser ecuánime en estos momentos, pero que, a pesar de los pesares, se enamoró perdidamente de Ulises<sup>526</sup>. Es este el procedimiento por el que el segundo personaje del poema es principalmente caracterizado: no a través de sus propias palabras o acciones, sino a través de la perspectiva interesada de la ninfa.

El principal crimen que Ulises ha cometido, a ojos de Calipso, es aquel que lo convierte en la figura del pérfido amante traicionero, que sin consideración alguna por los sentimientos de la que ha sido su amante, se lanza hacia aquello que más le conviene. A esto remiten sus numerosos insultos al héroe, así como la rememoración de un pacto amoroso que no estaba en la *Odisea*. Ulises se presenta, así, como un Jasón o un Teseo, más incluso que como un piadoso Eneas. Que esta conducta del héroe no produce solo con ella lo insinúa Calipso cuando afirma que muchas damas se han arrepentido de haber creído las mentiras de Ulises (*Les paroles* 125-128), en una alusión velada a Circe, tal vez a Nausícaa. Este crimen se considera, no obstante, solo uno más de la larga lista de actos nefandos cometidos por el héroe: a este respecto se invocan las aventuras más frecuentemente recordadas como demostraciones de la perfidia del héroe, que atañen sobre todo a su desempeño en la guerra de Troya: los asesinatos de Dolón y Reso, el abandono de Filoctetes y el robo del Paladio son solo algunas<sup>527</sup>. A ello se añade en *Les paroles que dist Calypson* la culpabilidad en la perdición de los compañeros en la aventura odiseica de Trinacria. La ira de Posidón (*Od.* V 340, 423) o Helios (*Od.* XIX 275) por lances específicos se interpreta, de este modo, como la venganza de todos los dioses contra su conducta malvada, de suerte que Ulises emerge como una criatura marcada por el odio divino. Todo lo cual, unido al cuestionamiento sobre su nostalgia,

---

<sup>525</sup> Cf. D'Amico 2002: 178. Sobre la tradición de esta visión negativa del personaje, cf. Stanford 1954: 90-117.

<sup>526</sup> Cf. Ford 2002: 108.

<sup>527</sup> También en el Juicio de las armas del libro XIII de las *Metamorfosis* de Ovidio, las historias son expuestas en primer lugar por Áyax como denuesto a Ulises, pero por cuanto que luego son defendidas por él, con la consiguiente victoria, terminan por convertirse en una defensa de su aptitud heroica, cf. Stanford 1954: 138-141.



retención o afecto por la esposa, y a otras recriminaciones de menor importancia, como la torpeza en la construcción de la balsa, siembra una importante duda sobre el estatus heroico de Ulises.

Así pues, la pregunta que emerge de la exposición de Calipso es si esta interpretación de los hechos y carácter del héroe es la verdadera o solo responde a las manipulaciones de la ninfa, que en su despecho desea denostar a Ulises. El relato por el narrador en los versos finales podría ayudarnos a despejar esta incógnita. Pero lo único que Ulises hace es continuar, sin inmutarse, con la construcción de la balsa, ante las vehementes súplicas y recriminaciones de Calipso<sup>528</sup>. Cruel, pero también homérico: el héroe de la *Odisea* era más diplomático, más elocuente en no granjearse la cólera de la ninfa, pero igualmente inquebrantable en su decisión de retornar. En este último aspecto, valida la versión de Homero. Lejos de despejar la incógnita, Ronsard la mantiene, y parece desafiarnos a elegir una de las versiones sobre la naturaleza del héroe de Homero.

Volviendo a Calipso, al final la ninfa de Ogiia resultará ser una amante abandonada benévola. Su odio, al contrario que el de Dido y su pueblo, no será eterno: ya durante su parlamento, tanto más cuanto más se acerca al final, sus maldiciones y deseos de muerte son pronto desdichas. El amor va venciendo, poco a poco, al resentimiento. En su claudicación la ninfa de Ronsard no alcanza la serenidad de Calipso en la *Odisea*, ni tampoco la solemnidad de Dido, sino que “she has lost in majesty and gained in querulousness” (Silver 1987: 160). En efecto, la escena final, aunque comparte la colaboración en el aprovisionamiento para la partida, se produce en un tono de desesperación, requerimientos amorosos y solicitud que posee un patetismo mucho mayor que la callada, casi invisible, separación del poema homérico. En definitiva, Ronsard nos ofrece a través de sus dos personajes la experiencia de una ruptura amorosa en la que cada una de las partes posee una visión de lo sucedido que se contestan mutuamente.

### 3. RECAPITULACIÓN

El recorrido del episodio de Calipso a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento progresa desde el relativo desconocimiento medieval hasta su recuperación con el resurgimiento renacentista del interés por la cultura griega antigua. La escisión del mundo antiguo entre Oriente y Occidente entrañó a su vez la división de la recepción de los poemas homéricos en dos líneas distintas. En Bizancio, de lengua y cultura griegas, el acceso al episodio texto de la *Odisea* era directo; sin embargo, el acercamiento a la aventura de Ogiia no se produjo bajo la forma de recreaciones literarias, sino desde el prisma de la interpretación exegética y alegórica. En ella destacan eruditos bizantinos tan importantes como Tzetzes, Eustacio de Tesalónica o Mateo de Éfeso. En gran medida, la interpretación bizantina se mostró heredera de la tradición exegética del final de la Tardoantigüedad, en especial en lo que se refiere a la lectura neoplatónica de la aventura. La entrada de textos griegos en Occidente abarcó tanto las grandes obras literarias en sí

---

<sup>528</sup> Su impasibilidad recuerda al Ulises de *Remedia amoris* 263-288, cf. D'Amico 2002: 181.

mismas como sus comentarios y estudios, con lo que el caudal interpretativo bizantino fue incorporada a la corriente occidental de moralizaciones de raigambre latina y cristiana.

Mientras tanto, en la parte occidental de Europa, donde la lectura inmediata de los textos de Homero era imposible y se dependía de fuentes latinas intermedias para conocer su contenido, se impuso la versión antihomérica del episodio. El texto principal al que acudieron los autores medievales para nutrirse de noticias sobre las aventuras del retorno de Ulises fue, ante todo, el *Ephemeridos belli troiani* de Dictis Cretense. La asociación que la exigua mención de Dictis, y que obras como las de Benoît de Sainte-Maure y Guido delle Colonne recogieron, entre Circe y Calipso supuso que se vincularan firmemente a esta última rasgos de la maga que la ninfa no poseía en el texto homérico y con lo que hasta ahora solo había coqueteado en la tradición anterior, como el engaño o el uso de la hechicería. Asimismo, considerada como una especie de doblete de Circe, la óptica cristiana moralizante extendió al episodio de Calipso la misma condena que al de Eea, por cuando tentación carnal que ponía a prueba la integridad ética del héroe. La percepción medieval de la pérfida Calipso hechicera perduró en el imaginario literario incluso después de que el conocimiento de la *Odisea* se generalizara en Occidente e influyó en la representación que de la ninfa se hizo en el Renacimiento, tanto en los compendios mitográficos como en la reelaboración literaria, y llegará a los tratamientos del siglo XVIII.

Los esfuerzos de Petrarca y Boccaccio por la recuperación del conocimiento de la lengua y obras griegas, en particular, de Homero, se saldó con las primeras traducciones latinas que posibilitaron, por primera vez en siglos, el acceso al texto de la *Odisea*. Un primer conocimiento del episodio homérico apareció en los compendios mitográficos renacentistas, del que la *Genealogia deorum gentilium* del mismo Boccaccio es iniciador y gran referencia. A partir de este momento, comienzan a verse de nuevo recreaciones del episodio que toman como punto de partida el canto V de la *Odisea*. Los siglos de preeminencia latina, no obstante, se dejaron sentir en la recepción del episodio a través del papel que ejerció la *Eneida* como mediadora de los tratamientos literarios de Calipso durante los siglos posteriores a través de su episodio de Dido.

En el Renacimiento, un importante aspecto en la recreación del episodio fue la imitación su posición como estructurador del relato de la *Odisea*. La épica renacentista, en su re-configuración del género para la nueva época sobre la base de los modelos antiguos, incorporó como marcas genéricas recursos compositivos como el comienzo *in medias res* o el impulso de trama por medio del concilio divino y el envío del mensajero de los dioses en la composición de sus epopeyas vernáculas. Una influencia del episodio de Calipso en este sentido puede encontrarse, en distintas formas y medidas, en la *Hesperis* de Basini, *Os Lusíadas* de Camões o la *Franciade* de Ronsard. Si bien la presencia del episodio homérico de Calipso es perceptible, esta aparece mediada por la reelaboración que de estos mismos aspectos hizo ya Virgilio, de manera que se produce

una suerte de reelaboración híbrida y combinación de ambos modelos, el griego y el latino.

La recreación del argumento interno del episodio fue menor. Una breve mención figura en la silva *Ambra* de Poliziano y una evocación del episodio en relación la despedida de Segismundo y Psiquea puede detectarse en la *Hesperis*. Pero la gran reelaboración renacentista del episodio de Calipso fue el poema de Ronsard *Les paroles que dist Calypson*. Concebida como un juego literario que ofrece una versión alternativa de cómo debería haber reaccionado Calipso ante la separación de Ulises, se trata de una recreación que retoma ya plenamente imbuida del legado clásico y en la que se recogen las líneas grecolatinas principales en el tratamiento del episodio en torno al tema de la mujer abandonada y la traición amorosa. En ella se combinan influencias de la elegía amorosa romana, sobre todo ovidianas, con un desarrollo de la despedida entre héroe y ninfa que bebe tanto del episodio de Calipso en la *Odisea* como del de Dido en la *Eneida*. La reelaboración de esta Calipso ardorosa en su despecho será muy influyente en la literatura posterior. En su recepción más inmediata, prelude en varios aspectos el gran tratamiento de Calipso en época moderna a finales del siglo siguiente, como fue la también obra francesa *Les aventures de Télémaque* de François Fénelon.



**CAPÍTULO IV: EL EPISODIO DE CALIPSO EN *LES AVENTURES  
DE TÉLÉMAQUE* DE FRANÇOIS FÉNELON**



## 1. EL SIGLO XVII: EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL Y LOS ANTECEDENTES DE *LES AVENTURES DE TÉLÉMAQUE*

A finales del siglo XVII se compone la que fue la gran reelaboración de la época moderna acerca del episodio homérico de Calipso: *Les aventures de Télémaque* de François Fénelon. Ya antes, a lo largo del siglo, la aventura y la figura de la ninfa de Ogigia es mencionada y evocada en otros tratamientos que, sin ser grandes reelaboraciones, atestiguan la vigencia del episodio en el imaginario literario de principios de la Edad Moderna. El conocimiento de la cultura y lengua grecolatinas se habían afianzado como parte del saber del hombre culto occidental durante el Renacimiento, y, por lo tanto, la referencia a las grandes leyendas y obras clásicas proliferó en las composiciones literarias a lo largo del siglo XVII. A diferencia de lo que había ocurrido en el medievo, los autores europeos tienen ya ampliamente a su disposición el acceso de primera mano a Homero, si no en el griego original o en las traducciones latinas, en sus versiones en lenguas vernáculas<sup>529</sup>. En muchos casos, sin embargo, el conocimiento se produce de manera indirecta a través de compendios mitográficos, que, como hemos visto, presentan en su mayoría una fuerte vena moralizadora y en la que subsistía una percepción de Calipso todavía muy influida por la versión antihomérica. De este modo, la visión medieval de Calipso como maga pérfida y la moralización de su aventura como enfrentamiento del héroe al vicio carnal, en su confluencia con Circe, continúan presentes en esta época y se reflejan en la representación que en esta etapa se hace de la ninfa y de su tentación.

Así ocurre en las alusiones a Calipso que pueblan la literatura del Siglo de Oro español<sup>530</sup>. No podemos sino empezar por las menciones y ecos de la ninfa homérica en la más célebre obra de las letras hispánicas: *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. En el prólogo a su primera parte, publicada en 1605, Cervantes cita a Calipso, el único personaje de la *Odisea* en ser mencionado en el *Quijote* aparte de Ulises y Penélope—pues Circe se atribuye a Virgilio—<sup>531</sup>:

Si tratáredes de ladrones, yo os diré la historia de Caco, que la sé de coro; si de mujeres rameras, ahí está el obispo de Mondoñedo, que os prestará a Lamia, Laida y Flora, cuya anotación os dará gran crédito; si de crueles, Ovidio os entregará a Medea; si de encantadores y hechiceras, Homero tiene a Calipso y Virgilio a Circe; [...].

DQ. Primera parte, Prólogo p. 12532

---

<sup>529</sup> Recordemos aquí que la traducción al español de la *Odisea* por Gonzalo Pérez fue una de las primeras a lengua romance de toda Europa.

<sup>530</sup> Para la recepción de la mitología clásica en la literatura española barroca, cf. Cristóbal López 2000: 37-40; sobre la *Odisea*, cf. López Férez 1994: 378-403 y, a propósito del episodio de Circe, Galindo Esparza 2015: 263-264.

<sup>531</sup> Cf. Nadeau 2002: 112. En *Viaje al Parnaso* (III 236), Cervantes vuelve a citar a Calipso, pero ahí solamente aparece como amante de Ulises, sin que nada más podamos saber sobre su concepción de la figura en esa alusión.

<sup>532</sup> Manejamos la edición de Rico 2013.

La mención se contextualiza en la conversación ficticia que tiene lugar entre Cervantes y su amigo anónimo que le propone soluciones para remediar las supuestas carencias del *Quijote* en cuestión de referencias eruditas. Finalmente, este amigo concluye que al *Quijote* no le hacen falta ninguna de alusiones eruditas, puesto que es una parodia de los libros de caballerías. La cita actúa, así, como una declaración de modelos y una *recusatio* al mismo tiempo. “Circe and Calypso symbolize a respectful acknowledgment of ancient sources, and also a gesture of departure from those texts” (Nadeau 2002: 136). Más allá de las implicaciones de la evocación para los procedimientos compositivos cervantinos, lo pertinente para la tradición literaria de Calipso es que la imagen que presenta de la diosa deriva de la concepción medieval y la interpretación moralista de la aventura, que representaba a Calipso como una hechicera que sojuzgaba a sus víctimas y las tentaba con placeres voluptuosos, en una asimilación a Circe. Por así decirlo, la Calipso que menciona aquí Cervantes es más heredera de la visión de Benoît y los compendios mitográficos renacentistas que de Homero.

Con estos mismos rasgos aparece Calipso en su evocación a través del personaje de Maritornes en el suceso del capítulo XLIII de la primera parte: Don Quijote, que se halla haciendo guardia a la puerta de la venta que él cree castillo, es llamado a través de la ventana por la hija del ventero y por la moza Maritornes, con la que ya había tenido un divertido desaguado en el capítulo XVI. Creyéndolas a ambas una misma encarnación de la bella princesa de la fortaleza que había caído rendida a sus amores, Don Quijote les tiende una mano con la que consolar a la supuesta princesa de su mal de amores, solo para quedar atado a la ventana durante toda la noche por Maritornes. El caballero piensa entonces que es presa de un encantamiento.

El paralelo es tan sutil que apenas es detectable, y de hecho pasaría desapercibida de no ser precisamente por la mención del prólogo que nos invita a buscar Calipsos en el *Quijote*<sup>533</sup>. Más que con ninguna referencia clara a Homero, no obstante, el paralelo se establece con aquella imagen de la ninfa como paradigma de la hechicera malvada que sojuzga por medio de un ofrecimiento erótico, propia del imaginario popular y presente en otros relatos de caballerías, como la Alcina del *Orlando Furioso*<sup>534</sup>. Es cierto que hay una retención relativamente prolongada, la de Don Quijote durante toda la noche, que lo obliga a una inmovilidad—a fin de que no se espante Rocinante y el hidalgo quede colgado del brazo—, pero esto también es un elemento característico de los encuentros con esta clase de figuras, como lo es que el hechizo se procure por medio de un engaño de tintes eróticos, motivo ajeno al episodio homérico de Calipso. Que, en la dicotomía entre realidad e imaginación que establece la parodia cervantina, Don Quijote interprete como un encantamiento lo que es una atadura literal es la mejor prueba de la tipicidad del lance en los relatos caballerescos con la que juega el relato cervantino. Como Ulises, pero también como Ruggiero y como tantos otros, Don Quijote cae presa de los encantos

---

<sup>533</sup> Nada al respecto hemos localizado, por ejemplo, en Marasso 1954.

<sup>534</sup> El juego entre la fealdad real de Maritornes y la belleza de la princesa imaginada por Don Quijote recuerdan, de hecho, la falsa hermosura de Alcina.



amorosos de la princesa Maritornes, a pesar de su fidelidad a su amada, y finalmente es también liberado. En definitiva, la tenue evocación de Calipso en el *Quijote* se procura, en todo caso, a través de su asimilación con el tipo de la hechicera pérfida con el que la había vinculado la configuración de su figura en la tradición medieval y moralista<sup>535</sup>.

Con estas mismas características de hechicera engañosa y tentadora lujuriosa aparece en las varias menciones a Calipso en las obras de Lope de Vega<sup>536</sup>. En otros casos, la aventura homérica es más estrechamente recordada, como en la evocación de la cueva marina y los amores con el héroe en esta cita del poema narrativo *La hermosura de Angélica*

¿Pensaste acaso (di Medoro ingrato)  
que era yo aquella que Zerdano lleva,  
otra Calipso en el lascivo trato,  
con otro griego en su marina cueva?

*La hermosura de Angélica*, p. 118 a la edición de 1602

En la gran obra de Lope acerca de las aventuras de Ulises, *La Circe* (1624), poema mitológico que narra el encuentro entre Circe y el héroe, la aventura del héroe junto a Calipso aparece predicha por Tiresias en la octava 146, en una especie de híbrido entre el modelo homérico y la imagen medieval: Calipso aparece representada como una hechicera en los términos de las magas grecolatinas, haciendo conjuros e invocando a la luna, pero el tiempo que Ulises permanecerá con ella, de siete años, y el canto de la diosa son detalles que remontan a la *Odisea*<sup>537</sup>.

La isla de Ogigia entre los mares yace  
Fenicio y Sirio. Allí Calipso vive,  
allí sus rombos y conjutos hace,

---

<sup>535</sup> Esta confusión entre la Calipso homérica y su alterada representación medieval es que la lleva a Nedeau a distinguir a la ninfa de Homero en la escena del capítulo XLIII, al mismo tiempo que detecta la distorsión en el papel de Maritornes en los sucesos (2002: 113). Interesante, sin embargo, es la interpretación de la broma de Maritornes como un caso de “false hospitality” (2002: 114), siendo la hospitalidad, impropia por exceso o por defecto, un tema intrínseco al relato homérico y al episodio de Calipso.

<sup>536</sup> Por ejemplo: “Dejemos esta Calipso, | esta Medea de Italia, | y esta cruel, que es lo mismo, | que Calipso, y que Medea, | con sus encantos, y hechizos” (*Dineros son en calidad*, p. 22 de la edición de 1751); “No podrán las yerbas tanto, | de Tesalia, y Colcos; prueben | Circe, y Calipso, a mudarme” (*La ventura en la desgracia*, p. 350 de la edición de 1667); “Que Calipso, que Circe, que traiciones | tienen así a nuestro engañado Ulises” (*La Jerusalén conquistada*, p. 503 de la edición de 1609). Cf. López Férez 1994: 385.

<sup>537</sup> Aunque en origen la maga de Eea no es la figura enamorada del héroe en el poema homérico, papel que le corresponde a Calipso, la Circe enamorada de Lope depende de su propia tradición inspirada a partir de Ovidio, con la mediación de Dido, como ya advertíamos a propósito de las reelaboraciones grecolatinas. Para un estudio sobre *La Circe* en el contexto de la tradición literaria de la hechicera homérica, cf. Galindo Esparza 2015: 265-306.

y en la hermana del sol letras escribe.  
Siete veces verás que en Aries nace,  
y que la blanca plata le recibe  
de los peces del Éufrates, en tanto  
que te detiene con su dulce canto.

*La Circe* oct. 146

En el resto de Europa se componen algunas otras reelaboraciones del episodio de Calipso un tanto más extensas y con mayor apego al modelo homérico. Tal vez la más importante de todas ellas fue *L'Ulisse errante*, compuesto como secuela de la exitosa y enormemente influyente *Il ritorno d'Ulisse in patria* de 1640 con libreto de Giacomo Badoaro y música de Claudio Monteverdi. Monteverdi murió antes de que la compleción de esta segunda obra, por lo que la composición de la música recayó sobre Francesco Saccati. *L'Ulisse errante* fue representado por primera vez en 1644. Tras *Il ritorno*, que se centraba en los sufrimientos de Ulises a su llegada a Ítaca, *L'Ulisse errante* volvía sobre las aventuras del héroe en su periplo marítimo. Compuesta en cinco actos, cada uno de ellos se centraba sobre un episodio del retorno del héroe, empezando por el Cíclope y terminando en Esqueria, pasando por Circe, el más allá y Calipso. El argumento de cada uno de los actos muestra una peculiar combinación entre la trama odiseica como línea dramática principal y la utilización puntual de elementos tomados de fuentes distintas: así, el triángulo ovidiano Acis-Galatea-Polifemo hace su aparición en el episodio del Cíclope o la inclusión de guerreros de otras tradiciones mitológicas en la visita al mundo de los muertos<sup>538</sup>. Pero la modificación más importante, que se mantiene a lo largo de toda la trama, es la pugna entre el Mercurio y Amor como fuerzas contrapuestas que procuran la una la vuelta, la otra la desviación del héroe en su retorno. En este papel del Amor puede apreciarse una influencia de la *Eneida* de Virgilio en el lance con Dido, aunque aquí como fuerza contraria al griego, en lugar de ser enviado de su protectora Venus.

En lo que respecta al episodio de Calipso, sito en el acto cuarto, comienza según los parámetros odiseicos, con Ulises lamentando la detención que sufre en la isla de Calipso—que, al contrario que en la *Circe* de Lope, no había sido predicha por Tiresias—, mientras Calipso se queja a sus sirvientas, llamadas Cinatea y Canoria, de cómo Ulises se ha cansado ya de su amor (escenas I y II)<sup>539</sup>. La ópera juega así con aquél tiempo de amores compartidos que, aunque insinuados en el relato de la *Odisea*, habían sido

---

<sup>538</sup> Para una visión general sobre las circunstancias de composición y el argumento tanto de *Il ritorno d'Ulysse in patria* como de *L'Ulisse errante*, cf. Petrobelli 1998: 236-239; Hall 2008b: 60-63.

<sup>539</sup> Resulta representativo de hasta qué punto la isla de Calipso era un reconocido *locus amoenus* en la tradición literaria que el escenario del acto se denomina como los *Giardini di Calipso*. Un *intermedio* sobre el episodio de Calipso a la representación de *Il giudizio di Paride* de Michelangelo Buonarroti compuesto por Giovanni de' Bardi y del que Badoaro-Sacetti podrían haber tomado alguna inspiración llevaba precisamente por nombre *Il giardino di Calipso* (1608). Cf. Cairns 2018 [1999]: 201-203.

explorados por la tradición, con *Les paroles que dist Calypson* de Ronsard como ejemplo más cercano y señero<sup>540</sup>. A partir de entonces la trama se aparta del cauce homérico: aparece en la isla de Calipso el dios Amor, disfrazado de un moro que ha naufragado también hasta esas costas y ofrece a Calipso el cinto de Venus, con el que podrá re-enamorar a Ulises. El objetivo de Amor es que Ulises no llegue a su patria (escenas III-V). La treta tiene, en principio, tiene efecto y Ulises, vestido con el cinto, vuelve a arder en pasión por la ninfa y relega al olvido el regreso a la patria. Estamos ante el primer caso en la tradición del episodio en el que el héroe se pliega, si bien por un momento y engañado, a las aspiraciones de Calipso<sup>541</sup>. Sin embargo, Mercurio interviene y roba el cinto (escenas V-IX). Se produce entonces la escena de comunicación de liberación, de nuevo en imitación de Homero, de Mercurio a Calipso<sup>542</sup>. La diosa clama contra los dioses, con el famoso catálogo de diosas agraviadas, pero con la diferencia de que, en su rebeldía, ella cree que Ulises acepta quedarse con ella. Pero, alejado ya del regalo de Amor, Ulises ha vuelto a sus cabales y desea cumplir con el mandato de Júpiter, que ahora conoce por haberse desarrollado ante sus ojos. Calipso recurre entonces a su vieja tentación homérica de la inmortalidad para convencer a Ulises, y, como representación del terror de la vejez y el paso del tiempo al que se expone el héroe, las personificaciones de las estaciones bailan ante Ulises; pero el héroe la rechaza de nuevo, aceptando la muerte como parte de la vida en pro de regresar a la patria, y parte (escenas X-XII).

Así, el episodio de Calipso en *L'Ulisse errante* conjuga el hipotexto homérico, que es evocado en ocasiones de manera muy estrecha, con alteraciones inspiradas en las fuentes más diversas, como la intervención de Amor, que recuerda el final del libro I de la *Eneida* y elementos de la cultura grecolatina, a saber, el célebre cinto de Venus. Asimismo, la trama se adecúa a la estética dramática de la época, por ejemplo, con la presencia de las criadas como contrapunto a Calipso, que actúa como señora, y la personificación de conceptos abstractos que aparecen en escena, en este caso, las estaciones. La presencia en el texto de la ópera de motivos como el del sometimiento del héroe a la pasión a través de un engaño y la intervención del dios Amor en la isla, la existencia de ninfas sirvientas como otros personajes de la trama y la llegada de un segundo náufrago a la morada de Calipso preludian y anteceden<sup>543</sup> la gran reelaboración de la modernidad que será el *Télémaque* de Fénelon.

---

<sup>540</sup> *L'huom per natura ardente | È primo à desiar, | Mà instabile di mente | È primo à disamar* (*L'Ulisse errante*, Acto IV, escena II). Seguimos la edición de 1644.

<sup>541</sup> *Nò ch'io no parto, e quel pensier rubello | Alla divinità del tuo bel volto, | Ch'osò por nella mente un tal desio, | Lo condanno a l'oblio* (*L'Ulisse errante* Acto IV, escena IX). Siglos después, veremos como Odiseo recibe la inmortalidad de Calipso en la *Odisea* de Kazantzakis, aunque allí no media una aceptación explícita.

<sup>542</sup> *Sì sì furon mai sempre | Contro le Amanti Dive | Fur maligni i talenti | De le Diuine Menti. | Così poco godero | L' Aurora d' Orione | Cerere di Iasone* (*L'Ulisse errante*, Acto IV, escena XI).

<sup>543</sup> A propósito del ambiente que se vivía en el siglo XVII respecto a la recreación de Homero, la monumental obra de Hepp (1968) recoge las muchas alusiones a Calipso en comentarios, traducciones y tratamientos literarios de diversa índole, que nos resulta imposible recoger aquí.

## 2. LES AVENTURES DE TELEMAQUE DE FRANÇOIS FENELON

### 2.1. Introducción

François de Salignac de la Mothe-Fénelon compuso *Les aventures de Télémaque* en algún momento entre 1693 y 1696. Se trata de un híbrido entre novela y epopeya en prosa destinado a la educación del duque de Borgoña, futuro heredero al trono de Francia, de quien por aquel entonces era preceptor. Su argumento se basa en las supuestas aventuras que acontecieron al hijo de Ulises en su regreso a Ítaca desde Lacedemonia, a donde había acudido en busca de noticias de su padre. El episodio de Calipso es justamente el que abre la obra.

En el libro I del *Télémaque*, el joven Telémaco, acompañado de su fiel preceptor Méntor, que no es otro que Minerva transfigurada, arriba náufrago a las costas de Ogigia. Más adelante sabremos que el hundimiento de su barco se debió a una tempestad provocada por Neptuno a instancias de Venus cuando regresaban desde Creta. El mímico recibimiento y oferta de inmortalidad que hizo al padre extiende ahora Calipso al hijo, atormentada por su añoranza de Ulises y enamorada del parecido. El príncipe, advertido previamente por Méntor sobre los peligros de los placeres de Calipso, rehúsa, aunque accede a contar el periplo que le ha deparado su llegada a Ogigia. La resistencia de Telémaco, sin embargo, dura poco: Venus y su hijo Cupido, antagonistas del héroe, intervienen para crear en la isla un triángulo amoroso entre Calipso, Telémaco y una ninfa del séquito de la diosa, llamada Éucaris. A pesar de Méntor, el joven cae inflamado de pasión por Éucaris y se retrasa en la isla. Los celos de Calipso, azuzados por las maniobras de Minerva disfrazada, terminan por extraer de ella un juramento de permiso de partida y las herramientas necesarias para construir una embarcación. Pero esta es pasto de las llamas a manos de las ninfas sirvientas de Calipso, que, locas de despecho por la instigación de Amor derrotado, intentan impedir la marcha de Telémaco. Sin otro recurso, Méntor se arroja con Telémaco al mar para alejarlo de modo definitivo de la perniciosa influencia de Ogigia.

La obra de Fénelon gozó de una fama y una relevancia enormes en el momento de su publicación y durante las décadas posteriores, como revelan las numerosas ediciones y traducciones que se elaboraron en España<sup>544</sup>. Igualmente, se cuenta entre uno de los antepasados de la novela moderna, habiendo inspirado, entre otros muchos, la *Pamela* de Richardson, considerada habitualmente la primera del género<sup>545</sup>. Por ello resulta sorprendente que hoy en día sea una obra casi por completo olvidada y cuyos estudios no abundan ni siquiera en el ámbito de la filología francesa. Nuestra contribución a tal efecto se centra en ofrecer un examen de cómo los elementos primordiales del episodio homérico de Calipso fueron reelaborados en el *Télémaque*, a fin de clarificar la

---

<sup>544</sup> Cf. Hernández-Vera 2006.

<sup>545</sup> Cf. Highet 1985: 340-341.

distinta interpretación que, en un contexto y con una finalidad muy diferente, realizó Fénelon a partir de la aventura odiseica<sup>546</sup>.

## 2.2. Posición y significado

El episodio de Calipso en el *Télémaque* ocupa también una posición clave como nexo de unión principal, desde una perspectiva interna, entre las distintas partes que conforman la obra, aunque de un modo algo distinto a la disposición del poema homérico. Además, la aventura de Oigigia funciona como el punto de ligazón del relato de las peripecias de Telémaco con la *Odisea*, con la que se establece una relación de continuidad a través, precisamente, del lance de Calipso.

*Les aventures de Télémaque* se construye sobre una supuesta laguna lateral o *paralipsis*, en términos de Genette<sup>547</sup>, en la narración de la epopeya de Homero, puesto que busca cubrir las aventuras que habría protagonizado Telémaco tras su partida de Esparta hasta su reaparición en Ítaca y reencuentro con su padre en el canto XVI de la *Odisea*. Una laguna que, de hecho, no existe en el relato homérico, que establece sin ningún género de dudas que Telémaco vuelve directamente de Esparta a su hogar en el canto XV. No obstante, es cierto que entre el canto IV, donde dejamos al joven, y el XV, en el que volvemos a verlo, median una treintena de días que suponen un retraso difícilmente explicable en términos intradieгéticos, debido a las particularidades de la técnica narrativa homérica, marcada por la ley de sucesión y tiempos muertos en el relato homérico. Como comentamos en su momento, esto supone que, mientras el foco de la narración está puesto sobre Odiseo, Telémaco es “abandonado” inmóvil en Esparta. El escritor francés, así, altera el devenir de línea de acción de Telémaco, haciendo que la salida desde Esparta se produjera inmediatamente e imaginando que en ese tiempo intermedio Telémaco vivió sus particulares aventuras en su propio *nóstos*. Estamos, así pues, ante una obra de estatuto hipertextual muy peculiar, la cual, mientras se conforma como una paralipsis a las peripecias de Odiseo en los cantos V-XV de la *Odisea*, supone al mismo una continuación de la Telemaquia homérica<sup>548</sup>. No en vano, el título completo dado a la primera edición autorizada del *Télémaque* en abril de 1699 era *Suite du quatrième livre de l’Odyssee d’Homère ou les Aventures de Télémaque fils d’Ulysse*<sup>549</sup>.

De esta forma, el vínculo que el episodio de Calipso establecía con la Telemaquia en el poema homérico bajo la forma de noticias sobre el paradero del padre es reinterpretado de un modo especial. Si en la *Odisea*, la aventura con Calipso comenzaba el relato de las aventuras propiamente odiseicas, por cuanto que concernientes a Odiseo, también en el *Télémaque* la de Oigigia es el primer lance que se nos relata en la travesía de Telémaco, pero en este caso constituye el principio absoluto de la obra. De este modo

---

<sup>546</sup> Estudios más amplios sobre el *Télémaque* en su conjunto pueden encontrarse, entre otros, en Hepp 1968: 595-624; Jouanno 2013: 267-281.

<sup>547</sup> Cf. Genette 1989b: 224-226.

<sup>548</sup> Sobre el *Télémaque* basado en el mismo juego de compleción que inspiraba a Ronsard para sus *Les paroles que dist Calypson*, cf. Risset 1998: 190-191.

<sup>549</sup> Cf. Le Brun 1997: 243.

se establece un significativo juego de correspondencias entre las andanzas de padre e hijo, pues el inicio de los incidentes protagonizados por el vástago se configura como una reproducción del comienzo *in medias res* de los de su progenitor. Dicho en otras palabras, si tomamos el *Télémaque* como una continuación del canto IV de la *Odisea*, tal como lo pretendía su autor, también ahora el episodio de Calipso sucede a la Telemaquia, pero en esta ocasión protagonizado por Telémaco, al que no abandonamos nunca. En consecuencia, lo que en Homero eran dos líneas de actuación paralelas de dos héroes distintos quedan fundidas en una sola, con el foco de atención siempre centrado en lo que acontece al joven príncipe. Esta trabazón entre los viajes de padre e hijo, y, por ende, del hipotexto con su hipertexto, se explicita, de hecho, en el arranque del *Télémaque* a través de la mirada de Calipso, que apenas acaba de ver desaparecer a Ulises cuando advierte la llegada de Telémaco:

Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse. [...] Souvent elle demeurait immobile sur le rivage de la mer, qu'elle arrosait de ses larmes, et elle était sans cesse tournée vers le côté où le vaisseau d'Ulysse, fendant les ondes, avait disparu à ses yeux. Tout à coup, elle aperçut les débris d'un navire qui venait de faire naufrage [...]; puis elle découvre de loin deux hommes, dont l'un paraissait âgé; l'autre, quoique jeune, ressemblait à Ulysse. [...] La déesse comprit que c'était Télémaque, fils de ce héros.

*Télémaque* I p. 3<sup>550</sup>

Pero, para rizar aún más el rizo, la llegada de Telémaco a Calipso tampoco es el primer trance al que se ha enfrentado el joven héroe en su travesía de regreso a Ítaca. Telémaco no ha naufragado en Ogigia tras salir de Esparta, sino que entre su partida de Lacedemonia y su arribada a las costas de la diosa ha vivido ya multitud de experiencias. Calipso es la primera aventura del *Télémaque* conforme al relato, pero no según la disposición cronológica de los acontecimientos en la fábula. Es decir, el episodio de Calipso es para Telémaco, asimismo, su propio comienzo *in medias res* y punto de alteración cronológica en el relato de sus avatares. Con todo, la unión entre la narración marco y la narración retrospectiva que da cuenta de los sucesos anteriores se simplifica en el *Télémaque* con respecto a la complejidad que observábamos para *Odisea*. Y es que la misma estancia de Telémaco y Méntor con Calipso es el escenario del relato metadieético, de hecho, pocos momentos después de la llegada de los protagonistas a Ogigia. En este sentido, el modelo que se impone, antes que el poema homérico, es más bien la *Eneida* de Virgilio, en torno a la disposición que se produce en la corte de Dido.

La ubicación de la rememoración de Odiseo en una aventura posterior a la del inicio del relato determinaba que el héroe tuviera que cubrir en sus reminiscencias parte de los hechos ya narrados por el narrador omnisciente para beneficio de su audiencia intradieética, esto es, los feacios, si es que quería dar cuenta de toda su historia hasta el

---

<sup>550</sup> Empleamos la edición de Le Brun 1997.

momento de su llegada entre ellos. Las características propias del recibimiento de Odiseo entre los feacios, con la necesidad de una previa suplicación a Arete, determinaban además que la ilación de las aventuras se realizara en dos relatos distintos, el del canto VII (*Od.* VII 240-297) y el de los cantos IX-XII. Esto suponía que el episodio de Calipso, por cuanto que punto de unión entre ambos relatos, fuera objeto de varias narraciones y alusiones constantes durante la primera mitad de la obra, tal como ha quedado de manifiesto de manera más pormenorizada en nuestro análisis del capítulo primero. La idea de hacer coincidir el marco del relato metadieético con la situación de comienzo *in medias res* que se plantea en el *Télémaque* simplifica en gran medida la trabazón del discurso de las aventuras previas con la actual, en tanto que la retrospectión concluye con el mismo episodio en el que se ha comenzado, y no con un momento anterior. Se produce entonces el cierre de una composición en anillo. A este respecto, Fénelon se ha inspirado en la *Eneida*, donde la corte de Dido es al mismo tiempo el lugar de recepción de los héroes en el libro I y escenario del relato inserto. Pero también respecto a la *Eneida* el *Télémaque* constituye una versión simplificada: la situación de inicio de Eneas y los suyos en la epopeya virgiliana no es exactamente la llegada náufragos a costas de Cartago, sino su navegación gozosa desde Sicilia, cuestión que, junto con la división de la partida troyana en dos grupos, determina que también Dido sea, como Arete, receptora de dos relatos distintos sobre los acontecimientos que han llevado a Eneas a sus tierras, uno por parte de Ilioneo, que relata la tempestad en Verg. A. I 520-560, y, más adelante, el del propio Eneas en los libros II-III.

Por su parte, en el *Télémaque*, el final del relato de Telémaco termina con su llegada a las mismas arenas de la isla de Calipso, cuestión ya presenciada por la diosa, de suerte que cubre todos los acontecimientos no conocidos por la ninfa en un único relato, de un modo más sencillo y orgánico que en sus precedentes épicos:

Ainsi nous évitâmes ces rochers affreux, et nous trouvâmes enfin une  
côte douce et unie où, nageant sans peine, nous abordâmes sur le sable.  
C'est là que vous nous vîtes, ô grande déesse qui habitez cette île. C'est  
là que vous daignâtes nous recevoir.

*Télémaque* V p. 78

Calipso, pues, no es la primera de las aventuras de Telémaco en su peregrinaje; de hecho, en una nueva conjugación de la disposición homérica y virgiliana, es la última de su periplo. La obra francesa puede dividirse en dos partes, una primera que se ocupa de un argumento de viajes y navegaciones más cercano a la *Odisea* (I-VII), y otra segunda en el que el planteamiento se corresponde mejor con la *Ilíada* (VIII-XVIII). En esto, Fénelon sigue la *Eneida*, tradicionalmente dividida entre un bloque odiseico (I-VI) y otro iliádico (VII-XII). Pero, en el *Télémaque*, teniendo en cuenta que el libro VII se presenta como de transición—en el sentido más literal de la palabra, pues todo él se desarrolla en el barco que recoge a los protagonistas en su huida de Ogigia (*Télémaque* VI p.94-VII p.95) y los lleva a la región donde se dispondrá el enfrentamiento bélico—, llegamos a la conclusión de que el episodio de Calipso engloba la totalidad del desarrollo odiseico del

*Télémaque*, como marco del relato metadieético y como postrer trance del héroe en su peregrinaje. Esta significación de Calipso como prueba final es análoga a la organización odiseica de la trama, en la que la tentación de la ninfa era, en cierto sentido, la amenaza culmen del viaje de retorno de Odiseo. Sin embargo, en el hecho de que las vivencias de Telémaco junto a Calipso no se relatan cercanas a su conclusión, sino de principio a fin, en dos segmentos divididos por el relato metadieético, emula el episodio de Dido en la *Eneida*, donde la acogida tiene lugar previa a las reminiscencias del héroe (libro I) y el desarrollo de los amores se narra con posterioridad al mismo (libro IV). Esta misma disposición es la que encontramos en el *Télémaque*, donde el agasajo por Calipso tiene lugar en el libro I (pp. 3-8) y el enredo amoroso se localiza tras la rememoración (libros I-V, con un breve interludio en el IV pp. 44-46) en el libro VI.

Las alusiones a los acontecimientos de la isla de Ogigia ocupan también un lugar en los últimos momentos del *Télémaque* (*Télémaque* XVII pp. 296-299, 302-303). Resulta curioso advertir cómo una vez más las ubicaciones del episodio en Homero y Fénelon resultan equivalentes, aunque con utilizaciones muy diferentes. En su reencuentro con Penélope, Homero registra un nuevo recuento del héroe de su periplo, si bien ahora en estilo indirecto, a modo de resumen y superación de lo vivido en el que no falta el episodio de Calipso (*Od.* XXIII 330-337); por su parte, la memoria de Calipso viene a Telémaco como modo de subrayar la evolución de su personaje en el término de su viaje, cuando contrata la inmortalidad del amor que sentía por Éucaris con la pureza del que ahora le une a la que será su esposa, Antíope. Y es que, en cuanto a su sentido, el episodio de Calipso supone un punto de inflexión en el progreso espiritual de Telémaco.

La obra de Fénelon supone una lectura muy determinada de la *Odisea*, que reinterpretar las convenciones y elementos propios de la épica en un sentido eminentemente moral, con vistas a un objetivo pedagógico. Así pues, el *nóstos* de Odiseo sobre el que se modela el *Télémaque*, así como la expedición de Telémaco en busca de noticias del padre que pretende continuar se transforman en un viaje iniciático o de aprendizaje, cuya verdadera finalidad es la instrucción del joven príncipe y en el que peripecias y hazañas se construyen con vistas a ofrecer la oportunidad para las distintas enseñanzas. En este sentido, Fénelon explota la vena iniciática que la Telemaquia ya tiene en la *Odisea* según las pretensiones y comportamientos de Atenea<sup>551</sup>. El pretendido retorno a Ítaca no es más que la excusa que propicia dicho viaje. Desde esta perspectiva, cada una de las etapas del camino de Telémaco, especialmente en la parte odiseica, no son tanto amenazas a su supervivencia o la continuación de su recorrido, como en la

---

<sup>551</sup> En efecto, como Odiseo le reprocha a la diosa en el canto XIII, ella ya sabía de su paradero y cuestiona sus intenciones para enviar a Telémaco a obtener unas noticias que podría haber obtenido directa y fácilmente de la divinidad. El razonamiento es el mismo que el que la diosa aduce en el primer concilio para justificar su marcha junto al hijo del héroe: para que adquiriese fama entre los hombres (*Od.* I 95, XIII 416-424). El comportamiento de Atenea/Méntor en Pilos recuerda también al de un preceptor con su discípulo. Sobre esta cuestión, cf. Goré 1963.



*Odisea*, como pruebas éticas para el héroe, que ve testadas una y otra vez su voluntad, abnegación, virtud y autodominio en un sentido moral.

La estructura propia del *Télémaque*, al menos en lo que se refiere a su primera mitad (I-VII), consiste, por tanto, en una sucesión de diversos incidentes y vicisitudes que persiguen transmitir una lección determinada. Entre ellos, el episodio de Calipso goza de una especial importancia. En él se ven recogidas muchas de las líneas argumentales de las aventuras precedentes, pero muy especialmente aquellas que se desenvuelven en los libros III y IV: los peligros que simbolizan la esclavitud de las pasiones, la sensualidad y corrupción por el lujo. Todo ello se verá potenciado a través de temas inherentes a Calipso como son la tentación y, sobre todo, la pulsión erótica, lo que convierte al episodio que nos ocupa en una especie de moraleja síntesis de todas las lecciones previas:

L'amour est lui seul plus à craindre que tous les naufrages.

*Télémaque* VI p. 94

En cierta forma en las aventuras de Telémaco se produce una gradación en aumento que alcanza su cénit precisamente con los acontecimientos de Ogigia. De este modo, la voluptuosidad que se nos ofrece en Chipre y su culto a Venus en el libro IV parece de mayor calado que la que representaban Pigmalión, rey de Tiro, y su pérfida amada Astarbe en el libro III, y, consecuentemente, Calipso acarreará unas implicaciones que sobrepasan con mucho las del libro IV. En este sentido, podemos afirmar que también en el *Télémaque* el episodio de Calipso se plantea como una prueba de la mayor relevancia para el progreso del héroe. Sin embargo, al contrario que ocurría en la *Odisea*, donde la tentación de la inmortalidad y prueba para su resiliencia que implicaba la retención en Ogigia era única para Odiseo, Calipso no constituye un trance de carácter significativamente distinto para Telémaco. Lo cierto es que el joven héroe incurre en errores y cae en desgracia en numerosas ocasiones a lo largo de la obra, como corresponde a todo buen proceso de aprendizaje, y lo que siempre está en juego en todas ellas es su integridad moral y su rectitud ética. El devolverlo al buen camino, tras asegurarse de haber inculcado una lección con la experiencia, dependerá siempre de su particular preceptor, Minerva transfigurada en Méntor. Lo que diferencia al episodio de Calipso de otros es, por un lado, el tener al amor por catalizador del yerro del joven, y por otro, su escala, puesto que el sometimiento a las pasiones en este caso tiene un alcance mucho mayor que en trances precedentes<sup>552</sup>.

---

<sup>552</sup> Cf. Adler 1958: 595-596. Como apunta el estudioso, el incremento continuo en las pruebas morales del héroe implica que "the 'lesson' has been neither fully learned". Así, afirma (1958: 595): "'Staged' so as to teach a lesson, each scene in *Télémaque* nevertheless is staged. Being staged for a moral purpose, each scene inevitably simplifies its intended meaning, overstates it, understates it, and never states it so definitively as not to require a commentary, a footnote, a sequel, another stage setting, another tableau, an still another". No obstante, creemos que como fin de sus aventuras odiseicas, el episodio de Calipso representa una suerte de colofón en el aprendizaje de Telémaco contra las tentaciones eróticas, como lo demuestra que luego sea recordado al final de la obra por contraposición al amor puro que el joven siente por Antíope.

El haber sucumbido a la tentación del amor que simboliza la isla de Calipso parece haber conseguido, al fin, un cambio cierto en la actitud del héroe. Justo después de su escapada de Ogigia, a bordo del bajel fenicio que los rescató, se afirma:

Ainsi c'était Mentor qui portait la parole, et Télémaque, gardant le silence, le laissait parler; car les fautes qu'il avait faites dans l'île de Calypso augmentèrent beaucoup sa sagesse. Il se défiait de lui-même, il sentait le besoin de suivre toujours les sages conseils de Mentor [...].

*Télémaque* VII p. 96

Y un poco después:

Télémaque, d'un naturel vif et sensible, goûtait tous ces plaisirs. Mais il n'osait y livrer son coeur. Depuis qu'il avait éprouvé avec tant de honte, dans l'île de Calypso, combien la jeunesse est prompte à s'enflammer, tous les plaisirs, même les plus innocents, lui faisaient peur. Tout lui était suspect.

*Télémaque* VII p. 104

Se advierte así que es el episodio de Calipso el que en mayor impresión causa en el héroe e influye en su aprendizaje, en tanto que determina su cambio de percepción respecto a sí mismo y el mundo que le rodea. Funciona, pues, como una suerte de contrapunto a lo largo de toda la obra, cuyo recuerdo basta para serenar al héroe en sus desacertados impulsos<sup>553</sup>.

Esta idea sobre el cometido que el episodio de Calipso desempeña en el conjunto de la obra viene a confirmarse precisamente con su mención en los últimos libros de la obra. Tras haber sido olvidado un tanto durante la parte ilíadica, Calipso vuelve a surgir a colación del nuevo enamoramiento del héroe, en este caso de la virtuosa Antíope, hija del cretense Idomeneo, rey ahora de Salento. La referencia a lo que el joven padeció en Ogigia sirve para subrayar su evolución y la disparidad de sus sentimientos respecto a aquel entonces, siendo aquellos desafortunados y deshonestos, y estos razonables y justos:

Non, mon cher Mentor, ce n'est point une passion aveugle, comme celle dont vous m'avez guéri dans l'île de Calypso. J'ai bien reconnu la profondeur de la plaie que l'amour m'avait fait auprès d'Eucharis, je ne puis encore prononcer son nom sans être troublé. Le temps et l'absence n'ont pu l'effacer. Cette expérience funeste m'apprend à me défier de moi-même. Mais pour Antiope, ce que je sens n'a rien de semblable. Ce n'est point amour passionné. C'est goût, c'est estime, c'est persuasion.<sup>554</sup>

---

<sup>553</sup> Cf. también *Télémaque* VIII p. 118.

<sup>554</sup> Más tarde, cuando Idomeneo intente tentar con la promesa del matrimonio de su hija a Telémaco para que este desista en abandonar Salento, se dirá incluso que: [...] *ce n'était plus ce même Télémaque qu'une passion tyrannique avait autrefois captivé dans l'île de Calypso* (*Télémaque* XVII p. 302).

El sentido del episodio de Calipso en el *Télémaque* queda así definido como una prueba a la virtud del héroe a través de la tentación del amor, destinada a compendiar las anteriores y a marcar el punto de inflexión en la maduración del héroe.

### **2.3. Estructura y elementos compositivos**

A diferencia de la sencillez y linealidad que caracterizaban a la estructura interna del episodio de Calipso en la *Odisea*, en el *Télémaque* su disposición es más compleja y heterogénea. Y esto es lógico, ya que los personajes y conflictos que intervienen en su desarrollo, y con ello, los recursos compositivos necesarios para narrarlos, se ven aumentados respecto al poema homérico. De esta forma, se produce una considerable multiplicación de las escenas, descripciones, sumarios, relatos iterativos, sucesos simultáneos, analepsis, prolepsis, paralipsis, y un largo etcétera. En cierta medida, esto viene ocasionado por la voluntad del autor de incluir en la trama diversos elementos típicos y reminiscencias de obras clásicas, entre las que, aparte evidentemente de la *Odisea*, destaca fundamentalmente la *Eneida*, cuya influencia en la posición del episodio en el conjunto del *Télémaque* ya hemos tenido oportunidad de señalar en el anterior. La combinación de los esquemas de ambos poemas épicos es constante a lo largo del episodio, si bien es cierto que, en general, la presencia de Homero es más relevante en una primera parte—que será, en consecuencia, más interesante con vistas a nuestra comparación—, mientras que la segunda resulta más virgiliana.

Por lo demás, la distribución entre diégesis y mimesis está equilibrada en la obra francesa, aunque en este caso la diégesis incluye un mayor componente de narración de acciones, además de las descripciones y caracterizaciones. La voz narrativa, en tanto que Fénelon procuraba asemejarse a la epopeya, continúa siendo la de un narrador extradiegético y omnisciente sin injerencias en la acción. La focalización es normalmente cero, salvo en algunos casos de focalización inserta.

