



# **UNIVERSIDAD DE MURCIA**

## **ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO**

Nausícaa y el Episodio de los Feacios:  
de Homero a la Literatura Contemporánea

**D.<sup>a</sup> Andrea Giménez Bonete**

**2022**



# **NAUSÍCAA Y EL EPISODIO DE LOS FEACIOS: DE HOMERO A LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA**

Tesis Doctoral realizada por Dña. Andrea Giménez Bonete bajo la dirección de los Doctores D. Mariano Valverde Sánchez y D. Esteban Calderón Dorda, Catedráticos 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 la Universidad de Murcia. El trabajo se ha realizado en el marco de los Proyectos de Investigación FFI2014-56124-P y FFI2017-84036-P del MINECO.



## AGRADECIMIENTOS

Quisiera mostrar mi agradecimiento, en primer lugar, a Mariano Valverde Sánchez y a Esteban Calderón Dorda, que me han acompañado no solo en esta travesía doctoral, sino también durante mis estudios de Grado y de Máster. Su trabajo riguroso y apasionado es el ideal al que todo filólogo debería aspirar. Atesoro en mi memoria numerosos momentos de sus clases. En lo personal, agradezco infinitamente su comprensión y su bondad. Sin ellas probablemente no hubiese conseguido terminar esta Tesis.

En segundo lugar, a todos los profesores que he tenido a lo largo de mi paso por la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia. También agradezco al resto de personas que participan del correcto funcionamiento de la Universidad y del bienestar de sus estudiantes. Agradezco también la ayuda, el acompañamiento y la hospitalidad que recibí durante mi estancia en la Università Cattolica del Sacro Cuore de Milán. En especial doy las gracias al profesor Mario Cantilena y a las profesoras Antonietta Porro y Silvia Barbantani. También quiero agradecer a Susi y a Ana, que en el instituto despertaron mi interés por el Latín y el Griego.

A mis amigos, a los que he echado mucho de menos en esta última época fatalmente telemática. En especial a Pablo y a Jesica. Su ayuda ha sido inestimable en el desarrollo de esta Tesis y nuestras conversaciones sobre fútbol, baloncesto y la decadencia de la poesía contemporánea han alegrado mis días.

A Argos y a Quíos, que como buenos canes se han dedicado durante todo este proceso a la espera fiel.

Por último, a toda mi familia. En especial a mis padres, que me han dado el mayor regalo: mi hermano. También a mi abuela, que ha cuidado tan bien de mí durante este último verano. De mis otros abuelos no me olvido y les doy las gracias allá donde estén.

Dedico esta Tesis Doctoral a la memoria de mi tío Antonio.



## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I: NAUSÍCAA Y EL EPISODIO DE LOS FEACIOS EN LA ODISEA .....</b>	<b>17</b>
1. Posición y significado del episodio .....	19
2. Estructura del episodio y elementos compositivos.....	22
3. Temas y motivos.....	47
4. Personajes .....	51
<b>CAPÍTULO II: EL EPISODIO DE LOS FEACIOS Y LOS ECOS DE LA FIGURA DE NAUSÍCAA EN LAS ARGONÁUTICAS DE APOLONIO RODIO</b>	<b>57</b>
1. Posición y significado del episodio .....	59
2. Estructura del episodio y elementos compositivos.....	60
3. Temas y motivos.....	67
4. Personajes .....	69
5. Los ecos del personaje de Nausícaa .....	70
<b>CAPÍTULO III: EL EPISODIO DE LOS FEACIOS Y LA FIGURA DE NAUSÍCAA EN OTROS TEXTOS DE LA LITERATURA GRECOLATINA Y MEDIEVAL .....</b>	<b>79</b>
1. Conversión del episodio en la trama total de una obra.....	81
2. Integración compleja del episodio en una obra mayor: <i>Eneida</i> .....	81
2.1. El encuentro .....	83
2.2. Eneas y Odiseo: perspectiva, hospitalidad y relato .....	87
2.3. Dido, Nausícaa y el desarrollo de la pasión amorosa .....	90
3. Interpretaciones y comentarios exegéticos del episodio.....	91
3.1. Interpretaciones onomásticas.....	91
3.2. Las <i>Alegorías de Homero</i> de Heráclito .....	92
3.3. <i>Sobre la vida y la poesía de Homero</i> de Pseudo-Plutarco.....	93
3.4. Los autores cristianos .....	93
4. Los feacios y su tipificación .....	94
5. Otras menciones en la literatura griega .....	99
5.1. Menciones en la literatura griega arcaica, clásica y helenística .....	99
5.2. Menciones en la literatura griega de época imperial .....	101
6. Otras menciones en la literatura latina .....	106
7. Tradición antihomérica.....	109
8. El episodio de los feacios y la figura de Nausícaa en la literatura tardoantigua y medieval.....	112

8.1.	<i>La Historia Apollonii regis Tyri</i> y el <i>Libro de Apolonio</i> .....	112
8.2.	Recreaciones medievales de la materia troyana: el <i>Roman de Troie</i> de Benoit de Sainte Maure.....	115
9.	Recapitulación .....	116
<b>CAPÍTULO IV: NAUSÍCAA Y EL EPISODIO DE LOS FEACIOS EN LA LITERATURA RENACENTISTA Y BARROCA.....</b>		<b>119</b>
1.	Vías de conocimiento del episodio .....	121
2.	Menciones y ecos del episodio .....	122
2.1.	Menciones.....	122
2.2.	Las <i>Estancias</i> de Poliziano (1494) .....	123
2.3.	<i>La Franciade</i> de Ronsard (1572).....	124
2.4.	<i>Os Lusíadas</i> de Camões (1572).....	126
2.5.	El <i>Télémaque</i> de Fénelon (1699).....	127
3.	Recapitulación .....	131
<b>CAPÍTULO V: NAUSÍCAA Y EL EPISODIO DE LOS FEACIOS EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO .....</b>		<b>133</b>
1.	La <i>Nausikaa</i> (1787) de Goethe.....	135
1.1.	Significado del episodio y elementos compositivos.....	136
1.2.	Personajes, temas y motivos.....	141
1.3.	Conclusiones.....	143
2.	La <i>Nausica</i> (1908-1910) de Joan Maragall .....	144
2.1.	Significado del episodio .....	144
2.2.	Estructura y elementos compositivos .....	145
2.3.	Temas y motivos.....	152
2.4.	Personajes .....	154
3.	<i>¿Por qué corres, Ulises?</i> (1974) de Antonio Gala .....	157
3.2.	Estructura y elementos compositivos .....	159
3.4.	Temas, motivos y personajes.....	164
4.	Recapitulación .....	166
<b>CAPÍTULO VI: NAUSÍCAA Y EL EPISODIO DE LOS FEACIOS EN LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA .....</b>		<b>169</b>
1.	<i>Der Nachsommer</i> (1857) de Adalbert Stifter .....	171
2.	Los cuentos de Jules Lemaître.....	172
2.1.	“Le mariage de Télémaque” .....	172
2.2.	“Nausicaa” .....	174
3.	<i>Elpénor</i> (1908-1926) de Jean Giraudoux .....	175
3.1.	Estructura y elementos narrativos.....	176
3.2.	Temas y personajes.....	180



4.	<i>Prometeo</i> (1916) de Ramón Pérez de Ayala .....	181
5.	<i>Ulysses</i> (1922) de James Joyce.....	185
6.	<i>La Odisea</i> (1938) de Nikos Kazantzakis .....	186
7.	<i>Homer's Daughter</i> (1955) de Robert Graves .....	188
7.1.	Concepción de la obra .....	188
7.2.	Estructura y elementos compositivos .....	189
7.3.	Temas y motivos.....	197
7.4.	Personajes .....	200
8.	<i>El Ciego de Quíos</i> (1996) de Antonio Prieto.....	205
8.1.	Reelaboración del episodio.....	206
8.2.	Tratamiento alusivo del episodio.....	208
8.3.	Temas y motivos.....	209
9.	Recapitulación .....	210
<b>CAPÍTULO VII: NAUSÍCAA Y EL EPISODIO DE LOS FEACIOS EN LA LÍRICA CONTEMPORÁNEA .....</b>		<b>211</b>
1.	El personaje de Nausícaa en la poesía catalana.....	213
2.	“Nausícaa” de Luis Alberto de Cuenca .....	218
3.	“Nausícaa” de Yannis Ritsos .....	220
4.	Recapitulación .....	221
<b>CONCLUSIONES .....</b>		<b>223</b>
<b>CONCLUSION .....</b>		<b>233</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>		<b>243</b>
	Ediciones y traducciones .....	245
	Estudios.....	248
<b>RESUMEN .....</b>		<b>257</b>
	RESUMEN .....	258
	ABSTRACT .....	259
	RÉSUMÉ .....	260



# **INTRODUCCIÓN**



Este trabajo tiene por objeto analizar la figura de Nausícaa y el episodio de los feacios en la *Odisea* y su proyección a lo largo de la tradición literaria. Los feacios, encargados de proporcionar a Odiseo una travesía segura de regreso al hogar, son la última etapa de sus aventuras antes de llegar por fin a Ítaca: el episodio, que se extiende a lo largo de siete cantos (*Od.* VI-XIII), constituye una parte fundamental y central del poema homérico desde el punto de vista narrativo, pues en ella se inserta el largo apólogo de Odiseo (*Od.* IX-XII), que relata sus viajes en la corte del rey Alcínoo tras recibir los dones de la hospitalidad. El interés del episodio reside, además, en el personaje de Nausícaa, la joven princesa feacia, una de las figuras más atractivas del poema, que protagoniza la escena del encuentro con el héroe cuando se halla completamente despojado tras el naufragio, prácticamente desnudo y con un aspecto terrible en medio de las muchachas que huyen despavoridas. Pese a que la joven tan solo aparece en este canto y más tarde de manera muy breve en el canto octavo, para despedirse del héroe, es un personaje que ha suscitado gran interés a lo largo de los siglos. Por último, el pueblo feacio, por su modo de vida, sus conocimientos marítimos, su entorno idílico, sus dones frutales y su especial vínculo con los dioses, también ha sido objeto predilecto de atención en la tradición literaria.

El objetivo del trabajo es, en consecuencia, examinar las variaciones del tratamiento del personaje y del episodio en distintas épocas, géneros y corrientes literarias, en función de los múltiples autores que abordan su reescritura. Se pretende, en definitiva, trazar un recorrido panorámico y diacrónico que aporte a los estudios de literatura comparada, a partir de un análisis pormenorizado del texto homérico, una visión de conjunto sobre la pervivencia del episodio y del personaje con la que hasta el momento no contábamos.

Para cumplir con este objetivo, hacemos uso de una metodología que combina los procedimientos analíticos propios de los estudios comparativos, como la intertextualidad, con el examen filológico directo de los textos. Los estudios que nos han ayudado a desarrollar la comprensión del texto homérico son, desde el punto de vista más filológico, los comentarios de A. F. Garvie, *Homer. Odyssey. Books VI-VIII*, Cambridge, 1994; de A. Heubeck et alii, *A Commentary on Homer's Odyssey*, 3 vols., Oxford, 1988, donde el comentario de los cantos V-VIII corresponde a J.B. Hainsworth; así como de M. Zambarbieri, *L'Odissea com'è. Lettura critica*, v. I Canti I-XII, Milano, 2002. Por otra parte, nos han sido de gran ayuda los acercamientos narratológicos de Irene De Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, 2001 y de Scott Richardson, *The Homeric Narrator*, Nashville, 1990, junto con la obra de carácter más general de Irene de Jong, *Narratology and Classics. A Practical Guide*, New York, 2014, que nos ha servido también de referencia. Asimismo, ha sido de gran provecho para el análisis de la configuración del protagonista de la *Odisea* el estudio monográfico de W.B. Stanford (*The Ulysses theme*, 1954) sobre la versatilidad del héroe homérico. Desde el punto de vista de los estudios comparativos, cabe mencionar la utilidad del estudio introductorio de Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada* (ayer y hoy), Barcelona, 2005. En último lugar, ha sido de suma importancia para nuestra investigación el trabajo de G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, 1989 [Paris, 1962], que analiza el fenómeno de la intertextualidad, término

acuñado por Julia Kristeva, y que redefine como “una relación de copresencia entre dos o más textos (...), la presencia efectiva de un texto en otro” (1989:10). Genette ofrece una casuística de obras muy completa – aprovechando en numerosas ocasiones la gran fortuna en la tradición literaria de la *Odisea* – y una categorización terminológica de la que nos hemos servido en ocasiones para clarificar y clasificar los procedimientos que nos atañen.

Por lo demás, el presente estudio se enmarca en una serie de trabajos que siguen la misma línea investigación sobre la recepción de Homero en la tradición literaria y que nos han servido de guía metodológica: A. Galindo Esparza, *El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española*, Murcia, 2015; M. Valverde Sánchez, *El mito de Idomeneo y su tradición literaria. De la épica griega al teatro español del siglo XVIII*, Madrid-Salamanca, 2016; y J.J. Linares Sánchez, *El tema del viaje al mundo de los muertos en la Odisea y su tradición en la literatura occidental*, Murcia, 2020.

El conjunto del trabajo se organiza en general siguiendo un desarrollo cronológico. Partimos, por tanto, de un estudio detallado del episodio homérico: analizamos, en primer lugar, el significado y la posición del episodio en el conjunto de la obra; en segundo lugar, su estructura y sus elementos compositivos; en tercer lugar, los principales temas y motivos literarios presentes; por último, la configuración de los personajes. Se ha tratado de seguir una misma pauta metodológica en el tratamiento de las diferentes obras. Después de haber establecido los cimientos del análisis en este primer capítulo, comenzamos el estudio de la fortuna del episodio y de la figura de Nausícaa dedicando un capítulo a las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio, que introduce tanto evocaciones dispersas de la princesa feacia como un episodio de los feacios, propiamente dicho, en la narración del viaje de regreso de Jasón y los suyos. A continuación, dedicamos un capítulo a las reescrituras y menciones importantes que encontramos en la literatura grecolatina y medieval. En el cuarto capítulo, tratamos las menciones y ecos del episodio en la literatura renacentista y barroca. Las siguientes reelaboraciones están dedicadas a la literatura contemporánea y ordenadas en tres bloques siguiendo un criterio literario de agrupación por géneros. Así pues, en los últimos tres capítulos analizamos, respectivamente, los desarrollos dramáticos, narrativos y líricos del episodio. Por su parte, cada uno de estos capítulos está organizado internamente de manera cronológica.

Por último, conviene hacer algunas advertencias y aclaraciones sobre ciertas cuestiones. En primer lugar, se ha considerado conveniente acompañar las citas de textos grecolatinos de una traducción al español. Las correspondientes ediciones y traductores están citadas tanto en el cuerpo del texto como en la bibliografía, que está separada en dos secciones: la primera está dedicada a las ediciones y traducciones; la segunda, a los estudios. Por otra parte, las traducciones de los textos citados de la *Odisea* son propias. Para el texto de los autores grecolatinos en general nos servimos de las ediciones que ofrece el TLG y el TLL, con sólo alguna excepción. Para el texto de la *Odisea* seguimos la edición de P. Von der Mühl, *Homeri Odyssea*, Basilea, 1962<sup>3</sup> (r. Stuttgart, 1984). Para el texto de Apolonio, en cambio optamos por la edición de F. Vian, *Apollonios de Rhodes. Argonautiques. Chant III*, Paris, 1981 y *Apollonios de Rhodes. Argonautiques. Chant IV*, Paris, 1993 [1980]. Para el texto de las *Metamorfosis*, por último, hemos escogido la

edición de W. S. Anderson, *P. Ovidius Naso. Metamorphoses*, Berlin, 1982. Las abreviaturas de nombres de autores y obras de la Antigüedad las tomamos de los apéndices del *Diccionario Griego-Español* y del *Oxford Latin Dictionary*. En segundo lugar, respecto a las variantes de nombres de personajes (sobre todo en el caso de Odiseo y de Nausícaa) en función de los idiomas, tradiciones y preferencias de autores, respetamos por lo general la nomenclatura de cada reelaboración a lo largo de la redacción de las distintas partes, salvo cuando consideramos conveniente, en algunas obras, unificar o castellanizar los nombres en beneficio de una lectura menos confusa.





**CAPÍTULO I: NAUSÍCAA Y EL EPISODIO DE LOS  
FEACIOS EN LA *ODISEA***



## 1. Posición y significado del episodio

La Odisea se divide tradicionalmente en tres partes bien diferenciadas: la Telemaquia (*Od.* I-IV), el Regreso o Νόστος (*Od.* V-XIII) y los sucesos ocurridos finalmente en Ítaca (*Od.* XIII-XXIV). En la Telemaquia se narran los viajes de Telémaco a Pilo y Esparta para recabar información acerca del paradero de su padre. La partida de Telémaco ha sido motivada por la visita de Atenea, enviada tras la asamblea de dioses con la que se abre la obra. En algunos pasajes de esta primera parte es posible observar, a su vez, la situación que se está viviendo en Ítaca durante la ausencia del héroe: el asedio de los pretendientes. El Νόστος, a continuación, se abre con una segunda asamblea de dioses tras la que se envía a Hermes a Ogigia con el propósito de informar a la ninfa Calipso sobre el decreto de Zeus: que Odiseo deber egresar ya a su hogar. Así pues, Odiseo, tras partir de la isla, naufraga y llega a la costa de los feacios, en donde se produce el encuentro con la princesa Nausícaa, su acogida en el palacio y el relato de sus aventuras. Tras su estancia en la corte del rey Alcínoo, los feacios trasladan a Odiseo desde Esqueria hasta Ítaca. Es aquí donde da comienzo la tercera parte de la obra y también donde convergen las historias de Odiseo y Telémaco. A lo largo de esta última parte tiene lugar la matanza de los pretendientes y también los diversos reencuentros entre Odiseo y sus familiares y criados, dando lugar, por fin, a la restitución completa del héroe. En el canto que cierra la obra se narra en primer lugar una escena en el Hades en la que toman la palabra Aquiles, Agamenón y Anfimedonte, uno de los pretendientes que hospedó al Atrida en otro tiempo; en segundo lugar, el encuentro entre Odiseo y su padre Laertes; por último, la disputa con los familiares de los pretendientes recientemente asesinados, resuelta finalmente por Atenea.

El episodio de los feacios es relevante en el conjunto de la obra por tres motivos: constituye la última etapa de las aventuras de Odiseo antes de llegar a su hogar, sirve a su vez de marco contextual para la narración de las mismas y, por último, los sucesos que allí tienen lugar (servicios de hospitalidad, participación en competiciones atléticas, etc.) contribuyen a iniciar la recuperación de su estatus de héroe y de sus facultades humanas<sup>1</sup>. Así pues, en esta sección se ubica el apólogo de Odiseo, parte central de la obra<sup>2</sup> impregnada de elementos fantásticos y folclóricos que conforman una dilatada narración en primera persona que contrasta con el realismo que caracteriza otras partes del poema. A todo ello se suma una diferencia fundamental entre el narrador extradiegético y este nuevo narrador intradiegético (Odiseo) y es, por comparación, la falta de precisión de este último en lo que atañe a cuestiones geográficas y cronológicas<sup>3</sup>. El paso del realismo narrativo a la crónica fabulosa de Odiseo no se produce, sin embargo, de manera directa y espontánea, sino que son los feacios y el ambiente de Esqueria los que constituyen un marco narrativo de transición<sup>4</sup> entre el mundo tradicional de Ítaca y el mundo

---

<sup>1</sup> Cf. De Jong (2001:150) y Segal (1962: 20).

<sup>2</sup> Cf. West (1988: 52).

<sup>3</sup> Cf. Delebecque (1980: 74-75).

<sup>4</sup> Cf. Hainsworth (1988: 289) y Citati (2008: 161).

extraordinario del relato del héroe<sup>5</sup>. Así pues, el mundo de los feacios podría interpretarse como zona de mediación entre ambas esferas de acción<sup>6</sup>, una puerta de entrada y de salida a un importante y prolongado cambio de narrador en la obra. Además, se ha hecho notar en alguna ocasión que todos los acontecimientos que tienen lugar en territorio feacio están enmarcados en un “paréntesis de sueño”<sup>7</sup> de Odiseo:

Estancia de Odiseo en Esqueria			
Días 29-31 <sup>8</sup>	Día 32	Día 33	Día 34
Naufragio y llegada a Esqueria con ayuda de Ino.	Encuentro con Nausícaa y llegada de Odiseo al palacio.	Estancia en la corte de los feacios y apólogo de Odiseo.	Partida y traslado a Ítaca en un barco feacio.
( <i>Od.</i> V 281– <i>Od.</i> VI 2)	( <i>Od.</i> VI 3 – <i>Od.</i> VII 135)	( <i>Od.</i> VII 136 – <i>Od.</i> XII 454)	( <i>Od.</i> XIII 1-92)

Como vemos en la tabla, la llegada de Odiseo a Esqueria va precedida de un naufragio en el que interviene Ino como ayudante (*Od.* V 333-353), que le hace entrega de un objeto mágico, el velo que le protegerá hasta que llegue a la costa feacia. La aparición de esta divinidad, además de cumplir con la función de personaje salvador y donante que contribuye al desarrollo de la acción, supone un anticipo fantástico<sup>9</sup> de la llegada del héroe al lugar donde habrá de narrar sus fabulosas aventuras. Con su intervención y también con la ayuda de Atenea (*Od.* V 382-387 y 427), Odiseo finalmente alcanza tierra firme y, agotado por los sufrimientos del naufragio, se acuesta a dormir a la intemperie (*Od.* V 488-493). El tránsito que marca el final de su relación con los feacios se realiza también a través del sueño y también con cierta intervención excepcional, la de los propios feacios y sus habilidades náuticas (*Od.* XIII 79-92): Odiseo es trasladado a Ítaca en una de sus naves, cuyas características extraordinarias ya han sido explicadas previamente (*Od.* VIII 557-563) y se sume en un sueño descrito como “profundo, muy dulce, parecidísimo a la muerte” (νήγρετος ἦδιστος, θανάτῳ ἄγχιστα εἰκίως, v. 80); “entonces dormía imperturbablemente, olvidado de cuanto le había ocurrido” (δὴ τότε γ' ἀτρέμας εὔδε, λελασμένος ὅσσο' ἐπεπόνθει, v. 92).

Este paréntesis del sueño envuelve la aparición del pueblo de los feacios, cuya idiosincrasia ambivalente, entre la realidad y la fantasía, entre lo humano y lo divino,

<sup>5</sup> En este sentido el canto V constituiría un anticipo de lo que encontraremos desplegado a lo largo de los relatos de Odiseo.

<sup>6</sup> Cf. Louden (2011: 29) y Segal (1962: 17).

<sup>7</sup> Cf. Ahl-Roisman (1996: 46) y Olmos (2003: 307).

<sup>8</sup> Para el cómputo temporal seguimos a Fernández Galiano (1982: 18) y a Delebecque (1980: 23-24).

<sup>9</sup> Cf. Zambarbieri (2002: 406). El velo como objeto mágico enlaza directamente el episodio con los numerosos ejemplos del folclore literario que cuentan con un vestido con poderes malignos o benéficos de vital importancia en la trama, cf. Olmos (2003: 307).

entre la sofisticada civilización y el primitivismo mítico<sup>10</sup>, no del todo definida, contribuye también a resaltar su función mediadora y su relación con el mundo del cuento folclórico. En primer lugar, su ubicación geográfica resulta imprecisa: en ningún momento queda realmente claro si Esqueria es o no una isla<sup>11</sup>. Esta indefinición queda resaltada por el hecho de que el propio héroe no conoce el camino de llegada a Esqueria (debido al naufragio) ni el de partida (debido al sueño en el que queda sumido durante su trayecto a Ítaca). En segundo lugar, su caracterización como pueblo resulta en ocasiones contradictoria: aunque sean descritos como gentes que ahora viven aisladas, lejos de los hombres (*Od.* VI 8; 205), que tienen trato con los dioses (*Od.* VII 201-206), que comparten un pasado mítico junto a los Cíclopes (*Od.* VI 4-6), que presentan un marcado carácter antibélico (*Od.* VI 270), a pesar de todo ello, los feacios muestran también ciertos comportamientos y características propias del mundo civilizado<sup>12</sup>, como por ejemplo la presencia de determinadas construcciones arquitectónicas (puerto, murallas, templos) y el desarrollo de la vida política (*Od.* VI 53-54). Con esta mezcla de elementos fabulosos y realistas, el resultado es una cultura de carácter “mítico-histórico”<sup>13</sup>, ambiguo, que constituye un marco narrativo apropiado para la inserción del apólogo de Odiseo. En consecuencia, el episodio de los feacios supone una etapa de la narración que reúne dos perspectivas, dos direcciones aparentemente contradictorias: la de salida y la de entrada; la de Odiseo, que se encuentra en el tránsito de partida del mundo fabuloso de sus aventuras; y la de los receptores de la obra homérica y de los narratarios, en este caso los feacios, ante los que se despliega todo este mundo del que el héroe por fin se está alejando. La razón que armoniza este juego bidireccional es la psicología del personaje de Odiseo: poder contar sus desgracias supone al tiempo poder dejarlas atrás, superarlas.

Por último, la relevancia del episodio de los feacios también reside en el encuentro entre Odiseo y Nausícaa. Primeramente, porque es la primera vez en el poema que vemos desplegada por completo la astuta elocuencia del héroe<sup>14</sup>, anticipada en el canto V (*Od.* V 215-224), después de la expectación creada en los cuatro primeros cantos, en los que Odiseo estaba ausente<sup>15</sup>. Por otro lado, el personaje de Nausícaa se añade a la lista de mujeres influyentes que aparecen a lo largo del poema y de tal modo que resulta trascendente: en primer lugar, porque acapara excepcionalmente el protagonismo de la obra al comienzo del canto (*Od.* VI 48-109)<sup>16</sup>; en segundo lugar, porque su funcionalidad en el relato está estrechamente relacionada con su psicología: el particular y lógico interés de Nausícaa en el matrimonio es la piedra angular de la idiosincrasia del personaje y, al

---

<sup>10</sup> Algunos han querido ver en la expresión *ὁ μὲν φυλῆς, ὁ δ' ἐλαίης* (*Od.* V 477) una representación simbólica de esta doble naturaleza de los feacios, *cf.* Ahl-Roisman (1996: 46-47).

<sup>11</sup> *Cf.* Zambarbieri (2002: 475). Para la identificación de Esqueria con Corfú y la discusión generada en torno a la correspondencia de este nombre con un lugar y un pueblo reales *cf.* Shewan (1918; 1919).

<sup>12</sup> *Cf.* De Jong (2001: 149).

<sup>13</sup> *Cf.* Zambarbieri (2002: 448; 475-456).

<sup>14</sup> *Cf.* Citati (2008: 153) y Fernández Galiano (1982: 11).

<sup>15</sup> *Cf.* De Jong (2001: 4-5). Hablan de Odiseo Atenea (*Od.* I 257-264), Néstor (*Od.* III 118-129), Helena (*Od.* IV 240-264) y Menelao (*Od.* IV 266-289).

<sup>16</sup> *Cf.* Delebecque (1980: 21-22).

mismo tiempo, uno de los principales acicates temáticos que hacen avanzar la trama en este punto del poema. Así pues, en este episodio se nos presenta un perfil nuevo y diferenciado dentro del panorama de mujeres odiseicas que cumplen una función puntual en el destino del héroe y que además adquieren entidad propia.

## 2. Estructura del episodio y elementos compositivos

El episodio de los feacios, que comienza estrictamente con la llegada de Odiseo en *Od.* V 463, puede dividirse de manera muy general en dos amplias secciones temáticas: la primera englobaría todos los sucesos previos a la comparecencia del héroe en el palacio y tendría como núcleo el encuentro entre Odiseo y Nausícaa (*Od.* VI 1 – *Od.* VII 135); la segunda abarcaría la estancia de Odiseo en la corte y su eje sería la narración de las aventuras del héroe (*Od.* VII 136 – *Od.* XIII 92). Teniendo esta idea en mente, presentamos una posible secuenciación y análisis formal del episodio:

- I. Primera parte (*Od.* VI 1 – *Od.* VII 132)
  - I.1. Nausícaa: el día a día de una joven princesa (*Od.* VI 2-109)
  - I.2. Encuentro entre Odiseo y Nausícaa (*Od.* VI 110-315)
  - I.3. Partida y llegada al palacio (*Od.* VI 316 – *Od.* VII 132)
  
- II. Segunda parte (*Od.* VII 133 – *Od.* XIII 187)
  - II.1. Acogida de Odiseo en la corte de los feacios (*Od.* VII 136-347)
  - II.2. Reconocimiento de Odiseo (*Od.* VIII 1- *Od.* IX 28) y relato de sus viajes (*Od.* IX 29 – *Od.* XII 453)
  - II.3. Partida de Odiseo (*Od.* XIII 1-187)
  
- I. Primera parte

El canto VI se abre con una breve descripción de la situación del héroe, que duerme a causa del cansancio y que no volverá a la acción hasta *Od.* VI 113. La primera característica estructural que cabe señalar respecto al desarrollo del comienzo del episodio es, por contraste con el relato inmediatamente anterior, una ralentización del ritmo narrativo<sup>17</sup>: frente a los 110 versos dedicados a la narración del naufragio del héroe (*Od.* V 279-389), que abarca 2 días, los 678 versos dedicados a la presentación de los feacios y al encuentro (*Od.* VI 1 – *Od.* VII 347), que abarca tan sólo el primer día que Odiseo pasa entre ellos. El descanso del héroe al comienzo del canto es premonitorio de la cadencia pausada que recibirá el tratamiento y caracterización de las gentes de Esqueria en general y del personaje de Nausícaa en particular: el tempo narrativo acompaña al

---

<sup>17</sup> Cf. Hainsworth (1988: 292).

detallismo temático. A ello contribuye en gran medida la abundancia de recursos narrativos que interrumpen la acción, como las descripciones (*Od.* VII 84-132) y los símiles (*Od.* VI 102-109; 130-134), que analizaremos a lo largo de las siguientes páginas.

### I.1. Nausícaa: el día a día de una joven princesa (*Od.* VI 2-109)

Tras el apunte sobre Odiseo, se inicia un pasaje en el que son las acciones de Atenea, no del héroe, las que dirigen la narración (*Od.* VI 2-47). La visita de la diosa a Esqueria sirve para introducir, yendo de lo general a lo particular, el macrocosmos del territorio de los feacios y el microcosmos de los aposentos de Nausícaa. En el primer estadio de acercamiento a este nuevo lugar (*Od.* VI 3-12) se refiere el pasado (Hiperea) y el presente (Esqueria) geográfico del pueblo feacio. Pese al aparente carácter orientativo, enciclopédico y meramente introductorio de esta información, los datos nombrados son de suma relevancia en la historia: la confrontación con los Cíclopes hermana a los feacios con Odiseo, que relatará en su presencia el episodio de Polifemo<sup>18</sup>; el contraste entre su aislamiento (ἐκάς ἀνδρῶν ἀλφηστᾶων, v. 8) y la presencia de instituciones propias del mundo civilizado (τειχος, πόλει, οἶκος, νηὸς, ἀρούρας, v. 9-10) comienza a reflejar el carácter ambiguo de este pueblo. En el segundo estadio de introducción espacial (*Od.* VI 13-19) se concreta la focalización: en comparación con la información respecto a los feacios, narrada desde una perspectiva omnisciente que traspasa el conocimiento visual, aquí se nos transmite estrictamente lo que el personaje de la diosa está viendo, la habitación de Nausícaa. El detallismo y la concreción aumentan: quedan caracterizados tanto el personaje principal (ἀθανάτησι φυὴν καὶ εἶδος ὁμοίη, v. 16) como los elementos circunstanciales (θάλαμον πολυδαίδαλον, v. 15; θύραι φαειναί, v. 19) y nos adentramos en un clima aristocrático de riqueza y belleza, cercano a lo divino (ἀμφίπολοι, Χαρίτων ἄπο κάλλος ἔχουσαι, v. 18). Desde la mirada de Atenea y a través de la detallada descripción de este espacio individual entramos ya de pleno en un mundo nuevo, en otro de los escenarios de la Odisea. No obstante, el narrador intercala en este pasaje un verso que no sólo señala la motivación de Atenea, sino que nos recuerda el eje temático principal de todo el poema y la importancia del héroe, aunque permanezca ausente en los próximos versos: νόστον Ὀδυσσεῖ μεγάλεσσι μητιώσα, v. 14.

Así pues, Atenea entra en la habitación y, como muestra de la inteligencia práctica que la caracteriza, toma la forma de la hija de Dimante, que tiene la misma edad que Nausícaa (ὁμηλικίη, v. 23) y hacia la que siente afecto (κεχάριστο δὲ θυμῷ, v. 23), características que favorecen la predisposición de la princesa y la recepción del mensaje que viene a darle la diosa. A esto se suma el calado temático del propio mensaje, que apunta fundamentalmente a una idea central en los anhelos juveniles del prototipo literario de la doncella: el matrimonio, la esperanza del amor<sup>19</sup>. La diosa se sumerge, por tanto, a través de su apariencia y a través de sus palabras, en un imaginario adolescente adecuado para llamar la atención de Nausícaa. El discurso admonitorio (*Od.* VI 25-40) se

---

<sup>18</sup> Cf. De Jong (2014: 152-153).

<sup>19</sup> Cf. Zambarbieri (2002: 449).

enmarca en una escena típica de los poemas homéricos, la epifanía onírica o epifanía de la divinidad, en la que el sueño es tratado como algo externo<sup>20</sup>. El sermón se abre con una pregunta reprobatoria de la conducta indolente (ὧδε μεθήμονα, v. 25) de Nausícaa. La diosa expone en primer lugar una situación, la necesidad de lavar los vestidos (*Od.* VI 26), a continuación, la relaciona hábilmente con la idea del cercano matrimonio de la joven (*Od.* VI 27) y, por último, propone una solución: ir a lavar de inmediato esos vestidos (*Od.* VI 31), con instrucciones detalladas (*Od.* VI 36-40). Es importante cómo a lo largo del discurso Atenea insiste en la idea de la nobleza (ἀριστιῆες πάντων Φαιήκων, vv. 34-35) y la gloria (φάτις ἐσθλή, vv. 29-30) asociadas al matrimonio, así como la repercusión que tendría en su entorno familiar (χαίρουσιν δὲ πατήρ καὶ πότνια μήτηρ, v.30). Terminado el estilo directo, se narra la partida de Atenea al Olimpo, apunte frecuente en los poemas homéricos, pero excepcional en este caso al estar acompañado de una descripción del mismo (*Od.* VI 41-47) que excede el nivel de detalle habitual. Según el análisis de De Jong (2001: 154), esta descripción, que se centra en la idealidad climatológica del Olimpo, funciona como contraste a la atmósfera recreada en el naufragio de Odiseo. Si seguimos esta interpretación, podría también pensarse que las características utópicas del Olimpo no sólo sirven como contrapunto a los padecimientos del héroe, sino que preludian los rasgos idílicos del lugar que Odiseo está a punto de conocer de primera mano. Una vez más, la presencia de los dioses y de lo divino se hace evidente de manera particular en este episodio.

A continuación, comienzan los hechos protagonizados propiamente por la princesa (*Od.* VI 48-109). Nausícaa despierta sorprendida por lo que acaba de suceder y decide ir a informar a sus padres de lo sucedido. De ellos se hace una breve presentación a través de sus ocupaciones (*Od.* VI 52-55): Arete en el ámbito de las labores de la mujer, tejiendo acompañada de sus criadas; Alcínoo en el ámbito varonil de la política, acompañado de los nobles feacios. Estos pocos versos reflejan el equilibrio, la armonía y la complementariedad (ἢ μὲν/ τῶ δὲ) característicos del regio matrimonio de Esqueria. Pero Nausícaa se dirige tan sólo a su padre a través de las siguientes palabras:

πάππα φίλ', οὐκ ἄν δὴ μοι ἐφοπλίσειας ἀπήνην  
 ὑψηλὴν εὐκυκλον, ἵνα κλυτὰ εἶματ' ἄγωμαι  
 ἐς ποταμὸν πλυνέουσα, τά μοι ὀρουπωμένα κεῖται;  
 καὶ δὲ σοὶ αὐτῶ ἔοικε μετὰ πρότοισιν ἐόντα  
 βουλὰς βουλεύειν καθαρὰ χοῦ εἶματ' ἔχοντα.  
 πέντε δέ τοὶ φίλοι υἱες ἐνὶ μεγάροισι γεγάασιν,  
 οἱ δὲ ὀπύιοντες, τρεῖς δ' ἠἴθεοι θαλέθοντες·  
 οἱ δ' αἰεὶ ἐθέλουσι νεόπλυτα εἶματ' ἔχοντες  
 ἐς χορὸν ἔρχεσθαι· τὰ δ' ἐμῆ φρενὶ πάντα μέμηλεν.  
 (*Od.* VI 57-65)

<sup>20</sup> Cf. Gil (1984: 421) y Hainsworth (1988: 294).



¿Acaso no me prepararías, papá, un carro  
magnífico de hermosas ruedas, para llevar a lavar  
al río los distinguidos vestidos que tengo sucios?  
A ti mismo te conviene, cuando estás entre los nobles,  
intervenir en el consejo con ropa limpia sobre la piel.  
Cinco hijos tuyos han nacido en el palacio,  
dos casados y tres jóvenes en la flor de la vida.  
Ellos siempre quieren ir al baile con la ropa  
recién lavada, y todo esto yo lo tengo en mente.

El aspecto más relevante de esta primera intervención de Nausícaa es que revela el carácter reticente<sup>21</sup>, reservado, modesto y pudoroso que manifestará en otros momentos del episodio. Pues, contrariamente a la impresión de que va a relatar a sus padres lo sucedido (ἀγγείλειε τοκεῦσι, v. 50), Nausícaa no sólo ofrece una información parcial, pues no hablará del sueño, sino que además desplaza a la esfera de otros personajes dos de los puntos clave de la argumentación de Atenea: está presente la idea de matrimonio, pero referida a sus hermanos; está presente la idea de nobleza, pero la asocia al ámbito político de su padre. Este comportamiento comedido y pudoroso de la joven se refleja en la respuesta de su padre, que sorteja hábilmente el tema del matrimonio, quizá tan sólo insinuado<sup>22</sup>, pero que conoce a la perfección los anhelos de su hija, como se encarga de señalar el narrador extradiagético<sup>23</sup> (πάντα νόει, v. 67) en una demostración de su capacidad de conocer más allá de los hechos visibles, ahondando en la psicología del personaje y matizando irónicamente esta particular escena.

A continuación, se describen los preparativos del carro y el viaje hasta la costa de manera detallada (*Od.* VI 71-84). La partida en carro de Nausícaa se ha comparado con la de Príamo (*Il.* XXIV 265-280) y podría pertenecer a una escena típica en el contexto homérico<sup>24</sup>. Los objetos cargados (ἔσθητα, v. 74; ἔδωδῆν, v. 76; οἶνον, v. 77; ἔλαιον, v. 79) serán de vital importancia en la improvisada hospitalidad que Nausícaa ofrece a Odiseo (*Od.* VI 211-250)<sup>25</sup>. Tras esta escena, se narra la llegada de las doncellas a su destino (*Od.* VI 85-87), un *locus amoenus* (ποταμοῖο ῥόον περικαλλέ', v. 85; πλυνοὶ ἐπηετανοί, v. 86) que prefigura el completo desarrollo del tópico en la posterior descripción del palacio y los jardines de Alcínoo. Al llegar, las doncellas desatan las mulas, lavan y tienden los vestidos, se dan un baño y toman el almuerzo. A continuación, comienzan a jugar con la pelota mientras entonan una canción. La despreocupación y calma que denota esta secuencia de acciones, culminadas en el desprendimiento de los

<sup>21</sup> Cf. Garvie (1994: 97).

<sup>22</sup> De Jong (2001: 155): "His all-encompassing formulation 'I do not begrudge you the mules nor anything else' can be seen as an implicit, positive answer to her unexpressed desire to marry".

<sup>23</sup> Esta intervención del narrador (*Od.* VI 66-67) puede ser clasificada bajo el concepto de "speech evaluation" de De Jong (2001: 155) o el de "inner vision", la habilidad de conocer los procesos mentales de los personajes, que recoge Richardson (1990: 129).

<sup>24</sup> Cf. Hainsworth (1988: 298) y De Jong (2001: 155).

<sup>25</sup> Cf. De Jong (2001: 155).

velos (ἀπὸ κρήδεμνα βαλοῦσαι, v. 100), contrastan con el conocimiento por parte del oyente de la presencia latente de Odiseo, así como de su inminente aparición, y convierten este comportamiento indolente en una escena de exposición y vulnerabilidad. La tensión y expectación narrativa del pasaje es manifiesta<sup>26</sup>. La sugestión de erotismo también es fruto de esta situación confrontada: los cuerpos semidescubiertos de las despreocupadas jóvenes frente al sufrido cuerpo de Odiseo, desnudo tras la petición de Ino (*Od.* V 343), que aparecerá cubriendo sus miembros con ramas (*Od.* VI 128-129). Además, este tipo de escenas en las que una doncella o grupo de doncellas se encuentran solas y dedicadas a actividades lúdicas y cotidianas pertenecen al imaginario colectivo de los griegos (Europa, Perséfone) y frecuentemente preludian situaciones de peligro, muchas veces relacionadas con raptos y circunstancias donde el componente sexual es relevante<sup>27</sup>.

A continuación, encontramos el primer símil extenso del canto (*Od.* VI 102-109), destinado a caracterizar y a profundizar en el personaje de Nausícaa y también a conferir énfasis a este momento de la narración previo al encuentro con Odiseo. El símil, además, vincula una vez más al pueblo de los feacios con el ámbito de lo divino. En este caso se desarrolla de manera excepcional, siendo por lo general las comparaciones homéricas entre mortales y dioses mucho más concisas y formularias<sup>28</sup>. Las características compartidas entre la diosa y la joven princesa en estas circunstancias son las siguientes: la virginidad, la belleza, la preeminencia sobre sus acompañantes, el orgullo paterno (*cf.* *Od.* VI 154) y la realización de una actividad en un lugar remoto<sup>29</sup>. A pesar de todo, la propia comparación pone de manifiesto las diferencias entre los dos entes comparados: la libertad cazadora y el poder propios de una diosa contrastan con las limitadas e infantiles ocupaciones del mundo de las doncellas, que simplemente juegan a la pelota. Por último, la comparación de Nausícaa con Ártemis en un contexto en el que conocemos la presencia de un hombre escondido establece conexiones claras con el episodio de Acteón<sup>30</sup> y en consecuencia nos alerta sobre un desenlace posiblemente nefasto para Odiseo, aunque finalmente el trato que reciba no sea comparable al destino del mítico cazador<sup>31</sup>:

οἴη δ' Ἄρτεμις εἴσι κατ' οὖρα ἰοχέαιρα,  
 ἢ κατὰ Τηϋ̄γετον περιμήκετον ἢ Ἐρύμανθον,  
 τεροπομένη κάπροισι καὶ ὠκείησ' ἐλάφοισι·  
 τῇ δέ θ' ἄμα Νύμφαι, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο,  
 ἀγρονόμοι παίζουσι· γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ·  
 πασάων δ' ὑπὲρ ἧ γε κάρη ἔχει ἠδὲ μέτωπα,  
 ῥεῖά τ' ἀριγνώτη πέλεται, καλαὶ δέ τε πᾶσαι·

<sup>26</sup> *Cf.* De Jong (2001: 156).

<sup>27</sup> *Cf.* Mastromarco (2003: 117) y Hainsworth (1988: 299).

<sup>28</sup> *Cf.* De Jong (2001: 156) y Garvie (1994: 107).

<sup>29</sup> *Cf.* Zambarbieri (2002: 478).

<sup>30</sup> También con el de Sipretes.

<sup>31</sup> Podría considerarse, entonces, un caso de “narrative misdirection”.

ὥς ἢ γ' ἀμφιπόλοισι μετέπρεπε παρθένος ἀδμής.

(*Od.* VI 102-109)

Igual que Ártemis flechadora va por los montes,  
por el muy alto Táigeto o el Erimanto,  
deleitándose con los jabalíes y los ciervos veloces.  
Con ella, a su vez, corretean las hijas de Zeus portador de la égida,  
las agrestes ninfas. Leto en su corazón se deleita.  
Por encima de todas tiene ella el rostro y la frente,  
y es fácilmente reconocible, siendo hermosas todas.  
Del mismo modo se distinguía entre sus sirvientas la virginal doncella.

Hasta aquí se nos ha presentado, en ausencia de Odiseo, el mundo al que pertenece nuestra eventual protagonista: el de los feacios y, en concreto, el de la cotidianidad propia de una joven princesa<sup>32</sup> que bascula entre prosaicas ocupaciones propias de su estatus y la espera latente de un hecho importante, el del matrimonio. Sin embargo, no hay que olvidar que esta atmósfera es tan sólo un revestimiento de normalidad, pues convive con la propia excepcionalidad de la joven, particular y extensamente retratada, con la expectación narrativa que supone la próxima aparición de Odiseo, así como con el episodio ya narrado de la admonición onírica de Atenea sucedido al comienzo del día y con la particular naturaleza del pueblo feacio, factores todos que aportan el contrapunto extraordinario a estas escenas de la vida cotidiana.

## I.2. Encuentro entre Odiseo y Nausícaa

A continuación, estando ya todo preparado para regresar al palacio, Atenea decide que es el momento de que Odiseo despierte. Un lanzamiento errado de la pelota provoca los gritos<sup>33</sup> de las jóvenes y estos, a su vez, el despertar del héroe. Odiseo se pregunta entonces por la identidad del territorio al que acaba de llegar, expresando siempre las posibilidades en términos antitéticos: hospitalidad o insolencia, mortalidad o inmortalidad de sus habitantes (*Od.* VI 119-126)<sup>34</sup>. Tras esta expresión de incertidumbre, sale de su escondite y cubre sus miembros desnudos. Su caracterización en este estado tiene lugar a través del recurso del símil.

βῆ δ' ἴμεν ὥς τε λέων ὄρεσίτροφος, ἀλκὶ πεποιθώς,  
ὅς τ' εἶσ' ὑόμενος καὶ ἀήμενος, ἐν δέ οἱ ὄσσε  
δαίεται· αὐτὰρ ὁ βουσὶ μετέρχεται ἢ οἴεσσιν  
ἢ ἐ μετ' ἀγροτέρας ἐλάφους· κέλεται δέ ἐ γαστήρ  
μήλων πειρήσοντα καὶ ἐς πυκινὸν δόμον ἐλθεῖν·

<sup>32</sup> Cf. Zambarbieri (2002: 450) y Silk (2004: 35).

<sup>33</sup> Carson (1992: 125) propone este pasaje como arquetipo de la percepción del sonido de la voz de una mujer como algo sobrenatural, salvaje o irracional.

<sup>34</sup> Este pequeño discurso tiene su paralelo en otros lugares del poema (*Od.* IX 175-176; XIII 200-202). Cf. Hainsworth (1988: 301).

ὡς Ὀδυσσεὺς κούρησιν ἐϋπλοκάμοισιν ἔμελλε  
μείξεσθαι, γυμνός περ ἑών· χρεῖώ γὰρ ἴκανε.  
(*Od.* VI 130-134)

Avanzó como un león criado en los montes que, confiado en su fuerza,  
va mojado por la lluvia y azotado por el viento, y cuyos ojos  
arden en su interior; este persigue vacas y ovejas  
o va detrás de agrestes ciervos; el hambre le llama  
a ir incluso a un sólido aprisco y atacar a los rebaños.  
Así iba Odiseo a encontrarse con las muchachas de hermosos rizos,  
estando desnudo. Pues acuciaba la necesidad.

La función principal de este recurso es representar pictóricamente, por un lado, el estado de renuncia a toda clase de pudor en el que se encuentra Odiseo debido a la extrema necesidad<sup>35</sup>. Por otro, mostrar el punto de vista aterrizado de las doncellas que lo ven aparecer y que sienten temor no sólo porque es un hombre, sino también porque, a causa de los percances sufridos, parece una bestia<sup>36</sup>. La comparación con un león, muy utilizada en el contexto bélico de la *Iliada*, se ha insertado aquí en unas circunstancias completamente diferentes y para nada heroicas, en las que el “enemigo” lo conforman unas inofensivas muchachas. La utilización del león como elemento comparativo ha sido analizada por algunos autores<sup>37</sup> como un factor que contribuye a la parodia, así como en los sucesos narrados anteriormente el grito de las muchachas es comparable al grito en la batalla o la equivocación con la pelota a un yerro con la lanza<sup>38</sup>. Sin embargo, es posible que – sin necesidad de excluir una interpretación paródica – esta readaptación responda más bien a la naturaleza profunda de la *Odisea*, en la que la heroicidad gloriosa y abnegada de la *Iliada* ha sido superada por un nuevo heroísmo en el que prima la consecución de la supervivencia a través del ardid<sup>39</sup>. Por otra parte, este símil es el contrapunto del que ha sido dedicado a Nausícaa, y en última instancia contribuye a definir las relaciones entre los dos personajes<sup>40</sup>: la belleza, inocencia y castidad de una joven frente a la aparente brutalidad de un desconocido.

Ante esta visión, las muchachas huyen y tan sólo Nausícaa permanece quieta, atribuyendo el narrador este hecho a la intervención divina de Atenea. En cualquier caso, la osada decisión demuestra, por un lado, la superioridad de Nausícaa frente a las demás

---

<sup>35</sup> Cf. Mastromarco (2003: 108).

<sup>36</sup> Cf. De Jong (2001: 158). Se hace notar aquí el cambio de perspectiva, la inversión de roles: ahora el ente salvaje y desconocido es Odiseo, no los habitantes del territorio al que ha llegado y por los que él temía hace unos momentos.

<sup>37</sup> Cf. Garvie (1994: 115).

<sup>38</sup> Cf. De Jong (2001: 157).

<sup>39</sup> Cf. Griffin (2008: 88, 99), que explica este cambio de paradigma de la *Odisea* respecto a la *Iliada*. En cuanto al símil del león, baste decir para sustentar esta visión que de las cinco veces que es utilizado en la *Odisea*, tan sólo una (*Od.* XXII 401-406) responde al ideal heroico y guerrero de la *Iliada*: cf. Mastromarco (2003: 108).