De acuerdo a lo que hemos apuntado al hablar de su posición y significado, el episodio de Calipso en el *Télémaque* puede dividirse en dos grandes bloques, según su ubicación anterior o posterior al relato metadiegtico, con un interludio que interrumpe la narración enmarcada. Tenemos, pues, una primera parte en el libro I (*Télémaque* I pp. 3-8), que da pie a la evocación de Telémaco sobre sus aventuras anteriores (*Télémaque* I p. 8 – V p. 78). Esta queda detenida brevemente en el canto IV cuando se vuelva de forma momentánea a su marco (*Télémaque* IV pp. 44-46). La segunda parte se inicia justo cuando concluye esta retrospectiva y se retoma la acción relativa a la ninfa, que constituye el grueso de la acción del episodio (*Télémaque* VI pp.79-94).

Por lo que respecta al primero de los bloques, este puede dividirse a su vez en dos escenas principales, separadas el interludio del banquete, como el que interrumpe la acción como en el recibimiento de Hermes o el que actúa de intermedio entre las dos

conversaciones de Calipso y Odiseo en la *Odisea*. La distribución es, por tanto, como sigue:

Episodio de Calipso: 1 <sup>er</sup> bloque ( <i>Télémaque</i> I pp. 3-8)		
Situación inicial y recibimiento  ( <i>Télémaque</i> I pp.3-4)	Banquete  ( <i>Télémaque</i> I pp. 3-7)  [expansión: descripción de Calipso (pp. 4-5), descripción de la gruta (pp. 5-6), admonición de Méntor (pp. 6-7)]	Diálogo de Calipso y Telémaco  ( <i>Télémaque</i> I pp.7-8)

El comienzo del episodio de Calipso en el *Télémaque* y, en consecuencia, de toda la obra en su conjunto, es ciertamente llamativo por la forma tan abrupta en la que se produce. Efectivamente, no hay ninguna fórmula de transición entre la composición de Fénelon y la *Odisea*, sino que se procede a relatar la situación de Calipso tras la marcha de Ulises directamente, como si realmente nos encontráramos en el siguiente capítulo de la epopeya griega. Los acontecimientos previos contados en la *Odisea* se suponen, así, conocidos para el lector<sup>555</sup>. Ésta es, de hecho, la frase con la que se abre el *Télémaque*:

Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse.

*Télémaque* I p.3

De manera global, la escena inicial de llegada y recibimiento de los protagonistas por parte de la ninfa (*Télémaque* I p.3-4) presenta muchas concomitancias con la de Hermes en el poema homérico (*Od.* V 43-148). Pero ahora es a través de la perspectiva de la ninfa, no del nuncio, que se nos presenta la acción en Ogigia. Así pues, nuestra entrada en la isla de Calipso no se produce acompañando al mensajero de los dioses en su descenso desde el Olimpo y su vuelo por mar hasta Ogigia; antes bien, el autor francés nos emplaza en la isla junto a la ninfa desde el mismo principio. No será, por tanto, Hermes quien contemple Ogigia<sup>556</sup> y observe a la ninfa, sino que es precisamente a través de ojos de ésta, en un ejemplo de focalización inserta, que veremos aparecer a los protagonistas, Telémaco y Minerva/Méntor: detectará primero los restos del naufragio,

<sup>555</sup> Es evidente que Fénelon tenía en mente un receptor ideal culto para su *Télémaque*. El conocimiento previo y profundo de la *Odisea* y la *Ilíada*, y en gran medida también de la *Eneida*, es imprescindible para comprender plenamente la obra, tanto en lo relativo a su argumento como en cuanto a los procedimientos empleados en su composición.

<sup>556</sup> Por otra parte, una primera descripción de Ogigia se nos ofrecerá junto a la descripción del estado de la diosa en estas primeras líneas del *Télémaque*, a través del relato del narrador, sin que medie focalización alguna.

para reparar después en las dos figuras humanas<sup>557</sup>, una de las cuales reconocerá como el joven hijo de Ulises. Sin embargo, será incapaz de traspasar el disfraz de Minerva, contrastando así con la inmediata identificación de Hermes por parte de la Calipso homérica (*Od.* V 77-80). En cambio, nuestro primer contacto con el héroe de esta nueva historia, aun si en circunstancias distintas, se produce desde el punto de vista de Calipso, al igual que nos situábamos por primera vez frente a Odiseo desde su enfoque en *Od.* V 149-159). No nos ha hecho esperar Fénelon como Homero, empero: el encuentro con los protagonistas de la historia en el *Télémaque* es inmediato.

Las circunstancias de la ninfa en las que se encuentra entrañan también una curiosa inversión respecto a la situación en la que encontraba Hermes a héroe y ninfa en la *Odisea*: la diosa ya no se halla en su gruta, tejiendo y cantando en un ambiente acogedor, albergando en la isla a su amado, sino vagando por su ínsula y llorando en la ribera, volviendo la mirada al punto en el mar por que el que había desaparecido la balsa de Ulises. La narración nos lleva a inferir, además, que este comportamiento de la diosa no se da sólo en esta ocasión, sino que se ha ido repitiendo desde la marcha del héroe épico:

Souvent elle demeurait immobile sur le rivage de la mer, qu'elle arrosait  
de ses larmes, et elle était sans cesse tournée vers le côté où le vaisseau  
d'Ulysse, fendant les ondes, avait disparu à ses yeux.

*Télémaque* I p.3

La caracterización de Calipso en estos primeros instantes corresponde, pues, a la del héroe en la epopeya (*Od.* V 81-84, 151-158), si bien el objeto de su nostalgia es el ser amado que ha partido en busca del retorno, y no el retorno al hogar en sí mismo. Fénelon se hace eco, así, de la inversión del motivo de la nostalgia ya patente desde Propercio y de la representación elegíaca de Calipso como mujer abandonada. La translocación en la presentación de la escena del *Télémaque* es total respecto a la *Odisea*, pues en lugar exponérsenos cómo un dios se dirige en busca de la diosa y el héroe mortal, es la divinidad, sola y equiparada ahora en su comportamiento desesperado a su antiguo cautivo, la que percibe la venida de un joven mortal y otra diosa. Por último, no hemos de pasar por alto el hecho de que lo que en la *Odisea* constituían analepsis sobre el encuentro de Odiseo por parte de Calipso tras su naufragio (*Od.* V 95-115, 116-144) es aquí relatado ante nuestros ojos.

Tiene lugar entonces el recibimiento propiamente dicho (*Télémaque* I p.4), que se desenvuelve a través de tres intervenciones sucesivas: Calipso-Telémaco-Calipso. Las palabras con las que la diosa se acerca al joven héroe se asemejan a aquellas otras que dirigió al mensajero de los dioses (*Od.* V 87-91), marcadas por la misma precipitación en averiguar el motivo de su presencia. Por su parte, la contestación de Telémaco, que se inicia de forma idéntica al ruego de Odiseo a Nausícaa en el canto VI de la *Odisea* (*Od.*

---

<sup>557</sup> Esta misma secuencia de acciones—percepción de los restos de un naufragio entre los que se halla a los protagonistas—, constituye el principio de la novela de Heliodoro, las *Etiópicas* o *Teágenes* y *Cariclea*. En esa ocasión la focalización se efectuaba a través de la mirada de un grupo de piratas egipcios.

V 87-91) o la apelación de Eneas a Venus disfrazada en Verg. A. 325-334<sup>558</sup>, cumple la doble función de confirmar su identidad a la diosa—que en realidad está fingiendo no haber reconocido en él los rasgos del padre—y recordársela a los lectores, estableciendo con ello la conexión con el poema homérico que negó el brusco principio de la obra. De esta suerte, en forma de una serie de analepsis heterodieéticas se evoca la búsqueda del padre errante emprendida por Telémaco en los cuatro primeros cantos de la *Odisea*. La diosa promete, luego, explicarle la historia completa de las andanzas de su progenitor, al tiempo que sugiere el ofrecimiento de una indeterminada felicidad. Se trata de una ambigüedad intencional del relato, puesto que para Telémaco esta dicha no quiere decir más que la cálida bienvenida que la diosa le brinda tras sus infortunios, pero para Calipso y para los lectores conocedores del hipotexto homérico sugiere la tentación de la inmortalidad y la permanencia en Ogigia. Todo ello, no obstante, no se llevará a cabo sin antes agasajar a los invitados con un festín. De esta manera, al igual que la respuesta de Hermes a Calipso quedaba suspendida hasta después de la comida, también ahora el momento culminante de esta primera parte del episodio se retrasa a un momento posterior mediante una escena de banquete. Solo que en esta ocasión es la diosa la que ha de dar una respuesta, pasando una vez más de objeto a sujeto de la acción.

Con todo, hemos de tener en cuenta que la ley de hospitalidad griega no rige ya para Fénelon. La pretensión no es tanto que la obra se ajuste a las realidades históricas de la epopeya griega en un sentido arqueológico, sino imbuirla del ambiente que recuerde el homérico. De tal modo, la pregunta anterior de Calipso no se construye sobre la alteración de una escena típica y el banquete pierde su carácter de cumplimiento de una norma social obligatoria, sino que, además del remedo homérico, es contemplado como un gesto de benevolencia hacia los naufragos (*Télémaque* I pp. 4-7).

Esta escena, además, se alargará considerablemente mediante una serie de tres expansiones: las dos primeras consisten en descripciones, de la apariencia Calipso, primero (*Télémaque* pp. 4-5)<sup>559</sup>, y, sobre todo, la écfrasis de su gruta (pp. 5-6), que ha quedado desplazada a este lugar por las particulares condiciones de la llegada de los visitantes, que sólo ahora se encuentran frente a ella. Ambas pausas en la acción se nos muestran por medio de la apreciación de Telémaco, que cumple así el papel de focalizador inserto que desempeñó Hermes en el poema homérico. La gruta de Calipso es descrita como un espacio de lujo rústico: aunque se mantienen elementos como la viña, los manantiales, los prados de violetas y la presencia de las aves, Fénelon añade una decoración de conchas y caracolas, el soplo de los céfiros—elementos, como ya hemos apuntado en varias ocasiones, propio de los paraísos grecolatinos—, flores y árboles frutales de diversa clase, entre la que destacan las manzanas de oro, y una agradable vista al mar. Se trata de un lujo rústico que, en cierto modo, ya estaba apuntando en la *Odisea* y que fue explotado por algunos precedentes grecolatinos, como en la cueva de Atalanta

---

<sup>558</sup> Con el paralelo añadido de que allí también se refería a una diosa.

<sup>559</sup> La idea de la diosa sobresaliendo entre las ninfas se toma una vez más del encuentro con Nausícaa (*Od.* VI 102-109), así como de la descripción de Dido en su primera aparición en la *Eneida* (Verg. A. I 494-504).

de Eliano (Ael. VH XIII 28-51), pero que aquí aparece mucho más potenciado<sup>560</sup>. El escritor francés ha adaptado, pues, la descripción odiseica a su propia visión del *locus amoenus* de Calipso.

Existe, asimismo, una tercera expansión, que hemos dado en denominar, a falta de un nombre mejor, “admonición de Méntor” (*Télémaque* pp. 6-7). Si bien ésta se desarrolla como un intercambio de diálogos (Calipso-Méntor-Telémaco-Méntor), lo cierto es que no avanza en modo alguno la trama, sino que funciona como otra parada en el progreso del episodio, cuyo cometido es indicar el significado pedagógico según el cual este ha de ser interpretado. Es aquí, por ejemplo, donde se deshace la ambigüedad del sentido pernicioso de la felicidad que insinuaba Calipso. Estos sermones del preceptor hacia el joven héroe son la interferencia más acusada de Fénelon en la estructura y temática del episodio de Calipso y, en tanto que pretenden preparar al protagonista para lo que encontrará en sus diferentes trances, suelen contener numerosas prolepsis homodiegéticas repetitivas, que se configuran como una especie de discursos programáticos que anticipan el contenido de la aventura en cuestión, como en este caso.

Tras este triplete de expansiones, llegamos finalmente a la verdadera escena de banquete (*Télémaque* p. 7). Poco tiene que ver su extensión con las someras menciones del canto V de la *Odisea*, sin embargo y aunque no podemos calificarla de escena típica, se desarrolla de acuerdo a los tópicos de una secuencia de esta clase en los poemas homéricos y en la literatura clásica posterior: disposición de los comensales, servicio por los criados—aquí se detalla además su atavío—, descripción de los manjares y deleite con el canto tras la ingesta<sup>561</sup>. El llanto que despierta en Telémaco la mención de su padre en la canción vincula este banquete más al que él mismo protagoniza en el palacio de Menelao en Lacedemonia (*Od.* IV 113-119) o el que se celebra con Odiseo en la corte de los feacios (*Od.* VIII 83-92, 521-531) que a los que tiene lugar en Ogigia. Por otra parte, dado que, de acuerdo al esquema que establecimos para el episodio de Calipso en la *Odisea*, tanto el recibimiento de Hermes como los coloquios con Odiseo se veían interrumpidos por un banquete, este sirve aquí de punto de unión en la combinación de ambos esquemas.

Y es que si hasta ahora hemos visto cómo este primer bloque del episodio de Calipso en el *Télémaque* se desenvolvía teniendo como modelo la visita de Hermes a Ogigia (*Od.* V 43-148), a partir de este punto se asimila al segundo y definitivo diálogo entre la diosa y el mortal (*Télémaque* I pp.7-8). En efecto, es ahora cuando tiene lugar la tentación de la ninfa a Telémaco mediante la inmortalidad. Sorprende la inmediatez con la que la diosa se apresura a hacer este ofrecimiento a Telémaco. La ligereza de la oferta de un don tan extraordinario hace sospechar de su carácter fraudulento, especialmente tan pronto tras las advertencias de Méntor. Pero la propuesta no puede realizarse en los

---

<sup>560</sup> Sobre esta concepción más lujosa que agreste de la morada de Calipso pudieran haber influido ciertas representaciones pictóricas, como *Odiseo como invitado de la ninfa Calypso* de Van Balen o, sobre todo, *Ulises y Calipso* de Brueghel el Viejo, ambas pintadas entorno a 1616.

<sup>561</sup> Cf. *Od.* I 125-154, IV 49-58 y Verg. A. I 701-708, 723-747.

mismos términos que en la *Odisea*, donde al coloquio habían precedido largos años de convivencia y no solo unos instantes. De otro lado, los acontecimientos de la *Odisea* son utilizados como argumento, manipulándolos para da a entender que Ulises pereció tras abandonar Ogiya. Estamos de nuevo ante una serie de analepsis heterodieéticas sobre el relato odiseico, pero nuevamente se produce una ambigüedad, por cuanto que la ninfa refiere algo que ella misma y los lectores que conocen el texto homérico saben falso. Igualmente, hay una elipsis intencional en su historia, al omitir la llegada a los feacios del héroe:

Votre père a eu le même bonheur que vous; mais hélas! il n'a pas su en profiter. Je l'ai gardé longtemps dans cette île: il n'a tenu qu'à lui d'y vivre avec moi dans un état immortel; mais l'aveugle passion de revoir sa miserable patrie lui fit rejeter tous ces avantages. Vous voyez tout ce qu'il a perdu pour revoir Ithaque, qu'il n'a pu revoir.

*Télémaque* I pp. 7-8

También en la *Odisea* la ninfa pasaba sobre el final feliz de la vuelta de Odiseo a la patria para centrarse en sus sufrimientos inmediatos. Pero lo que allí era disimulo, aquí se torna en verdadero engaño, pues se insinúa que Ulises ha muerto. Telémaco, que, advertido por Méntor, se percatará de la mentira de las palabras de Calipso, contestará igual de diplomáticamente que lo hiciera su padre, aunque en este caso no rechazando definitivamente—ya que esto impediría el desarrollo posterior del episodio—, sino retrasando su respuesta al ofrecimiento de la diosa arguyendo la necesidad del duelo por el supuesto destino de su progenitor.

A partir de entonces, a sugerencia de Calipso, comenzará Telémaco el relato de sus aventuras previas (*Télémaque* I p. 8-V p. 78), tras el cual se retomará la narración de nuestro episodio. Antes de pasar a examinar este segundo bloque, no obstante, conviene decir unas palabras, siquiera someras, sobre el interludio que se produce en *Télémaque* IV pp. 44-46. Es este un recurso tomado del relato metadieético de la *Odisea*, concretamente del episodio de la *Nékyia* (*Od.* XI 331-384). Pero lo que allí es simplemente una insinuación de la necesidad del descanso, aquí se ejecuta *de facto*. Se trata, en esencia, de una nueva interrupción que no hace avanzar la trama, todo lo contrario, pero que cumple otros cometidos: permite, por un lado, que Telémaco y Méntor vuelvan a quedar a solas, de manera que sea posible una repetición de las admoniciones del preceptor, que advierte al joven casi en los mismos términos que en la anterior ocasión (*Télémaque* I pp. 6-7) sobre las intenciones de la diosa y predice lo que va a ocurrir por medio de prolepsis homodieéticas repetitivas. Por otro, vuelve a traer al primer plano el marco de la historia insertada, a fin de recordarlo a los lectores, como también ocurre con las breves interrupciones de Calipso a mediados del libro II (*Télémaque* II p. 20) y al comienzo del libro III (*Télémaque* III p. 29). Se subrayan así sus posibles conexiones con el relato inserto. Por último, al reanudarse la retrospectión a la mañana siguiente, somos conscientes de que el tiempo total empleado en la rememoración del periplo previo es de dos días.



En definitiva, resulta posible advertir cómo esta primera parte del episodio de Calipso en el *Télémaque* se ha modelado a partir de un esquema claramente derivado de la *Odisea*, unificando por medio del banquete sus dos escenas principales: la visita de Hermes (*Od.* V 43-148) y los coloquios de Calipso y Odiseo (*Od.* V 149-227). A partir del segundo bloque (*Télémaque* VI pp.79-94), sin embargo, la estructura odiseica se relega a un segundo plano en favor de otra adoptada en mayor medida de la *Eneida*. El esquema de acción es, *grosso modo*, el siguiente:

<b>Episodio de Calipso: 2º bloque (<i>Télémaque</i> VI pp. 79-94)</b>		
1. Reacciones al relato de Telémaco e intentos de averiguar la identidad de Méntor ( <i>Télémaque</i> VI p. 79-80)	iterativas	Interrogatorio de Calipso a Telémaco
		Interrogatorio de Calipso a Méntor
2. Intervención de Venus y Amor ( <i>Télémaque</i> VI pp. 80-82)		Quejas de Venus a Júpiter
		Discurso de Venus a Amor
		Diálogo entre Amor y Calipso
		Acciones de Amor en Ogigia: triángulo amoroso
3. Efectos de la pasión en Telémaco: enfrentamiento dialógico con Méntor ( <i>Télémaque</i> VI pp. 82-84)		
4. Primer arrebato de celos de Calipso ( <i>Télémaque</i> VI pp. 84-86)		Diálogo entre Méntor y Calipso (paralipsis: primera cacería)
		Discurso de Calipso a Telémaco
5. Concilio de los dioses ( <i>Télémaque</i> VI pp. 86)		
6. Segunda cacería ( <i>Télémaque</i> VI pp. 86-89)	simultáneas	Telémaco junto a Éucaris: confesión de amor
		Monólogo de Calipso
		Construcción de la balsa por Méntor
7. Segundo arrebato de celos de Calipso: discurso a Méntor y	simultáneas	Méntor empuja a Telémaco a partir de la isla: nuevo enfrentamiento dialógico

juramento por la laguna Estigia <i>(Télémaque VI p. 89-94)</i>		Segunda aparición de Amor: diálogo con Calipso
8. Salida de Méntor y Telémaco de Ogigia: salto al mar <i>(Télémaque VI p. 94)</i>		Quema de las naves

Este esquema de acción, como puede verse, debe más a la *Eneida* que a la *Odisea*. De aquella se han tomado los grandes acontecimientos que impulsan la trama. Por un lado, el gran conflicto del episodio se procura por la intervención de Venus y Amor<sup>562</sup> en la isla, que se construye en una imitación casi directa del libro I de la *Eneida*, aunque en una versión mucho más reducida. Se narran así en unas pocas líneas las quejas de Venus a Júpiter (cf. Verg. A. I 223-253), que en este caso no se salda con envío de Mercurio, sino directamente con la petición de Venus a su hijo Amor y su presto despacho a Ogigia (cf. Verg. A. I 657-694). Las acciones de Amor en la isla son descritas casi en términos idénticos a los efectos que el dios causa en Dido mientras lo mantiene en su abrazo (cf. Verg. A. I 695-722): la diosa y las ninfas se abrazan como lo hiciera la reina de Cartago. Solo que aquí, Amor no tiene necesidad de disfraz, al menos para la ninfa. En su llegada a la isla se dirige directamente a Calipso, asegurándole que Telémaco permanecerá en su isla. Más tarde también se aparecerá de nuevo a Calipso antes de causar el incendio de la nave. Pero dado que las inflamadas por la pasión de Amor son tanto Calipso como Éucaris—así como el resto de ninfas presentes en la isla, en las que sin embargo Telémaco no se fija—, la injerencia del hijo de Venus resulta en un triángulo amoroso del todo ausente en la epopeya virgiliana.

Por otro lado, la cacería como escenario del encuentro amoroso es también un recurso tomado de la *Eneida*, ahora ya del libro IV (Verg. A. IV 129-172). Pero, como dos son los intereses amorosos de Telémaco, dos son también las escenas de caza: una a la que no asiste Calipso, y otra en la que, loca de celos, se persona. Las reacciones de Calipso al saber la preferencia de Telémaco por Éucaris recuerdan, igualmente, los discursos de Dido, tanto a Eneas, como sus monólogos previos al suicidio. La zozobra que muestra Calipso en sus intervenciones en el *Télémaque* evoca los parlamentos atormentados de Dido, aunque con un tono e intención que se asemeja más a la ninfa de Ronsard que la reina virgiliana, como analizaremos más detenidamente a continuación.

Por centrarnos en la reelaboración odiseica, junto a los desarrollos de la *Eneida* que constituyen el grueso de esta segunda parte, se entreveran tres escenas que evocan el episodio originario de Calipso en la *Odisea* y que no habían sido utilizadas en el *Télémaque* durante el primer bloque, previo al relato en segundo grado: el concilio de los dioses (*Od.* V 1-42), la construcción de la balsa (*Od.* V 228-261) y la partida de Odiseo

<sup>562</sup> Esta intervención de Amor como agente contrario al progreso del héroe que asegura a Calipso que le conseguirá el amor de aquel a quien ama, allí Ulises, lo veíamos ya en *L'Ulisse errante* de Badoaro-Sacreti.

de Ogigia (*Od.* V 262-281); así como un elemento de menor entidad, pero de gran importancia, como es el juramento de la diosa (*Od.* V 180-191). Todos ellos, de una manera u otra, tendrán cabida dentro de este segundo bloque.

En primer lugar, la fabricación de la balsa, que aquí se convierte en una nave en toda regla (*Télémaque* VI p. 87), es un elemento imprescindible para la conclusión del episodio homérico de Calipso, en tanto que proporciona al héroe el medio por el que puede abandonar la isla. Ese es el caso también el *Télémaque*, al menos *a priori*. Serán los celos de la diosa, y no un mandato divino, los que provocarán que esta muestre a Minerva/Méntor los materiales y herramientas necesarias para su confección. Siendo una divinidad su constructora, lo que era una descripción dinámica de un objeto que remarcaba la pericia técnica y el entusiasmo recobrado de Odiseo, ha quedado transformado en la breve mención de un hecho sobrenatural, pues Minerva completará su labor en tan sólo un día. El sumario de cuatro días en la *Odisea* ha quedado así considerablemente reducido:

Mentor ne perdit pas un moment. Il alla dans cette caverne, trouva les instruments, abattit les peupliers et mit en un seul jour un vaisseau en état de voguer. C'est que la puissance et l'industrie de Minerve n'ont pas besoin d'un grand temps pour achever les plus grands ouvrages.

*Télémaque* VI p.87

Posteriormente, sin embargo, dicha nave será quemada por la acción del pernicioso niño Amor, que impulsa a las ninfas del séquito de Calipso, locas de pasión, a prenderle fuego para impedir que Telémaco salga de Ogigia (*Télémaque* VI pp. 93-94), en una nueva conjunción con una escena virgiliana, la de la quema de las naves por las troyanas haítas de viajes (*Verg. A.* V 604-663). La embarcación queda, pues, como un elemento que sirve a la trama, no para procurar la salida de los héroes, como en la *Odisea*, sino para atestiguar hasta qué extremos llega el Amor en su furia. Con todo, el hecho de disponer de una embarcación resulta crucial para la partida de Telémaco de la ínsula. La ninfa conmina a Méntor a construirla antes de haber prestado juramento de permitirles partir, y dado que sus resoluciones, en su locura de amor, son todo menos estables, y con el dios Amor conspirando en su contra, la marcha de ambos protagonistas no está aún asegurada. Es importante, por tanto, que los héroes estén preparados para cuando Calipso acceda a dejarlos ir, a fin de hacerlo sin dilación. Este momento llegará en uno de los arrebatos de celos de la ninfa, cuando jure por la laguna Estigia facilitar su salida.

Sortez de mon île, dit-elle, ô étrangers, qui êtes venus troubler mon repos. [...] J'en jure par les ondes du Styx, serment qui fait trembler les dieux mêmes.

*Télémaque* VI p. 89

Dada la concentración del conflicto divino en el interior del episodio en el *Télémaque* y la ausencia de injerencia externa, el juramento garantiza la salida, donde en

la *Odisea* esta ya estaba procurada por el aparato divino y solo aseguraba al héroe la buena voluntad de la ninfa. Al margen de estos argumentos, que responden a las motivaciones intrínsecas de los personajes, existe otro, de carácter compositivo. Y es que de haber retrasado la construcción de la balsa para después de que la partida estuviera confirmada, en un orden más semejante a la *Odisea*, y de haber dispuesto de ella los protagonistas en el momento final, la tensión dramática que poco a poco va escalando hasta su salida definitiva de Ogigia hubiera quedado rota, atenuando la sensación de peligro que supone la isla para el joven héroe. Y es que la partida de Telémaco y Méntor de Ogigia (*Télémaque* VI p. 94) no podría ser más antitética a la que encontramos en el poema homérico. No hay preparación de la salida, ni dones de la ninfa, ni sumario de una navegación: los héroes se arrojan en el último instante al mar y son recogidos por una embarcación fenicia. El feliz y esperanzado sosiego con el que concluía el episodio en la *Odisea* ha quedado sustituido así por un desenlace inesperado con el que se alcanza un satisfactorio clímax.

Por último, tan sólo nos queda una escena homérica que examinar en el *Télémaque*: el concilio de los dioses. Cualquier intento de repetición de un concilio con las características y problemática del que vimos en la *Odisea* sería incongruente dentro de una obra moderna. No obstante, como rasgo inherente a la épica, los dioses también deben hacer acto de presencia en este episodio de Calipso. Aparte del enfrentamiento en el ámbito terrenal entre Venus y Minerva/Méntor, hay una mención a una suerte de consejo divino (*Télémaque* VI p. 86). Se trata de una alusión, casi de pasada, a la asamblea de dioses contemplando neutrales desde el Olimpo el desenvolvimiento de la pelea entre el niño Amor y Minerva/Méntor por el corazón del joven Telémaco, que queda, en nuestra opinión, bastante deslavazada y sin conexión con el resto. Y es que el concilio de dioses paganos resulta difícil de conjugar en el contexto de una obra tan marcada por una moralidad cristiana en la que Minerva/Méntor no es tanto la diosa griega como una encarnación de la cualidad de la prudencia. Fénelon no ha conseguido esa suerte de eclecticismo cristiano/grecolatina que alumbrara *Os Lusíadas* de Camões. Con esta alusión al aparato divino parece querer asegurarnos Fénelon que los acontecimientos de Ogigia no se producen sin el consentimiento divino, pero no consigue integrar la supervisión de los dioses grecorromanos realmente en la trama, de manera que la referencia resulta un poco forzada, como si se tratara de un *souvenir* épico.

#### **2.4. Temas y motivos**

La serie de temas y motivos desarrollados en el episodio de Calipso del *Télémaque* son en esencia los mismos que ya analizábamos en la *Odisea*: la tentación, la retención del héroe, el rechazo y, sobre todo, el amor. Sin embargo, estos son reinterpretados y manejados por Fénelon de una manera completamente diferente a la del poema homérico, en parte por la adecuación de la trama al gusto imperante en la Francia del momento, pero ante todo por el distinto propósito con el que la obra fue concebida. En efecto, la composición del autor francés no es únicamente un relato de carácter literario, sino que, como decíamos, alberga una clara intencionalidad pedagógica, de suerte que cada uno de

los trances a los que se enfrenta Telémaco comporta toda una simbología moral que busca instruir al joven príncipe y orientarlo en el desempeño de su futuro reinado. Por tanto, aunque su objetivo exterior siga siendo el retorno a Ítaca, el viaje del hijo de Odiseo no puede considerarse ya propiamente un *nóstos*, si no que se trata de un viaje de formación o iniciación del héroe. La disposición temática de Calipso deberá, pues, ser adaptada a esta nueva finalidad.

En este orden de cosas, el intento de frustración del retorno y el cuestionamiento de la humanidad del héroe que comporta Calipso en la epopeya griega sólo podían tener en el *Télémaque* un recorrido demasiado limitado. El planteamiento instructivo de la obra requería una prueba más próxima a las circunstancias de un heredero al trono y más dúctil para transmitir la deontología de Fénelon. Los elementos épicos, así pues, son leídos en clave ética por el autor, desde una perspectiva muy concreta cimentada en la dicotomía entre virtud y vicio, que determina el verdadero significado del riesgo que entraña Calipso en el *Télémaque*. La tentación, aunque en un principio se sigue cifrando en la inmortalidad, pronto adquiere una dimensión moral mayor y se convierte en la seducción de los placeres carnales; la retención se transforma en una detención por la obnubilación que la voluptuosidad de Ogigia causa en el joven Telémaco; el amor es a la vez causa de la promesa de la diosa y su objeto mismo de la tentación; por último y en consecuencia, el rechazo heroico de la inmortalidad no consiste ya en preferir la patria a la vida eterna, sino en la elección de la virtud sobre la intemperancia. Se presentan así dos niveles de sentido: uno físico, en el que se persigue la vuelta a la patria al igual que en la *Odisea*, y otro metafórico, mucho más relevante en el texto de Fénelon, que pretende transmitir al lector un código moral y de conducta específico.

De esta forma, la disposición temática del episodio queda conformada por dos secuencias de motivos distintas, pero completamente entrelazadas: la más puramente odiseica, y otra que podríamos denominar feneloniana por la lectura doctrinal que implica, apoyado sobre recursos compositivos de la *Eneida*, pero, sobre todo, inspirados por la lectura moral que ya desde antiguo se hacía del episodio homérico de Calipso y que vio fomentada durante el siglo XVII, como demostraban las evocaciones de Cervantes o Lope.

Así las cosas, la tentación continúa siendo el tema primordial de la obra. Esta, en un primer momento, vuelve a quedar definida como el ofrecimiento de la inmortalidad—curiosamente, en Fénelon no se menciona la juventud eterna, probablemente por considerarla connatural a una existencia no mortal—, prácticamente en las mismas condiciones que en la *Odisea*, a la que de hecho se alude como una situación previa en la que tal propuesta fue formulada y rechazada:

Je l'ai [Ulysse] gardé longtemps dans cette île: il n'a tenu qu'à lui d'y vivre avec moi dans un état immortel; mais l'aveugle passion de revoir sa misérable patrie lui fit rejeter tous ces avantages [...] Profitez d'un si triste exemple [...]: consolez-vous de l'avoir perdu, puisque vous

trouvez ici une divinité prête à vous rendre hereux et un royaume,  
qu'elle vous offre.

*Télémaque* I pp. 7-8

En consecuencia, la proposición de Calipso consiste una vez más en el acceso a la inmortalidad y dicha eternas, a cambio de la permanencia perenne en su isla junto a ella. Considerada en sí misma, a diferencia de la *Odisea*, en el *Télémaque* no queda claro que la perpetuidad de la vida en sí misma se considere un estado completamente benéfico, ni siquiera por la propia diosa que la brinda a sus huéspedes. Así, desde el mismo comienzo de la obra la imposibilidad de morir se contempla como la exposición a un dolor sin final<sup>563</sup>:

Dans se douleur, elle se trouvait malheureuse d'être immortelle.

*Télémaque* I p. 3

Y más adelante:

Ma divinité ne me sert plus qu'à rendre mon malheur éternel. Ô si j'étais  
libre de me donner la mort pour finir mes douleurs!

*Télémaque* VI p. 86

El hecho de que la diosa sea consciente, aun si sólo hasta cierto punto, de que una vida eterna en Ogiya no es sino un mal disfrazado de bien, implica una actitud muy distinta a su modelo homérico, que no concebía ninguna duda de la benignidad de su propuesta y no alcanzaba a comprender los motivos del rechazo de Odiseo. Y es que, en la visión de Fénelon, el ofrecimiento de la inmortalidad no es sino una prolongación *ad aeternum* de la vida disoluta que se lleva en la isla de Calipso, y, por tanto, equivale a una invitación a la corrupción moral completa. Que desde el principio del *Télémaque* se insinúe que Calipso conoce la trampa que supone su ofrecimiento, de ahí la necesidad de mentir sobre el destino corrido por Ulises tras su marcha, procurando dar a entender su muerte en el naufragio frente a Esqueria y omitiendo su llegada al país de los feacios, a fin de exagerar la magnanimidad de su oferta, implica una conducta deliberadamente falaz que es ajena del todo a la *Odisea*. En efecto, la oferta de inmortalidad y permanencia en Ogiya en el relato homérico, por toda su inadecuación para Odiseo, era un don incontrovertible. No existía bajo la apariencia de la concesión de un bien un mal oculto en su ofrecimiento. Aparece aquí los motivos del engaño y el contraste entre las apariencias y la realidad, es decir, entre lo que las cosas parecen ser y lo que verdaderamente son, los cuales mueven hacia adelante la trama. En esta conducta nociva de la ninfa, el episodio de Fénelon demuestra sus lazos con la versión de la aventura que

---

<sup>563</sup> Es este un eco de la condena de la inmortalidad que comenzaba ya a vislumbrarse en Propercio y que tendrá su desarrollo mayor en la tradición en la *Lettera di Calipso, ninfa, a Odisseo, re de Itaca* de Antonio Tabucchi, ya a finales del siglo XX.

predominó en el siglo XVII, pues, si bien aquí Calipso no es una hechicera, pretende igualmente cautivar a los héroes con un perjuicio disfrazado.

A pesar de todo, en esta este primer ofrecimiento de la inmortalidad será desbaratado por las advertencias de Méntor, que precaverá a su joven discípulo frente a las mentiras de la ninfa:

Télémaque, qui s'était d'abord abandonné trop promptement à la joie d'être si bien traité de Calypso, reconnut enfin son artifice et la sagesse des conseils que Mentor venait de lui donner.

*Télémaque* I p. 8

Pero si a la exposición explícita de la tentación logra Telémaco, con la ayuda de Méntor, sobreponerse, no ocurrirá así con la tentación profunda que en realidad entraña el episodio, la de la corrupción moral de las pasiones, que conseguirá seducirlo y sojuzgarlo. A partir de este momento, la inmortalidad, que era solo un disfraz para Fénelon de la verdadera amenaza que supone Calipso desaparece casi por completo de la narración, y solo será recordada puntualmente como un elemento secundario, con el que el escritor francés se cuida de no descartar del todo la línea odiseica. La prueba auténtica que centra el conflicto del *Télémaque* es en realidad los placeres del amor pasional, en consonancia con la interpretación moral que se hacía del episodio. Los dos ejes temáticos de amor y tentación, que en la *Odisea* estaban bien diferenciados, confluyen así en un solo en la obra francesa como materia central del episodio de Calipso.

El sentimiento amoroso permanece como la razón de que Calipso pretenda retener a Telémaco junto a ella por todos los medios. Sin duda, es indiscutible que el amor explica la primera tentativa de seducción del protagonista que se cifra en el ofrecimiento de la inmortalidad y genera el escenario preliminar para la evolución posterior del ardor erótico en el episodio. En este punto el *Télémaque* vuelve a remitir a la *Odisea*, ya que la inclinación que la diosa siente *a priori* por el joven se debe a su parecido con su padre y al recuerdo del afecto que ella sentía por este<sup>564</sup>:

Cependant Calypso se réjouissait d'un naufrage qui mettait dans son île le fils d'Ulysse, si semblable à son père.

*Télémaque* I pp. 3-4

Es muy significativo que la añoranza de Calipso por su antiguo amado se exprese en los mismos términos que el anhelo de aquél por el retorno en el poema homérico, como ya hemos visto a propósito de la estructura: sola inmóvil en la playa, con el semblante regado en lágrimas y fijo en el mar (*Télémaque* I p.3). El motivo de la nostalgia por la patria se ha convertido aquí en el de la nostalgia por el ser amado. Mediante estas mismas palabras se formula también uno de aquellos motivos que no se desarrollaban en la *Odisea* por las particularidades de su composición: el de la mujer abandonada. Ahora sí tenemos

---

<sup>564</sup> Cf. Risset 1998: 193: "Calypso reporte son amour pour le père absent sur le fils présent".

acceso a la interioridad de Calipso y sus sensaciones tras la marcha de Odiseo, que justamente constituyen el inicio de la obra, estableciendo así una fuerte conexión con la epopeya griega al permitirnos completar esa especie de laguna dejada por aquella. Este aspecto del abandono contribuye además a afianzar los paralelos entre las aventuras de padre e hijo cuando, en una suerte de *Ringkomposition*, se repita tras la abrupta partida de Telémaco y Méntor, dejando a Calipso de nuevo en la situación desesperada en la que se encontraba inicialmente:

Calypso, inconsolable, rentra dans sa grotte, qu'elle remplit de ses  
heurléments.

*Télémaque* VI p. 94

Pero, como veníamos diciendo, la pasión amorosa no constituye en el *Télémaque* solamente la causa de la tentación, como sucedía en la *Odisea*, sino que se transforma en su objeto mismo. Será, en efecto, este sentimiento, y no la promesa de una vida y dicha sempiternas, el que ponga en jaque el cumplimiento de los designios de los protagonistas. El tema del amor se construye eminentemente a través del motivo del triángulo amoroso. Se trata de unos de los pocos aspectos del episodio no adaptado de fuentes clásicas, sino que responde totalmente a la voluntad creativa de Fénelon, que se aviene así al gusto estético y literario imperante en la época<sup>565</sup>. En esta relación a tres bandas, la diosa Calipso ama a Telémaco sin que el sentimiento sea mutuo, dado que el héroe está enamorado a su vez una de las ninfas del séquito de la diosa llamada Éucaris, quien también, como el resto de sus compañeras, se ha encaprichado del joven. Según la propia percepción de Méntor :

Il avait remarqué que Calypso aimait éperdument Télémaque, et que  
Télémaque n'aimait pas moins la jeune nymphe Eucharis: car le cruel  
Amour, pour tourmenter les mortels, fait qu'on n'aime guère la  
personne dont on est aimé.

*Télémaque* VI p. 84

La creación de este cruce de afectos se debe, en primer lugar, a la acción de la diosa Venus y de su hijo Cupido, llamado en la obra más a menudo simplemente Amor, como encarnación de tal sentimiento. Amor, en forma de risueño niño—sin que adopte el aspecto de una persona concreta, como en la *Eneida*, donde actúa como simulacro de Iulo (Verg. A. I 657-723), sino simplemente una encarnación humana del dios según su representación más común—vaga por Ogigia abrazando alternativamente a Calipso, Telémaco y las ninfas, induciendo a todos ellos al enamoramiento. Amor se mantiene, en cambio, lejos de Minerva/Méntor, quien, como divinidad ella misma, es consciente de su

---

<sup>565</sup> Cf. Jouanno 2013: 272. Recordemos que el siglo XVII había sido la centuria de Molière, Corneille y Racine, cuyas tramas solían desenvolverse en torno a triángulos o incluso cuartetos amorosos, especialmente en comedia.



identidad y malignas intenciones<sup>566</sup>. El objetivo de Amor, según lo ha instruido su madre, es encantar con sus caricias los corazones de los protagonistas, a fin de provocar que sean incapaces de abandonar la isla y truncar con ello su periplo (*Télémaque* VI pp.80-82). La justificación de la intervención de Venus es, de hecho, justamente la opuesta a su mediación en el poema virgiliano, pues si allí la diosa y madre protegía al héroe, a lo largo del *Télémaque* se comporta como la principal antagonista, al menos en el plano celeste<sup>567</sup>. El origen concreto de su actuación consiste en un insatisfecho deseo de revancha, al haberse sentido injuriada por el desprecio de su sensual culto chipriota por parte de Telémaco y Méntor en un episodio anterior<sup>568</sup>. Nos encontramos entonces ante el motivo de la venganza divina, que sustituye al del auxilio como razón de la injerencia externa de los dioses en el episodio en relación a la *Odisea*.

Pero ni Venus ni Amor pretendían, no obstante, originar un triángulo amoroso, sino hacer que Telémaco se enamorara también de Calipso y accediera a permanecer para siempre con ella. La verdadera causa de que se forme no una pareja, sino un triángulo amoroso, obedece a un error de la propia Calipso, que abrumada por el poderoso influjo del infante Amor, se lo cede a la ninfa Éucaris, provocando que sea esta otra y no ella misma el objeto del apego de Telémaco:

L'Amour demeure entre les bras de Calypso. Quoique déesse, elle sentit la flamme qui coulait déjà dans son sein. Pour se soulager, elle le donna aussitôt à la nymphe qui était auprès d'elle, nommée Eucharis.

*Télémaque* VI p.81

Vuelven a aparecer, así, en el episodio de *Télémaque* los motivos del engaño y las apariencias frente a la realidad, ahora en las motivaciones de Venus y Amor. Los personajes impulsan la acción constantemente tendiéndose trampas los unos a los otros y, de la misma forma que Calipso trató de embaucar a Telémaco, ahora es ella la engañada por Venus. La divinidad convence a la ninfa para dejar entrar a Cupido en su isla fingiendo que desea desagraviarla y castigar al hijo del héroe que la abandonó, ocultándole que en verdad trata de vengar su propio resentimiento. E igualmente el Amor burlará a las ninfas y a Telémaco, porque el niño con el que los jóvenes inadvertidamente juegan esconde bajo su inocente fachada un funesto peligro:

D'abord rien ne paraissait plus innocent, plus doux, plus aimable, plus ingénue et plus gracieux que cet enfant. À le voir enjoué, flatteur,

---

<sup>566</sup> La incapacidad del Amor para seducir a la diosa virgen está presente ya en la literatura antigua, como por ejemplo en el diálogo XXIII en los *Diálogos de los dioses* de Luciano.

<sup>567</sup> En las tres composiciones de las que nos ocupamos en mayor grado, la *Odisea*, también la *Eneida*, y el *Télémaque*, existe una pareja de dioses enfrentados a favor o en contra del protagonista: Atenea-Posidón, Venus-Juno y Minerva-Venus, respectivamente. Resulta indicativo del espíritu de la obra que Fénelon haya mantenido a Minerva como figura benéfica, pero haya trastocado a Venus en enemiga, como representación de unos poderes amorosos y pasiones en contra de sus planteamientos morales.

<sup>568</sup> Cf. *Télémaque* IV pp.46-55. En tanto que este episodio pertenece al relato metadiegetico y que se produce en el mismo libro que se abre con el interludio de Calipso, queda patente la relación temática entre el marco y relato inserto.

toujours riant, on aurait cru qu'il ne pouvait donner que du plaisir. Mais à peine s'était-on fié à ses caresses, qu'on y sentait je ne sais quoi d'empoisonné. L'enfant malin et trompeur ne caressait que pour trahir, et il ne riait jamais que des maux cruels qu'il avait faits ou qu'il voulait faire.

*Télémaque* VI p. 81

El Amor será permanentemente definido en estos términos durante todo el episodio, siempre como un mal que se presenta bajo la forma de un bien inmediato<sup>569</sup>.

Por otra parte, la utilización de un triángulo amoroso, permite representar a un tiempo dos resultados opuestos en el enamoramiento, a saber, el amor correspondido y el amor rechazado. Sin embargo, mientras que el primero apenas se desarrolla en el *Télémaque*, puesto que, aunque el héroe sucumbe al amor por Éucaris, su relación no llega nunca a consumarse y no pasa—no podía pasar—de una tímida declaración de amor<sup>570</sup>, el segundo es uno de los ejes fundamentales del episodio. Amor no correspondido era también el de la Calipso homérica, y, de hecho, que no fuera ya compartido por el héroe era la cuestión que subyacía a todo el argumento del episodio odiseico<sup>571</sup>. Allí, sin embargo, motivos como los de la rival amorosa o los celos solo aparecía insinuados, si acaso, en la referencia de Calipso a su superior belleza respecto a Penélope. La idea de la curiosidad de Calipso por Penélope también se sugería en la reelaboración de Luciano en los *Relatos Verídicos* y la denostación de la esposa legítima que el héroe prefiere arrancaba amargas quejas de la ninfa en *Les paroles que dist Calypson*.

En el *Télémaque* los celos se articulan de una manera más propia de la elegía amorosa y, sobre todo, de las composiciones dramáticas de la época en torno a enredos amorosos. Son el otro gran motivo que concretan el tema del amor en la obra, y en gran medida, aquel que posibilita el progreso del argumento. Estos son excitados en el corazón de Calipso por el saber hacer de otra diosa, precisamente Minerva/Méntor (*Télémaque* VI p. 84), que pretende usarlos contrarrestar el dañino influjo del amor sobre su discípulo y propiciar su salida de la isla. Y, de hecho, lo celos de la ninfa desencadenarán la secuencia de acciones que les permitirá huir de Ogigia: en plenos arrebatos de dolor e impulsivamente mostrará esta a Méntor primero los medios para construir la balsa (*Télémaque* VI p. 86-87), y después prestará el juramento inquebrantable por la Estigia que precipita su partida de la isla (*Télémaque* VI p. 88-89). Fénelon explota, de este modo,

---

<sup>569</sup> Asimismo en su segunda aparición al final del episodio en *Télémaque* VI p.92-94.

<sup>570</sup> Así en *Télémaque* VI p. 88: *Mentor m'abandonne! C'est fait de moi, s'écria Télémaque. Ô Eucharis, si Mentor me quitte, je n'ai plus que vous.*

<sup>571</sup> El rechazo de Telémco a Calipso en concreto se mantiene durante todo el relato, como el de su padre en la *Odisea*. No así hacia Éucaris. Pero, como en *Eneida* y a diferencia de la *Odisea*, asistimos al desarrollo completo de la relación y el primer rechazo ocurre ante nuestros ojos, lo que favorece la consideración de Calipso, como Dido, como mujer despreciada.

un motivo que apenas aparecía insinuado en la *Odisea* a través de las consideraciones estéticas propias del período artístico en el que vive.

Pese a todo, en la obra de Fénelon el amor no queda constreñido a una emoción, por poderosa y embriagadora que esta pueda ser, sino que trasciende los límites del sentimiento y se carga de toda una serie de connotaciones éticas. El amor que proyecta el episodio de Calipso no es de cualquier tipo, sino uno pasional e irracional, ligado al placer, la voluptuosidad y la molicie, y, por tanto, al vicio y la corrupción de la virtud. De esta manera, es mucho más peligroso que la degeneración más evidente, pues se introduce suavemente en los corazones bajo la apariencia del deleite. Este significado subyacente de lo amoroso quedará una y otra vez señalado por los discursos de Méntor, que intentará precaver y luego rescatar a su protegido de sus funestos efectos:

En l'aimant, on croit n'aimer que la vertu, et insensiblement on se laisse aller aux appas trompeurs d'une passion qu'on n'aperçoit que quand il n'est presque plus temps de l'éteindre.

*Télémaque* VI p. 82

Es desde esta óptica ética del amor como depravación que se articula uno de los motivos a los que mayor importancia concedíamos en nuestro estudio de la *Odisea* y que resultan imprescindibles en una reelaboración del episodio de Calipso: el *locus amoenus*. Una vez más, su formulación es básicamente la misma que encontrábamos en la epopeya: un lugar de naturaleza exuberante y plácida, donde es posible encontrar viñas cargadas de fruto, manantiales de aguas cristalinas, prados florecientes y frondosos bosques, a lo que se añaden las comodidades rústicas de la gruta de la ninfa. Bien es verdad que Fénelon ha ampliado las bondades de Ogigia introduciendo en ella elementos procedentes de otros paraísos tradicionales, como el soplo constante de los céfiros, propio del Eliseo, o las manzanas de oro características del jardín de las Hespérides (*Télémaque* I pp. 5-6). Más allá de las diferencias o semejanzas entre las descripciones de Ogigia en el poema homérico y *Télémaque*, la doble función que Ogigia desempeña en la *Odisea* como atractivo y retención del héroe se funden ahora en una sola, en paralelo con la combinación de los temas del amor y la tentación, por cuanto que las gracias que brinda la morada de la ninfa sirven para acrecentar el deseo de permanecer en ella, y por ello mismo constituye uno más de los aspectos que pueden llegar a pervertir la honradez del joven, dejando que se abandone al hedonismo de sus lujos. De este modo, justo después de que la diosa les haya mostrado las bellezas de su isla, Méntor advertirá sobre ellas a Telémaco y este le responderá:

Non, non, le fils d'Ulysse ne sera jamais vaincu par les charmes d'une vie lâche et effeminée. Mais quelle faveur du ciel nous a fait trouver, après notre naufrage, cette déesse ou cette mortelle qui nous comble de bien?

*Télémaque* I p. 6

La pregunta con la que concluye Telémaco su intervención demuestra las grietas de su convicción y la debilidad en su resolución de resistir a todos los placeres de la isla. La doble vertiente de Ogigia como un lugar bendecido y maldito al mismo tiempo queda aquí resuelta, de nuevo, en torno al motivo de la apariencia: Ogigia es un lugar que, aunque en apariencia parece idílico, está en realidad condenado, y por ello prohibido a los mortales. El alejamiento de Ogigia, así, se transforma en una alienación moral, por cuanto que simboliza un lugar de corrupción para la decencia del hombre:

D'où vous vient, lui dit-elle, cette témérité d'aborder en mon île?  
Sachez, jeune étranger, qu'on ne vient point impunément dans mon empire.

*Télémaque* I pp. 4<sup>572</sup>

En consecuencia, la indefensión e inacción del héroe, que en la *Odisea* venían ocasionadas por la carencia de recursos y el alejamiento de la isla, no serán ya en la obra de Fénelon de orden físico, sino ético. El héroe queda efectivamente inmovilizado, pero no por la ausencia de medios para escapar, sino por la falta de decisión para hacerlo, generándose en su interior un profundo debate moral, en el que se intenta resistir al vicio para después entregarse a él<sup>573</sup>:

Télémaque ne répondait à ce discours que par des soupirs. Quelquefois il aurait souhaité que Mentor l'eût arraché malgré lui de l'île. Quelquefois il lui tardait que Mentor fût parti, pour n'avoir plus devant ses yeux cet ami sévère qui lui reprochait sa foiblesse. Toutes ces pensées contraires agitaient tour à tour son coeur, et aucune n'y était constante.

*Télémaque* VI pp. 83-84

Se configura, por tanto, una prueba completamente distinta para Telémaco, cuyo conflicto no radica en la aceptación o no del ofrecimiento de inmortalidad de Calipso, sino en la posibilidad de sucumbir o ser capaz de resistir a la pasión amorosa que lo embriaga, con la corrupción moral que esta implica y que se opone al cumplimiento de aquello para lo que el héroe está predestinado. Como el héroe de *L'Ulisse errante*, Telémaco también sucumbirá, pero solo momentáneamente.

Y es que si, como venimos diciendo, la tentación, aliada con el amor, adquiere una simbología moral, lógicamente su fuerza contrapuesta en la disposición temática del episodio desde la *Odisea*, el destino, también se carga de valores éticos. El sino del héroe ya no se plantea como un retorno a la patria, sino como la consecución de la virtud y sabiduría necesarios para conducirse y reinar con rectitud. Ítaca no es más la

---

<sup>572</sup> Cf. asimismo *Télémaque* I p. 7, VI p. 94.

<sup>573</sup> La zozobra de las heroínas trágicas y épicas, como la Medea de Apolonio o la Dido de Virgilio, modeladas en parte sobre la Calipso homérica, ha quedado traspasada a la parte masculina, esto es, Telémaco.

representación material de este carácter y reinado perfecto que Telémaco debe alcanzar<sup>574</sup>:

Je compte pour rien, répondit Mentor, tout ce qui est contre la vertu, et contre les ordres des dieux. La vertu vous rappelle dans votre patrie pour revoir Ulysse et Pénélope. La vertu vous défend de vous abandonner à une folle passion. Les dieux [...] vous ordonnent de quitter cette île.

*Télémaque* VI p. 83

Sin embargo, la actitud de Telémaco será a este respecto totalmente opuesta a la que manifestara su padre en la misma situación, puesto que se muestra despreocupado del hogar, al que no sólo no añora, sino que parece repudiar en su convencimiento, sin duda causado por el influjo pernicioso de las tentaciones de la isla, de que Ulises ha muerto y no volverá, y de que Penélope ha contraído matrimonio con uno de los pretendientes (*Télémaque* VI pp. 82-83). Estamos ante el motivo del olvido de la patria, y, por tanto, del destino y la virtud que esta simboliza. Es lógico que, en una obra de índole pedagógica, el héroe caiga en el error, pues de este es donde se deriva el aprendizaje. Ningún sentido tendría en este punto de la travesía de Telémaco una resistencia férrea como la de Odiseo en el poema homérico.

Así pues, en el doble plano por el que el motivo del destino se concreta en el escenario de la Ogigia homérica, el humano, interno y espiritual, y el divino, externo y físico, Telémaco representa la total falla del primero. Sin embargo, y a pesar de que la injerencia divina externa, como hemos dicho, se manifiesta como ira y no como auxilio de los dioses, Telémaco cuenta con una ayuda que siempre está a su lado: Méntor. El rescate divino, que en este caso se configura como un acompañante constante del héroe, no una venida puntual como en la *Odisea*, ha de actuar desde dentro del episodio tanto en un sentido físico, alejando al héroe de la isla de Calipso, como en un sentido moral, contribuyendo a que supere la tentación en la que ha caído. Es a Méntor a quien corresponde la contrapartida del olvido, que es el recuerdo. En este caso, la memoria perpetua de la tierra paterna recae sobre el único personaje incorruptible del episodio y de toda la obra, y en este sentido, el más cercano al Odiseo de Homero. No hay motivo de la nostalgia de la patria, que se ha convertido en la nostalgia de Calipso por el amado, sino que el anhelo que Méntor siente es por la rectitud moral de Telémaco, del que la patria solo es su manifestación terrenal.

Pero, en cierto sentido, Minerva no sólo se encarga de traer a la memoria la virtud, que corresponde a los designios del hado, sino que ella misma es la encarnación de esta virtud. La diosa de la sabiduría, la castidad y la integridad se convierte en la personificación de sus atributos, del mismo modo que Venus y Cupido lo son de la pasión

---

<sup>574</sup> Ítaca ya había sido considerada un destino simbólico en la exégesis antiua y posterior de la avetura, aunque en un sentido metafísico y místico como patria del alma, sin las implicaciones prácticas que tiene el *Télémaque* como utopía moral y política.

y el placer. Se prefigura así un enfrentamiento de ambas divinidades, cuyo campo de batalla es el corazón de Telémaco, y que, aunque inspirado en cierta medida en la *Eneida*<sup>575</sup> o, tal vez incluso, en *L'Ulisse errante*, no tiene parangón por el alcance de su significado alegórico:

Les dieux et les déesses de l'Olympe, assemblés dans un profond silence, avaient les yeux attachés sur l'île de Calypso, pour voir qui serait victorieux, ou de Minerve ou de l'Amour.

*Télémaque* VI p. 86

La batalla será ganada por Minerva/Méntor, como no podía ser de otro modo (*Télémaque* VI p. 94). Por otra parte, es evidente que la protección de Minerva, transfigurada en Méntor, hacia el joven Telémaco nos remite al motivo del viejo maestro y el joven discípulo. Se trata de una cuestión no específica del episodio de Calipso, sino de toda la obra en su conjunto, dado su carácter didáctico, aunque quizá potenciado aquí precisamente por la lucha activa que la diosa debe entablar con otras divinidades por la salvaguarda del héroe. De esta forma, la dicotomía preceptor/alumno sirve para conectar a Calipso con otras aventuras previas y posteriores a lo largo de su trayecto. Pero si no con el episodio homérico, sí con los cuatro primeros cantos de la *Oidsea*, ya que esta misma dualidad también se encuentra desarrollada en el poema homérico, en los cantos que se ocupan de la Telemaquia. Allí también la diosa acompaña, disfrazada del viejo maestro, al hijo de Odiseo en su viaje a Pilos en busca de noticias de su padre. Aunque su papel de educadora del Telémaco es menos marcado, se encargará de infundirle prudencia para hablar con el anciano héroe y corregirá actitud del joven en relación a los dioses y su descreimiento sobre el regreso de su padre (*Od.* III 1-30, 225-252). Sin embargo, el objetivo primordial de Atenea en aquél momento no era tanto la instrucción de Telémaco como que este ganara fama y honra entre los aqueos<sup>576</sup>, mientras que el de Méntor es lógicamente que adquiriera un determinado aprendizaje. En este sentido, la diosa revelará cómo la caída en desgracia del joven era en realidad completamente necesaria para que conociera los riesgos de dejarse llevar por la sensualidad y la necesidad de desconfiar de uno mismo, atenuando tanto el fallo del jove héroe:

Fils du sage Ulysse, que les dieux ont tant taimé, et qu'ils aiment encore, c'est par un effet de leur amour que vous souffrez des maux si horribles. Celui qui n'a point senti sa foiblesse, et la violence de ses passions n'est point encore sage, car il ne se connaît encore, et ne sait point se défier de soi.

---

<sup>575</sup> Cf. Verg. A. IV 90-198. Las fuerzas enfrentadas por el desarrollo y desenlace de la relación entre Eneas y Dido son aquí las de Juno y Venus.

<sup>576</sup> Así lo manifestará ella misma en el primer concilio de los dioses (cf. *Od.* I 95), y posteriormente a Odiseo, ante las preguntas de este del porqué de tal comportamiento en *Od.* XIII 422-423:

αὐτή μιν πόμπευον, ἵνα κλέος ἔσθλὸν ἄροιτο  
κεῖσ' ἐλθόν' [...]

Yo misma lo envié, para que adquiriera noble fama,  
tras haber ido allá. [...]

De acuerdo con los presupuestos del *Télémaque*, la victoria de Minerva es, por tanto, total, puesto que no sólo ha conseguido arrancar al protagonista de la perniciosa isla, sino que lo ha hecho habiendo inculcado en él la lección que entrañaba el episodio de Calipso.

Por lo demás, el resto del aparato divino en el *Télémaque* no se inmiscuye para nada en la acción, sino que la contempla desde lejos. Por un lado, tenemos la dificultad de encuadrar la acción de un panteón politeísta, más que como las personificaciones de pulsiones humanas, como decíamos. Mantenido como un homenaje a las convenciones de la épica clásica, el concilio divino en realidad se comporta de acuerdo con la concepción de Fénelon de la divinidad como garante del destino según un planteamiento cristiano: los dioses no se entrometen en los sucesos humanos, y aunque favorecen el camino de la virtud, protegen el libre albedrío de los mortales, que tienen capacidad de decisión y ostentan la entera responsabilidad de sus acciones (*Télémaque* VI p.86). No existe, pues, en la obra del autor francés el motivo de un destino como plan escrito e inexorable, sino más bien la idea de un camino recto que los hombres han de seguir si quieren alcanzar la virtud, pero del que en cualquier momento pueden extraviarse hacia los derroteros del vicio.

## **2.5. Caracterización de personajes**

De lo dicho en los apartados anteriores se desprende que Fénelon ha adoptado para la composición de su *Télémaque* distintos elementos procedentes de fuentes clásicas, siendo su fundamento básico la *Odisea*, pero también la *Eneida*. Sin embargo, todos los aspectos tomados de dichos poemas épicos han sido fuertemente reelaborados por su genio creativo y su particular interpretación de los mismos, de manera que se crea un relato puramente original y genuino. Así mismo ocurre con los personajes del episodio Calipso en la obra del autor francés. Ninguno de ellos es completamente homogéneo y fiel a su original, ni siquiera los que parecen poseer una más clara correspondencia homérica, ya sea dentro del mismo episodio, como la propia Calipso, ya con otras partes de la obra, como Telémaco y Méntor, sino que todos manifiestan una pluralidad de facetas derivada de sus múltiples orígenes literarios. El elenco de personajes susceptibles de ser examinados por nosotros queda conformado, así, por el héroe Telémaco, la diosa Calipso y Minerva/Méntor, y ya en un segundo plano, Éucaris y el resto de ninfas.

Dos son, por tanto, las figuras odiseicas con las que es pertinente comparar el comportamiento del protagonista del *Télémaque*: Odiseo, pero también el mismo Telémaco, según aparece configurado durante la Telemaquia. La caracterización del héroe en la obra de Fénelon se realiza no tanto por medio de especificaciones explícitas del narrador como por boca de otros personajes, especialmente Méntor en sus reproches, y sobre todo de forma implícita a través de sus propias acciones. En cualquiera de los dos casos, Telémaco es un sujeto definido eminentemente por contraste con su progenitor. Es evidente que el *Télémaque* está construido para establecer un paralelo entre los periplos

de padre e hijo, en lo cual la estancia en Ogigia juega un papel decisivo, al hacer pasar a ambos por un trance idéntico uno justo a continuación del otro. Durante su etapa con Calipso, Telémaco desempeña muchas de las funciones que ya ejerció Odiseo en Homero: es el objeto de las atenciones de la diosa, el destinatario de su oferta de inmortalidad y, además, el narrador del relato metadieético, como el héroe griego en la corte de los feacios, si bien no en Ogigia. Las analogías entre ambos quedan, pues, de manifiesto: a través de las amonestaciones de Méntor, los lectores confrontarán cada una de las acciones de Telémaco con las que ejecutó su padre. Sin embargo, esta operación de cotejo no está pensada para hacer destacar las similitudes entre ambos, sino sus diferencias. Telémaco es calificado constantemente como el joven que, aunque tiene el potencial para alcanzar la gloria de su padre, se encuentra todavía en una posición muy inferior respecto a las cualidades de aquél. En efecto, Ulises es continuamente mencionado como el referente de sabiduría y prudencia al que su joven hijo debe aspirar:

Est-ce donc là, ô Télémaque, les pensées qui doivent occuper le coeur du fils d'Ulysse? Songez plutôt à soutenir la réputation de votre père et à vaincre la fortune qui vous persécute.

*Télémaque* I p. 6

Esta circunstancia no es nueva, puesto que muchos han querido ver en la Telemaquia una búsqueda de la identidad de Telémaco como hijo del afamado Odiseo<sup>577</sup>. De hecho, es a través de las conversaciones con aquellos que lo conocieron—Atenea/Mentes, Néstor, Menelao y Helena—que este llega a conocer en verdad a su progenitor, quien lo abandonó en Ítaca cuando era tan sólo un bebé y al que no recuerda. Pero, una vez más, lo que en la *Odisea* es algo real e inmediato, en el *Télémaque* adquiere una dimensión metafórica. Y es que Telémaco no anhela aquí tanto, aunque también, a llegar a conocer a un padre ausente, sino que, sabedor de su altura moral a través de Méntor, desea emularla, a fin de ser merecedor de su mismo reconocimiento<sup>578</sup>.

Cabe preguntarse, por tanto, qué tipo de estándar ético es el que constituye Odiseo. Sin duda, para Fénelon, ni la caracterización del personaje como consumado embaucador que es en la *Odisea*, ni la del pérfido ventajista que había construido la tradición posterior, como tampoco el insaciable aventurero de Dante le servían de mucho<sup>579</sup>. Así pues, Fénelon, ensalza aquellos dos rasgos del héroe que constituyen un buen ejemplo moral: su resiliencia ante las dificultades, y otro que, aunque presente en la *Odisea*, no figura sin duda entre los más explotados, a saber, su equidad como rey<sup>580</sup>. El autor francés convierte a Ulises en aquello que le conviene que sea: el arquetipo perfecto del líder justo y sabio,

---

<sup>577</sup> Así en Austin 1969.

<sup>578</sup> Cf. Jouanno 2013: 273-275.

<sup>579</sup> Sobre la defensa de Ulises en el *Télémaque* frente a la tradición de vilificación del héroe, cf. Stanford 1953: 454-456. No deja de ser irónico que Méntor/Minerva en el libro XXIV califique a Ulises como un hombre que ama la verdad.

<sup>580</sup> Como tal en las palabras del verdadero Méntor en la asamblea de itacenses (*Od.* II 224-241); las de Atenea en el segundo concilio de los dioses (*Od.* V 5-20) o las de Penélope al anunciársele la emboscada de los pretendientes (*Od.* IV 687-693).



depositario de todas las virtudes morales posibles, en el que pretende que su pupilo se transforme<sup>581</sup>. El Ulises que recrea Fénelon es moralmente loable, pero un pálido reflejo de su complejidad homérica.

En este orden de cosas, la diferencia más importante entre los comportamientos de padre e hijo en cada una de estas obras es indudablemente el hecho de que Odiseo nunca sucumbe a la tentación que le ofrece la diosa, mientras que Telémaco acaba siendo dominado por la voluptuosidad y la corrupción que implican para Fénelon el amor pasional. Pero el significado que se atribuye al rechazo de Ulises en el autor francés no es el mismo que teníamos en la epopeya griega, dada la simbología moral que, según venimos afirmando, imbuye toda la obra: lo que en la epopeya griega era una determinación inamovible en el deseo del regreso, aquí se convierte en una superioridad ética que imposibilitaba que el padre de Telémaco fuera susceptible de perversión alguna:

Lâche fils d'un père si sage et si généreux, menez ici une vie molle et sans honneur au milieu des femmes. Faites, malgré les dieux, ce que votre père crut indigne de lui.

*Télémaque* VI p. 83

Por otro lado, de la misma manera que Odiseo ha sido modificado en el *Télémaque* para adecuarse a los requerimientos pedagógicos de la obra, también lo es Telémaco. En efecto, prácticamente el único punto en común claro entre el Telémaco homérico y el de la obra francesa es precisamente el que ha permitido su elección como protagonista de un relato didáctico: su carácter de muchacho y héroe en ciernes, supuesto heredero al trono, que gracias al tutelaje de Atenea es capaz de entrar en la madurez y afrontar las responsabilidades de su posición y entrada en la edad adulta<sup>582</sup>. Por lo demás, poco o nada tiene que ver el prudente—*πεπνυμένος* “sensato” es su epíteto más frecuente—, pero activo y resolutivo, joven de la *Odisea* con el impulsivo, altanero e inconsciente protagonista del *Télémaque*, que parece condenado a errar permanentemente en sus juicios y decisiones. Por un lado, esto es lo requerido del protagonista de una obra didáctica. Por otro, Telémaco, a diferencia del resto de los personajes de la obra, a excepción hecha de Minerva/Méntor, tiene un referente extradiegético muy acusado, al cual tenía que ajustarse en cierta medida para que el propósito pedagógico de la composición tuviera éxito: el duque de Borgoña<sup>583</sup>. Según el propio autor escribirá al

---

<sup>581</sup> Probablemente una de las muestras más patentes de la manipulación del carácter de Odiseo con fines moralizantes no pertenece al episodio de Calipso, sino a una aventura anterior, cuando Telémaco afirma que Ulises, antes de partir, le exhortó a no decir nunca mentiras (*Télémaque* III pp. 30-31).

<sup>582</sup> Cf. Hepp 1968: 609-610; Goré 1963, Renaud & Wathélet 2002. Se ha cuestionado que verdaderamente se produzca una evolución del personaje de Telémaco en la *Odisea*. Nosotros consideramos que, aunque sutil, hay un cambio en la disposición de Telémaco desde los primeros cantos del poema épico hasta la ejecución de la matanza de los pretendientes en la conclusión del mismo. Cf. asimismo Austin 1969, Race 1993: 80-83.

<sup>583</sup> Luis de Francia (1682-1712), que en aquellos momentos era segundo en la línea de sucesión al trono de su abuelo, Luis XIV. Fénelon fue su preceptor desde 1689 a 1699, al parecer con bastante éxito, cf. Highet 1985: 336-337. Sobre la cuestión de la crítica del *Télémaque* al gobierno de Luis XIV, en la que no tenemos oportunidad de entrar, cf. Risset 1998: 193-194.

cardinal Gabrielli en una carta de 1702 firmada bajo el nombre de abad de Chantérac: *Ainsi il avait cru que son manuscrit ne serait lu que du seul duc de Bourgogne et il pensait que jamais il ne serait public; [...]* (Le Brun 1997: 1242).

Es lógico pensar, por tanto, que las características de Telémaco en la obra no responden a la tradición clásica, ni siquiera a un discípulo ideal, destinatario abstracto de las enseñanzas, que en todo caso sería secundario, sino primero al alumno concreto que Fénelon pretendía ilustrar en aquel momento. En este sentido, lo que era un relación maestro/ alumno en la realidad se ha transferido al plano del relato<sup>584</sup>.

Consecuentemente, esto también es aplicable al otro extremo de la relación pedagógica, el preceptor, que toma aquí la forma de Minerva disfrazada del anciano Méntor. Se trata de uno de los personajes más unidimensionales de toda la obra, que no experimenta ninguna evolución en absoluto ni ningún momento de debilidad o zozobra moral, sino que se mantiene siempre como baluarte de la sabiduría y la prudencia. Cabría pensar que esto se debe a su naturaleza divina. No obstante, fenómenos sobrenaturales al margen—como la construcción de la balsa en un único día (*Télémaque* VI p. 87)—es sorprendente cómo la divinidad que se esconde bajo Méntor es escasamente un factor, de suerte que el personaje se comportaría del mismo modo si pensáramos que es mortal, tal y como lo cree Telémaco. Su incorruptibilidad se asocia, en realidad, con su función de maestro del protagonista. En este sentido, Méntor no es más que la voz de Fénelon sublimada hasta la perfección a través de la encarnación de la interlengua y la justicia en el nivel diegético, y cuyo cometido, en tanto que guía ético de un futuro rey, es siempre conducirlo sin descanso por el camino de la virtud y la decencia:

J'éprouve, s'écriait-il parlant à Mentor, ce que vous me disiez et que je ne pouvais croire, faute d'expérience. On ne surmonte le vice qu'en le fuyant. Ô mon père, que les dieux m'ont aimé en me donnant votre secours!

*Télémaque* VI p. 94

El salto con respecto a la *Odisea* es, por tanto, bastante considerable, casi una inversión de los términos. Pues si allí Atenea tomaba el disfraz de Méntor sólo para poder acompañar al joven sin ser detectada, y asegurar su bienestar y supervivencia, prestando así una ayuda de orden divino, aquí prima la faceta de Méntor sobre la de Minerva, como consejero perenne del héroe al que protege, no de enemigos materiales, sino morales. Y poco tienen que ver esta severa Minerva con la diosa que amaba a Odiseo por su trapacería tanto como por su sensatez.

El otro gran personaje del episodio es, como no podía ser de otro modo, la diosa Calipso. La ninfa de Ogigia presenta grandes diferencias respecto a su modelo homérico.

---

<sup>584</sup> Cf. Le Brun 1997: 1254: “Si le Télémaque a un caractère pédagogique qui le place dans la série de institutions princières, il touche de plus près à la pédagogie dans la mesure où c'est la relation pédagogique elle-même qu'il met en scène”.

Muy lejos de la complejidad del comportamiento y caracterización de la ninfa homérica se encuentra la Calipso del *Télémaque*. En realidad, la Calipso de Fénelon se muestra definida solo por dos pulsiones: el engaño y los celos, tras los que se encuentra en ambos casos un amor malentendido. En un aspecto, esta Calipso se muestra deudora de la concepción medieval y moralizante de la ninfa, en su confluencia con Circe, en el otro, de la Dido de Virgilio.

De la primera incorpora sobre todo los rasgos de astucia y engaño que tan acusados presenta durante la primera parte del episodio, esto es, aquella que se desarrolla antes del relato metadieético, pero que se mantendrán menos marcadamente en el segundo bloque. Como apuntábamos a propósito del análisis de la *Odisea*, a pesar de manejar la información para asegurarse las mayores posibilidades de éxito en sus propósitos, lo cierto es que Calipso nunca mintió a Odiseo en el poema homérico ni pretendió embaucarlo para causarle daño inadvertidamente<sup>585</sup>. Posesiva en su amor puede, pero no embaucadora o tramposa. Aunque no era completamente cándida, sus características menos benignas radicaban en anteponer sus deseos a los del héroe, no en tratar de atraerlo conscientemente hacia su perdición. Sin embargo, la Calipso de Fénelon se revela desde sus primeras palabras como una criatura mentirosa y falaz, que tiende trampas al protagonista para que caiga en sus funestas redes. No se trata, en este caso, de una incompreensión de los motivos del héroe: la ninfa del *Télémaque* sabe perfectamente de que sus acciones corrompen al joven príncipe<sup>586</sup>, pese a lo cual las realiza de todas formas, conchabándose con Cupido para procurar el enamoramiento, y, por lo tanto, la caída moral de Telémaco.

Gardez-vous d'écouter les paroles douces et flatteuses de Calypso, qui se glisseront comme un serpent sous les fleurs. Craignez le poison caché; [...].

*Télémaque* I p. 7

Nótese la similitud de las palabras dulces y lisonjeras de Calipso con aquellas que Atenea describiera en *Od.* V 556 como *μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι*. Pero mientras que en aquél caso era de suponer que estas se referían al ofrecimiento de la inmortalidad a cambio de la permanencia de Odiseo en Ogigia, un pacto cuyas condiciones le héroe conocía muy bien, aquí el verdadero significado de los términos de Calipso se plantea como algo oculto. Hay aquí, siquiera tenue, un eco de la Calipso confundida con Circe de Benoît y Guido, así como de la lectura moralizante del episodio en los siglos anteriores, una Calipso que encantaba a sus víctimas para infligirles una pasión desahorada, si bien ahora su “magia” es la de la corrupción moral.

---

<sup>585</sup> Veíamos cómo las acusaciones de embaucadora procedían de boca de otros personajes, siempre desde fuera de la acción en Ogigia, cf. Atenea en *Od.* I 50-51, 55-57 y Odiseo en *Od.* VII 244-246.

<sup>586</sup> Cf. *Télémaque* VI p. 89: *Quelle innocence, quelle vertu, quelle horreur du vice, quell courage contre les honteux plaisirs ! Fallait-il empoisonner son cœur? Il m'eût quittée! Hé bien!*

Con todo, el personaje al que más se asemeja Calipso en la obra que nos ocupa es a la Dido virgiliana, en su faceta de mujer despreciada y abandonada por su amado en aras de un destino más elevado. Es la reina de Cartago la que se adivina bajo sus palabras, creemos, con una influencia directa, pero sin negar el poso que pudieran haber dejado la Calipso abandonada de la tradición latina y de *Les paroles* de Ronsard.

Así pues, las predicciones de Calipso sobre el futuro que correrá el héroe tras marchar de su isla (*Od V* 206-201), en lugar de ser dichas como modo de precaver al amado y convencerlo de su estancia en Ogigia, son pronunciadas con la furia de la despechada Dido o de la Calipso de Ronsard, convirtiéndolas en maldición. Cotéjese el parlamento de Dido con las palabras de Calipso en el *Télémaque*:

I, sequere Italiam uentis, pete regna per undas.  
Spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,  
supplicia hausurum scopulis et nomine Dido  
saepe vocaturum. Sequar atris ignibus absens  
et, cum frigida mors anima seduxerit artus,  
omnibus umbra locis adero. Dabis, improbe, poenas.  
Audiam et haec Manes veniet mihi fama sub imos.

*Aen.* IV 381-387

Ve, sigue en pos de Italia con los vientos, busca tus reinos por las olas.  
Tengo desde luego la esperanza de que, si algo pueden los piadosos númenes,  
en medio de escollos has de tragar tu tormento y de que por su nombre a Dido  
has de llamar más de una vez. Ausente, te seguiré con negros fuegos  
y cuando la fría muerte haya separado mis miembros de su alma  
en forma de espectro estaré en todas partes: ¡pagarás tu castigo, canalla!  
Yo lo oiré y este comentario me llegará a los manes de allá abajo.

Ingrat, tu ne sortiras de mon île que pour être en proie à de nouveaux malheurs. Je serai vengée. Tu regretteras Calypso, mais en vain. Neptune, encore irrité contre ton père, qui l'a offensé en Sicile, et sollicité par Venus, que tu as méprisée dans l'île de Chypre, te prépare d'autres tempêtes. [...] Va. Je conjure les puissances célestes de me venger. Puisses-tu, au milieu des mers, suspendu aux pointes d'un

rocher, et frappé de la foudre, invoquer in vain Calypso, que ton  
supplice comblera de joie!

*Télémaque* VI p. 89

Por último, unas breves palabras en relación a Éucaris y las ninfas. Por lo que respecta a las primeras, se trata de un personaje coral, que no presenta caracterización individual, sino que siempre se conduce manejado por los mismos sentimientos. Constituye un elemento de inspiración grecolatina importado por Fénelon al episodio de Calipso, donde las  $\delta\mu\omega\alpha\iota$  de *Od.* V 199 no juegan ningún papel, probablemente a partir de Circe o de la corte de los feacios del poema homérico, en tanto que sus cometidos básicos son, por un lado, servir el banquete a los comensales (*Télémaque* I p. 7) y, por otro, funcionar como audiencia para el relato en segundo grado de Telémaco (*Télémaque* IV p. 46; VI p. 79). Al margen de esto, su único momento álgido de la obra es cuando proceden a la quema de la nave construida por Méntor, movidas por la acción del niño Amor (*Télémaque* VI pp. 93-94). De entre ellas tan sólo se desgaja Éucaris, aunque tampoco esta plantea gran profundidad en su caracterización, sino que es más bien el elemento formal que permite la posibilidad de un triángulo amoroso. Tan sólo interviene una vez en todo el libro VI, exhortando a Telémaco a dejarse llevar por la corrupción (*Télémaque* VI p. 88), por lo que podemos considerarla casi un doblete de Calipso.

### 3. RECAPITULACIÓN

Durante el siglo XVII, la visión del episodio que predominó en su tratamiento literario fue la de una Calipso como hechicera y seductora maléfica que había legado la tradición medieval y moralizante, como ponen de relieve las distintas, aunque breves, evocaciones en el Siglo de Oro español, de la mano de Cervantes y Lope, así como la algo más extensa recreación de la aventura en *L'Ulisse errante* de Badoaro-Sacratí. Sobre esta misma apreciación de la ninfa, aunque si el elemento mágico, redundaba la que sin duda es la gran reelaboración de la época, *Les aventures de Télémaque* de François Fénelon.

El análisis comparativo del episodio de Calipso en la *Odisea* de Homero y *Les aventures de Télémaque* de François Fénelon ha dejado de manifiesto cómo el material homérico ha sido adaptado y dotado de un nuevo significado por el autor francés. No se trata de una mera imitación servil de la epopeya griega, sino una nueva interpretación de la misma, en la que, pasados a través del tamiz de la tradición latina y medieval, los elementos primordiales de esta etapa del periplo odiseico han sido transformados para ajustarse a un contexto y propósito literarios completamente distintos, dada la marcada intencionalidad pedagógica que orienta la composición de Fénelon.

Análogamente a la *Odisea*, en el *Télémaque* el episodio de Calipso es de una extraordinaria importancia como vinculación no sólo entre los diferentes segmentos de la obra, sino en su enlace con la *Odisea*. Al situar a Calipso como principio absoluto de las andanzas de Telémaco, Fénelon deja patente su carácter de continuación lateral de la Telemaquia, pero siempre como emulación del trayecto del progenitor, fundiendo en una

sola lo que en Homero correspondía a dos líneas de acción paralelas. Asimismo, en el *Télémaque* la estancia en Ogigia se mantiene como comienzo *in medias res* de las aventuras de Telémaco, siendo en realidad la postrera de ellas. Sin embargo, en este caso Calipso engloba la totalidad del itinerario odiseico al quedar establecida como escenario del relato en segundo grado en el que se evocan todas las peripecias precedentes, en lo que es un esquema inspirado en la *Eneida*. Por otro lado, la superación de la amenaza de la ninfa implica igualmente un punto de inflexión en el comportamiento del héroe, iniciándose aquí su proceso de maduración moral e intelectual, de modo que este trance se dispone como contrapunto ético de toda la obra.

La estructuración interna del episodio de Calipso en el *Télémaque* se ve igualmente condicionada por la interpolación del relato inserto, de suerte que se organiza en dos partes, una previa y otra posterior a la retrospectiva de Telémaco. El modelo homérico tan sólo se sigue en el primero de los bloques. Ambos se organizan en torno a una escena central de banquete, que actúa como un interludio. Fénelon se sirve precisamente de este intermedio utilizado en las dos grandes partes del episodio en la *Odisea*, para combinar en una sola las dos escenas, concretamente la primera parte de la llegada de Hermes a la isla y el último de los diálogos entre la ninfa y el héroe homérico.

El segundo bloque, en cambio, sigue un desarrollo mucho más similar al libro IV de la *Eneida* de Virgilio. Con todo, Fénelon introduce en él todos los elementos del episodio homérico, aunque considerablemente modificados: el juramento, la construcción de la balsa se produce antes de que la partida sea segura y no queda en manos del héroe, sino Minerva/Mentor, trocándose así en un hecho sobrenatural que reduce el sumario homérico de cuatro días a tan sólo uno; de hecho, no será esta la forma en la que maestro y discípulo abandonen Ogigia, antes bien, al ser quemada su nave, el sosiego de las preparaciones para la navegación de Odiseo queda sustituido por un climático salto al mar. Por último, existe una pequeña mención a un concilio de los dioses, pero a diferencia del odiseico, este destaca por su pasividad y falta de conexión con la acción terrenal.

Por lo que respecta al contenido temático, el *Télémaque* no es en propiedad un *nóstos*, sino que está concebida un viaje de formación o iniciático. La tentación no deja de ser el tema primordial del episodio, pero confluye ahora con el amor, desarrollándose toda una simbología de índole moral que, al identificar la pasión con el vicio, confiere a la prueba del héroe una trascendencia ética. Calipso se configura, así, como la amenaza de corrupción de la virtud del Telémaco. De esta manera, también el alcance del rechazo se ve transformado, de forma que ya no se trata de un regreso al hogar en el sentido físico, sino de un retorno del joven protagonista al camino de la razón y la rectitud.

Es en la caracterización de los personajes donde la obra francesa se distancia más respecto de la *Odisea*. Fénelon debía tener sin duda en cuenta para la creación de sus caracteres sus equivalencias homéricas, no limitadas sólo al episodio de Calipso, sino procedentes de otras partes del poema, como la Telemaquia; además tenía la obligación de ajustarse a una realidad externa al relato: la necesidad de que su propio pupilo, el duque

de Borgoña, viera reflejada en la educación que Minerva/Méntor impone sobre Telémaco la relación pedagógica que él mantenía con su tutor. Así, el héroe de la obra tenía dos referentes odiseicos claros a los que responder, el ambivalente y astuto Odiseo y el prudente Telémaco, al mismo tiempo que se veía en la necesidad de plasmar la personalidad impulsiva e irreflexiva del destinatario primero de la obra, sujeto pasivo de la instrucción. Algo similar ocurre con Minerva/Méntor, que constituye la contrapartida del preceptor dentro de la narración. Por otro lado, es evidente que la simbología de la tentación como la corrupción por el placer que caracteriza al episodio en la obra de Fénelon conllevaba resolver la ambigüedad de Calipso en Homero hacia una figura femenina mucho más decididamente maligna y embaucadora, desechada por el amor, para lo que conjuga en ella rasgos de Calipso medieval y moralista, en confluencia con Circe, pero también de Dido.

En definitiva, *Les aventures de Télémaque* de Fénelon nos sitúa ante una recreación extensa y prolija del episodio de Calipso originario de la epopeya homérica, que, basada en su mismo armazón estructural y argumental, consigue crear en una época diferente una obra completamente original y nueva, que se orienta a exponer un ideario muy dispar al que ofrecía su hipotexto fundamental, la *Odisea*.





**CAPÍTULO V: EL EPISODIO DE CALIPSO EN LA LITERATURA  
CONTEMPORÁNEA**



## 1. INTRODUCCIÓN: LA INFLUENCIA DE *LES AVENTURES DE TÉLÉMAQUE* Y LA ECLOSIÓN CONTEMPORÁNEA

La enorme fortuna de la que gozó *Les aventures de Télémaque* en el panorama europeo prácticamente monopolizó la aproximación al episodio de Calipso durante el siglo XVIII y la mayor parte del XIX. El auge de su popularidad coincidió con el momento de mayor esplendor en Europa del género operístico, por lo que la recepción del episodio de Calipso se plasmó en la composición de óperas, tanto serias como bufas, y otras formas de música teatral o de danza, como el vaudeville, el ballet o la zarzuela española. Por lo general, estas obras no se inspiraban directamente en la *Odisea*, sino en la novela de Fénelon.

El elenco de recreaciones que tratan en estos siglos el episodio de Calipso a través de la reelaboración del episodio del *Télémaque* es demasiado extensa como para detallarlo aquí y su estudio nos llevaría lejos de la tradición homérica de Calipso hacia la también abundante recreación literaria de *Les aventures de Télémaque*, en lo que sería ya una literatura en tercer grado. Baste, a fin de no perder de vista el objetivo de este trabajo, señalar algunas de las más importantes, como por ejemplo las dos tragedias líricas llamadas *Télémaque*, la primera con libreto de Antoine Danchet y música de André Campra, de fecha tan temprana como 1704, y la segunda con libreto de Simon-Joseph Pellegrin y música de André Cardinal Destouches (1714), la última de las cuales inspiró a su vez la ópera *Telemaco* de Alessandro Scarlatti con música de Carlo Segismondo Capeci (1718)<sup>587</sup>. Otras obras notables que podrían citarse a este respecto son el *Telemachus or the Isle of Calypso: a Classical and Mythological Extravaganza* de James Robinson Planché-Charles Dance (1834) o, en el ámbito español, las zarzuelas de José de Cañizares, *Telémaco y Calipso* (ca. 1796) y *El joven Telémaco* de Eusebio Blasco (1866). En líneas generales, estas obras toman su argumento del episodio de Fénelon y lo modifican para volverlo más efectista, aumentando el número de triángulos amorosos, la ferocidad pasional de los implicados, y los elementos tétricos que marcan a Calipso taimada y hechicera del siglo XVII. La influencia de *Les aventures de Télémaque* alcanzó incluso hasta bien entrado el siglo XX: en 1922 Louis Aragon publica sus propias *Aventures de Télémaque*, una reescritura surrealista del episodio de Calipso del *Télémaque* de Fénelon en la que, lejos de una resistencia virtuosa, Telémaco y Méntor se entregan al pleno disfrute erótico con Éucaris y Calipso, del que solo se apartan cuando estas establecen una relación lésbica. Ignorados, se ven obligados a marcharse, pero en esta ocasión, el lanzamiento desde el acantilado acaba con la vida de ambos, incluida la diosa ojizarca<sup>588</sup>.

---

<sup>587</sup> Cf. Hepp 1968: 624; Hall 2008a: 513; Hall 2008b: 64. Un análisis argumental y musical de Pellegrin-Destouches y Scarlatti-Capeci puede encontrarse en Forment 2006-2007: 106-121, quien además ofrece un apéndice ordenado por personaje de la presencia de la mitología clásica, entre la que se contempla a Calipso, Telémaco y Ulises, en la ópera seria desde 1690 al 1800. Sobre el ballet de Pierre Gardel *Télémaque dans l'île de Calypso* (1790), cf. Macintosh 2018.

<sup>588</sup> Sobre el estatuto hipertextual de la obra de Aragon, cf. Genette 1989b: 451-455; Piégay 2009.

A finales del siglo XIX, sin embargo, empezamos a encontrar otras recreaciones del episodio de Calipso que toman como modelo inmediato el texto de la *Odisea*. A partir de este momento, asistiremos a una eclosión de recreaciones del poema homérico, entre las que, por supuesto, se contempla también el episodio de Calipso. Dado que todas las obras literarias de este período compuestas sobre el modelo o con referencia a la *Odisea* son susceptibles de contener alguna evocación, más o menos extensa, de Calipso, y teniendo en cuenta la vastedad del material a considerar, que rebasa los límites propios de una investigación como esta, nos hemos decantado por hacer solo algunas calas en textos concretos que resultan importantes para la tradición de Calipso en la Edad Contemporánea, en torno a tres de las más importantes líneas de recreación de la aventura odiseica en esta época: la reflexión en torno al sentido de la concesión de la inmortalidad, la revisión del episodio homérico en la continuación de las aventuras de Odiseo, y las transposiciones de la trama de la *Odisea*.

## **2. EL SENTIDO CONTEMPORÁNEO DE LA INMORTALIDAD: A PERFEIÃO DE EÇA DE QUEIROZ, LA ODISEA DE NIKOS KAZANTZAKIS Y LETTERA DI CALIPSO, NINFA, A ODISEO, RE DI ITACA DE ANTONIO TABUCCHI**

La contemporaneidad, con su creciente ansiedad existencialista sobre el significado y propósito de la existencia humana, se acercó al episodio homérico de Calipso por las posibilidades que la oferta de la concesión de inmortalidad de la ninfa y su rechazo por parte de Odiseo ofrecían en la exploración de una de las cuestiones más trascendentales, sino la más importante, en el pensamiento humano: el sentido de la vida cuando está sujeta a la certeza de la muerte. En la *Odisea* el ofrecimiento de la inmortalidad no tiene un alcance universal: la vida y la juventud eternas que promete Calipso son literales y la proposición no tiene doblez; antes bien, se trata de un destino que sería codiciado por cualquier otro héroe. Tanto así que el relato épico cuenta cómo una suerte muy semejante le será otorgada a Menelao en lugar de su muerte. Del sentido positivo del ofrecimiento de la inmortalidad depende el significado del episodio en el conjunto de la trama de la *Odisea*. La infelicidad y el rechazo de Odiseo se deben a su preferencia por la patria a la que la concesión de la inmortalidad, como chantaje que busca prolongar para siempre la estancia del héroe en la isla, se opone, y no a que detecte un segundo sentido en la inmortalidad que se le plantea.

Pero, como ya comentábamos a propósito de los temas y motivos del episodio en la *Odisea*, la narración homérica de la aventura contiene ya los mimbres para una reflexión más profunda. Por un lado, el episodio plantea la convivencia prolongada de una figura mortal, Odiseo, con otra inmortal, Calipso, en un entorno idílico que se corresponde con el ambiente propio de una deidad. El héroe tiene, por lo tanto, la oportunidad de relacionarse de cerca con la inmortalidad durante mucho tiempo. Por otro lado, la nostalgia y preferencia que Odiseo expresa por el retorno a su patria, más allá que el regreso textual a la esposa, la familia y la patria, puede interpretarse como una elección por lo hogareño, lo cotidiano, en definitiva, lo humano frente a lo divino, lo común frente a lo extraordinario. Desde esta interpretación, el rechazo de Odiseo de la propuesta de

Calipso se basa en una experiencia íntima de la naturaleza vacía de la inmortalidad y la comprensión del decaimiento y fin de la vida humana como únicos elementos que pueden conferirle algún sentido. El desdén de Odiseo se convierte entonces no en el de un personaje concreto, sino en el de toda la humanidad. No ha de entenderse, sin embargo, que en el acto de ofrecer la vida eterna exista un engaño, la pretensión de un daño disfrazado de don, como deja traslucir la perspectiva moralista, por ejemplo, del *Télémaque*. La oferta de Calipso se hace de buena voluntad, inconsciente, al menos al principio, de lo huero y, a la larga, perjudicial de su regalo.

### ***A perfeição de José Maria Eça de Queiroz***

El primer texto en nuestro recorrido por la tradición literaria de la aventura odiseica que se ocupa de estas cuestiones es el cuento del autor portugués José Maria Eça de Queiroz, titulado *A perfeição*. Publicado el 15 de mayo de 1897 en el primer número de *Revista Moderna*<sup>589</sup>, el cuento del escritor luso supone una auténtica reescritura del episodio homérico de Calipso. *Transmotivación y transvalorización* minimizando las *transformaciones pragmáticas*, en términos de Genette<sup>590</sup>. Es decir, Eça mantiene la línea de acción esencial del episodio en la *Odisea*—la visita de Hermes, la comunicación de liberación de Calipso, el banquete, la última tentación, la construcción de la balsa—, pero con algunas modificaciones, que atañen, por un lado, al cambio de perspectiva en el relato de algunos hechos, y, sobre todo, a la inclusión de desarrollos propios en las dos conversaciones que mantienen Calipso y Ulises, que se amplían y, en el caso de la última, se duplica con una segunda tentación tras la construcción de la balsa justo antes de la partida. Pero, ante todo, la reelaboración que Eça de Queiroz obra sobre el hipotexto homérico se refleja en un cambio en estilo de la narración, propio de la sensibilidad de la estética realista<sup>591</sup> y su gusto por la descripción de lo nimio, que califica constatare y explícitamente las cosas, los personajes y sus actuaciones con una delicadeza y detallismo que consiguen poner de relieve el contraste entre la inmortalidad y la humanidad.

El cuento de Eça de Queiroz se encuentra dividido en cuatro breves capítulos. A modo de visión de conjunto sobre su disposición en comparación con la estructura del episodio en la *Odisea*, ofrecemos el siguiente esquema:

---

<sup>589</sup> La digitalización de esta publicación del cuento, única realizada en vida del autor, es accesible a través de la Biblioteca Nacional de Brasil. A ella remiten las sucesivas referencias de nuestro análisis. Reproducimos a continuación, con las modificaciones pertinentes, nuestro artículo sobre la reelaboración del episodio de Calipso en *A perfeição* (Navarro Diana 2019b).

<sup>590</sup> Genette 1989b: 396-408, 417-422, 459-467.

<sup>591</sup> Puede sorprender el empleo de la denominación “realista” para una obra como *A perfeição*, de tema mitológico y cuya proposición principal nada tiene que ver con la realidad cotidiana de los hombres. Sin embargo, creemos que su forma de exposición comparte algunos de los presupuestos estéticos de esta corriente como la minuciosidad descriptiva a la que aludimos, la introducción en la interioridad de los personajes, y la reflexión sobre la naturaleza humana. No por nada, Eça de Queiroz es recordado eminentemente como autor de novela realista.

<i>ODISEA</i>		<i>A PERFEIÇÃO</i>	
Segundo concilio de los dioses (vv. 1-42)		<b>Ulises</b>	
Visita de Hermes (vv. 43-148)	Despacho de Hermes por Zeus y toma de atributos	<b>Vuelo (paralipsis desde la focalización de Ulises)</b>	
	Vuelo		
	Llegada a Ogigia	Vuelo	Visita de Mercurio
	Recibimiento por Calipso	Llegada a Ogigia	
	Banquete	Recibimiento por Calipso	
	Comunicación de la orden divina	Banquete	
		Comunicación de la orden divina	
	<b>Advertencia de la llegada de otros héroes</b>		
Coloquios Calipso y Odiseo (vv. 149-227)	Comunicación de la liberación	Comunicación de la liberación	
	Petición del juramento	1ª petición del juramento	
	Reproches + Juramento	Reproches	
		<b>2ª petición del juramento</b>	
		Juramento	
		<b>Impaciencia de Ulises</b>	
	Banquete	Banquete	
	Tentación	1ª tentación	
Rechazo	1º rechazo: Penélope		
		Capítulo I (pp. 11-12)	Capítulo II (pp. 12-16)
		Capítulo III (pp. 16-17)	

Partida de Odiseo (vv. 228281)	Construcción de la balsa	Construcción de la balsa	Partida de Ulises	Capítulo IV (pp. 17-19)
		<b>2ª tentación</b>		
		<b>2º rechazo: perfección</b>		
	Provisiones + despacho de Ulises	Provisiones + regalos		
		<b>Avaricia de Ulises</b>		
		Salida de Ulises		
	Navegación			

Como puede apreciarse, las adiciones originales más extensas y de mayor calado se localizan, bien al principio (capítulo I), bien al final del cuento (final del capítulo III y capítulo IV). Eça de Queiroz se limita a los acontecimientos que ocurren en el escenario de la isla de Calipso, sin trasladarnos nunca al Olimpo y su concilio divino. De este modo, la narración de *A perfeição* se abre con Ulises, cuyas circunstancias son presentadas en los mismos términos que los de *Odisea*, con el héroe sentado en la ribera del mar, fija su mirada en el ponto y llorando sin cesar por su nostalgia de la patria:

οὐδ' ἄρ' Ὀδυσσεῖα μεγαλήτορα ἔνδον ἔτετμεν,  
ἀλλ' ὃ γ' ἐπ' ἀκτῆς κλαῖε καθήμενος, ἔνθα πάρος περ,  
δάκρυσι καὶ στοναχῆσι καὶ ἄλγεσι θυμὸν ἐρέχθων  
[πόντον ἐπ' ἀτρύγετον δερκέσκετο δάκρυα λείβων].

*Od.* V 81-84

Y no encontró entonces al magnánimo Odiseo dentro,  
si no que lloraba sentado en la costa, precisamente donde antes,  
desgarrando su ánimo con lágrimas y gemidos y dolores,  
miraba hacia el ponto infecundo derramando lágrimas.

Sentado n'uma rocha, na ilha de Oigigya, com a barba enterrada entre as mãos, d'onde desaparecera a aspereza calosa e tisonada das armas e dos remos, Ulysses, o mais subtil dos homens, considerava, n'uma escura e pesada tristeza, o mar muito azul que mansa e harmoniosamente rolava sobre a areia muito branca.

*A perfeição* I p. 11

En realidad, lo que el escritor luso ofrece es la otra cara de la moneda de la situación en Ogigia, aquello que el poeta homérico dice explícitamente que Hermes no encuentra a su llegada a isla, esto es, la visión del héroe y sus circunstancias. Eça de Queiroz describe en esta primera escena el punto de vista de Ulises en los instantes previos y durante el descenso del nuncio divino a Ogigia para comunicar el mandato de los dioses. Así, el primer capítulo de *A perfeição* plantea una perspectiva distinta y complementaria de los mismos hechos de la epopeya, en un ejemplo de paralipsis. Que el enfoque de Ulises es paralelo al envío de Mercurio hasta Ogigia se pone de manifiesto al final del capítulo I, en el momento en el que el héroe percibe un brillante surco que atraviesa el cielo y que él se pregunta, esperanzado, si se trata de la bajada de una divinidad. Aunque, desde su focalización, Ulises desconoce de quién se trata, la audiencia familiarizada con el episodio sabe a la perfección de la identidad del recién llegado. La detección de la venida de Mercurio interrumpe las cavilaciones del héroe. Porque Eça no se limita a describir desde fuera, por medio de la voz del narrador omnisciente, la condición en la que encuentra Ulises en Ogigia, sino que nos da acceso a su interioridad y sus pensamientos. La *Odisea* establece de forma clara que la nostalgia por el retorno es la causa del llanto de Odiseo, tanto por boca de otros personajes (*Od.* I 57-59, IV 556-558, XVII 142-144) como por el narrador (*Od.* I 13, V 81-84, 151-159), pero no pormenoriza cuáles son sus cavilaciones mientras se sume en la contemplación del mar; en cambio, en *A perfeição* el discurrir de su mente se nos expone por medio de una larga focalización inserta del héroe, en la que recuerda, en una serie de analepsis, con aflicción su intrépida vida anterior por contraposición a su actual inacción forzosa en la isla de Calipso.

En el desarrollo de estas evocaciones de Ulises sobre sus pasadas aventuras (*A perfeição* I pp. 11-12), Eça demuestra un gran conocimiento tanto de los poemas homéricos como de otros acontecimientos relacionados con la materia de Troya y la leyenda de Ulises. Es significativo cómo entre las hazañas previas rememoradas por el héroe se refieren, en esta ocasión desde la óptica de Ulises, las historias que Helena y Menelao cuentan a Telémaco en *Od.* IV 240-58 y 269-89. El autor luso, sin embargo, fusiona la infiltración de Odiseo como espía en Troya disfrazado de mendigo que narra Helena en la *Odisea* con la incursión del robo del Paladio, como ya veíamos que aparecía en otros lugares de la tradición, como en *Les paroles que dist Calypson* de Ronsard. Por su parte, la necesidad de Ulises de acallar a Anticlo dentro del caballo se debe en *A perfeição* a los insultos y burlas de los troyanos y no, como en el relato de Menelao en *Od.* IV 285-89, a la actuación de Helena, que imitaba las voces de las esposas de los aqueos para incitarlos a descubrirse. Asimismo, se mencionan otras acciones relacionadas con Odiseo como al rescate del cadáver de Aquiles y el juicio de las armas, hechos celeberrimos en el tema de Ulises. Las aventuras que conforman el apólogo del propio Odiseo en Esqueria, concretamente los episodios de Polifemo, la *Nékyia*, las Sirenas<sup>592</sup>,

---

<sup>592</sup> El relato, con las Sirenas revoloteando alrededor del barco, resulta tomado de la representación iconográfica del episodio por encima del relato homérico.



Escila y Caribdis y su naufragio tras la parada en Trinacria y su llegada a Ogigia también figuran entre los recuerdos de este Ulises.

De este modo, este inicio del cuento sirve para introducir el personaje y ubicarlo en su contexto vital. Pero, a diferencia de la *Odisea*, en la que el retraso con el protagonista se retrasa durante cuatro cantos y 151 versos, a lo largo de los cuales la figura del héroe ausente es descrita por referencias de terceros—Atenea/Mentes, Néstor, Helena o Menelao—, en el cuento portugués esta caracterización se realiza desde la visión del propio Ulises. Pero no ha de escapárenos el cambio en la motivación de la rememoración por parte del héroe: sus aventuras, en Troya o en el retorno, fueron vividas mal de su grado y con el retorno siempre en mente. Su heroicidad se cifraba en soportar lo necesario para volver a casa. Al oponerlas a la inacción que experimenta en Ogigia, sus hechos anteriores se tornan en las peripecias que proporcionan el necesario ejercicio de su pujanza heroica y dan sentido al alejamiento del héroe de su hogar y su familia.