<sup>40</sup> Cf. Hainsworth (1988: 302).

en términos esta vez psicológicos (valentía), no físicos (belleza)<sup>41</sup>. Por otro lado, además de la evidente razón narrativa que sustenta este hecho – que Nausícaa y Odiseo tengan un encuentro frente a frente en relativa soledad –, podría esgrimirse también una razón psicológica referida al carácter del personaje, que además es coherente con su comportamiento posterior: Nausícaa demuestra una notable empatía hacia el náufrago, parece que ha intuido su dramática situación<sup>42</sup>. Tras esta escena se narra el silencio deliberativo de Odiseo: se visibiliza su debate interno entre si acercarse a la joven en la posición típica del suplicante o si hablarle desde lejos. Finalmente se impone esta última opción. La narración deja al descubierto los procesos mentales de Odiseo, que escoge una alternativa racional<sup>43</sup>, consciente de los riesgos de la excepcional situación. En este pequeño pasaje sale a la luz una vez más su carácter práctico y persuasivo y, además, se nos vuelve a recordar claramente el objetivo principal de esta nueva interacción entre personajes, el retorno del héroe a la civilización<sup>44</sup>: εἰ δείξειε πόλιν καὶ εἴματα δοίη, v 144.

Estas habilidades del héroe se desplegarán al completo en su inmediata intervención, dirigida directamente a Nausícaa. Esta particular situación en la que Odiseo habla tanto en calidad de extranjero como de suplicante da lugar a un discurso a medio camino entre la súplica humana y la plegaria dirigida a los dioses. La primera parte de su discurso (*Od.* VI 149-169) la conforman una serie de tres secuencias dedicadas a la invocación y alabanza de Nausícaa: invocación a través del cuestionamiento de su identidad (vv. 149-152); μακαρισμός (vv. 153-159); comparación con el retoño de palmera de Delos (vv. 160-169). Este inicio del discurso está destinado a ganar desde un primer momento la simpatía de la joven:

γουνούμαι σε, ἄνασσα· θεός νύ τις ἢ βροτός ἐσσι;  
 εἰ μὲν τις θεός ἐσσι, τοῖ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν,  
 Ἀρτέμιδί σε ἐγὼ γε, Διὸς κούρη μέγαλοιο,  
 εἶδός τε μέγεθός τε φυήν τ' ἄγχιστα εἶσκω·  
 (*Od.* VI 149-152)

De rodillas te imploro, soberana. ¿Acaso eres diosa o mortal?  
 Pues, si eres una diosa de las que habitan el vasto cielo,  
 yo te igualo a Ártemis, hija del gran Zeus,  
 en figura, en talle y en belleza.

En esta primera sección ya podemos encontrar maneras propias de la plegaria en los aspectos formales, como en el uso del vocabulario<sup>45</sup> (γουνούμαι, tomado en un sentido no literal): estas palabras iniciales se acercan a la arquetípica ἀνάκλησις o *invocatio*,

<sup>41</sup> Cf. De Jong (2001: 159).

<sup>42</sup> Cf. Zambarbieri (2003: 478).

<sup>43</sup> Cf. De Jong (2001: 159).

<sup>44</sup> Cf. Garvie (1994: 119).

<sup>45</sup> Cf. De Jong (2001: 159), que también señala la presencia del verbo ἰκάνω en *Od.* VI 169.

característica de la plegaria o εὐχή. Odiseo, sacando provecho a su desconocimiento, fingido o real<sup>46</sup>, juega con la posibilidad de que la joven que tiene ante sus ojos pueda ser una diosa. En el caso de serlo, la compara con Ártemis: es el único caso en los poemas homéricos en que narrador y personaje usan la misma comparación aplicada al mismo personaje<sup>47</sup>. El *tertium comparationis* vuelve a ser aquí el aspecto físico y, por el hecho de tratarse de Ártemis y aunque no se mencione de manera explícita, también la castidad, que sin duda el héroe ha sabido percibir, como demuestran sus alusiones a un todavía no celebrado matrimonio.

εἰ δέ τις ἔσσι βροτῶν, οἱ ἐπὶ χθονὶ ναιετάουσι,  
τρὶς μάκαρες μὲν σοί γε πατήρ καὶ πότνια μήτηρ,  
τρὶς μάκαρες δὲ κασίγνητοι· μάλα πού σφισι θυμὸς  
αἰὲν εὐφροσύνησιν ἰαίνεται εἵνεκα σεῖο,  
λευσσόντων τοιόνδε θάλος χορὸν εἰσοιχνεῦσαν.  
κεῖνος δ' αὖ περὶ κῆρι μακάρτατος ἔξοχον ἄλλων,  
ὅς κέ σ' ἐέδνοισι βρίσας οἰκόνδ' ἀγάγηται.  
(*Od.* VI 153-159)

Si eres una de las mortales que sobre la tierra viven,  
felices tres veces tu padre y tu soberana madre,  
y tres veces felices tus hermanos. Su corazón  
siempre se regocija con júbilo gracias a ti,  
mirando entrar en el coro a tal retoño.  
Sin embargo, más feliz en su corazón que todos el esposo  
que venciendo con regalos te lleve a casa.

En esta segunda secuencia de la primera parte del discurso se introduce el μακαρισμός, un elemento ritual en el que se ensalza al receptor. En él Odiseo demuestra una gran delicadeza al introducir en último término, a través de una priamel<sup>48</sup>, un tema central en los anhelos de su interlocutora<sup>49</sup>: el matrimonio, a través de la alusión a un futuro esposo (*Od.* VI 158-159). El héroe también realza en este pasaje la juventud de Nausícaa a través del uso de θάλος, término normalmente referido a los niños, pero

---

<sup>46</sup> Sobre esta cuestión Garvie (1994: 120) propone que su incertidumbre parece real y natural por dos razones: la belleza de Nausícaa y el hecho de que la playa es un lugar en el que frecuentemente se presentan los dioses. Recuerda además que la manifestación de esta incertidumbre ocurre también en *Od.* VII 199 (en boca de Alcínoo, refiriéndose a Odiseo) y en *Od.* X 228 (Polites sobre Circe), y también en *Il.* V 183; VI 128. De Jong (2001: 159-160), en cambio, opina que el héroe ya se ha dado cuenta antes de comenzar el discurso de que está tratando con mortales y que, por tanto, se trata de una mera estrategia de halago.

<sup>47</sup> *Cf.* De Jong (2001:161).

<sup>48</sup> *Cf.* De Jong (2001: 160).

<sup>49</sup> Garvie (1994: 120) también destaca la mención de la danza (*Od.* VI 157), importante en la vida de la joven, como se ha visto anteriormente en el texto.

manteniendo aquí a su vez el sentido literal (“brote”) y preludiando la inminente comparación con el retoño de palmera de Delos<sup>50</sup>:

οὐ γάρ πω τοιοῦτον ἴδον βροτὸν ὀφθαλμοῖσιν,  
οὔτ' ἄνδρ' οὔτε γυναιῖκα· σέβας μ' ἔχει εἰσορόωντα.  
Δήλω δὴ ποτε τοῖον Ἀπόλλωνος παρὰ βωμῶ  
φοίνικος νέον ἔρνος ἀνερχόμενον ἐνόησα·  
ἦλθον γὰρ καὶ κείσε, πολὺς δέ μοι ἔσπετο λαός,  
τὴν ὁδόν, ἣ δὴ μέλλεν ἐμοὶ κακὰ κήδε' ἔσεσθαι·  
ὥς δ' αὐτως καὶ κείνο ἰδὼν ἐτεθήπεα θυμῶ,  
δήν, ἐπεὶ οὐ πω τοῖον ἀνήλυθεν ἐκ δόρου γαίης,  
ὡς σέ, γύναι, ἄγαμαί τε τέθηπά τε, δείδια δ' αἰνῶς  
γούνων ἄψασθαι·  
(*Od.* VI 160-169)

Pues no he visto nunca con mis ojos un ser mortal,  
ni hombre ni mujer, de tales características. La piedad me invade cuando te miro.  
Una sola vez en Delos, junto al altar de Apolo,  
vi que crecía un joven retoño tal de palmera.  
Pues allí también fui, y un gran ejército seguía  
mi camino, en el que iban a sucederme funestas desgracias.  
Así, de tal manera, mirando también a aquel, me sorprendí  
en mi ánimo durante largo tiempo, pues nunca creció de la tierra un tronco así.  
Así a ti, mujer, te admiro y quedo fascinado y tengo un terrible miedo  
de tocar tus rodillas.

Las funciones principales de esta comparación son, desde la perspectiva del héroe, tres: en primer lugar, loar la belleza (altura, juventud, exotismo) de Nausícaa y, por consiguiente, seguir ganando su simpatía; en segundo lugar, a través de la continuada referencia al temor religioso que Odiseo dice sentir hacia ella (σέβας, δείδια δ' αἰνῶς), contribuir a que la princesa se sienta más segura al hacerla creer que es ella la que tiene poder sobre él y no al contrario<sup>51</sup>; en tercer lugar, a través de la alusión a su estancia en Delos y a su ejército, presentarse como un héroe<sup>52</sup>, sugerir a la joven que no está tratando con un hombre cualquiera. Estructuralmente, la comparación es un alarde retórico, pues podría considerarse una composición en anillo: *A* Odiseo nunca ha visto una persona como ella (vv. 160-162); *B* se maravilla ante su visión (v. 162); *C* ha visto un retoño de palmera en su visita a Delos (vv. 163-164); *B* se maravilla ante su visión (v. 166); *A* pues nunca ha visto uno así (v. 167)<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Cf. Garvie (1994: 122) y De Jong (2001: 161). Nótese también la conexión del término θάλος con ἔρνος (*Od.* VI 163); cf. Hainsworth (1988: 303) y Zambarbieri (2003: 479).

<sup>51</sup> Cf. Hainsworth (1988: 304).

<sup>52</sup> Cf. Garvie (1994: 124) y De Jong (2001: 160).

<sup>53</sup> Cf. Garvie (1994: 122-123).

A continuación, se inicia la que podríamos considerar segunda parte del discurso, que se aleja del tono laudatorio hacia la joven y se centra en Odiseo (*Od.* VI 169-174): el héroe narra su naufragio y enfatiza así su desgraciada situación, que por otra parte ya ha mencionado antes de pasada (*Od.* VI 165). Este relato conciso y parcial de su pasado más reciente prepara el terreno para la tercera parte del discurso, la súplica directa a Nausícaa (*Od.* VI 175-179): en ella el héroe tiene la prudencia de ser muy moderado en sus peticiones, ni siquiera solicita comida y, en cuanto a la vestimenta, pide sólo un harapo (ῥάκος), nada sofisticado<sup>54</sup>. Llegamos a la parte final del discurso, que Odiseo dedica a la declaración de buenos deseos para la princesa:

σοὶ δὲ θεοὶ τόσα δοῖεν, ὅσα φρεσὶ σῆσι μενοινᾶς,  
 ἄνδρα τε καὶ οἶκον, καὶ ὁμοφροσύνην ὀπάσειαν  
 ἔσθλην· οὐ μὲν γὰρ τοῦ γε κρεῖσσον καὶ ἄρειον,  
 ἢ ὄθ' ὁμοφρονέοντε νοήμασιν οἶκον ἔχητον  
 ἀνῆρ ἠδὲ γυνή· πόλλ' ἄλγεα δυσμενέεσσι,  
 χάρματα δ' εὐμενέτησι· μάλιστα δέ τ' ἔκλυον αὐτοί.  
 (*Od.* VI 180-185)

Que los dioses te concedan cuanto en tu interior anheles,  
 un marido y un hogar, y que garanticen noble armonía.  
 Pues no hay nada más poderoso ni mejor  
 que cuando, compartiendo propósitos, hombre y mujer  
 mantienen un hogar. Muchas desgracias para los enemigos,  
 alegrías para los amigos. Y para ellos mismos, verdadero reconocimiento.

El héroe vuelve a sacar a la luz el tema del matrimonio, esta vez no de manera alusiva, sino desarrollada, realzando sus valores y la armonía (ὁμοφροσύνην, ὁμοφρονέοντε) que debe caracterizar la unión. Este tema no es sólo importante para la joven, cuyos pensamientos y deseos Odiseo ha sabido leer bien (ὅσα φρεσὶ σῆσι μενοινᾶς), sino también lo es para el propio héroe, que anhela regresar con su esposa<sup>55</sup>. La fuerza retórica y la sofisticación de este tramo del discurso (uso del dual para enfatizar la idea de armonía matrimonial<sup>56</sup>, inclusión de una sentencia gnómica, de estructuras reiterativas, de oposición de contrarios) y la que se ha ido desplegando a lo largo del mismo, sumada a la carga moral (δυσμενέεσσι, εὐμενέτησι) también presente, contrasta poderosamente con la bestialidad aparente del héroe<sup>57</sup>. A través de este discurso Odiseo ha transformado la situación a su favor. La costumbre prescribe el intercambio de regalos materiales en las escenas de hospitalidad, pero la palabra es el único don que el héroe puede ahora mismo ofrecer<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> Cf. Garvie (1994: 126).

<sup>55</sup> Cf. Garvie (1994: 127).

<sup>56</sup> Cf. Garvie (1994: 128).

<sup>57</sup> Cf. Zambarbieri (2003: 478).

<sup>58</sup> Cf. De Jong (2001: 161) y Zambarbieri (2003: 463).



A continuación, tiene lugar el doble discurso de Nausícaa: la respuesta a Odiseo (*Od.* VI 187-197) y las instrucciones a las doncellas (*Od.* VI 198-210). Las palabras dedicadas al héroe comienzan con un verso de halago muy breve, expresado a través de una lítote, οὔτε κακῶ οὔτ' ἄφρονι φωτὶ ἔοικας, v. 187: resulta irónico que Nausícaa destaque su apariencia “no insensata”, tratándose, como es el caso, de Odiseo, excelente sobre todo por sus cualidades intelectuales. La ironía, sin embargo, no se limita a esta calificación: a continuación, la princesa hace una reflexión sobre cómo funciona el reparto de la fortuna a los hombres por parte de Zeus y apremia al héroe para que acepte y lleve a cabo la suerte que le ha sido dada. Se trata de sentencias de tono aleccionador, dirigidas a un hombre que ha experimentado numerosos sufrimientos, puestas en boca de una joven inocente cuya experiencia de la vida es mucho más limitada<sup>59</sup>. Nausícaa continúa su discurso con la aceptación de los deberes hospitalarios (*Od.* VI 191-193) y es notable el uso de ἐσθητός, una prenda mucho más noble que la demandada por Odiseo, y que no sólo tendrá especial relevancia en su futura aceptación en la corte de los feacios, sino que está estrechamente relacionada con el motivo del matrimonio: si hacemos caso a la admonición de Atenea, estas son literalmente las vestimentas de la boda de Nausícaa<sup>60</sup>. Finalmente, la joven cierra la respuesta revelando la identidad de los feacios y, sin decir su propio nombre, deja claro su estatus social y se presenta como hija de Alcínoo, que gobierna sobre todos ellos. A continuación, Nausícaa se dirige a sus criadas y las amonesta por su timorato comportamiento y, acto seguido, les da instrucciones acerca del vestido y del baño de Odiseo.

Tras esto, transcurre la escena de transformación del héroe (*Od.* VI 211-250). Las doncellas proporcionan lo necesario para el baño y al momento Odiseo se dirige a ellas para decirles que, por pudor (αἰδέομαι), desea bañarse solo (*Od.* VI 218-222). En el código cívico de la nobleza que reflejan los poemas homéricos es corriente que el huésped sea lavado por mujeres, por eso puede resultar extraño este rechazo de Odiseo. Sin embargo, esta no es una escena de baño al uso, sino que cuenta con diversas peculiaridades: en primer lugar, el aspecto del héroe; en segundo lugar, la localización al aire libre se desvía de la normativa ubicación dentro de la corte durante una escena de hospitalidad<sup>61</sup>. Por otra parte, esta petición cumple con dos objetivos: en primer lugar, Odiseo pretende aliviar – y con ello también poner de su parte – a las jóvenes, al intuir, consciente de su desnudez y de su aspecto, que todavía están asustadas; en segundo lugar, se acrecienta narrativamente la expectación por la inminente transformación de Odiseo mediante su aislamiento<sup>62</sup>. La descripción del baño, que usualmente no ocupa más de un verso, es aquí más detallada (*Od.* VI 224-227) también debido a las especiales

---

<sup>59</sup> Cf. Fenik (1974: 223-224). Parece ser que aquí, como en *Od.* I 349 y IV 237, se refleja la visión de la justicia y del destino de los hombres como algo determinado de manera prácticamente exclusiva por la voluntad divina (ὄπως ἐθέλησιν, v. 189). En este sentido, la reflexión de Nausícaa se aleja de la concepción que en otros lugares de la *Odisea* (*Od.* I 32-34; XXIII 63-66, *vr.gr.*) se da de la relación entre la responsabilidad humana y la voluntad divina. Sobre este aspecto cf. Valverde Sánchez (2010) y Hainsworth (1988: 306).

<sup>60</sup> Cf. Garvie (1994: 129).

<sup>61</sup> Cf. Hainsworth (1988: 307) y Garvie (1994: 137).

<sup>62</sup> Cf. De Jong (2001: 162-163) y Zambarbieri (2003: 480).

circunstancias de Odiseo y su lamentable estado tras el naufragio. A continuación, tras unirse con aceite y vestirse, Atenea le hace parecer más fuerte, más alto y bello (Od. VI 229-231) en una intervención que se encuentra dentro de las escenas típicas homéricas y que en este caso se desarrolla mediante un símil:

ὡς δ' ὅτε τις χρυσὸν περιχεύεται ἀργύρῳ ἀνήρ  
ἴδρις, ὃν Ἥφαιστος δέδαεν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη  
τέχνην παντοίην, χαρίεντα δὲ ἔργα τελείει,  
ὡς ἄρα τῷ κατέχευε χάριν κεφαλῇ τε καὶ ὤμοις.  
(Od. VI 232-235)

Del mismo modo que sobre la plata vierte oro  
un hombre experto al que Hefesto y Palas Atenea enseñaron  
toda clase de arte y lleva a cabo encantadoras obras,  
así vertía ella encanto sobre su cabeza y sus hombros.

Esta comparación está llena de significado, pues la diosa es al mismo tiempo responsable de la transformación del héroe y del objeto al que es comparado, como si el propio Odiseo fuera una obra de arte en la que Atenea va trabajando a través de sus diferentes intervenciones<sup>63</sup>. A continuación, el héroe se aparta y esto da lugar a una escena de confianzas entre Nausícaa y sus doncellas. La joven pronuncia las siguientes palabras:

κλυτέ μοι, ἀμφίπολοι λευκώλενοι, ὄφρα τι εἶπω.  
οὐ πάντων ἀέκητι θεῶν, οἳ Ὀλυμπον ἔχουσι,  
Φαίηκεσσ' ὄδ' ἀνήρ ἐπιμείζεται ἀντιθέοισι·  
πρόσθεν μὲν γὰρ δῆ μοι ἀεικέλιος δέατ' εἶναι,  
νῦν δὲ θεοῖσιν ἔοικε, τοῖ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν.  
αἶ γὰρ ἐμοὶ τοιόσδε πόσις κεκλημένος εἶη  
ἐνθάδε ναιετάων, καὶ οἱ ἄδοι αὐτόθι μίμνειν.  
ἀλλὰ δότ', ἀμφίπολοι, ξείνῳ βρῶσίν τε πόσιν τε.  
(Od. VI 239-246)

Escuchadme, doncellas de cándidos brazos, mientras digo algo:  
no contra la voluntad de todos los dioses, que habitan el Olimpo,  
va a tener contacto este hombre con los feacios semejantes a los dioses.  
Antes me parecía que era desagradable,  
Pero ahora se parece a los dioses que habitan el vasto cielo.  
¡Ojalá fuera llamado mi esposo alguien así que  
Aquí se instalara y ojalá le agradara permanecer en este lugar!  
Pero dadle, doncellas, comida y bebida al extranjero.

---

<sup>63</sup> Cf. Garvie (1994: 141) y Citati (2008: 154).

Parece que Nausícaa está pensando en voz alta, el lector/oyente tiene la sensación de estar escuchando un secreto que no debería escuchar<sup>64</sup>: es la primera ocasión en la que la joven habla del matrimonio, tema que no había osado mencionar ni siquiera ante su padre. Por otra parte, se manifiesta aquí, tras la transformación de la apariencia de Odiseo, el consecuente cambio de opinión de Nausícaa respecto al físico del héroe (νῦν δὲ θεοῖσιν ἔουκε, vv. 243), al que hasta hace poco se refería en otros términos menos halagüeños, incluso asociándolo en cierta forma a los mendigos (ὄδε τις δύστηνος ἀλώμενος, vv. 206; ξεινοί τε πτωχοί τε, vv. 208). Tras estas palabras, las doncellas proporcionan al héroe comida y bebida (*Od.* VI 247-250), hechos que, junto con el baño y la unción con aceite, conforman el primer acto material de restitución del héroe. Estos pequeños *lujos* representan su regreso a un mundo civilizado.

Por último, se introduce un extenso discurso en boca de Nausícaa que va a servir para propiciar la llegada en solitario de Odiseo a la corte. En él la joven urge al héroe a que la siga de cerca hasta llegar a la ciudad (vv. 255-261), ofrece detallada información sobre el carácter del pueblo feacio y también de la propia ciudad (vv. 262-272), imagina una posible situación en la que los ciudadanos la ven entrar acompañada del extranjero (vv. 273-288), y finalmente da indicaciones al héroe sobre cómo llegar al palacio solo y, también, sobre su madre Arete, a la que Odiseo debe dirigirse (vv. 289-315).

τῶν ἀλεείνω φῆμιν ἀδευκέα, μή τις ὀπίσσω  
 μωμεύη· μάλα δ' εἰσὶν ὑπερφίαλοι κατὰ δῆμον·  
 καὶ νύ τις ᾧδ' εἴπησι κακώτερος ἀντιβολήσας·  
 'τίς δ' ὄδε Ναυσικάα ἔπεται καλός τε μέγας τε  
 ξεινός; ποῦ δέ μιν εὔρε; πόσις νύ οἱ ἔσσεται αὐτῇ.  
 ἦ τινά που πλαγχθέντα κομίσσατο ἥς ἀπὸ νηὸς  
 ἀνδρῶν τηλεδαπῶν, ἐπεὶ οὐ τινες ἐγγύθεν εἰσὶν·  
 ἦ τίς οἱ εὐξαμένη πολυάρητος θεὸς ἦλθεν  
 οὐρανόθεν καταβάς, ἔξει δέ μιν ἦματα πάντα.  
 βέλτερον, εἰ καὶ τὴ περ ἐποιχομένη πόσιν εὔρεν  
 ἄλλοθεν· ἦ γὰρ τούσδε γ' ἀτιμάζει κατὰ δῆμον  
 Φαίηκας, τοί μιν μνῶνται πολέες τε καὶ ἐσθλοί·  
 ὡς ἐρέουσιν, ἔμοι δέ κ' ὄνειδεα ταῦτα γένοιτο.  
 καὶ δ' ἄλλη νεμεσῶ, ἦ τις τοιαῦτά γε ῥέζοι,  
 ἦ τ' ἀέκητι φίλων πατρὸς καὶ μητρὸς ἐόντων  
 ἀνδράσι μίσγηται πρὶν γ' ἀμφάδιον γάμον ἐλθεῖν  
 (*Od.* VI 273-288)

“¿Quién es ese extranjero hermoso y alto que sigue a Nausícaa?  
 ¿Dónde lo ha encontrado? ¿Será su esposo en breve?”

<sup>64</sup> Cf. Hainsworth (1988: 308).

O acogió a alguno, extraviado de una nave  
de hombres lejanos, puesto que no hay nadie cerca de esta tierra.  
O algún dios invocado ha llegado a ella, que ha suplicado,  
tras bajar del Olimpo, y la tendrá todos los días.  
O mejor, si ella ha encontrado esposo tras dirigirse  
a otra parte. Pues desprecia en el pueblo a estos feacios,  
aunque son numerosos y nobles los que la pretenden”.  
Así dirán, y estas cosas para mí serían reprobables.  
Y yo aborrezco a otra que tales cosas haga  
y que, en contra de su padre y su madre todavía vivos,  
se relacione con hombres antes de un matrimonio público.

En este segmento del discurso, Nausícaa introduce un parlamento ficticio puesto en boca de un hipotético ciudadano de Esqueria. Este tipo de intervención ha sido denominada “potential *tis-speech*”<sup>65</sup>. Resulta especialmente relevante porque en ella la joven habla – aunque indirectamente, siempre a través del supuesto emisor – sobre dos cuestiones que son importantes a lo largo del episodio: su matrimonio (vv. 282-284) y la identidad de Odiseo (v. 273). Además de ello, manifiesta de manera muy directa su opinión sobre el comportamiento ideal de una joven ante el matrimonio (vv. 285-288).

### I.3. Partida y llegada al palacio (*Od.* VI 316 – *Od.* VII 132)

Tras las indicaciones de Nausícaa, se ponen en marcha y una vez llegados al bosque sagrado de Atenea, allí espera Odiseo, que invoca a la diosa (*Od.* VI 316-331). De este pequeño pasaje cabe destacar, por un lado, la notable atención que Nausícaa dedica al huésped hasta en los más pequeños detalles, incluso en la rapidez de la marcha (νόω δ' ἐπέβαλλεν ἰμάσθλην)<sup>66</sup>; en segundo lugar, la ironía derivada de la petición de ayuda a Atenea por parte de Odiseo<sup>67</sup>. A continuación, ya en el canto séptimo, tras una breve alusión a Odiseo, se narra la llegada de Nausícaa a palacio (*Od.* VII 2-13). En ella son interesantes tres cuestiones: en primer lugar, se introduce el personaje de Eurimedusa, que tan sólo aparecerá quí y que sugiere un paralelo con Euriclea; en segundo lugar, el detalle de que no sean criados los que ayuden a la princesa, sino sus propios hermanos, que han sido mencionados en varias ocasiones previamente y que aportan a la escena una atmósfera de familiaridad; en tercer lugar, se destaca el hecho de que Nausícaa no informe de la próxima llegada de Odiseo. Esto se puede explicar desde un punto de vista psicológico, por el pudor de Nausícaa, o desde un punto de vista narrativo: la llegada de Nausícaa sin mencionar al huésped contribuirá a que la aparición de Odiseo ante los feacios sea mucho más efectista e imprevista<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> Término acuñado por De Jong (2001: 166).

<sup>66</sup> Compárese con el viaje de ida, *Od.* VI 84, *cf.* De Jong (2001: 168).

<sup>67</sup> *Cf.* Garvie (1994: 160).

<sup>68</sup> *Cf.* De Jong (2001: 172), Zambarbieri (2003: 499-500), Hainsworth (1988: 320) y Garvie (1994: 165).

Una vez narrada la llegada de Nausícaa, volvemos a la perspectiva de Odiseo, al que Atenea cubre con una espesa niebla, presentándose a continuación ante él bajo la figura de una muchacha, y muestra el camino hasta el palacio (*Od.* VII 14-81). Esta escena entre el héroe y la diosa anticipa en cierta medida el encuentro que tendrá lugar a la llegada de Odiseo a Ítaca (*Od.* XIII 187 y ss.) y, además de servir al objetivo principal de guiar al héroe, sirve fundamentalmente a dos propósitos: en primer lugar, aumenta la expectación<sup>69</sup> narrativa ante la llegada de Odiseo a la corte feacia mediante dos recursos, la insinuación de la hostilidad de los feacios frente a los extranjeros y la proporción de invisibilidad que le ayudará a llegar por sorpresa al palacio sin antes ser visto; en segundo lugar, el parlamento de la diosa contribuye a que Odiseo desarrolle sus expectativas y esperanzas mediante el goteo de datos relevantes para su regreso: la diosa manifiesta las habilidades navales de los feacios, como también Nausícaa en *Od.* VI 270-272, y también proporciona información sobre Arete, a la que Odiseo sabe que tiene que dirigirse según las palabras de la joven princesa en *Od.* VI 310-315.

A continuación, Odiseo entra al palacio (*Od.* VII 81-132). Este sencillo hecho, sin embargo, constituye un pasaje muy modelado retóricamente a través del recurso de la descripción del propio palacio y, por lo tanto, una pausa narrativa importante<sup>70</sup>. Esta pausa aumenta, en primer lugar, la expectación ante la aparición del héroe ante los feacios; en segundo lugar, dota de plasticidad y de carga metafórica al concepto de transición y mediación entre dos mundos que es tan importante en este episodio: Odiseo está a punto de traspasar el umbral del lugar en el que relatará todas sus aventuras y que le proporcionará el regreso. El peso narrativo de este pasaje refleja el punto de inflexión que supone su arribo a Esqueria y prelude el dilatado proceso de aceptación e identificación que vivirá Odiseo en la corte de los feacios. La *écfrasis* se estructura en tres partes: la descripción externa del palacio, la del interior y la del jardín. En determinado momento (*Od.* VII 97 y ss.) se da un ligero desplazamiento de la focalización narrativa que nos permite acceder a detalles que el propio Odiseo es incapaz de conocer o ver en ese instante. A través de toda la información proporcionada en este pasaje se completa de manera notable la caracterización de la noble sociedad feacia, que goza de un lujo palaciego que recuerda en ocasiones a la arquitectura minoica y micénica<sup>71</sup>.

Además, este pasaje se establece dentro de una red de conexiones contextuales con otros lugares, en ocasiones también *loci amoeni*, que podemos encontrar en la *Odisea*. En primer lugar, uno de los elementos más comentados de la *écfrasis* es el jardín frutal que se relaciona con los jardines de Ogigia (*Od.* V 68-74), con los árboles frutales que intenta alcanzar Tántalo (*Od.* XI 589-590) y con la viña de Laertes (*Od.* XXIV 226-227; 244-247), pero de entre todos ellos es el de los feacios el que se presenta con mayor detalle y bajo unas circunstancias más favorables, lejos de las connotaciones desafortunadas que desprenden las otras tres situaciones: Laertes, al contrario que su viña, está descuidado y en los últimos momentos de su vida; Tántalo está inútilmente rodeado

---

<sup>69</sup> Cf. De Jong (2001: 173), Hainsworth (1988:321) y Zambarbieri (2003: 501).

<sup>70</sup> Hay en él una reelaboración poética más destacable y desarrollada que en el resto de llegadas de personajes a otros lugares en el conjunto del poema homérico, cf. Hainsworth (1988: 326).

<sup>71</sup> Cf. Garvie (1994: 178) y Zambarbieri (2003: 505).

de abundancia; la belleza de la cueva de Calipso contrasta con la inmediata imagen de un lloroso Odiseo (*Od.* V 81-84), con lo que queda desdibujado e ironizado el recurso del *locus amoenus*. El segundo de los elementos más propicios para la comparación es la presencia de los perros guardianes en la puerta del palacio, en este caso inmortales e inmutables (*Od.* VII 94), cercanos a los hechizados animales de Circe que, como los perros, reciben a los visitantes (*Od.* X 212-219)<sup>72</sup>: estos contrastan con la mortalidad del resto de canes de la *Odisea*, con los cuatro perros de Eumeo, temerosos de la divinidad (*Od.* XIV 21-22; XVI 162-163), y en especial con el relato de la muerte de Argos (*Od.* XVII 326-327). Otro de los elementos destacables son los afanosos hombres y mujeres de la corte, dedicados ordenadamente a sus labores (*Od.* VII 104-111): el contrapunto de este cosmos es el caos reinante en Ítaca y el dudoso comportamiento de las doncellas como Melanto (*Od.* XVIII 320 y ss.). Por último, la mención de las fuentes situadas en el palacio y la insinuación de su origen divino (*Od.* VIII 132), traen a la memoria las fuentes que en Ítaca han sido construidas por hombres, como se dice en *Od.* XVII 207<sup>73</sup>. Este cierre de la descripción resalta uno de los aspectos que ha ido apareciendo a lo largo de la misma (los perros elaborados por Hefesto, las habilidades náuticas otorgadas por Atenea): la cercanía de los feacios al ámbito divino.

## II. Segunda parte (*Od.* VII 133 – *Od.* XIII 187)

En esta segunda parte del episodio sigue desarrollándose la acción a un ritmo narrativo lento. Pese a que la estancia de Odiseo en la corte de los feacios es muy breve en comparación con otros de los episodios de sus aventuras, es una de las partes narrativamente más desarrolladas, y no sólo porque en ella se inserte el extenso apólogo, sino también por los diversos acontecimientos narrados que suceden en la propia Esqueria. Para clarificar la estructura de esta segunda parte, la hemos seccionado en tres etapas: la de aceptación, la de reconocimiento o identificación<sup>74</sup> y, finalmente, la partida.

### II.1. Acogida de Odiseo (*Od.* VII 136 – *Od.* VII 347)

El héroe entra al mégaron y allí encuentra a los nobles de los feacios reunidos y celebrando una libación en honor a Hermes antes de ir a dormir. Como en otras ocasiones en la *Odisea* (I 109, III 32, IV 15) el extranjero llega a la corte tarde, durante el desarrollo o el final del banquete<sup>75</sup>. A continuación, la niebla alrededor del héroe se disipa al tiempo que abraza las rodillas de Arete e inicia su súplica hacia la reina y ante el silencio de los presentes, maravillados con su repentina aparición. El discurso (*Od.* VII 146-152), en el que Odiseo adopta el rol de ἰκέτης, al igual que ante Nausícaa, es conciso: en él, agasajando a Arete y también a los presentes, pide ayuda para regresar a su hogar tras

---

<sup>72</sup> Cf. De Jong (2001: 177), Garvie (1994: 182), Zambarbieri (2003: 525).

<sup>73</sup> Cf. Garvie (1994: 191).

<sup>74</sup> Para la división en las dos primeras secciones nos basamos en la interpretación de Fenik (1974: 129).

<sup>75</sup> Cf. Zambarbieri (2003: 509).

haber sufrido desgracias lejos de los suyos. Una vez finalizado su parlamento, Odiseo se sienta sobre las cenizas del hogar y uno de los nobles feacios, Equeneo, toma la palabra para instar a Alcínoo a que ofrezca hospitalidad al extranjero (*Od.* VII 153-166). Alcínoo a su vez reacciona y se le ofrece al huésped comida y bebida (*Od.* VII 167-185). Sin haber terminado el huésped de comer, el rey de los feacios toma la palabra. En su discurso (*Od.* VII 186-206), Alcínoo promete que al día siguiente proporcionará lo necesario para su partida y a su vez se pregunta aquí, aunque de manera indirecta, por la identidad del héroe, uno de los motivos dinamizadores del episodio:

εἰ δέ τις ἀθανάτων γε κατ' οὐρανοῦ εἰλήλουθεν,  
ἄλλο τι δὴ τόδ' ἔπειτα θεοὶ περιμηχανόωνται.  
αἰεὶ γὰρ τὸ πάρος γε θεοὶ φαίνονται ἐναργεῖς  
ἡμῖν, εὖθ' ἔρδωμεν ἀγακλειτὰς ἑκατόμβας,  
δαίνονταί τε παρ' ἄμμι καθήμενοι ἔνθα περ ἡμεῖς.  
εἰ δ' ἄρα τις καὶ μοῦνος ἰὼν ζύμβληται ὀδίτης,  
οὗ τι κατακρύπτουσιν, ἐπεὶ σφισιν ἐγγύθεν εἰμέν,  
ὥς περ Κύκλωπές τε καὶ ἄγρια φῦλα Γιγάντων.  
(*Od.* VII 199-206)

Si alguno de los inmortales ha bajado del cielo,  
entonces los dioses maquinan alguna otra cosa.  
Pues continuamente los dioses han aparecido antes visibles  
ante nosotros, cuando ofrecemos gloriosas hecatombes,  
y celebran el banquete a nuestro lado, sentados donde nosotros justamente.  
Y si algún caminante, yendo solo, sale a su encuentro,  
en nada se esconden, puesto que somos cercanos a ellos,  
Como los Cíclopes y la salvaje estirpe de los Gigantes.

Estos versos son de gran interés en el conjunto del episodio por otras dos razones más: en primer lugar, un personaje vuelve aquí a plantearse la posibilidad de que el otro personaje con el que está interactuando sea un dios, tal y como sucedió entre Odiseo y Nausícaa en *Od.* VI 149-153; en segundo lugar, la última parte de la intervención constituye un testimonio más de la estrecha relación entre los feacios y los dioses. A continuación, habla Odiseo (*Od.* VII 207-225) y despeja las dudas sobre su mortalidad, hace referencia otra vez a las numerosas desgracias que ha sufrido y pide que le dejen terminar de comer, finalizando su súplica con el deseo de llegar a su hogar, aunque muera una vez arribado. Cuando se han marchado todos los invitados, quedan solos el rey, la reina y Odiseo, y comienza aquí la primera de las pruebas que el héroe durante su estancia y responde, aunque tardía y concisamente, a las expectativas y a las advertencias de Nausícaa y Atenea sobre la reina Arete.

Los acontecimientos se suceden de la siguiente manera: Arete, al haber reconocido los vestidos que lleva al extranjero, aprovecha que se han quedado solos para preguntarle quién es, de dónde viene, quién le dio esa ropa y finalmente cuestiona su relato de que ha

llegado náufrago a Esqueria<sup>76</sup>. Odiseo responde de manera elusiva a estas cuestiones, sin revelar su identidad ni su lugar de origen: relata cómo llegó a Ogigia y su estancia con Calipso, el naufragio que le llevó al territorio de los feacios y, finalmente, su encuentro con Nausícaa. A continuación, toma la palabra Alcínoo para reprender a su hija por no haber escoltado al huésped hasta palacio, a lo que Odiseo responde mintiendo, afirmando que rechazó el ofrecimiento de ser escoltado hasta palacio por temor a la ira del rey. Alcínoo a su vez ensalza el valor de la prudencia e intuyendo que tiene mucho en común con este hombre extranjero (τά τε φρονέων ἄ τ' ἐγώ περ, v. 312) verbaliza el deseo de que se convierta en el esposo de su hija. Seguidamente fija irónicamente (ἄέκοντα δέ σ' οὐ τις ἐρύξει Φαιήκων, vv. 315-316) el día próximo como día de partida y le augura un placentero retorno a su lugar de origen, que todavía no conoce, gracias a la maestría de los feacios en el ámbito naval.

La problemática que despierta este pasaje tiene que ver, por una parte, con la falta de verosimilitud de algunas cuestiones: el hecho de que Alcínoo ofrezca la mano de su hija a alguien cuyo nombre ni siquiera conoce o la falta de insistencia de los reyes sobre esta cuestión que el extranjero deja, deliberadamente o no, sin responder. Sin embargo, estas pequeñas incoherencias pueden explicarse. En primer lugar, la propuesta de matrimonio no ha de entenderse como tal, sino como la formulación de un deseo conscientemente irrealizable, puesto que el rey sabe, a juzgar por sus palabras inmediatas, que el extranjero no marchará. Podría entenderse incluso como una forma de halago hacia el extranjero. En segundo lugar, la falta de insistencia y el dilatado período de tiempo que pasará hasta que el extranjero se identifique se enmarcan en una línea temática que afecta al conjunto de la *Odisea* y que tiene que ver con la demora en los procesos de identificación de un extranjero no reconocido, dando lugar a juegos narrativos y situaciones irónicas en las que otros personajes hablan sin saberlo de cuestiones que afectan de cerca al desconocido<sup>77</sup>. Además de esto, una pronta identificación del extranjero como rey de Ítaca en un estado tan alejado de su noble condición de héroe, sin haberse desarrollado todavía su restitución, generaría desconfianza en los feacios y, si no fuera así, supondría también una incoherencia. La dilación es narrativamente necesaria y coherente dentro del contexto odiseico.

Otro aspecto problemático es la intervención de Arete, alrededor de la cual han creado gran expectación las advertencias de Nausícaa y Atenea. Parte de la crítica afirma que esta no cumple las expectativas ni responde a la idea de que es la reina, y no el rey, quien tiene el poder de decisión sobre el destino del héroe. En primer lugar, se dan una serie de interrupciones (la intervención de Equeneo, la escena de hospitalidad, las palabras de Alcínoo y la respuesta de Odiseo) antes de que la reina tome la palabra, esperada desde el momento en el que Odiseo dirige a ella su súplica. Es un recurso

---

<sup>76</sup> Odiseo en ningún momento ha mencionado el naufragio, pero esta dinámica de información detallada conocida por ciertos personajes a pesar de no haber sido revelada directamente a ellos forma parte de las leyes de la épica. Cf. Hainsworth (1988: 335).

<sup>77</sup> Ya en este episodio hemos tratado con un escueto ejemplo de este recurso: en Od. VI 186, cuando Nausícaa comenta al héroe que no parece insensato. Cf. Fenik (1974: 18 y ss.). Para un estado de la cuestión sobre la problemática de este pasaje cf. Zambarbieri (2003: 526-531).



frecuente, sin embargo, en la *Odisea*, introducir una idea y dejarla en suspenso por un momento para después retomarla y darle fin de manera resumida: este sería uno de los casos<sup>78</sup>. Por otra parte, esta serie de interrupciones demuestran que por encima de la verosimilitud de la situación se encuentra la habilidad de generar tensión narrativa: tanto el oyente como el propio personaje de Odiseo esperan impacientes la reacción de Arete, que sigue retrasándose. Por último, pese a la brevedad de la misma, sus palabras son decisivas en tanto que ponen en peligro la promesa de regreso hecha anteriormente por Alcínoo: el futuro de Odiseo depende directamente de lo que responda. Además, podría decirse que esta breve intervención de la reina es una pequeña muestra de la preludiada falta de hospitalidad de los feacios<sup>79</sup>. Una vez finalizada esta escena, se narran los preparativos para ir a dormir: al ofrecimiento de comida y bebida se une la cuidadosa preparación de un lecho (Od. VII 336-338) que devuelven poco a poco a Odiseo las comodidades de la civilización: τῶ δ' ἀσπαστὸν εἰσατο κοιμηθῆναι, v. 343.

Este primer día de Odiseo en la corte feacia, preludiado por la tensión y los peligros potenciales en el encuentro con Nausícaa, supone por tanto un momento narrativo climático en el que el héroe debe ganar el favor de sus anfitriones para conseguir su objetivo de regresar a Ítaca. Esta primera prueba en la corte, materializada en la inquisitiva intervención de Arete, ha sido superada por Odiseo, que consigue así la aceptación y la promesa de un pronto traslado hacia su hogar.

## II.2. Reconocimiento de Odiseo (*Od.* VIII 1- *Od.* IX 28) y relato de sus viajes (*Od.* IX 29 – *Od.* XII 453)

El proceso de identificación de Odiseo tiene lugar a lo largo del canto octavo y se reafirma en el extenso apólogo que permite que los feacios lleguen a tener un conocimiento del héroe que sobrepasa con creces las cotas de identificación normativas de las escenas de hospitalidad. Así pues, el canto octavo tiene un carácter descriptivo y a lo largo de él Odiseo se integra en la vida de Esqueria. Sin embargo, la función del canto no es meramente ornamental, sino que adquiere una consistencia decisiva que afecta al eje temático del poema: el héroe comparte una serie de actividades con los feacios que al tiempo que contribuyen a la consecución de su restitución heroica ayudan a que vuelva a conectar con su pasado. La expresión máxima de esta rememoración del pasado y de esta “rehabilitación”<sup>80</sup> culminará en los cantos posteriores mediante el relato de sus aventuras tras la guerra de Troya. Los detonantes que contribuyen a esta restitución y rememoración son: en primer lugar, la temática de los cantos de Demódoco; en segundo lugar, las competiciones atléticas; en tercer lugar, toda una serie de actividades propias de la vida heroica, aristocrática y civilizada de la que Odiseo ha podido disfrutar en pequeñas dosis durante los dos cantos anteriores (baños, banquetes, celebraciones, cantos, bailes, regalos de hospitalidad, actividad política).

---

<sup>78</sup> Cf. Fenik (1974: 72).

<sup>79</sup> Cf. Fenik (1974:128).

<sup>80</sup> Cf. Hainsworth (1988: 344).

El inicio del canto está compuesto por dos escenas típicas: la celebración de una asamblea y los preparativos navales para la partida (*Od.* VIII 1-55). La asamblea es convocada para presentar al extranjero y conseguir la aprobación de los feacios, aunque a lo largo de ella solo habla Alcínoo y se acepta la cuestión sin discusión alguna. La apertura del canto con la intervención de Atenea bajo la figura de un heraldo que llama al pueblo a la plaza nos indica la relevancia del acto al tiempo que nos recuerda el respaldo de la diosa en la empresa del héroe, al igual que en su intervención al comienzo del canto sexto<sup>81</sup>. Una vez mejorada la apariencia del héroe por la diosa, comienza el parlamento de Alcínoo, en el que el rey se reafirma en su promesa de ayuda y se jacta del espíritu hospitalario del pueblo feacio, prometiendo que no retendrán a Odiseo por largo tiempo en contra de su voluntad (ἐνθάδ' ὀδυρόμενος δηρὸν μένει εἴνεκα πομπῆς, v. 33) aludiendo quizá aquí a la estancia de Odiseo en Ogigia, sobre la que ya han escuchado hablar. Tras dar instrucciones sobre la partida y sobre el inminente festín, se describen los preparativos del barco en el que partirá Odiseo.

Tras regresar al palacio se inicia el primer banquete del canto (*Od.* VIII 56-103) que comienza con un sacrificio. A la celebración es invitado el aedo Demódoco, que recibe un trato preferencial y mucho más digno que su doblete itacense, Femio<sup>82</sup>. Tras comer y beber, el aedo canta la disputa entre Aquiles y Odiseo en determinado momento de la guerra de Troya: este es uno de los momentos de ironía dramática en los que, sin saberlo, los feacios hablan de temas que afectan en gran medida al extranjero todavía no identificado. El héroe cubre su cabeza y llora. Alcínoo, sin embargo, escucha sus suspiros y da por finalizado el banquete, convocando al tiempo los juegos. Este pasaje es un doblete que anticipa, a menor escala, lo que sucederá en la segunda mitad del canto en el segundo banquete y tercer canto de Demódoco<sup>83</sup> y que a su vez ha sido preludiado por la reacción de Telémaco en Esparta (*Od.* IV 114 y ss.). Narrativamente sirve para crear expectación en torno al momento de revelación de Odiseo.

A continuación, todos se dirigen al ágora, donde tienen lugar las competiciones atléticas (*Od.* VIII 104-255). Entre los que participan se encuentran los hijos de Alcínoo y uno de los más hermosos y fuertes de entre los jóvenes feacios, Euríalo. Tras llevar a cabo las pruebas de carrera y pugilato, Laodamante propone invitar a Odiseo a los juegos y Euríalo le responde que se lo proponga él mismo. Ante la negativa de Odiseo, que se excusa con sus recientes y largos sufrimientos, Euríalo ofende al héroe insinuando que nunca ha participado en esta clase de competiciones y afirmando que posiblemente sea tan sólo un mercader naval en busca de beneficios. Ante estas palabras, la respuesta de Odiseo se convierte prácticamente en un elaborado discurso cargado de fuerza retórica y tono encolerizado que comienza con una disertación sobre el reparto de las virtudes entre los hombres:

Ξεῖν', οὐ καλὸν εἶπες· ἀτασθάλῳ ἀνδρὶ ἔοικας.  
οὕτως οὐ πάντεσσι θεοὶ χαρίεντα δίδουσιν

<sup>81</sup> Cf. Garvie (1994: 239) y Hainsworth (1988: 347).

<sup>82</sup> Cf. De Jong (2001: 191).

<sup>83</sup> Cf. Garvie (1994: 255).

ἀνδράσιν, οὔτε φυὴν οὔτ' ἄρ φρένας οὔτ' ἀγορητύν.  
ἄλλος μὲν γὰρ εἶδος ἀκιδνότερος πέλει ἀνήρ,  
ἀλλὰ θεὸς μορφήν ἔπεσι στέφει· οἳ δέ τ' ἐς αὐτὸν  
τερπόμενοι λεύσσουσιν, ὁ δ' ἀσφαλέως ἀγορεύει,  
αἰδοῖ μελιχίῃ, μετὰ δὲ πρόπει ἀγορομένοισιν,  
ἐρχόμενον δ' ἀνὰ ἄστυ θεὸν ὧς εἰσορόωσιν.  
ἄλλος δ' αὖ εἶδος μὲν ἀλίγκιος ἀθανάτοισιν,  
ἀλλ' οὔ οἳ χάρις ἀμφὶ περιστέφεται ἐπέεσσιν,  
ὧς καὶ σοὶ εἶδος μὲν ἀριπρεπές, οὐδέ κεν ἄλλως  
οὐδὲ θεὸς τεύξειε, νόον δ' ἀποφώλιός ἐσσι.  
(Od. VIII 166-177)

Huésped, no hablas bien. Te pareces a un insensato.  
Pues de tal forma no a todos dan los dioses encantos  
ni figura ni pensamiento ni elocuencia.  
Pues un hombre es más débil en el físico,  
pero un dios corona su figura con palabras.  
Por un lado, disfrutan mirando a aquel, y habla con firmeza,  
con dulce pudor, se distingue entre los reunidos,  
lo observan subir a la ciudad como un dios.  
Otro a su vez en figura es parecido a los inmortales,  
pero el encanto no ornamenta sus palabras.  
Así para ti la belleza es distinguida, ni siquiera  
un dios podría hacerlo mejor, pero eres vacío de pensamiento.

Este pequeño altercado hace cambiar de parecer al héroe, que accede a participar en el lanzamiento de disco, prueba en la que consigue una holgada victoria. Atenea bajo la forma de un hombre alaba el lanzamiento (*Od.* VIII 195-198). Tras esto, el héroe vuelve a tomar la palabra (*Od.* VIII 202-233). En este segundo parlamento el héroe defiende su valía en los certámenes atléticos (salvo en la carrera) y aborrece el comportamiento ofensivo de todos los jóvenes feacios, salvo el de su anfitrión Laodamante. A lo largo de estas palabras el héroe va dejando caer detalles importantes sobre su pasado, por ejemplo, su participación en la guerra de Troya. Tras su intervención, Alcínoo toma la palabra (*Od.* VIII 236-255) y loa el ingenio y el valor del extranjero, para después afirmar que los feacios, por encima de los juegos atléticos, dominan el arte de la danza y del canto. Este pasaje y más concretamente la escena de la disputa entre Euríalo y Odiseo es considerada por algunos críticos como el detonante central de este canto, preludiada además por la disputa entre Aquiles y Odiseo cantada por Demódoco con anterioridad<sup>84</sup>. Sin duda es notable el efecto vigorizante que el asunto ha causado en el héroe, que ha pasado de

---

<sup>84</sup> Cf. Zambarbieri (2003: 601), De Jong (196) y Hainsworth (1988: 344): “(...) it is there that Odysseus is converted from a ἰκέτης, a πτωχός without a rank in society, into an ἄριστος, to be honored with gifts and deference”.

declinar mediante unas breves palabras la invitación a aceptarlas a través de un elaborado parlamento. A esto se suma la primera intervención en la que ha sido capaz de recordar su pasado más remoto en la guerra de Troya (*Od.* VIII 219-220).