Y es que, al recuerdo de sus gestas heroicas, Ulises contrapone los siete largos años pasados en Ogigia. Aunque la reminiscencia del héroe sobre cómo ha transcurrido su tiempo en la isla de Calipso se alinea en parte con los sumarios homéricos—*ἔτρεφον* dirá la ninfa en *Od.* V 135, y reconocerá el propio Odiseo en VII 256 y XXIII 335—, pero constituyen más bien un sumario iterativo de lo que sucede cada día en Ogigia, en el que Ulises se levanta para ser lavado y vestido por las sirvientas de la diosa, como lo será en antes de su partida, tanto en la *Odisea* (*Od.* V 264), como en *A perfeição* (IV p. 17). Suele comer después junto, o, mejor dicho, frente a la ninfa, en una escena de oposición de sustento mortal frente a manjares inmortales, que recuerda a la escena de banquete antes de la última tentación en *Od.* V 195-201, y que será también emulada en su correspondiente posición por Eça en *A perfeição* III p. 16. Entonces, cada día, en el héroe se aposenta en su lugar en la ribera, donde lo hallamos al principio del cuento.

La repetición, no solo la inherente a un sumario iterativo, sino con respecto a escenas que vendrán después, contribuye a subrayar la inmutabilidad del transcurrir de las jornadas en Ogigia, un recurso que utilizará el autor a lo largo de todo el cuento. Pero la descripción maravillosa, en un ambiente de máxima belleza, en mitad de un lujo<sup>593</sup> asiático y con todas las comodidades y deleites que uno pudiera imaginar, de la vida de Ulises en la isla de Calipso sirve de contrapunto a la existencia agitada, peligrosa y difícil que él añora. Detectamos entonces cómo, en la familiar descripción que Eça hacía al principio de la nostalgia del héroe se registran aspectos que señalan su asimilación a este entorno divino: su vestido y calzado de telas y piedras preciosas, su engordamiento, la desaparición de las callosidades de sus manos. La apariencia de Ulises se está equiparando, poco a poco, a su entorno divino. Físicamente, esto es, pues en su ánimo el héroe la rechaza con el mismo hastío: *ἀλλ' ἔμὸν οὐ ποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθεν* (*Od.* VII 258, IX 37 y XXIII 337). Tanto así que el héroe prefiere una muerte considerada

---

<sup>593</sup> Un lujo que está cada vez más lejos de la rusticidad del *Télémaque*, donde la morada de Calipso aún mantenía cierto tono agreste.

innoble en la *Odisea*, como es la desaparición en el mar que sufrieron sus compañeros (cf., por ejemplo, *Od.* II 234-243), antes que soportar la dulce inacción de aquel encierro.

La aproximación del dios a la isla de Calipso da pie al narrador a abandonar a Ulises para pasar a la exposición de los hechos del episodio, esto es, la llegada de Mercurio y su intercambio con la ninfa. El héroe queda entonces sumido en la misma actitud de añoranza en la que se hallaba y en la que lo encontrará la diosa tras la marcha del mensajero, al final del capítulo II<sup>594</sup>.

En este capítulo segundo retoma el autor portugués la línea de acción de la *Odisea* a partir de la enunciación de Zeus del mandato a Hermes, que seguirá desde este momento. Asistimos, así, a la descripción del vuelo del nuncio, con la referencia a sus atributos de las sandalias—de nuevo aladas, de nuevo también incluida la referencia al gorro que se había impuesto desde el Medievo—y el caduceo; la écfrasis, con algunos elementos nuevos, de Ogigia; el recibimiento por Calipso, el ofrecimiento un tanto entrecortado de la hospitalidad, y la comunicación de la orden de los dioses de dejar marchar a Ulises. Es en estos capítulos intermedios donde se muestra el particular estilo de reescritura de Eça de Queiroz sobre el texto homérico. El autor luso no solo se ajusta al argumento del episodio, sino que recrea incluso la expresión del relato homérico hasta rayar en la literalidad, incluso remedando con repeticiones la dicción formular. Tanto así que en algunos momentos podría parecer que nos encontramos ante una paráfrasis o traducción libre de la *Odisea* en lugar de frente a una reelaboración poética. Cotéjese, por ejemplo, el pasaje en el que Calipso pregunta a Mercurio por la razón de su venida:

τίπτε μοι, Ἑρμεία χρυσόρραπι, εἰλήλουθας,  
αἰδοῖός τε φίλος τε; πάρος γε μὲν οὐ τι θαμίζεις.  
αὐδα ὅ τι φρονέεις· τελέσαι δέ με θυμὸς ἄνωγεν,  
εἰ δύνamai τελέσαι γε καὶ εἰ τετελεσμένον ἐστίν.  
[ἀλλ' ἔπειο προτέρω, ἵνα τοι πὰρ ξείνια θεῖω.]

*Od.* V 87-91

¿A qué, Hermes de aurea vara, me has venido,  
honorable y querido? Antes al menos no solías visitarme.  
Di lo que piensas. Mi ánimo me impulsa a cumplirlo,  
si puede cumplirse y si tiene cumplimiento.  
Pero sígueme primero, para que te dispense hospitalidad.

---

<sup>594</sup> Abandonamos, pues, a Ulises como lo dejábamos también en un tiempo muerto durante los cuatro primeros cantos y parte del quinto de la *Odisea*.

Oh Mercurio! porque desceste á minha ilha humilde, tu, veneravel e querido, que eu nunca vi pisar a terra? Dize o que de mim esperas. Já o meu aberto coração me ordena que te contente, se o teu desejo couber dentro do meu poder e do Fado... Mas entra, repousa, e que eu te sirva, como doce irmã, á meza da hospitalidade.

*A perfeição II p. 13*

Sin embargo, lo más habitual es que Eça de Queiroz combine la enunciación del texto homérico, pero lo altere ligeramente, multiplicando los elementos descriptivos e introduciendo pequeñas innovaciones, de manera que proporciona a su relato mayor plasticidad y detallismo. Tal vez la mejor muestra de este proceder sea la descripción de la isla que hace el mensajero de los dioses a su llegada a Ogia:

ἢ δ' αὐτοῦ τετάνυστο περὶ σπείους γλαφυροῖο  
ἡμερὶς ἠβώωσα, τεθήλει δὲ σταφυλῆσι.  
κρῆναι δ' ἐξείης πίσυρες ῥέον ὕδατι λευκῶ,  
πλησίαι ἀλλήλων τετραμμέναι ἄλλυδις ἄλλη.  
ἀμφὶ δὲ λειμῶνες μαλακοὶ ἴου ἠδὲ σελίνου  
θήλεον. ἔνθα κ' ἔπειτα καὶ ἀθάνατός περ ἐπελθὼν  
θηήσατο ἰδὼν καὶ τερφθεῖη φρεσὶν ἦσιν.  
ἔνθα στὰς θηεῖτο διάκτορος Ἀργεῖφόντης.

*Od. V 68-75*

Allí se extendía en torno a la hueca gruta  
una vid lozana, cargada de racimos,  
y cuatro fuentes fluían una tras otra con agua cristalina,  
que, cercanas las unas a otras, fluían cada una en diferente dirección  
En rededor florecían agradables prados de violetas  
y apio. Incluso un inmortal, al llegar allí,  
se asombraría al verlo y se alegraría en su corazón.  
Allí detenido se admiraba el mensajero Argifonte.

Apezar de percorrer toda a terra, com os recados innumeraveis dos Deuses, o luminoso Mensageiro não conhecia aquella ilha de Ogigya, – e admirou, sorrindo, a beleza dos prados de violetas tão doces para o correr e brincar de Nymas, e o harmonioso faisear dos regatos por entre as altos e languidos lyrios. Uma vinha, sobre esteios de jaspe, carregada de cachos maduros, conduzia, como fresco portico salpicado de sol, até a entrada da gruta, toda de rocas polidas, d’onde pendiam jamisneiros e madresilvas, envoltas no sussurrar das abelhas.

*A perfeição* II pp. 12-13

La écfrasis se realiza, como en el poema homérico, a través de los ojos del nuncio divino<sup>595</sup>. Al ya rico cuadro de la *Odisea* se añade una serie de pequeños elementos nuevos: los lirios altos y lánguidos como parte de la vegetación, los puntales de jaspe que sujetan la viña, la cual ahora no solo rodea de la gruta, sino que le sirve de pórtico, las rocas lisas a la entrada de la cueva, los jazmines, las madreselvas, el zumbido de las abejas. Al mismo tiempo, matiza la representación de los rasgos homéricos: los prados de violetas son “gratos para correr y brincar las ninfas”, los arroyos son “armoniosos”, la viña-pórtico está “salpicada por el sol”. Y, sobre todo, nos brinda unas líneas más adelante una de las primeras descripciones físicas de Calipso en la tradición más allá de los epítetos homéricos:

E logo avistou Calypso, a Deusa ditosa, sentada n’um Thròno, fiando em roca d’ouro, com fuso d’ouro, a là formosa de purpura marinha. Um aro d’esmeraldas prendia os seus cabelos muito anelados e ardentemente louros. Sob a tunica diaphana a mocidade immortal do seu corpo rebrilhava, como a neve quando a aurora tinge de rosas nas collinas eternas povadas de Deuses. E em quanto torcia o fuso cantava, um trinado e fino canto, como tremulo fio de cristal vibrando da Terra ao Ceu.

*A perfeição* II p.13

Por otro lado, también es usual la inclusión de pequeñas secuencias triviales que no contribuyen de manera representativa al avance de la trama, pero que vienen a humanizar los comportamientos de los personajes, al tiempo que contribuyen a caracterizarlos. Nos referimos, entre otros, al gesto de Calipso de apartar los bucles sueltos de su pelo antes de aderezar la mesa (II p. 13) o a la reacción de Mercurio al apurar una última copa de néctar, al que incluso califica de excelente, antes de partir definitivamente de Ogigia, como uno haría con un buen vino local (II p. 14).

---

<sup>595</sup> Como ocurría en el *Télémaque*, una primera écfrasis de Ogigia es ofrecida ya en el primer capítulo desde la visión de Ulises sentado en la costa. Los términos son muy semejantes a los que encontramos después en *A perfeição*. Corresponde esto a la duplicación de descripciones propia del lento progreso de la acción que caracteriza el relato de Eça. Por otro lado, sin suponer una influencia directa, el procedimiento de amplificación descriptiva de Eça se asemeja al de Eliano para la cueva de Atalanta en sus *Historias curiosas* (Ael. VH XIII 28-51).

La prolijidad en las descripciones y la inserción de pequeños actos cotidianos, más que una mera elección de estilo, se erige en un instrumento capital para transmitir la ideología que subyace a la reescritura de Eça de Queiroz. Por un lado, las continuas pausas descriptivas, así como la repetición de escenas, ralentizan la acción, por lo que se convierte en el reflejo narrativo de la parálisis que predomina en Ogi-gia. Por otro, la distribución de campos semánticos antitéticos que se emplean para calificar, de una parte, a la divinidad y su isla, y, de otra, a Ulises y el mundo mortal, es el principal vehículo de transmisión de la tesis del autor portugués. A Calipso, Mercurio y Ogi-gia corresponde a lo largo del cuento todo lo que es hermoso, sereno, resplandeciente, fértil e inmaculado, en una perfección perpetuada por su inmortalidad; pero también lo excesivamente cómodo, falto de vigor e indolente, lo inmutable e inmóvil, esto es, la parálisis. En cambio, todo lo asociado con el ser humano es oscuro, sucio, pesado, difícil, amargo e inconstante, destinado a la corrupción y la fatalidad; pero, como comprobaremos a medida que se vaya haciendo efectiva la orden divina y Ulises canalice de nuevo su humanidad interior, también representa lo vigoroso, nuevo, alegre y excitante, el cambio y la vivacidad.

En esta misma línea se orienta la caracterización tanto de Calipso y Mercurio como de Ulises. La divinidad de Eça comparte muchos de los rasgos que la tradición griega atribuye a las epifanías de los dioses: los inmortales son bellos en extremo, eternamente jóvenes y rodeados de una luz sobrenatural. Estos aspectos se potencian todavía más, si cabe, en *A perfeição*, puesto que no son sólo seres resplandecientes en sí mismos, sino que iluminan aquello que tocan (II pp. 12, 13), el atractivo del dios olímpico resulta arrebatador incluso para las divinidades menores que sirven a la diosa (II pp. 13, 14)<sup>596</sup>, la naturaleza de Ogi-gia se torna más preciosa en presencia de Calipso (II p. 14, III p. 17).

Muy al contrario que las volubles deidades grecolatinas, sin embargo, bajo esta magnificencia en el terreno físico en *A perfeição* se esconde una cierta impasibilidad en el campo de lo emotivo. No es que las deidades sean incapaces del sentimiento, sino que lo manifiestan de una forma apagada y flemática, frenadas siempre por la existencia plácida que les es propia. Mercurio se representa como un ser perpetuamente risueño, que se muestra indiferente a las molestias del viaje o al contenido doloroso de su anuncio, lo que contrasta con el Hermes irritado o compasivo—según las diferentes interpretaciones que ya veíamos al analizar el episodio de la *Odisea*—de *Od.* V 97-115. Contra el estremecimiento que recorre a la ninfa homérica cuando conoce que debe liberar a su amado (*Od.* V 116), la Calipso de *A perfeição* tan sólo se muerde levemente el labio y

---

<sup>596</sup> Calipso cuenta en *A perfeição*, como en el *Télemaque*, con un séquito de ninfas que la sirven, un aspecto que se insinúa en *Od.* V 199 con la mención a unas *δμῶαί*, pero que es normalmente ignorado en la tradición en preferencia por una soledad completa de Calipso en su isla. Excepciones serían a alusión en la disertación XXXIV de Máximo de Tiro o en las *Alegorías* de Tzetzes (*Alleg. Od.* V 143-151). Sin embargo, como decíamos ya para la *Odisea*, la no soledad física de Calipso no invalida una soledad afectiva, que es lo que está en juego con el abandono de Ulises. La atención de las ninfas, asimismo, es un elemento más importante en el episodio homérico de Circe (*Od.* X 348-372).

suspira (II p. 14). Poco queda de aquella Calipso furibunda que clamaba contra la envidia de los inmortales en todo el esplendor de una furia que inspiró, en parte, la de Dido. Su respuesta a Mercurio demuestra, aún si con palabras casi idénticas, una actitud de contención que nada tiene que ver con el hipotexto homérico. No en vano, el perentorio recordatorio final de Mercurio de la conveniencia de obedecer el mandato del padre de los dioses, que en la *Odisea* actuaba como una suerte de admonición contra la rebeldía de la ninfa, ahora es una “alabanza a la obediencia de la diosa” (*A perfeição* II, p. 14)<sup>597</sup>. La sonrisa triste y una comedida inmovilidad es su disposición más usual a lo largo de la narración. De hecho, su imperturbabilidad será señalada de manera explícita por el héroe:

Em oito annos, oh Deusa, nunca a tua face rebrilhou com uma alegria;  
nem dos teus verdes olhos rolou uma lagrima; nem batteste o pé, com  
irada impaciencia; nem, gemendo com uma dôr, te estendeste no leito  
macio...

*A perfeição* III p. 16

Que la naturaleza intrínseca de la inmortalidad se demuestre en *A perfeição* un mal para Ulises no implica que esta ninfa impasible sea ella misma maléfica o engañosa<sup>598</sup>. Más bien todo lo contrario. El relato de *A perfeição* no elude la cuestión de que Calipso se ha enamorado de Ulises y lo retiene al héroe contra su voluntad, tentándolo con la inmortalidad, a pesar de que él ya no la desea y manifiesta su rechazo a su permanencia en Ogigia. Pero, la astucia y egoísmo pasional de la diosa homérica quedan completamente eclipsadas por otro rasgo propio de la Calipso de la *Odisea*, esto es, el genuino interés por el bienestar del héroe, pero que ahora se potencia hasta convertirse en la primera razón del ofrecimiento de la inmortalidad y la permanencia en la isla. Así, Calipso, califica a Ulises ante su impaciencia por empezar la construcción de la balsa como *homem sofrego de males humanos* (*A perfeição* II p. 16) y lo conmina en varias ocasiones, incapaz de comprender los motivos del héroe, a permanecer a salvo de la vejez y de la muerte en su abrazo y en su isla. La inmortalidad, en este sentido, más que el don que asegura a la ninfa la compañía eterna de su amado, se convierte en la salvaguarda sempiterna de la supervivencia y comodidad de Ulises. Su retención está procurada *pela força incommensuravel da [sua] doçura* (*A perfeição* II p. 14).

A la imperturbabilidad de Calipso y Mercurio se contraponen Ulises, un ser sometido a las más diversas pasiones, que oscilan desde la desolación inicial de su encierro en Ogigia hasta la exultante alegría de su partida. El personaje de Eça retiene las características primordiales del modelo homérico, la resiliencia, la astucia y la inteligencia; pero aparece también calificado como voraz, impaciente, impetuoso, en

<sup>597</sup> Eça juega con la tradición de otros héroes que podrían llegar a las costas de la ninfa en la adición de unas últimas palabras de Mercurio mientras se prepara para elevarse de la isla (*A perfeição* II, p. 14), tal vez en referencia velada al *Télémaque*, la obra más famosa acerca del encuentro de otro héroe con Calipso.

<sup>598</sup> Como en la *Odisea*, la única sugerencia de un engaño en el ofrecimiento de la inmortalidad está en las sospechas de Ulises ante la liberación, con referencia a las *diseres de mel* de Calipso (*A perfeição* II p. 15), que recogen aquellas célebres *μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι* con la que Atenea se refería al olvido intentado por la ninfa en *Od.* I 56.

exceso desconfiado, susceptible, avaro, codicioso de los dones que Calipso puede proporcionarle, y vanidoso, demasiado orgulloso de que su fama se perpetúe para las generaciones futuras. No es que estos rasgos sean por completo ajenos al héroe homérico: también el Odiseo de la epopeya reconocía la urgencia del hambre, no podía esperar a que los feacios lo mandaran a Ítaca, recelaba de los motivos de la ninfa y de los consejos de Ino-Leucótea, tenía momentos de ira contra sus compañeros, y manifestaba el deseo de ganancia y de gloria sempiterna propia de un héroe de la épica homérica<sup>599</sup>; es más bien la inmoderación que presenta al dejarse arrastrar por ellos lo que resulta impropio de su carácter. Sin dejar de ser reconocible como Ulises, Eça de Queiroz baja a su protagonista de su altura épica y lo transforma en uno más del común de los mortales. Así pues, este Ulises interrumpe con su sorpresa la comunicación de liberación de la diosa, que, siguiendo el modelo homérico, se ha acercado a su apostamiento en la costa tras la marcha de Mercurio para conminarle a partir con un parlamento muy semejante al que pronunciaba en la *Odisea* (II p. 14). Es a la rapidez de Ulises al levantarse de su asiento de roca ante las palabras de la ninfa al que corresponde, curiosamente, el símil del vuelo del pájaro, y no al traslado de Mercurio por los aires, si bien en este caso, la comparación se establece con un ave predatoria que se abalanza sobre la presa, como si no quisiera dejar pasar la oportunidad de la liberación. Se recoge así en el relato de Eça la recuperación de los atributos del héroe presente en el final del episodio odiseico. La interrupción no altera a la diosa. La reacción de Ulises ante el anuncio de Calipso contrasta firmemente con la de aquella frente a la orden de Mercurio: Ulises sí tiembla como lo hacía su modelo homérico—*ῥίγησεν* (*Od.* V 171)—*com a anciedade do seu coração* (*A perfeição* II p. 15). Tanto así, que la petición del juramento la realiza el héroe no en una, sino hasta en dos ocasiones, ante la lentitud de la diosa y sus reproches. Una vez obtenido, empero, Ulises se entrega a la alegría y quiere comenzar con el trabajo de construcción de la balsa en ese mismo momento. En definitiva, las reacciones espontáneas e incontenidas de Ulises ante el pronto término de una retención tan indeseada como prolongada lo vuelven un personaje más cercano a nuestra realidad emocional, más comprensible, y, en suma, más humano. Y esto, la humanidad, es lo que Ulises representa en *A perfeição*.

La diosa lo obliga, empero, a esperar hasta la mañana. Tiene lugar la conocida escena de banquete. Y decimos conocida no solo porque emule a su modelo homérico, sino porque ya ha sido descrito en un inicio por Ulises en su sumario de su existencia en Ogigia. La rutina de isla no se conturba con los preparativos de la salida de Ulises, al menos todavía. Queda todavía la última tentación. Eça de Queiroz, sin embargo, incorpora a su relato no una, sino dos escenas en la que la ninfa conversa con el héroe para cuestionar su determinación de retornar a la patria. Esta primera negativa, al inicio del capítulo III (p. 16), sigue el modelo establecido por el poema épico: se produce tras la escena de banquete, con los protagonistas sentados en la morada de la ninfa, y en torno a los mismos argumentos: para persuadir a Ulises de permanecer a su lado, Calipso arguye

---

<sup>599</sup> Sobre la caracterización de Odiseo en torno a todos estos aspectos, cf. Stanford 1954: 66-80.

las penalidades que todavía le aguardan en el *nóstos* y su superioridad frente a la mortal Penélope. Con todo, la respuesta del héroe no pasa diplomáticamente por alto su preferencia por su esposa como en *Od.* V 215-24, sino que la desarrolla en extenso: son justo las deficiencias mortales de Penélope las que causan su anhelo, pues la inmutable perfección de la diosa no deja lugar a que él la consuele, contradiga, maraville o reprenda e impiden que se complemente con ella como con Penélope<sup>600</sup>. Ulises está dispuesto a afrontar cualquier calamidad futura no sólo por el retorno a Ítaca, sino por gozar no tanto del amor, como de la humanidad falible de su esposa<sup>601</sup>.

πότνα θεά, μή μοι τόδε χόεο· οἶδα καὶ αὐτὸς  
 πάντα μάλ', οὔνεκα σεῖο περίφρων Πηνελόπεια  
 εἶδος ἀκιδνοτέρη μέγεθός τ' εἰσάντα ιδέσθαι·  
 ἡ μὲν γὰρ βροτός ἐστι, σὺ δ' ἀθάνατος καὶ ἀγήρω.  
 ἀλλὰ καὶ ὣς ἐθέλω καὶ ἐέλδομαι ἦματα πάντα  
 οἴκαδέ τ' ἐλθέμεναι καὶ νόστιμον ἦμαρ ιδέσθαι.

*Od.* V 215-220

Diosa veneranda, no te enojas conmigo por esto. Sé también yo  
 muy bien que la sensata Penélope es inferior  
 a ti en aspecto y estatura al verla de frente.  
 Pues ella es mortal, tu inmortal y exenta de la vejez.  
 Pero aun así quiero y anhelo todos los días  
 marcharme a mi casa y ver el día de mi regreso

Mas, oh Deusa, justamente pelo que ella tem de incompleto, de frágil,  
 de grosseiro e de mortal eu a amo e appetço a sua companhia  
 congenere! [...] E assim trazas inutilizadas todas as virtudes de meu  
 coração, pois que a tua divindade não permite que eu te congratule, te  
 console, te socegue, ou mesmo te esfregue o corpo dorido com o succo  
 das ervas benéficas. [...] Por isso soffrerei, n'um espirito paciente,  
 todos os males com que os Deuses me assaltem no sombrio mar, para  
 voltar a uma humana Penelope que eu mande, e console, e reprehenda,  
 e accuze, e contrarie, e ensine, e humilhe, e deslumbre, e por isso ame

<sup>600</sup> Cf. Ferrari 2003: 475.

<sup>601</sup> Lo que no impide que dicha conversación se selle, como en la *Odisea*, con una noche de amor entre héroe y ninfa, que el texto de Eça hará extensible al resto de noches mientras dure la construcción de la balsa.



d'um amor que constantemente se alimenta d'estes modos ondeantes,  
como o lume se nutre dos ventos contrarios!

*A perfeição* III p.16

La segunda escena de rechazo propiamente dicha, la situada en el capítulo IV (pp. 18-19) de *A perfeição*, supone una vuelta de tuerca a este razonamiento. En cierta medida, se desarrolla, una vez más en la tradición, a partir de percibida falta de una despedida final entre Calipso y Odiseo en el texto homérico que ya ha motivado algunos otros tratamientos en la tradición, como del mencionado poema de Ronsard. El cariz de esta será, sin embargo, totalmente diferente a la del texto francés.

Después de la negativa de Odiseo, el relato de Homero pasa a centrarse en la construcción de la balsa y la preparación de la partida. También así *A perfeição* en la segunda mitad de su capítulo III. Si ya en la *Odisea* la construcción de la balsa entrañaba, en cierta medida, una vuelta a la actividad por parte del héroe y una aceleración del ritmo de la narración con el sumario dinámico de cuatro días, que también se produce en el cuento portugués, este regreso a la acción, en medio de la potenciación expresa de la inmovilidad de Ogiia, resulta todavía en marcado contraste en la composición de Eça. Aquí, toda la isla se conmueve frente a este ejercicio de potencia creativa humana nueva en el contexto de la isla. Las ninfas y la propia Calipso se contagian un tanto de esta diligencia inusitada, colaborando y admirando al héroe en su trabajo. La alegría que ya había despertado en Ulises la comunicación de la partida vuelve a él al empuñar una herramienta después de tanto tiempo, no por su belleza, como le recuerda a la ninfa, sino por su utilidad (*A perfeição* III pp. 16-17) y ya no le abandona, sino que aumenta en la misma medida en la que se levanta la balsa. Ulises se deshace de la languidez que lo atenazaba conforme vuelve a ejercitar sus facultades humanas de esfuerzo y trabajo.

Finalmente, tras la conclusión de la construcción y la escena de aseo a cargo de la propia Calipso, y una nueva y breve escena de banquete, tiene lugar esa despedida callada en el texto homérico, como una nueva tentación. Sentados sobre una roca, en mitad de la arrebatadora belleza de la isla, la ninfa plantea a Ulises la siguiente cuestión: si no existieran ni Penélope ni Telémaco, a cuyo cariño terrenal Ulises ha expresado su voluntad de volver, ¿abandonaría él la perfección de Ogiia? El héroe declara entonces la motivación última de sus actos, que constituye la tesis principal de la reelaboración de Eça de Queiroz: el ser humano no puede soportar la pureza perpetua de la inmortalidad, sino que por su propia naturaleza defectuosa y efímera necesita de la fatalidad para sentirse completo y prosperar.

Oh Deusa, não te escandalises! Mas ainda que não existisse, para me  
levar, nem filho, nem esposa, nem Reino, eu affrontaria alegremente os  
mares e a ira dos Deuses! Por que, na verdade, oh Deusa muito illustre,  
o meu coração saciado já não supporta esta paz, esta doçura e esta  
belleza immortal. [...] Toda a minha alma arde no desejo do que se

deforma, e se suja, e se espedaça, e se corrompe... Oh Deusa immortal,  
eu morro com saudades de morte!

*A perfeição* IV pp. 18-9

Aunque su objetivo final continúa siendo formalmente el retorno, este adquiere unas connotaciones no presentes en la *Odisea*: lo que este Ulises busca no es ya el regreso al hogar en sí mismo, sino más bien una vuelta a la acción que le niega la parálisis de Oigigia. Por ello, sus recuerdos nostálgicos del capítulo I no se dirigían tanto hacia Ítaca como hacia la trepidante acción de su pasado<sup>602</sup>. En verdad, el propósito de este Ulises es disponer de la posibilidad de realización personal necesaria para una existencia humana plena, la cual sólo puede ser procurada mediante el esfuerzo, el sufrimiento y el apremio de saberse inevitablemente condenado al decaimiento y la muerte. Todo lo cual, en definitiva, constituye el reverso negativo que proporciona su sentido real al éxito, al cariño y al deleite. El Ulises de *A perfeição*, sin dejar de ser el héroe de la *Odisea*, representa algo todavía más general en sus aspiraciones: la incompatibilidad de una naturaleza mortal sometida a la inmortalidad de Oigigia. Como en el anterior caso, Calipso reacciona con una sonrisa de fuga amargura y una serena inmovilidad (*A perfeição* III p. 16 y IV pp. 18-19). Solo queda ya la embarcación de las provisiones y los regalos—en los que nuevamente Ulises sospecha una estafa de la diosa, mostrándose en exceso receloso y avaro—y la partida en sí misma, que culmina con un salto de la balsa ya siendo arrastrada por el mar para un último beso olvidado que el héroe—y Homero—había olvidado a la ilustre diosa y con una súplica final de Calipso contra la decisión de Ulises de entregarse a la mortalidad. La respuesta de Ulises resume lo que ha aprendido en la Oigigia de *A perfeição*: el supremo de los males es la perfección de Calipso.

Ulysses recuou, com un brado magnifico:

— Oh Deusa, o irreparavel e supremo mal está na tua perfeição!

*A perfeição* IV p.19

Ulises se entrega en entonces a la navegación gozosa que ya se manifestaba en la *Odisea*. En definitiva, Eça de Queiroz, sin variar la línea argumental básica de la *Odisea*, introduce en su tratamiento una serie de recursos y modificaciones respecto a la focalización, el empleo del léxico o la caracterización de personajes, mediante los cuales logra dotar al episodio de Calipso de una nueva simbología y ofrecer su personal interpretación de su significado, transformándolo en una íntima reflexión sobre la condición imperfecta y decadente connatural a una existencia humana plena.

---

602 Cf. Ferrari 2003: 474. “Eça de Queiroz’ tale *A perfeição* (1897) has Odysseus declare to Calypso precisely his sense of oppression, of inadequacy and frustration before the godly perfection of the nymph (her body, her sweetness) and of her island (its landscape, its climate, its fertility)” (Pontani 2013: 41-42).

## La *Odisea* de Nikos Kazantzakis

A una conclusión semejante sobre el sentido de la inmortalidad ofrecida por Calipso llega Nikos Kazantzakis en su *Odisea* (1938). La *Odisea* de Kazantzakis no se plantea como una reescritura de la *Odisea* de Homero, sino que se trata de una continuación proléptica del argumento homérico: tras su vuelta a Ítaca, Odiseo encuentra insatisfactoria su vida en la patria y se lanza a nuevas aventuras. “Kazantzakis adopts the non-Homeric hypothesis that Ulysses was a incurable wanderer at heart and after his return from Troy set out from home again to seek further adventures” (Stanford 1954: 222)<sup>603</sup>. A este respecto, la *Odisea* de Kazantzakis, considerada en su conjunto, podría haber aparecido en nuestro siguiente epígrafe como continuador de las ulteriores aventuras del héroe itacense tras Gebhart y Pascoli.

Sin embargo, el episodio de Calipso no se construye como una nueva visita al antiguo escenario odiseico ni sirve de modelo para crear un nuevo lance de semejantes características en este segundo periplo del héroe, sino que se enmarca en la narración de sus pasadas aventuras, esto es, las peripecias homéricas, ante la esposa y el hijo. Al comienzo del canto II de la *Odisea* de Kazantzakis, tras la matanza de los pretendientes y la sofocación de la incipiente revuelta de los familiares y el pueblo de Ítaca, Odiseo relata sus vivencias en el retorno a Penélope y, como novedad, también a Telémaco. Vendría a suponer esta relación un remedo de aquella otra, referida solo en estilo indirecto por Homero, que Odiseo realizaba a la esposa en el lecho tras el reencuentro, y de la que Calipso también formaba parte (*Od.* XXIII 333-337). Las hazañas anteriores del héroe, en el caso de la nueva *Odisea*, se centran solo en las tres figuras femeninas con las que topa Odiseo en su vagar: Calipso, Circe y Nausícaa. Cada una de ellas representa una tentación para el héroe, entendida esta en un sentido místico y moral. En realidad, las tres no son—o cuanto menos, así las ve Odiseo—sino sucesivas encarnaciones de un único ente, Caronte, representación física de la muerte enviada por el padre de los dioses contra Odiseo ante el odio y el temor que la demostración de inteligencia y astucia de la estratagema del caballo de Troya ha causado en el dios supremo. Este Caronte de tal carga metafórica, que adopta la forma de un cuervo de carroñero y que se comporta como otra configuración del Diablo tentador de Jesucristo, busca desviar a Odiseo de su retorno en las diferentes formas que proponen Calipso, Circe y Nausícaa. El Odiseo de Kazantzakis se revela, de nuevo, como un personaje perseguido por la ira divina, no como en la *Odisea* por acciones concretas, como el engaño de Polifemo o el sacrilegio de Trinacria, sino por las características propias de su personalidad y las acciones que llevó a cabo<sup>604</sup>.

---

<sup>603</sup> Cf. Stanford 1954: 175-210 para los antecedentes de esta visión de Ulises como incurable aventurero, algunos de los cuales analizaremos más adelante. Un análisis de conjunto sobre la *Odisea* de Kazantzakis como reelaboración de la *Odisea* de Homero puede encontrarse en las pp. 211-246, junto al *Ulysses* de Joyce. Cf. asimismo Brunel 1996 [1988]: 898-899; Grossardt 2003: 237-239; Hall 2008b: 212-213.

<sup>604</sup> Una visión que recuerda la caracterización de Ronsard en *Les paroles que dist Calypson* y que volverá a aparecer en Gebhart, si bien allí se enfatiza todavía más la naturaleza criminal de las gestas del héroe.

El relato del episodio de Calipso propiamente dicho en la *Odisea* de Kazantzakis abarca desde el verso 76 hasta el 189<sup>605</sup>. Con anterioridad, el héroe ha contado ya a su familia la toma del caballo y puesto en antecedentes sobre la figura de Caronte y su misión (*Odisea* II 37-67). El héroe se debate entonces entre disimular los elementos más escabrosos de su relato, o contar la verdad: vence esta última, contra el modelo homérico. Y no solo por la conocida tendencia de Odiseo a fingirse otros y contar avatares inventados una vez en Ítaca, sino en concreta referencia al relato del canto XXIII, en el que, con gran sutileza, Odiseo pasa convenientemente por alto algunos detalles sensibles para la esposa que le escucha, en una inexactitud procurada por el recurso del relato en estilo indirecto usado por el poeta homérico. En el caso de Calipso, omite el verbo φιλέω en su recuerdo de su detención por la ninfa e insiste en el aspecto de la retención. Ahora, en cambio, Odiseo se enfrenta con orgullo a la vergüenza ante su mujer y su hijo por sus acciones y refiere en primera persona la verdad, según Kazantzakis, de su permanencia con Calipso

Ὁ πονηρὸς ταξιδευτῆς σιωπᾷ καὶ κρουφολογαριάζει  
 μαστορικά, μὲ δίλογα σκοπιὰ νὰ ντύσει τὴν ἀλήθεια·  
 τὶ ντράπη τῆ σκυφτῆ γυναίκα του καὶ δείλιασε τὸ γιό του·  
 μὰ πέρφανα τὸ δόλο ἀναμεράει, τὴν κεφαλὴ τινάζει—  
 κι ὄρτσα, ἀνεμπόδιστα ἀρμενίζει τὰ τὴν πελαγίσια μνήμη.

*Odisea* II 71-75

Calla el sagaz vagabundo y en el silencio medita  
 cómo vestir sabiamente la verdad con vestiduras ambiguas,  
 pues se avergonzó ante su mujer y se sintió débil ante el hijo;  
 pero el engaño aparta altivo, sacude la cabeza –  
 y ¡vamos!, ya navega sin impedimentos por la oceánica memoria.<sup>606</sup>

El hecho de que la aventura de Calipso sea la primera narrada, antes de la de Circe, recuerda a la posición del episodio en la *Odisea* como punto de alteración cronológica y comienzo *in medias res*, así como primer lance de Odiseo relatado en el poema. No obstante, esto es solo sugerido, ya que la retrospección de este nuevo Odiseo no

<sup>605</sup> Para un análisis del episodio de Calipso en la novela de Kazantzakis, cf. Castillo Didier 2006-2007: 137-148, que, a su vez, recoge su artículo de 2005, y donde se recogen algunas recreaciones líricas sobre el episodio a propósito de su afinidad con el tratamiento de Kazantzakis, como el poema sin título del colombiano Óscar Gerardo Ramos o los dos sonetos de Lefeteris Alexíu, cuñado de Kazantzakis, *Ulises así habló a Calipso cuando decidió abandonarla*—sin que parezca que sea consciente la inversión respecto a Ronsard—y *Odiseo y Calipso*.

<sup>606</sup> Manejamos la edición de 2011 de la novela de Kazantzakis. Las traducciones son de Castillo Didier 2013.

contempla todas las aventuras vividas en el periplo homérico. Otro tanto sucede con el relato del episodio en sí mismo: ya no nos encontramos en el punto cercano a su resolución, sino que Kazantzakis nos cuenta, de forma sumaria, todo su desarrollo. Las primeras palabras de Odiseo nos sitúan ya con el héroe en la isla, sin que se nos diga cómo ha llegado, y entregado a los amores con Calipso.

Στὴ δροσερῆ σπηλιᾷ τῆς Καλυψῶς, σὰν ψαχνερὴ γυναῖκα,  
γελώντας πρόβαλε καὶ πλέχτηκε χυτὰ στὰ γόνατά μου.  
κι ἐγὼ μὲ τρόμο τὴν ἔσφιγγα στὸ ἀμμουδερὸ ἀκρογιάλι.

*Odisea* II 78-81

En el fresco antro de Calipso, apareció [Caronte] como hembra seductora  
sonriendo y se enrolló apegada a mis rodillas.

Y temeroso, yo a la inmortal en mis manos mortales estrechaba  
como un ensueño dulce en la playa arenosa.

Al contrario de lo que veíamos para *A perfeição*, donde las transformaciones pragmáticas eran mínimas, la acción del episodio de Calipso aparece muy transformada en la nueva *Odisea*, así como la forma que adopta el relato que de él hace Kazantzakis, que en modo alguno se ajusta a los parámetros homéricos. La misma diosa, concebida por el héroe como encarnación primera de Caronte, es la tentación, y por eso se presenta como zalamera y atrayente. La inmortalidad no será ofrecida expresamente, sino que se irá desarrollando en el interior de Odiseo de manera espontánea a través del contacto con la diosa, casi como si Calipso se la inoculara con cada intercambio amoroso.

Este Odiseo, como el Ulises de Badoaro-Sacрати o el Telémaco de Fénelon, es de los pocos en la tradición que sucumbre a las tentaciones de Oigigia, pero no se configura Kazantzakis como una elección consciente, sino como un producto indeseado de la relación amorosa con Calipso. Algo a lo que—recordemos el οὐκέτι de *Od.* V 153—también habría accedido el Odiseo homérico. Kazantzakis explora, así, aquellos momentos previos de deleite mutuo que son pasados por alto en el relato de Homero. La caída en la tentación amorosa<sup>607</sup> conlleva la rendición a la inmortalidad, fundiendo los dos motivos que estaban claramente separados en la *Odisea* original en uno solo. Como ante Amor en el *L'Ulisse errante* y en el *Télémaque*, el héroe ha caído en la trampa, esta vez tendida por Caronte.

---

<sup>607</sup> Que esta era percibida como una falta—condena moral ausente en la *Odisea*, cf. Stanford 1954: 51—lo demuestra la vergüenza que siente al relatársela a Penélope y al hijo. Odiseo ya no es un ejemplo de fidelidad, como pretendía la interpretación neoplatónica del episodio.

Después del reconocimiento de la rendición de Odiseo a los amores con la diosa, pese al temor<sup>608</sup> que, se indica, le causaba, el relato avanza rápidamente por el tiempo de estancia de Odiseo en la isla de Calipso, un período cuya extensión no se especifica, a través de sumarios iterativos que resumen el cariz de sus vivencias junto a la ninfa. En primer lugar, se describe cómo, cada tarde, la misma Calipso lava con sus manos a Odiseo el cieno de sus pies para que no manche la impoluta cama nupcial<sup>609</sup> (*Odisea* II 82-86). Esta escena de lavatorio, típica de la épica homérica y recreada también por Eça, recuerda al aseo que practica la ninfa con sus propias manos antes de que Odiseo parte de Ogigia en *Od.* V 264. Esta purificación diaria de sus pies evoca, empero, otro proceso mucho menos banal de la tradición grecolatina: el ungimiento de Demofonte por Deméter en el *h.Cer.* 234-264, que ya hemos mencionado en alguna ocasión como leyenda paralela de una concesión de la inmortalidad. Aun si con agua, y no con fuego, hay algo en el deshacerse de ese lodo humano en la narración de Kazantzakis que insinúa que no es solo el barro del camino lo que Calipso limpia, sino que con ella va eliminando también la propia “envoltura mortal”, por parafrasear a Shakespeare, de Odiseo.

En estos primeros versos de la rememoración por Odiseo del episodio destacan, aun si la prolijidad descriptiva que veíamos para la obra del portugués, un contraste en la manera en la que se califican por oposición el mundo mortal, al que todavía pertenece Odiseo, y el inmortal de la ninfa. Nos referimos a la antítesis de las mortales manos del héroe abrazando a la inmortal ninfa (*Odisea* II 80); a la vasija de oro, la colcha tejida con plata, las piernas incorruptibles de la diosa mezcladas con el cieno de los pies del humano y al agua cristalina que lava el lodo (vv. 82-86); y más adelante, al “abrazo terroso” del mortal a la “diosa de rubia cabellera” (vv. 95-96)<sup>610</sup>. También estos dioses de Kazantzakis se caracterizan por ser eternamente risueños, una dicha constante embarga a Odiseo en los primeros momentos de goce compartido con Calipso, en el que empieza a sentir las primeras señales de una fusión en la relación con la ninfa de su interior con el resto de deidades—se mencionan a Zeus, a Ares y a Afrodita—y con los elementos que lo rodean. Pero todavía todo es dichoso en este suceder de los días de amor. La playa, por el momento, no es el lugar de la nostalgia que era en la *Odisea* homérica, sino el escenario de la pasión entre Calipso y Odiseo.

Esta incipiente conversión en inmortal es notada de repente por el héroe en un instante concreto que interrumpe el sumario de los amores y marca en el relato el paso a

---

<sup>608</sup> La razón del temor de Odiseo no es explicitada en el relato de Kazantzakis. La narración parece sugerir que se debe a la desigualdad entre su mortalidad y la inmortalidad de la diosa. Pero si es por la consciencia de la inferioridad de su condición, por la creencia de que se trata de algo demasiado bueno para ser real—en el verso siguiente califica su abrazo como un *ὄνειρο γλυκὸν*—, o si, por el contrario, se trata una referencia velada de Kazantzakis a las sospechas del Odiseo homérico de un daño bajo ese sueño, allí infundadas, aquí con razón de ser, nunca se determina.

<sup>609</sup> La referencia a un lecho matrimonial recuerda no solo las pretensiones de la Calipso de la *Odisea* de tomarlo por esposo, sino también el pacto conyugal sobreentendido violado luego con el abandono que planea sobre algunas adaptaciones en torno al motivo de la *puella relictæ*, en especial aquellas que reciben también influencia de Dido. El tálamo abandonado ya aparecía en la elegía III 12 de Propercio.

<sup>610</sup> Se dice también que Calipso “engendraba fruto” de este abrazo, una alusión a la posible descendencia de Odiseo con la ninfa.

la descripción de la lenta, pero segura, transformación de Odiseo en un dios. La manera en la que se describe esta deificación es relevante: unos tentáculos que crecen en el interior de Odiseo y le ahogan el corazón, esto es, el sentimiento:

κι ἐγώ, κρατώντας τὴν ἀθάνατη σφιχτὰ στὴν ἀγκαλιά μου,  
δοκίθηκα ἄξαφνα ἕνα. σούρουπο, μὲ ἀλάλητη τρομάρα,  
πὼς πλοκαμοῦσε μέσα μου ὁ θεὸς καὶ πλάνταε τὴν καρδιά μου.

*Odisea II 107-109*

Y un atardecer, mientras tenía a la inmortal apretada entre mis brazos  
percibí de repente, mudo de terror, que dentro de mía el dios  
extendía sus tentáculos y pretendía ahogar mi corazón.

Esta será la característica principal que resulte del cambio de Odiseo en inmortal: una indiferencia ante la vida y el tiempo, una vacuidad de sentimiento y un olvido total de la patria y de la familia<sup>611</sup>. La imperturbabilidad de Eça ha sido llevada a la enésima potencia. En Kazantzakis se ha consumado, así, la desmemoria de Ítaca que Atenea advertía en *Od. I 55-57* que Calipso quería procurar a Odiseo. Durante un tiempo, el mundo terreno volvía a Odiseo en sueños (*Odisea II 115-124*), pero pronto también estos se acallaron, dejando al héroe como un νεκρὴ θεία γαλήνη, “un cadáver en serenidad divina”. En realidad, esta inmortalidad de Odiseo se acerca mucho a una muerte en vida, una desaparición completa de su potencia creadora (*Odisea II 126*) y de su capacidad para sentir como ser humano, ya sea el sufrimiento o la alegría o la percepción sensorial, y una disolución de su identidad. Odiseo se vuelve un dios, pero ser un dios significa ser vacío y transparente, imperturbable, ciego en sus sentidos y sin voz, como un fantasma o una roca. El autor griego ha representado en su obra la muerte simbólica que, como apuntábamos ya en el primer capítulo, atribuyen al episodio de Calipso las interpretaciones de la aventura como un reino de ultratumba y de la diosa como una divinidad fúnebre y que veían la salida de Odiseo una suerte de renacimiento interior<sup>612</sup>. La inmortalidad de Kazantzakis plantea unas características similares a las de Eça de Queiroz, pero agravadas, más terribles, y consumadas.

Odiseo ha completado de esa forma su transformación en dios, estado en el que hemos de suponer que se mantuvo durante el mucho tiempo que compartió con Calipso, sin que pudiera mediar negativa o resistencia por su parte, pues la inmortalidad no ha sido ofrecida, sino que se ha desarrollado consecuencia de los amores con la ninfa desconocida

---

<sup>611</sup> En un canto posterior (*Odisea III 601-617*), Odiseo obsequia a Helena de un regalo de Calipso, que no son ya ni los vestidos que le pesan ni los mantos de Dido o Hipsípila: un cristal en el que se contemplaban todas las cosas del mundo, también el futuro, Odiseo rememora cómo veía desvanecerse en el vidrio a su familia y a su esposa sin que ello le produjera ninguna emoción, como divinidad que era.

<sup>612</sup> Para un análisis de esta cuestión respecto al episodio homérico de Calipso, nos permitimos la licencia de volver a remitir al análisis del capítulo primero y nuestro artículo Navarro Diana 2019a.

de antemano por el héroe. Pero Odiseo, como sabemos, no permanecerá para siempre en este estado. La salvación, en este relato, no vendrá de un mandato divino ni ningún mensajero de los dioses se llegará a la isla de Calipso. Kazantzakis prescinde por completo del motivo del a auxilio divino en su *Odisea*. Será, por el contrario, el encuentro fortuito en la costa con los restos de un remo traído por la marea lo que despertará, no sin un cierto esfuerzo, los recuerdos humanos de Odiseo y significará su despertar hacia su mortalidad: vuelven a su memoria los compañeros, los viajes, la nave, la patria, la esposa, el hijo (*Odisea* II 137-152). En la recién recuperada memoria de Odiseo figura también, siquiera como una mención, el naufragio que le llevó a Calipso. Que no hayamos sabido hasta ahora de las circunstancias terrenales que dieron con el héroe en la isla de la ninfa sitúa a la audiencia, intra y extradiegetica, en la misma amnesia en la que hasta ese instante ha permanecido Odiseo. Es solo después de haber experimentado la inmortalidad que el héroe es plenamente consciente de lo que implica:

Τινάχτηκα, τὸν κίντυνο νογῶ θεὸς κι ἐγὼ νὰ γίνω,  
χωρὶς καρδιά ἀνεβάλλουσα, χωρὶς χαρὰ καὶ πόνο ἀνθρώπου·

*Odisea* II 153-154

Me estremecí; siento el peligro de llegar a ser dios,  
sin un corazón cambiante, sin alegría y sin dolor humano.

Odiseo vuelve a tomar conciencia de su humanidad, sus sentimientos y percepciones se despiertan y su cuerpo vuelve a funcionar. No hay lugar en la *Odisea* de Kazantzakis para la nostalgia: el recuerdo de Odiseo le vuelve repentinamente y en el mismo arrebato se pone a construir la balsa. Como señala Castillo Didier (2006-2007: 144), es esta una decisión inmediata y autónoma, en la que no participan ni mandato divino ni colaboración de Calipso; muy al contrario, Odiseo construye su balsa sin ayuda y sin el conocimiento de nadie. Al fin y al cabo, lo que le frenaba en esta versión no era la falta de medios, sino el desvanecimiento de su memoria y de su esencia como ser humano. La fabricación de un vehículo en el que huir contiene todo el acto de rechazo de Odiseo a su conversión divina, y, de hecho, esta construcción de la balsa, que sigue los tradicionales procesos de derriba de árboles y acciones de ensamblaje, se configura en el relato de Kazantzakis como una reconstrucción del propio cuerpo humano de Odiseo y sus procesos (*Odisea* II 159-168).

Odiseo abandona la isla tan pronto como termina su balsa, proceso que aquí parece inmediato, sin que se indiquen días de duración. El verso 169, que plasma la alegría de desplegar las velas, recoge en parte el 269 de la *Odisea* de Homero. En su grito de despedida, primera noticia que la ninfa tiene de su marcha, Odiseo reconoce su gran amor por Calipso, lo que supone la gran diferencia con respecto al hipotexto de un idilio todavía no roto, pero que, a pesar del dolor que ello le causa, se dispone a dejarla. Aparece aquí el motivo del abandono, que tantas recreaciones ha motivado en la tradición, sin embargo,



apenas se desarrolla<sup>613</sup>. En el apresurado adiós de Odiseo solo obtenemos un fugaz atisbo de Calipso, peinando sus cabellos junto a una fuente y cantando—cantando la encontraba también Hermes en la *Odisea* homérica, pero en ese caso en el interior de su cueva y tejiendo (*Od.* V 61-62)—. En el contenido de su canción, Calipso revela que, justo en el momento de la marcha de Odiseo, o quizá tal vez a causa de ella, siente que se vuelve mortal<sup>614</sup>: su frío pecho se entibia, su corazón late, le tiemblan las rodillas; en definitiva, siente (*Odisea* II 175-181). Que esta conversión sea real o una treta para retener más tiempo al héroe no queda claro, pues no volvemos a ver a Calipso en la epopeya de Kazantzakis<sup>615</sup>. En su respuesta, Odiseo afirma conocer el cambio de la diosa—acaso la conversión de Calipso era un eco de la reversión del héroe a su mortalidad—, pero su mente lo impulsa ya hacia el hogar. El rechazo de inmortalidad que suponía la construcción de la balsa se convierte en la huida en el repudio también del amor de la diosa, apenas diferenciados.

El cambio en mortal de Odiseo se consolida según el héroe se aleja de la isla de Calipso, tanto así que el peso de sus recuerdos y sentimientos, que se manifiesta como una carga física que ladea la balsa, hacen al héroe romper en llanto y termina por volver humano su corazón. Las lágrimas de la separación que Odiseo prometía a Calipso han resultado ser sollozos amargos, pero libres y humanos, de puro sentimiento<sup>616</sup>. En definitiva, el Odiseo de Kazantzakis ha llegado a una conclusión similar a la del Ulises de Eça de Queiroz: la inmortalidad, la supresión de la muerte como frontera de la dicha y epítome del sufrimiento, imposibilita una vida humana completa y realizada.

### ***L'isola de Cesare Pavese***

El ejemplo más acusado de utilización del episodio de Calipso como contexto para una reflexión sobre la existencia en torno al ofrecimiento de la inmortalidad tal vez sea el diálogo titulado *L'isola* de Cesare Pavese, contenido en los *Dialoghi con Leucó* (1945-1947). La forma de esta reelaboración es la de un diálogo entre Calipso y Odiseo sobre la obstinación de este último en partir de la isla de la diosa para volver a su patria. El marco literario no es más que el pretexto poético que permite la disquisición filosófica que, por

---

<sup>613</sup> Una partida a escondidas de la ninfa se insinuaba ya en Prop. II 21.13-14.

<sup>614</sup> La conversión contraria de Calipso de mortal, más allá de la alusión a su suicidio por Hyg. *Fab.* 243, era un motivo que ya había aparecido en la tradición en *Les dernières aventures du divin Ulysse* de Gebhart, anterior en el tiempo, pero que nosotros estudiaremos en el siguiente epígrafe. No sabemos hasta qué punto esta otra continuación francesa de las aventuras de Ulises podría haber influido en Kazantzakis o si estamos ante un ejemplo de paragénesis.

<sup>615</sup> Más adelante, en *Odisea* XXI 807-810, Odiseo recuerda el canto de la diosa como un intento de retenerlo. Sin embargo, la nueva reminiscencia de Odiseo ha variado el cariz de este canto: lo que en el canto II es calificado como un treno amargo, entonces se convierte en un canto de dulzura, con la intención de seducirlo. Más adelante, Castillo Didier (2006-2007: 146-148) registra algunas otras de las evocaciones posteriores por Odiseo sobre su estancia en la isla de Calipso. Tal vez la más llamativa sea la última (*Odisea* XXII 328-333), en el que un Odiseo pronto a morir por el frío y el cansancio, mitad recuerda, mitad alucina cómo esperaba en la gruta a que apareciera Calipso con su brillantez inmortal. Pero como ahora tarda en aparecer, la deriva de su pensamiento lo lleva a otros lugares. La situación contrasta con la Calipso pascoliana, que será la única figura homérica que hará presente en la revisión de las aventuras odiseicas del héroe y acogerá su cadáver.

<sup>616</sup> Cf. Castillo Didier 2006-2007: 146; 2014.

lo demás, centra todos los demás diálogos de la obra. La conversación comienza de forma abrupta, produciendo la impresión de introducirnos en mitad de un coloquio ya comenzado<sup>617</sup>. Tan solo unas escuetas líneas al inicio ponen a los lectores en la situación en la que tiene lugar la conversación que se va a desarrollar a continuación:

Tutti sano che Odisseo naufrago, sulla via del ritorno, restò nove anni  
sull'isola de Ogiogia, dove non c'era che Calipso, antica dea.

*L'isola* p. 132<sup>618</sup>

Aun si Pavese planeta la retención de Odiseo en la isla de Calipso como un hecho conocido por todos, dando a entender que se dirige a una audiencia culta familiarizada con el episodio homérico, esta suerte de presentación no deja de cumplir un objetivo de contextualización del coloquio que sigue. Y no solo como recordatorio de los aspectos más generales de la aventura en la que se encuadra el diálogo, sino que en estas líneas preliminares se anuncia ya un detalle que el italiano modifica respecto al modelo homérico y que avanza la perspectiva desde la que la inmortalidad va a ser considerada: aparte del pormenor de la variación en la duración de la permanencia de Odiseo en Ogiogia de siete a nueve años, quizá por una confusión, Calipso es caracterizada como una *antica dea*. Aunque en principio pudiéramos pensar que el autor se refiere a su procedencia homérica, lo cierto es que este calificativo tiene su relevancia en la reflexión del diálogo. Por lo demás, Pavese no proporciona ningún dato que permita encuadrar el coloquio en un momento concreto del episodio. La ausencia de una localización temporal específica de la discusión en el transcurso de la estancia de Odiseo en Ogiogia se aprovecha de la dilación del episodio durante unos largos años de los que no se da cuenta completa en el relato homérico. La aventura de Calipso proporciona amplias oportunidades para que se produzca en cualquier momento una conversación semejante. Si bien de manera menos explícita, Pavese explora la semi-laguna de los muchos días de convivencia de Odiseo en Ogiogia como, en otro sentido, lo hacían también Ovidio o Ronsard.

Como advierte Fornaro Sotera (2012: 310) “l'interpretazione dei *Dialoghi* non è univoca”. Resulta, de hecho, complicado penetrar en el sentido profundo de la reflexión de Pavese<sup>619</sup>. De manera semejante a Eça de Queiroz o Kazantzakis, el escritor italiano representa la inmortalidad como una existencia vacía, carente de sentimiento o recuerdo. Pero, en este caso, no es que la vida eterna conlleve estas implicaciones; antes bien, la inmortalidad que ofrece la Calipso de Pavese nunca se explicita como la exención de la muerte, sino como la aceptación del instante:

*Calipso*. Immortale è chi accetta l'istante.

*L'isola* p. 133

---

<sup>617</sup> Algo así ocurría en el *Grilo* de Plutarco.

<sup>618</sup> Manejamos la edición de 1982 de la editorial Mondadori.

<sup>619</sup> En el mismo lugar, Fornaro Sotera declara que “resta anzi una distanza incolmabile tra il lettore e i personaggi, come un'impossibilità di penetrare il mito fissato in una lontananza atemporale”.

No debemos entender esta aceptación del instante como el tópico del *carpe diem*, que llama exprimir al máximo el presente ante la perspectiva amenazante de la muerte. Más bien al contrario: la inmortalidad de Pavese se basa en una privación de expectativas, sean esta de muerte o de vida, como tampoco hay en ella lugar para el recuerdo. Solo existe el momento actual<sup>620</sup>:

*Odisseo*. Ma non eri immortale?

*Calipso*. E lo sono, Odisseo. Di morire non espero. E non espero di vivere. Accetto l'istante.

*L'isola* p. 134

Es así que cuestiones como la felicidad y la infelicidad son irrelevantes para Calipso. En esa aceptación del instante a la que la diosa impele a Odiseo, sería irrelevante en qué isla el héroe permanezca, Oigia o Ítaca. Igual da donde Odiseo viva en el perpetuo ahora que le propone Calipso. Sin embargo, este estado de resignación no es connatural a la diosa, puesto que esta inmortalidad no es una condición tanto como una manera de afrontar la vida. En un atisbo de un pasado de Calipso ajeno a Odiseo, tan raro en la tradición como un futuro desligado de la nostalgia del héroe, la ninfa se revela como una divinidad antigua, que ha caído en el olvido, sustituida por los nuevos dioses. Así, su calificación como *antica* en la presentación no responde tanto a una denominación temporal, como existencial: Calipso se encuentra en ese estado de abandono de *quello que é stato e non sarà mai più* (*L'isola* p. 134). Su quietud actual es el resultado de una tensión contenida y disuelta, y, a este respecto, se asemeja también a la vejez humana, y cabría que añadir a la muerte. Concebida de esta forma, Calipso vuelve a ser equiparada a una diosa de la muerte, como en cierto modo aparecía también en Kazantzakis, pero ahora solo por cuanto que su existencia representa el descanso y el vacío tras el vigor y la ocupación. Calipso ha caído, así, en hartazgo de vida, de pugna y de cambio, arrastrada por una desmemoria del ayer y una renuncia al mañana.

Frente a esta desesperanza del pasado y del futuro de Calipso, Odiseo representa la obcecación de la búsqueda. La patria no es ahora sino la representación de un sueño, de una promesa, y, en consecuencia, la nostalgia no se dirige a un sitio, sino hacia una actitud espiritual de no cejar en el intento de la consecución de un objetivo. Este Odiseo que añora más el movimiento que el asiento en la patria tiene algo del vagabundo de Dante o Tennyson<sup>621</sup>. Odiseo no sucumbe a la renuncia de sus deseos:

*Odisseo*. Da troppo tempo la cerco [la isla]. Tu non sai quel che sia avvistare una terra e socchiudere gli occhi ogni volta per illudersi. Io non posso accettare e tacere.

---

<sup>620</sup> En ello Pontani (2013: 47, n. 58) ve un eco del sustento al que el Heráclito de *Sobre lo increíble* reduce la inmortalidad que promete de la diosa.

<sup>621</sup> Cf. Schironi 1968: 372, n. 6 y 374.

Y parece haber contagiado a la ninfa. Si Calipso ansia que Odiseo se quede con ella, es porque Odiseo, en su contacto, la ha hecho despertar a lo que le falta. O, según se afirma, el despertar será la marcha de Odiseo. La ninfa, como en sus múltiples recreaciones como mujer abandonada, tendrá entonces algo que añorar y que echar de menos para su futuro: el propio Odiseo. Su partida amenaza con imbricarla en el tiempo, en el eje entre pasado, presente y futuro en el que vive el héroe. Hay, así, algo de falaz también en esta ninfa que intenta arrastrar a Odiseo a su manera de vivir, solo para poder mantenerse en ella. Esta estimulación a la vida recuerda la conversión en mortal de Kazantzakis o, como veremos, la Calipso que reniega de su inmortalidad en Tabucchi. La isla epónima del diálogo de Pavese representa una isla metafórica, la de la ilusión por experimentar, la de no cejar en la persecución de los anhelos del alma, la de persistir en la nostalgia por recuperar lo que perdimos, incluso si, como afirma Calipso—en un pasaje que tiene algo de Gebhart y, sobre todo, de Pascoli—no se puede volver al pasado<sup>622</sup>. Una isla que merece la pena buscar y que llevamos con nosotros, como Odiseo, *nel cuore* (*L'isola* p. 136). De este modo, la renuncia a la inmortalidad que dibuja Pavese es la conminación a no claudicar al desierto de anhelos en el que vive Calipso, aunque por momentos, ese *posare la testa e tacere* (*L'isola* p. 133) pudiera parecerse deseable.

#### ***Lettera di Calipso, ninfa, a Odisseo, re di Itaca* de Antonio Tabucchi**

La concepción de la inmortalidad de Pavese como un perpetuo ahora influyó en Antonio Tabucchi<sup>623</sup>. En su *Lettera di Calipso, ninfa, a Odisseo, re di Itaca* publicada en 1987 como parte de la miscelánea de textos *I volatili del Beato Angelico*, el escritor italiano propone una nueva lectura del sentido de la vida a través del punto de vista de una Calipso, no humanizada como la de Kazantzakis, pero deseosa de la mortalidad tras el abandono de Odiseo, como si se hubiera consumado ese despertar que temía la ninfa de Pavese. Asimismo, la reelaboración de Tabucchi guarda una estrecha afinidad, en sensibilidad y estilo con la obra de Eça de Queiroz, cuyos relatos él conoció, como profesor, traductor, crítico y enamorado de la literatura portuguesa<sup>624</sup>.

El texto de Tabucchi, sin embargo, recrea la aventura odiseica bajo una configuración formal completamente diferente a sus precedentes: su recreación se inscribe dentro del género literario epistolar. Se trata de una carta dirigida por Calipso a Odiseo, mucho tiempo después de la marcha del héroe de Ogiya, en la que la ninfa reflexiona sobre la naturaleza de su inmortalidad, y manifiesta su deseo de tornarse mortal. En lo que respecta a su tratamiento del tema odiseico, por cuanto que se ubica en

---

<sup>622</sup> La representación de la Ítaca que encontrará Odiseo a su vuelta como solo como *un po' di fumo* (*L'isola* p. 135) por Calipso evoca el deseo homérico del héroe de contemplar siquiera el humo que se eleva desde su patria (*Od.* I 58). La concepción de esta Ítaca está cercana a la del archiconocido poema de Kavafis.

<sup>623</sup> “A sua *Lettera* s’inserisce piuttosto nel genere della riflessione morale attraverso il mito che in Italia ha trovato il suo esempio maggiore nei *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese” (Fornaro 2012: 309).

<sup>624</sup> También Ferrari (2003: 478) y Fornaro (2012: 309) constatan el vínculo entre los tratamientos del episodio de Calipso de Eça de Queiroz y Tabucchi.

el marco temporal con posterioridad a lo narrado en la *Odisea*, podríamos considerarla una continuación proléptica del poema homérico—y en cierto sentido, como veremos, de *A perfeição* o el diálogo de Pavese—. Genéricamente, la *Lettera di Calipso* se alinea con la tradición latina de la elegía amorosa epistolar, esto es, de las *Heroidas* de Ovidio, como paradigma de la expresión de la queja amorosa de una heroína mitológica a su amado por medio de una epístola. Para Tabucchi la carta supone un instrumento de expresión fascinante—razón por la que es un elemento constante a lo largo de su producción literaria—, casi místico, por su capacidad para viajar no sólo a través del espacio, sino, lo resulta más importante para nuestros intereses actuales, a través del tiempo y de diferentes planos de realidad<sup>625</sup>. El recurso de la misiva no es, tampoco, desconocido en la tradición de reescrituras del episodio de Calipso, como vehículo para la comunicación entre dos personajes que pertenecen a mundos diferentes y que suelen encontrarse separados en el espacio: una carta le dirigía ya Odiseo a Calipso, para expresarle su arrepentimiento por haberla dejado y rechazado la inmortalidad que le ofrecía, en los *Relatos Verídicos* de Luciano (*VH* 2, 27-29, 35-36)<sup>626</sup>.

La perspectiva de Tabucchi, no obstante, es la contraria a la de la recreación de Luciano, *A perfeição* o la *Odisea* de Kazantzakis. Estos tratamientos se centran en la experiencia del héroe de Ítaca, introduciéndose en su rememoración y priorizando su perspectiva de la inmortalidad. Como representante que es de la humanidad en estos relatos, se pretende que el lector se identifique con los padecimientos del héroe forzado a la inmortalidad y que comparta sus conclusiones sobre la naturaleza profunda de la misma. En cambio, Tabucchi nos sitúa siempre dentro de la intimidad de Calipso. De hecho, apenas hay acción propiamente dicha en la obra del italiano. Toda ella consiste en una larga reflexión que la ninfa, enfrentada a su propia inmortalidad, dirige a su antiguo amante. En este sentido, la carta, que no constituye sino un diálogo en diferido, y que, en el campo de lo literario, funciona casi como un trasunto del monólogo interior, se acerca más, por extraño que parezca, a la reelaboración de Pavese que a cualquiera de sus otros precedentes mencionados en el acercamiento al episodio de Calipso, si bien aquí limitada solo a uno de los lados del coloquio.

Así, a diferencia de Eça y Kazantzakis, y como decantándose por explorar la perspectiva de la ninfa en el coloquio de Pavese, Tabucchi ha elegido la figura inmortal para describir los sinsabores de la inmortalidad, por así decirlo, desde dentro. El cambio

---

<sup>625</sup> Cf. Capano 2007: 194-195.

<sup>626</sup> Otros ejemplos en la tradición literaria de Calipso sería el poema *Mensaje en una botella* (1963) del poeta canario F. J. Silva—si un mensaje lanzado al mar en una botella puede considerarse una forma de carta—, en el que Odiseo escribe a Penélope avisándola de que no volverá a su infernal telar, sino que se quedará con la no nombrada Calipso, más alta y más bella, como afirmaba Homero, a la que lo trajo una compasiva y benévola marejada, con quien disfruta de vestidos, de “purpureo néctar ambrosía | mejor café”, que le promete la inmortalidad, y junto a la que encuentra “en el amor contentamiento”. Representa Silva a Otor Odiseo que cae en la tentación. Un caso especial sería la conversación telefónica mantenida entre los *alter ego* de Calipso y Odiseo en el cuento *Le téléphone de Calypso* en *Histoires desobligeantes* de Léon Bloy (1894), que se abre con una frase que imita el inicio del *Télémaque* y en la que los protagonistas épicos se convierten en una pareja de recién divorciados que se proponen ser amantes.

de focalización se evidencia, en un juego de resonancias con Homero, pero también con el inicio del cuento Eça de Queiroz<sup>627</sup>, en el hecho de que ahora es Calipso se apostó día tras día, ansiando la mortalidad, junto a la ribera del mar, en un nuevo giro del sujeto del que experimenta la nostalgia, como en Propertio o en el *Télémaque*.

E invece resto qui, a fissare il mare che si distende e si ritira, a sentirmi la sua immagine, a soffrire questa stanchezza di essere che mi strugge e che non sarà mai appagata — e il vuoto terrore dell'eterno.

*Lettera di Calipso p. 33*<sup>628</sup>

Este cambio de perspectiva motivado por el diverso género en el que el episodio es reescrito en cada caso y el distinto momento cronológico en el que se sitúan en la historia, sin embargo, más que a una oposición apunta a una complementariedad con la visión que Eça ofrece de la aventura de Calipso, y a un paralelismo respecto a la de Kazantzakis. La afinidad entre estas reelaboraciones es posible gracias a que la descripción de la naturaleza de la inmortalidad se hace en términos similares. El italiano, como antes que él el luso y el cretense, se apoya en el empleo del léxico y la adjetivación para transmitir su visión de la esencia de la mortalidad *versus* inmortalidad. La caracterización de estas condiciones opuestas se mueve siempre en las mismas dicotomías semánticas que señalan su inherente incompatibilidad: la inmortalidad es, así, lo inagotablemente bello, pero también lo inmutable y pasivo. La vacuidad de lo eterno. Por el contrario, el mundo humano representa el cambio, en una mudanza de las cosas que la lleva irremediablemente al decaimiento y la muerte, pero que también comporta la actividad, la posibilidad de realización personal, y el disfrute de las cosas en su variedad y finitud.

Como resulta evidente, la mayor brevedad del texto de Tabucchi llama a una considerable limitación de esta práctica de la adjetivación contrapuesta. Así, por ejemplo, se deja ver en la descripción de la isla que, a pinceladas, pinta Tabucchi en su carta:

Violetti e turgidi come carni segrete sono i calici dei fiori di Oigia;  
piogge leggere e brevi, tiepide, alimentano il verde lucido dei suoi  
boschi; nessun inverno intorbida le acque dei suoi ruscelli.

*Lettera di Calipso p. 32*

Los elementos—las violetas, los arroyos, los bosques—son homéricos, notados en la écfrasis de Oigia de la *Odisea* (*Od.* V 59-75), pero los califica para resaltar su perfección: las flores son túrgidas, el verde de los bosques, lúcido; e incorpora características que proceden, no ya de la representación de Oigia, sino de la tradicional configuración de otros paraísos griegos, como el Elíseo homérico (*Od.* IV 563-569)—lluvias ligeras, breves y templadas; ausencia de invierno—, en una belleza, que, por permanecer siempre igual, denota al mismo tiempo una siniestra imperturbabilidad. Ello

<sup>627</sup> O, en un antecedente mucho más remoto, *L'Ulisse errante* de Badoaro-Sacratì.

<sup>628</sup> Manejamos la edición de 2012 de la editorial Sellerio.

contrasta con la evocación que Calipso hace de la apariencia y situación de Odiseo, que ha envejecido, y ahora presenta un aspecto huesudo y nudoso, rodeado de la risa de sus nietos y las hojas amarillentas del otoño.

Esta semejanza en la interpretación que se hace de la inmortalidad permite que los tratamientos puedan entenderse como análogos, pero las inquietudes y argumentos que las animan no son exactamente idénticas. Si en la demostración del sinsentido de la inmortalidad Eça se centraba en la imperfección como condición necesaria para una vida humana plena, Kazantzakis remitía a su vacuidad y falta de sentimiento, Tabucchi centra su reflexión, en este caso, en la naturaleza del tiempo. En este sentido, la mayor influencia es la concepción de Pavese. La inmortalidad de Tabucchi posee características muy parecidas a la de *A perfeição* o la *Odisea* de Kazantzakis en cuanto a su perfección e inmutabilidad. Pero su inalterabilidad radica en que no está sometida a la acción del tiempo. Calipso vive en un perpetuo ahora, un *fisso momento privo di inizio e di fine* (*Lettera di Calipso* p.33), ajena por siempre al paso del tiempo, que recuerda aquel “aceptar el instante” de la ninfa en *L’isola*. La Calipso del diálogo ha despertado por fin. Su encuentro con Odiseo le ha permitido conocer la experiencia humana del tiempo y la ha vuelto sensible a lo vano de su forma de existencia. La desgracia de esta Calipso es que la mera marcha del amado no sirve para sacarla del instante eterno en el que vive y anclarla, como insinuaba Pavese, en el tiempo, atrapada como está por su inmortalidad. En *Lettera di Calipso* nos situamos bastante tiempo después del rechazo de Odiseo a la inmortalidad y el amor de la ninfa y su huida de la retención en Ogiogia. En realidad, Tabucchi no menciona de forma explícita ninguno de los acontecimientos de la *Odisea*, sino que se dan por conocidos y forman el trasfondo de la carta.

Mientras que en Eça de Queiroz, Kazantzakis y Pavese contemplábamos a una naturaleza mortal, representada por Ulises/Odiseo, que reflexionaba sobre el sentido de su existencia al verse enfrentada a la inmortalidad de Calipso, en Tabucchi tenemos una naturaleza inmortal que, expuesta momentáneamente a la mortalidad, se comprende a sí misma. Se establece, así, un juego de tiempos, tema predilecto en la poesía de Tabucchi<sup>629</sup>, en el que el ahora de Calipso se funde con el pasado de Odiseo, pues para la ninfa la marcha del héroe se produjo hace sólo un instante, a pesar de que a él debe de “parecerle remota”. Al mismo tiempo, Calipso imagina el verdadero presente de Odiseo, que en el momento de partir fue el futuro que tanto anhelaba. El pasado y el presente que fue futuro se unen en el instante perpetuo en el que habita de la ninfa. Sueña con escapar de él, imaginando un futuro en que ella misma, mortal, pudiera envejecer junto a su amado. Porque, aunque desde su inmutabilidad Calipso no puede sentir el transcurrir del tiempo ni puede definir su esencia, sabe que es su pasar, perceptible tan sólo por sus efectos sobre la vida humana, el que proporciona sentido a la existencia. Aparece aquí el concepto casi kármico del “Gran Círculo”, según el cual sólo a través de su interminable disolverse y renacer la vida adquiere significado. Asistimos, por tanto, a la inversión del motivo de la inmortalidad, al menos en uno de sus ejes, puesto que ahora es Calipso la

---

<sup>629</sup> Cf. Capano 2007: 65-69.

que quisiera renunciar a su propia inmortalidad y regresar junto a Odiseo en el mundo mortal. Si pudiéramos imaginar que las obras de ficción tienen continuidad en un mundo paralelo, casi podríamos afirmar que la Calipso de Eça ha comprendido por fin en Tabucchi el rechazo a la inmortalidad de Odiseo, y que la de Pavese siente ya en sí la isla interior que le había traído Odiseo. Un anhelo que la diosa seductora de Kazantzakis ha alcanzó sin desearlo<sup>630</sup>.

Si bien se llega a ella por procesos distintos, la conclusión de estos textos es la misma: sólo la muerte da sentido a la vida. La quimera de la inmortalidad, uno de los sueños más queridos del hombre y más explotado en la literatura, se revela tanto Eça de Queiroz y Kazantzakis como Tabucchi como una mal encubierto que aniquila aquello mismo que parece perpetuar. Menos evidente es Pavese, pero también él parece advertir contra la sumisión a la condena de la desesperanza. Como preludiaba la distinta focalización de los textos, en la *Lettera* de Tabucchi Calipso y Odiseo han intercambiado sus papeles en el anhelo de la vuelta al mundo mortal. La tragedia de Calipso consiste en que para ella no existe posibilidad de escapar a la inmortalidad, sino que se sabe para siempre sometida a ella. La alegría final con la que el héroe parte de Ogiya en *A perfeição* se troca en la tristeza final de Calipso, condenada para la eternidad a una existencia que sabe vana y sin sentido. Y así, la dejamos contemplando el mar, en el triste punto de partida de Odiseo/Ulises en la *Odisea* y *A perfeição*.

E sogno un'altra me stessa, vecchia e canuta, e cadente; e sogno di sentiré le forze che mi vengono meno, di sentirmi ogni giorno più vicina al Grande Circolo nel quale tutto rientra e gira; di disperdere gli atomi che formano questo corpo di donna che io chiamo Calipso. E invece resto qui, a fissare il mare che si distinde e si ritira, a sentirmi la sua immagine, a soffrire questa stanchezza di essere che mi strugge e che non sarà mai appagata—e il vacuo terrore dell'eterno.

*Lettera di Calipso* p. 33

### **3. LAS CONTINUACIONES DE LAS AVENTURAS DE ODISEO: *LES DERNIÈRES AVENTURES DU DIVIN ULYSSE* DE ÉMILE GEBHART Y *L'ULTIMO VIAGGIO* DE GIOVANNI PASCOLI**

#### ***Les dernières aventures du divin Ulysse* de Émile Gebhart**

En 1902, Émile Gebhart, más conocido por su faceta de historiador del arte y crítico de la cultura, publica *D'Ulysse à Panurge: contes héroï-comiques*, una colección de cuatro narraciones breves entre las que se encuentra *Les dernières aventures du divin Ulysse*<sup>631</sup>. Se trata de una obra ecléctica, en la que el autor francés gusta de introducir episodios inspirados en diversas leyendas y episodios literarios grecolatinos de diferentes

---

<sup>630</sup> Y que la Calipso de Gebhart, como veremos, sin embargo, siente como una pérdida.

<sup>631</sup> Recogemos con leves modificaciones el análisis que realizamos a propósito de *Les dernières aventures du divin Ulysse* de Gebhart para nuestra publicación Navarro Diana 2019c.



géneros—sobre todo, tragedia y novela griega, además de la épica—, así como numerosas alusiones a los más variados aspectos de la civilización grecorromana. Sin embargo, como su propio título apunta, su hipotexto fundamental es el de la *Odisea*: la obra está concebida como una continuación proléptica<sup>632</sup> del poema homérico, en doce capítulos.

A diferencia de la *Odisea*, *Les dernières aventures du divin Ulysse* no cuenta ya la vuelta del héroe a la patria, sino la reanudación de sus andanzas lejos de su isla natal en pos de las que habrán de ser sus últimas peripecias. La continuación de los viajes de Odiseo goza de una larga tradición literaria que se remonta hasta el Ciclo Épico con la *Telegonía*, en la que la nueva marcha del héroe está ligada al cumplimiento de los rituales profetizados por Tiresias en *Od.* XI 121-134. No obstante, será Dante quien, en los versos 85-142 del canto XXVI de su *Infierno*, en verdad afianzará para la literatura posterior la representación de un Ulises que, dominado por una ávida ansia de conocimientos, reniega de cualquier vuelta al hogar y navega ininterrumpidamente desde la isla de Circe hacia su perdición más allá de las columnas de Hércules. Tras la estela de Dante seguirá el *Ulysses* de Tennyson (1842). En este caso, el personaje epónimo llega a retornar tan sólo para constatar su profunda insatisfacción con la existencia que Ítaca le depara. Una insaciable sed de nuevas vivencias y descubrimientos lo empuja a echarse al mar una vez más en un incesante peregrinaje sin destino o desenlace conocido al que sólo la muerte pondrá fin. También Pascoli en su *L'ultimo viaggio* (1904), de quien nos ocuparemos a continuación, y Kazantzakis con su *Odisea* (1938), de la que ya hemos hablado, reflejan la desazón de Odiseo en su patria y lo lanzan a nuevas aventuras<sup>633</sup>.

Estas reanudaciones se construyen sobre una inversión de la línea argumental de la epopeya, que ahora progresa desde Ítaca hacia la travesía marítima, y que transforma la naturaleza misma del relato y de su protagonista. Ante todo, la *Odisea* es un *nóstos* y Odiseo, el héroe que regresa. El retorno constituye su propósito primordial, su anhelo más profundo y uno de los aspectos más distintivos de su personalidad, de suerte que los diferentes trances que afronta en su trayecto, cualquiera que sea su cariz, le suceden contra su deseo<sup>634</sup>. Al atribuirle el desapego por el hogar y hacer del afán de saberes y experiencias su motivación principal, el personaje queda convertido de modo inevitable en una figura “fundamentally different from Homer’s Odysseus. They are outward bound, centrifugal, while in the *Odyssey* the force of Odysseus’s heart and mind is essentially homeward bound, centripetal, towards Ithaca and Penelope” (Stanford 1954: 89). Su historia ulterior posee, por lo tanto, una dimensión necesariamente diferente a lo que encontramos en Homero.

La obra de Gebhart se inscribe en esta misma tradición. La reelaboración de las aventuras de la *Odisea* llevada a cabo por Émile Gebhart se construye en torno a un

---

<sup>632</sup> Cf. Genette 1989b: 216-224.

<sup>633</sup> A propósito de la *Telegonía* como continuación del Ciclo Épico de las aventuras de Ulises, remitimos a Castiglioni 2013. Sobre la continuación de los viajes de Ulises en la tradición literaria, cf. Stanford, 1954: 178-182, 201-208, 226-240; Hall 2008b: 210-213; Schironi 2015.

<sup>634</sup> Odiseo señala lo terrible de la vida errante en *Od.* XV 343.

constante juego de inversiones temáticas que alteran drásticamente el significado original de su modelo homérico, de las que el primer nivel viene procurado por el propio planteamiento de la obra como una continuación del poema homérico. La recreación de Gebhart, con todo, está marcada por un tono mucho más incisivo, pesimista y marcadamente agrio que cualquiera de los precedentes citados en esta tradición de continuaciones de la *Odisea*, muy lejos de la fuerza del explorador impenitente de Dante o del marinero empedernido de Tennyson<sup>635</sup>. La experiencia doméstica no sólo resulta anodina y asfixiante para el héroe por su incapacidad para colmar sus aspiraciones vitales y expectativas, sino que se torna activamente opresiva y hostil. Ítaca es el lugar donde le han alcanzado los remordimientos por los crímenes cometidos, en especial el asesinato de Astianacte, que acarrearán con seguridad el castigo divino que personifica Némesis. La vida errante, que con su constante actividad y variopintas peripecias había conseguido acallar tales recuerdos, es vista ahora como una esperanzada tregua a los pesares presentes (*Les dernières aventures* I pp. 5-6)<sup>636</sup>. Gebhart se hace eco, potenciándola, de la tradición que ve a Ulises como un ser culpable y criminal, justamente perseguido por la ira vengadora de los dioses, que ya apreciáramos en la pervivencia del episodio de Calipso en la *Les paroles que dist Calypson* de Ronsard y que vuelve a detectarse en la *Odisea* de Kazantzakis. Hostigado por funestas visiones, Ulises se refugia en la ribera, donde pasa sus días sumido en la evocación feliz de su pasado marinero y en la observación del añorado ponto.

Esta situación plantea la inversión del motivo de la nostalgia respecto a la *Odisea*, pero en un eje distinto a las vistas hasta ahora. El sujeto no cambia, sigue siendo Odiseo. Sin embargo, en el poema homérico, Odiseo exterioriza su anhelo por su patria cuando se encuentra retenido por Calipso alejándose de la isla y sus habitantes, sentándose junto a la costa, contemplando el mar y entregándose al llanto mientras piensa en el retorno (*Od.* V 81-84, 151-158). Gebhart expresa con inusitado lirismo la añoranza de su protagonista prácticamente en los mismos términos que la epopeya, pero ahora Ulises se encuentra acorralado en Ítaca y el peregrinaje, idealizado y olvidados todos los penosos trabajos que implicó, se ha trocado en el objeto de su melancolía (*Les dernières aventures* II pp.7-11). Se han invertido, de este modo, los papeles: si en la *Odisea* el héroe ansiaba poder regresar a su hogar y lamentaba verse prisionero en Ogigia, en el relato del autor francés Ulises aborrece Ítaca y desearía embarcarse de nuevo. Es decir, añora aquello de lo que quería escapar y quisiera escapar de lo que añoraba<sup>637</sup>. La asociación del estado del héroe en la Ítaca de esta reelaboración y en la Ogigia de la *Odisea* viene reforzada por la descripción del acogedor prado florido en el que se convierte la ribera itacense con la

---

<sup>635</sup> “A sardonic study in sensuality, cruelty and disaster...utterly different in its harsh, embittered tone” lo llama Stanford (1954: 210, n. 45).

<sup>636</sup> Citamos según la edición de 1905.

<sup>637</sup> La inversión no es, con todo, total, pues Ulises no añora concretamente Ogigia, sino su concepto de la navegación y lo vivido en ella, aunque es cierto que Calipso y Circe ocupan un espacio preferente en su memoria (I pp. 5-6).

llegada de la primavera (*Les dernières aventures* II pp. 8-9), que nos recuerda al *locus amoenus* que describe Hermes en *Od.* V 59-75.

La llegada de Menelao, que se llega a Ítaca para pedirle ayuda en la localización de una Helena que ha vuelto a huir, proporcionará a Ulises el pretexto perfecto para re-emprender la travesía, que adopta así la condición de una huida precipitada (*Les dernières aventures* III p.16). Su recorrido, además de otras aventuras inspiradas en diversas fuentes, proporcionará la oportunidad de visitar algunos de los episodios odiseicos. El hecho de que Gebhart reconduzca a Ulises, no solo a otras aventuras que nada tienen que ver con el hipotexto odiseico, sino también a algunos de los mismos escenarios de sus aventuras homéricas potencia la sensación de inversión de la trama de la *Odisea*. Pero, además, es que, en sus sucesivas calas, Ulises hallará una versión cruelmente trastocada respecto al modelo homérico. Sobre ellos planea la sombra de la venganza de los dioses, ya que, a menudo, las circunstancias actuales son consecuencia de las acciones anteriores del personaje homérico. Se descubre, así, el segundo nivel de inversiones temáticas en la continuación de Gebhart, que afecta a cada episodio en concreto. Veamos cómo se configura en el episodio de Calipso.

En el capítulo VII de *Les dernières aventures du divin Ulysse*, el héroe decide de forma unilateral posponer por el momento la búsqueda de Helena y desviar el rumbo hacia la isla de Calipso. Dejando Ítaca al margen, será este el primer escenario propiamente homérico al que se vuelve en la recreación de Gebhart, y uno de los más ilustrativos de su proceder. La intención del protagonista al regresar a Oigía es buscar el antiguo refugio hospitalario y benévolo que les permita a él y a sus acompañantes *pour quelques jours, oublier près d'elle [Calipso] nos récentes misères, la Pythie, le Styx, Oreste et Cassandre* (*Les dernières aventures* VII p.50). Ello proporciona una muestra concreta de hasta qué punto la percepción primera de los trances odiseicos ha quedado distorsionada por el recuerdo utópico de este Ulises desertor de la patria respecto al hipotexto homérico: la permanencia de Odiseo en la isla de la ninfa por siete años no fue gustosa, sino forzada, una prueba más que superar para poder completar el *nóstos*. En cambio, ahora, la estancia junto a Calipso ha sido reducida a un tierno lance amoroso, sin ninguno de los aspectos negativos que posee en el hipotexto<sup>638</sup>.

Sin embargo, la realidad que Ulises, Menelao y Eumeo, que los acompaña en su viaje, descubrirán al desembarcar en la isla de Calipso distará mucho de sus expectativas. En efecto, en lugar de una bella diosa capaz de acogerles en su paraíso terrenal y concederles la vida y juventud eternas hallarán a una anciana al borde de la muerte, tras haber perdido ella misma su propia inmortalidad. La principal inversión que afecta al episodio de Calipso en *Les dernières aventures du divin Ulysse* es, por tanto, la del motivo de la inmortalidad.

---

<sup>638</sup> En gran medida porque Calipso y Circe conforman en la obra de Gebhart dos concepciones polarizadas del amor: el uno, puro y desinteresado, casi espiritual; el otro, violento, egoísta y carnal.

El encuentro con la ninfa no es inmediato, sino que viene anunciado por una serie de cambios en el paisaje de la ínsula que los personajes van percibiendo progresivamente conforme se adentran en el lugar. Contrariamente a la descripción de Ogiogia que hacía Hermes a su llegada como un espacio idílico de naturaleza exuberante y gran hermosura (*Od.* V 59-75), se dibuja en este momento un paraje que, lejos de su acostumbrado verdor, parece devastado por el fuego (*Les dernières aventures* VII pp. 51-52). Gebhart introduce en la isla un *forêt d'amour*, de clara inspiración grecolatina, cuyos árboles están marchitos, y el altar a Eros, que los amantes solían adornar con guirnaldas de flores, en ruinas y semi-enterrado entre la maleza. Se trata ahora de un sitio lúgubre, descuidado, yermo. No puede uno evitar, en la tradición francesa, pensar en aquellos lugares de amor compartido que evocaba Calipso, hermosos y tiernos, pero sobre los que ya planeaba la sombra del abandono, en *Les paroles que dist Calypson* de Ronsard, autor que ya hemos mencionado y cuya influencia sobre el episodio de Calipso en Gebhart se deja entrever por momentos. Subyace, en fin, en *Les dernières aventures du divin Ulysse* una clara alegoría que conecta íntimamente la primavera y belleza perpetuas de Ogiogia con la juventud sempiterna en la que vivía Calipso, ambas perdidas a un tiempo a causa del amor rechazado, que viene representado en el incendio sin control que ha arrasado la región, según la antigua metáfora amorosa de la pasión, pero también del despecho, como un fuego que abrasa lo que toca.

La razón del inesperado envejecimiento de Calipso reside en un supuesto *secret des Nymphes*<sup>639</sup>, según el cual conservan su inmortalidad y juventud eternas mientras permanecen vírgenes, o, si se enamoran, en tanto que su amante les sea fiel; pero, tan pronto como este las abandone, envejecen repentinamente todos los años vividos hasta entonces (*Les dernières aventures* VII pp.52-53). Calipso ronda, así, los cien años y, según predice, morirá esa misma noche. La inversión es, una vez más, completa: mientras que en el poema homérico Calipso promete otorgar la inmortalidad a Odiseo con la pretensión de mantenerlo a su lado para la eternidad, sin conseguir persuadirlo (*Od* V 135-135, 203-213), en esta reelaboración es su propia inmortalidad la que dependía de la permanencia de Ulises, aunque él lo desconocía, y se ha desvanecido a consecuencia de su marcha. Ni la oferta de la inmortalidad ni la retención del héroe, o, como hemos dicho, sus pesares en la *Odisea* son explicitadas por Gebhart, acaso porque serían difícilmente conciliables con el desarrollo y la índole benigna del episodio: el autor cuenta con el conocimiento del hipotexto que supone a sus lectores para que la alteración obrada sobre el modelo sea inteligible.

La pérdida de la inmortalidad de Calipso y su subsiguiente envejecimiento y muerte, no tiene antecedentes, más allá de la fábula 243 de Higino y su suicidio por Calipso. Posteriormente, será también usada, como hemos analizado, por Kazantzakis, sin que sea imprescindible suponer un conocimiento de la obra de Gebhart por parte del cretense. Las transformaciones en mortales de sus Calipsos se presentan también de

---

<sup>639</sup> El hecho de que sea un secreto vendría a explicar porque esta información no fue revelada en la *Odisea*, aunque, por supuesto, se trata de una invención de Gebhart.

maneras muy diferentes: en Kazantzakis somos solo alertados por el canto, doloroso, de Calipso de su conversión en humana, que, de acuerdo con la visión que la *Odisea* presentaba de la inmortalidad, se refleja en la repentina adquisición de la capacidad de sentir, sin que nada más se nos diga de las repercusiones de tal cambio. En Gebhart, por su parte, encontramos a Calipso con esta metamorfosis ya consumada y en sus últimos momentos. Esta, además, parece afectar solo a cuestión del envejecimiento: la ninfa no guarda rencor a Ulises por su decaimiento y pronta muerte, y se muestra como un parangón de dulzura, tan pura y amable como él la recordaba. Apenas es posible reconocer en esta Calipso la compleja y pasional ninfa homérica, no tanto por su edad, como por su disposición<sup>640</sup>.

Volviendo a la pérdida de la inmortalidad, nos parece probable que Gebhart se haya inspirado en dos motivos tradicionales: por un lado, en la pérdida de la belleza de la mujer mágica en algunas leyendas del tópico del Venusberg, al que ya hemos aludido en capítulos anteriores, cuando su amado la abandona o se percata de su encantamiento. Algo similar, por ejemplo, es que sucede con la maga Alcina en el *Orlando furioso* de Ariosto, cuando Ruggiero, despertado de su hechizo, es capaz gracias a un anillo milagroso de ver el verdadero rostro de la hechicera, horrible y decrepito. Por otro, en la noción tradicional de puesta en valor de la virginidad, que en ciertos mitos deben proteger a toda costa las ninfas o doncellas, para las cuales puede haber algún tipo de consecuencia indeseada si la entregan o les es arrebatada, como ocurrió, entre otras, con Calisto, ninfa del séquito de Ártemis caracterizada posteriormente en la Osa Mayor (Apollod. *Epit.* 3.100-101; Hyg. *Astr.* II 1; Ov. *Fast* II 155-192).

De otra parte, la tradición griega y latina cuenta con multitud de historias que señalan la incompatibilidad de las relaciones entre diosas y mortales por tratarse de uniones inherentemente desequilibradas, una cuestión puesta de relieve por la propia narración del episodio en la *Odisea*. Las consecuencias físicas de estos enlaces suelen recaer sobre la parte mortal de la pareja, llevándoles a la muerte, como demuestra el catálogo expuesto por la propia Calipso en *Od.* V 118-129; a algún tipo de desfiguración o alteración corporal, casos entre los que cabe destacar el de Titono, condenado a un envejecimiento sin límite precisamente a resultas de una malograda concesión de la inmortalidad; o a la impotencia. Tal es el temor, recordemos, que manifiesta Anquises al sospechar que se une a una diosa en el *Himno homérico a Afrodita* (*h. Ven.* 187-190). Para la divinidad implicada, protegida por su inmunidad celestial, queda a menudo el sufrimiento afectivo de la pérdida del ser amado—el caso más célebre es, quizá, el de Afrodita y Adonis (Ov. *Met.* X 707-739)—o de su descendencia, que ha heredado la mortalidad de su progenitor, de lo cual se lamenta Tetis en *Il.* XVII 429-441. Gebhart, por tanto, ha intercambiado en el episodio de Calipso los términos en los que acostumbran

---

<sup>640</sup> Una Calipso que es toda luz aparecía en *A perfeição* y en los *Relatos Verídicos* de Luciano, si bien en esta última se sugerían las posibilidades de un peligro.

a producirse los fatales desenlaces de estas infelices relaciones a través del inusitado recurso de la pérdida de la inmortalidad.

La configuración del episodio en la obra del autor francés implica también que la responsabilidad de cómo se desenvuelve la aventura con Calipso ha caído del lado contrario al que plantea la *Odisea*. Allí, era Calipso la que retenía egoístamente a Odiseo contra su voluntad y pretendía frustrar su ansiado retorno conservándolo por siempre a su lado. Era a ella, sin duda, a la que debía atribuirse el sufrimiento arrostrado por el héroe durante su dilatada estadía en Ogiya y la existencia misma de este nuevo peligro en el devenir de su *nóstos*. La intervención divina se orientaba entonces al auxilio del héroe por este inmerecido sufrimiento. La narración de *Les dernières aventures du divin Ulysse*, por su parte, crea la impresión en el lector de que Ulises, aunque inadvertidamente, ha propiciado la muerte de un ser tan puro y bondadoso como es la Calipso que presenta Gebhart con su individualista decisión de regresar a Ítaca, traicionando con ello el pacto de amor que existía entre ambos. Se trata de la ruptura del *foedus amoris* presente en el episodio de Dido de la *Eneida* o en el largo poema de Ronsard sobre Calipso, si bien la reacción de estas es bien diferente a la dulce sumisión que manifiesta la ninfa en Gebhart. Más afín parece su llorosa respuesta al dolor del héroe que encontrábamos en las *Elegías* de Propertio, que ya insinuaba un engaño de Ulises en II 21-13-14. Ulises suma, pues, la desaparición de la ninfa a su ya larga lista de acciones nefandas por las que habrá de pagar un elevado coste.

El héroe se arrepiente sinceramente del daño que ha causado de forma inconsciente a Calipso y lo considera una suerte de penitencia impuesta por sus faltas, deseando que baste para aplacar la cólera de los dioses (*Les dernières aventures* VIII p. 54). La justicia divina, sin embargo, sólo se dará por satisfecha con su muerte a manos de Telégono. Resta, pues, ofrecer una interpretación sobre el significado de la serie de inversiones que articulan la recreación de la *Odisea* de Gebhart. La primera conclusión que puede extraerse es la imposibilidad de recuperar el pasado. No se puede revivir una experiencia, en parte porque, idealizadas en el recuerdo nostálgico, estas nunca fueron realmente lo que más tarde evocamos; en parte también porque los lugares y personas que conocimos han quedado alterados para siempre por nuestro propio paso por ellas. En el caso de este Ulises, su intervención siempre desemboca en un resultado desgraciado y, con sus atroces acciones, ha atraído contra él la ineludible cólera de los dioses. Esta es la segunda lectura que podemos hacer de la obra de Gebhart, de evidentes resonancias trágicas: nadie puede escapar al destino, que trae consigo, como Némesis, el justo castigo por los actos cometidos, ni siquiera el astuto Ulises.

### ***L'ultimo viaggio* de Giovanni Pascoli**

Tan solo dos años más tarde de la publicación de *Les dernières aventures du divin Ulysse* aparecerá una de las más importantes contribuciones italianas a la tradición de los últimos viajes de Odiseo. Se trata de *L'ultimo viaggio* de Giovanni Pascoli, un largo poema narrativo contenido en sus *Poemi conviviali* (1904). Dividido en veinticuatro

poemas más pequeños o “cantos”, parece claro que “the poem was conceived as a miniature *Odyssey*” (Schironi 2015: 357). El argumento de *L’ultimo viaggio* es extrañamente coincidente con el de Gebhart, sin que parezca que hubiera oportunidad de un conocimiento por parte del italiano de la obra francesa a la hora de su composición. En el poema de Pascoli, un Odiseo desencantado con la vida que le ha deparado Ítaca, se lanza de nuevo al mar con la intención de visitar sus antiguas aventuras homéricas. La intención de Pascoli, según declaró el propio poeta, era la de conjugar la visión de Dante y Tennyson de un Ulises que se lanzaba hacia nuevas experiencias con la predicción homérica de Tiresias sobre la muerte del héroe, una suave muerte, según el vate, que procedente o lejos del mar, según las interpretaciones (*Od.* XI 134-135)<sup>641</sup>. Sin embargo, su reelaboración de la *Odisea* está lejos del ímpetu aventurero de Dante y Tennyson como de la caústica y oscura recreación de Gebhart. El del poema de Pascoli es el tono de un dulce ensueño nihilista, en el que un héroe que ha perdido el sentido de su propia identidad parte al reencuentro de su pasado para encontrar, casi literalmente, la nada.

El Odiseo de Pascoli no es la figura criminal del Ulises de Gebhart, un hombre atormentado por sus iniquidades pasadas que huye de Ítaca expulsado por sus particulares Furias vengadoras, sino el héroe que, tras cumplir con los mandatos de Tiresias, se sienta en casa a esperar esa pronosticada muerte. Pero la muerte no llega, y en la futilidad de la espera y el apartamiento de sus peripecias marítimas, la noción del héroe de su propia identidad y del propósito de su existencia se van diluyendo al tiempo que su juventud. El mal de la inacción recuerda las reflexiones que subyacían a las recreaciones de Eça de Queiroz, Kazantzakis y Tabucchi sobre el significado de la inmortalidad, pero en Pascoli el nihilismo es absoluto, pues la vida humana no supone ya el reverso y refugio donde Odiseo encuentra el sentido de la existencia, sino que es en el propio seno de la mortalidad donde tiene lugar esta aniquilación del ser. Tras una espera que dura nueve años, al décimo—la equivalencia con la duración de su periplo homérico y la espera de Penélope no es casual—Odiseo decide partir. El héroe, sin embargo, no parte, como en Dante, Tennyson, Kazantzakis y, parcialmente, en Gebhart, hacia aventuras totalmente nuevas, que le proporcionen una nueva concepción de sí mismo; “he moves backwards, rather than forwards” (Schironi 2015: 362), intentando recuperarse a sí mismo en la reviviscencia de sus antiguas hazañas.

El poema de Pascoli, pues, da la vuelta a la línea argumental de la *Odisea*, que ahora progresa desde Ítaca a la revisión de los antiguos episodios homéricos, que tendrán su final en el episodio de Calipso. Así pues, aun si los anhelos de Odiseo no se codifican en el poema de Pascoli en los mismos términos que el canto V de la *Odisea*, podemos afirmar de igual modo que todo él, y especialmente su primera parte, es una exploración en la misma medida del motivo de la nostalgia, que ahora se orienta a un tiempo anterior y no a un lugar concreto. En efecto, durante su estancia en Ítaca tras su retorno, Odiseo no manifiesta su añoranza sentado en la ribera, con los ojos fijos en el mar, llorando por el deseo de emprender el viaje, sino que ahora se sienta junto al hogar, en el interior de

---

<sup>641</sup> Stanford 1964: 205, Sole 2003: 518.

su casa, en compañía de su esposa. Pero se halla igualmente atrapado por su anhelo del pasado:

E per nove anni al focolar sedeva,  
di sua casa, l'Eroe navigatore:  
ché più non gli era alcuno error marino  
dal fato ingiunto e alguno error terrestre.  
Sì, la vecchiaia gli ammollia le membra  
a poco a poco. Ora dovea la morte  
fuori del mare giungergli, soave,  
molto soave, [...].

*L'ultimo viaggio V 1-8*<sup>642</sup>

Como apunta Schironi (2015: 361), Odiseo no habla con Penélope ni le comunica el contenido de las rememoraciones, rayanas en la alucinación, en las que se halla sumido. Entre ellas figuran también algunas que remiten al episodio de Calipso, como las constelaciones que guiaban su travesía por el mar desde Oigia (*L'ultimo viaggio VI 20-24*) o la construcción y naufragio de la balsa, recuerdo evocado por el crepitar del fuego en el hogar (*L'ultimo viaggio VII 11-20*). La reminiscencia más concreta del episodio de Calipso, con todo, se produce junto antes de salir, cuando Odiseo arenga a sus nuevos marineros y los exhorta a llevarle a revisitar los escenarios de sus aventuras, afirmando que:

Io non so che lasciai, quando alla fune  
diedi, lo stolto che pur fui, la scure;  
nell'antro a mare ombrato da un gran lauro,  
nei prati molli di violeta e d'appio.