A continuación, se suceden diversas escenas que sirven como compensación al héroe por el agravio recibido: en primer lugar, una celebración de danzas y canto (*Od.* VIII 256-384) en el que se incluye la paráfrasis del canto de Demódoco sobre los amores de Ares y Afrodita; en segundo lugar, un ofrecimiento de regalos huésped y la consecuente reconciliación entre Eurialo y Odiseo tras la disputa (*Od.* VIII 386-449); por último, el baño del héroe (*Od.* VIII 449-456). Toda esta sucesión de eventos sigue contribuyendo, tanto en el plano físico como en el psicológico, a la restitución de Odiseo.

Tras esto se narra por sorpresa, pues no hay anticipación que lo insinúe, el breve y último encuentro entre Nausícaa y Odiseo (*Od.* VIII 457-468). La princesa, que está esperando y observando al héroe desde la puerta del salón al que él se ha de dirigir tras el baño, le dice lo siguiente:

χαῖρε, ξεῖν', ἵνα καὶ ποτ' ἐὼν ἐν πατρίδι γαίῃ  
μνήσῃ ἐμεῖ', ὅτι μοι πρώτη ζῳάγοι' ὀφέλλεις.  
(*Od.* VIII 461-462)

Salud, huésped, y cuando estés allí en tu tierra patria  
Acuérdate de mí, pues a mí la primera me debes tu salvación.

Se repite aquí el tópico, ya encontrado en los parlamentos de Alcínoo (*Od.* VIII 241-245) del anfitrión que pide a su huésped ser recordado<sup>85</sup>, no refiriendo aquí a Nausícaa los esperados buenos deseos de regreso al huésped. La idea de que ella es la primera persona a la que debe su salvación la encontramos ya en el canto sexto (ἐς πρώτην ἰκόμην, v. 176). En su respuesta, Odiseo recoge las dos ideas lanzadas por Nausícaa, pues afirma que es ella la que le ha salvado y que la recordará como a una diosa, reformulación exagerada de la petición de la joven:

τῷ κέν τοι καὶ κεῖθι θεῶ ὡς εὐχετοώμην  
αἰεὶ ἤματα πάντα· σὺ γάρ μ' ἐβιώσαο, κούρη.  
(*Od.* VIII 467-468)

Entonces a ti te honraré como a una diosa  
Cada día. Pues tú a mí me has salvado, muchacha.

En su identificación de Nausícaa con la figura de una diosa, Odiseo retoma el tópico con el que comenzó el encuentro entre ambos<sup>86</sup> y, con ello, se vuelve al punto de partida y se restablece la distancia original entre los dos personajes<sup>87</sup> y, en consecuencia, entre los dos mundos: el de Esqueria y el de Ítaca. A continuación, Odiseo entra al salón

---

<sup>85</sup> Cf. De Jong (2001: 205).

<sup>86</sup> Cf. De Jong (2001: 213).

<sup>87</sup> Cf. Zambarbieri (2003: 574).

en donde, siguiendo el esquema repetitivo de este canto, se va a celebrar otro banquete en el que se sucederán, como en el primero, el canto de Demódoco y el llanto de Odiseo. Tras honrar al héroe a Demódoco ofreciéndole un trozo de carne (*Od.* VIII 469-483) y después de saciar el hambre y la sed, Odiseo pide al aedo que refiera el ardid del caballo de Troya (*Od.* VIII 487-498). Tras la paráfrasis del canto (*Od.* VIII 499-520), el héroe comienza a llorar, aunque esta vez el efecto narrativo es mayor al ir onamentado el hecho con un símil (*Od.* VIII 523-531):

ὥς δὲ γυνὴ κλαίῃσι φίλον πόσιν ἀμφιπεσοῦσα,  
ὄς τε ἔῃς πρόσθεν πόλιος λαῶν τε πέσησιν,  
ἄστεϊ καὶ τεκέεσσιν ἀμύνων νηλεὲς ἦμαρ·  
ἢ μὲν τὸν θνήσκοντα καὶ ἀσπαίροντα ἰδοῦσα  
ἀμφ' αὐτῷ χυμένη λίγα κωκύει· οἱ δέ τ' ὀπίσθε  
κόπτοντες δούρεσσι μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὄμους  
εἴρερον εἰσανάγουσι, πόνον τ' ἐχέμεν καὶ οἴζυν·  
τῆς δ' ἔλεινοτάτῳ ἄχεϊ φθινύθουσι παρειαί·  
ὥς Ὀδυσσεὺς ἐλεινὸν ὑπ' ὀφρύσι δάκρυον εἶβεν.  
(*Od.* VIII 523-531)

Como una mujer se lamenta abrazando a su esposo  
que ha caído ante su ciudad y ante su gente,  
defendiendo los muros y a sus hijos en un día implacable.  
Y viéndolo morir y agonizar,  
echada sobre él, grita alto. Los de atrás  
atacando con lanzas por la espalda sus hombros  
la conducen a la esclavitud, para sufrir fatiga y miseria.  
Sus mejillas se desperdician con muy miserable dolor.  
Así Odiseo dejaba caer de sus párpados lágrimas dignas de compasión.

Como anteriormente, Alcínoo es el único que se da cuenta y toma la palabra (*Od.* VIII 536-586) y por fin insiste larga y definitivamente (τῶ νῦν μηδὲ σὺ κεῦθε νοήμασι κερδαλέοισιν, v. 547) en conocer la identidad y el origen del extranjero. Además, revela aquí por vez primera la profecía (*Od.* VIII 565-571) por la cual Posidón les castigaría a causa de ser indolentes conductores de todos los hombres (πομποὶ ἀπήμονές ἀπάντων, v. 566). Tras esta intervención, Odiseo revela por fin su identidad (*Od.* IX 19) y da comienzo así la narración de sus aventuras (*Od.* IX 1 – XII 453), tan sólo interrumpida por el llamado intermezzo (*Od.* XI 333-384). En él interviene la reina Arete, de manera mucho más cálida y laudatoria que en el canto octavo, pidiendo que no se tenga prisa en hacer partir al huésped. Tras la aprobación de Equeneo y la propuesta de Alcínoo de alargar su estancia un día más, Odiseo continúa su relato. Se hace evidente aquí la curiosidad que través del relato el huésped ha despertado en sus anfitriones.

### II.3. Partida de Odiseo (*Od.* XIII 1-187)

Tras terminar Odiseo, Alcínoo toma la palabra (*Od.* XIII 4-15) para reafirmar otra vez su promesa de ayuda y también para encargar a los feacios otra tanda de regalos para el huésped. Tras esta intervención se marchan a dormir y al amanecer terminan los preparativos de la nave (*Od.* XIII 19-22) que comenzaron en el canto octavo. Tras esto, se celebra un banquete en el que vuelve a intervenir Demódoco, aunque esta vez no se nos da información sobre sus cantos. En contraste con este ambiente festivo, se nos ofrece una imagen de Odiseo puramente nostálgica, desarrollada a través de un símil:

ὥς δ' ὅτ' ἀνὴρ δόρποιο λιλαίεται, ᾧ τε πανῆμαρ  
νειὸν ἀν' ἔλικητον βόε οἴνοπε πηκτὸν ἄροτρον·  
ἀσπασίως δ' ἄρα τῷ κατέδυσ φάος ἠελίοιο  
δόρπον ἐποίχεσθαι, βλάβεται δέ τε γούνατ' ἰόντι·  
ὥς Ὀδυσῆ' ἀσπαστὸν ἔδυσ φάος ἠελίοιο.  
(*Od.* XIII 31-35)

Como anhela la cena un hombre para quien todo el día  
dos vinosos bueyes arrastran el sólido arado por el campo.  
Y agradablemente para él se escondió la luz del sol,  
para ir a la cena, y se debilitan sus rodillas al caminar.  
Así para Odiseo se escondía la agradable luz del sol.

Así pues, Odiseo toma la palabra (*Od.* XIII 36-46) para solicitar su marcha después de la libación y para declarar sus buenos deseos hacia aquellos que le han hospedado. Tras la libación a Zeus propuesta por Alcínoo (*Od.* XIII 47-62), en la que Odiseo dirige a Arete unas palabras de despedida, se narra la partida y el viaje de Odiseo hasta Ítaca (*Od.* XIII 63-95), travesía que realiza sumido en un profundo sueño a bordo de la embarcación feacia (además se trata de un ejemplo de símil aplicado a un objeto y no a un personaje):

ἦ δ' ὡς τ' ἐν πεδίῳ τετράοροι ἄρσενες ἵπποι,  
πάντες ἅμ' ὀρμηθέντες ὑπὸ πληγῆσιν ἰμάσθλης  
ὑψόσ' ἀειρόμενοι ρίμφα πρήσσοισι κέλευθον,  
ὥς ἄρα τῆς πρῦμνῆ μὲν αἰείρετο, κῦμα δ' ὄπισθεν  
πορφύρεον μέγα θῦε πολυφλοίσβοιο θαλάσσης.  
ἦ δὲ μάλ' ἀσφαλέως θέεν ἔμπεδον· οὐδέ κεν ἴρηξ  
κίρκος ὀμαρτήσειεν, ἐλαφρότατος πετεηνῶν·  
(*Od.* XIII 81-87)

Y como en la llanura cuatro sementales,  
todos espoleados por el golpe del látigo,  
brincando velozmente atraviesan el camino,  
así se elevaba la popa de la nave, y detrás  
una ola grande y purpúrea del bramante mar.  
Y segura y firme navegaba. Ni el halcón,

el más ligero de los pájaros, podría seguirle el ritmo.

Tras su llegada a Ítaca, más concretamente a la cueva, los feacios depositan a Odiseo en tierra todavía durmiendo y, escondidos junto a un olivo, todos los presentes (*Od.* XIII 96-125). El episodio de los feacios no se cierra, sin embargo, con la partida de Odiseo, sino con el cumplimiento de la profecía. Tras la llegada de Odiseo, el airado Posidón y Zeus mantienen una conversación (*Od.* XIII 125-158) en la que Posidón propone destruir la nave y cercar el territorio de los feacios con una montaña. Zeus aconseja, en cambio, convertir la nave en piedra una vez divisada por los ciudadanos, propuesta que Posidón finalmente cumple (*Od.* XIII 159-164). Los feacios reaccionan ante el suceso (*Od.* XIII 165-187) y sacrifican doce toros en honor a Posidón, tomando además Alcínoo la decisión de no volver a escoltar a ningún extranjero nunca más.

### 3. Temas y motivos

#### a. Motivos folclóricos

Entendemos aquí como motivo el punto de partida temático-estructural, asentado en el ámbito de la tradición folclórica, sobre el que se sostiene el desarrollo de un episodio literario. En este caso, en el episodio de los feacios, cabe diferenciar previamente entre dos líneas narrativas: la de Nausícaa, que funciona como una muy particular y elaborada vía de entrada al episodio en su conjunto; la de los feacios, que funciona en su totalidad como un medio de transición entre otros episodios o etapas del poema y también como marco narrativo para la inserción del apólogo. A pesar de esta diferenciación, las dos líneas narrativas confluyen y tienen lógicas implicaciones una en la otra, por lo que esta división sólo es práctica en tanto que nos ayuda a evaluar qué motivos folclóricos pueden encontrarse en el origen de cada una de ellas.

Así pues, los feacios han sido en numerosas ocasiones enmarcados en el ámbito de la literatura utópica y, aunque su origen es incierto, se barajan algunas hipótesis<sup>88</sup>. Partiendo de que la función principal de los feacios es la de llevar a Odiseo a Ítaca y, a su vez, la de participar muy activamente en la restitución de su estatus de héroe, su papel es el de agentes de tránsito<sup>89</sup>: un tránsito no sólo físico, sino también psicológico. Esta función, unida a ciertas interpretaciones simbólicas, los podría conectar en cierta forma con el ámbito de los motivos fúnebres del folclore literario, en donde existe una serie de leyendas y mitos relacionados con embarcaciones y con los barqueros de los muertos (el ejemplo más cercano en la mitología griega es el de Caronte). Sin embargo, el motivo estaría aquí invertido, puesto que los feacios hacen que Odiseo recorra el camino en dirección contraria, lo llevan de la muerte (llega allí tras un naufragio e innumerables desgracias) a la vida (a través de la restitución y del traslado a Ítaca). Resulta, sin embargo, arriesgado decantarse taxativamente por cualquier hipótesis sugerida en torno

---

<sup>88</sup> Cf. Germain (1954: 293 y ss.) y Zambarbieri (2003: 475-476). También cf. *Od.* VII 319-328.

<sup>89</sup> Cf. Cabrera (2003: 289).

al origen de los feacios y en esta cuestión nos movemos siempre en el terreno de la especulación<sup>90</sup>.

En cuanto a la historia de Nausícaa y a su encuentro con Odiseo, parece claro que podría encuadrarse, a grandes rasgos y siguiendo la catalogación de la materia folclórica de la que ahora disponemos, en el motivo “The man marries the princess” (850-869)<sup>91</sup> o, si prestamos atención a la sistematización de Propp, estaría relacionado con los motivos “El héroe se casa y asciende al trono” (XXXI)<sup>92</sup> y “El héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca” (XXIII) y, más concretamente, a la llegada “al palacio de un rey extranjero (XXIII, 1)”<sup>93</sup>. Resumiendo, podría decirse que a lo largo de todo el episodio, y concretamente en el encuentro, subyace el motivo del héroe que llega a un territorio extranjero y se casa con la princesa de ese reino. Frecuentemente se ha querido leer la inclusión de ciertas escenas, además de la evidente presencia del tema nupcial a lo largo del episodio, como prueba de la presencia de este motivo en la mente del poeta: el certamen atlético, que recuerda a las competiciones entre pretendientes, como ocurrirá más tarde en el poema homérico, y también el cortejo de doncellas que acompaña a Nausícaa al río, que podrían evocar la idea del cortejo nupcial que acompaña a la Novia de la casa del padre hasta la casa del novio, así como los regalos podrían ser un trasunto o antecedente de la dote<sup>94</sup>. Por otra parte, el motivo del encuentro entre el extranjero y la princesa pertenece a la tipología particular de encuentros sucedidos en ríos o arroyos a los que la protagonista va a lavar<sup>95</sup>. En la propia Odisea hay varios ejemplos de este motivo: el encuentro entre Odiseo y Atenea, disfrazada de joven que va a lavar (παρθενικῆ εἰκυῖα νεήνιδι κάλπειν ἐχούση, *Od.* VII 20); el encuentro entre los hombres de Odiseo y la hija del lestrigón Antífate junto a una fuente (*Od.* X 105 y ss.); el encuentro de la nodriza de Eumeo con un extranjero fenicio cuando la mujer iba a lavar (*Od.* XI 20-21).

En el episodio de los feacios, sin embargo, este motivo de cuento popular se ve interrumpido en favor de la trama central, con lo que la unión del extranjero y de la princesa nunca llega a ocurrir. Así pues, este uso parcial o interrumpido no es más que una muy particular adaptación del motivo folclórico en un entramado más amplio, el del poema, en el que el héroe extranjero ha de regresar a su hogar. La inclusión de este motivo folclórico, aunque inacabado, tiene dos funciones fundamentales: en primer lugar, proporcionar un punto de partida y una línea narrativa sobre la que sostener el episodio en su conjunto; en segundo lugar, dotar al episodio de una atmósfera ligeramente cargada de sugestión erótica. Su carácter incompleto e indefinido tiene consecuencias en los

---

<sup>90</sup> En esta discusión se enmarca también la cruzada académica en pos de identificar la localización real de Esqueria, en caso de existir. *Cf.* Shewan (1918; 1919).

<sup>91</sup> *Cf.* Aarne-Thompson (1961: 284).

<sup>92</sup> *Cf.* Propp (1981: 72).

<sup>93</sup> *Cf.* Propp (1981: 68-69).

<sup>94</sup> *Cf.* Calvo Martínez (2014: 22); Garvie (1994: 89) y Gil (1984: 361).

<sup>95</sup> *Cf.* Fenik (1974: 34), Louden (2011: 139), Mastromarco (2003: 117), Ahl-Roisman (1996: 51). También relacionado con esta escena está el motivo del héroe que encuentra a las doncellas en el momento del baño, *cf.* Thompson (1977: 88).



ámbitos interpretativos (académicos) y reinterpretativos (literarios), que han prestado gran atención a la relación entre Odiseo y Nausícaa.

#### b. Temas

Entendemos como temas aquellas cuestiones que aparecen de manera recurrente a lo largo del episodio, que demuestran una preocupación creativa por determinados asuntos, que pueden tener implicaciones en el conjunto del poema, no sólo episódicamente, y, por último, que son fundamentales para el desarrollo de la trama. Son dos los temas transversales que vertebral el episodio: el matrimonio y la hospitalidad. Ambos juegan, a su vez, un papel importante en el desarrollo del eje temático de la *Odisea*: el regreso y la restitución del héroe.

A lo largo del episodio hay, como hemos visto, numerosas referencias explícitas al matrimonio (*Od.* VI 26-30; 66-67; 158-159; 180-183; 244-245; 277; 285-288; VII 311-316) y también hay en él todo un ambiente nupcial implícitamente desplegado (los regalos como dote, el certamen atlético, el cortejo de doncellas). Estas alusiones se sustentan en gran medida en el motivo folclórico subyacente ya apuntado, que orienta las expectativas del auditorio hacia un posible romance o matrimonio. La atención prestada a este tema no es, sin embargo, un hecho aislado, sino que se enmarca en el contexto temático de todo el poema, en el que el matrimonio es explorado a través de diversos *exempla*, modelos o no de virtud (Clitemnestra y Agamenón, Helena y Menelao, Afrodita y Hefesto, Arete y Alcínoo) hasta finalmente llegar a Penélope y Odiseo, que representan la fidelidad y la armonía matrimonial (*Od.* V 215-224; XIII 183 y ss.). Así pues, la visión del matrimonio que presenta la *Odisea* tiene, de acuerdo con la naturaleza del poema, un gran calado moral. No sólo a través de los *exempla* se manifiesta lo que está bien y lo que está mal, sino que en boca de la propia Nausícaa se reprueban ciertos comportamientos ilegítimos respecto a las jóvenes en edad núbil (*Od.* VI 286-288). A su vez, el matrimonio y la figura de Nausícaa representan, junto con la imagen idílica de Esqueria y las insinuaciones sobre permanecer allí (*Od.* VII 314-315; XI 356), otra de las tentaciones a las que Odiseo tiene que enfrentarse a lo largo de su viaje y que pueden impedir su regreso, por mucho que los feacios sean en última instancia los que finalmente le proporcionan los medios para lograrlo. Estos dos temas, el matrimonio y el regreso<sup>96</sup>, sin las motivaciones principales de los dos protagonistas del comienzo del episodio (Nausícaa y Odiseo, respectivamente) y entran en conflicto directo pues resultan lógicamente incompatibles. Sin embargo, son a su vez dependientes, pues Odiseo se sirve del matrimonio, la primera preocupación en la mente de la joven Nausícaa, para conseguir su propósito: el juego con la idea del extranjero como potencial esposo sirve como excusa para hacer avanzar la trama a lo largo de buena parte del episodio de los feacios, durante el encuentro en el canto sexto (en tanto que Nausícaa es convencida para actuar en favor del héroe gracias, en parte, a unas palabras que apelan a sus deseos matrimoniales) y también durante la confrontación con Arete en el canto séptimo (en tanto que Arete ha supuesto gracias a los vestidos cierto contacto entre su hija y el extranjero). El tema epitalámico es omnipresente y, junto con

---

<sup>96</sup> Cf. Crane (1988: 138).

las circunstancias del encuentro entre Odiseo y Nausícaa, en el que hay reminiscencias de escenas de rapto<sup>97</sup> (cargadas de connotaciones sexuales), va ligado a un erotismo sugerido mediante la inclusión de algunos tópicos: en primer lugar, la semidesnudez tanto de Odiseo como de las doncellas, que se despojan del velo, símbolo de virtud<sup>98</sup>; en segundo lugar, la alusión a la belleza física del otro<sup>99</sup> (estatura, cabellos) por parte de los dos protagonistas y también del narrador (*Od.* VI 152; 231; 276); en tercer lugar, el tópico de la mirada de amor (*Od.* VI 160-161; VIII 459)<sup>100</sup>. Así pues, el interés amoroso, que es en numerosas ocasiones el centro motivacional de los relatos folclóricos, aquí queda reducido a una posibilidad alternativa imaginada por Nausícaa<sup>101</sup>, imposible de ser realizada. Sin embargo, esta potencialidad dota de un especial colorido, profundidad y juego narrativo a la escena del encuentro y al episodio de los feacios.

El tema de la hospitalidad, que al igual que el del matrimonio tiene fuertes implicaciones morales, aparece explícitamente a lo largo del episodio de manera alusiva (*Od.* VI 121; 193; 207-208; VII 31-34; 51-52; 159-161; 164-165; 180-181; 299-301; VIII 32-33), mediante el tópico del anfitrión que pide ser recordado (*Od.* VIII 101-103; 206-211; 241-245; 251-253; 430-432; 461-463) e incluso también hay ocasión para la reflexión sobre el propio tema (*Od.* VIII 206-211). En el episodio de los feacios es este un tema especialmente problemático, pues la hospitalidad feacia es a menudo cuestionada por los propios personajes (*Od.* VI 273-274; VII 31-34). El momento más crítico en el que se pone en tela de juicio la hospitalidad del pueblo feacio es la disputa entre Odiseo y Euríalo, que a su vez supone el acicate más evidente para la recuperación del estatus de héroe por parte de Odiseo. También la intervención de Arete en el canto séptimo es un momento delicado en materia de hospitalidad y uno de los momentos de crisis dramática más evidentes. Como vemos, la cuestión de la hospitalidad está en la génesis de los dos conflictos más notables del episodio. Sobre la problemática de la hospitalidad feacia y la visión negativa expresada a veces sobre la misma, podemos recoger las siguientes anotaciones: en primer lugar, cuando Nausícaa y Atenea critican la potencial hostilidad de los feacios, en ambas ocasiones parecen referirse al pueblo feacio que Odiseo encontrará en las calles, no en palacio, es decir, a sujetos anónimos, por mucho que sean dos individuos concretos (Euríalo y Arete) los que luego demuestren signos de hostilidad; en segundo lugar, la advertencia de Atenea puede interpretarse como un recurso narrativo que excusa la cobertura del héroe por la niebla y, por tanto, su aparición sorpresiva en el palacio; en tercer lugar, la insinuada hostilidad feacia debería leerse no como una cualidad genuina de su carácter, sino como una consecuencia de su aislamiento y de su escaso trato con gentes de otros lugares. No debemos olvidar que, a pesar de que los feacios orbiten en el ámbito de la utopía y del idilio, comparten ciertos rasgos con los inhóspitos

---

<sup>97</sup> Cf. Mastromarco (2003: 117) y Ahl-Roisman (1996: 51).

<sup>98</sup> Cf. Loudon (2011: 139) y Mastromarco (2003: 117).

<sup>99</sup> Cf. Mastromarco (2003: 118-119).

<sup>100</sup> Cf. Pagán-Valverde (2017: 88, 94).

<sup>101</sup> Cf. Ahl-Roisman (1996: 51): “What charges a dramatic situation are the multiple possibilities of its resolution imagined by participants and onlookers, not the single resolution finally achieved. And the language used must express that multiplicity in its own multivalence“. Y Pagán-Valverde (2017: 91), donde se habla de este “nuevo espacio mental de Nausícaa”.

Cíclopes: el aislamiento, la falta de heroicidad y la relación genealógica con los dioses<sup>102</sup>. Sin embargo, los feacios cumplen un papel fundamental en la trama de la restitución heroica y del regreso, y no sólo porque son ellos los que llevan finalmente en sus barcos a Odiseo hasta Ítaca, sino también porque a lo largo de su estancia en Esqueria el protagonista va accediendo poco a poco a los lujos de una civilización de la que se había alejado por completo. También forma parte de esta restitución, y de esta extensa y particular escena de hospitalidad que es la estancia de Odiseo entre los feacios, la revelación de la identidad del héroe. La identidad, la mentira sobre la misma y el juego con el anonimato forman parte del carácter temático del texto odiseico y en este episodio se refleja en los recursos narrativos y escenas que van posponiendo, y a su vez propiciando, el momento final de la revelación. El descubrimiento de la identidad, que en los poemas homéricos suele tomar forma de discursos relativamente extensos y elaborados (*Il.* VI 145-211), se transforma además aquí en un relato de proporciones notables que conforma el centro narrativo de la *Odisea*: las aventuras del héroe.

#### 4. Personajes

##### a. Odiseo

La caracterización del personaje de Odiseo a lo largo del episodio es una muestra de la multiplicidad de facetas que es capaz de reunir este complejo carácter homérico. Así pues, son varios los roles que Odiseo asume durante su estancia en Esqueria. En primer lugar, los papeles de extranjero (ξείνός) y de suplicante (ἰκέτης), incluso de mendigo (πτωχός)<sup>103</sup>. El padecimiento y superación real de estos roles en Esqueria es preludeo del fingimiento de los mismos a su llegada a Ítaca. Por otra parte, Odiseo comparte aquí rasgos con el personaje de Jasón y también con el de Teseo, como héroe que llega a un país extranjero donde recibe la ayuda de una princesa que desarrolla sentimientos hacia él. Como contrapartida, gracias a la progresiva restitución de Odiseo y a la peripecia narrativa del relato de su pasado, podemos vislumbrar también su papel de héroe completo, eficaz tanto en las acciones (en el certamen atlético y especialmente hábil en el manejo del arco; en el recuerdo de su participación en la guerra de Troya) como en las palabras (en su habilidad oratoria), destacando mucho más en este último ámbito<sup>104</sup>. Pues no debemos olvidar que durante la mayor parte del episodio Odiseo es, ante todo, un narrador. Su inteligencia táctica lo hermana a su vez con la diosa Atenea, presente de manera notable en el episodio, que encuentra en el héroe una continuidad de su propio

---

<sup>102</sup> Cf. Strauss (1983: 130-132).

<sup>103</sup> Cf. *Od.* VI 208.

<sup>104</sup> Cf. *Il.* IX 443: μύθων τε ῥητῆρ' ἔμειναι ποηκτῆρὰ τε ἔργων. Si bien el heroísmo de la *Iliada* difiere del de la *Odisea* y las acciones de las que en este verso se habla tienen connotaciones bélicas, podría considerarse que el héroe demuestra en Esqueria cierta habilidad en el ámbito de la acción durante la competición atlética. En el contexto iliádico, Odiseo no es el mejor ejemplo de equilibrio entre la palabra y la acción. En el contexto de la corte feacia, sin embargo, y en contraste sobre todo con Eurialo, demuestra su habilidad en ambos campos.

carácter (*Od.* XIII 296-297). Por último, en la línea narrativa que comparte con Nausícaa, el héroe es visto como un potencial marido y como objeto de deseo, notable inversión esta del motivo del extranjero que se encuentra con una doncella o grupo de doncellas, en el que suelen ser ellas el objeto de deseo erótico<sup>105</sup>. Difícilmente podemos considerar las palabras de halago que Odiseo dirige a Nausícaa, aludiendo a su belleza, como la manifestación de un deseo real más allá de la posible admiración y de la pretensión de ganar su simpatía, al contrario de lo que ocurre en el caso de Nausícaa, cuya reticencia a evidenciar de manera directa cualquier sentimiento hacia el héroe sugiere precisamente un deseo verdadero.

Todas estas categorías tienen implicaciones psicológicas que van dibujando el estado mental del héroe a estas alturas de su periplo. En primer lugar, el comienzo del episodio supone la fase más baja y desvalida de su condición humana en todo el poema y, consecuentemente, el punto de partida de su restitución. Así pues, dentro de la dualidad pasiva y activa de su carácter<sup>106</sup>, en las etapas iniciales del episodio se desarrolla ampliamente la naturaleza sufridora, paciente, del héroe. La máxima expresión de este sufrimiento son las dos escenas, preludiadas por la misma reacción de Telémaco en Esparta (*Od.* IV 113-116), en las que Odiseo cubre su cabeza y llora ante el recuerdo de su pasado<sup>107</sup>. El episodio es, sin embargo, sumamente relevante en términos de evolución del personaje protagonista y constituye un viaje desde esta pasividad inicial a la actividad, del anonimato a la identificación, del sufrimiento a la restitución. La parte activa del carácter de Odiseo va despertando poco a poco gracias a las comodidades y actividades que se le ofrecen y realiza en el ámbito de la corte feacia. Uno de los elementos, sin embargo, más importantes en esta restitución es el relato, bien sea a través de las intervenciones del aedo Demódoco, bien sea mediante la del propio héroe: nótese que en cada uno de sus tres cantos, Demódoco saca a relucir el tema de la astucia<sup>108</sup>, habilidad situada en el centro de la idiosincrasia odiseica; por otra parte, el hecho de que Odiseo sea por fin capaz de identificarse y de relatar su pasado constituye en sí mismo un acto de recuperación y restitución de gran importancia<sup>109</sup>. A pesar del fatigado estado psicológico del héroe, su capacidad de adaptación ante circunstancias adversas le permite hacer gala de sus privilegiadas habilidades – nótese el giro que da a la delicada escena del final del canto VII en la que el rey acaba sugiriéndole la posibilidad de ser el esposo de su hija – hasta tal punto que el propio Alcínoo ha intuido sus astutas técnicas: *νοήματα κερδαλέοισιν*, *Od.* VIII 548.

Este último punto nos lleva a la problemática que ha surgido en torno al comportamiento y a las intenciones de Odiseo, pues son frecuentes las discusiones que barajan hasta qué punto sus reacciones, sentimientos y comentarios a lo largo del episodio se sitúan en la línea de la verdad, del fingimiento o en un matizado camino intermedio.

---

<sup>105</sup> Cf. Ahl-Roisman (1996: 62).

<sup>106</sup> Cf. Strauss (1983: 55, 68).

<sup>107</sup> También la contestación de Odiseo tras la propuesta de Laodamante es sintomática del estado en el que se encuentra el héroe (*Od.* VIII 153-157).

<sup>108</sup> Cf. De Jong (2001: 195).

<sup>109</sup> Cf. Segal (1962: 23).

Incluso la veracidad del relato de sus aventuras, que ninguno de los narratarios presentes puede atestiguar, ha sido puesta en tela de juicio<sup>110</sup>. A nuestro parecer, la compleja idiosincrasia de Odiseo permite que en ella conviva cierta tendencia a la manipulación en el relato de los hechos en favor de su supervivencia y, a su vez, un relevante poso de verdad en la descripción de su deteriorada situación psicológica. Estas dos vertientes no son excluyentes y la simplificación y bifurcación de su carácter en tipos es propia de la tradición, no del texto homérico<sup>111</sup>. Así pues, estas discusiones demuestran que en el texto homérico existe una ambivalencia relativa al comportamiento de Odiseo, que oscila entre lo verdadero (su situación global) y lo pragmáticamente manipulado (acciones concretas que le permiten avanzar en su regreso. Las escenas de llanto y ocultamiento de Odiseo son un escollo difícil de salvar a la hora de juzgar toda su intervención como una interpretación o una mentira, pues no son escenas aisladas, sino que se enmarcan en la deriva temática y psicológica del conjunto del poema.

#### b. Nausícaa

El personaje de Nausícaa se puede estudiar desde dos perspectivas: a partir de lo que el propio texto del episodio nos dice de él y a partir de un estudio comparativo, analizando similitudes y diferencias con otros personajes. Así pues, el propio pasaje nos ofrece mucha información sobre la princesa feacia que se puede resumir en los siguientes rasgos. En primer lugar, es notable su procedencia aristocrática, que se refleja en su noble entorno, tanto material como familiar. La expresión máxima de esta naturaleza noble, caótica y civilizada (a diferencia del ambiente en Ítaca) de Nausícaa es la descripción inicial que se hace de sus padres, cada uno dedicado ordenadamente a las tareas que les son propias (*Od.* VI 52-55). En segundo lugar, otra de las características que más se resaltan a lo largo del episodio es su belleza, ensalzada tanto por el narrador extradiegético (κούρη ἀθανάτησι φυήν καὶ εἶδος ὁμοίη, *Od.* VI 16) como por el propio Odiseo (Ἄρτεμιδί σε εἶδός τε μέγεθός τε φυήν τ' ἄγχιστα, *Od.* VI 151-152). El símil con la palmera de Delos evidencia además su alta estatura. En tercer lugar, se remarca también a menudo su juventud y, por tanto, su castidad (σε μνῶνται ἀριστῆες, *Od.* VI 109; παρθένος ἀδμῆς *Od.* VI 109; τοιόνδε θάλος, *Od.* VI 157), sugerida también a través de la repetida comparación con Ártemis. En cuarto lugar, su papel en el episodio se caracteriza también por el liderazgo y la excepcionalidad de sus acciones y su juicio, que la diferencian claramente de sus jóvenes acompañantes (ἤρχετο μολπῆς, *Od.* VI 101; οἷη δ' Ἀλκινόου θυγάτηρ μένε, *Od.* VI 139). Por último, cierto sentido del pudor (αἶδετο γὰρ θαλερὸν γάμον ἐξονομῆναι, *Od.* VI 66) y una fuerte reticencia a expresar sus verdaderos sentimientos e intenciones se reflejan en gran parte de sus discursos (*Od.* VI 57-65; 239-246; 275-285). Algunos análisis del personaje en ocasiones muestran una excesiva simpatía y dulcificación del carácter de Nausícaa,

---

<sup>110</sup> Cf. Fenik (1974: 16-17), que recoge las posturas opuestas de Mattes y Besslich sobre esta cuestión.

<sup>111</sup> Cf. Stanford (2013: 108, 247).

destacando su “pureza” e “inocencia”. Esto debe ser matizado: Nausícaa es pura en tanto que inviolada y no casada (ἀδμής, *Od.* VI 109) y esta pureza se extiende al ámbito moral en tanto que la joven tiene intención de cumplir con sus obligaciones religiosas (hospitalarias) y matrimoniales. Su comportamiento roza la ingenuidad tan sólo durante dos breves instantes: cuando la joven, desconociendo la fama del hombre que tiene ante ella, le dice que no parece insensato (οὐτ' ἄφρονι, *Od.* VI 187) y cuando se otorga el mérito de haber sido la primera que ha ayudado en su salvación. Por lo demás, la atmósfera de ardides y astucia propia de la *Odisea*, que no es exclusiva del personaje protagonista, es evidente también en el carácter de esta joven doncella: su capacidad de alteración del discurso para expresar indirectamente sus verdaderos sentimientos (sus anhelos matrimoniales a su padre, su opinión sobre Odiseo) demuestran un carácter y un temple más firme que el que muchas veces se ha querido describir. El discurso ficticio (*Od.* VI 275-285) es una sólida muestra de su capacidad para gestionar la situación a su favor, mecanismo del que, salvando las distancias, Odiseo se sirve a lo largo de toda la trama. En resumen, el hecho de que no se atreva a decir sus verdaderos sentimientos delata su inocencia y su pudor. Las formas con las que sortea manifestar estos anhelos evidencian, sin embargo, un grado de madurez y de carácter más complejo.

Además, Nausícaa forma parte de toda la serie de personalidades femeninas del entramado odiseico. Por un lado, la joven princesa pertenece al ámbito de las mujeres que el héroe va encontrando en sus viajes. Por otro lado, su naturaleza eminentemente virtuosa establece vínculos con el mundo itacense, esto es, con Penélope. Al igual que los feacios son intermediarios entre el mundo de la fábula y el mundo de Ítaca, Nausícaa es un personaje de transición entre las mujeres de origen divino, Circe y Calipso, y la mortal Penélope: la búsqueda del esposo y su estatus de doncella son a la vez propios de la civilización y motivos del cuento popular; su mortalidad queda ensombrecida a través de las repetidas y extensas comparaciones con la divinidad y su pertenencia a la sociedad feacia conlleva un grado de cercanía con los dioses superior al de cualquier mortal corriente. Además, el potencial peligro y tentación que entraña cada encuentro de Odiseo con una mujer a lo largo de sus viajes también está presente en este episodio. Sin embargo, Nausícaa es quizá la que se presenta de forma menos hostil, y a la postre participa del otro factor común de las mujeres de la *Odisea*: la ayuda al héroe.

Por último, es tema de discusión el origen del personaje. Son varias las respuestas que se han dado. Por un lado, puesto que el poema demuestra el conocimiento del mito de los Argonautas, se ha pensado que los personajes de Nausícaa y de Circe son una bifurcación del personaje de Medea<sup>112</sup>, conservando la protagonista del episodio que tratamos el rango de joven princesa que se enamora del huésped extranjero y, a su vez, Circe el de maga. Por otro lado, también se ha puntualizado en ocasiones que Penélope sirve de modelo para Nausícaa, siendo esta última una representación juvenil de la esposa de Odiseo: en ambas es posible ver el respeto religioso hacia el matrimonio y la situación de Penélope en Ítaca muestra conexiones con la mención a los pretendientes de Nausícaa (*Od.* VI 34-35), a la que Atenea tiene que urgir por motivo de su cercano matrimonio,

---

<sup>112</sup> Cf. Louden (2011: 136).

llamándola “despreocupada” (μεθήμονα, *Od.* VI 25<sup>113</sup>). Además, existen paralelos entre los encuentros de Odiseo tanto con Nausícaa como con Penélope, así como coincidencias formales entre las dos<sup>114</sup>. Por último, conviene analizar, de cara al análisis de futuras reelaboraciones, las correspondencias entre el personaje de la joven princesa y el hijo del héroe. Los destinos de Telémaco y Nausícaa no se entrecruzan directamente en la *Odisea*, sin embargo, en el poema homérico es posible trazar algunos paralelismos y similitudes que sugieren una conexión entre los dos personajes. En primer lugar, Telémaco y Nausícaa representan en algunos aspectos, juntamente con Pisístrato, el hijo de Néstor, una excepción al comportamiento impetuoso e insensato frecuentemente asociado en los poemas homéricos a la juventud, en contraste con la sabiduría y el saber estar propios de la vejez<sup>115</sup>. El sentido del deber asumido por los dos jóvenes es excepcional en el contexto odiseico, en el que se recuerda constantemente la imprudencia de los jóvenes pretendientes. Además, esta característica de su personalidad no sólo se desprende de sus actos, sino que también es señalada de manera explícita por otros personajes:

ἦ τοι γὰρ μῦθοί γε εὐκότες, οὐδέ κε φαίης  
 ἄνδρα νεώτερον ᾧδε εὐκότα μυθήσασθαι.  
 (*Od.* III 124-125)

En verdad son tus palabras similares a las tuyas, nadie diría  
 que un hombre tan joven es capaz de pronunciar discursos tan apropiados.

τὴν ἰκέτευσ'· ἢ δ' οὐ τι νοήματος ἤμβροτεν ἐσθλοῦ,  
 ὥς οὐκ ἂν ἔλποιο νεώτερον ἀντιάσαντα  
 ἐρξέμεν· αἰεὶ γὰρ τε νεώτεροι ἀφραδέουσιν.  
 (*Od.* VII 292-294)

(...) En nada debes mantener  
 comportamientos infantiles, puesto que ya no tienes edad para eso.

ἐντύνεται, ἐπεὶ οὐ τοι ἔτι δὴν παρθένος ἔσσειαι·  
 (*Od.* VI 33)

(...) pues no serás doncella por mucho más tiempo.

Los dos jóvenes se encuentran, por tanto, en el tránsito hacia la vida adulta: Nausícaa a través de un cercano matrimonio, Telémaco a través de su actuación como autoridad pública en ausencia de su padre<sup>116</sup>.

<sup>113</sup> Este es el único calificativo negativo que recibe directamente Nausícaa (además de las palabras de Alcínoo en *Od.* VII 299-301, que resultan infundadas).

<sup>114</sup> Cf. Louden (1999: 7), Garvie (1994: 327).

<sup>115</sup> Cf. De Jong (2001: 63).

<sup>116</sup> Cf. De Jong (2001: 153). Además de esto, Helena también se hace alusión al cercano matrimonio de Telémaco al regalarle un peplo para su futura esposa el día de sus bodas (*Od.* XV 125-129).

En resumidas cuentas, Nausícaa es un personaje psicológicamente espoleado por la idea de matrimonio cuyo origen se enmarca en el motivo de cuento folclórico del héroe que llega como extranjero a un reino y acaba desposando a la hija del rey. Sin embargo, la princesa a su vez a su vez rebasa su tipología o función dentro del motivo folclórico y, en consecuencia, adquiere complejidad y cierto protagonismo. Muestra de ello son las conexiones que podemos trazar entre la joven y otros personajes y, al tiempo, su también ambivalente carácter, a caballo entre la inocencia juvenil y una madura capacidad de gestión de las situaciones delicadas, que es desplegado a lo largo de todo el canto VI y también en su breve pero ilustrativa intervención en el canto VIII.



**CAPÍTULO II: EL EPISODIO DE LOS FEACIOS Y LOS  
ECOS DE LA FIGURA DE NAUSÍCAA EN LAS  
*ARGONÁUTICAS* DE APOLONIO RODIO**



## 1. Posición y significado del episodio

Las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio son un poema épico de época helenística que retoma el mito de los Argonautas y su viaje en busca del vellocino. Están conformadas por cuatro cantos que narran el viaje del grupo de héroes a bordo de la nave Argo, liderados por Jasón, hacia la Cólquide (cantos I y II), la superación por parte de Jasón de las pruebas impuestas por Eetes con la ayuda de Medea, así como el desarrollo psicológico del enamoramiento de la joven (canto III) y, por último, la huida y el viaje de regreso a Tesalia una vez conseguido el vellocino (canto IV). Así pues, la obra podría dividirse en tres bloques narrativos bien diferenciados<sup>117</sup>: partida y viaje de ida (I-II); estancia de los héroes en la Cólquide y pasión amorosa de Medea (III); obtención del vellocino y viaje de regreso (IV).

Los cantos I y II tienen afinidad temática, estructural y estilística, pues en su mayor parte narran los avatares del trayecto y los distintos episodios que lo jalonan. Se caracterizan por la erudición geográfica, por su estructura episódica y por la variedad de personajes que van tomando protagonismo a lo largo de las numerosas etapas. El canto III, sin embargo, supone un giro temático, pues centra su protagonismo en Medea y en su pasión amorosa. También supone un cambio estructural, pues se acerca a la tragedia griega<sup>118</sup> tanto en su organización en escenas como en su manera de ahondar en la psicología del personaje. La erudición, el gusto por la alusión, la anécdota y la descripción de momentos de la vida cotidiana e íntima, rasgos propios de la literatura helenística, están también presentes en este tercer canto (véase, por ejemplo, la descripción de la pelota que Cipris promete a su hijo, III 131-141), pero su carácter general es en gran medida diferente al de los dos primeros cantos. El canto IV, por último, funde las características del primer bloque, al tratar en su mayor parte el viaje de regreso y volver a la estructura episódica, y del segundo bloque, al seguir desarrollando el conflicto de Medea.

El episodio de los feacios se encuentra en el canto IV (982-1223) y se ubica en la isla de Drépane (Corcira<sup>119</sup>). Esta etapa del viaje se enmarca en la huida de Medea y los Argonautas, perseguidos por los Colcos tras la obtención del vellocino. Concretamente, se sitúa en la segunda y última fase de esta persecución, después del asesinato de Apsirto y la consecuente purificación del crimen en la morada de Circe. La estancia en la corte de los feacios supone, por tanto, el punto final de esta etapa temática del trayecto de vuelta: la persecución de los Colcos.

El episodio cumple fundamentalmente con dos funciones: por una parte, la tierra feacia se convierte en un entorno de mediación entre los héroes y los Colcos, que cesarán

---

<sup>117</sup> Sobre los preludios que introducen cada uno de estos tres bloques (I 18-22; III 1-5; IV 1-5) cf. Valverde Sánchez (1988: 124).

<sup>118</sup> Vian (1993: 4-5) divide el canto en actos y habla del abandono por parte de Apolonio de la ley de los tiempos muertos propia de la épica arcaica, que se hace evidente sobre todo en este canto III a través de la narración consecutiva de acciones simultáneas, aunque también está presente en menor medida en el episodio de Lemnos (A.R. I 640 y ss.).

<sup>119</sup> Distinta de Corcira la Negra (A.R. IV 566 y ss.).

en su persecución gracias al arbitraje de Alcínoo<sup>120</sup>; por otra parte, sirve de marco espacial para la celebración de la boda de Jasón y Medea como medida para la resolución del conflicto. Además de estas dos funciones argumentales y episódicas, el pasaje cumple una importante función estructural respecto a la totalidad de la obra que se remonta a su modelo: la estancia entre los feacios comporta un alivio de las desgracias sufridas por los protagonistas (para Odiseo supone un gran paso en su restitución heroica y la consecución de medios para el regreso a Ítaca; para los Argonautas conlleva el fin de la persecución enemiga y la vuelta al mundo griego<sup>121</sup>, mientras que para Medea significa la armonización de su estatus y la formalización de su relación con Jasón). En definitiva, los feacios representan en ambos casos un cambio de etapa significativo y decisivo en los respectivos retornos. Por otra parte, hay quien habla del significado estructural de este episodio como si fuera al tiempo un sustituto del regreso de los Argonautas al hogar, ya que el verdadero regreso se resume de manera notable al final del poema<sup>122</sup>.

La presencia de los feacios responde al programa estilístico propio de un autor helenístico, entre los que es frecuente la selección y reutilización de episodios o personajes secundarios pertenecientes a un modelo muy bien conocido, en este caso los poemas homéricos, el episodio de los feacios y los personajes de Arete y Alcínoo. Hablamos, por tanto, de una intertextualidad enormemente consciente de sí misma, programática. Además, las relaciones con el episodio de los feacios no se reducen a lo evidente, su aparición en el canto IV, sino que también están presentes a modo de dispersas alusiones o ecos del encuentro entre Odiseo y Nausícaa a lo largo del canto III y también en una escena concreta del canto IV, como veremos próximamente.

## 2. Estructura del episodio y elementos compositivos

El episodio de los feacios se extiende a lo largo de 242 versos (IV 982-1223), aunque aparecen mencionados previamente (IV 522-552) a raíz de la genealogía de Hilo, hijo de Mélite y Heracles, que nació en Drépane y se fue de allí cuando la isla estaba bajo el liderazgo de Nausítoos<sup>123</sup>. La narración se puede secuenciar de la siguiente manera:

- I. Descripción del lugar (vv. 982-992)
- II. Llegada y recibimiento (vv. 993-1000)

---

<sup>120</sup> Ya en la etapa de las islas Brigeides encontramos una anticipación de esta función mediadora de los reyes del lugar con respecto a Medea (A.R. IV 347), *cf.* Fusillo (1985: 115). Según Knight (1995: 255) el conflicto entre Colcos y Argonautas tiene afinidad temática con la guerra de Troya y la confrontación entre dos grupos a causa de una mujer, estableciéndose paralelismos entre Medea y Helena.

<sup>121</sup> *Cf.* Knight (1995: 248), que habla de cómo el episodio, al igual que en Homero, representa en cierta forma una transición.

<sup>122</sup> *Cf.* Knight (1995: 248-249): “The events on Drepane in some way replace Jason’s reception at Pagasae, with which Apollonius imitates the parallels which modern critics have also seen between Odysseus’ stay with the Phaeacians and his return to Ithaca, though he does so not by writing two similar scenes but by transplanting into the stay on Drepane events and emotions which would naturally be associated with the return to Thessaly”.

<sup>123</sup> Knight (1995: 246): “As he does with Circe, Apollonius prepares for the actual appearance of the Phaeacians by mentioning them some time beforehand, in this case in an aition”.

- III. Aparición de los Colcos (vv. 1000-1010)
  - IV. Súplicas de Medea (vv. 1011-1067)
  - V. Conversación privada entre Arete y Alcínoo (vv. 1068-1127)
  - VI. Rito nupcial (vv. 1128-1169)
  - VII. Despertar en Drépane tras la boda (vv. 1170-1200)
  - VIII. Consecuencias del veredicto de Alcínoo (vv. 1201-1219)
  - IX. Partida (vv. 1219-1223)
- I. Descripción del lugar (vv. 982-992)

La introducción al episodio es geográfica: en ella se concreta la ubicación de la isla, Drépane, se caracteriza someramente (ἀμφιλαφῆς πίειρα<sup>124</sup>, v. 983) y de manera más detallada se discute su toponimia. Frente a la indeterminación homérica, la precisión e intencionalidad geográfica de Apolonio, en consonancia con la erudición helenística, supone un leve cambio respecto al modelo y aporta más realismo e historicidad<sup>125</sup> al pueblo de los feacios. La glosa al nombre del lugar se presenta bajo la forma de un doble *aition*<sup>126</sup> o “conjunto etiológico”<sup>127</sup>: Drépane se llamaría así a causa de la hoz (δρέπανον) enterrada bajo la isla, siendo esta hoz aquella con la que Crono cortó los genitales de Unaro o bien la herramienta de Deméter, que enseñó a los Titanes a segar. El poeta muestra de manera indirecta su preferencia por la primera opción<sup>128</sup> y habla de los feacios como descendientes de la sangre de Urano. Esto supone otro cambio respecto al modelo, en el que la conexión genealógica con el ámbito divino se daba a través de Posidón (*Od.* VII 61). El hecho nos hace suponer también en este caso la autoctonía del pueblo, frente al relato homérico que cuenta que los feacios emigraron a Esqueria desde Hiperea. La función de este pasaje introductorio es abrir la puerta a un nuevo e importante episodio a través de la caracterización del territorio, técnica narrativa empleada en otras partes de la obra<sup>129</sup>.

## II. Llegada y recibimiento (vv. 993-1000)

<sup>124</sup> Según Knight (1995: 246) πίειρα sugiere la fertilidad de los jardines del Alcínoo homérico.

<sup>125</sup> Además, a lo largo del episodio no se revelan más rasgos del pueblo Feacio de carácter maravilloso, como en el modelo homérico. Es notable, por ejemplo, la ausencia de sus naves de características mágicas: esto quizá se explica por la ya notable presencia de la nave Argo, cf. Cusset (2003: 382, 385).

<sup>126</sup> El episodio contiene cinco *aitia*, con los que vuelve a recuperar el número normal de inserciones etiológicas, que disminuyen en los pasajes que preceden al episodio de los feacios, cf. Valverde Sánchez (1989: 252).

<sup>127</sup> Cf. Valverde Sánchez (1989: 17). Sobre las fuentes de este pasaje etiológico cf. Hunter (2015: 218-219).

<sup>128</sup> La invocación a las Musas, el uso de Δρεπάνη en el verso 990 y la información que da el poeta sobre la genealogía de los feacios respaldan esta suposición, cf. Valverde Sánchez (1989: 76-78). Sobre la interferencia entre las dos posibles causas cf. también Clavo (1988: 27).

<sup>129</sup> Como el episodio de Lico (A.R. II 726 y ss.).