*L'ultimo viaggio XII 30-33*

Aunque el laurel es un elemento desconocido para la éfrasis de Oigia en la *Odisea* (*Od. V 59-75*), la cueva y, sobre todo, los suaves prados de violetas y apio son rasgos reconocibles de paisaje de la isla de Calipso. La reflexión del héroe continúa con alusiones a Esqueria y a Eea. Ese *io non so que lasciai* no debemos, en consecuencia, entenderlo como un arrepentimiento, al estilo lucianesco, del rechazo de la inmortalidad, sino, en línea con el cariz del poema de Pascoli, por haber abandonado la vida aventurera que experimentó entonces y que ahora llama a sus compañeros a recuperar. De nuevo,

---

<sup>642</sup> Manejamos la edición de Leonelli 1980.



aun si con una sensibilidad diferente, el trance de Ogigia ha quedado reducido en la rememoración de una aventura agradable, sin rastro de la retención o del sufrimiento que el héroe allí había padecido. Ogigia ha quedado todavía más simplificada en el recuerdo del Odiseo de Pascoli, que solo recuerda la isla como un lugar bello e idílico. Como sabremos, el llanto, la retención y el ofrecimiento de la inmortalidad se produjeron, pero nada se dirá de ellos hasta el final, para mayor efectismo del colofón de Pascoli, cuando posean ya un sentido distinto. El héroe parte, al fin, de forma subrepticia y sin el conocimiento de su familia, como en otras reelaboraciones veíamos que se alejaba de Calipso, especialmente en Kazantzakis.

Calipso será, en realidad, el final de las nuevas andanzas de Odiseo por sus viejas aventuras. En su revisión de sus hazañas homéricas, el héroe se dirige primero a Eea, donde quiere reencontrarse con Circe, buscando el amor pasado, pero no encuentra a la maga, a pesar de que la oye, o cree oír la, cantando entre los bosques vacíos (*L'ultimo viaggio* XVI-XVII). Tampoco hallará a Polifemo cuando vaya a su isla para recordar la más famosa de sus tretas; tan solo viven en la gruta una pareja de pastores humanos que nada saben del gigante ciego (*L'ultimo viaggio* XVIII-XX). Habiéndolo decepcionado también la búsqueda de su gloria épica<sup>643</sup>, Odiseo recuerda a las Sirenas y cómo ellas la habían prometido el conocimiento de la verdad (*L'ultimo viaggio* XXI). En su camino pasa por los lotófagos, por el reino de los muertos, quienes lo llaman para que olvide y descanse al fin; también por la tierra de los Lestrigones, por Trinacria, por las islas de Eolo, y Escila y Caribdis, sin incidente, como si sus aventuras pasadas hubieran sido tan solo un sueño (*L'ultimo viaggio* XXII). Cuando alcance finalmente a las Sirenas, estas callarán y no contestarán al héroe que les ruega que resuelva su más profunda inquietud: quién es él. El barco encalla en los escollos y se hunde (*L'ultimo viaggio* XXIII). Solo entonces llega Odiseo a la isla de Calipso.

La representación que hace Pascoli de la isla de Calipso en este último canto de su poema, el XXIV, contrasta con el resto de aventuras homéricas evocadas por cuanto que es el único escenario odiseico que permanece tal cual lo encontramos en la epopeya<sup>644</sup>. La descripción de la isla de la ninfa, que ocupa la mayor parte de este bloque final, se corresponde con una literalidad total con la que hace Homero en *Od.* V 59-75: allí siguen la cueva rodeada de viñas cargadas de racimos (*L'ultimo viaggio* XXIV 4-5, cf. *Od.* V 68-69); el bosque de álamos y cipreses olorosos, con ausencia de los chopos (vv. 6-7, cf. *Od.* V 63-64); los búhos, los gavilanes de largas alas y las parlanchinas cornejas que hablan de cosas del mar, con el solo añadido del resoplar de los búhos (vv. 8-9, 11-15, cf. *Od.* V 65-67); también están presentes, como recordaba Odiseo con anterioridad, los suaves prados de violetas y apio (v. 26, cf. *Od.* V 72-73); y la diosa que canta y teje dentro de la gruta, con lanzadera de oro, cerca del fuego donde se quema el cedro odorífero (vv. 16-17, 33-34, cf. *Od.* V 59-62). Tan solo falta la referencia a las

---

<sup>643</sup> “Mitofilo di se stesso” lo llama Ferrucci (1998: 131).

<sup>644</sup> Su existencia real la atribuyen Lunardi & Nugent (1979: 173) a que la diosa representa la muerte física, en una nueva asimilación de Calipso como divinidad de muerte, frente a la ilusión que entrañan los otros episodios homéricos.

cuatro fuentes que en la *Odisea* recorren el lugar (cf. *Od.* V 70-71). La alusión a los prados floridos, que ya habían sido mencionados antes en el recuerdo de Odiseo indican hasta qué punto la isla de Calipso concuerda con las reminiscencias del héroe. Frente al vacío y el silencio del resto de sus escenarios homéricos, Ogiqia, la isla de la inmortalidad, sigue manteniéndose idéntica a su pasado odiseico. También se mencionan otros rasgos propios de la descripción general de Ogiqia proporcionados desde fuera del canto V, como su proverbial alejamiento de hombres y dioses (vv. 9-10, cf. *Od.* VII 246-247) y su posición en el ombligo del mar (v. 44, cf. *Od.* I 50). Incluso la llegada de Odiseo a la isla se produce de la misma manera, arrastrado por el oleaje tras nueve días de ser zarandeado por el mar (vv. 1-3, cf. *Od.* XII 447).

Según señala Schironi (2015: 357-360)<sup>645</sup>, el paralelo estrecho en el uso de la amplia écfrasis y la narración de la llegada de Odiseo a Ogiqia corresponde a un recurso compositivo utilizado por Pascoli a lo largo de toda *L'ultimo viaggio*, por el cual las semejanzas con el relato y la expresión de la *Odisea* producen unas expectativas de que los episodios se desarrollen en la línea homérico que se ven frustrados con giros del argumento. Esto mismo es lo que ocurre en el episodio de Calipso. El poeta juega, incluso, con la posibilidad de que el episodio se desenvuelva en torno a una escena de mensajero, siguiendo estrechamente el desarrollo homérico. La diosa, al oír la conmoción que la llegada de Odiseo ha causado en las aves de la isla, teme que tal algarabía aviar un nuevo mensajero divino venga a anunciarle algún nuevo mal, como ocurrió cuando le ordenaron la liberación de Odiseo:

Non forse hanno veduto a fior dell'onda  
un qualche dio, che como un grande smergo  
viene sui gorghi sterili del mare?  
O mueve già senz'orma como il vento,  
sui patri molli di viola e d'appio?  
Ma mi sia lungi dall'orecchio il detto!

*L'ultimo viaggio* XXIV 22-27

En su miedo la diosa imagina la venida del supuesto dios en los mismos términos que se describía el descenso de Hermes en la *Odisea*, con la rapidez del viento, como un pájaro, al filo de las olas y atravesando los golfos del estéril mal (*Od.* V 46, 51-54). Asimismo, en su soliloquio sobre su temor, Calipso evoca el odio que sienten por ella los inmortales, contra los que clamaba en *Od.* V 118-144. El ἐππέτω de *Od.* V 139, que la tradición había entendido fundamentalmente como una maldición, es recordada en la

---

<sup>645</sup> La estudiosa lo ilustra en las páginas citadas respecto al episodio del Cíclope. La ironía que encierra el uso de este recurso en el canto XXIV de *L'ultimo viaggio* es señalada por Sole 2003: 531. Para una panorámica sobre la imitación pascoliana del estilo homérico, cf. pp. 532-534.

expresión *rimandai sul mare / al suo dolore* (*L'ultimo viaggio* XXIV 30-31). Las palabras de Calipso adquieren ahora su significado completo: la diosa procuraba evitarle con su permanencia en Ogigia el dolor que ahora sabemos que esperaba a Odiseo.

Porque, y aquí viene el gran giro de Pascoli, Odiseo ha llegado a Ogigia, pero lo ha hecho ya muerto. Calipso lo ve al salir de la gruta, sin que los versos que describen su posición sobre la arena lo identifiquen todavía, como un cadáver de pelo blanco, todavía levemente agitado por las olas que mueven su cabeza en un gesto final de asentimiento con el que parecer afirmar su reconocimiento de la gruta ante él (*L'ultimo viaggio* XXIV 33-39). Con Calipso se cierra entonces el círculo de una alteración completa: Pascoli ha ejecutado lo que nadie hasta ahora había hecho en la tradición y ha devuelto a Odiseo a la primera de sus aventuras narradas en la *Odisea*, pero este llega muerto a la isla donde se le había prometido la inmortalidad. El héroe que había perdido su identidad ha vuelto al principio del relato de su gloria épica, pero sin posibilidad de reencontrarse con ella, pues en ese momento ha perdido también su vida. Los versos 44-48 señalan la antítesis entre las situaciones de los dos Odiseos en la isla de Calipso:

Nudo tornava chi rigò di pianto  
le vesti eterne che la dea gli dava;  
bianco e tremante nella morta ancora,  
chi l'immortale gioventù non volle.

*L'ultimo viaggio* XXIV 44-48

Los rasgos del episodio homérico, como la nostalgia que provocaba el llanto de Odiseo, o su rechazo a la inmortalidad, callados antes, se recuerdan ahora, pero tan solo para constatar lo que el héroe había perdido con su retorno: ahora estaba desnudo el que había sido vestido con el ropaje divino de la diosa y aun así se lamentaba; ha sucumbido a la vejez y a la muerte el que había rechazado una vida y una juventud eternas en pro de un retorno que ha resultado carecer de sentido. La vida humana, sometida a la muerte, carece de significado. Pascoli llega, pues, a la conclusión contraria que Eça de Queiroz, Kazantzakis<sup>646</sup> o Tabucchi respecto a la inmortalidad, y, por ende, a la mortalidad.

Así, ante su amado muerto, Calipso, haciendo honor al significado de su nombre, que Pascoli interpreta como *Nasconditrice*, en una imagen de infinita belleza, lo esconde en una nube de su pelo, mientras llora y grita sin que nadie la oiga cuánto mejor es no haber nacido que nacer para morir:

—Non esser mai! non esser mai! più nulla  
ma meno morte, che non esser più!—

---

<sup>646</sup> Algo del nihilismo de Pascoli se manifestaría en el final del héroe en Kazantzakis, cf. González Vaquerizo 2013: 99. Sobre el pesimismo pascoliano, cf. Ferrucchi 1998: 131-132.

Stanford (1954: 208) considera que Calipso representa una suerte de Nirvana, un toque compasivo al final para lo que es una visión marcadamente pesimista de la condición humana. No se puede recuperar lo que vivimos y que lo vivido no significa nada es lo que se extrae de *L'ultimo viaggio*. Y en este nihilismo corresponde justo a la diosa que ofreció la inmortalidad recoger los despojos del hombre al que amó: en un movimiento que nadie previó, Calipso resultó ser para Odiseo aquella muerte suave, muy suave, que venía del mar<sup>647</sup>.

#### **4. LAS TRANSPOSICIONES DE LA *ODISEA*: EL *ULYSSES* DE JAMES JOYCE Y *COLD MOUNTAIN* DE CHARLES FRAZIER**

##### ***Ulysses* de James Joyce**

Durante los siglos XX-XXI se produjo un auge de una particular forma de recreación de la *Odisea*, aquella que Genette<sup>648</sup> llama *transposición heterodiegética*, por la cual la trama del hipotexto es trasladada de marco, normalmente en lo que se refiere a al tiempo histórico y espacio geográfico en el que ocurre su argumento, y sus personajes cambian de identidad. Si esto ocurrió así fue por la increíble influencia de una obra cuya calidad literaria y compleja reelaboración del texto homérico marcó una nueva tendencia en el acercamiento a la recepción literaria de las aventuras de Odiseo. Hablamos, por supuesto, del *Ulysses* de James Joyce, publicada en su totalidad en 1922. Mucho y muy variado es lo que podría decirse del *Ulysses* como adaptación de la *Odisea* en su conjunto<sup>649</sup>. Nosotros vamos a limitarnos a lo que se refiere al episodio de Calipso.

A juzgar por los títulos que acompañaban a la publicación por entregas, el capítulo correspondiente al episodio de Calipso es el IV del *Ulysses*<sup>650</sup>. Se trata de aquel en el que, tras los tres primeros siguiendo las andanzas de Stephen Dedalus de las ocho a las once de la mañana del día 16 de junio de 1904, el relato vuelve atrás en el tiempo para contarnos esas mismas horas, pero esta vez, en la vida del protagonista principal, Leopold Bloom. La primera imitación del episodio homérico de Calipso atañe, por tanto, a su función de articulación del relato de la *Odisea*. El *Ulysses* no comienza *in medias res*, ya que nos relata el día desde su comienzo, pero se desdobra en dos líneas de acción paralelas que

---

<sup>647</sup> Una interpretación contraria a que Pascoli haya mantenido esta tradición con el uso de Calipso es la de Lunardi & Nugent 1979: 173.

<sup>648</sup> Genette 1989b: 375-386.

<sup>649</sup> Para algunos estudios generales sobre el *Ulysses*, dentro de la vasta bibliografía sobre la obra de Joyce, cf. Highet 1985 [1949]: 501-513; Cenni 2002; Zajko 2004; Hall 2008b: 51-53; Ferrer 2009; Gefter Wondrich 2013; Jouanno 2013: 483-519; Flack 2015: 95-123; Butler 2016: 133-142. Para el capítulo de Calipso en concreto, cf. Gilbert 1955 [1930]: 134-147; Glasheen 1974: 70.

<sup>650</sup> Estos encabezados clarifican unas relaciones con el hipotexto homérico que serían discutibles sin su existencia. Cf. Zajko 2004: 315: "What is interesting is that even from their different perspectives there is agreement that the function of the *Odyssey* is to organise and tame the tumult of the contemporary. But it is not at all clear that when a reader is introduced, for example, to Leopold and Molly Bloom in the fourth section of the novel she would necessarily make sense of their relationship in terms of that between Odysseus and Calypso, were it not for the Odyssean chapter headings made public in the 1930 edition".

que se articulan a través de este episodio. Joyce hace aquello que Homero está limitado para ejecutar: volver atrás en el tiempo, sin dejar dudas de la simultaneidad de unas acciones que en la *Odisea* se presentan como simultáneas a través de la duplicación del concilio divino. Por otro lado, a partir de este capítulo cuarto nos situamos ya en las acciones del personaje central, dejando a un lado el trasunto de la Telemaquia. El remedo formal del episodio de Calipso como inicio de las aventuras propiamente Odiseico parece, por una vez en el *Ulysses*, evidente.

Menos clara es la recreación que del desarrollo del episodio pretende este primer capítulo dedicado a Bloom. Más que a través de una reelaboración lineal<sup>651</sup>, nos parece que la influencia de Calipso se sugiere sobre todo a través de una preocupación por asuntos aledaños a los temas principales del episodio homérico: la mortalidad, la posibilidad de la vida tras la muerte, y la separación de los amantes.

Una primera cuestión que permea toda la acción del capítulo es la preocupación por la comida, en este caso, la primera del día. La narración de Joyce se muestra obsesiva con la preparación y aparejamiento por Bloom del desayuno para él y para su esposa, incluso para la gata que vive con ellos. Por un lado, ello supone la constatación de la necesidad humana del alimento, del que la defecación con la que concluye el capítulo es la confirmación definitiva<sup>652</sup>. Pero lo más relevante es la diferencia entre los alimentos que consumen Leopold y su mujer Molly: mientras que la segunda come las tostadas con mantequilla que le prepara su marido y se preocupa por una correcta preparación del té, Leopold se deleita con las entrañas y la casquería. De hecho, su gusto por ellas centra su primera mención en el *Ulysses*:

Mr Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beasts and fowls. He liked thick giblet soup, nutty gizzards, a stuffed roast heart, liver slices fried with crustcrumbs, fried hencod's roes. Most of all he liked grilled mutton kidneys which gave to his palate a fine tang of faintly scented urine.

*Ulysses* IV p. 81<sup>653</sup>

Su búsqueda de un riñón con que completar su desayuno ocupa gran parte de la narración del capítulo. El abismo que separa la delicada alimentación de Molly y la rústica

---

<sup>651</sup> Hay, sin embargo, quien ha cotejado la secuencia de la acción en los episodios homérico y joyceano de Calipso y ha concluido que el último se construye sobre una minuciosa imitación del primero. Nos referimos al estudio de Lohmann de 1997 (cf. Senn 1999 reseñando a Lohmann 1997). Esto, como tantas otras teorías sobre una obra tan enigmática como el *Ulysses*, es posible. Para nuestros intereses, creemos que la interpretación del texto de Joyce se beneficia de una mirada más amplia, a fin de evitar perderse en los miles de detalles que, como trampas, el dublinés reconoció haber tendido a los críticos en su novela.

<sup>652</sup> Para Gefter Wondrich (2013: 162-163) las preferencias de Bloom por ingerir entrañas y el acto de defecar recuerdan la "realtà corporea e carnale" del Odiseo homérico. Otra posible alusión al episodio homérico, concretamente a la écfrasis de Ogigia como lugar idílico, pudiéramos encontrarla en la descripción de los raquíuticos matojos de menta que crecen junto al retrete que usa Leopold y le sugieren la idea de plantar allí un invernadero, para lo cual le hará falta, precisamente, estiércol. La evocación sería entonces claramente irónica.

<sup>653</sup> Usamos la edición de 1992 para la Everyman's Library.

de Leopold recuerda a aquella otra diferencia que se establecía en el episodio homérico entre la inmortal Calipso y el mortal Odiseo, la cual se hacía más palpable precisamente en la escena de banquete antes de la última tentación<sup>654</sup>:

ἴξον δὲ σπεῖος γλαφυρὸν θεὸς ἠδὲ καὶ ἀνὴρ·  
καὶ ῥ' ὁ μὲν ἔνθα καθέζετ' ἐπὶ θρόνου, ἔνθεν ἀνέστη  
Ἑρμείας, νύμφη δ' ἐτίθει πάρα πᾶσαν ἐδωδήν,  
ἔσθειν καὶ πίνειν, οἷα βροτοὶ ἄνδρες ἔδουσιν·  
αὐτὴ δ' ἀντίον ἴζεν Ὀδυσσεύος θεῖοιο,  
τῇ δὲ παρ' ἀμβροσίην δμῶαί καὶ νέκταρ ἔθηκαν.  
οἱ δ' ἐπ' ὀνειάθ' ἑτοῖμα προκείμενα χεῖρας ἴαλλον.

*Od. V 194-200*

Llegaron a lo hondo de la gruta la divinidad y el varón.  
Y entonces él se sentaba allí sobre el trono, de donde se levantó  
Hermes, y la ninfa le servía toda la comida,  
de comer y beber, de cuanta se alimentan los varones mortales.  
Ella misma se sentaba frente a Odiseo divino,  
y a ella le sirvieron las siervas ambrosía y néctar.  
Y ellos a las viandas preparadas extendían las manos.

En efecto, el irlandés judío de origen húngaro Leopold<sup>655</sup> y la exótica Molly, cantante de ópera y de ascendencia española, bien podrían ser criaturas de dos mundos distintos. Por un lado, esta diferencia en la alimentación de los esposos subraya el quiasmo que existe en su relación, por las constantes infidelidades de Molly, remedo inverso de la fidelidad de Penélope, así como por la negativa de Bloom a mantener relaciones con su mujer, como conoceremos luego. Por otro, contrasta con otra de las preocupaciones del capítulo, la de la vida tras la muerte, de la que, con el trasfondo del fallecimiento de Dignam y su próximo funeral<sup>656</sup>, para el que Bloom se encuentra ya vestido, se insinúan algunas reflexiones de índole metafísica que puntúan, aquí y allá, la narración. Tal vez la más evidente sea la pregunta de Molly sobre el significado de la palabra “metempsicosis” y su explicación por Leopold, cuyo uso incorrecto se

---

<sup>654</sup> Algo de esto es insinuado por Gilbert en su estudio sobre el episodio (1955 [1930]: 145).

<sup>655</sup> Como señala Calvo Martínez (1994: 354) los Odiseos y Ulises del siglo XX se caracterizan por ser perdedores.

<sup>656</sup> La perspectiva de la muerte atormenta a Bloom justo antes de entrar a su casa (*Ulysses* p. 90), cf. Gilbert 1955 [1930]: 136.

transformará en un *leitmotiv* de la novela, a través del que se articula una de las preocupaciones del *Ulysses*: la reencarnación<sup>657</sup>.

Además, en su búsqueda de una manera para explicarle a su esposa el sentido de este término griego, Leopold repara en el cuadro, llamado significativamente *El baño de la ninfa* sobre la cama, y cuyo sujeto no se aleja mucho de la apariencia de Molly. La referencia es doble: de una parte, la apreciación del parecido de la ninfa de la fotografía con su esposa, solo que *slimmer* (*Ulysses* p. 96), recuerda la afirmación de Calipso sobre su superior belleza sobre la esposa, Penélope en *Od.* V 210-213. Así lo afirma Glasheen (1974: 52). De otra, juega con una correspondencia precisamente entre Molly y Calipso a propósito de la cuestión de la metempsicosis y la reencarnación<sup>658</sup>, apenas una broma en la que redundaba la respuesta de Leopold cuando sugiere que una de las posibles reencarnaciones que se pueden experimentar, es en animal o en planta, esto es, en ninfa. La idea coquetea con la posible reencarnación de Calipso en Molly desde dentro de la narración, algo que ya es a un nivel metadieético por cuanto que reelaboración literaria del personaje homérico. Así lo entiende Jouanno (2013: 489): “Dans le chapitre IV, qui marque l'entrée en scene de Bloom, Molly est assimilée a Calypso—rapprochement que suggere la présence, au-dessus de son lit, d'un tableau représentant une nymphe au bain”<sup>659</sup>.

La ninfa que pende sobre la cama será otro elemento recurrente de la narración: en el capítulo XV, en aquella pseudo-muerte que le acontece, Bloom imaginará que la ninfa inmortal le reprocha su lascivia y el haberse propasado sexualmente con ella. Una violencia que pudiera evocar aquellas noches que Odiseo yacía con la ninfa por la fuerza (*Od.* V 154-155). La ninfa entonces opone el deseo que Bloom siente por ella con el rechazo hacia su esposa Molly, en una suerte de triángulo imaginario que recrea la rivalidad entre la Calipso diosa y Penélope por el amor de Odiseo<sup>660</sup>.

Pero tal vez la evocación más evidente de la tentación de inmortalidad de Calipso en el *Ulysses* sea la fantasía de Bloom de viajar alrededor del mundo por delante del sol, sin dejar que te atrape nunca, y, por lo tanto, sin envejecer ni un solo día, a menos en teoría:

Somewhere in the east: early morning: set off at dawn, travel round in front of the sun, steal a day's march on him. Keep it up for ever never grow a day older technically.

*Ulysses* IV p. 84

---

<sup>657</sup> Cf. Gilbert 1955 [1930]: 33-41, especialmente 33-34 para el capítulo de Calipso en el *Ulysses*.

<sup>658</sup> En una nueva asociación de Calipso con una divinidad de la muerte, cf. Pontani 2013: 45.

<sup>659</sup> La doble identificación de Molly con Penélope, pero también con Calipso en el capítulo IV es uno de los elementos más característicos de la reelaboración del episodio de Joyce, que, al parecer, ya figuraba en sus notas, cf. Ferrer 2009: 142-143.

<sup>660</sup> Sobre esta cuestión, cf. Glasheen 1974: 62-70.

La imaginación de Bloom en sus andanzas por delante del día lo lleva a ciudades exóticas, como un Odiseo recorriendo el mundo; pero sus pasos lo conducen a la carnicería, a por su riñón. Sustento mortal y ensoñación inmortal contrapuestos.

En el capítulo de Joyce se cuela, empero, una extraña reminiscencia del desarrollo de la acción del canto V en forma de carta. El párrafo en el que Bloom se da cuenta de la llegada del correo viene, no por casualidad, precedido de unas líneas en las que un rayo de sol es descrito metafóricamente como una muchacha de pelo dorado al viento que corre veloz por la calle llevada por sus *slim sandals*. La referenciar remite al vuelo de Hermes, calzado con sus sandalias doradas (*Od.* V 44-46). Y como el nuncio divino, ese rayo de sol trae noticias de la cuña que se ha introducido entre los esposos: una carta del amante de Molly, que entrará en juego en los siguientes episodios de la novela<sup>661</sup>.

### ***Cold Mountain* de Charles Frazier**

Un ejemplo de la longevidad de la transformación hipertextual de la trasposición popularizada por Joyce es la novela *Cold Mountain*<sup>662</sup>. Publicada en 1997 y popularizada por la adaptación cinematográfica de Anthony Minghella en 2003, la *opera prima* de Charles Frazier cuenta la historia del accidentado regreso al hogar y a la mujer amada del desertor del ejército confederado Inman en los momentos finales de la guerra de Secesión estadounidense. Desde el mismo momento de su aparición, la crítica e investigación literarias han reconocido de forma casi unánime el relato de *Cold Mountain* como inspirado en la *Odisea*. La mayor parte de las observaciones vienen a señalar de un modo más o menos general y explícito la afinidad entre novela y epopeya en cuanto a la reutilización tema del retorno del guerrero a la patria y la esposa que allí le aguarda, así como la configuración general de la narración en una sucesión de episodios de peculiar naturaleza que tratan de frustrar o favorecer la vuelta a casa del protagonista<sup>663</sup>. Junto a ellas, no obstante, también se han producido reseñas y trabajos en los que, amén de otros aspectos y comparaciones, se apuntan y analizan con mayor o menor detalle citas literales, motivos y episodios específicos tomados de la *Odisea*<sup>664</sup>. Sin embargo, mucho es todavía lo que queda por explorar de las complejas relaciones intertextuales entre la novela de Charles Frazier y su hipotexto homérico, en especial sobre el tratamiento del episodio y la figura homérica de Calipso.

---

<sup>661</sup> En el capítulo IV también se alude al flirteo que Bloom mantiene por carta con Martha Clifford, cuando comprueba que lleva en el sombrero la tarjeta a nombre de su pseudónimo Henry Flower, que utiliza para escribirle (*Ulysses* p. 83-84). Martha Clifford es, por cuanto que infidelidad de Bloom, otras de las figuras usualmente equiparadas con Calipso, cf. Highet 1985 [1949]: 505.

<sup>662</sup> Como afirma Hall (2008b: 52), “it was *Ulysses* that prompted the flood of updated *Odyssey* plots in the fiction and cinema of the twentieth and twenty-first centuries”.

<sup>663</sup> McCarron & Knoke 1999; Gibson 2006. Tom Wicker parece expresar cierto escepticismo acerca de las raíces odiseicas de *Cold Mountain* (2001: 306).

<sup>664</sup> Polk 1997; Stripling Byer 1998; Chitwood 2004; Carmona Centeno 2011. Los estudios más relevantes y completos a este respecto son los de McDermott 2004, y, sobre todo, Vandiver 2004, en cuyos argumentos nos apoyaremos en el desarrollo de este análisis, si bien ambos quedan lejos de ser exhaustivos en sus propósitos. No obstante, basta con acercarse a las reseñas que figuran en las páginas iniciales de las ediciones posteriores de la novela para detectar numerosas alusiones a la *Odisea*.



El referente de la *Odisea* ha sido afirmado por el propio autor<sup>665</sup>:

“When my father told me the story of this ancestor [el hermano de su tatarabuelo, el verdadero W. P. Inman], that was one of the first things I thought of—that there were certain parallels to *The Odyssey* that might be useful in trying to think of a way to tell this story. A warrior, weary of war, trying to get home and facing all kinds of impediments along the way, a woman at home beset by all kinds of problems of her own that are as compelling as his. So I reread *The Odyssey*—that was one of the first things I did when I really began working on the book. There was a certain temptation to write parallel scenes—to try to have a Cyclops scene, or whatever. But really quickly I decided that that would be pretty limiting and kind of artificial. So I just let *The Odyssey* stay in the back of my mind as a model of a warrior wanting to put that war behind him and get home”.

Las declaraciones de Frazier dan una idea del particular tipo de reelaboración que se realiza en la novela a partir del hipotexto odiseico, y, por así decirlo, nos advierten de dos cuestiones preliminares acerca de su tratamiento del modelo homérico. Por un lado, como indica el propio Charles Frazier, el texto homérico no es el único que interviene en la composición de *Cold Mountain*: las líneas maestras del argumento vienen dados por la historia, transmitida en el seno familiar, del verdadero Inman, hermano del tatarabuelo del autor, en cuanto a la desertión, vuelta a casa y muerte meses después en tiroteo con la Guardia Doméstica en Cold Mountain; por otro lado, el carácter del protagonista se basa en parte en el del propio bisabuelo del autor<sup>666</sup>. No sólo la historia familiar, sino también la Historia con mayúsculas juega un papel en la creación de novela, pues, aunque se aparta de los grandes acontecimientos y personajes, no por ello está menos ambientada en un suceso histórico como es la guerra de Secesión estadounidense. Por otro lado, el carácter de los habitantes del sistema montañoso Apalache y el folclore indio han sido introducidos también en la novela. En el análisis de los episodios y personajes debemos, por tanto, tener en cuenta el hipotexto odiseico amalgamado con todos estos otros elementos a través de la personal imaginación del autor. De no hacerlo, corremos el riesgo de llevar los paralelos odiseicos demasiado lejos.

Por otro, si bien la novela de Frazier incluye algunas escenas paralelas de la *Odisea*, e incluso hasta citas literales, no realiza una reescritura ni total ni simple, que a veces resulta incluso ambigua en sus inspiraciones, del poema homérico. La reelaboración de Frazier no es ni lineal, de modo que podamos seguir una tras otra todas las andanzas de Odiseo a través de Inman, ni existen en ella correspondencias unívocas de personajes ni episodios. Antes bien, pareciera que las figuras y aventuras odiseicas, si se nos permite la metáfora, han sido descompuestos a través de un prisma de refracción en los diferentes aspectos que conforman para luego ser combinados y recombinados para

---

<sup>665</sup> Entrevista on-line concedida a BookBrowse.com (s. f.).

<sup>666</sup> Cf. Frazier (2001: 313), así como la entrevistada citada en la nota anterior.

crear los personajes y avatares de *Cold Mountain*. O lo que es lo mismo: un mismo personaje o episodio en *Cold Mountain* puede corresponder una conjunción de varios personajes o episodios de la *Odisea*.

Es sobre esta base que tenemos que indagar la presencia de Calipso en esta novela. Curiosamente, la primera, y quizá la más clara<sup>667</sup>, presencia del episodio de Calipso en *Cold Mountain* se produce sin que medie ninguna figura femenina en absoluto. El relato del viaje de Inman comienza también *in medias res*, en una imitación formal de la posición del episodio de Calipso en la configuración estructural del poema homérico. La primera vez que tenemos contacto directo con Odiseo en el canto V del poema homérico este se encuentra ya en la segunda parte de su regreso a Ítaca, tras varios años de peregrinar y siete detenido por Calipso; al principio de la novela, Inman ya lleva cuatro años como combatiente del ejército confederado y ha participado en numerosas batallas, de las que sólo sabremos a través de retrospectivas, como ocurre también con su vida anterior a la guerra. La situación en la que se encuentran ambos héroes, a pesar de sus enormes diferencias, presenta grandes afinidades: en el primer capítulo de *Cold Mountain* encontramos a Inman ingresado hace ya varios meses en un hospital recuperándose de una grave herida en el cuello recibida durante la batalla de Petersburg<sup>668</sup>. Del mismo modo que Odiseo, retenido durante siete en Ogigia, pasa día tras día sentado en la costa mirando el mar entre lamentos, sumido en la añoranza de la patria (*Od.* V 81-84, 51-58), Inman ocupa su convalecencia en la contemplación continua de la estampa visible a través de la ventana frente a su cama (*Cold Mountain*<sup>669</sup> p. 2), un mundo tan inmutable como habría de ser la vista desde la isla de Calipso, tan alejada e incomunicada del resto de los dioses y los hombres (*Od.* VII 244-247), abandonándose a los recuerdos que la panorámica le trae de su hogar. Se trata en ambos casos de personajes sumidos en un estado de forzada inmovilidad—por Calipso o por la herida—y desesperanza—no hay visos de escapar ni de Ogigia ni de la guerra—, en el que se ven asediados por la nostalgia—del hogar en ambos casos—. El motivo de la retención y de la nostalgia se configuran de manera semejante, pues, tanto para Odiseo como para Inman.

Y lo que es más importante, tanto Odiseo en Ogigia como Inman en el hospital se hallan en una especie de limbo, un lugar de tránsito en el que han de tomar una decisión que determinará su porvenir. La decisión del héroe homérico oscila entre la aceptación de la vida inmortal y feliz que ofrece Calipso o el retorno al hogar, quedando así suspendido en un estado entre la mortalidad y la inmortalidad, y, por la voluntad de la ninfa en retenerlo, interrumpido en mitad de su *nóstos*. Odiseo, sin embargo, se muestra inapelable en su determinación de regresar al hogar desde el principio hasta el último momento (*Od.* I 57-59, V 219-220). Por su parte, Inman está en un impasse del combatir

---

<sup>667</sup> En este punto, coincidimos grandemente con las observaciones de Vandiver (2004: 130-131).

<sup>668</sup> El episodio contiene asimismo elementos de otros episodios, como la *nékyia* en el traslado al hospital y la figura del ciego Homero/Tiresias, que tripla también como Alcínoo y los feacios como interlocutores del relato metadieético, y que a su vez hace una clara alusión al episodio odiseico del Cíclope en la constatación respecto a las causas de su ceguera.

<sup>669</sup> Manejamos la edición de 1997.

durante su estancia en el hospital, ni parte del ejército activo ni licenciado, ni curado ni moribundo, y, como él mismo afirma, un muerto en vida en mitad de la agonía de la guerra (*Cold Mountain* pp. 19-20).

La decisión de desertar por parte de Inman ocurre de forma sutil y progresiva, acuciada por la amenaza de que una pronta sanación signifique ser devuelto de nuevo al combate. En el impulso final, tomado en mitad de la noche, parece ser decisiva la repentina muerte de Balis, un compañero enfermo de Inman que dedicaba todo su tiempo a traducir del griego los *Fragmentos* de Heráclito (*Cold Mountain* pp. 22-23). El ofrecimiento de la inmortalidad, que no ha lugar en un relato de corte realista como el de *Cold Mountain*, queda así trocado en una perspectiva de la mortalidad, propia y ajena, en la guerra o como consecuencia de ella, física, pero también del alma. Las situaciones inmediatas de las que huyen Odiseo e Inman pueden parecerse en principio antitéticas, la inmortalidad y la muerte salvaje de la guerra—propia o la infligida a otros—respectivamente, pero a ellas subyace una misma realidad: la esperanza de no sucumbir a un destino en el que se vean alienados de su propio ser y sometidos a una existencia sin sentido ni propósito lejos de aquello que más anhelan: el hogar y los seres amados. La desertión de Inman y la negativa de Odiseo a Calipso pueden interpretarse, de nuevo, como ya veíamos en otras reelaboraciones del episodio, como una afirmación de la vida en el sentido más pleno de la palabra, que en el caso de la novela toma un cariz también de recuperación espiritual<sup>670</sup>. Y ambos darán el paso hacia esa vida que anhelan en sendos momentos liminares en el que se encaminan a casa atravesando aquello que contemplaban: Odiseo echándose al mar en su recién construida balsa (*Od.* V 269), Inman cruzando el alféizar de la ventana (*Cold Mountain* p. 23).

La reelaboración de la figura de Calipso queda reservada para tres encuentros que a lo largo de su travesía de retorno, Inman tiene con tres mujeres de muy distintos carácter y propósitos. En las dos primeras aparecerán combinados, además de vestigios de otros, fundamentalmente los personajes de Circe y Calipso, si bien en distintos grados.

La primera figura en la que podemos rastrear alguna influencia de Calipso es Lila, la infiel, lasciva y seductora mujer de Junior, un hombre a quien encuentra en el capítulo noveno y quien los conduce a él y a Veasey, un predicador expulsado de su parroquia, a quien Inman ha aceptado de mala gana como compañero de viaje, a su casa. Aunque Vandiver (2004: 133-135) la vincula primariamente a Calipso, nosotros creemos que el episodio transcurre mucho cercano al de Circe, o, al menos, como hubiera sido el episodio de Circe en el canto X de no haber recibido Odiseo la ayuda de Hermes y el *móly*. Lila es una criatura que impresiona a Inman por su extrañeza (*Cold Mountain* p. 205) y que mora en un ambiente insólito, en una casa que se haya totalmente inclinada (*Cold Mountain* pp. 203-204). Alrededor de la casa deambulan diferentes animales—gallos de pelea y perros de tres patas (*Cold Mountain* p. 202)—, y, sobre todo, los niños de la casa en patrones extraños y repetitivos, sin mencionar una palabra, como en un trance (*Cold Mountain* pp. 207-208). Al poco tiempo de llegar, Veasey, que funciona en muchos sentidos como contrapartida de los compañeros de Odiseo en su irresponsabilidad, cae alcoholizado en

---

<sup>670</sup> Cf. Gibson 2006; McCarron & Knoke 1999; Chitwood 2004.

un profundo sueño. Lila y sus dos hermanas invitan a Inman a beber una especie de brebaje, que no lo transforma en cerdo, sino que su efecto recuerda más bien el canto de las Sirenas, puesto que anula casi por completo su voluntad de moverse, pensar y hablar. A continuación, le preparan una cena a base de panes con forma humana y una carne incomedible, inidentificable y que parece no agotarse nunca (*Cold Mountain* pp. 207-211). En la misma mesa de la cocina, Lila se ofrece de forma brusca y directa a Inman sexualmente<sup>671</sup>. Son interrumpidos por Junior, que había maquinado para entregar a los desertores a la Guardia Doméstica a cambio de dinero, con lo que comienza el particular viaje de Inman a la ultratumba. Hasta el momento, todo nos habla de Circe<sup>672</sup>, o en todo caso, de las Sirenas, o incluso de los Lestrigones.

Sin embargo, hay un aspecto del comportamiento de Lila que no corresponde con ninguno de estos modelos, y que podemos atribuir a la influencia de Calipso: antes de entregarlos definitivamente a la Guardia Doméstica, Junior organiza una pseudo-boda entre Inman y Lila (pp. 214-26). El espíritu de posesión, de intento de legitimación de un acercamiento sexual, frustrado en este caso, y, sobre todo, las aspiraciones matrimoniales recuerdan el episodio de Calipso—Nausícaa expresa el deseo de un matrimonio, pero no actúa sobre él—, un matrimonio obrado por medio de coacciones y contra la voluntad del héroe. Estaríamos aquí, por tanto, ante la parte más agresiva y descarnada de Calipso como retenedora del héroe y agresora sexual, sin un ápice de su ternura ni elegancia ni su genuino afecto por Odiseo, en su vinculación con otras figuras femeninas “devoradoras de hombres” de la *Odisea* como Circe, las Sirenas o la hija de Antífates, en cuya intersección encontramos el personaje de Lila en *Cold Mountain*.

Esta, no obstante, no es la única faceta de Calipso y podremos apreciar su lado más benéfico, de nuevo en combinación con el de Circe en el segundo encuentro de los tres que nos ocupan: con la “Goatwoman” o mujer de las cabras, que nunca recibe nombre<sup>673</sup>. Su estudio se beneficia de una mirada amplia en cuanto a sus paralelos homéricos. Esta enigmática anciana habita en una caravana en un claro de la montaña acompañada sola por su rebaño de cabras, a las que estudia con dedicación y que le proporcionan sustento. Inman se topa con ella mientras este se halla perdido en un camino de montaña y no sólo lo orienta, sino que lo invita a comer en su morada. Una vez allí lo alimenta con la carne de una cabra recién sacrificada y, tras una larga conversación en el que ambos cuentan sus pasados y sus planteamientos vitales y que tiene algo de catártico, cura las heridas de Inman con unos ungüentos hechos de hierbas medicinales. Finalmente, Inman permanece con ella unos cuantos días.

---

<sup>671</sup> El banquete y la unión sexual también enmarcan la conversación última de Odiseo con Calipso en *Od.* V 192-227. Sin embargo, apreciamos que en sus intenciones y comportamiento hay más de la peligrosa Circe, quien también se ofrece sexual a Odiseo tras su derrota sin que su peligro esté aún neutralizado por completo, que la enamorada Calipso.

<sup>672</sup> La hermandad de mujeres que practican artes mágicas puede aludir también al moderno aquelarre de brujas.

<sup>673</sup> También es posible rastrear en el episodio rasgos de los lotófagos en la droga que induce al sueño y al olvido, así como el *nepénthe* de Helena (cf. Vandiver 2004: 139), y de Eumeo, en el sentido de un anciano con el que el héroe comparte noches en las que se recapitula la vida de ambos. El folclore local indio y la cultura religiosa cristiana juegan también un papel en la composición de esta aventura.

La localización de su vivienda, la curación por medio de plantas y la vida solitaria rodeada de animales—a las que incluso dibuja como híbridos hombre-cabra en sus cuadernos (*Cold Mountain* p. 271) parecen apuntar a Circe, y así lo señala Vandiver (2004: 137-140). Olvida la estudiosa, sin embargo, que, aunque en la *Odisea* Circe acoge y agasaja al héroe y a sus compañeros durante un año tras su derrota y los provee antes y después de su viaje al Hades, en ningún momento los socorre de una situación de necesidad, como hace la Goatwoman con Inman en la novela de Frazier. Esta función corresponde en el poema épico a otras figuras femeninas del orden de Atenea, Nausícaa o Calipso, si bien la hospitalidad de esta última se troca en retención. Las mismas características de una mujer de poderes extraordinarios que vive en soledad en un paraje natural extraordinario vuelve nuestra atención de nuevo a Calipso. La Goatwoman, por tanto, corresponde a ese orden de mujeres sobrenaturales auxiliadoras del héroe, a menudo también con una cara siniestra, a las pertenece Circe y Calipso en la *Odisea*.

En ello redunda la escena de recibimiento de un huésped, que sigue las convenciones homéricas: primero comida, luego preguntas. Las escenas de *xenia*, bien o mal ejecutadas son, como hemos visto, frecuentes en la *Odisea*—por un lado, el Cíclope, los lotófagos, los lestrigones, la primera Circe; por otro, Eolo, la segunda Circe, Calipso, los feacios—y en la tradición literaria de Calipso, como en el *Télémaque*. Del mismo modo, otros muchos personajes efectúan una *xenia* maligna o benigna hacia Inman: Junior y Lila, por una parte; el esclavo amarillo, Goatwoman o Sara, por la otra. Mientras que el banquete de Lila tiene unos propósitos ocultos y malignos que cuadran mejor con los primeros, la *xenia* de la Goatwoman evoca estos personajes benéficos.

El mayor parecido de Goatwoman con Calipso, sin embargo, se cifra sobre todo la amabilidad y el comportamiento maternal que tiene para con Inman, en una concordia y comprensión mutua (*Od.* V 182-183), que nos recuerda a la de la viuda Sara, que veremos a continuación. Y, sobre todo, en la extraña relación de la anciana con la edad, pues, aunque tiene muchos años, la piel de sus mejillas y sus ojos se mantienen jóvenes (*Cold Mountain* pp. 283, 272): se trata de una longevidad de espíritu, una armonía con el eterno natural y una paz que llaman la atención de Inman (*Cold Mountain* p. 269) y que es lo más semejante a la inmortalidad que podemos encontrar en el mundo de *Cold Mountain*.

El último encuentro de los que nos ocupan es el que se produce en el capítulo XIII entre Inman y la joven viuda Sara. En ella se combinan principalmente<sup>674</sup> dos figuras homéricas que parecerían a primera vista irreconciliables, pero que ya habían sido equiparados en la tradición a partir del *Ulysses* de Joyce, como son Calipso y Penélope. Sara es una mujer joven en extremo que ha quedado abandonada con un bebé de pocos meses cuando su marido partió a la guerra. A diferencia de Odiseo, su marido nunca regresará, puesto que murió en el combate. Sara se ve acosada por su particular banda de pretendientes, un grupo de soldados federales que la amenazan a ella y a su hija con la

---

<sup>674</sup> También en este encuentro hay rasgos propios de Circe, como la manera en la llega Inman a la casa de Sara y la forma de su casa, además de la llamativa colcha con dibujos de animales fantásticos que domina la cama, y de la importancia en el episodio del cerdo.

intención de hacerse con sus provisiones de comida para el invierno, que consisten, curiosamente, en un solo cerdo, y de los que la salvará Inman.

Por otro lado, Inman llega a su casa por indicación de un tercer personaje en una situación de extrema hambruna. De nuevo, pues, tenemos el paradigma de la mujer sola que vive aislada en un paraje natural y que auxilia al héroe; así como una escena de *xenia*, en la que Sara alimenta a Inman antes de interrogarse mutuamente. Podría tratarse también Nausícaa u otra auxiliadora, pero los paralelos apuntan a Calipso. La conversación subsiguiente tiene lugar con ambos frente a frente, junto al hogar, lo que recuerda a la conversación final entre Calipso y Odiseo en *Od.* V 192-22, pero también a la de Odiseo y Penélope en el canto XIX de la *Odisea* (*Od.* XIX 100-360), si bien aquí no hay ni tentación ni ocultación, al menos explícitas.

Hace entonces Sara, tras haber prestado a Inman ropas de su marido para asearse, una petición un tanto chocante: la de que Inman duerma junto a ella en su cama sin mantener relaciones sexuales, en una inversión de la obligación que Calipso imponía sobre Odiseo (*Od.* V 154-155). Sara cuenta a Inman la relación con su marido, como si buscara *some calm just in telling to another persona what a lonely thin edge of life she occupied* (*Cold Mountain* p. 299), y acaricia las cicatrices de las heridas de Inman. A su contacto, Inman es consciente de hasta qué punto había estado hasta entonces apartado de la cercanía y compañía de una mujer, pero no se atreve a ir más lejos (*Cold Mountain* p. 299). La situación que se produce entonces es de una extraña y tirante intimidad entre dos extraños, en la que culmina el callado erotismo que venía construyéndose en la escena desde que Inman contemplara el pecho de Sara al amamantar a su bebé, pero se constata también la fidelidad que ambos sienten hacia el recuerdo de sus respectivos seres queridos. La soledad de Sara y la dura vida que lleva hace percibir a Inman que es más vieja de lo que aparentan sus años, o que envejecerá prematuramente (*Cold Mountain* pp. 294, 309-310). Es, por tanto, el contrario de la Goatwoman, como si *Cold Mountain* fuera un estudio de los efectos de la soledad en la naturaleza humana.

A la mañana siguiente se produce la visita de estos pretendientes, a los que Inman persigue y mata, y consigue recuperar el cerdo de Sara. Ambos se embarcan entonces en la laborde la matanza, en una coordinación y trabajo común que recuerda a la construcción de la balsa en la que Calipso colabora en *Od.* V 229-268. Tras ello, satisfechos, vuelven a dormir juntos en la cama como la noche anterior (*Cold Mountain* p. 310, cf. *Od.* V 226-227)

La relación que así se establece entre Sara e Inman podría calificarse, en palabras de Vandiver (2004: 140) como un “phantom marriage”, si bien a la estudiosa no repara en la similitud con Penélope o Calipso. Y este es el significado del episodio en cuestión: Sara representan para Inman la tentación de permanecer junto a ella en una nueva vida y una relación semejante a la que él imagina con Ada, la mujer que lo espera, una existencia que podría ser humana y plena. El episodio, en este sentido, es afín al de Calipso por cuanto que, aunque Sara no intenta retenerlo, supone para Inman el riesgo de permanecer y no completar el regreso. La tentación no está en la inmortalidad, sino en la propia intimidad de la relación con la mujer en un vínculo semejante al matrimonial (p. 294). Este lazo conyugal se ve reforzado por los paralelos de Sara con la figura de Penélope:

para ella Inman es, por así decirlo, el fantasma de su marido difunto, el retorno del esposo. Calipso y Penélope, en sus aspiraciones matrimoniales, se complementan. Inman, sin embargo, es igual de firme que Odiseo en su decisión de retornar, y parte sin ningún tipo de impedimento por parte de Sara. Tal como queda el episodio de *Cold Mountain*, el encuentro con Sara representa, por un lado, todo lo perdido en la guerra, por otro, la vuelta a la humanidad (*Cold Mountain* pp. 308-309), y el preludio de la vuelta al afecto con Ada. Es de hecho, el último encuentro con una mujer antes del reencuentro de los dos amantes en la novela de Frazier.

## 5. RECAPITULACIÓN

Durante el siglo XVIII y gran parte del XIX, la inmensa fortuna de la que gozó la recreación del episodio de Calipso en el *Télémaque* de Fénelon marcó la aproximación al episodio de Calipso, e inspiró una enorme cantidad de obras, en su mayoría pertenecientes a las diversas formas del teatro musical, que se basaban directamente en su adaptación de la aventura de Oigigia en el contexto de la continuación de las aventuras de Telémaco. Solo al final del siglo XIX comenzamos a ver reelaboraciones que vuelven al texto homérico como fuente primordial. El tratamiento contemporáneo del episodio homérico de Calipso se distinguen tres líneas fundamentales de recepción: la primera consiste en una reflexión sobre el significado profundo de la inmortalidad y el ofrecimiento de Calipso, que en realidad busca explorar por oposición el sentido de la vida humana cuando está sometida a la muerte. Esta línea de interpretación, muy fructífera dada la ansiedad existencialista de los tiempos contemporáneos, es la que dirige los acercamientos al episodio de Eça de Queiroz, Kazantzakis, Pavese y Tabucchi. Se trata de recreaciones muy variadas en lo formal y con desarrollos bien distintos, que comparten una inquietud de fondo, aun si con ligeras diferencias en la manera en la que esta se enfoca y argumenta.

A *perfeição* de Eça de Queiroz, por su parte, se compone como una reescritura en toda regla del episodio homérico de Calipso, con mínimas alteraciones pragmáticas respecto al desarrollo de la acción del relato odiseico. A través de algunos cambios de focalización y, sobre todo, de un estilo diferente de narración, el cuento portugués transforma la aventura de la *Odisea* en una reflexión sobre la necesidad de la experiencia del esfuerzo, el sufrimiento y la muerte como elementos que posibilitan que la existencia humana sea vivida con plenitud. En cambio, el episodio de Calipso en la *Odisea* de Kazantzakis altera grandemente la línea de acción del hipotexto homérico. Aunque en principio la *Odisea* del cretense se configura en su conjunto como una continuación de las aventuras de Odiseo, el episodio se narra bajo la forma de una analepsis o relato retrospectivo. La caída de Odiseo en la tentación amorosa de la ninfa, trampa tendida por la muerte personificada como Caronte, conlleva la transformación en inmortal. Pese a la diferencia en la forma de reelaboración, la conclusión a la que llega Kazantzakis es muy similar a la de Eça: la ausencia de la muerte comporta la carencia de sentimiento y, por tanto, la práctica desaparición del ser, que queda condenado a una existencia vacía. Este nuevo Odiseo griego lo experimenta en sus carnes. Como colofón a la adaptación de

Kazantzakis, finalmente la propia ninfa experimenta el dolor de transformarse en mortal y, por primera vez, sentir.

La reelaboración de Pavese, llamada *L'isola*, a su vez, se configura como un diálogo filosófico, para el que la aventura de Ogi-gia proporciona el marco y en el que Calipso y Odiseo representan dos formas contrapuestas de vivir: la inmortalidad ya no es la vida eterna, sino la aceptación del instante, sin expectativas para el futuro y sin recuerdo del pasado. Un hartazgo de vivir y una renuncia a la esperanza que Odiseo no admite, obstinado en su resolución de alcanzar la isla epónima, que ya no es propiamente Ítaca, sino una representación del anhelo humano. Si la ninfa de Pavese, abstraída del tiempo, teme que la marcha de Odiseo suponga el despertar del continuo ahora en el que vive, esta consciencia de la vacuidad de una existencia ajena al tiempo la alcanza en la *Lettera di Calipso*, de Tabucchi. Como su título indica, se trata de una epístola que Calipso dirige a Odiseo tiempo después de su marcha, en la que la ninfa reconoce su consciencia del sinsentido de su existencia inmortal y su deseo irrealizable de tornarse mortal y escapar junto a él. El ofrecimiento de la inmortalidad de la *Odisea* ha sido, de este modo, completamente invertido por la contemporaneidad, desde la tentación a Odiseo hasta el rechazo de su propia condición por parte de Calipso.

Una segunda línea de recreación en la tradición contemporánea del episodio de Calipso es la de la continuación de los viajes de Odiseo. Dos son las obras que hemos destacado: *Les dernières aventures du divin Ulysse* de Gebhart y *L'ultimo viaggio* de Pascoli, ambas imbricadas en la tradición de las últimas aventuras del héroe homérico. En ambos casos, el episodio de Calipso es uno más de los escenarios homéricos que se revisan en el relato de las postreras peripecias de Odiseo, cuyo reencuentro con la ninfa viene a constatar un mismo hecho: la imposibilidad de retornar al pasado. En Gebhart, este hecho se relaciona con la tradición de la criminalidad de Ulises. En el caso de Calipso, se manifiesta a través de la destrucción total de la aventura homérica, con una Ogi-gia devastada y una ninfa que ha perdido la inmortalidad y se encuentra a punto de morir, a consecuencia de la traición amorosa del héroe. Por el contrario, en Pascoli, la pérdida de lo vivido, y con ello, de la identidad y de un sentido de la propia existencia, se conforma con el mantenimiento minucioso de los rasgos principales del episodio homérico. En efecto, Ogi-gia es el único lugar de la *Odisea* que se mantiene intacto en *L'ultimo viaggio*, frente a la desaparición de todos los demás por los que el héroe vuelve a pasar. Pero a la isla de la inmortalidad Odiseo no regresa salvo ya muerto, en un alarde nihilista.

Por último, a lo largo del siglo XX se impuso la recreación de la *Odisea* a través del procedimiento hipertextual de la trasposición heterodiegética, popularizada por la fama del *Ulysses* de Joyce. En la reelaboración más enigmática e interpretativamente difícil de la tradición del episodio de Calipso, nos decantamos por no buscar una recreación estrecha ni lineal, sino por la consideración de concomitancias más genéricas entre la aventura homérica y el capítulo IV del *Ulysses*. Más allá de una imitación de la forma, como comienzo de las andanzas del protagonista principal después del relato de una línea de acción paralela, la conexión entre ambos textos se concreta en una similitud



en las inquietudes que permean el episodio: la comida como manifestación última de la mortalidad y de la separación de los amantes en el tipo de alimento que ingieren, una preocupación por la vida más allá de la muerte, centrada en la recurrencia de la palabra metempsicosis, en la que Molly es hecha equivaler tanto a Penélope como a Calipso, y una insinuación de una posible inmortalidad sobre el trasfondo de la muerte a través del funeral próximo al que asistirá Leopold. Un ejemplo más reciente de este tipo de recreación es la novela *Cold Mountain* del estadounidense Charles Frazier. En ella los acontecimientos de la *Odisea* funcionan como modelo sobre el que se relata la desertión y vuelta a casa del soldado confederado Inman durante la guerra de Secesión de Estados Unidos. El episodio de Calipso es, por así decirlo, descompuesto en sus elementos constituyentes y reconfigurado en recreaciones parciales a lo largo del relato: en el comienzo *in medias res* y como situación estática de inicio, y, sobre todo, en los sucesivos encuentros de Inman con mujeres, Lila, the Goatwoman y la viuda Sara, en las que Calipso es combinada con otras figuras odiseicas, a saber, Circe y Penélope.

Aunque muchas otras obras de la enorme eclosión de tratamientos contemporáneos del episodio de Calipso han quedado fuera de nuestros estudios las contempladas, por las restricciones inherentes a este tipo de trabajos, suponen una muestra significativa de las principales tendencias de interpretación de la aventura odiseica en este período.



## **CONCLUSIONES**



En nuestro recorrido por la tradición literaria del episodio homérico de Calipso hemos constatado las grandes posibilidades que el relato de la aventura de Ogiya en la *Odisea* ofrece para su recreación en distintas formas y desde distintas perspectivas a lo largo de los diversos períodos de la literatura occidental.

La pervivencia del episodio ha pasado por etapas de mayor o menor relevancia a lo largo de su tradición literaria. La Antigüedad grecolatina sentó las bases de la recepción posterior. Además de numerosos ecos y menciones, en el tratamiento grecolatino del episodio destacan algunas reelaboraciones de entidad, como la de *Ars amatoria* de Ovidio y la de *Relatos Verídicos* de Luciano, pero, sobre todo, la utilización de la aventura de Calipso como modelo para otros episodios centrados en figuras femeninas en obras épicas, como los trances de Hipsípila en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y de Dido en la *Eneida* de Virgilio. Este último determina sobremanera la aproximación al episodio homérico en los siglos venideros. Asimismo, se desarrolló en esta época un relevante corpus exegético y alegórico en torno a la aventura, cuya visión moralista ejerció su influencia sobre la recepción literaria posterior de la figura y el episodio de Calipso.

El desconocimiento de la lengua griega que definió la relación de Occidente con su pasado clásico durante la Edad Media conllevó una menor relevancia de las epopeyas homéricas como fuente directa de recreación literaria. La corriente exegética y alegórica se mantuvo paralelamente en Bizancio con las obras de eruditos como Tzetzes o Eustacio de Tesalónica. Entre tanto, en la Europa occidental, la visión dominante de la aventura derivó de la versión antihomérica de Dictis, que halla su reflejo en *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure y en la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne. La restauración del conocimiento del griego y el acceso directo a los poemas homéricos supuso una recuperación de la influencia literaria del episodio de Calipso. Basinio Basini, Luis de Camões y Pierre de Ronsard muestran algunos ecos del episodio homérico de Ogiya en sus poemas épicos renacentistas. La gran reelaboración en torno a Calipso en el Renacimiento fue, sin embargo, otra obra de Ronsard, *Les paroles que dist Calypson*, cuya Calipso debe mucho a la Dido virgiliana. En general, las recreaciones del Renacimiento del episodio homérico manifiestan la notable influencia que ejerció la *Eneida*, como la gran epopeya clásica en latín y de más amplio conocimiento en la época, en la adaptación de la aventura odiseica, especialmente a través de la combinación de los episodios de Calipso y Dido.

La impronta virgiliana se hace también palpable en la que, más allá de algunas evocaciones en el Siglo de Oro español y en *L'Ulisse errante* de Badoaro-Sacratí, fue la gran recreación del episodio de Calipso en la Edad Moderna: *Les aventures de Télémaque* de François Fénelon. La reelaboración de Fénelon marcó la recepción del episodio durante el siglo XVIII y la mayor parte del XIX. Fue el *Télémaque* el hipotexto inmediato del que partieron la práctica totalidad de las recreaciones del episodio en estos siglos. Desde finales del siglo XIX y, en especial, en el XX se produce una gran eclosión en la adaptación del tema, ya como tratamientos independientes, ya como episodio en

recreaciones más amplias de la *Odisea*. Entre las más relevantes cabe citar *A perfeição* de J. M. Eça de Queiroz, las continuaciones de las aventuras de Ulises *Les dernières aventures du divin Ulysse* de Émile Gebhart, *L'ultimo viaggio* de Giovanni Pascoli, y la *Odisea* de Nikos Kazantzakis, como también *L'isola* de Cesare Pavese, y las trasposiciones de la *Odisea*, tendencia popularizada por el *Ulysses* de James Joyce, de la que *Cold Mountain* de Charles Frazier constituye un ejemplo más reciente.

En lo que respecta a la distribución genérica, el episodio homérico de Calipso ha sido adaptado a todos los géneros, pero con preeminencia de los narrativos, ya sean epopeyas, cuentos o novelas, lo cual es de esperar dado el carácter narrativo del hipotexto. Su dimensión amorosa convirtió al episodio también en especialmente apto para la evocación lírica. Menor ha sido la presencia del episodio en el género dramático, donde aparece casi siempre ligado a la ópera y teatro musical, en su mayor parte en recreaciones que parten del *Télémaque*. Asimismo, el estatuto hipertextual de las recreaciones del episodio de Calipso es muy diverso, y abarca desde ecos en la configuración de otros episodios, continuaciones, trasposiciones hasta verdaderas reescrituras y suplementos. El tipo de relación que las recreaciones guardan con su hipotexto no pueden ser vinculadas de una manera estricta a un género literario concreto.

La recreación del episodio homérico de Calipso también ha sido contemplada desde diferentes perspectivas, centradas en sus distintos elementos compositivos y sus variadas posibilidades temáticas. A la hora de comprender las tendencias de recreación de la aventura homérica, hemos de tener en cuenta una primera diferenciación los tratamientos que suponen una reelaboración amplia del conjunto de menciones y evocaciones más breves en textos diversos. Las reelaboraciones extensas comprenden recreaciones independientes, pero, sobre todo, episodios contenidos en relatos más largos. La adaptación más completa que entrañan las reelaboraciones más largas, que contemplan el episodio en su totalidad, guardan una relación distinta con el referente homérico que los textos más breves, que se centran, por su parte, en un aspecto concreto del episodio para evocarlo o reflexionar sobre él.

Así pues, en la reelaboración literaria del episodio homérico de Calipso podemos distinguir una imitación de la forma y una imitación del contenido. Por la primera entendemos la recreación del episodio en cuanto a su función como episodio articulador en la organización del relato de la *Odisea*, como comienzo *in media res* y reanudación de las aventuras del protagonista, así como punto de unión entre las diferentes narraciones que componen el poema homérico. Esta cuestión, que atañe solo a las reelaboraciones episódicas, permite diferenciar aquellas en las que la aventura de Calipso desempeña un papel en la estructuración del conjunto del relato de aquellas en las que es simplemente un episodio más.

Así, el episodio de Dido en la *Eneida* de Virgilio constituye también el comienzo *in medias res* de la travesía de Eneas y la primera de sus aventuras que se cuenta en la epopeya latina, como también el momento de encuentro entre el relato retrospectivo con

el relato del narrador. El episodio de Dido marca también la reanudación de la misión de Eneas, que se hace de igual modo por intervención divina. Asimismo, en *Les aventures de Télémaque* de Fénelon, el episodio de Calipso es también un inicio “en mitad del asunto” y primera aventura relatada del héroe, escenario del relato retrospectivo. La identidad entre la aventura del padre, Ulises, y el hijo, Telémaco, hace que la aventura de Oigigia sea, además, el vínculo entre el poema homérico y la novela de Fénelon, entre *Odisea* y *Telemaquia*. Por su parte, la épica renacentista se centra en la imitación del concilio divino y el envío del mensajero como recurso para poner en marcha la acción del héroe, ya sea al comienzo absoluto de la obra, como en la *Hesperis* de Basini y la *Franziade* de Ronsard, o *in medias res*, como en *Os Lusíadas* de Camões. La influencia del episodio homérico alcanza a los poetas renacentistas modelada por Virgilio. En estos casos, a diferencia de los anteriores, la imitación de estos recursos aparece completamente desligada de un contexto de retención por una mujer, esto es, se trata de pura imitación formal. Por último, en el *Ulysses* de Joyce esta adaptación formal del episodio se refleja en retroceso en el tiempo de relato para pasar a la narración simultánea de las andanzas de Leopold Bloom tras la acción de paralela de Stephen Dedalus, mientras que en *Cold Mountain* un eco del episodio constituye el inicio *in medias res* y la situación estática de partida.

La reelaboración del episodio de Calipso, por lo tanto, se revela como un elemento estructural de primer orden en la organización del relato de estas adaptaciones. En otros casos, sin embargo, el episodio pierde su naturaleza de elemento estructurador y se convierte en una aventura más en la trama de la obra. Así sucede en los tratamientos de Apolonio, Luciano, Gebhart o Kazantzakis. La situación del episodio de Calipso en el poema narrativo de Pascoli es peculiar: Calipso no es el inicio del relato, sino un colofón que cierra el círculo con respecto al poema homérico.

En lo que respecta a la imitación del contenido, los principales aspectos temáticos considerados en la recreación del episodio homérico de Calipso, transversales a todos los géneros y tipos de adaptación, son fundamentalmente dos: el elemento amoroso y el sentido del ofrecimiento de la inmortalidad.

La recreación de la aventura por cuanto que lance erótico de Odiseo es el tratamiento más frecuente a lo largo de la tradición literaria del episodio de Calipso, a pesar de que el tema, aunque importante, no era el aspecto principal del relato homérico. En cambio, el tema central del episodio en la *Odisea* era el rechazo heroico de la inmortalidad. Dos son a su vez, las perspectivas desde las que se trata el tema del amor en el episodio de Calipso: el abandono y la seducción. Las visiones humorísticas, como las de Hiponacte y Anaxilas, o incluso con perspectiva positiva o neutra de la relación amorosa ente Calipso y Odiseo, como las que denotan algunas alusiones al episodio en la literatura antigua, como en Licofrón, el *Panegírico de Mesala*, Ovidio o Sidonio Apolinar, son excepcionales. El tratamiento dominante fue la que exploraba el carácter no correspondido del amor de Calipso hacia Odiseo en torno al motivo del abandono, ya en pequeñas alusiones, como las de Propercio, Apuleyo o Claudiano, ya en

reelaboraciones más complejas, como las reelaboraciones de Apolonio para su episodio de Hipsípila y de Virgilio para el episodio de Dido.

Con el foco puesto sobre el abandono, el resto de temas del episodio homérico desaparecen o se reorganizan. La principal alteración que plantean estos tratamientos acerca del abandono es la conversión de la retención del héroe en Ogigia en un idilio amoroso, privando a la aventura y a su ninfa de sus características más negativas. En una detención por la seducción erótica la nostalgia no tiene cabida y la tentación pasa a un segundo plano como atractivo añadido. El rechazo de estos amores, en lugar de la preferencia por la patria que es en la *Odisea*, se codifica como la traición al amante. La *Eneida* prevalece en la tradición con su modelo de despedida traumática frente a la más serena separación de *Odisea*. Este planteamiento de violación del pacto de amor se detecta en Ronsard y Gebhart. Los enrevesados caminos de la tradición han querido que la influencia que Calipso ejerce en la conformación del Dido vuelva a ella modificada a través de la figura de la reina de Cartago.

Junto a la visión de Calipso como víctima de una deserción amorosa, surge, especialmente a partir del Medievo, la perspectiva opuesta en el tratamiento erótico de la aventura que ve en Calipso una seductora pérfida, y, en ocasiones, una hechicera malvada y engañosa. Esta caracterización parte de una interpretación moralista de la aventura, y de la tradición antihomérica predominante en la Edad Media, en las que Calipso se ve fundida y confundida con Circe. El episodio sigue recreándose en torno a sus aspectos eróticos, pero esto ahora se contemplan como una tentación carnal que pone a prueba la virtud ética de Odiseo. Al contrario que en el tratamiento anterior, el episodio y Calipso quedan reducidos a sus elementos más negativos, mientras que ganan otros, como el engaño y la magia, no presentes o muy levemente insinuados en el hipotexto homérico, importados a partir de la confluencia con la maga de Eea, como el engaño y la magia. Esto ocurre en las obras de Benoît de Sainte-Maure y de Guido delle Colonne, principales recuentos medievales de las aventuras odiseicas, donde Calipso es un doblete de Circe. Esta Calipso ladina y con una pulsión claramente maligna se filtrará, junto con el modelo de Dido, en la recreación del episodio que haga Fénelon en su *Télémaque*.

Una última tendencia en la reelaboración del tema amoroso es la recreación de los momentos de intimidad entre Calipso y Odiseo que pasa por alto y no relata salvo en sumarios muy elípticos la narración de la *Odisea*. Este vacío constituye la ambientación perfecta para la localización de nuevos desarrollos, como el de Ovidio en *Ars II* 123-142 o, en parte, de Ronsard, con sus *Les paroles que dist Calypson*.

La consideración del episodio de Calipso a propósito del ofrecimiento de la inmortalidad surge, sobre todo, en la literatura contemporánea, como medio de reflexión acerca del sentido de una existencia mortal. Frente al sentido literal de la inmortalidad como proposición que se opone al retorno en la *Odisea*, la tradición literaria reelabora a partir de los mimbres homéricos para construir una reflexión de mayor alcance sobre el significado de la vida humana enfrentada a la ausencia de la muerte.



El cuestionamiento del rechazo de Odiseo a la inmortalidad cuenta con precedentes ya en la Antigüedad grecolatina. La negativa de Odiseo desconcertó a exegetas y alegoristas, que ofrecían alternativas más prosaicas sobre el sentido de lo prometido por Calipso. La elección de Odiseo es puesta en duda en el *Grilo* de Plutarco. Pero son las reelaboraciones de Ovidio en *Ars amatoria* y de Luciano en *Relatos verídicos* las que plantean el germen de una consideración más profunda sobre la elección del héroe. Así, si Ovidio cuestiona la fragilidad humana, Luciano muestra por primera vez un Odiseo arrepentido de haber rechazado el ofrecimiento de la diosa.

Los tratamientos de la Edad Contemporánea se acercan a esta cuestión con una visión más trascendental, propia de la angustia existencial que marca este período. El tema del amor no desaparece y sigue siendo importante, pero vuelve a ocupar el segundo plano frente al rechazo de la inmortalidad. Pero la opción de Odiseo es ahora contemplada desde sus implicaciones humanas. Odiseo se convierte en el representante de toda la humanidad que recapacita sobre el sentido o sinsentido de su existencia cuando se la enfrenta a la inmortalidad. La inmortalidad emerge, así, como un don que se transforma en una condena cuando anula aquello que da significado a la vida humana, esto es, el sentimiento, el cambio y, en última instancia, la muerte. Odiseo toma consciencia del mal de la inmortalidad, como tentación que amenaza no ya a su retorno, sino su propia naturaleza como ser humano. Esta es la visión de *A perfeição* de Eça, la *Odisea* de Kazantzakis o *L'isola* de Pavese. La implantación de esta corriente de pensamiento en la recepción del episodio es tal que llega a volverse hacia la consideración de la propia inmortalidad de Calipso. Así, en la *Lettera de Calipso* de Tabucchi, es la misma ninfa la que toma conciencia de la insatisfacción que comporta la inmutable inmortalidad, que desea ahora volverse mortal. El rechazo de la inmortalidad ha cambiado de sujeto: ahora es la propia diosa la que la desdeña.

El desencanto, sin embargo, también alcanza a la vida en Ítaca. La existencia cotidiana mortal se muestra también como insatisfactoria para el héroe en las continuaciones de sus aventuras que ofrecen Gebhart y Pascoli. Lejos del ímpetu aventurero de Dante o Tennyson, estas continuaciones vienen a constatar el sinsentido de toda la existencia humana en su conjunto, junto con la confirmación de la imposibilidad de regresar al pasado. La crueldad de Gebhart en la persecución criminal de Ulises se torna nihilismo en Pascoli. En cualquier caso, el haber aceptado la inmortalidad de Calipso se insinúa como una mejor opción, recuperando la visión lucianesca.

Por otro lado, la literatura contemporánea también nos brinda recreaciones con un espíritu más totalizador de la aventura, como el *Ulysses* de Joyce o, en tiempos más recientes, *Cold Mountain* de Charles Frazier.

Nos gustaría destacar la presencia en la tradición del motivo del *locus amoenus* como tópico literario firmemente asociado a la recreación del episodio homérico de Calipso. El carácter paradisiaco de la aventura es el motivo que inspira su evocación a propósito de la descripción de lugares maravillosos en autores como Plutarco, Claudio

Eliano o Basilio de Cesarea. Pero lo más habitual es que sea un tópico invocado en el contexto de reelaboraciones más extensas del episodio. Su relevancia radica en su capacidad de adaptación a las perspectivas interpretativas del episodio, según las intenciones que se atribuyan a Calipso. En la *Odisea*, la naturaleza idílica y apartada de Ogigia coadyuvaba a los propósitos de la diosa en dos sentidos, como atractivo añadido a la propuesta de la ninfa y como instrumento para la retención del héroe. Así pues, cuando el amor y la oferta de la diosa se presentan en la tradición como algo deseable, la isla en la que habita se describe como un paraíso natural. Así en Luciano o en Pascoli, por ejemplo. Por el contrario, cuando la retención adopta el cariz de una corrupción moral, el ambiente en el que se mueve la ninfa incita también a la voluptuosidad. Del mismo modo, cuando la inmortalidad es contemplada con una invitación a la pérdida de todo significado vital, su belleza se transforma en inmutabilidad, en asfixiante perfección, como revelan Eça de Queiroz, Kazantzakis y Tabucchi. Extremo es el caso de Gebhart, en cuya obra esta vinculación entre Calipso y su entorno significa que la ruina de la una conlleva la destrucción del otro. En definitiva, el tratamiento del *locus amoenus* en la recepción del episodio actúa como termómetro de la perspectiva que adoptan los respectivos autores a la hora de adaptar el episodio homérico.

Para terminar, nos gustaría incluir unas palabras sobre la caracterización de los personajes de Calipso y Odiseo. En lo que respecta a la ninfa de Ogigia, la tradición literaria ha sido incapaz de volver a reflejar la complejidad del carácter que plantea la diosa en la *Odisea*. En el personaje homérico se combinan sin contradicción la faceta de retenedora posesiva con la de amante genuina y protectora del héroe. En líneas generales, la tradición posterior ha representado a la ninfa mediante la intensificación de una de estas dos dimensiones en detrimento de la otra. En la pervivencia del episodio podemos encontrar Calipsos bondadosas y entregadas o malignas seductoras. Pero, ante todo, la imagen de Calipso que ha perdurado para la posteridad es la de mujer víctima del abandono amoroso. En su reacción, sin embargo, predomina esa misma polarización: en algunas reelaboraciones, la diosa se aviene con callada resignación a la marcha del amado, pero en la mayoría, se revuelve con apasionadas expresiones de despecho, en una conducta en la que a menudo Dido tiene más que ver como modelo que la ninfa homérica. Nunca se alcanza la plena integración de su doble naturaleza que posee en la *Odisea*. La representación de Odiseo se muestra en consonancia con caracterización de Calipso: la personalidad del héroe oscila entre el cautivo liberado, el amante pérfido y traicionero, y el conquistador de la tentación. En aquellas recreaciones que investigan el sentido del ofrecimiento de la inmortalidad, Odiseo pasa de ser un personaje particular a ser casi un representante de toda la humanidad y una encarnación de la respuesta de cualquier mortal ante tan propuesta.

Mucho más es, qué duda cabe, lo que podría decirse sobre la tradición literaria de Calipso. Las limitaciones propias de un trabajo como este nos obligan, sin embargo, a poner punto y final a nuestro recorrido por la recepción del episodio homérico de Calipso

en este punto, esperando haber proporcionado un análisis inteligible y útil sobre la pervivencia de la aventura de la ninfa de Ogigia en la literatura occidental.



## **CONCLUSIONS**



On our journey through the literary tradition of the Homeric Calypso episode, we have ascertained the great possibilities that the adventure in Ogygia, as told in the *Odyssey*, opens up for its rendition into various forms and from diverse perspectives throughout the different periods of western literature.

The reception of this episode has gone through moments of greater or lesser relevance in the various stages of its literary tradition. Classical antiquity laid the foundations for its literary afterlife. Besides numerous echoes and mentions, some reworkings of considerable relevance stand out in the Greco-Roman treatment of the episode, such as Ovid's *Ars amatoria* and Lucian's *A True Story*. Above all, however, it was the using of the Calypso adventure as model for other episodes built around feminine character in epics, like the Hypsipyle and Dido junctures in Apollonius of Rhodé's *Argonautica* and Vergil's *Aeneid* respectively, that had a major impact on later times. In fact, the latter greatly shaped the approach to the Homeric episode for centuries to come. Likewise, during this age, a relevant exegetical and allegorical corpus on the adventure was developed, whose moralistic view exerted its influence over the ensuing literary reception of the Calypso character and episode.

The ignorance of the Greek language that defined the relationship of the Western world with its classical past during the Middle Ages entailed a lesser relevance of the Homeric epics as a direct source of literary revisitation. The exegetical and allegorical trend survived in Byzantium through the works of scholars like Teztes or Eustathius of Thessalonica. Meanwhile, in Western Europe, the prevailing view of the episode derived from the anti-Homeric account of Dictys, which was reflected in the *Roman de Troie* by Benoît de Sainte-Maure and the *Historia destructionis Troiae* by Guido delle Colonne. The restoration of Greek learning and the unmediated access to the Homeric poems meant a recovery of the episode's literary influence. Basinio Basini, Luis de Camões and Pierre de Ronsard show some echoes of the Homeric Calypso episode in their Renaissance epic poems. However, the great rendition on Calypso in the Renaissance was another work by Ronsard, *Les paroles que dist Calypson*, whose Calypso owns much to Virgilian Dido. Overall, the Renaissance revisions of the Homeric episode display the huge influence of the *Aeneid*, as the great classical epic written in Latin and, as such, more widely known at the time, on the adaptation of the Homeric adventure, especially through the blending of the Calypso and Dido episodes.

The impression left by the Virgilian epic is also palpable on the greatest rendition of the episode in modern times, besides some evocations in the Spanish Golden Age and in the *L'Ulisse errante* by Badoaro-Sacratì: *Les aventures de Télémaque* by François Fénelon. The revisitation by Fénelon marked the reception of the episode during the XVIII and the better part of the XIX centuries. The *Télémaque* was the primary hypotext from which the vast majority of the renditions of the episode in these centuries originated. Since the end of the XIX century, and, specifically, in the XX century, the adaptation of the Calypso theme blooms and multiplies, whether it was as freestanding treatments, or as an episode in larger reworkings of the *Odyssey*. Among the most relevant ones

regarding its treatment of Calypso are *A perfeição* by J. M. Eça de Queiroz, the continuations to the adventures of Ulysses *Les dernières aventures du divin Ulysse* by Émile Gebhart, *L'ultimo viaggio* by Giovanni Pascoli, and the *Odyssey* by Nikos Kazantzakis, as well as *L'isola* by Cesare Pavese, and the transpositions of the *Odyssey*, a trend popularised by James Joyce's *Ulysses*, of which *Cold Mountain* by Charles Frazier provides a more recent example.

With respect to the assorting by genres, the Homeric Calypso episode has been adapted into every genre, but pre-eminently into narrative texts, whether it be epics, short stories or novels, which is to be expected, given the narrative nature of the hypotext. Its erotic dimension turned the episode into a fit subject for lyrical evocation. There has been lesser presence of the episode in the dramatic genre, where it appears nearly always related to opera and musical theatre, mostly as revisions stemmed from the *Télémaque*. Likewise, the hypertextual status of the reworkings of the Calypso episode is very varied: it ranges from echoes on the configuration of other episodes, continuations, and transpositions to true rewritings and supplements. The kind of relationship the reworkings have with its hypotext cannot be connected to a specific literary genre.

In like manner, the Homeric Calypso episode has been considered from different perspectives, focusing alternatively on its different compositional elements and its various thematic possibilities. When it comes to understanding the trends in the revision of the Homeric adventure, we must bear in mind a preliminary distinction between the treatments that constitute a broad reworking of the episode, and the vast array of briefer mentions and evocations in other texts. The longer renditions comprise freestanding revisions, but, above all, episodes part of longer works. The completeness of adaptation that the longer reworkings involve, which consider the episode as a whole, maintain a different relationship with the Homeric model than the shorter texts, which, in turn, are focused on a concrete feature of the episode in order to evoke it or reflect on it.

Consequently, in the literary adaptation of the Homeric Calypso episode it can be distinguished an imitation of the form and an imitation of the content. By the former, we mean the rendition of the episode with regard to its role as a pivotal episode in the structure of the story of the *Odyssey*, as its beginning *in medias res* and resumption of the adventures of the central character, as well as a point of junction between the different layers of storytelling in the Homeric poem. This issue, which concerns only the episodic reworkings, allows us to differentiate between those renditions of the Calypso adventure that play a role in the structuring of the story as a whole and those in which it is just another episode.

First, the Dido episode in Vergil's *Aeneid* also constitutes the beginning *in medias res* of Aeneas's journey and the first of his adventures to be told in the Latin epic, as well as the point in which the analeptic narrative and the frame narrative meet. The Dido episode equally marks the resumption of Eneas's mission, which is likewise brought in by divine intervention. Correspondingly, in Fénelon's *Les aventures de Télémaque*, the



Calypso episode marks the start “in the midst of things” and is the first adventure of the hero in the novel and the setting of the analepsis. The identicalness of the father’s, Ulysses, adventure to that of the son, Telemachus, provides the link between the Homeric poem and Fénelon’s work, between *Odyssey* and *Telemachy*, through the adventure in Ogygia. For their part, Renaissance epics focus on the imitation of the divine counsel and the sending of a messenger as devices for setting the hero in motion, whether it be at the absolute beginning of the work, as in the *Hesperis* by Basini and the *Franciade* by Ronsard, or *in medias res*, as in *Os Lusíadas* by Camões. The Homeric episode’s influence reaches Renaissance poets mainly through Vergil’s model. On these cases, unlike earlier examples, the imitation of these plot devices is completely detached from a context of womanly retention. That is, it deals with a pure formal imitation. Finally, in Joyce’s *Ulysses* the adaptation of the episode’s form is brought about by turning back time in order to proceed to the simultaneous account of Leopold Bloom’s experiences, after the parallel line of action following Stephen Daedalus. Again, in *Cold Mountain*, a revisitation of the episode constitutes the beginning *in medias res* and the initial stalemate.

Hence, the Calypso episode proves to be a major structural element in the organisation of the story in these adaptations. In other instances, nonetheless, the episode loses its nature as a structural component and transforms into just another adventure of the plot. That is what happens in the renditions by Apollonius, Lucian, Gebhart or Kazantzakis. As for the placement of the Calypso episode in Pascoli’s narrative poem, it is somewhat odd: Calypso does not mark the beginning of the story, but its culmination, closing the circle with regard to the Homeric poem.

Relating to the imitation of its content, the main thematic aspects considered in the renditions of the Homeric Calypso episode, maintained across every genre and type of adaptation, are essentially two: the erotic dimension and the meaning of the offering of immortality.

The reworking of the adventure as an erotic exploit of Odysseus is by far the most frequent treatment of the Calypso episode throughout its literary tradition, despite the fact that, although important, it was not the main theme of the story as told by Homer. Instead, the central topic of the episode in the *Odyssey* was the heroic refusal of immortality. Two are, in turn, the perspectives from which love in the Calypso episode is dealt with: the abandonment and the seduction. The comical visions, such as Hipponax’s and Anaxilas’s, or even a positive or neutral perspective of the romantic relationship between Calypso and Odysseus, as some allusions to the episode by some ancient authors and works, like Lycophron, the *Panegyric of Messalla*, Ovid or Sidonius Apollinaris, indicated, are the exception. The rule was the exploring of the unrequited love Calypso felt for Odysseus centred on the abandonment motif, whether it be through brief allusions, such as Propertius, Apuleius or Claudian, or by more complex reworkings, as Apollonius in his Hypsipyle episode or Virgil in his Dido one.

With the focus on the abandonment, the rest of the themes of the Homeric episode disappear or are rearranged. The main modification that these treatments pose regarding the abandonment is the transformation of the retention of the hero in Ogygia into an amorous idyll, depriving the adventure and its nymph of their more negative characteristics. Homesickness has no place in a detention brought about by erotic seduction and temptation fades into the background as an added charm. The rejection of this liaison, rather than the preference for the return home that it is in the *Odyssey*, becomes a betrayal of a lover. The *Aeneid* prevails in the tradition as a model for a traumatic good-bye over the calm farewell of the *Odyssey*. The consideration of the abandonment as the breaking of a lover's pact is found in Ronsard and Gebhart. As the complex paths of the literary tradition would have it, the influence Calypso exerted over the conformation of Dido came back to her modified through the reconfiguration of the character and episode of the queen of Carthage.

Along with the view of Calypso as a victim of abandonment, the opposite perspective in the erotic treatment of the adventure arises in the Middle Ages, one that sees Calypso as a treacherous seductress and, on occasion, an evil and deceitful sorceress. This characterization derives from the moralistic interpretation of the adventure, as well as from the anti-Homeric tradition that prevailed in the Middle Ages, in which Calypso and Circe are blurred and mixed up. The episode continues to be reworked around its erotic aspects, but these are now understood as a temptation of the flesh that tests Odysseus's ethical virtue. Unlike earlier treatments, the episode and Calypso are reduced to their more treacherous characteristics, while it gains others, such as deceit and magic, that are absent or only faintly hinted at in the Homeric episode, but that are transferred through the conjunction with the enchantress of Aeaëa, such as deceit and magic. This is what happens in the works by Benoît de Sainte-Maure and Guido delle Colonne, the main medieval accounts of the adventures of Ulysses, in which Calypso is a doublet of Circe. This wily Calypso driven by a clearly malignant motivation, along the Dido model, will affect the revisitation of the episode in Fénelon's *Télémaque*.

A last trend in the reworking of the theme of love in the Calypso episode is the rendition of the moments of intimacy between Calypso and Odysseus that, apart from very elliptic summaries, are foregone and not detailed in the Homeric narrative. This vacuum constitutes the perfect setting for new developments, like Ovid's *Ars amatoria* II 123-142, or, in part, Ronsard's *Les paroles que dist Calypson*.

The consideration of the Calypso episode with regard to the proposal of immortality becomes central in contemporary literature, as means to reflect upon the significance of a mortal life. As opposed to the literal meaning of the immortality as an offering that clashes with the return in the *Odyssey*, the literary tradition weaves the Homeric strands into a reflection of broader scope on the significance of human life faced with the absence of death.

The questioning of Odysseus's refusal of immortality has already some precedent in Greco-Roman Antiquity. Odysseus's rejection puzzled exegetes and allegorists, who offered more ordinary alternatives to the meaning of the promise made by Calypso. Odysseus's choice is doubted in Plutarch's *Gryllus*. However, the renditions that set the grounds for a deeper consideration of the hero's decision are Ovid's *Ars amatoria* and Lucian's *A True Story*. If Ovid questions human frailty, Lucian shows for the first time ever an Odysseus who regrets having refused the goddess's offer.

The contemporary treatments approach this issue through a transcendental lens, typical of the existential angst that defines this period. Love does not disappear as a theme and continues to be important, but it comes back to the background against the refusal of immortality, which now takes centre stage. Odysseus's choice is now regarded from the point of view of its human implications. Therefore, Odysseus becomes the embodiment of all humanity that reflect on the sense or nonsense of their existence when it is faced with immortality. Immortality emerges as a gift that turns into a curse as it annuls those very things that give meaning to human life, that is, suffering, change and, at last, death. Odysseus is made aware of the evil that immortality entails, as a temptation that threatens not his return, but his own human nature. That is the approach of Eça de Queiroz's *A perfeição*, Kazantzakis's *Odyssey* or Pavese's *L'isola*. The consolidations of this line of thought of immortality as a disguised evil in the reception of the episode is such that it turns around towards the consideration of Calypso's own eternal life. So, in Tabucchi's *Lettera de Calipso*, the nymph herself becomes aware of the dissatisfaction that the unchanging immortality involves and wishes to become mortal. The refusal of immortality has changed subjects: now it is the goddess who rejects it.

The disillusionment with life, however, also reaches Ithaca. The everyday mortal existence shows itself just as unsatisfactory for the hero in the sequels to his adventures written by Gebhart and Pascoli. Far from the adventurous vigour of Dante or Tennyson, these continuations acknowledge the senselessness of all human existence and the impossibility of returning to the past. Gebhart's cruelty in the criminal persecution of Ulysses become nihilism for Pascoli. In either case, the acceptance of Calypso's immortality is implied as a better choice, as already did Lucian in *A True Story*.

On the other hand, contemporary literature also provides reworkings with a more totalizing spirit, such as Joyce's *Ulysses* or Charles Frazier's *Cold Mountain* in more recent times.

We would also like to have the opportunity to highlight the role the motif of the *locus amoenus* plays as a literary topic firmly linked with the reworking of the Homeric Calypso episode. The paradisiac nature of the adventure is precisely the motif that inspires some evocations centred on descriptions of extraordinary places in authors such as Plutarch, Claudius Aelianus or Basil of Caesarea. However, it is more frequently invoked in the contexts of broader reworkings of the episode. Its relevance resides on its capacity for adaptation to the different perspectives in the interpretation of the episode, according

to the intentions assigned to Calypso. In the *Odyssey*, the idyllic and isolated nature of Ogygia contributes to the goddess's aims in two senses, as an added charm to the nymph's proposal and as means to the hero's retention. Therefore, when the goddess's love and offering are presented in the tradition as something desirable, her island is described as a natural paradise. Such is the approach of Lucian or Pascoli, for instance. On the contrary, when the retention has the tenor of a moral corruption, the setting in which the nymph moves also urges voluptuousness. Likewise, when immortality is considered an invitation to losing all meaning in life, its beauty turns into immutability, into smothering perfection, as Eça de Queiroz, Kazantzakis, and Tabucchi reveal. An extreme case is the rendition by Gebhart, where this connection between Calypso and her environment is such that the ruin of one implies the destruction of the other. In short, the treatment of the *locus amoenus* motif in the reception of the Calypso adventure acts as a thermometer of the perspective adopted by the respective authors when it comes to revisiting the Homeric episode.

In closing, we would like to say a few words about the characterization of Calypso and Odysseus. Regarding the nymph of Ogygia, the literary tradition has been unable to reproduce the complex character that the goddess makes up in the *Odyssey*. The character from the Homeric poem combines without contradiction her facets as the hero's possessive captor and as lover and protector. Generally speaking, the subsequent tradition has portrayed the nymph by the intensification of one of these two dimensions at the expense of the other. In the reception of the episode, we can find kind-hearted and devoted Calypsos or evil seductresses. Nevertheless, the image of Calypso that has mainly prevail for posterity is that of a woman victim of a lover's abandonment. In her reaction, however, that same polarization predominates: in some renditions, the goddess accepts her love's departure with quiet resignation, but mostly she rebels with the passionate outbursts of a scorned woman, a behaviour with which the Dido model often has more to do than the Homeric nymph. Calypso never again achieves in the tradition the full re-integration of the dual nature she shows in the *Odyssey*. Odysseus's portrayal is consistent with the characterization of Calypso: the hero's personality varies between the freed prisoner, the disloyal and scornful lover, and the victor over temptation. In those revisitations, which look into the meaning of the offering of immortality, Odysseus ceases to be a particular character to become the embodiment of all humanity and the personification of the answer every mortal would give to such proposal.

Much more, without a doubt, could be said about the literary tradition of Calypso. The intrinsic limitations to this kind of study force us, however, to put an end here to our journey throughout the reception of the episode. We can only hope that we have provided a useful and comprehensible analysis of the afterlife of the adventure of the nymph of Ogygia in Western literature.





## **BIBLIOGRAFÍA**





## EDICIONES Y TRADUCCIONES

- Albero Mompeán, A. (2020). *Las Silvae de Angelo Poliziano: estudio, traducción y comentario*, T.D. Universidad de Murcia.
- Alcalde Martín, C. (2003). «Sobre la inconveniencia de contraer deudas», en M. Valverde Sánchez, H. Rodríguez Somolinos & C. Alcalde Martín, *Plutarco. Obras morales y de costumbres (Moralia X)*, Madrid, Gredos, pp. 394-416.
- Alsina Clota, J. & Espinosa Alarcón, A. (1981). *Luciano de Samosata. Obras I*, Madrid, Gredos.
- Álvarez, M<sup>a</sup>. C. & Iglesias, R. M<sup>a</sup>. (1983). *Giovanni Boccaccio. Genealogía de los dioses paganos*, Madrid, Editorial Nacional.
- Anderson, W. B. (1963). *Sidonius. Poems and letters* (vol. 1: *Poems. Letters Books I-II*), Cambridge, Mass., Harvard University Press/London, Heinemann.
- Aubrun, C. V. & Muñoz Cortés, M. (1962). *Lope de Vega. La Circe: poema*, Paris, Centre de Recherches de L'Institut d'Études Hispaniques.
- Badoaro, G. & Sacrati, F. (1644). *L'Ulisse errante. Dell'Assicurato Academico Ingonito al Signor Michel'angelo Torcigliani*, Venecia, Pietro Pinelli.
- Baranda, C. (1996). *Juan Pérez de Moya. Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes. Philosophía secreta* (vol. 1), Madrid, Turner, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro.
- Bergua Cavero, J. (2002). «'Los animales son racionales' o 'Grilo'», en V. Ramón Palerm & J. Bergua Cavero, J., *Plutarco. Moralia IX*, Madrid, Gredos, pp. 338-368.
- Bouillet, A. (1897). *Liber Miraculorum Sancte Fidis*, Paris, Alphonse Picard et Fils.
- Broggiato, M. (2006). *Cratete di Mallo. I Frammenti*, Roma, Edizioni di Storie e Letteratura.
- Buffière, F. (1962). *Heráclite. Allégories d'Homère*, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres».
- Camarero Calandria, M. E. (1999). *Descripción de la Galera Real de Don Juan de Austria. Comentarios y edición crítica de la obra del maestro Juan de Mal-Lara* (vols. 1 y 2), T.D. Universidad de Sevilla.
- Camões, L. (1980). *Os Lusíadas* (trad. A. Duque). Madrid, Editorial Nacional.
- Castillo Didier, M. (2013). *Nikos Kazantzakis. Odisea*, Santiago de Chile, Tajamar.
- Céard, J., Ménager, D. & Simonin, M. (1993). *Ronsard. Œuvres complètes* (vols. 1-2), París, Gallimard.

- Constans, L. (1904). *Le Roman de Troie par Benoît de Sainte-Maure publié d'après tous les manuscrits connus* (vol. 1), Paris, Didot et Cie.
- Constans, L. (1908). *Le Roman de Troie par Benoît de Sainte-Maure publié d'après tous les manuscrits connus* (vol. 4), Paris, Didot et Cie.
- Cortés Copete, J. M. (2006). *Claudio Eliano. Historias curiosas*, Madrid, Gredos.
- Courtonne, Y. (1957). *Saint Basile. Lettres* (vol. 1), Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres».
- Cristóbal López, V. (1989). *Ovidio. Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, Madrid, Gredos.
- Cristóbal López, V. (2001) «*Diario de la Guerra de Troya de Dictis Cretens*», en M<sup>a</sup>. F. Del Barrio Vega & V. Cristóbal López, *La Ilíada latina. Diario de la Guerra de Troya de Dictis Cretense. Historia de la Destrucción de Troya de Dares Frigio*, Madrid, Gredos, pp. 180-380.
- Crosas, F. (2021). *Ginés Pérez de Hita. Los diez y siete libros de Daris del Belo Troyano*, Santa Barbara, eHumanista.
- Cullhed, E. (2016). *Eustathios of Thessalonike. Commentary on Homer's Odyssey* (vol.1, Rhapsodies I-II), Uppsala, Uppsala Universitet.
- Degani, E. (1991). *Hipponactis testimonia et fragmenta*, Stuttgart/Leipzig, Teubner.
- Del Hoyo, J. & García Ruiz, J. M. (2009). *Higino. Fábulas*, Madrid, Gredos.
- Dindorf, G. (1855). *Scholia Graeca in Homeri Odysseam ex codicibus aucta et emendata*, Oxford, E Typographeo Academico.
- Dindorf, L. (1831). *Ioannis Malalae Chronographia*, Bonn, Weber.
- Drudius, L. (1794). *Basini Parmensis poetae opera praestantiora nunc primum edita et opportunis commentariis inlustrata* (vol. 1), Arimini, Ex typographia albertiniana.
- Eça de Queiroz, J. M. (1897). «A Perfeição», *Revista Moderna* 1, 11-19.
- Fedeli, P. (1984). *Sexti Properti Elegiarum libri IV*, Stuttgart, Teubner.
- Fernández Galiano, M. & Fernández Galiano, E. (1987). *Licofrón. Alejandra*, Madrid, Gredos.
- Frazier, C. (1997). *Cold Mountain*, London, Sceptre.
- Gebhart, É. (1902). *D'Ulysse à Panurge: contes héroï-comiques*, París, Hachette.

- George, A. R. (2003). *The Babylonian Epic of Gilgamesh: introduction, critical edition and cuneiform texts* (vols. 1-2), Oxford, Oxford University Press.
- Goldwyn, A. J. & Kokkini, D. (2019). *John Tzetzes. Allegories of the Odyssey*, Cambridge, Mass. /London, Harvard University Press.
- González Vázquez, J. (1992). *Ovidio. Tristes. Pónticas*, Madrid, Gredos.
- Griffin, N. E. (1936). *Guido de Columnis. Historia destructionis Troiae*, Cambridge, Mass., The Mediaeval Academy of America.
- Hunger, H. (1955). «Johannes Tzetzes, Allegorien zur Odyssee, Buch 13-24», *ByzZ* 48, 4-48.
- Hunger, H. (1956). «Johannes Tzetzes, Allegorien zur Odyssee, Buch 1-12», *ByzZ* 49, 249-310.
- Igal, J. (1982). *Porfirio. Vida de Plotino. Plotino. Enéadas I-II*, Madrid, Gredos.
- Iglesias, R. M<sup>a</sup>. & Álvarez, M<sup>a</sup>. C. (1988). *Natale Conti. Mitología*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Jeffreys, E., Jeffreys, M. & Scott, R. (1986). *The Chronicle of John Malalas*, Melbourne, Australian Association for Byzantine Studies.
- Joyce, J. (1992). *Ulysses*, London, Everyman's Library.
- Kassel, R. & Austin, C. (1991). *Poetae Comici Graeci (PCG)* (vol. 2: Agathenor-Atistonymus), Berlin, Walter de Gruyter.
- Kazantzakis, N. (2011). *Οδύσσεια*, Αθήνα, Εκδόσεις Καζαντζάκη.
- Le Brun, J. (1997). *Fénelon. Oeuvres* (vol. 2), Paris, Gallimard.
- Leonelli, G. (1980). *Giovanni Pascoli. Poemi conviviali*, Milano, Mondadori.
- Lobel, E. (1941). «2174-5. Hipponax, Iamboi», en E. Lobel, C. H. Roberts & E. P. Wegener, *Oxyrhynchus Papyri* (pars XVIII), London, Egypt Exploration Society, pp. 67-97.
- López Kindler, A. (2005). *Sidonio Apolinar. Poemas*, Madrid, Gredos.
- Loyen, A. (1960). *Sidonio Apolinar. Poèmes* (vol. 1), Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres».
- Marcos Casquero, A. (1996). *Guido delle Colonne. Historia de la destrucción de Troya*, Madrid, Akal.

- Martin, J. P. (2014). *Beuve de Hamptone. Chanson de Geste anglo-normande de le fin du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion.
- Matthews, V. J. (1996). *Antimachus of Colophon: text and commentary*, Leiden, Brill.
- Mestre, F. (1996). «Heroico», en C. Miralles & F. Mestre. *Filóstrato. Heroico, Gimnástico, Descripciones de cuadros. Calístrato. Descripciones*, Madrid, Gredos, pp. 60-161.
- Montes Cala, J. G. (1994). *Museo. Hero y Leandro*, Madrid, Gredos.
- Moya, F<sup>ca</sup>. & Ruiz de Elvira, A. (eds.) (2001). *Propercio. Elegías*, Madrid, Cátedra.
- Pavese, C. (1982). *Dialoghi con Leucó*, Milano, Mondadori.
- Recio, R. (2012). *Antonio Obregón. Francisco Petrarca, con los seys triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobrellos se hizo*, Santa Barbara, eHumanista.
- Rico, F. (2013). *Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Alfaguara.
- Rivero García, L., Estévez Sola, J. A., Librán Moreno, M. & Ramírez de Verger, A. (2009). *Virgilio. Eneida* (vol. 1: libros I-III), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Valencia, Tirant lo Blanch.
- Rivero García, L., Estévez Sola, J. A., Librán Moreno, M. & Ramírez de Verger, A. (2011). *Virgilio. Eneida* (vol. 2: libros IV-VI), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Valencia, Tirant lo Blanch.
- Roberto, U. (2005). *Ioannis Antioncheni Fragmenta ex Historia chronica*, Berlin/New York, Walter de Gruyter.
- Romano, V. (1951). *Giovanni Boccaccio. Genealogie deorum gentilium libri*, Bari, Laterza.
- Rubio Fernández, L. (1983). *Apuleyo. El asno de oro*, Madrid, Gredos.
- Socas, F. (2011). *Antología latina: repertorio de poemas extraídos de códices y libros impresos*, Madrid, Gredos.
- Soler Ruiz, A. (1993). *Catulo. Poemas. Tibulo. Elegías*, Madrid, Gredos.
- Stallbaum, J. G. (1825). *Eustathii Archiepiscopi Thessalonicensis Commentarii ad Homeri Odysseam ad fidem exempli Romani editi* (vol. 1), Leipzig, Weigel [Reimpresión digital por Cambridge University Press, 2010].
- Stern, J. (2003). «Heraclitus the Paradoxographer: Περὶ Ἀπίστων, "On Unbelievable Tales"», *TAPhA* 133(1), 51-97.

- Tabucchi, A. (2012). *I volaliti del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio.
- Thurn, J. (2000). *Ioannis Malalae Chronographia*, Berlin, Walter de Gruyter.
- Trapp, M. B. (1994). *Maximus Tyrius. Dissertationes*, Stuttgart/Leipzig, Teubner.
- Tritonius, M. A. (1616). *Natalis Comitum Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem*, Padua, apud Petropaulum Tozzium.
- Usher, P. J. (2010). *The Franciad (1572) by Pierre de Ronsard*, New York, AMS Press.
- Valverde Sánchez, M. (1996). *Apolonio de Rodas. Argonáuticas*, Madrid, Gredos.
- Vian, F. & Delage, E. (1974). *Apollonios de Rhodes. Argonautiques* (vol. 1, Chants I-II), Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres».
- Vian, F. & Delage, E. (1980). *Apollonios de Rhodes. Argonautiques* (vol. 2, Chant III), Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres».
- Vian, F. & Delage, E. (1981). *Apollonios de Rhodes. Argonautiques* (vol. 3, Chant IV), Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres».
- Von der Mühl, P. (1962<sup>3</sup>). *Homeri Odyssea*, Basileae, Teubner (r. Stuttgartiae, 1984).
- West, M. L. (1998). *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati* (2a. ed.) (vol. 1: Archilocus, Hipponax, Theognidea), Oxford, Clarendon Press.
- Westermann, A. (1843). *Mythographoi. Scriptores Poeticae Historiae Graeci*, Brunswick, G. Westermann.
- Zurli, L. (2008). «Anonymi versus serpentini. Carmina», en L. Zurli, N. Scivoletto & P. Paolucci, *Anonymi Versus Serpentini (Anthologia Latina, cc. 38-30 Riese =25-68 Shackleton Bailey)*, Hildesheim, Weidmann, pp. 41-59.