Como es frecuente en este tipo de secuencia, tras la descripción topográfica se narra el recibimiento en el nuevo territorio. Alcínoo y los feacios reciben a los Argonautas con alegría y cercanía, como si fueran hijos (φαίης κεν έοίς περι παισί γάνυσθαι, v. 997). Los héroes a su vez se sienten como si estuvieran en su propio hogar (οἶόν τε μεσαιτάτη έμβεβαώτες Αίμονήη, vv. 99-1000). Este pasaje es un indicador no sólo de la hospitalidad de los habitantes de Drépane, sino también del sentido de pertenencia, por parte de los héroes y de los feacios, a la misma comunidad<sup>130</sup>. El aislamiento que en cierta medida los caracterizaba en el poema homérico aquí no está presente. Es interesante notar a lo largo de este pasaje de bienvenida la ausencia de comentarios sobre Medea, que será una figura activa y decisiva a lo largo del episodio. Ella todavía no forma parte de la comunidad en la que Argonautas y feacios se reconocen.

### III. Aparición de los Colcos (vv. 1000-1010)

Este exaltado optimismo de la llegada contrasta con el inminente rearme de los héroes ante la aparición de los Colcos, que amenazan con el combate si no es devuelta Medea. Alcínoo, sin embargo, contiene el conflicto y se erige como árbitro del mismo con el deseo de que se recuelva sin violencia (δηιοτήτος άνευθεν, v. 1010)<sup>131</sup>. Si bien este pasaje es rítmicamente acelerado y de carácter sumario (las palabras de Alcínoo no están recogidas), ya se deja ver aquí el talante conciliador del líder feacio.

### IV. Súplicas de Medea (vv. 1011-1067)

A continuación tienen lugar las súplicas de Medea. La escena se estructura de la siguiente manera: en primer lugar encontramos una introducción (vv. 1011-1013) en la que el narrador extradiegético habla del miedo de Medea y de sus insistentes ruegos ante los Argonautas y ante la reina de los feacios; en segundo lugar se incluyen los discursos en estilo directo de la joven, el primero dirigido a Arete (vv. 1014-1028) y el segundo a los héroes (vv. 1031-1052), que le prometen su ayuda (vv.1053-1057); por último, se realiza una descripción de la situación psicológica y emocional de la protagonista (Vv. 1058-1067).

En su primer discurso, la petición de Medea a Arete es clara: que la reina interceda ante su esposo Alcínoo y lo convenza de no entregarla a su padre. A este ruego lo acompaña una justificación de sus actos, motivados – dice – por el miedo y no por la pasión amorosa<sup>132</sup>. Tras esta explicación, acompañada de diversos juramentos, Medea expone la prueba concluyente de sus palabras: la virginidad. Existen varias similitudes formales entre este discurso dirigido a Arete y el primer discurso que Odiseo pronuncia

---

<sup>130</sup> Cf. Vian (1981: 182).

<sup>131</sup> No se explicita que ha habido un pacto para el arbitraje, pero posteriormente se habla de los juramentos con los que los bandos se han comprometido (v. 1205) y el lector recuerda el previo arbitraje mediante el pacto sí explicitado en un pasaje anterior (v. 347). Cf. Hunter (2015: 222).

<sup>132</sup> Cf. Vian (1981: 3-4) sobre la motivación de Medea y sobre cómo el amor y los sentimientos han quedado en segundo plano. Sobre este tema cf. también Paduano (1972: 201 y ss.).

ante Nausícaa. Si bien la motivación y el objetivo son distintos, las primeras palabras de apelación son similares: Γουνοῦμαι, βασιλεία (v. 1014) frente a γουνοῦμαί σε, ἄνασσα (*Od.* VI 149); la duda sobre la pertenencia del oyente a la raza de los hombres también está presente aquí (εἶ νυ καὶ αὐτὴ ἀνθρώπων γενεῆς μία φέρβεαι, vv. 1015-1016)<sup>133</sup>; por último, Medea concluye su discurso con la expresión de buenos deseos hacia Arete (vv. 1026-1028), al igual que Odiseo hacia Nausícaa (*Od.* VI 180-185). Los deseos manifestados por Medea constituyen un juego intertextual en el que se anticipan hechos futuros que el lector ya conoce a través de los poemas homéricos, sobre todo cuando Medea alude a los hijos futuros de Arete, de los cuales una, Nausícaa, es protagonista del poema homérico y, además, modelo para la construcción del personaje de Medea<sup>134</sup>. También son fuentes de este pasaje el discurso que Odiseo dirige a Arete en *Od.* VII 146-152 (en el que se repite el tópico de la manifestación de deseos de prosperidad) y las palabras que, en la obra de Eurípides, Medea dice a Egeo (*Med.* 688)<sup>135</sup>.

En su segundo discurso, dirigido a los Argonautas, Medea en primer lugar los señala como causa de su desgracia y pone de relieve las cosas que ella ha hecho por ellos, así como las consecuencias que personalmente le han reportado estos actos (vv. 1031-1041). En segundo lugar, les advierte sobre las consecuencias que sufrirán si ella es entregada a Eetes y les recuerda que ahora mismo son ellos su única protección (vv. 1042-1046). Por último, les reprocha la falta de valor, sobre todo en lo que a ella respecta, en contraste con su interés por la obtención del vellocino (vv. 1047-1052). Este discurso es similar a las palabras que Medea dirige a Jasón en IV 355-390<sup>136</sup>, donde se habla también de los juramentos, del pacto y del arbitraje del rey. Los héroes responden a la llamada, desenvainando sus armas y jurando protegerla en caso de una injusta resolución del conflicto.

A continuación se describe el estado emocional de Medea a través de dos recursos: en primer lugar se contrasta la quietud nocturna, exterior, con la inquietud interior de la protagonista, que le impide dormir (vv. 1058-1061); en segundo lugar, se introduce el siguiente símil:

οἷον ὅτε κλωστῆρα γυνὴ ταλαεργὸς ἔλίσσει  
ἐννουχίῃ, τῇ δ' ἀμφὶ κινύρεται ὄρφανά τέκνα,  
χηροσύνη πόσιος· σταλάει δ' ἐπὶ δάκρυ παρειάς  
μνωομένης οἷη μιν ἐπισμυγερὴ λάβεν αἶσα –  
ὥς τῆς ἰκμαίνοντο παρηίδες, ἐν δέ οἱ ἦτορ  
ὀξεΐης εἰλεῖτο πεπαρμένον ἀμφ' ὀδύνησι.

<sup>133</sup> Además, Hunter (2015: 223) comenta a este respecto el uso de ἴλαθι, léxico hallado normalmente en plegarias dirigidas a los dioses.

<sup>134</sup> Cf. Knight (1995: 254): “In literary terms, Medea owes a great deal to Nausicaa, but in mythological ones the debt is the other way around, since there is even a suggestion that Nausicaa’s very existence is owed to Medea’s prayer at 4.1028”.

<sup>135</sup> Cf. Knight (1995: 250; 265-266).

<sup>136</sup> Cf. Hunter (2015: 225).

A.R. IV 1062-1067

“(…) como cuando una pobre hilandera hace girar la rueda en la noche y a su alrededor lloran sus hijos huérfanos, por la pérdida de su esposo; y sobre sus mejillas derrama en su llanto lágrimas por el miserable destino que le ha tocado; así se humedecían las mejillas de aquélla y su corazón se agitaba traspasado por agudos dolores”<sup>137</sup>.

Este símil forma parte de la serie de pasajes de la obra de Apolonio que remiten de manera implícita al futuro de Medea: a diferencia de su modelo (*Il.* XII 433-435), en el que el *tertium comparationis* es unívoco, explícito y superficial, esta comparación es polivalente y con un nivel de significación más profundo y solapado. La figura de la viuda nos recuerda el futuro abandono de Medea por Jasón; la mención de los hijos trae a la memoria en cierta forma el funesto destino de los hijos de la protagonista y lo infructuoso de su matrimonio<sup>138</sup>. Además, el símil, en la línea del gusto helenístico por la representación de personajes humildes<sup>139</sup>, describe a través de las emociones de esta viuda la situación emocional de Medea en el momento presente: su tristeza, su dolor y su agitación.

#### V. Conversación privada entre Arete y Alcínoo (vv. 1068-1127)

Esta escena nos presenta las primeras palabras de los reyes feacios en estilo directo, por lo que se convierte en uno de los pasajes más importantes para la caracterización de Arete y Alcínoo en la obra de Apolonio. La escena nos ofrece la interacción entre los dos personajes en un entorno íntimo, el de su lecho<sup>140</sup>, apenas desarrollado en el poema homérico en el caso de los reyes feacios (*Od.* VII 346-347). El pasaje podría estructurarse de la siguiente manera: petición de Arete (vv. 1073-1095); respuesta de Alcínoo (vv. 1098-1109); comunicación de la decisión de Alcínoo a Jasón y a los Argonautas (vv. 1111-1127).

Arete, cuyas palabras tienen relación con las que Odiseo dirige a Alcínoo en defensa de Nausícaa (*Od.* VII 303-307)<sup>141</sup>, conmovida por las súplicas de Medea, basa su

---

<sup>137</sup> Para las traducciones de la selección de pasajes de *Argonáuticas* utilizamos la versión de Valverde Sánchez (1996).

<sup>138</sup> Cf. Fusillo (1985: 338) y Knight (1995: 252-253).

<sup>139</sup> Cf. Hunter (2015: 227).

<sup>140</sup> La escena recuerda ligeramente a otros pasajes y personajes de la literatura griega: a Hera y a Zeus en el relato de *Il.* XIX 95-133; a Alcmena y a Anfitrón en el idilio XXIV de Teócrito (vv. 35 y ss.); también a la escena entre Atosa y Darío en Hdt.3.134. Cf. Kight (1995: 255) y Hunter (2015: 228) que afirma: “such scenes must have found a nuanced reception at the court in Alexandria where influential queens were very familiar”. Debemos recordar también el pasaje de las confidencias en el lecho entre Odiseo y Penélope (*Od.* XXIII 300 y ss.). Knight (1995: 251-252) resalta la importancia de este espacio, el lecho matrimonial, a lo largo del episodio y lo relaciona con el relato de Demódoco sobre Ares y Afrodita (*Od.* VIII 266-366), que causa discordia al igual que la unión entre Medea y Jasón.

<sup>141</sup> Sobre el uso de *δύσζηλοι* en ambos textos, cf. Knight (1995: 253): “In both cases the adjective *δύσζηλοι* is used of a father’s concern for his daughter not to come into contact with a stranger man and the anger he would feel if she should do so”.



petición en favor de la joven en dos ideas: por una parte, la oposición entre lo griego (los Argonautas de Hemonia) y lo bárbaro (Eetes y la Cólquide); por otra, las relaciones paterno-filiales de carácter funesto. Además, intenta investir de un carácter proverbial<sup>142</sup>, común, los diversos errores cometidos por Medea, atribuyendo la culpa no al individuo, sino al comportamiento humano en general (vv. 1081-1082). En cuanto a los diversos *exempla* integrados en el discurso de Arete, consideramos que no poseen una única conexión con el relato principal, es decir, la relación va más allá del evidente paralelismo entre la ira de estas figuras paternas hacia sus hijas y la de Eetes hacia Medea. Pensamos que la presencia de los *exempla* y de la argumentación en torno a las relaciones paterno-filiales cobra especial relevancia intertextual y alusiva en el contexto en el que se encuentran: la mención del comportamiento de estos padres sirve de contraste con la imagen homérica del padre ejemplar y prudente que es (o será) Alcínoo para Nausícaa. En otras palabras: si hay un personaje homérico susceptible de conmoverse y ser convencido ante la desgraciada situación de una hija, ese es Alcínoo.

En su respuesta, el rey feacio muestra temor a infringir la justicia de Zeus y también temor al propio Eetes. Consciente de la importancia de su decisión, determina devolver al padre a la joven si todavía es virgen, pero no devolverla si ya ha yacido con su esposo. Alude finalmente Alcínoo a la posibilidad de que Medea esté ya embarazada. Tras su discurso, el rey duerme y Arete se dispone a comunicar la noticia a Jasón y a los Argonautas a través de un heraldo. Esta decisión de Arete, como descubriremos más tarde (vv. 1199-1200), ha sido propiciada por Hera. Hay quien cree entender que Alcínoo es consciente de que Arete sabrá actuar dada la “sabia respuesta” (ἔπος πυκινὸν, v. 1111) que ha dado su marido<sup>143</sup>. Si esto es así, podríamos hablar de la complicidad matrimonial entre los dos personajes, que se comprenden mutuamente sin necesidad de palabras. El relieve que toman las cosas no dichas entre los feacios no es algo originario del texto de Apolonio pues ya en la *Odisea* existía este tipo de tácita complicidad entre Nausícaa y Alcínoo (*Od.* VI 67).

## VI. Rito nupcial (vv. 1128-1169)

Tras recibir la información del heraldo, se prepara la ceremonia de bodas entre Jasón y Medea. Después de llevar a cabo las oportunas libaciones y sacrificios (vv. 1128-1129), se ubica el lecho nupcial en la gruta de Macris. A partir de este dato se inicia un *excursus* (vv. 1130-1141) sobre el personaje de Macris<sup>144</sup>, hija de Aristeo, que acogió a Dioniso en Eubea, de donde fue expulsada por Hera, para acabar habitando en la cueva de Drépane<sup>145</sup>. Se dice, pues, que allí se prepara el lecho nupcial, sobre el que se coloca el vellocino (vv. 1141-1143). A continuación se describe el cortejo de la novia (vv. 1143-1152), formado por ninfas de diversos lugares invitadas por Hera. Por causa de la

<sup>142</sup> Cf. Hunter (2015: 230).

<sup>143</sup> Cf. Hunter (2015: 233).

<sup>144</sup> Ya mencionada previamente en A.R. IV 540.

<sup>145</sup> La riqueza de los feacios se explica aquí a través de Macris (v. 1140); en la *Odisea*, sin embargo, los orígenes del estado de bienestar del que gozan quedan sin explicar, cf. Knight (1995: 246).

celebración de la boda, la cueva pasará a llamarse Cueva de Medea (Ἄντρον Μηδείης, vv. 1153-1155). Después se menciona a los Argonautas (vv. 1155-1160), que mantienen su actitud marcial y defensiva frente a un posible ataque de los Colcos y, al tiempo, se integran en la ceremonia y cantan el himeneo. El pasaje del rito nupcial se cierra, sin embargo, con las impresiones de Jasón y de Medea ante esta improvisada celebración: ambos desearían que fuera en Yolco (vv. 1161-1164); además, el gozo por su matrimonio contrasta con el miedo que sienten ante el inminente veredicto de Alcínoo (vv. 1168-1169). En esta descripción del estado emocional de los protagonistas se intercala un comentario del narrador extradiegético en un tono proverbial y pesimista (vv. 1165-1167): el ser humano nunca alcanza la dicha completamente, pues esta siempre es acompañada por alguna desgracia.

Esta secuencia narrativa, inundada por el detalle y por la aparición de elementos descriptivos y digresivos que retardan y ornamentan el relato de la acción, refleja formalmente el grado de trascendencia del principal hecho narrado en tierra feacia: la unión de Jasón y Medea<sup>146</sup>.

#### VII. Despertar en Drépane tras la boda (vv. 1170-1200)

Este pasaje puede estructurarse en tres partes: en primer lugar, una descripción (vv. 1170-1175) del amanecer, de la vuelta al bullicio y a la actividad diurna, frente a la quietud mencionada anteriormente en el episodio (vv. 1058-1061); en segundo lugar, la aparición de Alcínoo, acompañado de su cetro y de un contingente de feacios armados (vv. 1176-1181); en tercer lugar, las actividades de la multitud convocada por Hera (vv. 1182-1200). Como continuación a la nocturna ceremonia, los habitantes realizan sacrificios, ofrecen regalos al nuevo matrimonio y entonan diversos cantos. El estado de la naturaleza y la vitalidad de la ciudad, bañadas de optimismo y actividad (ἐγέλασσαν, v. 1171), se corresponde con el cambio de fortuna de los Argonautas y el favorable veredicto de Alcínoo<sup>147</sup>. En este pasaje también queda clara la influencia de Hera para favorecer la unión entre los protagonistas<sup>148</sup>.

#### VIII. Consecuencias del veredicto de Alcínoo (vv. 1201-1219)

Aquí se enfatiza en primer la decisión tomada por Alcínoo y su firmeza a pesar del miedo a Eetes (Vv. 1201-1205). En segundo lugar, se narra el destino de los Colcos que, tras el veredicto del rey feacio y temerosos de regresar sin Medea a la Cólquide, escogen el exilio y deciden permanecer en Drépane. Se cuenta, sin embargo, que tuvieron

---

<sup>146</sup> Cf. Valverde Sánchez (1989: 255-256).

<sup>147</sup> Cf. Hunter (2015: 240).

<sup>148</sup> Cf. Hunter (2015: 244): “The sudden revelation of Hera’s role in Arete’s ploy is in keeping both with Ap.’s innovative narrative technique, which gives the gods far less prominence than in Homer (...) and with Hera’s controlling role through these episodes; by the familiar idea of epic “double motivation”, Hera’s role does not turn Arete into a puppet of the goddess, but rather shows us a carácter whose independent actions are also part of a divine plan”. Vian (1981: 187) compara la intervención de Hera al comienzo del día con la de Atenea en *Od.* VIII 7 y ss.

que emigrar a causa de la llegada de los Baquíadas, procedentes de Corinto (vv. 1206-1216). Por último, se destacan las huellas del paso de Medea que todavía pueden percibirse en el lugar: los cultos a las Ninfas y a las Moiras fundados por la protagonista (vv. 1217-1219).

#### IX. Partida (vv. 1219-1223)

Medea y los Argonautas dejan Drépane al séptimo día de su estancia. Antes de la partida, Alcínoo y Arete ofrecen a los héroes regalos de hospitalidad, cada uno por separado como en la *Odisea* (Alcínoo en *Od.* XIII 10-15, Arete en *Od.* XIII 66-69)<sup>149</sup>, aunque no se especifica cuáles. Sí se dice que Arete regaló a Medea doce siervas feacias, que traen a la memoria a las doncellas que acompañan a la Nausícaa homérica a lavar. Los feacios son nombrados, sin embargo, una vez más en lo que queda de obra (vv. 1720-1730). En este último pasaje se vuelve recordar la fortuna y la riqueza de Drépane: las siervas feacias ríen ante las austeras libaciones de agua de los héroes frente a la abundancia de los sacrificios que acostumbran a practicar los de Drépane.

### 3. Temas y motivos

La relación entre Jasón y Medea está basada en el mismo motivo folclórico que la relación existente entre Odiseo y Nausícaa: el extranjero que llega a un territorio desconocido y desposa a la princesa del lugar. Mientras en la *Odisea*, como se ha visto, este motivo queda interrumpido, en *Argonáuticas*, sin embargo, se desarrolla y llega a su conclusión (la celebración del matrimonio), aunque de manera muy particular: la celebración se produce lejos de la tierra de los protagonistas y se realiza de manera improvisada debido a la necesidad, esto queda además reflejado en el ánimo de los personajes (A.R. IV 1161-1165). Por otra parte, se produce a lo largo de la obra una transferencia parcial entre los roles del motivo folclórico: en el episodio de la Cólquide, Jasón es el héroe que llega necesitado de ayuda a un país extranjero y es auxiliado por la princesa, como Odiseo; en el episodio de Drépane, los papeles se invierten y es Medea la heroína que llega, en estado de necesidad, a un país extranjero. Este factor, unido a su activo papel durante el episodio y a ciertos detalles de caracterización, que enumeraremos próximamente, acercan a Medea al papel y a las características del Odiseo homérico durante su estancia entre los feacios.

El matrimonio es, por tanto, uno de los temas de mayor importancia en este episodio. Encontramos en él dos escenas que representan formalmente el contraste entre dos parejas conyugales: por un lado, la conversación que Arete y Alcínoo tienen en el lecho; por otro, la ceremonia nupcial de Jasón y Medea. Se nos presenta lo íntimo, informal y cotidiano del matrimonio (Arete y Alcínoo), frente a su ámbito más formal, oficial y ceremonial (Jasón y Medea). La tácita y reposada complicidad del matrimonio feacio contrasta con el frenetismo, la improvisación y la motivación de la unión entre

---

<sup>149</sup> Cf. Hunter (2015: 247).

Jasón y Medea<sup>150</sup>: recuérdese que durante la ceremonia nocturna los héroes van armados (vv. 1155-1157). Ya en la *Odisea* la pareja real representaba uno de los *exempla* de virtud matrimonial, de ὁμοφροσύνη, más destacados. Además, su escena de charla nocturna trae a la memoria la escena entre Penélope y Odiseo en su lecho (*Od.* XXIII 300 y ss.), ideal de entendimiento conyugal. El territorio de los feacios, tanto en *Odisea* como en *Argonáuticas*, es un lugar en el que se aprecia la oposición entre la fortuna de sus anfitriones y la desdicha de sus huéspedes<sup>151</sup>: en este sentido, las diferencias entre las dos parejas y entre las dos escenas conyugales son una muestra más de esta contraposición. Por último, el matrimonio entre Jasón y Medea no sólo es un hecho con inmediatas consecuencias argumentales en el entramado general de la historia, pues libera inmediatamente a los héroes de la persecución de los Colcos y supone un cambio de etapa, sino que tiene implicaciones psicológicas en el personaje de Medea: por un lado, el matrimonio prometido (A.R. IV 95-98) ha creado en ella previamente un horizonte de expectativas que nos recuerda al de la Nausícaa homérica, a la que con frecuencia le era recordada la idea de su casamiento; por otro, el matrimonio es para ella el único asidero posible después de haber huido de su patria y de su familia (A.R. IV 361-362). La celebración de sus bodas supone, en consecuencia, un alivio en su situación de desamparo total. Debemos recordar, además, que este desvalimiento se describe en una ocasión durante el episodio mediante la comparación de Medea con una mujer viuda (vv. 1062-1067): una vez más, frente a la feliz unión de la real pareja feacia, el matrimonio es presentado en una de sus vertientes más desafortunadas (la viudez) a través de los personajes huéspedes. Por último, la selección del episodio de los feacios como marco para la boda de Jasón y Medea puede estar relacionada con el hecho de que, a lo largo del episodio homérico, la estancia de Odiseo en Esqueria está llena de alusiones al hecho matrimonial y cuenta con escenas y detalles que recuerdan a la celebración de unas nupcias, como, por ejemplo, las competiciones atléticas.

La hospitalidad también es aquí, como en el episodio homérico, un tema relevante. Para los héroes, la llegada a Drépane se compara con la llegada al propio hogar y, narrativamente, funciona como un sustituto a la ausencia de esta escena de recibimiento al final de la obra. Esto tiene que ver con el cambio de relaciones entre anfitriones y huéspedes respecto al modelo, con la reconfiguración de la identidad del pueblo feacio: ya no forman parte del mundo aislado y lejano de la tradición homérica, sino que han sido integrados en el carácter panhelénico<sup>152</sup>, se sitúan en las mismas coordenadas identitarias que sus huéspedes. Estas circunstancias destacan el papel separado de Medea como huésped extranjera y definen el territorio de Drépane como marco de transición y armonización de su identidad y de su estatus en un mundo nuevo. Respecto al trato de lo extranjero, es notable el uso que se hace a lo largo del episodio del motivo del miedo a lo

---

<sup>150</sup> Sobre la particularidad formal de estas nupcias y su relación con el significado de la unión cf. Paduano (1972: 239): “il legame con Giasone è un fatto compiuto, ma nasconde oscure e imprevedute possibilità future; così la delusione per la forma delle nozze può dirsi elemento emblematico di una delusione globale”.

<sup>151</sup> Cf. Knight (1995: 248).

<sup>152</sup> Cusset (2003: 386) y Clare (2002: 149) hablan del episodio como momento de reunión entre Oriente y Occidente.

bárbaro y a lo lejano, concretado en el temor a Eetes (vv. 1074-1077; 1102-1103; 1204-1205). Al final del episodio los reyes ofrecen sus respectivos regalos de hospitalidad a los huéspedes que parten. Sin embargo, el papel distanciado de Alcínoo<sup>153</sup>, consecuencia de su rol de juez y mediador, conlleva un cambio de atmósfera respecto al comportamiento servicial de los feacios homéricos, mucho más desarrollado y detallado. A esto se une el alto grado de síntesis del episodio una vez dictado el veredicto: los héroes marchan de allí al séptimo día – por lo tanto, han estado más tiempo que el propio Odiseo en Esqueria –, aunque son pocos los hechos que se nos narran de ese período.

Para terminar, como ya se ha mencionado en el apartado anterior, el rol de Medea como hija desahuciada, perseguida y atemorizada adquiere especial relevancia en el contexto de los feacios. Si bien la historia se sitúa en una generación anterior al nacimiento de Nausícaa, el lector de época helenística y posteriores, que tiene en mente el modelo homérico, puede entender que la conmoción que el personaje de Medea causa en los reyes feacios tiene implicaciones textuales. Arete es el sujeto activo de esta sensibilidad ante la situación de la protagonista en calidad de hija (vv. 1073-1074; 1087-1095)<sup>154</sup>; Alcínoo, por el contrario, recibe pasivamente esta información y se posiciona a favor de la joven (vv. 1098-1099), y aunque no muestra claramente su conmoción al igual que Arete, sin embargo emite un veredicto que sabe que resulta favorable para Medea (sobre todo si suponemos que Alcínoo intuye lo que la reina piensa hacer) o que, al menos, le proporciona margen de maniobra y posibilidad de salvación. Podemos afirmar, por tanto, que las relaciones paterno-filiales son un tema importante que dinamiza la acción y afecta en la toma de decisiones de los personajes a lo largo del episodio.

#### 4. Personajes

Medea es, como se ha adelantado anteriormente, el personaje que a lo largo de estas escenas asume gran parte de las características del Odiseo homérico en el episodio de los feacios<sup>155</sup>. En primer lugar, las circunstancias en las que ambos llegan al territorio feacio son similares: ambos son extranjeros que se presentan en una situación presente de desvalimiento que contrasta con un pasado en el que disfrutaban de cierto estatus; ambos, a lo largo del episodio y gracias a la intervención de los feacios, comienzan a recuperar esta posición de poder anterior. En el caso de Medea, su unión matrimonial con Jasón es el elemento principal que permite revertir su situación de desamparo. Además, el regalo de hospitalidad que se le ofrece antes de partir, las doce doncellas<sup>156</sup>, es la expresión material de su restitución – si bien su futuro, que el lector conoce, será desdichado –. En

---

<sup>153</sup> Cf. Cusset (2003: 385).

<sup>154</sup> En su discurso previo, Medea nombra a su padre (v. 1015) y alude además a los futuros hijos de Arete (v. 1028).

<sup>155</sup> Cf. Knight (1995: 255-256), que también establece paralelismos entre Medea y los personajes de Helena (a causa del conflicto con los Colcos por recuperarla) y de Agamenón (por su manera de embravecer a los Argonautas en vv. 1030 y ss., por ejemplo).

<sup>156</sup> El mismo número de doncellas que tenía en la Cólquide (A.R. III 838-840), cf. Hunter (2015: 247); según Knight (1995: 255): “the number may derive from the twelve-fold gift of the Phaeacian nobles (*Od.* 8.390-95, excluding Alcinoos’ contribution as the thirteenth)”.

segundo lugar, Medea comparte con Odiseo ciertos rasgos de personalidad: frente a la ἀμηχανία<sup>157</sup> de Jasón, que apenas tiene protagonismo durante el episodio (vv. 1161-1163), Medea se muestra como un personaje activo y conductor de la acción, como en otros episodios del libro IV<sup>158</sup>; este liderazgo narrativo se muestra sobre todo en sus discursos y en su poder retórico (recuérdese que en su súplica a Arete se repiten varios motivos presentes en las palabras que Odiseo dirige a Nausícaa y a la propia Arete en el episodio homérico). Por último, al igual que Medea (vv. 1062-1067), Odiseo es comparado durante el episodio de los feacios con una viuda (*Od.* VIII 523-531).

El matrimonio feacio formado por Arete y Alcínoo cobra también un protagonismo especial en el episodio, en representación de todos los feacios, pues son ellos los únicos de entre los anfitriones que cuentan en la narración con una intervención en estilo directo<sup>159</sup>. Arete, por una parte, resulta en primer lugar un doblete de Nausícaa, que escucha pacientemente las palabras de auxilio de la recién llegada extranjera. En segundo lugar, la capacidad de influencia de la reina feacia, que se pregona a lo largo de todo el episodio homérico y que, como vimos, ha sido un importante tema de discusión, aquí está presente de forma mucho más concreta<sup>160</sup>: mediante la petición a Alcínoo y, posteriormente, mediante la acción directa – la decisión de enviar un mensajero con instrucciones para la unión entre Jasón y Medea –. En cuanto a Alcínoo, se dice que Apolonio añade al modelo homérico características propias del modelo de rey hesiódico, repartidor de justicia y árbitro de conflictos (*Th.* 81-93)<sup>161</sup>. Por otra parte, como figura de autoridad, Alcínoo aparece en determinado momento caracterizado solemnemente con un cetro y acompañado de soldados feacios. En tercer y último lugar, de manera menos evidente y gracias a la confrontación con un personaje como Medea, sobre todo en lo que concierne a su faceta como hija, en este episodio se produce una anticipación o reminiscencia de Alcínoo como figura paterna.

## 5. Los ecos del personaje de Nausícaa

El material homérico del episodio de los feacios se usa tanto en el canto III, como en el IV, y diferentes aspectos del mismo se seleccionan en cada ocasión<sup>162</sup>. En este apartado analizaremos las alusiones al personaje de Nausícaa que encontramos en *Argonáuticas* concentradas en el tercer canto. Así pues, estudiaremos cómo a través de este tratamiento alusivo se establecen paralelos entre los personajes de Medea y Nausícaa, y consecuentemente, también entre los de Jasón y Odiseo.

La división en escenas del canto III abre las posibilidades narrativas y permite la selección y adaptación de muy diferentes aspectos del episodio homérico de los feacios y, más concretamente, del encuentro entre Odiseo y Nausícaa, de manera libre, no lineal

---

<sup>157</sup> Cf. Vian (1978: 1023-1041).

<sup>158</sup> Como, por ejemplo, el episodio de Talos. Cf. Valverde Sánchez (1989: 232) y Clauss (1997: 175).

<sup>159</sup> Cf. Knight (1995: 246).

<sup>160</sup> Cf. Hunter (2015: 228) y Knight (1995: 250).

<sup>161</sup> Cf. Hunter (2015: 232 y ss.).

<sup>162</sup> Cf. Knight (1995: 256).

ni cronológico. Así pues, conviene destacar en primer lugar que el encuentro entre Jasón y Medea se bifurca en dos escenas: un primer encuentro al comienzo del canto y un reencuentro posterior a la conversación entre Calcíope y Medea. La escena del primer acercamiento entre Jasón y Medea se produce en el momento en el que la embajada de Argonautas entra a palacio para entrevistarse con Eetes. El hipotexto homérico, sin embargo, ya se deja entrever previamente en el pasaje: en primer lugar, mientras los Argonautas se dirigen a casa de Eetes, Hera cubre con la niebla la ciudad (vv. 210-214) para que los héroes pasen desapercibidos hasta llegar al palacio, escena semejante a la del comienzo del canto VII de la *Odisea*, en la que Atenea cubre con niebla a Odiseo con el mismo propósito (*Od.* VII 14-17); en segundo lugar, a la llegada de los héroes a la entrada del palacio, se introduce una *écfrasis* del mismo (vv. 215-248) que comparte características con la descripción del palacio y los jardines de Alcínoo (*Od.* VII 81-132)<sup>163</sup>. La magnificencia de las construcciones ha sido ideada por un dios, Hefesto, al igual las de Alcínoo también se atribuyen al favor de los dioses (y en concreto, los perros también a Hefesto). Además de introducirse rasgos de otros episodios homéricos<sup>164</sup>, hay ciertos detalles que recuerdan al palacio de Alcínoo y que han sido ligeramente modificados: por un lado, comparado con el fructífero jardín de Esqueria, aquí solo se nombra la presencia de unas vides (ἡμερίδες, v. 220); en segundo lugar, los canes esculpidos se sustituyen aquí por la mención de los toros de bronceos pies<sup>165</sup> y bocas. La descripción, al igual que en la *Odisea*, es una pausa narrativa que aumenta la expectación ante el inminente encuentro entre los héroes y Eetes. Por otra parte, la transferencia de rasgos y la conexión entre la Esqueria homérica y la Cólquide<sup>166</sup>, dos tierras lejanas y maravillosas, contrasta con el retrato alejado e lo extraordinario que Apolonio hace de Drépane y de los feacios en el canto IV.

En este contexto plagado de alusiones a la estancia de Odiseo en territorio feacio se narra el primer encuentro, de carácter meramente visual, entre Medea y Jasón (vv. 248-298), que establece dos conexiones con el encuentro entre Odiseo y Nausícaa. En primer lugar, el encuentro sorpresivo se produce gracias a la intervención de Hera, que hace que Medea, normalmente ausente en el templo de Hécate, permanezca en el hogar. Observamos aquí una inversión del motivo de intervención de una diosa con respecto al canto VI de la *Odisea*: Atenea, mediante su discurso, propicia la salida de Nausícaa, aunque con el mismo objetivo, que logre encontrarse “espontáneamente” con el héroe (*Od.* VI 25-40). En segundo lugar, después de que Medea recia el dardo de Eros, se describen los síntomas eróticos que comienza a experimentar. Uno de ellos se centra en el ámbito de la mirada y de la observación, tópico ya presente en el episodio homérico (*Od.* VI 160-161; VIII 459):

<sup>163</sup> Cf. Knight (1995: 227): “In both poets, the description moves from the walls (3.215, *Od.* 7. 86-7) up to the coping stone (3.217-18, *Od.* 7. 87) as if following the eye of the viewer upwards”.

<sup>164</sup> *Od.* V 43-135; XIV 5-20. Cf. Hunter (1989: 121) y Campbell (1983: 23). Knight (1995: 227) recuerda también la conexión de este pasaje con *Il.* XXII 147-152: “The springs are thus associated with one of Odysseus lovers and with the build-up to a climate encounter in the *Iliad*”.

<sup>165</sup> Ya en Píndaro, *Pit.* IV 224-226.

<sup>166</sup> Cf. Cusset (2003: 383).

ἀντία δ' αἰεὶ

βάλλεν ἐπ' Αἰσονίδην ἀμαρύγματα

A.R. III 287-288

De frente lanzaba sin cesar sobre el Esónida los destellos de su mirada.

La posterior narración del reencuentro (vv. 956-1149), ahora de las dos jóvenes a solas, va precedida de sendas escenas de preparación para el mismo, por parte de Medea y por parte de Jasón. A través de diversas evocaciones – al igual que en el primer encuentro – estas escenas contextualizan y sitúan la reunión en las coordenadas del encuentro homérico entre Nausícaa y Odiseo. Por una parte, la escena preparatoria de Medea comienza al amanecer y en ella se hace mención de las doce doncellas que duermen en el vestíbulo de su habitación, lo cual recuerda a las doncellas de la joven feacia en *Od.* VI 18-19, que duermen junto a las puertas de su aposento. La referencia a la preparación del carro (v. 843) también establece conexiones con la escena homérica, si bien no son nombrados los artículos que en él llevan, sino más bien lo que va a transportar la propia Medea: la poción que permitirá a Jasón salir victorioso de las pruebas<sup>167</sup>. En la narración de este viaje en carro se introduce un símil que se inspira claramente en *Od.* VI 102-109<sup>168</sup>:

οἷη δέ, Λιαροῖσιν ἐν ὕδασι Παρθενίῳ  
ἦε καὶ Ἀμνισοῖο λοεσσαμένη ποταμοῖο,  
χρυσείῳσι Λητωῖς ἐφ' ἄρμασιν ἐστηυῖα  
ὠκείαις κεμάδεσσι διεξελάησι κολώνας,  
τηλόθεν ἀντιόωσα πολυκνίσου ἐκατόμβης·  
τῇ δ' ἅμα νύμφαι ἔπονται ἀμορβάδες, αἰ μὲν ἀπ' αὐτῆς  
ἀγρόμεναι πηγῆς Ἀμνισίδες, αἰ δὲ λιποῦσαι  
ἄλσεα καὶ σκοπιὰς πολυπίδακας, ἀμφὶ δὲ θῆρες  
κνυζηθμῶ σαίνουσιν ὑποτρομέοντες ἰοῦσαν –  
ὧς αἴγ' ἐσσεύοντο δι' ἄστεος, ἀμφὶ δὲ λαοί  
εἶκον ἀλευάμενοι βασιληίδος ὄμματα κούρης.

A.R. III 876-886

Como después de bañarse en las tibias aguas del Partenio, o bien en las del río Amniso, la hija de Leto, puesta en pie sobre su carro dorado, atraviesa las colinas con sus raudas cervatillas, acudiendo desde lejos a una humeante hecatombe; y al tiempo la siguen sus compañeras las ninfas, unas congregadas desde la fuente misma del Amniso, otras habiendo dejado bosques y atalayas ricas en manantiales; y en derredor las fieras entre gañidos hopean temblando de miedo a

<sup>167</sup> Compárese con el aceite de *Od.* VI 79, que posteriormente utilizará Odiseo.

<sup>168</sup> Cf. Fusillo (1985: 339) que cataloga el símil como “señal intertextual” y Clare (2002: 197) habla de este pasaje como la contrapartida a la previa comparación entre Jasón y Apolo (A.R. I 306-311).



su paso; así éstas se apresuraban a través de la ciudad, y en derredor las gentes retrocedían evitando las miradas de la joven princesa.

El símil dedicado a Ártemis en el poema homérico se sitúa en la escena de juego entre Nausícaa y sus doncellas (*Od.* VI 102-109). Aquí, en cambio, se ha trasladado a la escena de viaje en carro atravesando la ciudad hasta el templo de Hécate, a pesar de que también se narran posteriormente los juegos entre Medea y sus acompañantes. Este cambio de lugar podría explicarse por el añadido de que aparezca un tercer agente en la comparación, además de la joven protagonista y de sus doncellas: la gente de la ciudad. Notamos aquí un aparente cambio de tono en los símiles dedicados al personaje de Medea<sup>169</sup>: en lugar de parangonarla a personajes anónimos y de origen humilde, como la figura de la viuda o de la cautiva, es comparada con una diosa; además, la comparación crea una atmósfera jovial y apacible en sus inicios – paralela a la atmósfera creada en el canto VI de la *Odisea* a través de la interacción entre Nausícaa y sus doncellas – que se tuerce en cuanto se hace mención de las fieras temerosas<sup>170</sup> ante el paso de Ártemis con su carro. A pesar del detallado discurso en torno a la diosa y sus acompañantes, llegadas desde diferentes lugares, el símil se cierra señalando la reacción de un colectivo de animales que se comparan con la vulgar multitud que se asusta ante la mirada de la joven. Apolonio consigue dar un giro al recurso, alejarse del modelo (*oppositio in imitando*) y adaptarlo al gusto helenístico (mediante la incorporación de personajes que pertenecen a la cotidianidad y al anonimato) e integrar en su discurso una comparación que en principio no está en la línea del resto de símiles aplicados a Medea. El elemento común entre la diosa y la joven, por tanto, dista mucho del modelo: no es en este caso la belleza, sino el terror causado en la gente. El efecto terrorífico de la mirada de Medea es un rasgo genealógico, propio de los descendientes de Helios, y prefigura también el carácter terrible del personaje, que se revelará en próximos eventos.

Tras llegar al templo (v. 888), Medea advierte que es un error dejarse ver entre hombres extranjeros (*cf. Od.* VI 274 y ss.). La joven maga, antes de revelar sus verdaderas intenciones sugiere que, puesto que ya están allí, ocupen el tiempo jugando y recogiendo flores. Si bien no se describe a continuación la escena de juegos, posteriormente sí se toman como excusa para retratar el estado psicológico de Medea a través de su comportamiento mientras estos están teniendo lugar (vv. 948-955): la joven no logra centrar su atención en las actividades lúdicas, interrumpe cada una de ellas y, en lugar de observar a sus doncellas, su mirada se dirige hacia el camino. Está, sin duda, inquieta y expectante ante la inminente llegada de Jasón. En el poema homérico la escena de juego aplaza la próxima aparición de Odiseo, con la diferencia de que Nausícaa desconoce la existencia del hombre extranjero y su estado emocional y psicológico durante la escena de la pelota no está explorado con tanta profundidad ni tan explícitamente como aquí. Por otra parte, en la escena preparatoria de Jasón encontramos un paralelismo con el poema

---

<sup>169</sup> *Cf.* A.R. III 291-297; 656-664; 756-760; 967-972; IV 12-13; 35-40.

<sup>170</sup> Esto recuerda el efecto que Afrodita tiene en los animales en el *Himno a Afrodita* (V 69 y ss.). También es preciso observar cómo Ártemis inspira en el último momento una reacción asociada a otra diosa cercana a Medea, Hécate: *cf.* Campbell (1983: 57-58), que habla también de la evocación sutil de una atmósfera nupcial a través del símil.

homérico: al igual que Odiseo es embellecido por Atenea (*Od.* VI 229-237), aquí se narra el embellecimiento de Jasón gracias a Hera y las reacciones ante su imagen (vv. 919-925), hecho que contribuye a resaltar más si cabe las virtudes esenciales de este personaje, la belleza y el encanto. Por último, el símil que narra su llegada al punto de encuentro (vv. 956-961) establece una conexión con la aparición sorpresiva de Odiseo ante las doncellas y el símil del león (*Od.* VI 127-136)<sup>171</sup>: el efecto que Sirio y el león causan en los rebaños, así como el fulgor que emana de la estrella y de la mirada de la fiera. El brillo del astro, presentado como algo bello, esconde sin embargo desdichas: el terror que la imagen de Odiseo causó en las doncellas se transmuta aquí en el impacto y las consecuencias infaustas del encanto de Jasón sobre Medea.

La reunión en sí misma, desde el punto de vista estructural, repite el patrón del encuentro entre Odiseo y Nausícaa: a la petición de ayuda del extranjero en calidad de suplicante (vv.975-1007) le siguen las instrucciones detalladas del personaje ayudante (vv. 1026-1062). Jasón depende de la decisión de Medea tanto como Odiseo dependía de la decisión de Nausícaa. Por otra parte, Jasón recurre en su discurso, a modo de alabanza y seducción, al mismo recurso que utiliza Odiseo en alguna ocasión: elogiar la belleza de la joven (vv. 1006-1007). Medea, por su parte, menciona en dos ocasiones (vv. 1069-1071; 1109-1111) el deseo de que Jasón la recuerde a razón de la ayuda prestada, al igual que Nausícaa en su despedida (*Od.* VIII 461-462). Añade Medea que ella también recordará a Jasón.

Además de estas evocaciones en las escenas de encuentro y los acontecimientos narrados con anterioridad a las mismas, existe otro momento de la narración situado en el tercer y último monólogo de Medea (III 771-801) que establece conexiones con el episodio del encuentro homérico. En él, la joven es invadida por la duda, la indecisión y el miedo a los acontecimientos futuros, si llega a prestar su ayuda a Jasón. Imagina su propio suicidio después de la consecución de las pruebas por parte del héroe y dice lo siguiente:

ἀλλὰ καὶ ὥς φθιμένη μοι ἐπιλλίξουσιν ὀπίσσω  
κερτομίας, τηλοῦ δὲ πόλις περὶ πᾶσα βοήσει  
πότμον ἐμόν· καὶ κέν με διὰ στόματος φορέουσαι  
Κολχίδες ἄλλυδις ἄλλαι ἀεικέα μωμήσονται·  
ἥτις κηδομένη τόσον ἀνέρος ἀλλοδαποῖο  
κάθθανεν, ἥτις δῶμα καὶ οὖς ἤσχυνε τοκῆας,  
μαργοσύνη εἶξασα· – τί δ' οὐκ ἐμόν ἔσσεται αἴσχος;  
ὦ μοι ἐμῆς ἄτης. ἦ τ' ἂν πολὺ κέρδιον εἶη  
τῆδ' αὐτῆ ἐν νυκτὶ λιπεῖν βίον ἐν θαλάμοισιν,  
πότμω ἀνωίστω κάκ' ἐλέγχεα πάντα φυγοῦσαν,  
πρὶν τάδε λωβήεντα καὶ οὐκ ὀνομαστὰ τελέσσαι.”

A.R. III 791-801

<sup>171</sup> Cf. Hunter (1989: 202-203), que también habla de Il. XXII 25-32 como modelo para este símil.

Pero incluso así, muerta, se mofarán de mí después con burlas. La ciudad entera muy lejos pregonará mi destino; y llevándome de boca en boca por todas partes las mujeres cólquides murmurarán cosas indignas: “la que murió por cuidarse de un hombre extranjero; la que deshonró su casa y a sus padres por ceder a una impúdica pasión”. ¿Qué deshonra no habrá para mí? ¡Ay, qué desgracia la mía! En verdad mucho mejor sería dejar la vida esta misma noche en mi alcoba, con un destino insospechado, y escapar a todos los viles oprobios, antes de cometer esos actos ignominiosos e innombrables.

Este pasaje está estrechamente relacionado con *Od.* VI 273-288. En ambos textos las jóvenes reflexionan sobre su reputación y sobre la posible maledicencia ante unas circunstancias personales similares: su relación con un hombre extranjero. Hay en cada uno de los pasajes un discurso hipotético imaginado por las protagonistas y atribuido a alguno de sus respectivos ciudadanos. En el caso de la *Odisea*, dicho discurso es analizado por De Jong como lo que ella denomina *potential tis-speech*, un discurso futuro e imaginario en el que el hablante pone en boca de alguien anónimo sus propios sentimientos<sup>172</sup>. Tanto en la *Iliada* (XXII 104-110) como en la *Odisea* (III324-329) podemos encontrar otros ejemplos de este recurso<sup>173</sup>. Lo que hace, sin embargo, relevante la comparación entre la aplicación del mismo en los episodios de Nausícaa y Medea es precisamente su relación con el mismo motivo folclórico: el héroe que llega como extranjero a un país y desposa a la princesa del lugar.

Observamos que ambos pasajes pueden estructurarse claramente en tres partes: una primera parte (vv. 791- 794; *Od.* VI 273-275), en la que ambas advierten el peligro de futuras habladurías y en la que se fija el autor o autores de esas murmuraciones (en la medida de lo posible, dado el carácter anónimo de la atribución); una segunda parte (vv. 795-797; *Od.* VI 276-284), que se corresponde propiamente con el discurso imaginado; y una tercera parte (vv. 797-801; *Od.* VI 286-288), en la que se narran las reflexiones y conclusiones de cada una de ellas en torno a la situación hipotética.

En la primera parte de ambos textos (vv. 791-794; *Od.* VI 273-275), encontramos ya dos paralelos léxicos: ὀπίσσω en la misma posición del primer verso<sup>174</sup> y el uso de los verbos μωμεύη (*Od.* VI 274) y μωμήσονται (A.R. III 749). Con relación a μωμήσονται, en los comentarios se alude al evidente paralelo con unas palabras de Helena en *Il.* III 411-412 (Τρωαὶ δέ μ' ὀπίσσω πᾶσαι μωμήσονται), momento en el que aparece también la misma idea de exposición a la opinión pública de las mujeres del lugar<sup>175</sup>. Sin embargo, aunque algunos señalan como antecedente general el discurso de Nausícaa, no se tiene en cuenta que también en él aparece una variante de esta misma forma verbal. Puede considerarse este, por tanto, un ejemplo de cómo Apolonio llega a

---

<sup>172</sup> Cf. De Jong (2001: 166).

<sup>173</sup> Cf. Hunter (1989: 183) y De Jong (2001: 166).

<sup>174</sup> Aunque esta posición es común y se encuentra en muchos otros lugares de los poemas homéricos.

<sup>175</sup> Cf. Hunter (1989: 183).

fusionar en un mismo momento varios episodios o escenas de los poemas homéricos<sup>176</sup>. Por otra parte, en cuanto a la fijación de la autoría del discurso imaginado, Nausícaa lo atribuye a alguien cualquiera (τις) de entre los feacios (τῶν), de los cuales estaba hablando anteriormente. Medea, por su parte, adscribe el discurso doblemente: a la ciudad al completo (πόλις πᾶσα<sup>177</sup>) y a las mujeres de la Cólquide (Κολχίδες ἄλλαι). Por último, es notable ya desde un principio el tono más vehemente y excitado de las palabras de Medea: no sólo en cuestiones de contenido (ella se ha suicidado en su hipotética escena, sino también de forma (nótese la aliteración en πόλις περὶ πᾶσα βοήσει πότμον ἐμόν).

En la segunda parte (vv. 795-797; *Od.* VI 276-284), el discurso hipotético, podemos encontrar en ambos casos una referencia la condición de extranjero del hombre en cuestión (ξεῖνος / ἀνέρος ἀλλοδαποῖο), en la que está presente la idea, recurrente en la literatura griega, de que es una estupidez pretender algo que está lejos del hogar<sup>178</sup>. Por otra parte, se ofrece en cada uno de los discursos una distinta perspectiva y visión respecto al tipo de unión de la joven princesa y el extranjero de turno: mientras que en el pasaje de la *Odisea* se hace alusión a una unión matrimonial (πόσις), en el caso de *Argonáuticas* la unión que se describe tiene visos de desmesura y falta de decoro, más orientada al carácter excesivamente sexual de una relación (μαργοςύνη). Además, puede observarse que el objeto de discusión en cada caso cambia: en las palabras de Nausícaa el énfasis se pone en el personaje del hombre extranjero (se describe su apariencia y su condición en primer lugar y, en segundo lugar, se hacen conjeturas acerca de su origen); en *Argonáuticas*, es Medea en cambio el foco de las habladurías (ἦ τις...κάτθανεν, ἦ τις...ἦσχυνε). Esto se explica quizá porque Nausícaa expresa de manera indirecta mediante este discurso lo que el pudor que la caracteriza le impide verbalizar directamente: sus anhelos matrimoniales, personificados en ese instante en la figura de Odiseo, que la está escuchando; mientras tanto, Medea no tiene auditorio alguno salvo ella misma, se trata de una introspección psicológica en la que es ella en ese momento el centro de sus preocupaciones. Es notable en esta segunda parte, finalmente, la dispersión y extensión de las palabras imaginadas por Nausícaa frente a la brevedad, concisión y, una vez más, vehemencia de las palabras de Medea, que repite la idea de su muerte (κάτθανεν).

En la tercera parte (vv. 797-801; *Od.* VI 285-288), retoman su propio discurso y encontramos aquí juicios morales emitidos esta vez por ellas mismas: Medea emite su juicio bajo la forma de pregunta retórica (Τί δ' οὐκ ἐμόν ἔσσεται αἰσχος;) y además alude a su posible unión con Jasón como τάδε λωβήεντα καὶ οὐκ ὀνομαστὰ. Por su parte, Nausícaa, en lugar de reprocharse a sí misma, dirige su crítica a una joven indefinida, cualquiera, que osara unirse a un hombre antes de casarse. En esta parte de su

---

<sup>176</sup> Cf. Knight (1995: 62 y ss.).

<sup>177</sup> Aunque algunos interpretan τηλοῦ δὲ πόλις πᾶσα como “cada una de las lejanas ciudades”, cf. Hunter (1989: 183).

<sup>178</sup> Cf. Hunter (1989: 183).

discurso volvemos a encontrar paralelos con partes del discurso de Medea: por un lado, el uso del relativo (ἡ τις) y, por otro, la mención a los padres (πατρὸς καὶ μητρὸς), a los que Medea ya había aludido antes bajo la forma τοκῆας.

Por último, podríamos hablar de la función del recurso en cada uno de los textos. En la Odisea, su principal función es argumental, ya que esta reticencia de Nausícaa permite que Odiseo llegue solo ante los feacios, contribuyendo a aumentar la tensión narrativa y la expectación; en segundo lugar, el recurso también colabora en la caracterización del personaje mediante la expresión indirecta de sus propios sentimientos y, en consecuencia, forma parte de la sugestión erótica que permea todo el encuentro entre Odiseo y Nausícaa. En Argonáuticas, el discurso forma parte de la profundización en la psicología del personaje de Medea, en sus dudas y en su indecisión; además, podemos hablar de una función proleptica del recurso, ya que, si bien el futuro no deparará el suicidio de Medea, sí que será funesto y traerá consigo el asesinato de su hermano y el posterior abandono de Medea por parte de Jasón. No debemos olvidar que una de las consecuencias irremediables de la inserción de un discurso hipotético de tal clase es el contraste entre la situación imaginada y los hechos reales que finalmente sucederán y que, en el caso de Medea, ya son conocidos. En Apolonio hay un frecuente juego de alusión a los infaustos hechos futuros, desde las distintas menciones del abandono de Ariadna<sup>179</sup>, hasta el uso de símiles, como hemos tenido ocasión de analizar, casi proféticos, orientados en sus detalles hacia un funesto futuro (A.R. III 956-961; IV 1062-1067). De ahí la alusión repetida en las palabras de Medea a su destino a lo largo de este pasaje (πότημον ἐμόν, πότημῳ ἀνώϊστῳ).

Los hechos, la narración alusiva y el motivo folclórico compartido colocan a Jasón y a Medea, desde el punto de vista de estas primeras interacciones, en la misma posición que ocupan Odiseo y Nausícaa. Por otro lado, la significación del encuentro entre los personajes homéricos es transformada: lo que allí era alusión y evocación, aquí es la expresión inequívoca de la naturaleza erótica de la relación entre Jasón y Medea, que se consolida formalmente en el canto IV. Así pues, Medea y Nausícaa pertenecen al mismo prototipo de personaje de la narración folclórica, el de la doncella que ayuda al héroe extranjero en apuros, aunque se desarrollan en distintas direcciones en función de su papel en la historia y del grado de protagonismo que ostentan en el entramado general de la obra. El interés de Apolonio por este tipo de personaje, el de la doncella, se manifiesta también en los detalles: recuérdese el símil con el que son comparadas las Nereidas en A.R. IV 948-955, que evoca el momento homérico de juego entre las doncellas feacias en Od. VI 99-100. Más particularmente, la atención prestada a la figura de la joven que anhela el matrimonio con un extranjero aparece ya desde el primer canto<sup>180</sup>:

---

<sup>179</sup> A.R. III 998 y ss.; 1097.

<sup>180</sup> A este respecto *cf.* Hunter (1989: 230) sobre el símil del tizón en A.R. III 291-297: “the simile expresses the sense that in a Young girl like Medea love is always waiting to appear”. Nótese también la expresión ἀδμητας παρθενικᾶς (A.R. III 4-5), que Clauss (1997: 152) relaciona con *Od.* VI 109 (παρθένος ἀδμηής).

γάννυται δέ τε ἠιθέοιο  
παρθένος ἰμείρουσα μετ' ἄλλοδαποῖσιν ἔόντος  
ἀνδράσιν, ὧ κέν μιν μνηστὴν κομέωσι τοκῆες

A.R. 778-780

(...); y se alegra la doncella deseosa del joven que habita entre las gentes extranjeras, a quien reservan como prometida sus padres.

Los ecos de la figura de Nausícaa en el canto III nos ayudan a recordar la esencia que comparten la princesa feacia y la joven maga. La conexión enfatiza en ciertos momentos las características de Medea más alejadas de su vehemencia y su crueldad<sup>181</sup>, más cercanas al arquetipo folclórico de la joven princesa inocente. Esta inocencia y esta vuelta a los orígenes puede observarse finalmente en la enumeración, durante la escena en la que se plantea el suicidio (A.R. III 802-821), de los goces de la vida más gratos para la joven: Medea, “como una muchacha” (οἶά τε κούρη), recuerda “la alegre compañía de las de su edad” (ὁμηλικίης περιγηθέος).

---

<sup>181</sup> Cf. Clauss (1997: 177). Sobre la dualidad de Medea cf. Hunter (1993: 59).

**CAPÍTULO III: EL EPISODIO DE LOS FEACIOS Y LA  
FIGURA DE NAUSÍCAA EN OTROS TEXTOS DE LA  
LITERATURA GRECOLATINA Y MEDIEVAL**





## 1. Conversión del episodio en la trama total de una obra

Son varias las obras que tratan el episodio homérico de los feacios de las que tenemos constancia: por un lado, una perteneciente a la producción temprana de Sófocles (Ναυσικάα ἢ Πλύντριαι); por otro, una comedia de Fililio (Ναυσικάα ἢ Πλύντριαι), otra de Formis (Ἀλκίνους) y otra de Eubulo (Ναυσικάα), pertenecientes a la Comedia Antigua los dos primeros y a la Comedia Media, el último; finalmente, Ovidio (*Pont.* IV 12, 27) nos habla del poeta Tuticano y de su *Feácida* (*Phaeacida*), si bien es posible que esta fuera más bien una traducción (*Maeonia Phaeacida vertit*, *Pont.* IV 16, 27). Tenemos también noticia de obras que, a juzgar por su título, podrían quizá haber tratado el tema: se trata del Ὀδυσσεὺς Ναυαγός de Epicarmo (Comedia Antigua) y del Ὀδυσσεὺς Ἀπονιζόμενος de Alexis (Comedia Media). De las obras de Fililio<sup>182</sup>, Formis<sup>183</sup>, Epicarmo<sup>184</sup> y Alexis<sup>185</sup> conservamos apenas los títulos. De la comedia de Eubulo quedan un par de versos, transmitidos por Ateneo (VII 79.22), en los que se compara a Odiseo, al tercer día de su naufragio, con un mújol<sup>186</sup>. De la obra de Sófocles contamos con unos pocos versos que con toda seguridad pertenecen a la pieza y, además, con una serie de fragmentos que podrían formar parte de ella y que, se discute<sup>187</sup>, formarían parte del supuesto relato de Odiseo ante los feacios. Sabemos, además, que Sófocles participó en la representación interpretando a Nausícaa. Los pasajes conservados, sin embargo, no resultan concluyentes para determinar con seguridad el tono de la pieza, aunque hay quienes la han considerado un drama satírico. Estos tratamientos, incluso la traducción de Tuticano, implican una selección consciente y una recentralización de la materia feacia: lo que en la *Odisea* era una historia episódica integrada en un argumento más amplio se convierte aquí en la trama total de una obra. Por otra parte, cabe destacar la cantidad de tratamientos en clave cómica que hemos encontrado y de los que, por desgracia, poco puede decirse salvo la mera constatación de su existencia.

## 2. Integración compleja del episodio en una obra mayor: *Eneida*

Los feacios aparecen directamente nombrados en la *Eneida* en una sola ocasión (*protinus aërias Phaeacum abscondimus arces*, *Aen.* III 291<sup>188</sup>), en boca del mismo Eneas, que constata su existencia y la decisión de pasar de largo. Por el contexto se deduce que el territorio de los feacios es identificado en este caso con Corcira. No existe, por

---

<sup>182</sup> Sch.Ar.Av.1568. Cf. Meineke (1840: 860).

<sup>183</sup> *Suda* φ 609.

<sup>184</sup> Ath. XIV 10.35.

<sup>185</sup> *Antiatt.* 98,17.

<sup>186</sup> Según Hunter (1983:159) los versos podrían formar parte del prólogo.

<sup>187</sup> Acerca de la obra de Sófocles seguimos de cerca la información proporcionada por Lucas de Dios (1983: 216-218).

<sup>188</sup> La breve caracterización del territorio parece aludir a la altura de las construcciones feacias (*Od.* VII 85).

tanto, en la obra virgiliana un episodio que podemos llamar, propiamente, de los feacios. La presencia del mismo y del personaje de Nausícaa en la *Eneida* es similar a la reescritura helenística que encontramos en el canto III de las *Argonáuticas* de Apolonio en dos aspectos: en primer lugar, el episodio homérico aparece integrado de manera compleja en una obra mayor de carácter épico y episódico, mediante recreaciones o ecos parciales y dispersos; en segundo lugar, en ambas obras el personaje de Nausícaa nunca aparece explícitamente, sino que se esconde detrás de un personaje femenino protagonista diferente (Medea; Dido) y también en personajes femeninos secundarios (Arete; Venus). Los paralelismos con el encuentro entre Odiseo y Nausícaa se concentran en *Aen.* I, con mucha influencia también, en este tramo inicial de la llegada y estancia de Eneas en Cartago, del episodio homérico de Circe<sup>189</sup>. En la llegada de Eneas y sus compañeros a la costa africana, la descripción del puerto natural que los recibe (*Aen.* I 159-169) construye la imagen de un paradero ambiguo a partir del que se intuye al mismo tiempo peligro (*vastae rupes*, v. 162; *minantur*, v. 162; *atrum nemus*, v. 165; *horrenti umbra*, v. 165) y también seguridad y tranquilidad (*aquae dulces*, v. 167; *vivo saxo*, v. 167; *Nympharum domus*, v. 168). Esta descripción ambivalente, que toma como modelos<sup>190</sup> llegadas a lugares tanto favorables como desfavorables, plantea dudas sobre la suerte inmediata de Eneas. A este pasaje se añade el componente del encuentro primero con una inmortal (*Aen.* I 314-417) y la primera visita de Mercurio (*Aen.* I 297-304), que acercan el episodio a la atmósfera de la estancia de Odiseo en Ogigia y en Eea. Esta amalgama de semejanzas con diversos episodios de la *Odisea* (*contaminatio*) establece en un primer momento dudas sobre qué tipo de espacio de recibimiento será Cartago para Eneas y, también, sobre cuál será el grado de retención que obstaculizará la misión del héroe: ¿será Cartago un lugar de paso antes de llegar al destino final (Esqueria)? ¿Un particular y, a la postre, favorable alto en el camino con ciertos componentes de peligro iniciales (Eea)? ¿O un largo encarcelamiento (Ogigia)<sup>191</sup>? Dicho de otra forma, desde el punto de vista de los personajes femeninos de la *Odisea*, ¿será Dido una admirada Nausícaa, una amante cordial y, en cierta forma, indiferente como Circe, o un afecto con más hondas aspiraciones como el de Calipso? No debemos olvidar, sin embargo, que la complejidad intertextual que entraña la construcción de Dido va más allá del poema homérico y toma prestadas características de otros personajes femeninos de la literatura grecolatina en general, no sólo de la épica<sup>192</sup>. En *Aen.* I se concentran, por tanto, las alusiones más evidentes al encuentro de Odiseo y Nausícaa. Estructuralmente, sin embargo, la influencia del episodio de los feacios abarca los cuatro primeros libros de la *Eneida* al completo (llegada, encuentro, relato de las aventuras pasadas y partida). En ambos episodios se parte del mismo origen temático-estructural, es decir, del motivo folclórico

<sup>189</sup> Cf. Galindo Esparza (2015: 159-162).

<sup>190</sup> Sobre los modelos homéricos para este pasaje (*Od.* IX 116-124; X 87-94; XIII 96-104), cf. Estefanía – Fraga (2016: 117-118) y Dekel (2012: 81).

<sup>191</sup> Cf. Dekel (2012: 81).

<sup>192</sup> Además de las mujeres de la épica (Circe, Calipso, Nausícaa, Penélope y la Medea y la Hipsípila de Apolonio) y la tragedia (Fedra, Estenebea y la Medea de Eurípides), Virgilio tiene muy en cuenta las características de los amantes de la elegía amorosa romana para la construcción de Dido, cf. Cairns. (1989: 134-136).

de la llegada de un extranjero a un reino desconocido y su casamiento con la princesa del lugar. Además, en ocasiones se ha interpretado que los feacios podrían relacionarse con estos *púnicos*, y que el paso intermedio entre estas dos identidades serían los relatos ficticios de Odiseo, en los que el héroe identificaría a los de Esqueria, en su versión más realista de los hechos, como *fenicios*<sup>193</sup>. No en vano son los de Cartago, y en particular la reina Dido, quienes acogen el relato del héroe. Por último, otra de las razones por las que podría considerarse Cartago como un equivalente de Esqueria es – mediando entre ellas las *Argonáuticas* de Apolonio – que Cartago se convierte también en un lugar en donde la idea del matrimonio cobra bastante importancia. En resumen, Cartago es, al igual que la Esqueria homérica, marco del relato del héroe y, lo mismo que la Drépane helenística, escenario en el que se celebra una particular unión matrimonial<sup>194</sup>.

Además de esta influencia del episodio de los feacios durante la etapa de Eneas en Cartago, también es posible rastrear elementos del episodio evocados en otras partes de la *Eneida*. En primer lugar, la celebración de juegos atléticos en *Aen.* V, que tiene como modelo no sólo los de *Il.* XXIII, sino también las competiciones de *Od.* VIII en Esqueria<sup>195</sup>. En segundo lugar, dos paralelos claros entre Nausícaa y Lavinia son evidentes: por un lado, su papel de princesa que se relaciona con el extranjero que llega al reino de su padre; por otro, de manera más concreta, los numerosos hombres que las pretenden como esposa (*Od.* VI 283-284; *Aen.* VII 52-55)<sup>196</sup>.

A continuación, analizamos la integración del episodio de los feacios en *Aen.* I-IV: en primer lugar, el encuentro entre Eneas y Dido; en segundo lugar, la relación entre los personajes de Eneas y Odiseo; por último, las similitudes y diferencias que existen entre Dido y Nausícaa, así como el papel que juega el desarrollo de la pasión amorosa en la utilización y transformación de elementos del episodio homérico.

## 2.1. El encuentro

Existe en *Aen.* I un juego de identificación entre Dido, Diana y Venus relacionado con el encuentro entre Odiseo y Nausícaa en la *Odisea*:

---

<sup>193</sup> El discurso en el que podría establecerse una correspondencia más clara entre las gentes feacias y los fenicios es el dirigido a Atenea (*Od.* XII 256-286). Sobre esta interpretación *cf.* Dekel (2012: 80): “Virgil has transformed the magical Phaeacians into the concrete ancestors of Hannibal and his menacing armies, and thereby provides a kind of external authentication for his story”.

<sup>194</sup> Sobre la controversia de la validez del matrimonio entre Dido y Eneas, *cf.* Cairns (1989: 47-49).

<sup>195</sup> Las similitudes que encontramos entre los juegos de Sicilia y los de Esqueria son: la fertilidad que caracteriza el lugar en el que se celebran, los parecidos numéricos y organizativos y, sobre todo, los paralelos entre los nombres de algunos participantes (Salius en *Aen.* V 321 por Ἄλιος en *Od.* VIII 119; Euryalus en *Aen.* V 322 por Εὐρύαλος en *Od.* VIII 115). *Cf.* Cairns (1989: 230-231).

<sup>196</sup> Según Cairns (1988: 152) el hecho de que Lavinia, a diferencia de la joven feacia, aparezca siempre en un entorno público y acompañada del rey o de la reina (*Aen.* VII 71-77; XI 477-487) hace imposible que Nausícaa se convierta en un modelo extensivo para la construcción de su personaje. Nausícaa pertenece a un mundo más cercano a lo mítico, en el que la excepcional soledad y exposición de una muchacha joven es un tópico, un escenario posible.

Estructura del doble encuentro		
Odiseo	1º Nausícaa: mortal presentada como diosa ( <i>Od.</i> VI 102-109 y 149-152).	2º Atenea: diosa bajo apariencia mortal ( <i>Od.</i> VII 19-77).
Eneas	1º Venus: diosa bajo apariencia mortal ( <i>Aen.</i> I 314-417).	2º Dido: mortal presentada como diosa ( <i>Aen.</i> I 498-504).

Primero, Eneas se encuentra con Venus, camuflada en la apariencia mortal de una joven cazadora; después, se encuentra con Dido, comparada en su primera aparición a la diosa de la caza, Diana. El mecanismo de la *Odisea* del doble encuentro con una mortal, en primer lugar, y con una diosa bajo apariencia mortal, en segundo, queda invertido en el caso de la *Eneida*. Como consecuencia, cuando en el primer encuentro Eneas identifica a la doncella cazadora (Venus, *Aen.* I 327-32) con una diosa, el tópico de la manifestación de la duda sobre la mortalidad de una joven (*Od.* VI 149-152) se carga de ironía dramática. Eneas no sabe, de momento, que en realidad está hablando con una diosa. Este encuentro con su madre, por un lado, contribuye a desarrollar la atmósfera de caza dispersa a lo largo de la historia de Dido y Eneas (*v. gr.* *Aen.* IV 69-73); por otro, esta intervención de Venus resulta de gran utilidad para el héroe en su posterior encuentro con Dido y es determinante a la hora de dinamizar una de las cuestiones más relevantes en el episodio de Cartago y, también, en el de los feacios: la hospitalidad. Esta escena incorpora elementos del encuentro homérico entre Odiseo y Nausícaa. Venus aparece como guía e intermediaria para Eneas en este nuevo territorio y le proporciona información sobre sus habitantes e instrucciones para la llegada a la ciudad, lo mismo que Nausícaa (*Od.* VI 255-315) y Atenea (*Od.* VII 28-77) a Odiseo<sup>197</sup>. Podría interpretarse, por el contrario, que más que una inversión del doble encuentro mortal/inmortal del episodio homérico de los feacios, se trata del seguimiento, otra vez más, del episodio de Circe (*Od.* X 277-309), en el que el héroe se encuentra en primer lugar con un dios bajo apariencia mortal (Hermes; Venus) que le proporciona información útil en su inminente encuentro con un personaje femenino ayudante (Circe; Dido).

En este juego de identificación, que vertebra la estructura del encuentro entre Dido y Eneas, tiene un protagonismo especial el símil de Diana aplicado a Dido. Desde el punto de vista de los elementos narrativos, el símil se presenta en el momento del encuentro como el recurso más evidente sobre el que podemos rastrear los rasgos de intertextualidad entre el pasaje virgiliano y el episodio homérico de los feacios:

qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi  
exercet Diana choros, quam mille secutae

<sup>197</sup> Desde el punto de vista de la información proporcionada, Dido es el equivalente de Arete en *Od.* VI y comienzos de *Od.* VII: se anticipa información sobre ella y se le otorga importancia. *Cf.* Knauer (1964: 164).

hinc atque hinc glomerantur Oreades; illa pharetram  
fert umero gradiensque deas supereminet omnis  
(Latoniae tacitum pertemptant gaudia pectus):  
talis erat Dido, talem se laeta ferebat  
per medios instans operi regnisque futuris.

*Aen.* I 498-504

Lo mismo que Diana, que a orillas del Eurotas  
o a lo largo de las cumbres del Cinto, va guiando  
la danza de sus coros – la siguen mil Oréades  
apiñadas a izquierda y a derecha –, ella al hombro la aljaba camina y a su paso  
se destaca sobre todas las diosas, el gozo punza el alma de Latona en silencio,  
así va Dido, ufana en medio de los suyos, alentando las obras  
y el esplendor futuro de su reino<sup>198</sup>.

La comparación (*Aen.* I 498-504) enfatiza el momento en el que Dido aparece por primera vez en la historia (aunque no en el texto, pues Venus habla de ella previamente en su encuentro con Eneas, *Aen.* I 340-369). La reina se muestra ante la multitud acompañada de una numerosa escolta de jóvenes (*magna iuvenum stipante caterva*, *Aen.* I 497), entre la muchedumbre está Eneas escondido (al igual que Odiseo) y observando. Alrededor del símil Dido/Diana se teje una red de referencias más o menos directas a la diosa: previamente en su encuentro con Eneas, Venus se presenta bajo la apariencia humana de una doncella vestida con el atuendo asociado típicamente a Diana<sup>199</sup>; posteriormente, en el momento previo a la salida de caza, también Dido es presentada con una vestimenta que recuerda a la de la diosa (*Aen.* IV 138-139) y el aspecto de Eneas se compara al de Apolo mediante otro símil (*Aen.* IV 143-150). Como en el caso de Nausícaa, mediante esta comparación se enfatiza la superioridad (*exercet, supereminet, instans*)<sup>200</sup> de la protagonista sobre un determinado grupo de personas, numeroso e imponente en este caso (*glomerantur, per medios, regnis, deas omnis*)<sup>201</sup>. El factor que determina esta preeminencia sobre el resto no parece ser en esta ocasión la apariencia

---

<sup>198</sup> Traducción de Echave-Sustaeta (1992: 155-156).

<sup>199</sup> *Ov. Met.* X 536: *nuda genu, vestem ritu succinta Dianae, cf. VV. AA.* (2009: 25).

<sup>200</sup> Macrobio (*Sat.* V 2, 13) compara exactamente los dos versos en los que se define este aspecto: *Od.* VI 107 y *Aen.* I 501. Por otra parte, Luciano (*Par.* 26) también se sirve de la comparación homérica para indicar la cualidad superior del arte del parasitismo (Nausícaa) sobre la retórica y la filosofía (sus doncellas).

<sup>201</sup> Inmediatamente antes de introducirse el símil se ha hecho referencia a Penthesilea (*Aen.* I 490-493). En su descripción en este pasaje y también en la caracterización de Camila (*Aen.* VII 803-817 y XI 648-665) se enfatiza esta prestancia y preeminencia de la protagonista por encima de un grupo numeroso (*miliisque in milibus ardet*, *Aen.* I 491; *agmen agens equitum et florentis aere catervas*, *Aen.* VII 804; *medias inter caedes exultat*, *Aen.* XI 648), rasgo que en el símil homérico también se aplica a Nausícaa. Es más claro el paralelo en el caso de Camila, que, además de disponer del excepcional favor de la propia Diana, cuenta con un grupo de *comites*, de *ministras* (*Aen.* XI 655, 658) a su servicio, como Nausícaa. La joven feacia también comparte con las dos guerreras su virginidad, un atributo de la comparación importante que se pierde en el caso de Dido.

física<sup>202</sup>, sino más bien la posición social y política: mientras que la jerarquía de Nausícaa se enmarca en una atmósfera adolescente y liviana en la que ella es princesa en una tierra lejana, aislada y de carácter contemplativo y jovial como es Esqueria, el personaje de Dido se encuentra en una etapa más adulta y experimentada de la vida y ocupa, además, una posición de poder en una ciudad tan relevante en términos históricos como es Cartago. La edad y el rol social establecen, por tanto, un punto de partida distinto para cada una de las protagonistas del símil. Con relación a la reutilización del símil, Aulo Gelio (*N. A.* IX 9.12) recoge la opinión negativa que de esta “traducción” virgiliana de Homero tenía Valerio Probo. Tres son sus objeciones: en primer lugar, el hecho de que no se pueden establecer paralelos claros entre Dido y el acto de la caza; en segundo lugar, que Virgilio no hace referencia a la pasión de Diana por la caza apenas, como sí lo hace Homero de manera evidente; en tercer lugar, la mala traducción de la expresión γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ (*Od.* VI 106). Más allá de la discusión en torno a estas tres observaciones, este juicio acerca de la adaptación de Virgilio nos conduce a preguntarnos qué es lo que realmente media en la elección, por parte del poeta mantuano, de integrar aquí el pasaje homérico: ¿la similitud entre Dido y Diana o los paralelos que puedan establecerse entre la reina de Cartago y Nausícaa? Por un lado, Dido y Diana comparten preeminencia respecto a sus numerosos súbditos y, si bien es cierto que aquí el efecto entre la comparación evidente entre danza y caza no está presente, sí podemos establecer una semejanza, aunque más difusa, entre la actividad conjunta de la cacería, tutelada por la diosa, y el trabajo en común que es la construcción de una ciudad, gobernado por la autoridad de Dido. Con todo, hay un claro deseo, a través de Diana, de aludir a Nausícaa y a ese momento de jovial tranquilidad, paradigmas ya – personaje y escena – de los instantes previos al encuentro con un héroe extranjero. El símil, por lo tanto, tiende puentes hacia ambas direcciones: hacia Diana y hacia Nausícaa. Además, existe el precedente de Apolonio (*A.R.* III 876-886), que tiene más peso del aparente en la elaboración de esta escena<sup>203</sup>: por un lado, se asemejan en la ubicación de la protagonista en el centro de la ciudad en el momento de la comparación (Dido sale del templo de Juno y Medea se dirige al de Hécate)<sup>204</sup>; por otro, podría pensarse, además, que con este símil también se anticipa el futuro desdichado de Dido, recordando de manera indirecta a Medea. Sin embargo, quien explotará de manera más evidente el carácter anticipatorio que a partir de Apolonio tiene el símil es Valerio Flaco:

florea per uerni qualis iuga duxit Hymetti  
aut Siculo sub rupe choros hinc gressibus haerens  
Pallados, hinc carae Proserpina iuncta Dianae,  
altior ac nulla comitum certante, priusquam

<sup>202</sup> Aunque previamente se ha aludido a la belleza de Dido, *Aen.* I 496.

<sup>203</sup> Para la mediación del símil de *Argonáuticas* en la adaptación virgiliana de la comparación homérica, cf. Nelis (2001: 82-86), que enfatiza la imposibilidad de asimilación de Dido en esta escena a un único personaje.

<sup>204</sup> Según Nelis (2001: 83), esta “atmósfera de seriedad urbana” la toma Virgilio de Apolonio. La posición del símil al comienzo del encuentro y no en el desarrollo, como en Apolonio, procedería del poema homérico.

palluit et viso pulsus decor omnis Auerno;  
talis et in vittis geminae cum lumine taedae  
Colchis erat nondum miseros exosa parentes.

Val.Flac. V 343-349

“Cual, por las cumbres floridas del primaveral Himeto o bajo el peñón sículo, guió Prosérpina los coros pegándose por aquí a los pasos de Palas, unida por allá a su querida Diana, más alta que el grupo de sus compañeras, de las que ninguna podría con ella competir, antes de que palideció y de que su belleza toda se perdió a la vista del Averno, tal era con sus ínfulas y con la luz de dos teas gemelas la Colca, que no odiaba aún a sus desventurados padres”<sup>205</sup>.

Tras un pasaje que sigue muy de cerca la estructura del encuentro en *Od.* VI<sup>206</sup>, Valerio Flaco hace desaparecer parcialmente a Diana y en su lugar coloca a Prosérpina. La juventud de Prosérpina la acerca más a Medea que Diana<sup>207</sup> y, por otra parte, su inminente cambio de fortuna establece un claro paralelo con el futuro de la princesa colca<sup>208</sup>. Valerio Flaco aprovecha ideas ya sugeridas en el pasaje homérico (la tranquilidad que precede a la agitación, la exaltación de la belleza y de la juventud) y aplica un “giro siniestro”<sup>209</sup> que, con cambios menos drásticos respecto al símil homérico, ya estaba presente en la reescritura de Apolonio: la mirada de Medea y sus efectos sobre las personas, comparadas a fieras sumisas y atemorizadas.

## 2.2. Eneas y Odiseo: perspectiva, hospitalidad y relato

Eneas está construido teniendo muy en cuenta a Odiseo, pero también presenta notables diferencias respecto a él<sup>210</sup>. En este apartado analizaremos tres aspectos importantes en la adaptación del Odiseo de los feacios en el contexto del episodio de Cartago: la entrada a la ciudad, la consecución de la acogida hospitalaria y el relato del pasado.

---

<sup>205</sup> Traducción de Río Torres-Murciano (2011: 269).

<sup>206</sup> Durante todo el episodio del encuentro entre Medea y Jasón y también en los momentos previos al mismo (Val.Flac. V 329-406), son varios los paralelos que podemos encontrar con la *Odisea*, además del símil: el sueño de Medea y el acento en su despreocupación (*nullaeque curae*, Val.Flac. V 334 frente a μεθήμωνα, *Od.* VI 26), la salida al río, el embellecimiento de Jasón por parte de Juno, el discurso del héroe y las instrucciones de Medea como guía para llegar a palacio. Por otra parte, es interesante el énfasis puesto en el tópico de la contemplación recíproca de los protagonistas (Val.Flac. V 329-406). También, apunta Davis (2014: 206), Heníoque, ante la reacción de Medea (que verbaliza su temor ante la aparición de los hombres, anima a la joven con sus palabras al igual que Atenea alentó a Nausícaa (*Od.* VI 139-140): la pulsión homérica de procedencia divina sufre aquí un cambio, una humanización del proceso a través de la mediación de un personaje mortal en la toma de decisiones de la protagonista.

<sup>207</sup> Cf. Davis (2014: 207).

<sup>208</sup> Cf. Salemme (1991: 29).

<sup>209</sup> Cf. Hershkowitz (1998: 96). Véase este aspecto en la mención a los padres: γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ (*Od.* VI 106) frente a *miseros parentes* (Val.Flac. 349).

<sup>210</sup> Sobre el tratamiento de la figura de Odiseo en Virgilio cf. Perutelli (2006: 30-42) y Stanford (2013: 169-178).

Eneas llega a la ciudad tras sobrevivir a una tempestad gracias a la ayuda de una divinidad (*Aen.* I 102-143), lo mismo que Odiseo<sup>211</sup>, aunque su situación no es la del desvalimiento absoluto del héroe homérico en tierra feacia: con él han permanecido algunos de sus compañeros y todavía dispone de naves. Después del banquete y del encuentro con Venus durante la exploración del terreno, Eneas y Acates, como Odiseo, ocultos en la niebla propiciada por la diosa (*Aen.* I 411-414), se adentran en Cartago. Lo que en la *Odisea* era la *écfrasis* de la morada de Alcínoo, se expande aquí: yendo de lo panorámico a lo parcial, se parte de la descripción de una ciudad en construcción para terminar mostrando, después de un acercamiento progresivo, el detalle de los murales del templo de Juno (*Aen.* I 418-493). Eneas y Odiseo, cuyo viaje se origina a partir de una misma historia, la guerra de Troya, se emocionan igualmente (*Od.* VIII 83-92; 521-531; *Aen.* I 464-465) al recordar algunos momentos de la misma, evocada artísticamente en cada una de las obras: mediante el canto de Demódoco en la *Odisea* y a través de las pinturas murales en la *Eneida*. Sin embargo, la irrupción en el territorio que va a hospedarlos suscita en ellos un asombro y una estupefacción que en el caso de Odiseo se proyecta hacia el pasado y en el de Eneas, hacia el futuro: en la contemplación del palacio de Alcínoo subyace para Odiseo el anhelo de regreso al hogar y la recuperación progresiva de un estatus heroico perdido; para Eneas, la visión de una Cartago en ciernes pronostica la materialización de su profetizada búsqueda y fundación de un nuevo hogar<sup>212</sup>. Odiseo observa el microcosmos del hogar de un rey; Eneas, desde la altura, el macrocosmos urbano administrado por un líder. Ambos encuentran en el paisaje que observan una identificación, un reflejo de sí mismos: Odiseo, de lo que ha sido; Eneas, de lo que será. Este cambio de perspectiva ante la entrada del héroe en la ciudad que le brinda hospitalidad es coherente con el punto de vista de la obra virgiliana: la proyección colectiva<sup>213</sup>, el relato del origen de un pueblo, frente a la individualidad desde la que se plantea la *Odisea*.

En los dos episodios, el homérico y el virgiliano, la ayuda proporcionada al extranjero viene motivada principalmente por la piedad religiosa (*Od.* VI 207-208; *Aen.* I 731), aunque este deber se incentiva en ambos casos mediante dos factores: la atracción y talante favorable hacia el suplicante y la empatía que se genera entre cada pareja de protagonistas. La atracción física que tanto Nausícaa como Dido sienten por el héroe de turno (*Od.* VI 242-243; *Aen.* I 613<sup>214</sup>) se desencadena gracias a la intervención divina: a través de un símil que evoca de manera clara el encuentro homérico, Virgilio escenifica la transformación que Venus provoca en la apariencia de su hijo Eneas (*Od.* VI 229-235; *Aen.* I 587-593). De manera previa a esta mediación de carácter externo (belleza física), también una intervención divina de carácter interno garantiza la predisposición favorable de las protagonistas ante la aparición de un extranjero: Atenea imprime fortaleza de espíritu en Nausícaa para permanecer sin miedo ante la visión terrorífica de un Odiseo

<sup>211</sup> Cf. Cairns (1989: 185-188).

<sup>212</sup> *Aen.* I 256-296; II 293-295; III 94-98.

<sup>213</sup> Cf. *Aen.* I 430-436, con el símil de las abejas aplicado a la ciudadanía en plenas labores de construcción.

<sup>214</sup> También, aunque ya tras la intervención de Cupido, la reina alaba el aspecto del héroe (*Aen.* IV 11).



náufrago (*Od.* VI 139-140); Mercurio, por su parte, realiza una primera visita a Cartago para suavizar el ánimo de los tirios (*Aen.* I 297-304). Por otra parte, la empatía se suscita en ambos encuentros mediante la mención de temas que afectan de manera particular a cada una de las protagonistas: para Nausícaa, como hemos visto, la idea de matrimonio; para Dido, el exilio, el anhelo de la patria y la búsqueda y construcción de un nuevo hogar, circunstancias que comparte con Eneas (*similis fortuna, Aen.* I 628; *non ignara mali miseris succurrere disco, Aen.* I 630). El héroe troyano, cuando es por fin desvelado (*Aen.* I 586-587)<sup>215</sup>, parte con la ventaja de saber que Dido será muy probablemente favorable a su petición<sup>216</sup> y, además, usa la información que previamente le ha proporcionado Venus para elaborar temáticamente el inicio de su discurso (*Aen.* I 595-610)<sup>217</sup>, cuyo peso recae en el tópico del exilio. Odiseo, por el contrario, no cuenta con este tipo de ayuda externa – intervenciones de Atenea aparte, de las que él no es consciente – y su apuesta por comportarse tal y como se comporta ante Nausícaa se sustenta, en gran medida, en la observación y deducción propias<sup>218</sup>.

Por último, llegamos al tema del relato. Tras el primer encuentro de Eneas y Dido, después de la respuesta de la reina, que los acoge, se disponen los preparativos del banquete y durante el mismo se produce la intervención de Cupido, que sentencia el enamoramiento de Dido. Terminado el banquete, la libación y los cantos de Yopas, como Odiseo después de los de Demódoco, Eneas comienza el relato a petición de la reina. Así pues, Cartago se convierte, al igual que Esqueria<sup>219</sup>, en el marco narrativo del apólogo del héroe. Eneas y Odiseo, además de compartir el sufrimiento del viaje, comparten el dolor de recordar a través del relato<sup>220</sup>. Además, se produce la circunstancia de que tanto Cartago como Esqueria son el escenario de dos narraciones distintas de la caída de Troya: la versión de los vencedores, cantada por Demódoco (*Od.* VIII 499-520), y la de los vencidos, cantada por Eneas (*Aen.* II)<sup>221</sup>. Al otro lado de la función, el auditorio: en esta

---

<sup>215</sup> En este momento vuelve a entrar en juego el episodio de Circe. La reacción de Dido al ver a Eneas comparte elementos con la reacción de Circe al ver a Odiseo (*Od.* X 326-335): la sorpresa, el pronunciamiento del nombre del héroe y el anuncio final de hospitalidad. Cf. Galindo Esparza (2015: 162).

<sup>216</sup> Ilioneo, en su súplica a Dido, ha alabado previamente a Eneas (*Aen.* I 544-545) y Dido, en su respuesta (*Aen.* I 561-578) muestra simpatía hacia él. Además, la primera visita de Mercurio a Cartago tiene como objetivo calmar a los tirios ante la llegada de los extranjeros (*Aen.* I 297-304).

<sup>217</sup> La inserción de un particular *μακαρισμός* a modo de pregunta retórica, los buenos deseos, la alusión a los padres (*Aen.* I 603-606) y la promesa del recuerdo (*Aen.* I 607-610) emparentan de manera clara este discurso con el de Odiseo a Nausícaa (*Od.* VI 149-185).

<sup>218</sup> Si bien es cierto que Nausícaa acude a lavar gracias a la intervención de Atenea, Odiseo no tiene información alguna, previa al encuentro, sobre la joven. Sí dispone, por el contrario, del conocimiento de la experiencia negativa de sus compañeros en el encuentro con la hija del rey de los lestrigones (*Od.* X 105-115).

<sup>219</sup> Cf. *Aen.* I 444-445: Cartago y Esqueria comparten también su cualidad de tierra asociada a la abundancia, pero difieren en su fama respecto a la guerra.

<sup>220</sup> Cf. Perutelli (2006: 34-35).

<sup>221</sup> Dekel (2012: 75-89) realiza un análisis interesante de esta “competición narrativa” entre los diversos relatos post-iliádicos insertos en la *Odisea* y en la *Eneida*. En su lectura presta atención al verso de la *Eneida* en el que se hace referencia directa a los feacios (*Aen.* II 291: *protinus aërias Phaeacum abscondimus arces*) y lo interpreta metafóricamente: los cuentos fantásticos (*aërias arces*) que Odiseo cuenta a los feacios son dejados atrás (*abscondimus*) por la narración de Eneas. En palabras de Dekel (2012:

ocasión Dido asume los papeles de Alcínoo, Arete y del resto de feacios que escuchan la historia de Odiseo. Esto supone una innovación respecto a la Nausícaa homérica, que no estaba presente durante el largo parlamento del héroe. La curiosidad y, sobre todo, la insistencia de Dido por saber sobre la vida pasada de Eneas recuerda al deseo de saber acerca de Jasón que Medea exterioriza (A.R. III 1071-1073), azuzada también por una pasión amorosa de inspiración divina<sup>222</sup>.

### 2.3. Dido, Nausícaa y el desarrollo de la pasión amorosa

Dido comparte con Nausícaa la función de ayudante que concede hospitalidad al héroe en determinado momento de su viaje. Sin embargo, pese al vínculo formal que se construye entre los dos personajes – el símil Dido/Diana –, el carácter de Dido es en principio opuesto al de la princesa feacia en un aspecto esencial: frente a la inocencia de Nausícaa se sitúa la experiencia que caracteriza a la reina, marcada por la vivencia del exilio; frente a la virginidad, el conocimiento del matrimonio. En otro aspecto, su papel político, Dido asume un cargo de autoridad mucho mayor que el de Nausícaa y que la acerca más bien a Arete, cuyo poder de decisión es enfatizado en la *Odisea* (Od. VI 304-315; VII 65-77). Dido reúne, por tanto, ciertas características que la asocian a la reina feacia: el ser objeto de información en su encuentro con una diosa, el formar parte de la audiencia que escucha el relato del héroe y la autoridad que ostentan en su entorno.

Por otra parte, mientras el papel de Nausícaa conserva en la *Odisea* un importancia puntual y episódica, el rol de Dido adquiere una proyección en la historia de Roma que da una continuidad y una trascendencia mayor al personaje. Además, desde el punto de vista de la historia de la literatura, Dido resulta relevante en la tradición posterior de los personajes femeninos odiseicos, incluyendo a Nausícaa. Las características de las mujeres de la *Odisea* confluyen en Dido y, después, las de Dido se dispersan en varias direcciones.

Desde el punto de vista de la relación amorosa, el enamoramiento de Dido va más allá de la potencial admiración de Nausícaa. Sin embargo, incluso a lo largo del desarrollo que sufre la pasión erótica en *Aen.* IV podemos encontrar ecos y variaciones de algunos aspectos del episodio homérico de los feacios. En primer lugar, en la cambiante preocupación de Dido por el honor y la opinión pública es posible rastrear cierta presencia del personaje de Nausícaa: en la conversación inicial de la reina con su hermana (*Aen.* IV 1-55), el pudor es el tema de discusión, por el que Dido se preocupa al comienzo (v. 27) y por el que finalmente deja de inquietarse (v. 55), tras los argumentos de Ana. Conforme avanza la pasión y el plan de Juno, Dido ni siquiera se cuida de esconderse (*Aen.* IV 170-171), aunque en los momentos posteriores al intento de escapada en silencio de Eneas, la reina le reprocha la pérdida de su honor (*Aen.* IV 320-323). En su manera de afrontar la

---

88): “While Odysseus gets the credit for the actual events of the sack of Troy, it is Aeneas who gets the glory for the account of that destruction”.

<sup>222</sup> A nuestro juicio, la Medea de Apolonio es un modelo más cercano para esta característica de Dido que Alcínoo y Arete (*Od.* VII 237-239; VIII 530-586) por la siguiente razón: los reyes feacios quieren saber la identidad del héroe, que todavía no conocen, mientras que Dido y Medea, ya conociendo quiénes son Eneas y Jasón, insisten en saber más sobre ellos, una acerca de su pasado (Dido) y otra acerca de su futuro (Medea).

opinión pública sobre su relación con un hombre extranjero, la firmeza de Nausícaa en su temor ante la posible maledicencia (*Od.* VI 273-288) contrasta con la oscilante determinación de Dido. Esta diferencia es en parte consecuencia, a nuestro juicio, de los distintos estadios en los que se encuentran las dos relaciones que estamos comparando. En cuanto al tratamiento del tema de la opinión pública, un último apunte: es interesante ver cómo la situación hipotética que plantea Nausícaa – al hablar sobre la posible fama que pondría en tela de juicio su honor – se convierte en la *Eneida* en una realidad<sup>223</sup> expandida a través de la alegoría de la Fama (*Aen.* IV 173-195). En segundo lugar, la petición de recuerdo de Nausícaa y la correspondiente promesa de Odiseo en el canto VIII también encuentran en la obra virgiliana su conmemoración: después del primer discurso de Dido (*Aen.* IV 305-329), en el que ella formula una petición (que el héroe descarte el plan de marchar), Eneas promete a cambio recordarla por siempre (*Aen.* IV 333-336) y, al igual que Odiseo enfatizaba el papel primordial de la princesa en su salvación, el troyano hace referencia a las numerosas atenciones prestadas por Dido. Por otra parte, en dos ocasiones Dido, casi a modo de maldición, pronostica que Eneas recordará constantemente su suerte funesta (*Aen.* IV 383-386; 661-662): el candor de la despedida entre Odiseo y Nausícaa desaparece y Eneas, en lugar de la memoria de alguien que le salvó, llevará consigo el recuerdo de una muerte (*nostrae omina mortis*, *Aen.* IV 662). En tercer lugar, el elemento del relato y de su correspondiente audiencia queda contaminado y pervertido por el delirio de la pasión amorosa: después de que Eneas haya terminado de contar por segunda vez, a petición de la insistente reina, los infortunios de Troya, Dido continúa escuchando la voz del héroe (*Aen.* IV 78-83). Así pues, es posible ver a través de estos tres aspectos – la fama, el recuerdo y el relato – el efecto que el desarrollo del elemento erótico tiene en algunos aspectos que ya estaban presentes en el episodio de los feacios. Lo que en la *Odisea* es un deseo privado y apenas sugerido que se desenvuelve en el terreno de lo hipotético, en la *Eneida* se convierte en una pasión completamente consumada y pública.

### 3. Interpretaciones y comentarios exegéticos del episodio

En este apartado analizaremos las menciones exegéticas del episodio desde el punto de vista de la interpretación de los nombres de los personajes realizados por los autores alegoristas – Heráclito y Pseudo-Plutarco – y los autores cristianos – Clemente de Alejandría, Basilio el Grande, Gregorio Nacianceno –.

#### 3.1. Interpretaciones onomásticas

En *Suda* v 70 se explica que el origen del nombre de Nausícaa está asociado al oficio principal de los feacios, los marineros por excelencia (*ναυτικώτατοι*), y a la seguridad que proporcionaban las naves por ellos fabricadas. Se trata, por tanto, de un

---

<sup>223</sup> El hipotético desprecio de Nausícaa por sus pretendientes de territorios vecinos (*Od.* VI 283-284) también deviene aquí una circunstancia real (*Aen.* IV 36-37).

nombre, como se dice, apropiado para su tierra (προσφυῶς τῇ χώρᾳ). Existe también una asociación léxica para el nombre de Alcínoo, originada a partir del juego de palabras en R.614b2-3, y mencionada también por el filósofo neoplatónico Proclo en el comentario a la *República* (inR. 2.111.8-9). Se trata del parecido entre el nombre de Alcínoo y el adjetivo ἄλκιμος (valiente):

Ἄλλ' οὐ μέντοι σοι, ἦν δ' ἐγώ, Ἀλκίνου γε ἀπόλογον ἐρῶ, ἀλλ' ἀλκίμου μὲν ἀνδρός (...).

R. 614b2-3

No te contaré, pues, el relato de Alcínoo, sino el de un hombre valiente.

### 3.2. Las *Alegorías de Homero* de Heráclito

Heráclito es un alegorista del s. I d.C. muy importante en la exégesis homérica. En su obra es constante la defensa de Homero mediante la interpretación alegórica de los poemas y en ella Odiseo aparece como modelo de virtud. En el texto se manifiesta en alguna ocasión la asociación negativa de los feacios con la vida voluptuosa, calificados como esclavos del placer (ἀνθρώποις ἡδονῇ δεδουλωμένος, Heraclit.All.69, 7). Así, dedica el cierre de la obra (Heraclit.All.79) a elaborar una crítica mordaz a Epicuro mediante el uso de un pasaje del episodio homérico de los feacios. Comienza su ataque al filósofo con mofa e ironía, llamando al propio Epicuro “feacio”<sup>224</sup> y acusándolo después de utilizar el elogio que hace Odiseo de la vida placentera en la *Odisea* (Od. IX 5-11) para defender sus intereses:

οὐ γὰρ ἐγώ γε τί φημι τέλος χαριέστερον εἶναι  
ἢ ὅτ' εὐφροσύνη μὲν ἔχη κάτα δῆμον ἅπαντα,  
δαιτυμόνες δ' ἀνὰ δώματ' ἀκουάζονται ἀοιδοῦ  
ἦμενοι ἐξείης, παρὰ δὲ πλήθωσι τράπεζαι  
σίτου καὶ κρειῶν, μέθυ δ' ἐκ κρητῆρος ἀφύσσω  
οἰνοχόος φορέησι καὶ ἐγγεῖη δεπάεσσι·  
τοῦτό τί μοι κάλλιστον ἐνὶ φρεσὶν εἶδεται εἶναι.

Od. IX 5-11

Ciertamente yo afirmo que no hay fin más encantador que cuando la jovialidad se apodera de toda la gente y los comensales en el hogar escuchan al aedo, sentados uno al lado del otro, y las mesas están llenas de comida y de carne, y, extrayendo vino de la cratera, el copero lo sirve y en las copas lo escancia. En mi ánimo esto parece lo más bello que existe.

<sup>224</sup> Además de calificarlo irónicamente como “feacio”, Heráclito completa el chiste diciendo que Epicuro es cultivador de los placeres en su jardín particular (Heraclit.All. 79, 2), es probable que aludiendo también aquí al entorno feacio, paradigma del jardín y del huerto ideal, constantemente fértil (Od. VII 112-131).

Heráclito, por su parte, justifica este discurso de Odiseo diciendo que, como al héroe no le fue posible corregir el comportamiento de los feacios, se vio obligado a fingir y a elogiar su modo de vida. Nos encontramos, por tanto, ante una interpretación moral<sup>225</sup> del pasaje homérico y de las costumbres feacias, vistas desde la óptica de un heredero de la tradición estoica como Heráclito, que defiende a Homero mediante la justificación del comportamiento y de las palabras de Odiseo.

### 3.3. *Sobre la vida y la poesía de Homero* de Pseudo-Plutarco

Esta obra, *De Vita et Poesi Homeri*, de autoría y datación incierta, pero compuesta no antes de fines del siglo II d. C.<sup>226</sup> se sitúa también dentro de la corriente alegórica de exégesis homérica. Al igual que en la obra de Heráclito, la visión de los feacios que se muestra en el texto es la de pueblo dedicado a la vida lujosa (τοὺς μάλιστα τῆ ἡδυσπαθείᾳ κεχρημένους Φαίακας, Plu.*Vit.Hom.*207). A pesar de ello, son citados a propósito de dos actividades que, según el autor, Homero pregona e incentiva en sus poemas, como son la gimnasia (Plu.*Vit.Hom.*207) – practicada por los feacios y por los pretendientes – y la música (Plu.*Vit.Hom.*147)<sup>227</sup>. Además, cuando se menciona que Homero elogia la realeza a lo largo de su obra (Plu.*Vit.Hom.*182), se cita como ejemplo de su conocimiento sobre el tema el comentario acerca del modo de gobierno feacio (*Od.* VIII 390-391). Se defiende en estos tres casos una imagen de Homero como educador, experto y difusor de todo tipo de saberes. El autor cita pasajes de los poemas homéricos que ayuden a respaldar esta visión. Por último, también aquí, como en Heráclito, en un apartado dedicado a analizar las opiniones filosóficas que encuentran su origen en el texto homérico, se menciona el error de Epicuro al tomar los versos *Od.* IX 5-11 como germen de su pensamiento (Plu.*Vit.Hom.*150). También se encuentra aquí la idea de que estas palabras son pronunciadas por el héroe para complacer a sus oyentes, no por convicción propia.

### 3.4. Los autores cristianos

En el ámbito de la primera literatura cristiana, los padres de la Iglesia se sirvieron en muchas ocasiones de la literatura grecolatina, con la que estaban en estrecho contacto, adaptándola para expresar sus intereses. En el caso del episodio de los feacios, no encontramos reelaboraciones literarias del mismo, sino que su aparición en este tipo de textos se limita en la mayoría de los casos a la mención o alusión en distintas obras, como tratados o cartas, de personajes o de tópicos. En primer lugar, Clemente de Alejandría (s. II-III), en una obra de carácter misceláneo, dedica un capítulo (*Strom.* IV 19) a explicar que también las mujeres, como los hombres, son capaces de alcanzar la perfección. Para

---

<sup>225</sup> Cf. Calderón Dorda – Ozaeta Gálvez (1989: 20).

<sup>226</sup> Cf. Ramos Jurado (1989: 23).