## ESTUDIOS

- Aguilar, R. M<sup>a</sup>. (1994). «Las mujeres de Odiseo», *EClás Hom. L. Gil*, 199-207.
- Aguilar, R. M<sup>a</sup>. (1996). «Buenas y malas mujeres de la antigua Grecia», *Enrahonar* 26(0), 81-94.
- Aguirre Castro, M. (1999). «Los peligros del mar: Muerte y olvido en la *Odisea*», *CFC(G)* 9, 9-22.
- Alh, F. & Roisman, H. M. (1996). *The Odyssey Re-Formed*, Ithaca, Cornell University Press.
- Alcoba, A. (2008). «Análisis del libro I de la *Ulyxea* de Gonzalo Pérez», *Calamus renascens* 9, 37-50.

- Alden, M. J. (1985). «The Role of Calypso in the *Odyssey*», *A&A* 31(0), 97-107.
- Alden, M. J. (1987). «The Role of Telemachus in the *Odyssey*», *Hermes* 115.2, 129-137.
- Alder, A. (1958). «Fénelon's *Télémaque*: Intention and Effect», *SPh* 55.4, 591-602.
- Alexandrou, M. (2016a). «Hipponax and the *Odyssey*: Subverting Text and Intertext», en A. Efstathiou & I. Karamanou (eds.), *Homeric Receptions Across Generic and Cultural Contexts*, Berlin, Walter de Gruyter, pp. 31-44.
- Alexandrou, M. (2016b). «Mythological Narratives in Hipponax», en L. Swift & C. Carey (eds.), *Iambus and Elegy: New Approaches*, Oxford, Oxford University Press, pp. 210-228.
- Álvarez, M<sup>a</sup>. C. & Iglesias, R. M<sup>a</sup>. (1983). «Introducción», en *Giovanni Boccaccio. Genealogía de los dioses paganos*, Madrid, Editorial Nacional, pp. 9-44.
- Álvarez, M<sup>a</sup>. C. & Iglesias, R. M<sup>a</sup>. (1990). «Natale Conti, estudioso y transmisor de textos clásicos», en *Los humanistas españoles y el Humanismo europeo, IV Simposio de Filología Clásica (1987, Murcia)*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 35-49.
- Anderson, W. S. (1958). «Calypso and Elysium», *CJ* 54(1), 2-11.
- Apthorp, M. J. (1980). «The Obstacles to Telemachus' Return», *CQ* 30.1, 1-22.
- Arend, W. (1933). *Die Typischen Scenen bei Homer*, Berlin, Weidmann.
- Arnott, W. G. (2010). «Middle Comedy», en G. W. Dobrov (ed.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden, Brill, pp. 279-331.
- Austin, N. (1969). «Telemachos Polymechanos», *ClAnt* 2, 45-63.
- Austin, N. (1975). *Archery at the Dark of the Moon. Poetic Problems in Homer's Odyssey*, Berkeley/London, University of California Press.
- Bagordo, A. (2010). «Homer (Homerós)», en *Die Rezeption der Antiken Literatur. Der Neue Pauly*, Suppl. 7, cols. 323-372.
- Bagordo, A. (2011). «Grundzüge der Homer-Rezeption», en A. Rengakos & B. Zimmermann (eds.), *Homer-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*, Stuttgart, J.B. Metzler, pp. 416-435.
- Barchiesi, A. (1984). *La traccia del modello: effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa, Giardini.
- Bergua Cavero, J. (1991). «Cinismo, ironía y retórica en el *Bruta ratione uti* de Plutarco», en J. García López & E. Calderón Dorda (eds.), *Estudios sobre Plutarco: paisaje y naturaleza. Actas del II Simposio Español sobre Plutarco (Murcia 1990)*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 13-19.

- Bergua Cavero, J. (2002). «Notas a ‘Los animales son racionales’ o ‘Grilo’», en V. Ramón Palerm & J. Bergua Cavero, *Plutarco. Moralia IX*, Madrid, Gredos, pp. 338-368.
- Boitani, P. (2016). *Il grande racconto di Ulisse*, Bologna, Il Mulino.
- Bompaire, J. (1958). *Lucien écrivain: imitation et création*, Paris, Boccard.
- Borghini, A. & Seita, M. (2010). «Calipso: un nome nascosto», *Maia* 62, 57-58.
- Boucher, J.-P. (1980). *Études sur Properce: Problèmes d'inspiration et d'art*, Paris, Éditions de Boccard.
- Bowie, A. M. (2010). «Myth and Ritual in Comedy», en G. W. Dobrov (ed.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden, Brill, pp. 143-176.
- Brescia, G., M. Lentano, M., Scafoglio, G. & Zanusso, V. (eds) (2018). *Revival and Revision of the Trojan Myth. Studies on Dictys Cretensis and Dares Phrygius*, Hildesheim/Zürich/New York, Georg Olms Verlag.
- Browning, R. (1992). «A Fourteenth-Century Prose Version of the *Odyssey*», *DOP* 46 (*Homo Byzantinus: Papers in Honor of Alexander Kazhdan*), 27-36.
- Browning, R. (1975). «Homer in Byzantium», *Viator* 6, 15-33.
- Brunel, P. (1996). *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, London: Routledge [Paris, 1988].
- Buffière, F. (1973). *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, «Société d'Édition Les Belles Lettres».
- Burgess, G. S. & Kelly, D. (2017). «Appendix I: Notes on Some Common Words in the *Roman De Troie*», en *The Roman de Troie* by Benoît de Sainte-Maure, Cambridge, D. S. Brewer, pp. 415-431.
- Burgess, G. S. & Kelly, D. (2017). «Introduction», en *The Roman de Troie* by Benoît de Sainte-Maure, Cambridge, D. S. Brewer, pp. 1-31.
- Butler, S. (2016). *Deep Classics: Rethinking Classical Reception*, London, Bloomsbury.
- Cairns, C. (2018). *The Renaissance Theatre: Text, Performance and Design*, New York, Routledge [Surrey, 1999].
- Cairns, F. (1990). *Virgil's Augustan Epic*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press.
- Calderón Dorda, E. (1989). «Introducción a Heráclito, *Alegorías de Homero*», en E. Calderón Dorda & M<sup>a</sup>. A. Ozaeta Gálvez, *Heráclito. Alegoría de Homero. Antonino Liberal. Metamorfosis*, Madrid, Gredos, pp. 9-28

- Calderón Dorda, E. (1997). «Los tópicos eróticos en la poesía helenística», *Emerita* 65, 1-16.
- Calvo Martínez, J. L. (1994). «La figura de Ulises en la literatura española», en J. A. López Férez (ed.), *La épica griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 333-358.
- Camerotto, A. (2009). *Fare gli eroi: le storie, le imprese, le virtù. Composizione e racconto nell'epica greca arcaica*, Padova, Il Poligrafo.
- Campbell, M. (1983). *Studies in the Third Book of Apollonius Rhodius' Argonautica*, Hildesheim, George Olms.
- Campos Daroca, J. (2009) «Notas», en *Máximo de Tiro. Disertaciones filosóficas XVIII-XLI*, Madrid, Gredos.
- Camps, W. A. (1980). *An Introduction to Homer*, Oxford, Oxford University Press.
- Capano, D. A. (2007). *El errático juego de la imaginación: la poética de Antonio Tabucchi*, Buenos Aires, Biblos.
- Carmona Centeno, D. (2011). «*Could Mountain*: filme y novela. La tradición clásica en una historia de la Guerra de Secesión», *Tejuelo* 11, 9-46.
- Casanova, A. (2005). «Il Grillo di Plutarco e Omero», en J. Boulogne (ed.), *Les Grecs de l'antiquité et les animaux. Le cas remarquable de Plutarque*, Lille, Université Charles de Gaulle, pp. 97-109.
- Casanova, A. (2006/2007). «Il Grillo di Plutarco e tradizione della figura di Ulisse», *Ploutarchos, n.s.*, 4, 19-28.
- Casas Rigall, J. (1999). *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Castiglioni, M. P. (2013). «Ulisse dopo l'*Odissea*. La profezia di Tiresia e la *Telegonia*», en E. Pellizer (ed.), *Ulisse per sempre. Miturgie omeriche e cultura mediterranea*, Trieste, Editreg/Università degli Studi di Trieste, pp. 49-65.
- Castillo Dider, M. (2014). «Las lágrimas de Odiseo», *Byzantion Nea Hellás* 33, 205-224.
- Castillo Didier, M. (2005). «Nausícaa y Calipso (La *Odisea* en la *Odisea*)», *Byzantion Nea Hellás* 24, 5-32.
- Castillo Didier, M. (2006-2007). *La Odisea en la Odisea: estudios y ensayos sobre la Odisea de Kazantzakis*, Santiago de Chili, Universidad de Chile.
- Castro Jiménez, M. D. (2021). *Ulises y la Odisea en la canción de autor*, Madrid, Guillermo Escolar Editor.



- Céard, J., Ménager, D. & Simonin, M. (1993a). «*La Franciade*. Notice. Notes et variantes», en *Ronsard. Œuvres complètes* (vol. 1), París, Gallimard, pp. 1609-1658.
- Céard, J., Ménager, D. & Simonin, M. (1993b). «*Les paroles que dist Calypson, ou qu'elle doit dire, voyant partir Ulysse de son île*. Notes et variantes», en *Ronsard. Œuvres complètes* (vol. 2), París, Gallimard, pp. 1505-1506.
- Cenni, S. (2002). «E infine Odisseo sbarca a Dublino», en L. De Finis, V. Citti & L. Belloni (eds.), *Odisseo dal Mediterraneo all'Europa*, Amsterdam, Hakkert.
- Cesaretti, P. (1991). *Allegoristi di Omero a Bisanzio. Ricerche ermeneutiche (XI-XII secolo)*, Milano, Guerini.
- Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des Mots* (vols. 1-4), Paris, Klincksieck.
- Chantraine, P. (1984). *Morphologie historique du grec* (12<sup>a</sup> ed.), Paris, Klincksieck.
- Chitwood, A. (2004). «Epic or Philosophic, Homeric or Heraclitean? The Anonymous Philosopher in Charles Frazier's *Cold Mountain*», *IJCT* 11(2), 232-243.
- Clare, R. J. (2002). *The path of the Argo: language, imagery and narrative in the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Clauss, J. J. (1993). *The Best of the Argonauts*, Berkeley, University of California Press.
- Cohen, B. (ed.) (1995). *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey*, Oxford, Oxford University Press.
- Corti, C. (1998). «Viaggiatore, governante o cortigiano? Ulisse nel Rinascimento inglese», en P. Boitani & R. Ambrosini (eds.), *Ulisse, archeologia dell'uomo moderno*, Roma, Bulzoni, pp. 201-222.
- Crane, G. R. (1988). *Calypso: Backgrounds and Conventions of the Odyssey*, Frankfurt am Main, Athenäum.
- Cristóbal López, V. (1988). «Tempestades épicas», *CIF* 14, 125-148.
- Cristóbal López, V. (1994a). «Ulises y la *Odisea* en la literatura latina», en *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos* (vol. 2), Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 481-514.
- Cristóbal López, V. (1994b). «Algunos testimonios más sobre Ulises y la *Odisea* en la literatura latina», *CFC(L)* 7, 57-74.
- Cristóbal López, V. (1997). «Introducción», en *Virgilio. Eneida*, Madrid, Gredos, pp. 11-130.

- Cristóbal López, V. (2000). «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía», *CFL(L)* 18, 29-76.
- Cristóbal López, V. (2001). «Notas», en M<sup>a</sup>. F. Del Barrio Vega & V. Cristóbal López, *La Ilíada latina. Diario de la Guerra de Troya de Dictis Cretense. Historia de la destrucción de Troya de Dares Frigio*, Madrid, Gredos.
- Crosas, F. (2021). «Estudio introductorio», en *Ginés Pérez de Hita. Los diez y siete libros de Daris del Belo Troyano*, Santa Barbara, eHumanista, pp. 27-39.
- D'Amico, S. (2002). *Hereux qui comme Ulysse... : Ulysse nella poesia francese e neolatina del XVI secolo*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- D'Elia, S. (1961). «Echi del *De Officiis* nell'*Ars amatoria* ovidiana», en *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Ciceroniani, Roma, aprile 1959* (vol. 2), Roma, Centro di studi Ciceroniani, pp. 127-140.
- D'Ippolito, G. (1977). *Lettura di Omero: Il canto quinto dell'Odissea*, Palermo, Manfredi.
- D'Ippolito, G. (2007). «Omero al tempo di Plutarco», en P. Volpe Cacciatore & F. Ferrari (eds.), *Plutarco e la cultura della sua età. Atti del X Convegno plutarco (Fisciano-Paestum, 27-29 ottobre 2005)*, Napoli, M. D'Auria Editore, pp. 59-84.
- De Jong, I. J. F. (2001). *A narratological commentary on the Odyssey*, Cambridge, Cambridge University Press.
- De Jong, I. J. F. (2014), *Narratology and classics: A practical guide*, Oxford, Oxford University Press.
- Degani, E. (1984). *Studi su Ipponatte*, Bari, Adriatica Editrice.
- Dekel, E. (2012). *Vergil's Homeric Lens*, New York, Routledge.
- Del Cerro Calderón, G. (1997). «Notas», en *Dión de Prusa. Discursos XXXVI-LX*, Madrid, Gredos.
- Delebecque, E. (1958). *Télémaque et la structure de l'Odyseé*, Aix-en-Provence, Centre d'études et de recherches helléniques de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence.
- Delebecque, E. (1980). *Construction de l'Odyssée*, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres».
- Della Corte, F. (1988). «Camões», en VV.AA., *Enciclopedia Virgiliana* (vol. 4), Roma, Institute della Enciclopedia italiana, pp. 638-639.

- Dufner, C. M. (1988). *The Odyssey in the Argonautica: Reminiscence, Revision, Reconstruction*, T.D. Princeton University.
- Ebeling, H. (1885a). *Lexicon Homericum* (vol. 1), Leipzig, Teubner.
- Ebeling, H. (1885b). *Lexicon Homericum* (vol. 2), Leipzig, Teubner.
- Edwards, M. W. (1975). «Type-Scenes and Homeric Hospitality». *TAPhA* 105, 51-72.
- Elliger, W. (1975). *Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung*, Berlin, de Gruyter.
- Escola, M. & Rabau, S. (2015). *Littérature seconde ou la bibliothèque de Circé*, Paris, Kimé.
- Espinosa Alarcón, A. (1981). «Introducción a los *Relatos Verídicos*», en J. Alsina Clota y A. Espinosa Alarcón, *Luciano de Samosata. Obras I*, Madrid, Gredos, pp. 176-179.
- Estefanía Álvarez, D. (1998). «El panegírico poético latino a partir de Augusto: algunas calas», *Myrtia* 13, 151-175.
- Fantham, E. (2006). «The Image of Woman in Propertius Poetry», en H.-C. Günther (ed.), *Brill's Companion to Propertius*, Leiden/Boston, Brill, pp. 183-198.
- Fedeli, P. (1977). «Properzio 1, 15: Arte allusiva e interpretazione», en *Atti del Colloquium Propertianum: Assisi, 26-28 marzo 1976*, Assisi, Academia Propertziana del Subasio, pp. 73-99.
- Fedeli, P. (1980). *Sesto Properzio. Il Primo Libro delle Elegie*, Firenze, Leo S. Olschki.
- Fedeli, P. (1985). *Properzio. Il Libro Terzo delle Elegie*, Bari, Adriatica Editrice.
- Fedeli, P. (2005). *Properzio. Elegie Libro II*, Cambridge, Francis Cairns.
- Feeney, D. C. (1991). *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*, New York, Oxford University Press.
- Feeney, D. C. (1998). «Leaving Dido: The Appearance(s) of Mercury and the Motivations of Aeneas», en M. Burden (ed.), *A Woman Scorn'd: Responses to the Dido Myth*, London, Faber & Faber, pp. 105-127.
- Fenik, B. (1974). *Studies in the Odyssey*, Wiesbaden, Franz Steiner.
- Fernández Corte, J. C. (2006). «Notas», en J. C. Fernández Corte & A. Espinosa Pólit, *Virgilio. Eneida* (10ª. ed.), Madrid, Cátedra.
- Fernández Delgado, J. A. (2000). «Le *Gryllus*, une éthopée parodique», en L. Van der Stockt (ed.), *Rhetorical theory and praxis in Plutarch. Acta of the IV<sup>th</sup>*

- International Congress of the International Plutarch Society (Leuven, July 3-6, 1996)*, Louvain, Peeters/Namur, Société des Études Classiques, pp. 171-181.
- Fernández Galiano, M. (1982). «Introducción», en *Homero. Odisea*, Madrid, Gredos, pp. 46-82.
- Fernández-Galiano, M. & Fernández-Galiano, E. (1987). «Introducción», en *Licofrón. Alejandra*, Madrid, Gredos, pp. 9-70.
- Fernández-Galiano, M. (1984). «Homero y la posteridad», en L. Gil (ed.), *Introducción a Homero*, Madrid, Ediciones Guadarrama, pp. 125-155.
- Ferrari, F. (2003). «L'Imperfezione di Ulisse: un racconto di Eça de Queiroz», en S. Nicosia (ed.), *Ulisse nel tempo: la metafora infinita*, Venezia, Marsilio, pp. 469-479.
- Ferrer, D. (2009). «Ulysses de James Joyce: un homérisme secondaire», en G.W. Most, L.F. Norman & S. Rabau (eds.), *Révolutions homériques*, Pisa, Edizioni della Normale, pp. 137-147.
- Ferrucci, F. (1998). «Oltre l'assedio e il ritorno», en P. Boitani & R. Ambrosini (eds.), *Ulisse, archeologia dell'uomo moderno*, Roma, Bulzoni, pp. 123-133.
- Finkelberg, M. (ed.) (2011). *The Homer Encyclopedia* (vols. 1-3), Chichester/Malden, Wiley-Blackwell.
- Flack, L. C. (2015). *Modernism and Homer. The Odysseys of H.D., James Joyce, Osip Mandelstam, and Ezra Pound*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Fleury, E. (1971). *Morfología histórica de la lengua griega* (Trad. C. Flores Sellés), Barcelona, Bosch [Paris, 1936].
- Ford, P. (1995). «Jean Dorat and the Reception of Homer in Renaissance France», *IJCT* 2(2), 265-274.
- Ford, P. (2002). «What song the sirens sang...: The representation of Odysseus in Ronsard's poetry», en C. H. Winn (ed.), *Ronsard. Figure de la variété. En memoire d'Isidore Silver*, Genève: Droz, pp. 99-114.
- Ford, P. (2007). *De Troie à Ithaque. Réception des épopées homériques à la Renaissance*, Genève, Droz.
- Ford, P. (2009). «Achille vs. Ulysse: la réception de l'Iliade et de l'Odyssée à la Renaissance», en G. W. Most, L. F. Norman & S. Rabau (eds.), *Révolutions homériques*, Pisa, Edizioni della Normale, pp. 47-68.
- Forment, B. (2006-2006-2007). *La Terra, il Cielo e l'Inferno: the Representation and Reception of Greco-Roman Mythology in Opera Seria*, T.D. Universiteit Gent.

- Fornaro, S. (2012). «L'ombra di Omero: ricezioni omeriche nella letteratura romanze», *Sandalion* 32-33, 269-312.
- Fowler, R. (ed.) (2004). *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Frazier, C. (2001). «Some Remarks on History and Fiction», en M. C. Carnes (ed.), *Novel History: Historians and Novelists Confront America's Past (and each other)*, New York, Simon & Schuster, pp. 311-315.
- Frécaut, J.-M. (1983). «Une scène ovidienne en marge de l'*Odyssée*: Ulysse et Calypso (Art d'Aimer II, 123-142)», en H. Zehnaecker & G. Hentz (eds.), *Hommages à Robert Schilling*, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», pp. 278-295.
- Fusillo, M. (1991). «Commento», en M. Fusillo, A. Hurst & G. Paduano, *Licofrone. Alessandra*, Milano, Guerini e Associati, pp. 153-315.
- Galindo Esparza, A. (2015). *El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española*, Murcia, Editum.
- Gandar, E. (1854). *Ronsard considéré comme imitateur d'Homère et de Pindare*. Metz, F. Blanc.
- Ganiban, T. R., Farrell, J., Johnston, P.A, O'Hara, J. J. & Perkell, C. G. (2012). *Vergil. Aeneid. Books 1-6*, Indianapolis/Cambridge, Focus Publishing.
- García Jurado, F. (2016). *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Jurado, F. (ed.) (2021). *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica*, Madrid, Guillermo Escolar Editor.
- Gauthier, A. M<sup>e</sup>. (1997). *Édition et étude critique du "cycle des Retours" du Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure d'après le manuscrit Milano, Biblioteca Ambrosiana D55 sup et six manuscrits de contrôle* (vol. 1), T.D. Université de Montréal.
- Gavoille, E. (2008). «Du soldat de Tibulle à l'amant ovidien: facundus Ulixes (Ovide, *Art d'aimer*, II, 123-144)», en J.-M. Fontanier (ed.), *Amor Romanus – Amours romaines: Études et anthologie*, Rennes, Presses universitaires des Rennes, pp. 119-133.
- Geftter Wondrich, R. (2009). «Bloom il *polytropos*: considerazioni sull' *Ulysses* di James Joyce», en E. Pellizer (ed.), *Ulisse per sempre. Miturgie omeriche e cultura mediterranea*, Trieste, Editreg/Università degli Studi di Trieste, pp. 153-168.
- Genette, G. (1989a). *Figuras III* (Trad. C. Manzano), Barcelona, Editorial Lumen [Paris, 1972].

- Genette, G. (1989b). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Trad. C. Fernández Prieto), Madrid, Taurus [Paris, 1982].
- Giamplagia, A. (1998). «Cratete di Mallon el POxy 2888», *Instituto Lombardo (Rend. Lett.)* 132, 503-518.
- Giangrande, G. (1994). «La concepción del amor en Apolonio Rodio», en J. A. López Férrez (ed.), *La épica griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 213-233.
- Gibson, B. (2006). «*Cold Mountain* as Spiritual Quest: Inman's Redemptive Journey», *Christianity and Literature* 55(3), 415-433.
- Gilbert, S. (1955). *James Joyce's Ulysses: A Study*, New York, Vintage Books [New York, 1930].
- Glasheen, A. (1974). «Calypso», en C. Hart & D. Hayman (eds.), *Joyce's Ulysses: Critical Essays*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, pp. 51-70.
- Goldwyn, A. J. & Kokkini, D. (2019). «Introducción», en *John Tzetzes. Allegories of the Odyssey*, Cambridge, Mass. /London, Harvard University Press, pp. vii-xxiv.
- González Palencia, A. (1946). *Gonzalo Pérez. Secretario de Felipe Segundo*, Madrid: CSIC, Instituto Jerónimo Zurita.
- González Vaquerizo, H. (2013). *La Odisea cretense y modernista de Nikos Kazantzakis*, T.D. Universidad Autónoma de Madrid.
- Goré, J.-L. (1963). «Le Télémaque, periple odysseén ou voyage initiatique?», *CAIEF* 15, 59-78.
- Grafton, A., Most, G. W. & Settis, S. (2010). *The Classical Tradition*, Cambridge, MA/London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Graziosi, B. & Greenwood, E. (eds.) (2007). *Homer in the twentieth Century. Between World Literature and the Western Canon*, Oxford, Oxford University Press.
- Grethlein, J. (2017). *Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens*, München, C.H. Beck Verlag.
- Grossardt, P. (2003). «Zweite Reise und Tod des Odysseus. Mündliche Traditionen und literarische Gestaltungen», en S. Nicosia (ed.), *Ulisse nel tempo: la metafora infinita*, Venezia, Marsilio, pp. 211-253.
- Guichard Romero, L. A. (2006). «La *Ulyxea* de Gonzalo Pérez y las traducciones Latinas de Homero», en B. Taylor & A. Coroleu (eds.), *Latin and Vernacular in*

*Renaissance Iberia II: Translations and Adaptations*, Manchester, Manchester Spanish & Portuguese Studies, pp. 49-72.

Güntert, H. (1919). *Kalypso. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen auf dem Gebiet der indogermanischen Sprachen*, Halle, Max Niemeyer.

Hainsworth, J. B. (1988). «Books V-VIII», en A. Heubeck, S. West & J.B. Hainsworth, *A commentary on Homer's Odyssey* (vol. 1: Introduction and Books I-VIII), Oxford, Clarendon Press, pp. 249-385.

Hall, E. (2008a). «Can the *Odyssey* ever be tragic? Historical Perspectives on the Theatrical Realization of Greek Epic», en M. Revermann & P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honor of Oliver Taplin*, Oxford, Oxford University Press, pp. 499-523.

Hall, E. (2008b). *The Return of Ulysses: a cultural history of Homer's Odyssey*, London/New York, Tauris.

Harrison, S. J. (2013). «Some Odyssean Scenes in Apuleius' *Metamorphoses*», en *Framing the ass: Literary Texture in Apuleius' Metamorphoses*, Oxford, Oxford University Press, pp. 125-134 [Originalmente publicado en *Materiali e discussion per l'analisi dei testi classici* 25, 1990, 193-201].

Hawkins, T. (2016). «Bupalus in Scheria: Hipponax's Odyssean Transcontextualizations», en L. Swift & C. Carey (eds.), *Iambus and Elegy: New Approaches*, Oxford, Oxford University Press, pp. 229-252.

Henderson, J. (1991). *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy* (2ª. ed.), New York, Oxford University Press.

Hepp, N. (1968). *Homère en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck.

Hernández Esteban, M. (1997). «Boccaccio y el mundo clásico», *AnMal XX 1*, 73-94.

Hernández Miguel, L. A. (2008). *La tradición clásica. La trasmisión de las literaturas griega y latina antiguas y su recepción en las vernáculos occidentales*, Madrid, Liceus.

Hernández, J. & Vera, C. (2006). «*Les aventures de Télémaque* de Fénelon en España», *EstRom 15*, 41-70.

Heubeck, A. (1965). «Ke-ra-so. Untersuchungen zu einem mykenischen Personennamen», *Kadmos 4*(2), 138-145.

Heubeck, A., & Hoekstra, A. (1988). *A commentary on Homer's Odyssey* (vol. 2: Books IX-XVI), Oxford, Clarendon Press.

- Heubeck, A., West, S., & Hainsworth, J. B. (1988). *A commentary on Homer's Odyssey* (vol. 1: Introduction and Books I-VIII), Oxford, Clarendon Press.
- Hight, G. (1985). *The classical tradition: Greek and Roman influences on western literature*, Oxford, Clarendon Press. [Oxford, 1949]. [Hay trad. esp.: *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, Madrid, 1996.]
- Hölscher, U. (1939). *Untersuchungen zur form der Odyssee: Szenenwechsel und Gleichzeitige Handlungen*, Berlin, Weidmann.
- Hölscher, U. (1991). *L'Odissea: epos tra fiaba e romanzo*, Firenze, Le Lettere [Monaco, 1988].
- Hornblower, S. (2017). *Lykophron: Alexandra. Greek Text, Translation, Commentary & Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- Hunter, R. (2018). *The Measure of Homer. The Ancient Reception of the Iliad and the Odyssey*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hunter, R. L. (1989). *Apollonius of Rhodes. Argonautica Book III*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hunter, R. L. (2004). *The Argonautica of Apollonius. Literary studies*, Cambridge, Cambridge University Press [Cambridge, 1993].
- Hunter, R. L. (2015). *Apollonius of Rhodes. Argonautica Book IV*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hurst, A. & Létoublon, F. (eds.) (2002). *La mythologie et l'Odysée. Hommage à Gabriel Germain*, Genève, Droz.
- Hurst, A. (2002). «L'Odysée de Lycophron», en A. Hurst & F. Létoublon (eds.), *La mythologie et l'Odysée. Hommage à Gabriel Germain*, Genève, Droz, pp. 115-127.
- Iglesias, R. M<sup>a</sup>. & Álvarez, M<sup>a</sup>. C. (1988). «Introducción», en *Natale Conti. Mitología*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Iglesias, R. M<sup>a</sup>. & Álvarez, M<sup>a</sup>. C. (1990). «La *Philosophia secreta* de Pérez de Moya: La utilización de sus modelos», en *Los humanistas españoles y el Humanismo europeo, IV Simposio de Filología Clásica (1987, Murcia)*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 185-189.
- Iglesias, R. M<sup>a</sup>. & Álvarez, M<sup>a</sup>. C. (1998). «Los manuales mitológicos del Renacimiento», *Auster* 3, 83-99.
- Indelli, G. (1995). *Plutarco. Le bestie sono esseri razionali*, Napoli, M. D'Auria Editore.



- Iulietto, M. N. (2014). *Didone. Riscritture 'barocche' di un mito*, Milano, Il Castello.
- Jeffreys, E. (ed.) (1989). *Studies in John Malalas*, Leiden, Brill.
- Jouanno, C. (2013). *Ulysse: Odyssée d'un personnage d'Homère à Joyce*, Paris, Ellipses.
- Juan-López, J. B. (2018). «El manuscrito original y la edición definitiva del *De Ulixis Erroribus*», *eClassica* 4, 53-62.
- Kaiser, E. (1964). «Odyssee-Szenen als Topoi», *MH* 21(4), 197-224.
- Kelly, A. (en prensa) «Homer and Hipponax» en V. Cazzato & E. Prodi, *The Limping Muse: Hipponax the Poet*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kim, L. (2010). *Homer between History and Fiction in Imperial Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kindstrand, J. F. (1973). *Homer in der Zweiten Sophistik*, Uppsala, Uppsala Universitat.
- Knauer, G. L. (1964). «Vergil's *Aeneid* and Homer», *GRBS* 5(2), 61-84.
- Knauer, G. L. (1979). *Die Aeneis und Homer* (2ª. ed.), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Knight, V. (1995). *The Renewal of Epic: Responses to Homer in the Argonautica of Apollonius*, Leiden, Brill.
- Lamberton, R. & Keaney, J. J. (eds.) (1992). *Homers Ancient Readers. The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes*, Princeton, Princeton University Press.
- Lamberton, R. (1989). *Homer the Theologian. Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*. Berkeley/London, University of California Press.
- Lamer, H. (1931). «Der Kalypso-Graffito in Marissa (Palästina)», *ZpaIV* 54(1/2), 59-67.
- Langella, E. (2014). «Hera Θελξίνη (SEG 261211) e altri incantatori—Epitheta deorum in θελξι», *Aevum(ant)* 14, 95-118.
- Le Brun, J. (1997). «Introducción» en *Fénelon.Oeuvres* (vol. 2), Paris, Gallimard, pp. 1241-1281.
- Lennox, P. G. (1980). «Apollonius, *Argonautica* 3, 1 ff. and Homer», *Hermes* 108, 45-73.
- Létoublon, F. & Volpilhac-Auger, C. (eds.) (1999). *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*, Paris, Honoré Champion.
- Linares Sánchez, J. J. (2020). *El tema del viaje al mundo de los muertos en la Odisea y su tradición en la literatura occidental*, Murcia, Editum.

- Lohmann, D. (1997). *Kalypso bei Homer und James Joyce*, Tübingen, Stauffenberg Verlag.
- López Férez, J. A. (1994). «Datos sobre la influencia de la épica griega en la literatura española», en López Férez, J. A. (ed.), *La épica griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Ediciones clásicas, pp. 359-409.
- López Kindler, A. (2005). «Introducción», en *Sidonio Apolinar. Poemas*, Madrid, Gredos, pp. 7-76.
- López Rueda, J. (1971). «La *Ulixea* de Gonzalo Pérez», *RFE* 54(1-2), 161-164.
- Louden, B. (1999). *The Odyssey: Structure, narration, and meaning*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Louden, B. (2011). *Homer's Odyssey and the Near East*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- Lunardi, E. & Nugent, R. (1979). «Notes. *The Last Voyage*» en *Giovanni Pascoli. Convivial Poems: text and translation with introduction and critical notes* (vol. 1), Ohio, Lake Erie College Press.
- Macintosh, F. (2018). «Epic Transposed. The Real and the Hyperreal during the Revolutionary Period in France», en F. Macintosh, J. McConnel, S. Harrison & C. Kenward, (eds.), *Epic Performances from the Middle Ages Into the Twenty-First Century*, Oxford, Oxford University Press, pp. 476-492.
- Mangraviti, V. (2016). *L'Odisea marciana di Leonzio tra Boccaccio e Petrarca*, Barcelona/Roma, Brepols.
- Marasso, A. (1954). *La invención del Quijote*, Buenos Aires, Librería Hachette.
- Marcos Casquero, A. (1996). «Introducción», en *Guido delle Colonne. Historia de la destrucción de Troya*, Madrid, Akal, pp. 5-73.
- Mathis, A. G. (2008). «Playing with Elegy: Tales of Lovers in Books 1 and 2 of Apuleius' *Metamorphoses*», en W. Riess (ed.), *Paideia at Play: Learning and Wit in Apuleius*, Groningen, Barkchuis Publishing & Groningen University Library, pp. 195-214.
- McCarron, B. & Knoke, P. (1999). «Images of war and peace: parallelism and antithesis in the beginning and ending of *Cold Mountain*», *Mississippi Quarterly* 52(2), 273-285.
- McDermott, E. A. (2004). «Frazier Polymetis: *Cold Mountain* and the *Odyssey*», *CML* 24(2), 101-124.

- Melero Bellido, A. (2001). «Notas», en *Libanio. Discursos I (Autobiografía)*, Madrid, Gredos.
- Michalopoulos, A. N. (2016). «Homer in Love: Homeric Reception in Propertius and Ovid», en A. Efstathiou & I. Karamanou (eds.), *Homeric Receptions Across Generic and Cultural Contexts*, Berlin, De Gruyter, pp. 289-300.
- Miralles, C. & Pòrtulas, J. (1988). *The Poetry of Hipponax*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Monrós Gaspar, L. (2012). *Persiguiendo a Safo: escritoras victorias y mitología clásica*, Valencia, JPM Ediciones.
- Montiglio, S. (2011). *From Villain to Hero: Odysseus in Ancient Thought*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Morantin, P. (2017). *Lire Homère à la Renaissance: philologie humaniste et tradition grecque*, Genève, Librairie Droz.
- Moreno Soldevilla, R. (ed.) (2011). *Diccionario de motivos amorios en la literatura Latina (siglos III a.C.-II d.C.)*, Huelva, Exemplaria Classica, Anejo II.
- Morris, I. & Powell, B. (eds.) (1997). *A New Companion to Homer*, Leiden, Brill.
- Most, G. W. (1989). «The Structure and Function of Odysseus' Apologoi», *TAPhA* 119, 15-30.
- Moya, F<sup>ca</sup>. & Ruiz de Elvira, A. (2001). «Notas», en F<sup>ca</sup>. Moya & A. Ruiz de Elvira *Propertio. Elegías*, Madrid, Cátedra.
- Münstermann, H. (1995). *Apuleius. Metamorphosen literarischer Vorlagen. Untersuchung dreier Episoden des Romans unter Berücksichtigung der Philosophie und Theologie des Apuleius*, Stuttgart, Teubner.
- Muñoz Sánchez, J. R. (2014). «La recepción de Homero en el Humanismo y Renacimiento: de Francesco Petrarca a Gonzalo Pérez», *Artifara* 14, 89-117.
- Muñoz Sánchez, J. R. (2015). «Introducción: “Non hercle avidius neque diutius Ulixem tuum sua Penelope expectavit quam te ego”: Homero, de Petrarca a Gonzalo Pérez», en *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el Secretario Gonzalo Pérez*, *AnMal* Anejo 99, Universidad de Málaga, pp. 15-52.
- Muñoz Sánchez, J. R. (2017). «“El mejor de los poetas” para “el mejor de los príncipes”: la *Ulixea* de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el Secretario Gonzalo Pérez, un tratado cortesano de educación principesca», *Calíope* 22(1), 141-163.
- Myerowitz, M. (1982). «The women of Ovid's *Ars Amatoria*: nature or culture?», *SCI* 6, 30-56.

- Nadeau, C. A. (2002). *Women of the prologue: imitation, myth and magic in Don Quixote I*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- Nagler, M. N. (1996). «Dread Goddess Revisited», en S. L. Schein (ed.), *Reading the Odyssey: Selective Interpretive Essays*, Princeton, Princeton University Press, pp. 141-161.
- Navarro Diana, J. (2019a). «Calypso as a Figure of Death in the *Odyssey*: The Duality of the Calypso Episode», en S. Rodríguez Piedrabuena, G. Kádas, S. Macías Otero, & K. Zilverberg (eds.), *Katà σχολήν: Approaches to Greek and Latin Language, Literature and History*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 43-72.
- Navarro Diana, J. (2019b). «El episodio homérico de Calipso en *A perfeição* de Eça de Queiroz», en S. Cruz Gutiérrez et al., *Nonnulla Spes Iuventute: nuevas contribuciones en estudios clásicos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 299-306.
- Navarro Diana, J. (2019c). «El episodio de Calipso en *Les dernières aventures du divin Ulysse* de Émile Gebhart», en A. Albero, C. Pérez & M<sup>a</sup>. C. Álvarez (eds.), *Omnia ab his et in his omnia*, Anejo 5 de *EClás*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, pp. 103-110.
- Nelis, D. (2001). *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Leeds, Francis Cairns.
- Newman, J. H. C. (1906). *Historical Sketches* (vol. 2), London/New York/Bombay, Longmans, Green and Co.
- Niese, B. (1882). *Die Entwicklung der Homerischen Poesie*, Berlin, Weidmann.
- O' Sullivan, P. & Collard, C. (2013). *Euripides Cyclops and Major Fragments of Greek Satyric Drama*, Oxford, Oxbow Books.
- Ortega Villaro, B. (2019). «Introducción. Pervivencia de la *Odisea*», en *Homero. Odisea*, Barcelona, Gredos, pp. 65-96.
- Page, D. (1955). *The Homeric Odyssey*, Oxford, Clarendon Press.
- Pallí Bonet, J. (1953). *Homero en España*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Paolucchi, P. (2008). «Un anonimo libellus di monodistici epanalettici» y «Commentario», en L. Zurli, N. Scivoletto & P. Paolucci, *Anonymi Versus Serpentina (Anthologia Latina, cc. 38-30 Riese =25-68 Shackleton Bailey)*, Hildesheim, Weidmann, pp. 3-36, 75-199.
- Paratore, E. (1994a). «Commento», en E. Paratore & L. Canali, *Virgilio. Eneide* (vol. 1: libri I-II) (4<sup>a</sup> ed.), Milano, Fondazione Lorenzo Valle/Mondadori, pp. 117-364.

- Paratore, E. (1994b). «Commento», en E. Paratore & L. Canali, *Virgilio. Eneide* (vol. 2: libri III-IV) (4ª ed.), Milano, Fondazione Lorenzo Valle/Mondadori, pp. 103-244.
- Parodi, E. G. (1920). «L' *Odissea* nella poesia medievale», *A&R* n.s. 1, 89-112.
- Penella, R. J. (1979). *The letters of Apollonius of Tyana. A critical text with prolegomena, translation and commentary*, Leiden, Brill.
- Pépin, J. (1976). *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judeo-chrétiennes*, Paris, Études Augustiniennes.
- Peradotto, J. (1990). *Man in the Middle Voice: Name and Narrative in the Odyssey*, Princeton, Princeton University Press.
- Perutelli, A. (2006). *Ulisse nella cultura Romana*, Firenze, Felice Le Monnier.
- Petrobelli, P. (1998). «Il mito de Ulisse e la musica», en P. Boitani & R. Ambrosini (eds.), *Ulisse, archeologia dell'uomo moderno*, Roma, Bullzoni, pp. 233-241.
- Piégay, N. (2009). «Aragon/Homère, via Fénelon», en G. W. Most, L. F. Norman & S. Rabau (eds.), *Révolutions homériques*, Pisa, Edizioni della Normale, pp. 127-136.
- Polk, J. (16 de julio de 1997). «American Odyssey», *New York Times Book Review*, 14.
- Pomeroy, S. (1995). *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity* (2ª ed.), New York, Shocken Books. [Hay trad. esp.: *Diosas, rameras, esposas, y esclavas: mujeres de la Antigüedad Clásica*, Madrid, 1987.]
- Pontani, F. (2002-2003). «L' *Odissea* di Petrarca e gli scoli di Leonzio», *Quaderni petrarcheschi* 12(1), 295-328.
- Pontani, F. (2005a). *Sguardi su Ulisse: la tradizione esegetica greca all' *Odissea**, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Pontani, F. (2005b). *Eraclito. Questioni omeriche sulle allegorie di Omero in merito agli dèi*, Pisa, Edizioni ETS.
- Pontani, F. (2007-). *Scholia Graeca in Odysseam*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- Pontani, F. (2008). «From Budé to Zenodotus: Homeric Reading in the European Renaissance», *International Journal of the Classical Tradition* 14, 375-430.
- Pontani, F. (2013). «Speaking and concealing-Calypso in the eyes of some (ancient) interpreters», *SO* 87, 30-60.
- Pontiggia, G. (2022). «*Quel che è stato sarà.*» *Un commento ai Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, Pisa, Edizioni ETS.

- Pouey-Mounou, A.-P. (2002). *L'imaginaire cosmologique de Ronsard*. Genève, Librairie Droz.
- Pralon, D. (2004). «Une allégorie anonyme de l'*Odyssee*: Sur les errances d'Ulysse», en P. Eichel-Lojkine & B. Pérez-Jean (eds.), *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, pp. 189-208.
- Prosperi, V. (2013). *Omero sconfitto: ricerche sul mito de Troia dall'Antichità al Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Race, W. H. (1993). «First Appearances in the *Odyssey*», *TAPhA* 123, 79-107.
- Ramelli, I. (2007). *Allegoristi dell'età classica : opere e frammenti*, Milano, Bompiani.
- Ramírez de Verger, A. (1989) «Notas», en *Propercio. Elegías*, Madrid, Gredos.
- Ramos Jurado, E. A. (1989). «Introducción a Pseudo-Plutarco, *Sobre la vida y poesía de Homero*», en *Pseudo-Plutarco. Sobre la vida y poesía de Homero. Porfirio. El antro de las ninfas de la Odisea. Salustio. Sobre los dioses y el mundo*, Madrid, Gredos, pp. 9-38.
- Reece, S. (1993). *The Stranger's Welcome: Oral Theory and Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Renaud, J.-M. & Wathelet, P. (2002). «L'initiation de Télémaque dans l'*Odyssee*», en A. Hurst & F. Létoublon (eds.), *La mythologie et l'Odyssee. Hommage à Gabriel Germain*, Genève, Droz, pp. 273-286.
- Richardson, N. J. (1979). *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, Clarendon Press.
- Richardson, S. (1990). *The homeric narrator*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- Risch, E. (1974). *Wortbildung der homerischen Sprache* (2<sup>a</sup> ed.). Berlin-New York, Walter de Gruyter.
- Risset, J. (1998). «Les fils d'Ulysse», en P. Boitani & R. Ambrosini (eds.), *Ulisse, archeologia dell'uomo moderno*, Roma, Bullzoni, pp. 187-199.
- Rivero García, L., Estévez Sola, J. A., Librán Moreno, M. & Ramírez de Verger, A. (2011). «Notas», en *Virgilio. Eneida* (vol. 2: libros IV-VI), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Valencia, Tirant lo Blanch.
- Rivero García, L., Estévez Sola, J. A., Librán Moreno, M. & Ramírez de Verger, A. (2011). *Virgilio. Eneida* (vol. 2: libros VI-VI), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Valencia, Tirant lo Blanch.
- Rohde, E. (1983). *Psique: La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos* (Trad. R. Wenceslao), México, Fondo de Cultura Económica [Freiburg i. B./Leipzig, 1894].

- Romano Martín, S. (2007). *El tópico grecolatino del concilio de los dioses*, T.D. Universidad Complutense de Madrid.
- Rosen, R. M. (1990). «Hipponax and the Homeric Odysseus», *Eikasmos*, 1(1), 11-25.
- Ruiz de Elvira, A. (1982). *Mitología clásica* (2ª. ed.), Madrid, Gredos.
- Russo, J., & Simon, B. (1968). «Homeric Psychology and the Oral Epic Tradition», *Journal of the History of Ideas* 29(4), 483-498.
- Saïd, S. (1998). *Homère et l'Odyssee*, Paris, Belin.
- Sanchís Llopis, J. (2000). «Circe y Calipso en la comedia griega», en E. Crespo & M.ª J. Barrios Castro (eds.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos (21-25 de septiembre de 1999)* (vol. 1), Madrid, SEEC, pp. 617-622.
- Schade, G. (1999). *Lykophron's 'Odyssee' Alexandra 648-819*, Berlin/New York, Walter de Gruyter.
- Schironi, F. (2015). «A Hero Without a “Nostos”: Ulysses' Last Voyage in Twentieth-Century Italy», *IJCT* 22(3), 341-379.
- Scobie, A. (1975). *Apuleius Metamorphoses (Asinus Aureus): A Commentary* (vol. 1), Meisenheim am Glan, Verlag Anton Hain.
- Scully, S. (1987). «Doubling in the Tale of Odysseus», *CW* 80(6), 401-417.
- Segal, C. P. (1962). «The Phaeacians and the Symbolism of Odysseus' Return», *Arion* 4.1, 7-64.
- Segal, C. P. (1968). «Circean Temptations: Homer, Vergil and Ovid», *TAPhA* 99, 419-442.
- Seigneuret, J.-C. (1988). *Dictionary of literary themes and motifs* (vol. 1: A-J), Conneticut, Greenwood Press.
- Senn, F. (1999). «Dieter Lohmann, *Kalypso bei Homer und James Joyce*», *James Joyce Quarterly* 36(4), 996-1000.
- Sharrock, A. (1987). «*Ars Amatoria* 2.123-142: Another Homeric Scene in Ovid», *Mnemosyne*, 40(3/4), 406-412.
- Sharrock, A. (1994). *Seduction and Repetition in Ovid's Ars amatoria* 2, Oxford, Clarendon Press.
- Silver, I. (1987). *Ronsard and the Hellenic Renaissance in France* (vol. 1: Ronsard and the Greek Epic). Genève, Librairie Droz.

- Sole, A. (2003). «Il momento pascoliano dell' *Odissea*», en S. Nicosia (ed.), *Ulisse nel tempo: la metafora infinita*, Venezia, Marsilio, pp. 517-543.
- Stanford, W. B. (1953). «On Some References to Ulysses in French Literature from Du Bellay to Fénelon», *SPh* 50.3, 446-456.
- Stanford, W. B. (1954). *The Ulysses Theme: A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford, Basil Blackwell. [Hay trad. esp.: *El tema de Ulises*, Madrid, 2013.]
- Strauss Clay, J. (1997). *The wrath of Athena: Gods and men in the Odyssey*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers.
- Stripling Byer, K. (1998). «On the trail to Cold Mountain», *Shenandoah* 48(1), 112-117.
- Suárez de la Torre, E. (2002). «Introducción a Hiponacte», en *Yambógrafos griegos*, Madrid, Gredos, pp. 229-251.
- Syndikus, H. P. (2006). «The Second Book», en H.-C. Günther (ed.), *Brill's Companion to Propertius*, Leiden/Boston, Brill, pp. 245-318.
- Tatum, J. (1979). *Apuleius and The Golden Ass*, Ithaca/London, Cornell University Press.
- Todorov, T. (1972b). «Las categorías del relato literario», en R. Barthes, A. J. Greimas, C. Bremont et al., *Análisis estructural del relato* (2ª ed), Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, pp. 155-192.
- Tolkien, J. (1991). *Omero e la poesia latina: introduzione, traduzione italiana e aggiornamenti*, Bologna, Pàtron Editore.
- Valverde Sánchez, M. (2004/2005) «Metáforas de la guerra en el *Erótico* de Plutarco», *Ploutarchos*, n.s. 2, 123-140.
- Valverde Sánchez, M. (2010). «En torno al discurso de Zeus en *Odisea* I 32-43», en Mª. Almela Lumbreras, J. Fco. González Castro, J. Siles Ruiz et al. (eds.), *Perfiles de Grecia y Roma (Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos, Valencia, 22 al 26 de octubre de 2007)* (vol. 2), Madrid, SEEC, pp. 709-718.
- Valverde Sánchez, M. (2011) «Atenea y la intervención divina en la *Odisea*», en E. Calderón Dorda, A. Morales Ortiz (eds.), *Eusébeia. Estudios de religión griega*, Madrid, Signifer Libros, pp. 361- 386.
- Valverde Sánchez, M. (2011). «La magia del canto y la música en Quinto de Esmirna», *MHNH* 11, 410-422.
- Valverde Sánchez, M. (2015). «El mito de la nave Argo y la primera navegación», *REA* 117(1), 27-54.



- Vandiver, E. (2004). «From Noman to Inman: the *Odyssey* in Charles Frazier's *Cold Mountain*», *CML* 24(2), 125-148.
- Vernant, J.-P. (1996). «The Refusal of Odysseus», en S. L. Schein (ed.), *Reading the Odyssey: Selective Interpretive Essays*, Princeton, Princeton University Press, pp. 55-61.
- Vianès-Abou Samra, L. (2003). «Les Errances d'Ulysse par Matthieu d'Éphèse, alias Manuel Gabalas (XIVe siècle)», *Gaia* 7, 461-480.
- Villa, J. de la (2008). «Homero. *Odisea*», en P. Hualde Pascual & M. Sanz Morales (eds.), *La literatura griega y su tradición*, Madrid, Akal, pp. 21-46.
- Von Kamptz, H. (1982). *Homerische Personennamen: Sprachwissenschaftliche und historische Klassifikation*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Warre, E. (1884). «On the Raft of Ulysses. —*Od.* V», *JHS* 5, 209-219.
- West, M. L. (1966). *Hesiod. Theogony*, Oxford, Clarendon Press.
- West, M. L. (2003). *The east face of Helicon: West asiatic elements in greek poetry and myth*, Oxford, Clarendon Press [Oxford, 1997].
- West, M. L. (2014). *The making of the Odyssey*, Oxford, Oxford University Press.
- Wicker, T. (2001). «A War Like All Wars», en M. C. Carnes (ed.), *Novel History: Historians and Novelists Confront America's Past (and each other)*, New York, Simon & Schuster, pp. 301-311.
- Wilkinson, L. P. (1953). «Greek influence on the poetry of Ovid», en VV. AA., *L'influence grecque sur la poésie latine du Catulle à Ovide* (vol. 2), Genève, Vandoeuvres, 223-243.
- Winkler, J. J. (1985). *Auctor and Actor: A Narratological Reading of Apuleius's Golden Ass*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- Woodhouse, W. J. (1930). *The Composition of Homer's Odyssey*. Oxford, Clarendon Press.
- Zabughin, V. (1921). *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso* (vol. 1: il Trecento e il Quattrocento), Bologna, Nicola Zanichelli Editore.
- Zajko, V. (2006). «Homer and *Ulysses*», en R. Fowler (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 311-323.
- Zambarbieri, M. (2002). *L'Odisea com'è. Lettura critica* (vol. 1: Canti I-XII), Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.

Zieliński, T. (1899). «Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos»,  
*Philologus Supplementband 8*, 405-449.