<sup>227</sup> A propósito de la importancia de la música, el autor cita como ejemplo la actuación de Demódoco en la corte de Alcínoo, *Od.* VIII 266.

ello configura un catálogo explicativo a través de diversos personajes femeninos tanto de tradición cristiana como pagana. En determinado momento cita, como modelos de virtud, ejemplos de mujeres que realizan tareas domésticas: la hija de Cleobulo lavando los pies de los invitados de su padre; Sarah, esposa de Abraham, sirviendo a unos huéspedes; las hijas de Jetró conduciendo el ganado a pacer; y, por último, Nausícaa yendo al río a lavar (Clem.Al.*Strom.*IV 19, 123). Se trata de la inclusión del personaje en un comentario de carácter didáctico y moral que centra la atención en una acción que en el episodio homérico es de carácter fundamentalmente argumental (Nausícaa es instada por Atenea a ir a lavar para así poder encontrarse con Odiseo). Esta acción se convierte aquí en la cualidad definitoria y central del personaje de Nausícaa, presentada como ejemplo de virtud doméstica.

En segundo lugar, en Basilio el Grande (s. IV), en su epístola 74 a Martiniano, halaga a su interlocutor diciendo que le escucharía toda la vida, no solo un año, como Alcínoo a Odiseo (*Ep.* LXXIV 1,15). Nos encontramos con un ejemplo de los feacios presentados, a través de Alcínoo, como modelo de auditorio, si bien es interesante aquí la mención del tiempo que Odiseo permaneció en tierra feacia: en el texto homérico Odiseo no pasa un año en Esqueria, pero sí expresa esta posibilidad (*Od.* XI 355-361), con lo cual el autor se está refiriendo a esta hipotética situación de permanencia durante un año que el héroe menciona ante los feacios. Por otra parte, en su discurso Πρὸς τοὺς νέους, ὅπως ἄν ἐξ Ἑλληνικῶν ὠφελοῖντο λόγων (5. 25-46), hace un uso de la escena de encuentro entre Odiseo y Nausícaa y, en general, de la estancia del héroe entre los feacios similar al que encontramos en Temistio: Odiseo es presentado como modelo de virtud y la prueba es la reacción de la princesa feacia, a la que inspiró respeto a pesar de las circunstancias y desnudez, pues “el poeta le había otorgado el manto de la virtud como vestido” (5.31-32). Por todo ello y como conclusión se dice que Odiseo es más noble desnudo que los feacios con todos sus lujos (5.33-37, 40-42). Se aprecia aquí otra vez la frecuente asociación de los habitantes de Esqueria con la vida acomodada y lujosa (τὴν τρυφήν ἢ συνέζων, 5.34) y, en oposición, la apología del héroe Odiseo, presentado como un ideal de comportamiento que actúa desde la frugalidad y el desapego por lo material, pues su virtud reside en sus capacidades intelectuales, que están por encima de los bienes tangibles. Gregorio Nacianceno (s. IV) hace también referencia a esta escena de desnudez del héroe en *Carm.* I 2, 10 396-406 y en *Carm.* II 2, 5 207-213<sup>228</sup>, elogiando la virtud del héroe. Por último, en su intercambio epistolar con Basilio el Grande (Gr.Naz.*Ep.* V 2,3), Gregorio usa la expresión Ἀλκινόου τράπεζαν para referirse irónicamente a una comida frugal, en comparación con el banquete ofrecido a Odiseo en la corte feacia, con lo cual se da a entender de nuevo la asociación entre la ostentación y los feacios en el contexto de una escena de hospitalidad.

#### 4. Los feacios y su tipificación

---

<sup>228</sup> Aquí Gregorio Nacianceno identifica la virtud de Odiseo con el buen uso del discurso, de la palabra, cf. D'Ippolito (2003: 203).

Los feacios, como personaje colectivo, también van conformando su tradición y, por consiguiente, se van reconstruyendo a su alrededor una serie de tópicos. Por lo general, son cuatro los aspectos de su idiosincrasia que se mencionan repetidamente y se desarrollan en la literatura grecolatina y tardoantigua: el espacio que habitan<sup>229</sup>, su modo de vida, su cualidad de tierra hospitalaria, asociada temáticamente al exilio<sup>230</sup>, su condición de auditorio de los relatos de Odiseo<sup>231</sup> y, por último, su relación con el ámbito de los huertos, los jardines y los frutos. De entre estos, son dos los motivos que han alcanzado un mayor desarrollo literario y que han adquirido más sofisticación y complejidad en sus reelaboraciones: en primer lugar, el comentario sobre sus costumbres y su manera de vivir y, en segundo lugar, su vínculo con, podríamos decir, lo frutal.

El pasaje homérico desencadenante de la corriente de pensamiento que asocia los feacios con la vida lujosa o muelle es el siguiente:

αἰεὶ δ' ἡμῖν δαῖς τε φίλη κίθαρίς τε χοροὶ τε  
εἴματά τ' ἔξημοιβὰ λοετρά τε θερμοῖ καὶ εὐναί.

*Od.* VIII 248-249

Pues a nosotros siempre nos es querido el banquete y la cítara y los bailes,  
la ropa preparada para ser vestida y los baños calientes y los lechos.

A este comentario se añade la fertilidad de los huertos, que refleja esta abundancia, y también la tranquilidad del hecho de que los feacios son retratados en la *Odisea* como un pueblo que no se involucra en conflictos bélicos (*Od.* VI 201-203, 270-272). Son varias las menciones menores que califican a los feacios como pueblo hedonista: tanto en Ateneo (τὸν τρυφερόν ἤρημένους βίον, τοὺς τρυφερωτάτους Φαίακας Ath. I 9a; τῶν Φαίακων τρυφερῶν, Ath. V 192c) como en la *Suda* (τοὺς τρυφερωτάτους, *Vit.Hom.Sud.*91) se utiliza, para referirse a los feacios, el mismo adjetivo, τρυφερός (“afeminado”, “muelle”). Ya hemos visto anteriormente que esta visión de los feacios

<sup>229</sup> Cf. *D.Chr.Or.*2.37, *D.Chr.Or.*79.1 y *Ath.*5.182a y *Iul.Or.*3.52c para el uso de la morada de Alcínoo y de la de Menelao como modelos palaciales; en *Iul.Or.*2.8d se fusionan en una misma descripción los entornos de Circe, Calipso y Nausícaa.

<sup>230</sup> Cf. *Ov.Pont.*2.9,42 en donde se hace alusión al “generoso Alcínoo” (*munifici Alcinoi*); en *Plu.Mor.* 603d9 se describe a Alcínoo como φιλοξενώτατον; en *Plu.Mor.* 617b se elogia a Alcínoo por sentar al extranjero junto a él; en *Ael. VH XII*, 25 se incluye a Alcínoo en un catálogo de huéspedes ilustres; en *Mart.*4.64,28-29 (*tam comi patet hospitalitate: credas Alcinoi pios Penates*) se mencionan los penates de Alcínoo (nótese la romanización) a propósito del tema de la hospitalidad; en dos ocasiones Teodoro de Ciro se refiere a la φιλοξενία de Alcínoo, *Thdt.Ep.*23,10 y *Thdt.Ep.Sirm.*30,17; sobre Odiseo en Esqueria y la mucha gentileza que allí encontró cf. Theophylactus Simocatta, *Historiae*, 1.7, 1; cf. *AP* 9, 7 (Julio Polieno), en donde aparece una mención al culto de Zeus en Esqueria dentro de un epigrama dedicado al exilio.

<sup>231</sup> La expresión Ἀλκίνου ἀπόλογος se convierte en una forma fosilizada de denominar el relato de Odiseo ante los feacios de manera frecuente: *Arist.Po.*1455a2 y *Rh.*1417a14; *Pl.R.*614b2; *Aristid.Or.*36,88; *Ael.VH.*13.14.8; *Thdt.Affect.*11.43.3; *Suda* α 3402. En *Const.Porph., De Sententiis*, 28 se utiliza el ejemplo de los feacios como auditorio de Odiseo a modo de historia que ilustra una máxima (οὐδὲν γὰρ ταῖς φιλοπευθεσί ψυχαῖς ἔνεστιν ἱστορίας ἐπαγωγότερον, *De Sententiis*, 27, 21-22).

también se encuentra tanto en los alegoristas como en la patrística. Por otra parte, en la literatura latina, contamos con dos menciones significativas y extensas que aportan un mayor desarrollo literario del tópico, pues no son meramente descriptivas, sino que están orientadas a la utilización claramente moral de este aspecto del episodio: es el caso de Horacio y de Aulo Gelio. En *Ep.* I 2, Horacio aparece como guía espiritual de un joven noble romano, Máximo Libio, al que dice:

nos numerus sumus et fruges consumere nati,  
sponsi Penelopae nebulones Alcinoique  
in cute curanda plus aequo operata iuventus,  
cui pulchrum fuit in medios dormire dies et  
ad strepitum citharae cessatum ducere somnum.

Hor.*Ep.*I 2, 27-31

Nosotros somos chusma, nacidos para devorar pan,  
los granujas pretendientes de Penélope, la juventud  
de Alcínoo, harto ocupada en el cuidado de la piel,  
para quienes era glorioso dormir hasta mediodía  
y prolongar un letargo indolente al son de la cítara<sup>232</sup>.

Se hace aquí alusión a los baños (*in cute curanda*, v. 29) mencionados por Alcínoo en *Od.* VIII 248-249, y también a los lechos (*in medios dormire dies*, v. 30) y a la cítara (*ad strepitum citharae*, v. 31), aunque todo aquí tiene una pátina de reprobación moral, pues además se coloca a los feacios al mismo nivel que a los pretendientes de Penélope<sup>233</sup>.

En Gell. XIX 9, 8 se cuenta que el rétor Antonio Juliano, durante un banquete, ante una ofensa de unos griegos que también asistían a él, dice:

uobis debui, ut in tali asotia atque nequitia Alcinoum uinceretis et sicut in uoluptatibus cultus atque uictus, ita in cantilenarum quoque mollitiis anteiretis.

Gell. XIX 9, 8.3-9-1

Debiera permanecer callado ante vosotros, para que en medio de este desenfreno y perversión sobrepaséis a Alcínoo, y lo mismo que lo superáis en los placeres del atavío y de la comida, lo superaréis también en la molicie de las canciones<sup>234</sup>.

Nos encontramos, por tanto, ante un juicio moral negativo de las costumbres aquí asociadas a los feacios (*asotia, nequitia, voluptas cultus atque victus, cantilenarum mollitia*).

En cuanto a la relación entre los feacios y el ámbito del huerto, del jardín y de los frutos, encontramos el germen homérico en *Od.* VII 112-131 (la descripción del huerto y del jardín del palacio de Alcínoo). Por un lado, es frecuente – sobre todo en la literatura

---

<sup>232</sup> Traducción de Navarro Antolín (2002: 89).

<sup>233</sup> Esta particular asociación entre feacios y pretendientes también la encontramos, como se ha visto anteriormente, en Pseudo-Plutarco (*Plu. Vit. Hom.* 207).

<sup>234</sup> Traducción de Domínguez García (2006: 243).



latina de época imperial — su inclusión en catálogos de frutos, huertos o jardines míticos que se comparan con el terreno o fruto de un particular. En estos dos ejemplos que citamos a continuación<sup>235</sup>, de entre los frutos o jardines paradigmáticos a los que se alude en cada catálogo, se repiten el de las Hespérides y el de los feacios:

Qualibus Hippomenes rapuit Schoeneida pomis,  
qualibus Hesperidum nobilis hortus erat,  
qualia credibile est spatiantem rure paterno  
Nausicaam pleno saepe tulisse sinu,  
quale fuit malum, quod littera pinxit Achonti,  
qua lecta cupido pacta puella viro est,  
talía quaeque, puer dominus florentis agelli  
imposuit mensae, nude Priape, tuae.

*Priap.16*

Como aquellas manzanas con las que conquistó  
Hipómenes a la hija de Esqueneo,  
o como aquellos frutos por los que era  
celebrado el Jardín de las Hespérides,  
como los que a menudo llevaba, según cuentan,  
Nausícaa en su regazo rebosante,  
cuando daba paseos por las tierras paternas,  
como aquella manzana en la que inscribió Aconcio  
la frase que, leída, unió por juramento  
a la muchacha con su enamorado,  
así son todas estas que ha dejado el muchacho  
dueño de un huertecillo floreciente,  
encima de tu mesa, oh Príapo desnudo<sup>236</sup>.

Non mea Massylus servat pomaria serpens,  
Regius Alcinoi nec mihi servit ager,  
Sed Nomentana securus germinat hortus  
Arbore, nec furem plumbea mala timent.  
Haec igitur media quae sunt modo nata Subura

---

<sup>235</sup> Cf. también *Priap.51*, donde se mencionan las uvas feacias (*Od. VII 122-126*) dentro de un extenso catálogo de frutos; también en *Mart.12.31*, insertado en la descripción de un *locus amoenus*, se contraponen los huertos del padre de Nausícaa (vv. 9-10) a los propios. Véanse también los siguientes testimonios en los que se menciona esta característica del entorno de los feacios: *Verg.G.2.87 (Alcinoi silvae)*; *Ov.Am.1.10.56 (Alcinoi poma)*; *Plin.HN.19.49,4 (Alcinoi pensiles)*; *Stat.Silv.1.3.81 (bifera Alcinoi pomaria)*; *Iust.Phil.Coh.Gr.27c4 (τὸν Ἀλκινόου κῆπον)*; *Lib.Ep.1.257 (τοῦ Ἀλκίνου κῆπου)*, *Or.11.236bis12 (Ἀλκίνου κῆποι)*, *Or.18.225 (διὰ τῶν Ἀλκίνου κῆπων)*, *Or.13.18,9 (Ἀλκίνους ἐν τῷ κῆπων)*; *Iul.Ep.98.52 (κῆπον δὲ τοῦ μὲν Ἀλκινόου)*, *Mis.21,23 (ὁ Ἀλκινόου κῆπος)*; *Them.Or.317d6 (τὴν Ἀλκινόου ὀπώραν)*; *Gr.Naz. Carmina quae spectant ad alios 1490,5 (ἄλσεος Ἀλκινόου)*; *Syrian.in Hermog. Περὶ ἰδεῶν 77.3 (τὸν Ἀλκινόου κῆπον)*.

<sup>236</sup> Traducción de González Iglesias (2014: 157-159).

Mittimus autumni cerea poma mei.

Mart.10.94

Una serpiente masilia no protege mis pomares  
ni el vergel real de Alcínoo está a mi disposición,  
sino que mi huerta despunta tranquila con los frutales  
de Nomento y mis manzanas de chicha y nabo no temen al ladrón.  
Por tanto, te envió estos frutos pajizos de mi otoñada  
Que acaban de nacer en medio de la Subura<sup>237</sup>.

Por otro lado, es frecuente encontrar la asociación de los frutos y los versos, el juego de la identificación metafórica entre el mundo hortofrutícola de los feacios y el ámbito de la poesía.

Si quot habes uersus, tot haberes poma, Priape,  
esses antiquo ditior Alcinoos.

*Priap.60*

Príapo, si tuvieras tantas frutas  
como versos, serías tú más rico  
de lo que fue el mítico Alcínoo<sup>238</sup>.

Quod non Taenariis domus est mihi fulta columnis,  
nec camera auratas inter eburna trabes<sup>239</sup>,  
nec mea Phaeacas aequant pomaria silvas,  
non operosa rigat Marcus antra liquor;  
at Musae comites et carmina cara legenti,  
nec defessa choris Calliopea meis.

Prop.3.2.11-16

(...) Porque mi casa no se apoya sobre columnas de mármol de Ténaro, ni entre las vigas doradas tiene artesones de marfil, ni mis manzanedas igualan los bosques de Feacia, ni el agua Marcia riega grutas artificiosas, mas las musas son mis compañeras, mis poemas, gratos al que los lee, y Calíope se fatiga de mis coros.  
(...)<sup>240</sup>.

Nec tamen indignum est a divite praemia posci;  
munera poscenti quod dare possit, habet.  
carpite de plenis pendentes vitibus uvas;  
praebeat Alcinoi poma benignus ager!  
officium pauper numeret studiumque fidemque;  
quod quis habet, dominae conferat omne suae.

<sup>237</sup> Traducción de Fernández Valverde y Ramírez de Verger (2001: 211).

<sup>238</sup> Traducción de González Iglesias (2014: 257).

<sup>239</sup> Estos versos también traen a la memoria, en líneas generales, la lujosa ornamentación del palacio de Alcínoo (*Od.* VII 84-90).

<sup>240</sup> Traducción de Tovar y Belfiore Mártire (1984: 129).

est quoque carminibus meritas celebrare puellas

*Ov.Am.1.10.53-59*

(...) Sin embargo no es ninguna afrenta pedir recompensa a un rico, pues tiene riquezas con que poder pagar a quien se lo pida. Recoged las uvas que cuelgan de vides repletas; que la huerta de Alcínoo ofrezca con generosidad sus frutos. El pobre paga con sus favores, su pasión y su lealtad. Todo lo que posea cada uno, que se lo lleve a su dueña. También se puede celebrar con versos a las muchachas que se lo han merecido<sup>241</sup>.

Muneribus cupiat si quis contendere tecum,

Audeat hic etiam, Castrice, carminibus.

Nos tenues in utroque sumus uincique parati:

Inde sopor nobis et placet alta quies.

Tam mala cur igitur dederim tibi carmina, quaeris?

Alcinoo nullum poma dedisse putas?

*Mart.7.42*

Si alguien quisiera rivalizar contigo en regalos,

Que se atreva éste también, Cástrico, con versos.

Yo soy débil en ambas cosas y dispuesto a que me superen:

Por eso me agrada el sueño y el descanso profundo.

¿Qué por qué te he dedicado versos tan malos preguntas?

¿Crees que nadie ha dado frutas a Alcínoo?<sup>242</sup>

## 5. Otras menciones en la literatura griega

### 5.1. Menciones en la literatura griega arcaica, clásica y helenística

Dentro de la literatura griega de época arcaica encontramos, en el ámbito de los yambógrafos, dos posibles alusiones al episodio de los feacios en la obra de Hiponacte de Éfeso (s. VI a.C.): en primer lugar, la repetida aparición de un personaje de nombre Arete (frs. 12, 14, 17 West) basado en una persona real, si bien en ocasiones se ha hablado de cierta correspondencia con la reina homérica o, al menos, de una intención de alusión a la misma<sup>243</sup>; en segundo lugar, la muy probable mención a los feacios (fr. 77.2 West) en el marco de una serie de fragmentos que podrían conformar una parodia de la *Odisea*<sup>244</sup>. El estado de los fragmentos nos impide, sin embargo, profundizar en el análisis de estas posibles reminiscencias del episodio.

En época clásica, en el marco de la historiografía, Helánico de Lesbos (s. V a. C.) dice que Telémaco desposó a Nausícaa y que tuvieron descendencia: un hijo llamado

---

<sup>241</sup> Traducción de Cristóbal López (1989: 239).

<sup>242</sup> Traducción de Fernández Valverde y Ramírez de Verger (2001: 27).

<sup>243</sup> Cf. Suárez de la Torre (2002: 239-240).

<sup>244</sup> Remitimos otra vez a la hipótesis de Suárez de la Torre (2002: 240 y ss.)

Persépolis (*Hellanic.* frs. 156, 170c Jacoby<sup>245</sup>). También en el ámbito de la historiografía de época clásica encontramos otras alusiones al episodio de los feacios. Por una parte, en Tucídides se describe el carácter de los corcirenses en relación con los feacios, presentados aquí como antepasados de aquellos según la tradición que identifica a Esqueria con Corcira. El punto de unión entre el pueblo mítico-literario y el histórico es el poderío marítimo, si bien el contexto bélico del pasaje se aleja del halo casi mágico que envuelve la sabiduría náutica de los feacios, caracterizada por la rapidez y la seguridad<sup>246</sup>.

(...) ναυτικῶ δὲ καὶ πολὺ προύχειν ἔστιν ὅτε ἐπαιρόμενοι καὶ κατὰ τὴν Φαιάκων προενοίκησιν τῆς Κερκύρας κλέος ἐχόντων τὰ περὶ τὰς ναῦς (ἢ καὶ μᾶλλον ἐξηρτύοντο τὸ ναυτικὸν καὶ ἦσαν οὐκ ἀδύνατοι· τριήρεις γὰρ εἴκοσι καὶ ἑκατὸν ὑπῆρχον αὐτοῖς ὅτε ἤρχοντο πολεμεῖν) (...).

Th. 1.25.4

(...) y además a veces se jactaban de ser muy superiores en lo relativo a la marina, a semejanza de los feacios, famosos por sus naves, los cuales habían habitado antes Corcira; razón por la cual se cuidaban más de incrementar su escuadra, y eran poderosos por mar, pues poseían ciento veinte trirremes cuando comenzaron la guerra<sup>247</sup>.

Siguiendo con esta identificación entre Esqueria y Corcira, Tucídides habla del llamado recinto sagrado de Zeus y de Alcínoo en Corcira (ἐκ τοῦ τε Διὸς τοῦ τεμένους καὶ τοῦ Ἀλκίνου, Th. 3.70.4), a propósito de un juicio en el que se acusa a cinco individuos de robar ramas de este lugar. Dicha mención nos trae a la memoria el otro recinto sagrado que aparece en el episodio homérico de los feacios, dedicado a Atenea (*Od.* VI 291 y ss.).

Ya en época helenística encontramos algunas menciones a los feacios en los fragmentos atribuidos a Calímaco (frs. 12.2, 15.1, 21.6-7 Pfeiffer). Parece tratarse de una recreación del episodio enmarcada en el relato del regreso de los Argonautas. Podemos sacar en claro de lo que nos queda una breve caracterización del territorio (ἀμφίδυμος Φαίηξ, fr.15.1 Pfeiffer) y la probable mención, como en Apolonio (A.R. IV 1221-1222), de uno de los regalos entregados a Medea por parte de Arete y Alcínoo: doce doncellas feacias (δ. [ ] Φαιηκίδας, fr. 21.7 Pfeiffer). Posteriormente, en el ámbito de la historiografía helenística hallamos una explicación del origen del gentilicio de los feacios en Diodoro Sículo<sup>248</sup> (s. I a. C.): de la unión de Posidón y Corcira, hija de Asopo y

<sup>245</sup> Se recoge en el fr. 156 Jacoby que el dato de la unión entre Nausícaa y Telémaco estaba también presente en la *Constitución de los itacenses* de Aristóteles.

<sup>246</sup> *Od.* VI 268-272; VII 34-36, 39, 325-328; VIII 191, 251-253, 555-563; XIII 70-93.

<sup>247</sup> Traducción de Francisco Rodríguez Adrados (2013: 83).

<sup>248</sup> En la misma obra también se hace referencia a otro tipo de “feacios”: los conductos subterráneos de Acragante, ideados por un arquitecto llamado Féax (D.S. 11, 25.3.9).

Metope, nace Féax (Φαίαξ) en la isla nombrada a partir de su madre (D.S. 4, 72.3.4)<sup>249</sup>. Por último, encontramos el epitafio de Fílico (SH 980), poeta trágico de Corcira:

ἔρχεο δὴ μακάριστος ὄδοιπόρος, ἔρχεο καλοῦς  
χώρους εὐσεβέων ὀψόμενος, Φίλικε,  
ἐκ κισσηρεφέος κεφαλῆς εὖμνα κυλίων  
ρήματα, καὶ νήσους κώμασον εἰς μακάρων,  
εὔ μὲν γῆρας ἰδὼν εὐέστιον Ἀλκινόοιο  
Φαίηκος, ζῶειν ἀνδρὸς ἐπισταμένου·  
Ἀλκινόου τισ' ἐὼν ἐξ αἵματος < >  
[ > ]ο Δημοδόκου

Vete, viajero feliz, vete, Fílico, en busca  
del bello país de los bienaventurados,  
coronado de yedra, cantando sonoros poemas,  
peregrina a las islas de los seres felices  
dichoso también, pues alegre a los años llegaste  
de Alcínoo el feace, que bien vivir sabía.  
De la sangre de Alcínoo procedes...  
...de Demódoco...<sup>250</sup>

Como puede verse, Alcínoo y Demódoco aparecen como personajes destacados del entorno feacio. Fílico se retrata a sí mismo, según parece, como descendiente de Alcínoo, al que vemos relacionado aquí con la ancianidad. Además, en el verso 5, a través de la caracterización de Alcínoo se hace una pequeña referencia al modo de vida feacio (ζῶειν ἀνδρὸς ἐπισταμένου), apuntando a la vida placentera asociada de manera frecuente a estas gentes. En última instancia, volvemos a encontrar aquí la asociación entre Esqueria y Corcira.

## 5.2. Menciones en la literatura griega de época imperial

Son varias las menciones al episodio de los feacios o al personaje de Nausícaa que encontramos en la literatura griega de época imperial. En primer lugar, es conveniente recordar el resumen del regreso de Odiseo que recoge Pseudo-Apolodoro en su *Biblioteca* (s. I-II d. C.), en el que relata brevemente (*Ep.* 7, 25) el episodio de los feacios, mencionando a Nausícaa y también la conversión en roca de la nave que llevó a Odiseo hasta Ítaca. Diferentes alusiones aparecen también en la variada obra de Plutarco. En primer lugar, en *Mor.* 27a9-27b8, en el marco de un tratado de carácter didáctico (*Quomodo adolescens poetas audire debeat*), Plutarco hace ver que el comportamiento

<sup>249</sup> Esta explicación genealógica también se encuentra en el historiador de época clásica Helánico (Hellanic. fr.77 Jacoby).

<sup>250</sup> Traducción de Fernández Galiano (1978: 392).

de la princesa feacia puede ser reprobable cuando, al contemplar al hombre extranjero, expone en voz alta ante sus doncellas el anhelo de que alguien así se convierta en su esposo (*Od.* VI 244-245). Alecciona pues a su interlocutor sirviéndose de Nausícaa como modelo negativo<sup>251</sup> y caracteriza su reacción como atrevida y carente de prudencia. El error de Nausícaa residiría en la precipitación con la que experimenta y formula su deseo sin conocer el carácter del extranjero de manera más profunda. Si, por el contrario, deseara casarse con él conociendo su personalidad a través de la conversación y de la palabra, su comportamiento sería digno de alabanza. Sorprende, por otra parte, que el autor equipare a Nausícaa con Calipso en la descripción de sus sentimientos hacia Odiseo (*Mor.* 27a10-11: παθοῦσα τὸ τῆς Καλυψοῦς πάθος πρὸς αὐτόν). En segundo lugar, en *Mor.* 627, Temístocles y Teón discuten sobre la conveniencia de lavar los tejidos en agua salada o en agua dulce: para ello se sirven en dos ocasiones de la escena homérica en la que Nausícaa y sus doncellas lavan los vestidos en el río (*Od.* VI 59). A propósito de esto también se mencionan los efectos que el salitre del mar ha tenido en el cuerpo de Odiseo tras naufragar y llegar a Esqueria. En tercer lugar, en *Mor.* 723c4-5, en el marco de una discusión sobre las coronas sagradas de los juegos, se cita el símil homérico de la palmera (*Od.* VI 163) para demostrar el aprecio que Homero tenía de la hermosura de esta planta. En cuarto lugar, en *Mor.* 730c4-5, se dice que en Homero no se comen peces, ni siquiera los feacios, caracterizados en este pasaje como afeminados o de vida muelle (ἄβροβίους). Por último, en *Mor.* 639c7-d2, a propósito de una discusión sobre el orden de las pruebas atléticas en los poemas homéricos, se citan algunos versos del canto octavo de la Odisea (*Od.* VIII 206; 246-247), en el contexto de los juegos celebrados en Esqueria.

En el ámbito de los geógrafos de época imperial, encontramos referencias a los feacios tanto en la obra de Estrabón como en la de Pausanias. En *Str.* IX 3, 14, se cita el verso *Od.* VII 324 al hablar de Titio, recordando que, según la *Odisea*, los feacios llevaron a Radamantis a visitar a este. En *Str.* X 3, 21, a propósito de la identificación entre Curetes y Coribantes, se menciona el hecho de que en la *Odisea* los bailarines feacios eran llamados βητάρμονες (*Od.* VIII 250). En el caso de Pausanias, también son varias las alusiones al episodio homérico de los feacios: en *Paus.* I 2, 3, 13 el autor se sirve, entre otros, de Demódoco y de Alcínoo como ejemplo de que desde antiguo los poetas vivían junto a los reyes; en *Paus.* II 22, 6, dentro de la descripción de pinturas de la Acrópolis, menciona la representación de la escena del encuentro entre Odiseo y las doncellas, que lavaban junto a Nausícaa<sup>252</sup>; en *Paus.* V 19, 9, 7, una escena del arca de Cípselo en Olimpia en la que están representadas dos muchachas montadas en un carro de mulas se interpreta como si se tratara del momento en que Nausícaa y una de sus doncellas van a

---

<sup>251</sup> Para describir a Nausícaa utiliza léxico aplicado en muchas ocasiones a la caracterización de los feacios en la tradición griega, τρυφῶσα (*Mor.* 27a11).

<sup>252</sup> Es interesante que Pausanias sitúe el momento del encuentro durante la acción del lavado, no del juego, y que, además, diga que así lo expone también Homero: “Questo commento può indicare una familiarità con la convenzione sinottica che prevede la fusione di diversi momenti in un’unica scena oppure essere indizio di una sensibilità comune nell’antichità che conferiva particolare attenzione, nell’episodio in questione, alla parte del lavaggio dei panni”, Nova (2013-2014: 18).

lavar al río<sup>253</sup>; en Paus. VIII 48, 3, 6, como en Plu. *Mor.*723c4-5, a propósito de las coronas de palma de los juegos, se cita la palmera de Delos mencionada en el símil homérico.

En la poesía de época imperial, encontramos evocaciones del episodio en *Hero y Leandro* de Museo (circa V-VI d. C.). En primer lugar, Hero es presentada en determinado momento como una mujer que sobresale entre un grupo de mujeres, en este caso las sacerdotisas de Cipris, y además es comparada con la diosa (vv. 67-68). Todo esto rememora el símil odiseico en el que se compara a Nausícaa con Ártemis (Od. VI 102-109). En segundo lugar, en el primer encuentro entre los dos personajes, las primeras palabras que Leandro dirige a Hero (vv. 135-139) contienen ecos de las primeras palabras de Odiseo a Nausícaa, incluyendo la comparación con la divinidad y el recurso del μακαρισμός (Od. VI 149-185).

Dentro del movimiento de la segunda sofística encontramos también varias menciones al episodio o al personaje de Nausícaa. En primer lugar, Elio Aristides en su discurso *Contra Platón: en defensa de la retórica* (Aristid. *Or.* II 84-91) presenta algunas citas de la *Odisea* como prueba de que la genialidad no procede del arte<sup>254</sup>, sino de la inspiración de los dioses. Así pues, la gobernanza de Alcínoo y los conocimientos musicales de Demódoco son expuestos como ejemplos de genio inspirado por la divinidad. También, en su discurso dirigido a los rodios sobre la concordia (Aristid. *Or.* XXIV 7), menciona a Homero como autoridad y recuerda que su personaje, Odiseo, habló de la concordia matrimonial en su petición de buenos deseos para Nausícaa (Od. VI 182-185). En segundo lugar, encontramos otra mención de Nausícaa y Arete en la obra de Luciano: en *Imágenes* (Luc. *Im.* 19), un diálogo entre Licino y Polístrato, el primero de ellos ha visto una mujer hermosa que trata de describir físicamente; una vez descrita, Polístrato identifica a la joven – Pantea de Esmirna – y ofrece, por su parte, un retrato moral de la misma, que complementa al dado por Licino. Para ello se sirve de diversos ejemplos de virtud, entre los que se encuentran Arete y Nausícaa. Los rasgos que comparte Pantea con Arete y Nausícaa son los siguientes: la diligencia (χρηστότης), la filantropía (φιλανθρωπία), la gentileza (τὸ ἡμέρον τοῦ τρόπου), la ayuda a los necesitados (πρὸς τοὺς δεομένους προσηνέες) y la sensatez en los asuntos importantes (ἐν μεγέθει πραγμάτων ἐσωφρόνησε)<sup>255</sup>. Todas estas características de las mujeres

---

<sup>253</sup> En la iconografía antigua que nos ha quedado es común la representación de la escena del encuentro, no la del trayecto en carro, que sí será más frecuente en las representaciones pictóricas modernas y contemporáneas del episodio. Dos de las representaciones más inequívocas del episodio retratan el encuentro entre Odiseo y Nausícaa, con la diosa Atenea dispuesta entre los dos personajes, y con un número de doncellas en posición de huida (*Pyxis*, Boston MFA 0418; Ánfora, Múnich Staatliche Antikensammlungen 2322). En otra de las representaciones del encuentro en la iconografía antigua Nausícaa aparece caracterizada en posición de miedo y huida ante el héroe, reacción alejada de la contención y valentía que muestra en el poema homérico (*Kantharos*, Londres BM E 156). Sobre la problemática de esta última representación citada y sobre la caracterización de las doncellas en *Pyxis*, Boston MFA 0418, cf. Nova (2013-2014: 15-20, 54-56).

<sup>254</sup> Elio Aristides se sirve de los siguientes versos: *Od.* VI 12; VIII 44-45, 63-64, 73, 479-481, 487-489, 496-498, 499).

<sup>255</sup> Cf. *Luc. Im.* 19, 3-8

feacias parecen apuntar, en términos generales, a la ayuda y hospitalidad prestadas en Esqueria a Odiseo, descritas en el texto homérico. En tercer lugar, en la obra de Claudio Eliano encontramos la siguiente anécdota:

Ἵτι Παμφάης ὁ Πριηνεὺς Κροίσῳ τῷ Λυδῷ, τοῦ πατρὸς αὐτοῦ περιόντος, τριάκοντα μνᾶς ἔδωρήσατο. παραλαβὼν δὲ τὴν ἀρχὴν μεστήν ἄμαξαν ἀργυρίου ἀπέπεμψεν αὐτῷ. Ἵτι Διογένης λαβὼν παρὰ Διοτίμου τοῦ Καρυστίου νόμισμα ὀλίγον ἔφη σοὶ δὲ θεοὶ τόσα δοῖεν ὅσα φρεσὶ σῆσι μενοιναῖς, ἄνδρα τε καὶ οἶκον<sup>256</sup>. ἐδόκει δὲ πως ὁ Διότιμος μαλθακώτερος εἶναι.

Ael.VH IV 27

Pánfae de Priene regaló al lidio Creso, mientras su padre todavía vivía, treinta minas. Cuando (Creso) asumió el poder le envió un carro cargado de plata. Diógenes, al recibir de manos de Diotimo de Caristo una pequeña moneda, dijo: “Que los dioses te otorguen cuanto con corazón deseas, un marido y un hogar”. Evidentemente, da la impresión de que Diotimo era muy afeminado<sup>257</sup>.

Diógenes cumple aquí el papel de Odiseo en el encuentro homérico con Nausícaa y, al igual que el héroe itacense, tan solo ofrece sus palabras y sus buenos deseos a cambio de la ayuda prestada. La ironía de que los versos originalmente dedicados a Nausícaa (*Od.* VI 180-181) en esta ocasión vayan dirigidos a otro hombre encuadra la cita homérica en un contexto humorístico y jocoso. Son varias también las menciones al episodio que encontramos en la obra de Ateneo<sup>258</sup>, aunque quizá la más importante, por el dato nuevo que ofrece, sea siguiente: en *Ath.* I 25, 1-8, en un contexto en el que se habla de los distintos tipos de danza, se dice que, según la corcirese Agálide, compatriota de Nausícaa – nótese la identificación, otra vez, de Esqueria con Corcira –, la danza con pelota fue inventada por la joven princesa feacia.

En la Segunda Sofística del Bajo Imperio encontramos referencias al episodio en cuatro autores: Libanio, Himerio, Temistio y Juliano. Libanio, en *Or.* V 8, un discurso epidíctico dedicado a la diosa Ártemis, a propósito de su belleza virginal, menciona los símiles homéricos de Nausícaa y Penélope con la diosa (*Od.* VI 102-109, *Od.* XVII 36-37, XIX 53-54). También en sus cartas, Libanio rememora la figura de Nausícaa al hacer elogio de la buena esposa (*Ep.* 325), parafraseando en cierta forma el μακαρισμός de *Od.* VI 154-159 y recordando explícitamente la comparación con la palmera de Delos mediante la cita directa de *Od.* VI 162. Por último, en *Progym.* VIII 2, una pieza de carácter pedagógico en la que se realiza un encomio de Odiseo, se resume la estancia del héroe en Esqueria, destacando sus virtudes en el nado hacia la costa, en los juegos

---

<sup>256</sup> *Od.* VI 180-181.

<sup>257</sup> Traducción de Cortés Copete (2006: 146).

<sup>258</sup> Sobre las costumbres en los banquetes son varias las alusiones breves a los feacios: *Ath.* I 15, 28; *Ath.* I 23, 9; *Ath.* I 24,19; *Ath.* V 11, 22; *Ath.* V 19, 13. También sobre su tipo de vida: *Ath.* I 28, 33; *Ath.* XII 7. También hay una alusión léxica sobre el episodio: en *Ath.* VII 20, 26 se usa la expresión ἰερόν μένος Ἀλκινόοιο para explicar el significado del adjetivo ἰερόν aplicado a los peces, que en este caso significaría “grande” (μέγαν).



atléticos, en el relato de las aventuras y en los regalos de hospitalidad allí recibidos. En segundo lugar, Himerio, en un discurso dedicado a Juliano y a Musonio (Him. XXXIX 115-117), expone dos ideas interesantes relativas al episodio homérico de los feacios: en primer lugar, a propósito de los lugares en donde es placentero permanecer, Himerio propone que Odiseo alargó su relato en la corte feacia a causa de su deseo de postergar la partida y de alargar su estancia en un lugar como aquel (Him. XXXIX 115); en segundo lugar, a modo de alabanza hacia el antiguo procónsul Musonio, dice que es más digno de respeto que el homérico Alcínoo (Him. XXXIX 117). Por último, en Him. XLIV 1-17, a propósito del cumpleaños de un estudiante, Himerio compara su situación con la de Odiseo en la corte feacia: el héroe se esfuerza en la participación del certamen atlético a pesar de que su mente estaba orientada solamente a la idea de regresar al hogar; al igual que Odiseo, Himerio pone su empeño en la celebración de turno a pesar del dolor de su pronta partida. Así, se equipara la acción (la prueba atlética del héroe) a la palabra (el discurso de Himerio a propósito del cumpleaños del alumno): ἔστι δ' οἴμαι ὁμοία φωνῆς ἁρμονίας καὶ σώματος ῥώμης ἐπίδειξις, Him. XLIV 16-17 (“la demostración de la armonía de la voz es igual, pienso, que la de la fuerza del cuerpo”). Es curioso el hecho de que Odiseo, hombre de palabra por antonomasia, se utilice aquí como modelo de hombre de acción, si bien el punto de comparación entre las dos situaciones es la efectividad en la realización de ambos propósitos en un contexto parecido (el regreso a la patria de Odiseo y la pronta partida de Himerio también hacia su patria<sup>259</sup>). En tercer lugar, Temistio, en un discurso (Them.Or. XXIV 309), dirigido a los habitantes de Nicomedia, menciona la escena del encuentro (Od. VI 127 y ss.) como ejemplo de que el sentido común (φρόνησις) y la virtud (ἀρετή) son atributos incontestables (ἄμαχος) e imbatibles (ἀήττητος) que están por encima de lo material: así es como Odiseo se mantiene firme, confiado en su fuerza (ἀλκὶ πεποιθώς) como el león (Od. VI 130) – pues su fuerza es la razón – cuando se presenta desnudo y desvalido ante Nausícaa. Nos encontramos ante una lectura interesada del símil, orientada a una aplicación muy específica – la de servir como *exemplum* –, que obvia la imagen de desesperación que ofrece la comparación homérica al completo, citada aquí muy parcialmente. En cuarto lugar, Juliano, en su *Elogio de la emperatriz Eusebia* (Or. II), se sirve del episodio de los feacios y de sus personajes femeninos de manera singular. Al tratarse del elogio a una mujer, Juliano debe excusar su alabanza a un personaje femenino mediante la cita de otros ejemplos de autoridad que justifiquen su discurso<sup>260</sup>. Así pues, al comienzo de la obra (Iul.Or. II 2) expone el ejemplo de Arete, junto con Penélope, como mujeres elogiadas por Homero; además de esto, presenta a Odiseo como hombre noble que en dos ocasiones es ayudado por dos jóvenes mujeres, Nausícaa, a la que suplica socorro (Iul.Or. II 2.20-22), y Atenea, que bajo la forma de una muchacha le explica cómo llegar a palacio y le aconseja acercarse a Arete (Iul.Or. II 2.22-50)<sup>261</sup>. Nos encontramos ante un uso del

<sup>259</sup> Cf. Penella (2007: 87).

<sup>260</sup> Cf. García Blanco (1979: 166).

<sup>261</sup> Juliano está aquí recordando las escenas homéricas de Od. VI 148-185 y VII 18-77 respectivamente. Las citas textuales que hace Juliano del pasaje segundo refieren todas el papel singular y las virtudes de Arete (Od. VII 53-55, 67, 70, 73, 76-77).

episodio interesado en resaltar las virtudes y la autoridad de tres personajes femeninos del episodio de los feacios: Arete, Nausícaa y Atenea bajo la apariencia de una joven. Se trata, por tanto, de una alusión al personaje de carácter moral, similar al uso que hace Clemente de Alejandría del personaje de Nausícaa, modelo de virtud, en *Strom.* IV 19, 123.

## 6. Otras menciones en la literatura latina

El resto de las menciones breves que podemos encontrar en la literatura latina pueden ser agrupadas según su tipología. En primer lugar encontramos las referencias geográficas, entre las cuales abundan aquellas en las que se identifica Esqueria con Corcira<sup>262</sup>. Como referencia geográfica general también encontramos que Ovidio, durante el periplo de Eneas narrado en las *Metamorfosis*, menciona que los protagonistas pasan cerca de la costa feacia: *Proxima Phaeacum felicibus obsita pomis/ rura petunt* (“Se dirigen a los cercanos campos de los feaces, cubiertos de fértiles frutales”<sup>263</sup>, *Ov.Met.* XIII 719-720). La característica fundamental con la que se describe aquí a los feacios es, como otras veces, la fertilidad de sus huertos.

Por otra parte, en varias ocasiones los feacios son mencionados a propósito de algún tipo de resumen o recreación de las aventuras de Ulises. Es el caso, en primer lugar, de Higino. En su resumen del regreso del héroe (*Hyg.Fab* CXXV-CXXVI) se menciona la etapa relativa a Esqueria (*Hyg.Fab.* CXXV 17-19). El pasaje es bastante conciso, pero es conveniente apuntar un par de cambios respecto al relato homérico: en primer lugar, en el naufragio previo a su llegada a la costa feacia, la diosa Leucótoe (Mater Matuta) ofrece al héroe un cinturón (*balteus*) en lugar del velo (κρήδεμνον, *Od.* V 345) dado en el texto homérico; en segundo lugar, en la selección de momentos del resumen de Higino, se da a entender que Ulises no llega a quedarse dormido en la costa al llegar, sino que espera escondido hasta que ve a la joven; por último, cuando se habla de la estancia en la corte, se menciona la hospitalidad de Alcínoo y el ofrecimiento de regalos, pero se omite el hecho del relato de las aventuras ante los feacios. También Tibulo presenta en su obra una referencia similar: en la elegía séptima del tercer libro, dedicada a Mesala, realiza un resumen de las aventuras de Ulises y en su breve mención a los feacios, los caracteriza como última etapa del vagar del héroe (*finis et erroris miseri Phaeacia tellus*, *Tib.*III 7,78).

En tercer lugar, se encontrarían las alusiones propiamente intertextuales: aquellas escenas, discursos o tópicos del episodio integrados en el nuevo contexto de otra obra. Tanto Ovidio como Estacio presentan este tipo de utilización del episodio en sus obras.

---

<sup>262</sup> Tibulo, en la elegía tercera del libro primero, comienza con una despedida a los que parten de viaje (propéutico) y afirma que él, debido a una enfermedad, está retenido en “Feacia” (*Phaeacia*, *Tib.*I 3,3); Ovidio, en *Amores*, en la elegía dedicada a la muerte de Tibulo, menciona a su vez la tierra en la que permaneció el poeta enfermo, la tierra feacia (*Phaeacia tellus*, *Am.* III 9, 47); en *De chorographia* II, 56 Pomponio Mela sitúa al pueblo de los feacios (*Phaeaces*) al norte de lo que sería Corcira; en *Sil.Ital.* XV 297, el autor dice que Filipo, aliado de los cartagineses, ataca las tierras feacias; por último, también Lucano alude a los feacios (*Phaeacum e litore*, *Lucan.* V 420) para referirse a la isla de Corcira.

<sup>263</sup> Traducción de Álvarez Morán – Iglesias Montiel (2013: 698).

En el episodio de Sálmacis y Hermafrodito de las *Metamorfosis* se retoma el discurso de Odiseo a Nausícaa (*Od.* VI 149-185), integrando dos de sus tópicos más reconocibles, la duda sobre la identidad inmortal de la joven y el recurso del μακαρισμός (*Od.* VI 153-159). La novedad aquí es que las palabras son pronunciadas por el personaje femenino, la ninfa Sálmacis:

Tum sic orsa loqui: “puer o dignissime credi  
esse deus, seu tu deus es, potes esse Cupido,  
siue es mortales, qui te genuere, beati  
et frater felix et Fortunata profecto  
si qua tibi soror est, et quae dedit ubera nutrix;  
sed longe cunctis longeque beatior illis,  
si qua tibi sponsa est, si quam dignabere taeda.

Ov. *Met.* IV 320-326

Entonces comenzó a hablar así: “Joven, muy digno de ser considerado un dios, si tú eres un dios puedes ser Cupido; si eres un mortal, felices los que te engendraron y dichoso tu hermano y afortunada, ciertamente, tu hermana, si tienes alguna, y la nodriza que te ofreció sus mamas; pero más feliz, mucho más feliz que todos, tu prometida, si tienes alguna, si consideras a alguna digna de la antorcha nupcial”.

En el libro XIV de las *Metamorfosis*, Eneas dirige estas palabras a la Sibila, en las que se fusionan dos escenas del episodio de los feacios, el mencionado discurso de Odiseo en los primeros momentos del encuentro y también, sus palabras en el momento de despedida con Nausícaa:

'seu dea tu praesens, seu dis gratissima,' dixit,  
'numinis instar eris semper mihi, meque fatebor  
muneris esse tui, quae me loca mortis adire,  
quae loca me visae voluisti evadere mortis.  
pro quibus aerias uiuenti<sup>264</sup> euectus ad auras  
templam tibi statuam, tribuam tibi turis honores.'

Ov. *Met.* XIV 123-128

“Bien seas tú una diosa en persona, bien la más agradable para los dioses, siempre serás para mí como una divinidad y confesaré que me debo a ti, que quisiste que yo visitase los lugares de la muerte, que yo saliera con bien de los lugares de la muerte tras haberla visto; en agradecimiento a ello, una vez transportado a los aires celestes, fundaré para ti en vida un templo, te ofreceré honores de incienso”.

Como vemos, en el discurso se integran los siguientes motivos: la duda sobre la identidad mortal o inmortal de la Sibila (*Od.* VI 148-152) y la promesa del recuerdo a través de los honores divinos a cambio de la ayuda ofrecida (*Od.* VIII 464-468).

---

<sup>264</sup> Para *viventi* seguimos la edición de Anderson (1982).

En segundo lugar, en la *Aquileida* de Estacio, durante la escena de recibimiento de Ulises y Diomedes en Esciro (*Ach.* I 726-818), en la corte de Licomedes, se producen una serie de alusiones intertextuales a la llegada de Odiseo a Esqueria<sup>265</sup>: con carácter general, la hospitalidad recibida, recalcada al comienzo por Licomedes (*Ach.* I 739-740), recuerda al contexto general del episodio de los feacios; después, en su entrada a la corte, Ulises se dedica a inspeccionar el entorno del palacio con el fin de encontrar a Aquiles, y recorre todos los lugares fingiendo admiración (*Ach.* I 742-749), recordando la escena homérica de la *écfrasis* del palacio del rey feacio bajo la mirada maravillada de Odiseo (*Od.* VII 82-135); también el *símil* (*Ach.* I 746-749) para retratar a Ulises en ese momento de búsqueda de Aquiles, siguiendo el patrón del cazador (Odiseo) y su presa (Aquiles), trae a la memoria el *símil* del león aplicado a Odiseo ante las doncellas en *Od.* VI 130-134; por otra parte, la breve descripción del lujo de la corte de Licomedes (*Ach.* I 755-756) se puede asociar también a la riqueza que tradicionalmente se ha relacionado con los feacios. Uno de los más evidentes paralelismos reside en la aparición de las hijas del rey, acompañadas por una cohorte de doncellas, calificadas todas como castas (*pudicas*, *Ach.* I 757). Su comparación con un grupo de Amazonas que, acabados los saqueos y los asedios, festejan tras dejar las armas (*Ach.* I 758-760) recuerda inevitablemente a la comparación grupal de Nausícaa y su grupo con Ártemis y sus doncellas, también retratadas en un momento de celebración y de distensión (*Od.* VI 102-109). El abandono de las armas mencionado recuerda en concreto al abandono de los velos por parte de las jóvenes feacias (*Od.* VI 100). Por último, las palabras que Ulises dirige a Licomedes acerca de sus hijas contienen varias referencias a su discurso ante Nausícaa: el deseo de un próximo matrimonio de las princesas (*Ach.* I 808, *Od.* VI 180-181), la comparación de su belleza con las de las diosas (*Ach.* I 809, *Od.* VI 149-152) y, por último, la frase con la que se cierra el parlamento es prácticamente una traducción de un verso de las palabras de Odiseo a Nausícaa cuando la compara con la palmera de Delos:

Ut me olim tacitum reuerentia tangit

*Ach.* I 810

σέβας μ' ἔχει εισορόωντα.

*Od.* VI 161

Por último, cabe mencionar algunas alusiones que no entrarían dentro de ninguno de los tipos anteriormente mencionados debido a su especificidad. Por un lado, Cicerón (*Leg.*I 1,2) a propósito de una encina plantada en Arpino, menciona el olivo de la Acrópolis y la palmera de Delos que Odiseo compara a Nausícaa como ejemplo de las cosas que permanecen en el recuerdo a pesar de tener una vida material limitada. Por otro, Ovidio, al hablar de la metamorfosis de las naves de Eneas en *náyades* (*Met.* XIV 527-565) dice que estas odian a los aqueos y que por eso contemplaron con alegría el naufragio de la balsa de Ulises (*Neritiaeque ratis*, *Met.* XIV 563) y la transformación en roca de la nave feacia que trasladó al héroe a su hogar<sup>266</sup> (*Met.* XIV 564-565). En último lugar, ya

<sup>265</sup> Cf. Ripoll (2020: 251).

<sup>266</sup> *Od.* XIII 159-164.

en época tardía (s. IV), Claudiano menciona a la princesa feacia en su *Elogio a Serena*, un panegírico dedicado a la esposa de Flavio Estilicón, regente del Imperio Romano de Occidente tras la muerte de Teodosio:

Prisca puellarum reuerentia transilit annos.  
Non talem Triuiaae confert laudator Homerus  
Alcinoos genitam, quae, dum per litora uestes  
explicat et famulas exercet laeta choreis,  
auratam iaculata pilam post naufraga somni  
otia progressum foliis expavit Ulixem.

*Laus Serenae* (carm. min. XXX), 141-146

Tu viejo respeto superó tus años infantiles. No era así la hija de Alcínoo que Homero compara en sus alabanzas a Trivia; ella, mientras tendía sus ropas por la playa y alegre ponía en movimiento a sus sirvientas en coros, tras haber arrojado la pelota de oro tuvo miedo de Ulises que salía cubierto con hojas después del naufrago reposo del sueño<sup>267</sup>.

En un elogio que presenta otros *exempla* mitológicos como Claudia o Penélope, encontramos también una comparación con la princesa feacia. Como vemos, el *tertium comparationis* es aquí la *reverentia* de las dos jóvenes, si bien en este aspecto Serena supera a Nausícaa<sup>268</sup>. Sorprende que el autor destaque este rasgo de la joven feacia y lo asocie con su miedo (*expavit*) al héroe, pues en la *Odisea* Nausícaa es la única que, con el valor infundido por la diosa Atenea (*Od.* VI 139-141), no huye de Odiseo como el resto de las doncellas<sup>269</sup>. Como Juliano en su *Elogio de la emperatriz Eusebia*, en el contexto de alabanza a una mujer asociada a la realeza y al poder, se utiliza el personaje de la princesa feacia como modelo de virtud para establecer comparaciones.

## 7. Tradición antihomérica

Si bien hallamos trazas de antihomerismo previas al período de la Segunda Sofística<sup>270</sup>, durante este período la literatura antihomérica alcanzó un desarrollo particular. En Filóstrato y en Dión de Prusa encontramos ejemplos claros del uso del episodio de los feacios en el contexto de esta tradición antihomérica. En el *Heroico* de Filóstrato, un curioso diálogo sobre los héroes entre un viticultor y un viajero fenicio, se hace una particular revisión del personaje de Ulises y del tratamiento que recibe en la *Odisea*. En determinado momento del diálogo, el viticultor, que es amigo del fantasma de Protesilao, cuenta al fenicio lo que el héroe opina sobre Homero: tanto sus elogios al

---

<sup>267</sup> Traducción de Castillo Bejarano (1993: 292).

<sup>268</sup> Cf. Perutelli (2009: 123): “Nausicaa è come Serena, ma Serena – altra regola del panegirico – è di più, perché l’oggetto della lode deve essere superiore a tutti”.

<sup>269</sup> Este cambio de reacción de Nausícaa respecto al poema homérico también aparece en Pausanias (Paus. II 22, 6).

<sup>270</sup> Cf. Marcos Casquero (1996: 13-14), que menciona, entre otros ejemplos, la *Helena* de Eurípides.

poeta como sus críticas (*Her.* 694, 21 y ss.). Una de estas críticas es la construcción del personaje de Ulises, pues a ojos de Protesilao – testigo ocular de los sucesos *reales* – el itacense es un favorito de Homero y su retrato está sobredimensionado y embellecido en algunos aspectos. De entre los ejemplos que propone como argumentos para este razonamiento, comenta tres referidos al episodio feacio (*Her.* 695, 1-9): en primer lugar, la buena imagen física<sup>271</sup> que presenta ante Nausícaa no concuerda con su vejez real; en segundo lugar, afirma que la joven no pudo enamorarse de él por su famosa sabiduría, pues ni dijo ni hizo algo sabio; en tercer lugar, se menciona el regreso a Ítaca en el barco feacio como ejemplo de que el héroe escapa a los peligros siempre que duerme. Podría hablarse aquí de una visión desmitificadora de Odiseo, consecuente con la corriente antihomérica, y del uso y manipulación del contexto feacio para justificar esa visión<sup>272</sup>. Díón de Prusa, por su parte, en su discurso *Troyano*, un ejercicio literario en el que intenta defender que Troya no fue destruida y que los troyanos resultaron vencedores, no menciona ningún aspecto de la etapa en Esqueria en el resumido relato del regreso de Odiseo (*D.Chr.Or.* XI 134), sin embargo, en determinado momento sí que alude al apólogo del héroe ante los feacios como prueba de que no solo Homero es un embustero, sino que también lo es su personaje, que engaña con sus cuentos a los feacios (*D.Chr.Or.* XI 34)<sup>273</sup>.

Por otra parte, encontramos otra reelaboración del episodio en *Ephemeris Belli Troiani*, una traducción al latín fechada alrededor del siglo IV d.C. a partir de un original griego del siglo II d.C. aproximadamente que se atribuye a Dictis de Creta y que se encuadra también en la tradición antihomérica<sup>274</sup>. Consta de seis libros que abarcan desde el viaje de los griegos a Troya hasta el regreso de los héroes tras el final de la guerra. En el libro VI, por tanto, se narran las vicisitudes del regreso de Ulises a Ítaca. Desde el punto de vista de la adaptación del episodio homérico de los feacios importan sobre todo los siguientes aspectos: en primer lugar, la posición en la que se sitúa el episodio en el entramado de etapas del regreso del héroe; en segundo lugar, el cambio de ubicación del apólogo del héroe; en tercer lugar, la narración de la suerte de Nausícaa posterior a la partida de Ulises. El relato del regreso de Ulises en Dictis (VI 5-6) abarca desde la llegada del héroe a Creta hasta la vuelta a Ítaca y la matanza de los pretendientes. La narración resume de manera concisa los siguientes acontecimientos: Ulises llega a Creta<sup>275</sup> tras

---

<sup>271</sup> Hace referencia directa a los cabellos como de jacinto (τὰς ὑακινθίνας κόμας) que embellecen al héroe por intervención de Atenea (*Od.* VI 231)

<sup>272</sup> Otra alusión menor de Filóstrato a los feacios se encuentra en su *Vida de Apolonio de Tiana*, biografía novelada de este famoso neopitagórico del siglo I d. C.: cuando habla de la estancia de Apolonio en Atenas, menciona la presencia de un joven que es de Corcira y, además, descendiente de Alcínoo (*Philostr. VA* IV 20.4)

<sup>273</sup> También alrededor de esta época (s. I-II d. C.) encontramos la alusión de Juvenal, en su sátira XV, al hecho de que Ulises era un mentiroso que engañó a los feacios. A propósito del canibalismo, habla de los relatos del héroe y llega a preguntarse cómo es que los feacios pudieron creerlos: “tam uacui capitis populum Phaeaca putauit?” (*Iuv.* XV 23).

<sup>274</sup> Para una introducción al papel de esta obra en la tradición antihomérica cf. Prospero (2013: 1-38).

<sup>275</sup> El añadido de la etapa cretense en las aventuras del héroe, además de ser una constante de los relatos ficticios de Odiseo y en la información referida a Eumeo sobre el paradero del itacense (*Od.* XIII

tomar prestadas dos embarcaciones fenicias y allí, tras las preguntas del rey Idomeneo, cuenta su historia; las diversas etapas de su viaje están aquí configuradas de un modo racionalista, conciso y abiertamente ambiguo (por ejemplo, las Sirenas son mencionadas, pero no caracterizadas) de tal manera que no aparecen los elementos fabulosos del relato homérico; tras terminar de contar su historia, recibe dos naves del rey cretense, un botín y es enviado a las tierras del rey Alcínoo, donde permanece numerosos días; allí, recibe noticias acerca de lo que ocurre en Ítaca con Penélope y tras suplicar al rey feacio, navega en su compañía hasta Ítaca para “vengar las injurias contra su matrimonio” (VI 28-29); tras su llegada al hogar, planea y lleva a cabo la matanza de los pretendientes y, tras correr la noticia de su llegada, Ulises se pone al día sobre el estado en el que se encuentra su patria, premiando y castigando a unos y a otros según lo merezcan; la narración del regreso de Ulises termina con este apunte:

Neque multo post precibus atque hortatu Ulixis Alcinoi filia Nausicaa Telemacho denubit. (...) <sup>276</sup> Telemacho ex Nausicaa natum filium Ulixes Ptoliporthum appellat.

VI 10-16

Y no mucho después, por las súplicas y la insistencia de Ulises, Nausica, hija de Alcínoo, se casa con Telémaco. (...) Al hijo de Telémaco, habido de Nausica, Ulises le pone por nombre Ptoliporto <sup>277</sup>.

La mención de la unión entre Telémaco y Nausícaa no es una innovación, así como el dato de que tienen un hijo: esta noticia de la tradición ya aparece en Helánico. Lo que sí parece novedoso es, por un lado, la mención del fuerte interés de Ulises por que se produzca esta unión y, por otro, el nombre del hijo de Nausícaa y Telémaco. Sobre la etapa de los feacios en esta recreación del episodio cabe decir lo siguiente: la estancia de Ulises en la corte de Alcínoo se alarga, al parecer, más de lo descrito en el texto homérico, si bien la narración es mucho más condensada; tanto el apólogo como la restitución heroica se trasladan a otro lugar, a Creta, a la corte de Idomeneo, que le ofrece regalos y naves; la llegada a la tierra feacia no se produce de manera “fortuita” a través del naufragio, sino que es Idomeneo el que indica al héroe que debe ir; por otra parte, resulta novedoso que Alcínoo acompañe a Ulises a Ítaca, si bien no se desarrolla, más allá de la mención, cuál es su papel exacto en la venganza contra los pretendientes; y, por último, Nausícaa no es mencionada en el pasaje dedicado al episodio, sino posteriormente, y, además, se da sobre ella un dato relativo a un período temporal – el del posterior a la consecución del regreso del héroe – del que no se da información en la *Odisea*.

---

256; XIV 199; XIV 381-385), está presente en uno de los *argumenta* conservados en los escolios (*Schol. In Od.*, t.I, pp. 3-6 Dindorf), en donde también aparece el envío del héroe a Feacia a petición del rey Idomeneo y, por tanto, el mismo orden de etapas (Creta y, después, Esqueria) que encontramos en Dictis. Cf. Valverde Sánchez (2016: 34).

<sup>276</sup> En el breve pasaje que omitimos se informa de la muerte de Idomeneo y de la de Laertes.

<sup>277</sup> Traducción de Cristóbal López (2001: 359).

## 8. El episodio de los feacios y la figura de Nausícaa en la literatura tardoantigua y medieval

### 8.1. La *Historia Apollonii regis Tyri* y el *Libro de Apolonio*

La *Historia de Apolonio rey de Tiro* es una novela anónima de época tardoantigua, muy popular e influyente tanto en la Edad Media como en el Renacimiento, conservada en distintas versiones y acompañada de cierta problemática textual, que resume las peripecias del rey Apolonio, procedente de Tiro. A grandes rasgos, la historia narrada podría estructurarse en los siguientes bloques:

- A) Apolonio y Antioquía: origen de los infortunios del rey de Tiro.
- B) Apolonio en la corte de Arquístrates: recuperación progresiva de su estatus.
- C) Separación y encuentro de Apolonio con su hija Tarsia y con su esposa, a las que daba por muertas.

Según esta división, el bloque que nos interesa es evidentemente el segundo, la llegada y la estancia de Apolonio en la corte del rey Arquístrates y la relación con su hija. Para analizar los posibles ecos del episodio homérico, realizamos un resumen de la historia hasta ese punto: en Antioquía, el rey Antíoco mantiene relaciones incestuosas con su hija y, para alejar a sus pretendientes, los prueba con un enigma; Apolonio llega a Antioquía y logra resolver el enigma, pero es expulsado por el rey, que da su respuesta por incorrecta, hasta que logre volver con la solución adecuada; tras este engaño, Antíoco encomienda entonces la búsqueda y captura de Apolonio y el rey tirio, a su vez, se da cuenta de lo que sucede y, en consecuencia, emprende una huida; Apolonio, tras su estancia en Tarso, es sorprendido por una tormenta en su rumbo hacia Pentápolis de Cirene.

A partir de este naufragio (*Hist. Apoll.*12) se repiten patrones estructurales que, con variaciones y acompañados de diferentes detalles dispersos a lo largo del pasaje, recuerdan al episodio homérico de los feacios. En primer lugar, la llegada tras naufragio. En esta llegada de Apolonio, son particularmente vinculantes con el episodio homérico, y también con el personaje de Odiseo, sus palabras de desesperación e incertidumbre como extranjero que llega a territorio desconocido:

O Neptune, rector pelagi, hominum deceptor innocentium, propter hoc me reservasti egenum et pauperem, ¡quo facilius rex crudelissimus Antiochus persequatur! Quo itaque ibo? Quam partem petam? Vel quis ignoto vitae dabit auxilium?

*Hist. Apoll.*12 RA

“Oh, Neptuno, señor del océano, que engañas a los hombres inocentes, ¿para esto me has preservado pobre y necesitado, para que el crudelísimo rey Antíoco me



persiga con más facilidad? ¿Adónde iré ahora? ¿A qué tierras me encaminaré? ¿Y quién proporcionará a un desconocido ayuda para subsistir?”<sup>278</sup>

Como vemos, en estas palabras se funden dos discursos del héroe homérico, los del tipo *Od.* VI 119-126 – expresión de la incertidumbre sobre la tierra a la que se llega y el tipo de ayuda que se recibirá- y aquellos momentos en los que Odiseo verbaliza la ira del dios Posidón durante el naufragio, aunque sin dirigirse a él directamente (*Od.* V 423, 446)<sup>279</sup>. En segundo lugar, se produce el doble encuentro con personajes ayudantes, en este caso un pescador que le acoge en su morada y un niño<sup>280</sup> a través del cual conoce que el gimnasio del lugar se encuentra abierto (*Hist.Apoll.*12-13). Estos dos personajes emulan en un plano muy general la función de Nausícaa y de Atenea en la llegada de Odiseo a palacio. En el encuentro con uno de estos ayudantes, el pescador asume, como hemos dicho, el papel auxiliar que tiene Nausícaa en el canto sexto, pues proporciona comida y vestido al extranjero. Además, en este caso, se produce una reminiscencia del cariz más emocional y revelador de la personalidad que la Nausícaa homérica muestra en ocasiones. Se trata de una rescritura al pasaje de *Od.* VIII 461-468, en el que se produce la petición de recuerdo por parte de la princesa feacia, aquí transformado en una petición de recuerdo y compensación material por parte del pescador si algún día Apolonio recupera su riqueza:

“(…) Illud tamen admoneo te, ut si quando deo adnuente redditus fueris natalibus tuis, et tu respicias tribulationem paupertatis meae." Cui Apollonius ait: "Nisi meminero tui, iterum naufragium patiar nec tui similem inveniam!"

*Hist.Apoll.*12 RA

“Te hago, sin embargo, una advertencia, que si alguna vez con la ayuda de Dios eres devuelto a tu linaje, también tú tengas en cuenta las penas de mi pobreza”. Apolonio le dijo. “Sino me acuerdo de ti, ¡que sufra otra vez un naufragio y que no encuentre a nadie como tú”.<sup>281</sup>

En tercer lugar, una vez entra Apolonio a la ciudad, se produce el encuentro con un séquito real, el rey Arquístrates y sus sirvientes (*Hist.Apoll.*13), que recuerda el encuentro directo de Odiseo con Nausícaa y su cortejo de doncellas. Aquí Arquístrates, al que en principio asociamos con Alcínoo, asume el papel de Nausícaa, al ser la primera figura real confrontada con el héroe y, como detalle alusivo a este cambio de papeles, se produce el encuentro en el contexto de un juego de pelota y también el ungimiento en aceite<sup>282</sup> en el ámbito del gimnasio, que también sucede en el encuentro entre Odiseo y

<sup>278</sup> Traducción de Puche López (1997: 100).

<sup>279</sup> Sobre la presencia del motivo de la ira de Posidón/Neptuno en la *Historia de Apolonio* cf. Holzberg (1990: 99).

<sup>280</sup> Carmignani (2014a: 58) explica la inclusión de este *puer* como alusión a *Od.*VI 300-301, en donde Nausícaa afirma que incluso un niño inexperto podría guiar a Odiseo hacia el palacio de su padre.

<sup>281</sup> Traducción de Puche López (1997: 101).

<sup>282</sup> A pesar de la ausencia del aparato divino, esta alusión al aceite bajo la expresión *liquore Palladio* (*Hist.Apol.*,13 RA), denota metonímicamente la presencia de Atenea/Minerva en el relato y, por

Nausícaa (*Od.* VI 227). En esta escena también se produce otro ungimiento, al rey Arquístrates, ofrecido por Apolonio, provocando en el rey una transformación (*ut de sene iuvenem redderet*, *Hist.Apoll.*13) que le devuelve su juventud, al igual que Odiseo es transformado por mediación de Atenea en *Od.* VI 229-238<sup>283</sup>.

En cuarto lugar, una vez acogido en palacio, en el transcurso del banquete el protagonista se muestra en un estado traumático causado por sus desgracias, previo a la revelación de su identidad, que se manifiesta a través del llanto (*Hist.Apoll.*14). Todo ello recuerda al comportamiento de Odiseo en la corte feacia. En cuarto lugar, sucede también la aparición de una muchacha bella y en edad núbil, con pretendientes y, al igual que Nausícaa, hija también del rey del lugar, Arquístrates en este caso (*Hist.Apoll.*15). Esta joven, como indica Holzberg (1990: 97), asume varios papeles de otros personajes del entorno feacio: el de Demódoco, al producirse una escena de exhibición del canto acompañado de lira ante el huésped; el de Euríalo, al ser superada por la destreza del héroe en esta y otras actividades, recordando el certamen atlético de la *Odisea* (*Hist.Apoll.*16)<sup>284</sup>; el de Arete, al ofrecer regalos al extranjero por petición del rey (*Hist.Apoll.*17).

En quinto lugar, en la corte de Arquístrates se produce, al igual que en la corte de Alcínoo, el relato de las aventuras pasadas del héroe (*Hist.Apoll.*16), si bien aquí tiene un peso específico también la presencia del personaje de Dido, pues es la hija del rey la que inquiere al extranjero por su identidad y le escucha<sup>285</sup>. A partir de esta mediación virgiliana – el personaje femenino como auditorio activo del relato del héroe – se desarrolla brevemente la vertiente erótica del personaje de la hija y en los momentos en los que la narración presta atención a los sentimientos de la joven, la expresión de la pasión amorosa encuentra su huella intertextual en Dido<sup>286</sup>. Así pues, encontramos que el comienzo del episodio de Arquístrates en la *Historia de Apolonio* se inspira en la estructura general del episodio de los feacios, mientras juega, en el detalle, con ligeras variaciones de contexto, orden, densidad narrativa y transferencia de roles entre personajes. Además de todo esto, el episodio cumple con una función primordial respecto al héroe que remite al Odiseo de Esqueria: se trata del comienzo de la restitución progresiva, por parte del protagonista, del estatus heroico tras perderlo todo. Sin embargo, se trata de una primera recuperación en falso, pues después de este nuevo comienzo que se le ofrece, en el que Apolonio acaba desposando a la hija de Arquístrates, el héroe perderá tanto a su esposa como a su hija, para reencontrarse con ellas al final del relato, al igual que Odiseo con Penélope en los últimos cantos de la *Odisea*.

---

lo tanto, conecta intertextualmente la historia de Apolonio en Cirene con la de Odiseo en Esqueria. Cf. Carmignani (2014a: 59-60).

<sup>283</sup> Cf. Carmignani 2014a: 58).

<sup>284</sup> También el momento de juego con la pelota entre Apolonio y Arquístrates (*Hist.Apoll.*13), en la que el tirio demuestra su competencia, es una significativa alusión a las competiciones deportivas de Esqueria.

<sup>285</sup> Además, la expresión *veteres ei renovasti dolores* (*Hist.Apoll.*16 RA) es una evidente referencia a *Aen.* II 3: *infandum, regina, iubes renovare dolorem*.

<sup>286</sup> Cf. Puche López (1997: 67).

Conviene mencionar aquí también brevemente el *Libro de Apolonio*, una obra de la literatura medieval castellana (siglo XIII) y de autoría anónima, que recoge en versos alejandrinos el contenido de la *Historia Apollonii Regis Tyri*. El episodio dedicado a la estancia de Apolonio en Cirene sigue prácticamente el patrón de la *Historia de Apolonio*, aunque en algunas ocasiones expande el relato (como en la descripción del juego de la pelota, estrofas 144-152) y, en otras, omite algunos hechos narrados en la obra latina (no existe aquí, por ejemplo, el personaje del niño que avisa a Apolonio de la apertura del gimnasio ni se produce la escena de ungimiento entre Apolonio y el rey). En definitiva, la obra no presenta ninguna novedad significativa respecto a la integración del episodio homérico y su reescritura sigue la que ya encontramos en la *Historia de Apolonio*.

## 8.2. Recreaciones medievales de la materia troyana: el *Roman de Troie* de Benoit de Sainte Maure

El *Roman de Troie* de Benoit de Sainte Maure es poema narrativo medieval del siglo XII que retoma la materia troyana en unos 30000 versos aproximadamente. El pasaje que nos interesa es el dedicado al regreso de Ulises (vv. 28549-29078) y más concretamente, el episodio feacio (vv. 28950-29046). En gran medida influido por la tradición antihomérica, la narración del episodio sigue en este caso muy de cerca a Dictis: Ulises es enviado por Idomeneo a la tierra de Alcínoo (Alcenon), en donde recibe hospitalidad (vv. 28950-28958); allí el héroe se entera de todo lo que está ocurriendo en Ítaca (vv. 28959-28984); al conocer esto, Ulises suplica al rey feacio su compañía en el viaje a su hogar (vv. 28985-28992); finalmente, tras los sucesos de Ítaca (vv. 28993-29039), se produce el próspero matrimonio, por insistencia del héroe, entre Telémaco y Nausícaa (vv. 29040-29046). Se menciona posteriormente el nacimiento de un hijo (Poliporbus) y la alegría que su llegada provoca en Telémaco y Ulises (vv. 29071-29078). Cabe destacar también la caracterización amable tanto del rey feacio, más extensa, como de su hija:

A Alcenon, un rei vaillant,  
Qui mout li a fait bel semblant.  
De lui de sa sapience,  
De son non e sa loquence  
Avait toz jorz oi parler:  
Merveilles le voust celebrer.  
vv. 28951-28956

e la pucele proz et sage  
v. 2897

En la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, una versión en prosa del *Roman de Troie* de finales del siglo XIII (1287), la estructura del episodio (XXXIII, 18-19) es prácticamente la misma. Como novedades incluye, por un lado, el cambio de nombre de Alcínoo – aquí llamado *Anthenor* – y, por otro, la llegada de Telémaco a tierra

feacia para confirmar los rumores que su padre ha escuchado sobre la situación en Ítaca. Por otra parte, se hace explícito que el rey se une al viaje del héroe a Ítaca acompañado de fuerzas militares feacias (*cum suis militibus*, XXXIII, 18). En esta versión, por último, se da la información del nacimiento del hijo de Telémaco y Nausícaa, llamado aquí Deífobo (*Deyfebus*, XXXIV, 14).

## 9. Recapitulación

Este capítulo que acabamos de presentar podría dividirse, a lo sumo, en dos partes: una primera parte en la que hemos tratado las reelaboraciones más significativas de los períodos que tratamos, correspondiente con los dos primeros apartados; por otro lado, una segunda parte que recoge y clasifica menciones más dispersas y reelaboraciones menos extensas, correspondiente al resto de apartados. Dentro de las reinterpretaciones del episodio más relevantes, hemos hablado en primer lugar de los tratamientos (apartado 1), en su mayoría comedias, en los que se realiza una selección de la materia feacia como trama completa de una obra, desvinculándola del carácter episódico que presenta en el poema homérico. En segundo lugar, hemos centrado el análisis en la integración compleja del episodio en una obra como la *Eneida* (apartado 2), estudiando la estructura del encuentro y las convergencias y diferencias entre los personajes de Eneas y Odiseo, por una parte, y de Dido y Nausícaa, por otra.

De la segunda parte, dedicada a organizar las alusiones, menciones diversas y reelaboraciones menores dispersas hasta la época medieval, podemos recopilar algunas conclusiones. Desde el punto de vista de los personajes, algunos patrones interesantes pueden ser observados. En primer lugar, es curioso el protagonismo que adquiere el personaje de Alcínoo, mencionado en numerosas ocasiones para aludir – a modo de sinécdoque – a los feacios en general: cuando se habla de los “frutos de Alcínoo” o del “relato de Alcínoo”, por ejemplo. En segundo lugar, la tradición literaria que acompaña a los feacios como personaje colectivo asociado a ciertos tópicos recalca mayormente en el desarrollo de dos líneas temáticas: la del pueblo de los feacios ligados a la práctica de una vida muelle y la del entorno idílico que habitan, caracterizado por la fertilidad de los huertos y los jardines. El juicio de sus costumbres se presenta con frecuencia asociado a comentarios e intenciones moralizantes, como en Horacio o en Aulo Gelio.

En tercer lugar, es conveniente reflexionar sobre el personaje de Nausícaa, cuyo tratamiento en solitario a lo largo de esta tradición dispersa no llega a desarrollarse de manera extensa, sino que encontramos son menciones que se limitan a presentar a la joven como modelo de virtud<sup>287</sup> o, al contrario, para reprobar su comportamiento<sup>288</sup>. Los tratamientos más significativos de este personaje son los que la asocian con Telémaco: el matrimonio entre la doncella feacia y el hijo de Odiseo y el nacimiento de su hijo, un tema del que tenemos noticia desde Helánico, se desarrolla mínimamente en Dictis y, por último, se fija y se consolida en la literatura medieval que bebe de la tradición

---

<sup>287</sup> Clem.Al.*Strom.* IV 19, 123; Luc.*Im.* 19; Iul.*Or.* II 2 20-22; Claudian. *Laus Serenae* (carm. min. XXX) 141-146.

<sup>288</sup> Plu.*Mor.* 27ab-27b8.

antihomérica. En terminología de Genette, esta clase de reelaboraciones, aunque poco extensas en este caso, constituirían una continuación proléptica<sup>289</sup> de la *Odisea*, pues narran la fortuna de los personajes (Nausícaa y Telémaco) posterior a los hechos narrados en el final del poema homérico.

Por último, en cuanto al personaje de Odiseo, cabe decir que sus tratamientos más significativos a lo largo de estas épocas, respecto a su aparición en el episodio, toman dos vertientes: por un lado, la antihomérica de Dión y de Filóstrato, que presentan a Odiseo bien como un mentiroso o bien como un hombre cuya imagen ha sido distorsionada y sobredimensionada por Homero; por otro, la visión de Odiseo como modelo de virtud y de frugalidad, enfrentado por contraste con el conjunto de los feacios, antagonistas morales afincados en la ostentación. En este ámbito, encontramos por un lado al Odiseo de los alegoristas, enfrentado a Epicuro y, por otro lado, al Odiseo vinculado a la moral cristiana de los Padres de la Iglesia. Los feacios son utilizados aquí, por tanto, para crear un contexto en el que resulte evidente el contraste con un modelo de virtud, el héroe.

Por último, el episodio de los feacios en su conjunto también sufre a lo largo de estos siglos dos tipos de reelaboración importantes. Por un lado, se encuentran las reinterpretaciones estructurales, implícitas y estrictamente intertextuales del episodio, pues no lo mencionan en ningún momento: es el caso de Estacio (*Ach.* I 726-818), de la *Historia Apollonii regis Tyri* y del *Libro de Apolonio*. Por otro lado, destaca a lo largo de este período la reelaboración del episodio que, heredera de la tradición antihomérica, se afianza en época medieval a través del *Roman de Troie*. En esta corriente de la tradición, Esqueria sigue siendo la última etapa de las aventuras del héroe, pero encontramos una interesante alteración: el relato de las aventuras se desvincula del episodio de los feacios y se traslada a Creta, a la corte del rey Idomeneo. La estancia en el palacio de Idomeneo constituye la etapa previa a la llegada de Ulises a la corte de Alcínoo, enviado por el rey cretense.

A lo largo de este capítulo hemos mostrado, en resumen, una visión global del tratamiento desde época antigua hasta época medieval, observando las tendencias que siguen las menciones y reelaboraciones, así como la relevancia que toman algunos personajes, tópicos, escenas y discursos del episodio. Durante estos siglos se originan y consolidan, por tanto, algunas variantes en el conjunto del episodio o en el tratamiento de sus detalles que tendrán en mayor o menor medida continuidad y recorrido en la tradición posterior.

---

<sup>289</sup> Genette (1989: 219).



**CAPÍTULO IV: NAUSÍCAA Y EL EPISODIO DE LOS  
FEACIOS EN LA LITERATURA RENACENTISTA Y  
BARROCA**





## 1. Vías de conocimiento del episodio

El conocimiento de los poemas homéricos en el Occidente europeo, que desde el tardohelenismo y el bajo imperio hasta el siglo XIV es indirecto<sup>290</sup>, toma a lo largo de los siguientes siglos dos caminos fundamentales: el de la circulación directa del texto, a través de las incipientes traducciones y versiones, y el de la circulación indirecta de contenido, mediante la aparición de diversos compendios mitográficos que recogen la narración de algunos episodios de los poemas.

El siglo XIV es muy relevante en la historia de la traducción y circulación de los poemas homéricos. La asociación entre Petrarca, Boccaccio y Leonzio Pilato da lugar a la traducción literal de los poemas en prosa latina<sup>291</sup>, llevada a cabo por este último entre 1360 y 1362, y esta primera traducción integral de ambos textos a su vez desencadena la aparición de nuevas versiones a lo largo de los siguientes siglos. Durante el siguiente siglo, sin embargo, la atención se centra prácticamente en la *Iliada*, no en la *Odisea*. A finales del siglo XV se produce, sin embargo, un hito editorial sumamente importante en la historia de la trasmisión impresa de la *Odisea*: la publicación de la *editio princeps* de la obra de Homero<sup>292</sup> a cargo de Demetrio Calcóndilas en 1488. A lo largo del siglo XVI la aparición de diferentes publicaciones devuelve parte del protagonismo al poema de Odiseo en el ámbito de las traducciones: en 1510 se publica por vez primera la *Odisea* en Estrasburgo, en la versión en prosa latina realizada a mediados del anterior siglo por Griffolini; la traducción de Raffaele Maffei Volaterrano aparece posteriormente en el mismo año, la tercera completa en latín, que goza de una circulación bastante significativa; también es relevante la versión más literal de la *Odisea* – también de la *Iliada* – de Andrea Divo, de 1537; en ese mismo año aparece la primera traducción de la *Odisea* a una lengua vernácula, la alemana de Simon Schaidenreisser; a esta le siguen la castellana de Gonzalo Pérez (1550-1556) en endecasílabos sueltos y la italiana de Lodovico Dolce (1573) en *ottava rima*. Ya en el siglo XVII aparecen tanto la primera traducción al francés, por Salomon Certon (1604), como al inglés, por George Chapman (1614-1615).

En cuanto a la transmisión del contenido homérico a través de compendios y manuales mitográficos, cabe citar tres obras de gran importancia que contribuyen notablemente a la circulación de información relativa al episodio de los feacios: en la segunda parte del siglo XIV, encontramos la *Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio (X, 19-21; XI, 40); en el siglo XVI aparecen los trabajos de Natale Conti (*Mitología*, IX, 1) y de Pérez de Moya (*Philosophía secreta de la gentilidad*, XLV). Los tres siguen en líneas generales la información que da el texto homérico y, en cuanto a la selección de datos que recogen en el relato sumario, es reseñable que en todos ellos se

---

<sup>290</sup> Para un análisis detallado de la recepción de los poemas homéricos en el Humanismo y en el Renacimiento, cf. Muñoz Sánchez (2014).

<sup>291</sup> Cf. Mangraviti (2016).

<sup>292</sup> Además de los dos poemas épicos, la edición incluye las *Vidas* de Pseudo-Heródoto y de Pseudo-Plutarco, el *Dicursus* LIII de Dión de Prusa, la *Batriacomíomaquia* y treinta y dos *Himnos homéricos*.

menciona la desnudez del héroe y que, salvo Boccaccio<sup>293</sup>, tanto Natale Conti como Pérez de Moya<sup>294</sup> destacan a Arete, por encima de Alcínoo, como el personaje que otorga a Ulises los medios para regresar al hogar. Nausícaa también es mencionada explícitamente en las tres obras a propósito de la ayuda ofrecida al héroe.

## 2. Menciones y ecos del episodio

### 2.1. Menciones

En este apartado veremos el ejemplo de dos menciones menores a personajes del episodio de los feacios, como son Nausícaa o Alcínoo. En el *Orlando furioso* (1532) de Ludovico Ariosto encontramos una mención a la princesa feacia a propósito de Esqueria, citada aquí como una isla paradigmática que se compara con otra isla, en este caso una isla italiana a la que se acerca Rinaldo. Una vez más se alude, a través del personaje (“la patria de Nausícaa”), al particular entorno feacio, asociado a la utopía:

questa la più ioconda isola fia  
di quante cinga mar, stagno o riviera;  
sí che, veduta lei, no sarà ch’oda  
dar piú alla patria di Nausica aloda.

Canto XLIII, 57

En *La perfecta casada* de Fray Luis de León (1583), un comentario bíblico al capítulo 31 del libro de los *Proverbios* de Salomón, también encontramos una mención a Alcínoo. La obra, que se ubica en el contexto de la literatura renacentista sobre el matrimonio<sup>295</sup>, está dedicada a la sobrina del autor, María Valera Osorio. En cada apartado, Fray Luis traduce el versículo bíblico de turno y, posteriormente, desarrolla una explicación de carácter moral sobre el significado de dicho versículo. A propósito del trabajo de la mujer en la administración del hogar y de la confección textil, Fray Luis utiliza a Homero como argumento de autoridad para dar a entender que estas virtudes no deben escapar tampoco a las mujeres nobles. El autor alude aquí a las doncellas del palacio de Alcínoo (*Od.* VII 103-107) dedicadas a las labores de tejido, si bien en la numeración se equivoca respecto al texto homérico, donde el total de mujeres es cincuenta, no cien. También cabe recordar a este respecto, aunque este pasaje no lo recoge, que la primera imagen que se nos ofrece de la reina Arete la describe tejiendo junto a sus criadas (*Od.* VI 52-53):

---

<sup>293</sup> Del resumen de Boccaccio cabe destacar dos cosas: en primer lugar, su confusión al nombrar a Nausícaa, a la que llama “Nausítáa” o “Nausíteá” (quizá por influencia del nombre “Nausíto”) y, en segundo lugar, su afirmación de que Atenea se transformó en una doncella llamada Calpis, cuando en la *Odisea* tan solo se dice que esa doncella era la hija de Dimante (*Od.* VI 22).

<sup>294</sup> En el comentario exegético posterior al resumen de las aventuras del héroe de Pérez de Moya no se realiza ninguna interpretación concreta del episodio de los feacios.

<sup>295</sup> Sobre esta corriente literaria y sus obras más representativas *cf.* San José Lera (1992: 19-32).

“Y si no fuera ésta vida de nobles, y no sólo usada y tratada por ellos, sino también devida y conveniente a los mismos, nunca el poeta Homero en su poesía, que fue imagen viva de lo que a cada una persona y estado convino, introdujera a Helena, reyna noble, que, quando salió a ver a Telémacho asentada en su cadira una doncella suya le pone al lado en un rico canastillo copos de lana ya puestos a punto para hilar, y husadas ya hiladas, y la rueca para que hilase. Ni en el palacio de Alcínoo, príncipe de su pueblo riquísimo, de cien damas que tenía a su servicio, hiziera, como haze, hilanderas a cincuenta. Y la tela de Penélope, princesa de Ítaca, y su texer y destexer, no la fingiera el juyzio de un tan grande poeta, si la tela y el urdir fuera ageno de las mugeres principales”.

IV, pp. 109-119

## 2.2. Las *Estancias* de Poliziano (1494)

En época renacentista, Poliziano introduce en una de sus obras referencias intertextuales al encuentro entre Nausícaa y Odiseo en el canto VI de la *Odisea*. Se trata de las *Estancias*, compuestas en conmemoración del torneo de 1475 celebrado en Florencia. La obra, escrita entre 1475 y 1478, está dedicada a Julián de Médicis, ganador del torneo, y quedó inacabada, aunque se publicó en 1494.

Las *Estancias* están divididas en dos libros, en el primero se realiza un relato de tintes míticos que presenta la figura de Julián y el desarrollo de su pasión amorosa por Simonetta; en el segundo, se continúa con este relato mítico que prelude la narración del torneo, centrando la atención en la estrategia de Venus, que envía a Julián un sueño que le sirva como acicate para la participación en los juegos. La obra se interrumpe y el torneo no llega a narrarse. En la primera parte, después de la extensa descripción del personaje de Julián (8-21) como alguien que desdeña el amor y se mofa de los amantes, dedicado a costumbres rurales, a cabalgar y a cazar, se narra el castigo de Cupido (23-40) que, durante la salida de caza de Julián, le dispara la flecha de oro que hace que se enamore de Simonetta. A partir de aquí comienza la descripción de la pasión amorosa y del encuentro entre los dos personajes (41-67). Estas son las primeras palabras que Julián dirige a Simonetta:

- O qual che tu ti sia, vergin sovrana,  
o ninfa o dea (ma dea m'assembri certo);  
se dea, forse sei tu la mia Diana;  
se pur mortal, chi tu sia fammi aperto;  
chè tua sembianza è fuor di guisa umana;  
né so già io qual sia tanto mio merto,  
qual dal ciel grazia, qual si amica stella,  
ch'io degno sia veder cosa si bella. –  
*Stanze I, 49*

Como vemos, se trata de un discurso basado en el primer parlamento que Odiseo pronuncia ante Nausícaa (*Od.* VI 149-185). Encontramos en primer lugar, la duda del

protagonista acerca de la identidad del personaje femenino, mortal o inmortal; en segundo lugar, está presente la comparación con la diosa Diana, que ya había aparecido anteriormente en la primera descripción de Simonetta por el poeta (46)<sup>296</sup>; por último, es destacable la presencia del tópico de la visión hermosa en el último verso de la estrofa citada, que podría remitir al más extenso pasaje de la *Odisea* en el que el héroe compara a la joven con el retoño de palmera de Delos, describiendo la admiración que le producen tales contemplaciones. Como vemos, el autor muestra un conocimiento preciso del poema homérico y opta por integrar un pasaje del encuentro entre Nausícaa y Odiseo en un contexto similar, aunque con personajes diferentes. Por otra parte, también al final del canto, la extensa descripción de la lujosa morada de Venus (70-120) recuerda en líneas generales a la *écfrasis* del palacio de Alcínoo (*Od.* VII 84-133), pues se destacan tanto los aspectos de construcción con materiales preciosos como el oro como la presencia de elementos de los huertos, los jardines y las fuentes.

### 2.3. *La Franciade* de Ronsard (1572)

En 1572 se publican los cuatro primeros libros de la que pretendía ser la gran epopeya nacional francesa, *La Franciade* de Pierre de Ronsard. La obra fue concebida en veinticuatro libros, sin embargo, el autor abandonó el gran proyecto y no continuó más allá de los cuatro primeros libros ya publicados. La obra pretende narrar las vicisitudes de Francus, hijo del troyano Héctor y fundador de los orígenes de la nación francesa. Los ecos más evidentes del episodio homérico de los feacios se ubican en el segundo libro conservado, en el que Francus, tras abandonar las tierras de su tío Helenin después de la llamada de Júpiter a su destino de fundar el pueblo galo, llega náufrago a Creta a causa de una tempestad orquestada por Neptuno. Allí reina Dicée, que a lo largo de los libros siguientes brinda hospitalidad a Francus y a los suyos. De este libro nos interesan dos escenas en las que el encuentro entre Odiseo y Nausícaa sirve de modelo al encuentro entre el rey cretense y Francus y sus compañeros. En primer lugar, siguiendo el modelo del comienzo del canto sexto de la *Odisea*, la diosa Cibele envía al Sueño al rey Dicée, mediante lo cual es incitado a ir a cazar. Persiguiendo a un ciervo, el rey se encuentra con Francus y sus compañeros, que están dormidos en la costa como Odiseo después de llegar a tierra feacia. Así pues, al igual que ocurre con Nausícaa y Atenea, el personaje es enviado mediante el recurso de la epifanía onírica de un dios a realizar una actividad (lavar la ropa o cazar, en cada caso) que propiciará su encuentro con el extranjero náufrago recién llegado a su tierra. En segundo lugar, en las primeras palabras que Francus dirige al rey se produce un calco de las primeras palabras de Odiseo a Nausícaa, si bien están dispuestas al final del discurso, no al principio, después de que el troyano haya revelado su identidad:

---

<sup>296</sup> Recordemos que en la *Odisea* ocurre exactamente lo mismo, la comparación con Ártemis está presente tanto en boca del narrador heterodiegético (*Od.* VI 103-109) como en el discurso pronunciado por Odiseo (*Od.* VI 150-152). Poliziano conocía bien el texto homérico, explicó varios cursos en Florencia, cf. Pontani (2005:365-367). Estos dos tópicos también están presentes en la *Eneida* (*Aen.* I 326-329; 498-504).

Pource, benin, ayes pitié de nous,  
soit homme ou dieu, j'embrasse tes genous.  
Si tu es dieu, tu sçais bien nostre peine;  
Si tu es homme, une douceur humaine  
Doit esmouvoir ton coeur à passion,  
Ayant horreur de nostre affliction.  
Libro II, 544-548

Si las palabras de Odiseo a Nausícaa (*Od.* VI 149-159), en el aspecto formal, están completamente orientadas a la alabanza por parte del emisor, aquí la sugerencia de inmortalidad se usa como excusa para dar por sentada la compasión del rey por estos náufragos: si es un dios, conoce ya sus desgracias; si es humano, será conmovido por sus penas. A lo largo del resto de la estancia de Francus en la corte de Dicée, al menos dos hechos recuerdan al episodio de los feacios: en primer lugar, la presencia de un aedo de palacio, Terpin, remite directamente a Demódoco; en segundo lugar, el hecho de que Dicée ofrezca a una de sus hijas, Hyante, a Francus en matrimonio recuerda al ofrecimiento hipotético del propio Alcínoo en *Od.* VII 312-315.

Además de en la *Franciada*, encontramos ecos del encuentro homérico entre Nausícaa y Odiseo en otras obras de Ronsard. Hasta en dos ocasiones se reproduce el tópico del μακαρισμός (*Od.* VI 153-159), en un soneto de *Le Premier Livre des Amours* y más extensamente en el *Chant pastoral sur les nopces de Mgr. Charles, duc de Lorraine et Madame Claude, fille du roy*<sup>297</sup>:

Heureux le filz dont grosse elle sera,  
mais plus heureux celui qui la fera  
et femme et mere, en lieu d'une pucelle!  
CXL, 12-14

D'une si belle est heureuse la mere,  
son pere est bien heureux, et bien heureux son frere  
mais plus heureux cent fois et cent encore sera,  
qui, en lieu d'une fille, enceinte la fera.  
Heureux sera celui qui aura toute pleine  
sa bouche de son ris, et de sa douce haleine,  
et de ses doux baisers qui passent en odeur,  
des prez les mieux freuris, la plus gentille fleur.  
Heureux qui dans ses bras pressera toute nue  
cette nymphe aux beaux yeux du sang des Dieux venue,  
qui hardi tatera ses tetins verdelets,  
qui semblent deux boutons encore nouvelets:  
heureux qui pres la sienne alongnera sa hanche,  
qui baisera son front, et sa belle main blanche,

---

<sup>297</sup> Silver (1987: 231-232).

et qui demeslera fil à fil ses cheveux,  
follatrant toute nuit, et faisant mille jeux:  
Il prira que la nuit dure cent nuits encore,  
ou bien que cent jours ne s'éveille l'Aurore,  
afin que paresseux long temps puisse couvrir  
ses amours dans le lit, et point ne se lever.  
vv. 401-420

#### 2.4. *Os Lusíadas* de Camões (1572)

En *Os Lusíadas* (1572), el poema épico portugués de Camões que narra la expedición de Vasco de Gama a la India, aparece una mención al rey feacio:

“Mas tu, e quem mui certo confiamos  
achar-se mais verdade, ó Rei benigno,  
e aquela certa ajuda em ti esperamos,  
que teve o perdido Ítaco em Alcino,  
a teu porto seguro navegamos,  
conducidos do intérprete divino;  
que, pois a ti nos manda, está mui claro,  
que és de peito sincero, humano e raro.

*Os Lusíadas* II, 82

Estas palabras son pronunciadas por el mensajero de la embajada que envían los portugueses al rey de Melinde (la actual Malindi en la costa de Kenia), donde acaban de llegar a causa de la intervención divina por deseo de Venus, protectora de los lusos. El episodio de Melinde (II, 73 – VI, 5) presenta dos paralelismos claros respecto al episodio homérico de los feacios: desde el punto de vista estructural, el episodio es el marco narrativo para el relato de Vasco de Gama (III, 3 – V, 89) al igual que Esqueria es el marco para el apólogo de Odiseo; desde el punto de vista temático, también aquí la hospitalidad<sup>298</sup> es un rasgo importante del pueblo en cuestión (véase la descripción que hace Mercurio de Melinde y de su rey en II, 63). Los habitantes de Melinde cumplen con una doble función, como anfitriones y como auditorio, que los hermana con los feacios homéricos. Según el pasaje que hemos citado, donde se establece una comparación entre el rey de Melinde y el rey Alcínoo, el autor muestra plena consciencia de la referencia homérica<sup>299</sup>. A todo ello se suma la fuerte presencia del aparato divino que complementa la trama humana, remitiendo directamente a la épica griega. Por último, cabe destacar que es este un ejemplo de recreación bastante particular en el que la alusión al episodio no

---

<sup>298</sup> También el carácter festivo del pueblo de Melinde (VI, 2) trae a la memoria la estancia de Odiseo en Esqueria.

<sup>299</sup> También en V, 86-89, pasaje donde Gama recuerda los viajes de Eneas y de Ulises y se compara con ellos, muestra con evidencia el horizonte de referencias literarias de Camões.

está vinculada a la aparición de un personaje femenino que presente ecos de la princesa Nausícaa.

## 2.5. El *Télémaque* de Fénelon (1699)

*Les Aventures de Télémaque* es una obra de época barroca, publicada por primera vez en 1699, dirigida por François Fénelon al duque de Borgoña y nieto de Luis XIV, discípulo del autor, que fue nombrado su preceptor en 1689. La obra tiene, por tanto, un marcado carácter pedagógico y moral y se dedica a extraer, a partir del entramado literario que recrea el mundo de la *Odisea*, las enseñanzas para ser un buen gobernante en la Francia del Rey Sol. La enorme fortuna que el *Télémaque* ha tenido en los siglos posteriores lo convierte en una de las obras transmisoras del mundo clásico, y en particular de la *Odisea*, más importantes de la tradición. Desde un punto de vista global, la obra podría considerarse una continuación paralíptica<sup>300</sup> de la *Odisea*, pues se narran hechos paralelos a la trama del poema homérico: las aventuras de Telémaco en busca de su padre, que aquí se expanden notablemente más allá de su estancia en Pilos y Esparta. Se trata, por lo tanto, de una obra de aprendizaje, pues narra la instrucción de Telémaco a lo largo de las distintas etapas bajo la tutela de la diosa Minerva, que actúa bajo la figura humana de Méntor. El texto puede dividirse en cuatro grandes episodios: el episodio de Calipso, el episodio del traslado en el barco tirio, el episodio de Salento y, por último, el episodio final que narra la llegada a Ítaca.

Libros I-VI	Libro VII	VIII-XVII	XVIII
Episodio de Calipso.	Episodio de transición: traslado en el barco tirio.	Episodio de Salento.	Episodio final: llegada a Ítaca.

Tanto en el episodio de Calipso como en el de Salento encontramos ecos del episodio de los feacios y del personaje de Nausícaa. En primer lugar, la escena que abre la obra muestra el estado de ánimo de Calipso, y su repercusión en el entorno, tras la partida de Ulises. Inmediatamente se narra la llegada de Telémaco y Méntor a Ogigia. Una vez arribados los náufragos, las primeras palabras de Telémaco a Calipso recuerdan bastante a las primeras palabras de solicitud de ayuda de Odiseo a Nausícaa (*Od.* VI 149-185), pues incluyen el tópico de la duda sobre la identidad divina del personaje femenino:

Télémaque lui répondit: “Ô vous, qui que vous soyez, mortelle ou déesse (quoique à vous voir on ne puisse vous prendre que pour une divinité), seriez-vous insensible au malheur d’un fils, qui cherchant son père à la merci des vents et des flots, a vu briser son navire contre vos rochers?”.

Libro I, p. 32

<sup>300</sup> Genette (1989: 219).

En estos primeros compases del episodio, una vez se ha desvelado la identidad de los náufragos y Calipso se ha comprometido al trato hospitalario, se introduce un símil que parece inspirado en la comparación entre Ártemis y Nausícaa en *Od.* VI 103-109 y, a su vez, en la comparación que el propio Odiseo hace sobre la joven y la palmera de Delos en *Od.* VI 160-167:

Télémaque suivait la déesse environnée d'une foule de jeunes nymphes, au-dessus desquelles elle s'élevait de toute la tête, comme un grand chêne dans une forêt élève ses branches épaisses au-dessus de tous les arbres qui l'environnent.

Libro I, p. 33

Calipso es comparada con un roble que sobresale por encima del resto de árboles del bosque, que son sus compañeras las ninfas. Este símil sugiere la misma idea que el de *Od.* VI 103-109, la excepcionalidad y protagonismo de un personaje por encima del resto y, como en *Od.* VI 160-167, lo hace mediante una comparación con un árbol extraordinario, transmitiendo que la altura y la belleza son dos cualidades significativas del personaje en cuestión. A continuación, se introduce el recurso de la *écfrasis* (Libro 1, pp. 33-34), al igual que en *Od.* VII 81-132, focalizada desde el punto de vista de Telémaco que, como Odiseo al entrar al palacio de Alcínoo, se asombra ante la visión de la cueva de Calipso<sup>301</sup>. Después de que Calipso le cuente a Telémaco lo que sabe sobre su padre<sup>302</sup>, Telémaco relata todas las etapas de su viaje hasta el naufragio que los llevó a Ogigia (Libros 1-5).

En esta primera parte del episodio de Calipso del *Télémaque* existen, por lo tanto, dos grandes paralelos argumentales con el episodio homérico de los feacios: la llegada tras el naufragio y la utilización del episodio como marco narrativo del relato de las aventuras pasadas del héroe<sup>303</sup>. Es importante aclarar, sin embargo, que prácticamente todos los ecos y paralelos que aquí hemos atribuido al episodio homérico de los feacios se encuentran también en la *Eneida*, intermediaria y transmisora de ciertos tópicos y estructuras del episodio feacio. Podría decirse, incluso, que el contexto – Calipso como personaje femenino único que escucha el relato del héroe con un placer casi obsesivo<sup>304</sup>– favorece la interpretación de que el modelo aquí presente no son solo los feacios homéricos, sino también, y en gran medida, la reina Dido. A lo largo del episodio de

---

<sup>301</sup> Compárese también con la descripción bajo la mirada de Hermes en *Od.* V 55-76.

<sup>302</sup> Se trata de un relato parcial, pues Calipso omite la etapa en Esqueria, dando así a entender que Ulises murió en el naufragio (Libro 1, p. 37).

<sup>303</sup> En la narración de sus aventuras se intercala, además, como en el episodio homérico (*Od.* XI 333-384), un *intermezzo* o interrupción del relato (Libro IV), cf. Jouanno (2013: 270).

<sup>304</sup> “Mais hélas, qu'elle sera longue pour moi! Qu'il me tardera de vous revoir, de vous entendre, de vous faire redire ce que je sais déjà, et de vous demander ce que je ne sais encore!” (Libro 4, p. 79). Compárese con *Aen.* IV 77-83.



Calipso, y del *Télémaque* en general, se produce la contaminación de escenas y tópicos de diversos episodios tanto odiseicos<sup>305</sup> como virgilianos<sup>306</sup>.

Otro ejemplo de esta contaminación entre distintos episodios de la tradición literaria es el caso de la historia de la ninfa Éucaris<sup>307</sup>. Una vez Telémaco ha terminado su relato, Calipso intenta retener al joven. A esta retención contribuye Venus que, resentida con los protagonistas, viaja con su hijo a Ogigia. Allí Amor inflama de pasión a todos los personajes, menos a Méntor, hasta el punto de que Telémaco no quiere regresar a Ítaca, sino permanecer en la isla. Méntor, por su parte, trama un plan para liberar al hijo de Ulises de esas pasiones peligrosas y poder así partir con él: despertar los celos de Calipso hacia Telémaco a través de la ninfa Éucaris. Cuando la situación es insostenible, por fin Calipso echa de la isla a Telémaco, que desea despedirse de Éucaris, aunque Méntor se lo impide. En la hipotética despedida que formula Telémaco, la promesa de recuerdo remite probablemente a la despedida de Nausícaa y Odiseo en *Od.* VIII 461-468:

Enfin, revenant à lui comme d'un profonde sommeil, il dit à Mentor : "Je suis résolu de vous souivre, mais je n'ai pas encore dit adieu à Eucharis. J'aimerais mieux mourir que de l'abandoner ainsi avec ingratitude. Attendez que je la revoie encore une dernière fois pour lui faire un éternel adieu. Au moins souffrez que je lui dice : "Ô nymphe, les dieux cruels, les dieux jaloux de mon bonheur me contraignent de partir. Mais ils m'empêcheront plutôt de vivre que de me souvenir à jamais de vous".

Libro VI, p. 136

Posteriormente, también en el episodio de Salento encontramos paralelismos con el episodio de los feacios, tanto en su estructura general como en la construcción del personaje de Antíope. Cuando Telémaco y Méntor llegan a Salento, se encuentran allí con el rey Idomeneo, huido de Creta. Tras colaborar en la creación de una alianza con los Mandurienses, Telémaco parte a la guerra en ayuda de estos nuevos aliados de Idomeneo. Mientras tanto, Méntor ayuda al rey a convertir Salento en la ciudad ideal<sup>308</sup>. A su regreso de la guerra, Telémaco se asombra ante la visión de la nueva Salento y confiesa a Méntor su amor por la hija del rey Idomeneo, Antíope:

---

<sup>305</sup> Por poner un ejemplo, la descripción del parecido entre padre e hijo (Libro 1, p. 31) y el llanto de Telémaco al escuchar el nombre de su padre (Libro 1, p. 36) se basan en escenas de la visita de Telémaco a Esparta narrada en la *Odisea* (*Od.* IV 113-116, 138-154). También el llanto de Telémaco recuerda al mismo tiempo a otro momento del episodio feacio en el que Odiseo llora al escuchar a Demódoco cantar sobre Troya (*Od.* VIII 83-89).

<sup>306</sup> Sobre la influencia de la *Eneida* y su mediación con la *Odisea* cf. Hepp (1968: 613). Cf. también Jouanno (2013: 271), que habla de "surimposition des hipotextes" al calibrar la presencia de la obra virgiliana y de la homérica en el *Télémaque*.

<sup>307</sup> El contexto de las diversas salidas de caza de Telémaco y Éucaris tiene sin duda ecos virgilianos. Y puede que también de Heliodoro, cuya novela es un modelo importante para Fénelon.

<sup>308</sup> La sociedad utópica que aquí se presenta, laboriosa y alejada de la magnificencia ornamental y del lujo, difiere del modo de vivir feacio y de la molición y el lujo a ellos asociados a lo largo de la tradición.

Mais pour Antiope, ce que je sens n'a rien de semblable. Ce n'est point amour passionné. C'est gout, c'est estime, c'est persuasion. Que je serais hereux si je passais ma vie avec elle! Si jamais les dieux me rendent mon père et qu'il me permette de choisir une femme, Antiope sera mon épouse. Ce qui me touche en elle, c'est son silence, sa modestie, sa retraits, son travail assidu, son industrie pour les ouvrages de laine et de broderie, son application à conduire toute la maison de son père, depuis que sa mère est morte, son mépris des vaines parures, l'oubli et l'ignorance même qui paraît en elle de sa beauté. Quand Idoménée lui ordonne de mener les danses des jeunes Crétoises au son des flûtes, on la prendrait pour la riante Vénus, qui est accompagnée des Grâces. Quand il la mène avec lui à la chasse dans les forêts, elle paraît majestueuse et adroite à tirer de l'arc, comme Diane au milieu de ses nymphes. Elle seule ne le sait pas, et tout le monde l'admire. Quand elle entre dans les temples des dieux et qu'elle porte sur sa tête les choses sacrées dans des corbeilles, on croirait qu'elle est elle-même la divinité qui habite dans les temples. (...) Enfin, quand on la voit, avec une troupe de femmes, tenant en sa main une aiguille d'or, on croit que c'est Minerve même qui a pris sur la terre une forme humaine, et qui inspire aux hommes les beaux-arts. (...) Hereux l'homme qu'un doux hymen unira avec elle!

Libro XVII, pp. 376-377

Como vemos, Antíope es presentada aquí como una doncella virtuosa con multitud de bondades<sup>309</sup>. El amor que Telémaco siente por ella es continuamente contrastado con su antigua pasión por Éucaris. De Nausícaa y del episodio del encuentro con Odiseo vemos en esta confesión amorosa ecos del μακαρισμός (*Od.* VI 153-159) y de la comparación con Ártemis *Od.* VI 103-109, aquí multiplicada, pues Antíope es comparada con Venus, Diana, Minerva y con la divinidad en general. Así pues, Antíope como princesa en edad casadera encuentra su modelo en la Nausícaa homérica, pero también en los diversos ejemplos de virtud femenina de la tradición cristiana, con los que ha sido asociada la princesa feacia en ocasiones, como hemos visto anteriormente<sup>310</sup>.

El episodio de Salento, al igual que el episodio de los feacios, es la última etapa del viaje del héroe antes de llegar a Ítaca y, además, se dan en él varios intentos de retención del héroe por parte de Idomeneo, al igual que ocurre en diversos episodios de la *Odisea*<sup>311</sup>. El rey, después de intentarlo por otros medios y conociendo los sentimientos de Telémaco hacia Antíope, organiza una salida de caza. En este contexto se compara a Antíope con Diana, rodeada de doncellas (Libro XVII, p. 383) y se remite de nuevo en la obra al símil entre Nausícaa y Ártemis en *Od.* VI 103-109. Durante la caza, Antíope es atacada por un jabalí y Telémaco le salva la vida. Las declaraciones de Antíope recuerdan

<sup>309</sup> También Méntor la describe con benevolencia y extensamente, cf. Libro XVII, pp. 377-379.

<sup>310</sup> Cf. Capítulo III, apartado 3.4.

<sup>311</sup> Aunque el paradigma más evidente de intento de retención es el ofrecimiento de la inmortalidad por parte de Calipso, en el episodio de los feacios se intenta retener temporalmente al héroe y aplazar su partida en varias ocasiones: *Od.* VII 309-328; XI 336-353.

las palabras de despedida de Nausícaa a Odiseo (*Od.* VIII 461-463), que le debe la vida, aunque esta vez los papeles se han invertido, el héroe salva al personaje femenino:

En le prenant, elle dita à Télémaque : “Je reçois de vous avec reconnaissance un autre don plus grand, car je vous dois la vie”.

Libro XVII, p. 384

### 3. Recapitulación

A lo largo de este capítulo hemos podido reunir la repetición de ciertos tópicos o escenas del episodio de los feacios en algunas obras de época renacentista y barroca. Hemos visto cómo la escena de primer acercamiento entre Odiseo y Nausícaa, en la que el héroe manifiesta sus dudas acerca de la inmortalidad de la doncella, es evocada en contextos ajenos al episodio de los feacios y aplicada a personajes que no son necesariamente similares a Nausícaa: en las *Estancias* de Poliziano se dirige a Simonetta, en la *Franciada* al rey Dicée y en el *Télémaque* es el propio Telémaco el que dirige estas palabras a Calipso. También el tópico del μακαρισμός es introducido en varias ocasiones: Ronsard lo utiliza dos veces en su obra y también lo encontramos en el *Télémaque*. Por último, cabe destacar las referencias intertextuales a los feacios desde el punto de vista argumental, esto es, el uso de un lugar de hospitalidad al que llega un extranjero como marco narrativo para el relato de sus aventuras pasadas: es el caso del relato de Vasco de Gama en Melinde (*Lusiadas*) y de Telémaco en Ogigia (*Télémaque*).

A lo largo de estos siglos predomina, pues, la recreación parcial del episodio a través de la introducción de las escenas y los tópicos más populares de la narración homérica. No encontramos obras en las que el episodio de los feacios sea central en la trama ni en las que el personaje de Nausícaa adquiera un protagonismo de peso. Para ello tendremos que esperar a finales del siglo XVIII.



## **CAPÍTULO V: NAUSÍCAA Y EL EPISODIO DE LOS FEACIOS EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO**



## 1. La *Nausikaa* (1787) de Goethe

Goethe elabora el proyecto de una obra de carácter dramático titulada *Nausikaa* entre abril y mayo del 1787, en su primer viaje a Italia, durante su estancia en Sicilia, si bien desde octubre del año anterior, en su travesía hacia Roma, ya reflexiona sobre la idea de escribir una tragedia a partir del episodio de los feacios bajo el título *Ulysses auf Phäa*<sup>312</sup>. La historia de la génesis y el limitado desarrollo de esta obra es contada años después por Goethe en *Italienische Reise* (1816), el relato de sus viajes por Italia a modo de diario. A principios del mes de abril, poco después de su llegada a Palermo, el autor describe de manera idílica el entorno y habla veladamente del proyecto de *Nausikaa* como “otro monumento a estas horas felices mías” (“ein ander Denkmal dieser meiner glücklichen Stunden”, p. 232). Algunos días después, su visita a los jardines públicos desencadena el recuerdo de “la isla de los venturosos feacios” (“Insel der seligen Phäaken”, p. 241). Como vemos, en la mente del autor, que describe los jardines de Palermo con detalle y entusiasmo, estaba muy presente la asociación de los feacios con el *locus amoenus* del jardín y del huerto. A raíz de esta evocación, Goethe compra un ejemplar de la *Odisea* con la intención de leer el episodio de los feacios y de realizar una traducción. En una entrada posterior del diario reconstruido (p. 266), habla por primera vez del proyecto, de la posibilidad de dramatizar el episodio homérico. Cuenta aquí también que elabora mentalmente el plan durante su paseo en el valle del monte de Santa Rosalía y que ha comenzado a esbozar algunas escenas. Sin embargo, poco después relata que este impulso poético se ve interrumpido por otros intereses – la botánica, en ese momento del viaje – y lamenta esta tendencia suya a la dispersión mental (p. 267). Ya en Taormina (pp. 296-297), al mes siguiente, sigue cavilando en torno a la continuación de la obra y reflexionando sobre el proceso de verter a la tragedia el contenido épico del episodio. Sin embargo, en la parte donde se narran sus viajes por Sicilia, Goethe dedica un pasaje final (pp. 298-300) a explicar con más detalle la génesis de la obra, sus intenciones generales en el desarrollo temático y la estructura en cinco actos que había ideado. Aquí habla de cómo la concepción y breve desarrollo de la obra se desarrollaron en una especie de período de ensoñación y confiesa que su experiencia vital le proporcionó material para elaborar la historia, llegándose a comparar en determinado momento con Ulises<sup>313</sup> de manera implícita:

Es war in dieser Komposition nichts, was ich nicht aus eignen Erfahrungen nach der Natur hätte ausmalen können. Selbst auf der Reise, selbst in Gefahr, Neigungen zu erregen, die, wenn sie auch kein tragisches Ende nehmen, doch schmerzlich genug, gefährlich und schädlich werden können; selbst in dem Falle, in einer so großen Entfernung von der Heimat abgelegne Gegenstände, Reiseabenteuer, Lebensvorfälle zu Unterhaltung der Gesellschaft mit lebhaften Farben auszumalen, von der Jugend für einen Halbgott, von gesetztern Personen

---

<sup>312</sup> Cf. Atkins – Lohmeier – Loos – Robert (2005: 475).

<sup>313</sup> Sobre la relación entre Goethe y el personaje de Ulises cf. Schmidt (2006: 18-20).

für einen Aufschneider gehalten zu werden, manche unverdiente Gunst, manches unerwartete Hindernis zu erfahren; (...).

*Italienische Reise*, p. 300

Goethe, lejos de su patria como el héroe homérico, también ha despertado afectos – si bien no tan trágicos, pero sí dolorosos –, ha encontrado obstáculos y ha recibido favores en su viaje – relatado como distracción en ocasiones –, despertando la admiración de la juventud y el descrédito de los mayores. Goethe cuenta, finalmente, cómo elaboró casi completamente y al detalle la totalidad del plan en su cabeza. Sin embargo, afirma, el proyecto quedó incompleto, abandonado por “distracciones posteriores” (p. 300). Así pues, *Nausikaa* se nos presenta, en estos recuerdos italianos, más que como una obra inacabada, como una idea apenas desarrollada, fruto de una potente inspiración circunstancial, desencadenada por el influjo del entorno exótico y evocador en el que se encontraba el autor en aquel momento. La imagen que Goethe nos da en su *Viaje a Italia* sobre la génesis de la obra como algo espontáneo y muy anclado al lugar idílico contrasta sin embargo con el siguiente dato: previamente a su estancia en Palermo el autor consideraba ya la idea de escribir una tragedia sobre la estancia de Ulises en Esqueria, no se trata completamente de una pulsión artística que surge de un momento a otro. Se nos presenta aquí un problema que nos acompañará a lo largo de todo el análisis de los fragmentos: armonizar las pequeñas contradicciones existentes entre el plan de la obra que Goethe desarrolla en sus escritos autobiográficos a partir de un recuerdo probablemente idealizado de aquellos días y el texto “real” de *Nausikaa* que nos ha llegado.

En cuanto a la publicación de los esbozos de la obra, aparecen por primera vez en 1827 las dos escenas primeras del primer acto y ya en 1836 la tercera escena incompleta también del acto primero y algunos fragmentos dispersos pertenecientes a otras escenas y actos<sup>314</sup>. La concepción de *Nausikaa* en torno a 1787, cabe recordar en último lugar, se encuadra en un momento de la producción dramática de Goethe orientado a la literatura grecolatina y al clasicismo, pues de esa misma época son también las *Römische Elegien* y el drama *Iphigenie auf Tauris*, que además tiene como protagonista a otra de las más populares doncellas de la literatura clásica.

### 1.1. Significado del episodio y elementos compositivos

La *Nausikaa* de Goethe supone un cambio de foco respecto a la mayor parte de tratamientos del episodio que hemos encontrado desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII: se trata de la primera obra conocida, después de la literatura grecolatina, que toma el episodio homérico de los feacios y lo convierte en el argumento total de una obra. El personaje de Nausícaa adquiere protagonismo a lo largo de prácticamente toda la obra y no solo una participación circunstancial englobada en la trama del héroe, como ocurre en la *Odisea*. No se trata, sin embargo, de una óptica novedosa, pues cabe recordar que

---

<sup>314</sup> Para más detalles sobre la publicación y el estado del texto, cf. Atkins – Lohmeier – Loos – Robert (2005: 493).



el episodio de los feacios también conformó el argumento de varias reescrituras teatrales de época antigua<sup>315</sup>. También debe matizarse que estaríamos ante una recentralización de la materia feacia más estructural que temática, probablemente, pues la pretensión de Goethe era realizar una “condensación dramática de la *Odisea*” (*Italienische Reise*, p. 298), entendiendo en este caso que con *Odisea* se refería a la parte central del poema homérico que recoge la narración de los viajes del héroe, pues un acto de la obra estaba destinado a representar el apólogo. Si bien la trama amorosa es lo que conferiría el tono trágico a la pieza, los feacios iban a seguir funcionando como marco del relato del héroe.

Disponemos de tres fuentes a partir de las que reconstruir en lo posible el plan que pretendía Goethe llevar a cabo: en primer lugar, el texto propiamente dicho, tres escenas y fragmentos dispersos que el autor llegó a escribir; en segundo lugar, un esquema muy escueto de todos los actos y escenas que se encuentra en uno de los manuscritos<sup>316</sup>; en tercer lugar, la recapitulación y reconstrucción de las intenciones generales respecto a la obra que Goethe nos ofrece en *Italienische Reise* algunos años después a partir de sus recuerdos (pp. 298-300).

La obra de Goethe contempla el arco narrativo del episodio de los feacios desde el momento del encuentro entre Ulises y Nausícaa hasta el anuncio de la partida del héroe después de su estancia en la corte del rey Alcínoo. Todo esto se desarrollaría, según el plan que el autor había concebido mentalmente, a lo largo de cinco actos:

Acto I	Acto II	Acto III	Acto IV	Acto V
Encuentro entre Ulises y Nausikaa.	Vida en la corte y llegada del héroe.	Relato de las aventuras.	Desarrollo de la pasión amorosa.	Nausikaa pone fin a su vida.

Durante el primer acto se desarrolla el encuentro entre los dos personajes. Contamos con las dos escenas primeras y parte de la tercera. La obra se abre con el juego de la pelota entre las doncellas de Nausícaa<sup>317</sup>, constituyendo la primera escena, que según el autor pretende proporcionar al inicio un ambiente apacible. Tres doncellas juegan a la pelota, que se pierde. A propósito de su recuperación, una de ellas realiza un comentario sobre la aparición súbita e imprevisible del amor:

ERSTE hervortretend.      Erschreckt ihr so  
Vor einer Freundin? Nehmt vor Amors Pfeilen  
Euch nur in Acht, sie treffen unversehner  
Als dieser Ball.

Acto 1, Escena 1, vv. 8-11

<sup>315</sup> Cf. Capítulo III, apartado 1.

<sup>316</sup> El esquema puede consultarse en Atkins – Lohmeier – Loos – Robert (2005: 494-495).

<sup>317</sup> En algunos lugares Goethe cambia el nombre de Nausikaa por el de Arete. Del contenido se infiere, sin embargo, de que se trata en todo momento de la princesa feacia, hija de Alcínoo. Se trata seguramente de una confusión, pues está presente en algunos de los manuscritos escritos previamente a su relectura de la *Odisea*, cf. Schmidt (2006: 4). También hay dos nombres distintos para un mismo personaje en el caso de la nodriza Eurymedusa (Xantha en el esquema).

Se trata de una alusión que prefigura el asunto amoroso en la trama. La escena se cierra cuando otra de las muchachas habla sobre la princesa, que no aparece en escena de momento, pues, comenta su doncella, hoy está abstraída, meditabunda y sin ganas de jugar, al contrario de como suele ser habitual. La siguiente escena que conservamos comienza con el despertar de Ulises, que dormía en una cueva, por los gritos de las muchachas. Su monólogo, que conforma la escena al completo, comienza con las dudas sobre las voces que escucha – se repite el tópico de la suposición de que esas voces pertenecen bien a muchachas, bien a ninfas –. A continuación, en un excursus, el héroe se lamenta de su suerte, mencionando algunas de sus desventuras. Por fin, divisa a las doncellas y se sorprende ante la belleza excepcional de la princesa, a la que reconoce como tal solo con verla<sup>318</sup>, pero decide esconderse hasta encontrar el momento oportuno en el que salir a presentarse a estas jóvenes. En la escena tercera del acto, que conservamos parcialmente, aparecen los personajes de Nausikaa y su nodriza Eurymedusa conversando apartadas del juego de las doncellas. La conversación gira en torno al estado de ánimo de la princesa que, como confiesa a su nodriza, es consecuencia de un sueño que ha tenido durante la noche. En el final del texto que conservamos, la joven comenzaba a relatar a Eurymedusa el contenido del sueño<sup>319</sup>. El acto estaría constituido por dos escenas más, dedicadas al desarrollo del encuentro entre los dos personajes y el ofrecimiento de hospitalidad improvisada al héroe por parte de la princesa<sup>320</sup>. A juzgar por las anotaciones esquemáticas, a lo largo de estas escenas últimas, la joven comienza a construir una imagen del extranjero como hombre educado y, en apariencia, no casado<sup>321</sup>. Por último, Goethe califica la reticencia de Nausikaa por acompañar al héroe como un “presagio de la inclinación” que posteriormente sentirá por él (“ein Vorbote der Neigung”, *Italienische Reise*, p. 299). Además, conservamos dos fragmentos de lo que, suponemos, constituiría el discurso de la joven en el que da instrucciones al extranjero para llegar al palacio de su padre. En estos fragmentos Goethe pone en boca de la princesa la descripción del huerto y los jardines de Alcínoo. Se repite

---

<sup>318</sup> El detalle de que el héroe reconociera a la princesa al verla hace pensar en una alusión a las cualidades que la diferenciaban del resto y que en la *Odisea* se dan a entender a través del famoso símil (*Od.* VI 102-109).

<sup>319</sup> La dramatización de la historia conllevaría quizá el relato de las intervenciones divinas, en lugar de la representación directa de este tipo de acciones, como la aparición en sueños de Atenea, a la que no se nombra en los fragmentos con los que contamos. A juzgar por lo que queda del proyecto, el aparato divino, en caso de estar presente de manera similar a la *Odisea*, no se concretaría en la existencia de personajes en el drama.

<sup>320</sup> Uno de los fragmentos (vv. 94-98) recupera el símil del tizón (*Od.* V 488-493), pero puesto en boca de Ulises, seguramente en el discurso que dirige a la joven explicando su llegada.

<sup>321</sup> En la redacción esquemática de la escena quinta del acto primero aparece una palabra que ha suscitado interpretaciones diversas: Unverheurathet (soltero). Hay quienes piensan que va dirigida a Ulises e interpretan que el héroe se presentaría ante la joven como hombre no casado (mintiendo de manera directa o evitando mencionar su matrimonio) y, por otro lado, hay quienes opinan que este adjetivo estaría dirigido a la doncella. Cf. Schmidt (2006: 25-26).

el tópico de los frutos perennes que se suceden a lo largo de las estaciones y se conforma, en conjunto, la descripción de un *locus amoenus*<sup>322</sup>:

In meines Vaters Garten soll die Erde  
Dich umgetriebnen vielgeplagten Mann  
Zum freundlichsten empfangen...  
Das schönste Feld hat er sein ganzes Leben  
Bepflanzt gepflügt und erntet nun im Alter  
Des Fleißes Lohn ein tägliches Vergnügen  
Dort dringen neben Früchten wieder Blüten  
Und Frucht auf Früchte wechseln durch das Jahr  
Die Pomeranze die Zitrone steht  
Im dunklen Laube und die Feige folgt  
Der Feige Wohl [?] beschützt ist rings umher  
Mit Aloe und Stachelfeigen  
Daß die verwegne Ziege nicht genäschig

vv. 102-114

Dort wirst du in den schönen Lauben wandlen  
An weiten Teppichen von Blumen dich erfreun  
Es rieselt neben dir der Bach geleitet  
Von Stamm zu Stamm der Gärtner tränket sie  
Nach seinem Willen

vv. 115-119

Durante el segundo acto pretendía Goethe mostrar la vida en la corte feacia en los instantes previos a la llegada del héroe y el carácter de los pretendientes de la hija del rey, que luego no aparecen como personajes en los esquemas y fragmentos conservados. Suponemos que podría tratarse de escenas que mostraran un retrato del modo de vida feacio, si bien esta intención de describir el palacio con la presencia de los jóvenes que pretenden a Nausikaa evoca en cierta medida la situación de Ítaca en ausencia del héroe. En el esquema aparece una división del acto en cinco escenas. Las dos primeras parecen abordar las consecuencias que la tempestad ha dejado en el palacio y las distintas reparaciones que se llevan a cabo. En ellas aparecen los hijos de Alcínoo. Es curioso que fuera a mostrarse a los feacios en un acto tan mundano y alejado de la imagen utópica con la que a veces se les relaciona: recoger el desorden que ha dejado un temporal<sup>323</sup>. La tercera escena parece estar dedicada a un monólogo de la joven Nausikaa dirigido al padre, en el que se habla de la ropa recién lavada. En la cuarta escena, aparece Ulises y, según parece, en su monólogo se presentaría como un compañero de Ulises, no como el

---

<sup>322</sup> Este es un ejemplo de la importancia que pretendía dar Goethe a la descripción del ambiente feacio (*Italienische Reise*, p.299). Algunos de los más breves fragmentos que tenemos de la obra también están dedicados a esta exposición detallada del entorno (vv. 135-139).

<sup>323</sup> Frente a esta muestra de vulnerabilidad a causa de la tempestad, en la *Odisea* Alcínoo habla, por ejemplo, de la seguridad de sus naves, que no sufren daño alguno (*Od.* VIII 562-563).

propio héroe. En la última escena aparece un personaje nuevo llamado Neoros, perteneciente al entorno feacio muy probablemente, quizá hijo o consejero de Alcínoo.

El acto tercero, según rememora Goethe en *Italienische Reise*, iba a estar dedicado al apólogo de Ulises, situación que iría intensificando el interés que Nausícaa siente por él. Goethe habla de un relato dialogado y de la posibilidad de mostrar las maneras diferentes en que los oyentes lo escuchan, en lo que suponemos una intención de dinamización dramática de la narración de las aventuras del héroe. Del esquema se puede colegir la división en cinco escenas y la participación de Nausikaa, Eurymedusa, Neoros y el propio Ulises. Parece ser que la primera escena iba a contener, como en el acto primero, un momento de confesión<sup>324</sup> entre la princesa y la nodriza: en él la joven alaba al héroe y revela su pasión por él – aunque por el momento parece ser que sólo a Eurymedusa-. En la segunda escena aparece Neoros, que también pronuncia una alabanza del extranjero. Pertenece a este acto uno de los fragmentos más extensos de los que disponemos. En él, a modo de alabanza, Alcínoo dice que el héroe es diferente a los extranjeros embusteros que llegan. Suponemos que se trata de una reacción al relato contado previamente por el héroe. Sus palabras siguen muy de cerca el discurso de Alcínoo durante el *intermezzo* (*Od.* XI 363-368<sup>325</sup>):

Du bist nich einer von den Trüglichen  
Wie viele Fremde kommen die sich rühmen  
Und glatte Worte sprechen wo der Hörer  
Nichts Falsches ahndet und zuletzt betrogen  
Sie unvermutet wieder scheiden sieht  
Du bist ein Mann ein zuverlässiger Mann  
Sinn und Zusammenhang hat deine Rede. Schön  
Wie eines Dichters Lied tönt sie dem Ohr  
Und füllt das Herz und reisst es mit sich fort.

vv. 126-134

En el cuarto acto parece que se desarrollaría de manera más extensa la pasión amorosa de Nausícaa: en tanto que el héroe, fuera de escena, se prueba en el certamen atlético, se presenta un ambiente femenino que propicia las confidencias amorosas y de simpatía hacia el recién llegado. La victoria del héroe en las pruebas produce también un efecto en el enamoramiento de la joven, que comete el error trágico: si bien no se especifican los detalles, se produce por parte de Nausícaa la revelación imprudente de sus sentimientos hacia el extranjero – entendemos que fuera del ámbito privado<sup>326</sup>, pues cabe recordar que, según el plan, Eurymedusa ya sabe la situación emocional de la joven-. Al conocer la situación, Ulises anuncia su marcha. El esquema de este acto no proporciona

---

<sup>324</sup> En los fragmentos encontramos varios que podrían pertenecer a diferentes momentos de confesión íntima entre Nausícaa y sus doncellas o su nodriza (vv. 99-100, 120-121, 122-124).

<sup>325</sup> Cf. Atkins – Lohmeier – Loos – Robert (2005: 491).

<sup>326</sup> Goethe afirma que Nausikaa “se compromete irrevocablemente ante sus compatriotas” (*Italienische Reise*, p. 300).

datos suficientes para entender más detalladamente la propuesta de Goethe, ni tan siquiera la división en escenas.

En el quinto y último acto, dividido en nueve escenas, al enterarse la joven de la partida del amado, pone fin a su vida<sup>327</sup>. En la escena cuarta de este acto, Ulises habría propuesto a su hijo Telémaco como futuro esposo de la princesa, opción que el rey parece aceptar<sup>328</sup>. De este momento nos quedan varios fragmentos dispersos sobre la conversación entre el héroe y el rey Alcínoo (vv. 140-146, 147-151, 152-154). En los siguientes, Alcínoo en primer lugar lamenta la futura separación de su hija, que irá a una tierra extranjera (Ítaca, suponemos, al casarse con Telémaco) y, en segundo lugar, celebra el día en el que Ulises regresará a la tierra feacia acompañado de su hijo para celebrar las bodas:

O teurer Mann welch einen Schmerz erregt  
Das edle Wort in meinem Busen, so  
Soll jener Tag denn kommen der mich einst  
Von meiner Tochter trennen wird. Vor dem Tag  
Des Todes. Lassen soll ich sie  
Und senden in ein fernes Land  
Sie die zu Haus so wohl gepflegt sie  
vv. 140-146

So werde jener Tag der wieder dich  
mit deinem Sohn zurück zum Feste bringt  
der feierlichste Tag des Lebens mir.  
vv. 152-154

La escena inmediatamente posterior está reservada, según el esquema, al mensajero: puede suponerse que aquí se anuncia la muerte o desaparición de Nausikaa. La escena última iba a destinarse a cerrar la obra con sus funerales<sup>329</sup>.

## 1.2. Personajes, temas y motivos.

En el análisis de personajes conviene ser cautelosos con las conclusiones que podamos obtener a partir del dibujo parcial de caracteres que se infiere a partir de los bocetos del proyecto. En el caso de la princesa feacia, tanto las escenas y fragmentos que nos quedan como el testimonio posterior de Goethe sobre los rasgos de su carácter y el

---

<sup>327</sup> El suicidio por amor es un tópico literario que en el contexto de la obra de Goethe cobra especial significado, si bien aquí el modelo clásico evidente es el personaje de la reina Dido.

<sup>328</sup> El motivo del matrimonio entre la joven y el hijo del héroe podría haber sido familiar para Goethe mediante una obra de la que tenemos noticia titulada *Telemach und Nausikaa* (1777), de Johann Jakob Bodmer. Cf. Schmidt (2006: 22).

<sup>329</sup> El último fragmento que existe de la obra pertenece a los momentos finales de la misma. Se trata de una máxima que afirma que ni siquiera el más prudente de los hombres puede predecir ni cambiar una desgracia enviada por los dioses (v. 155-157).

plan general de la trama resultan de utilidad a la hora de realizar un perfil general del personaje. En primera instancia, el rasgo diferencial que puede otorgarse a la joven, respecto al modelo homérico, es que ante hechos similares la reacción emocional es por lo general menos contenida. En primer lugar, ante el suceso de la epifanía onírica, la joven de Goethe se nos presenta apartada del momento lúdico, meditabunda, abstraída y aislada de las demás, frente a la Nausícaa homérica, que participa en los juegos de manera normal sin que le afecte en apariencia lo sucedido durante la noche. Además, Nausikaa aquí no tiene ningún pudor en contar el contenido de este sueño a su nodriza, mientras que en el poema homérico se explicita su reticencia a revelar ante Alcínoo, en el momento de pedirle el carro, su motivación verdadera (su futura boda, mencionada por Atenea como pretexto para ir a lavar los vestidos, *Od.* VI 66-67). Por otra parte, la aparición de sentimientos hacia el extranjero es el hecho que suscita, en el plan de Goethe, el error trágico: la imprudencia que comete la joven al revelar prematuramente sus sentimientos de manera pública desencadena una serie de sucesos: la partida de Ulises y, en consecuencia, el suicidio de la joven. Esta última acción de su voluntad que planteaba Goethe para el final de su proyecto revela una vez más el carácter más impulsivo de esta princesa feacia en un contexto en donde la pasión amorosa, por otro lado, tiene mucho más peso y alcanza más desarrollo que en la trama homérica. Parece que en la construcción de esta Nausikaa el modelo de la reina Dido iba a tener un papel significativo, pues el final trágico la acerca al personaje virgiliano.

Ulises, por su parte, se nos presenta en su versión, en palabras de Stanford, centrípeta, cercana al modelo homérico: quiere volver a casa y, no correspondiendo a la joven, ofrece a su hijo como marido para la princesa. Puede verse también en los retazos de obra que poseemos que su astucia juega un papel importante en esta trama: por un lado, su decisión de esperar en la cueva escondido el momento oportuno de salir al encuentro de las jóvenes y, por otro, el hecho de hacerse pasar por un compañero de Ulises ante los feacios son tácticas que, si bien difieren en cierta medida de los sucesos del episodio homérico, son verosímiles con relación al carácter del héroe. Se ha barajado incluso la posibilidad de que Ulises ocultara o mintiera sobre su condición de hombre casado hasta cierto punto de la trama, contribuyendo así a la reacción trágica de la joven. No debemos olvidar que, a lo largo del canto sexto de la *Odisea*, Odiseo tampoco revela nada sobre su matrimonio con Penélope a la joven princesa, aunque este ocultamiento de información estaría lejos de una situación en la que el héroe se presentara ante la joven como hombre soltero.

Sobre el resto de los personajes cabe destacar el hecho del añadido de nuevas figuras y el aumento de protagonismo de otras, un rasgo habitual en las reelaboraciones dramáticas. En el caso de las doncellas, es significativo que Goethe dé voz y nombre a algunas de ellas (es el caso de Tyche/Treche). El formato dramático daría pie a jugar con este tipo de personajes, que en la *Odisea* conformaban un grupo homogéneo y sin voz. También Eurymedusa adquiere aquí más protagonismo que en la *Odisea* (*Od.* VII 7-13). Tanto ella como las doncellas juegan el papel importante de confidentes de la joven princesa, según parece. Encontramos, por otro lado, la figura nueva de Neoros, aunque su función no queda del todo clara. En cuanto al matrimonio real, en los fragmentos que nos quedan encontramos más participación de Alcínoo que de Arete. También parece,

según el esquema, que los hermanos de Nausikaa, o alguno de ellos, iban a tener protagonismo en algunas escenas.

No podemos tampoco realizar un análisis completo y generalizado de los temas importantes que iban estar presentes en la obra, pero es posible llegar a ciertas conclusiones a partir de los textos que poseemos. Podemos afirmar que el asunto de la pasión amorosa iba a jugar un papel importante en la trama. A partir de los fragmentos del proyecto y de los comentarios de Goethe es posible vislumbrar algunos de los tópicos relacionados con este tema que estarían presentes en la obra: la revelación imprudente y pública de los sentimientos, las confidencias entre la doncella enamorada y sus sirvientas y, por último, el motivo del suicidio de la joven como consecuencia del error trágico provocado por la pasión amorosa. También la cuestión del matrimonio ocuparía un lugar importante en la obra: en el último acto iba a cobrar especial importancia, durante la conversación entre Ulises y Alcínoo sobre las futuras bodas de Nausikaa. Es de suponer que tanto el tema de la restitución heroica como el de la hospitalidad también tendrían un papel relevante en la trama.

### 1.3. Conclusiones

*Nausikaa* debe definirse como un proyecto inicial más que como una obra inacabada. El argumento trágico y la forma dramática conforman los factores divergentes que marcan la diferencia respecto al episodio homérico. Sin embargo, no podemos saber con detalle cómo iban a concretarse estos aspectos en el texto final que Goethe pudiera haber escrito. Su boceto, sin embargo, permite ver atisbos de lo que hubiese podido ser una trascendental expansión del imaginario feacio, con la adición de nuevos personajes, la profundización en los ya conocidos y la fuerte presencia en la obra del entorno, factor que Goethe tenía muy en cuenta. La cualidad fragmentaria y primitiva del proyecto ha sido, por otra parte, un fuerte atractivo para la tradición posterior y ha suscitado a lo largo de los siglos varios intentos<sup>330</sup> de completar el plan de una de las grandes figuras de la literatura europea.

Por último, conviene preguntarse dónde reside el valor de *Nausikaa* en el contexto de nuestro corpus de estudio. Principalmente, en el resurgimiento del episodio en el contexto de su tradición y en su reutilización como argumento nuclear de una nueva obra, algo que no ocurría desde época antigua. También es importante el mayor protagonismo y profundidad psicológica que se intuye en el personaje de Nausikaa, que centraliza el componente trágico de la obra y que, no de manera insignificante, da nombre al proyecto. Hasta qué punto este protagonismo tendría más o menos desarrollo en una trama en la que Ulises iba a tener también gran relevancia, no podemos saberlo.

---

<sup>330</sup> Sobre los autores en lengua alemana que durante la segunda mitad del siglo XIX y XX han intentado llevar a cabo el plan de Goethe, escribiendo sus propias versiones del drama, cf. Schmidt (2006: 40).

## 2. La *Nausica* (1908-1910) de Joan Maragall<sup>331</sup>

Joan Maragall escribió su *Nausica* entre julio de 1908 y septiembre de 1910, pero su muerte a finales de 1911, sin llegar a ver publicada en vida la pieza dramática, hace de la tragedia una obra póstuma. Se estrenó el 6 de abril de 1912 en el teatro Eldorado de Barcelona y su primera publicación no vio la luz hasta 1913. La composición de la obra se enmarca en un período de la vida de Maragall dedicado al estudio y al interés por la literatura griega, pues por aquel entonces trabajaba en la traducción de la *Olimpica* I de Píndaro y también en la de los *Himnos homéricos*. Traducción indirecta, eso sí, pues Maragall nunca llegó a saber griego: aunque intentó comenzar a estudiarlo ya en la edad adulta, finalmente desistió. Su conocimiento de la *Odisea* es, por tanto, a través del texto traducido.

La fijación del texto de *Nausica* presenta ciertas dificultades, pues el manuscrito autógrafo – que conservamos incompleto al perderse una parte en alguno de los procesos de edición posteriores – y la copia que la propia familia de Maragall realizó de este manuscrito contienen irregularidades ortográficas, morfológicas y léxicas propias del proceso temprano de sistematización en el que se encontraba la lengua catalana. Para este análisis hemos utilizado la edición crítica de Carles Riba, que pone en tela de juicio la excesiva intervención en las ediciones previas del texto<sup>332</sup>.

### 2.1. Significado del episodio

La *Nausica* de Maragall cuenta la experiencia emocional de la joven princesa ante la llegada, la estancia y la partida de Ulises en tierra feacia. Es esta una reescritura del episodio que, como en el caso de Sófocles y Goethe, convierte el tema feacio en el argumento de un texto dramático. Es la primera obra completa<sup>333</sup> en la que nos va a ser posible calibrar el protagonismo de la princesa en el marco de una recreación de este tipo. En el proemio, Maragall establece los principios de composición de la obra:

Jo, en memoria d'aquella princeseta  
que amb fresques mans i de bon cor, a Ulisses  
del desitjat retorn obrí la via  
(potser no sens recança), vull retreure  
els mots divins d'Homer, en un teatre,  
per reflexcar-m'hi el cor en sos meandres  
i fer-me nou lo vell. I en dec la idea

---

<sup>331</sup> Tanto los tratamientos teatrales de Maragall y de Gala como la novela de Robert Graves, *La hija de Homero*, han sido tratados previamente en el marco del Máster Universitario de Literatura Comparada Europea de la Universidad de Murcia y su correspondiente Trabajo de Fin de Máster, titulado *La figura de Nausícaa en Homero y su proyección en la literatura contemporánea*.

<sup>332</sup> Sobre la historia de la publicación del texto y sobre la justificación y criterios de esta nueva edición cf. Riba (1983: 57-70).

<sup>333</sup> Fuera del ámbito alemán, en el que se han dado ya reescrituras del episodio a partir del plan de Goethe, como hemos comentado con anterioridad.



al poeta més gran de l'Alemanya.  
Aixís tal volta, enamorat, intenta  
un constructor, de la immortal bellesa  
d'antic palau, fer-ne una estada nova  
per hostajar-hi el seu amor per sempre.

Proemio, vv. 6-17

En primer lugar, al dramatizar el episodio homérico, Maragall se propone hacer algo nuevo a partir de un tema antiguo, insiste en esta idea en dos ocasiones (v. 12, v. 16). En segundo lugar, reconoce la deuda que tiene con Goethe, al que conoce y ha traducido, del que toma la idea<sup>334</sup>. Es interesante también el breve retrato que hace en este proemio de la princesa feacia, inocente (“fresques mans”) y benevolente (“de bon cor”), introduciendo el planteamiento del pesar y arrepentimiento que quizá siente la joven por haber ayudado a Ulises a marchar. Sin embargo, sabemos que al terminar la obra Maragall tenía dudas sobre el resultado y sobre si la puesta en escena sería efectiva<sup>335</sup>.

La dramatización del episodio épico tiene, sin embargo, consecuencias estructurales y temporales en la trama de la estancia del héroe respecto a la *Odisea*. En el poema homérico, Odiseo pasa un total de tres días entre los feacios. En la obra de Maragall, a juzgar por un comentario que parece situar cronológicamente la tempestad que le hizo naufragar en tierra feacia, Ulises pasa tan solo dos días en la corte<sup>336</sup>, una única noche. Se trata de una consecuencia frecuente de los procesos de dramatización, la abreviación de la duración de la acción para aproximarla en lo posible a la duración de la representación<sup>337</sup>. Por otra parte, la participación de diversos personajes, algunos de ellos nuevos, se manifiesta en una polifonía equilibrada y dinámica que difiere en cierta medida de la imagen que tenemos del episodio homérico, caracterizado principalmente por el monopolio discursivo del personaje de Odiseo en el momento del apólogo. Veremos próximamente con más detalle cuál es la manera de introducir en el contexto dramático la escena del relato de las aventuras en la obra de Maragall.

## 2.2. Estructura y elementos compositivos

La obra se divide en tres actos, si bien no hay una división explícita de escenas en cada uno de estos actos. El primer acto corresponde al encuentro de Ulises y Nausica, el segundo acto a la estancia del héroe en el palacio y el tercero a su despedida y partida hacia Ítaca. La obra se abre, como en Goethe, con la escena del juego de la pelota, aunque esta vez Nausica sí está implicada de lleno en el momento lúdico. La princesa sale unos instantes de escena para ir a por la pelota y en su ausencia las doncellas hablan sobre el

---

<sup>334</sup> El conocimiento de lo clásico por Maragall va muy de la mano de su afición por la literatura alemana. Al igual que a Goethe le ocurrió con el paisaje siciliano, para Maragall fue también importante e inspirador el paisaje que le rodeaba en el momento de composición de su *Nausica*, en este caso Caldes d'Estrac (Proemio, vv. 1-5). Cf. Valentí i Fiol (1973: 64).

<sup>335</sup> Maragall (1983:179) habla de la obra al terminar como un posible “entretenimiento”.

<sup>336</sup> Acto 3, vv. 35-37.

<sup>337</sup> Genette (1962: 357).

estado de ánimo de la joven. Esta charla informal (vv. 19-82), en la que discuten sobre el comportamiento de la princesa durante esa mañana, es un pasaje de referencia para entender la personalidad de la Nausica de Maragall. Las doncellas presentan una imagen de Nausica que es la de una muchacha con cambios de humor drásticos (vv. 40-44) y de carácter soñador – algo que se manifiesta unas veces en la extroversión y otras en la introversión y el ánimo reflexivo –. También se introducen aquí dos características más de la joven: su indiferencia por los jóvenes pretendientes que la rodean (vv. 38-39); y su entusiasmo y empatía al escuchar relatos de héroes. Esto último se da a conocer a través de la narración retrospectiva, en boca de dos de las doncellas (vv. 45-65), de escenas de la vida cotidiana de Nausica. En ellas se habla, en primer lugar, de los momentos en los que la joven escucha contar cuentos de dioses y héroes a su nodriza y de cómo en esos momentos debe dejar cualquier otra actividad que esté haciendo para poder prestar plena atención. En segundo lugar, en el fragmento que mostramos, se introduce el personaje de Daimó, trasunto del Demódoco homérico, al que la princesa escucha cantar historias de la guerra de Troya, con lo que se presupone que Nausica tiene un conocimiento previo de la existencia de Ulises. A juzgar por el pasaje, su presencia en la escucha de estos cantos parece ser algo habitual.

Més fou aixís encara l'altre vespre,  
quan el bon vell Daimó, al so de l'arpa,  
cantà les gestes dels valents de Troia,  
que ella talment semblava amb les paraules,  
alegre o trist, segons la sort dels héroes  
esdevenia en el cantar: mig reia,  
li espurnaven els ulls o ja restava  
amb la boca entreoberta com bevent-se  
les paraules alades del poeta;  
i de vegades s'estremia i feia  
un gesto com volent intervenir-hi  
per a socórrer a algún hèroe o vèncer a un altre...

Acto 1, vv.53-65

En ellas se habla, en primer lugar, de los momentos en los que la joven escucha contar cuentos de dioses y héroes a su nodriza y de cómo en esos momentos debe dejar cualquier otra actividad que esté haciendo para poder prestar plena atención. En segundo lugar, en el fragmento que mostramos, se introduce el personaje de Daimó, trasunto del Demódoco homérico, al que la princesa escucha cantar historias de la guerra de Troya, con lo que se presupone que Nausica tiene un conocimiento previo de la existencia de Ulises. A juzgar por el pasaje, su presencia en la escucha de estos cantos parece ser algo habitual.

En los últimos momentos de la conversación de las muchachas previos a la vuelta de Nausica, se introduce el símil con la diosa Diana. El modo de insertar en el contexto dramático la comparación es dinámico, pues las insinuaciones previas de una doncella sobre la posibilidad de que Nausica despose a un dios (vv. 66-67) y, en segundo lugar, la

pregunta directa de otra de las jóvenes (vv. 70-71: ¿amb qui compararíeu-la / de les dones mortals?) dan pie a la respuesta final de otra de ellas, que la compara con la diosa por su belleza excepcional:

Sembla Diana amb son estol de nimfes  
brillant entre elles, tan perfetes, única,  
per la gran majestat, amb el bell aire  
i amb aquest no sé què que té a la cara  
com vel de bonicor que l'hi envolta.

Acto 1, vv.77-82

A su regreso a escena, Nausica ordena a las muchachas que vayan preparando todo para la vuelta al palacio. Nausica y Dimantia quedan solas en escena (vv. 103-192) y conversan sobre la tempestad de la noche anterior y finalmente la joven princesa revela a su amiga el sueño<sup>338</sup> que ha tenido esa noche, en el que la propia Dimantia le proponía salir a lavar los vestidos, y cómo tras el sueño ha pedido a su padre el carro para poder partir<sup>339</sup>. A continuación, Nausica se queda sola y se introduce su primer monólogo (vv. 193-227), en el que se desata su imaginación y fantasea con su encuentro con un héroe hermoso. Ella misma, sin embargo, se reprueba por este momento de ensoñación y vuelve a la realidad. Aparecen entonces las doncellas, que avisan de que han visto a un extraño de apariencia monstruosa cogiendo uno de los vestidos (vv. 227-271). Tras este anuncio comienza propiamente el momento del encuentro entre Ulises y Nausica. El héroe aparece y las doncellas huyen, quedando allí solo la joven princesa. A ella dirige Ulises sus primeras palabras (vv. 272-277) en las que la halaga comparándola con la diosa Diana:

¿Ets una reina? ¿Ets una deva? Escolta'm.  
Jo diria que ets tu la gran Diana,  
tal com en Delos la vaig veure un dia  
entre ses nimfes, dominant-les totes  
més per majestat que per l'alçada.

Acto 1, vv. 272-276

Como vemos, se produce aquí la contaminación de la comparación con la diosa con otro de los símiles del episodio, el de la palmera de Delos (*Od.* VI 160-169). Nausica responde (vv. 278-282) diciéndole que es la hija del rey Alcínoo y preguntándole a su vez por su identidad. En su segunda intervención (vv. 283-296) Ulises no revela su identidad, sino que continúa con la alabanza a la joven mediante el uso del μακαρισμός, aludiendo a su futuro esposo. Se nota también aquí la influencia del símil homérico del retoño de

---

<sup>338</sup> Los comentarios sobre el sueño (vv. 138-140) están seguramente inspirados en los versos de la *Nausikaa* de Goethe en los que Eurymedusa habla de los sueños matutinos y de la importancia de su significado (vv. 86-90).

<sup>339</sup> Todo este pasaje (vv. 141-188) reproduce en líneas generales el texto homérico (*Od.* VI 25-77).

palmera<sup>340</sup>, pues a través de esta alusión el héroe aprovecha para presentarse otra vez (*cf.* v. 274) como hombre de mundo:

Que jo, que he vist tant món i tantes terres  
i gent de tantes menes, mai tal gràcia  
he trobat en figura d'una dona,  
ni m'he sentit de cop en la presència  
tant torbat i ditzós ensems com ara.

Acto 1, vv. 292-296

Después de que Nausica vuelva a preguntarle su identidad, el héroe se presenta como un hombre errante que quiere regresar a la patria y relata – sin desvelar su nombre y sin mencionar a Calipso – el naufragio tras partir de Ogigia y su llegada a esas tierras (vv. 297-378). El relato, comparado con la breve alusión a la tormenta que Odiseo hace en el poema homérico a Nausica (*Od.* VI 170-174), es extenso y cubre narrativamente el período inmediatamente previo al comienzo de la obra. Por un lado, cuando el héroe describe su amplia experiencia vital (vv. 304-309), apunta sin saberlo a uno de los principales intereses de la joven, el interés por conocer el mundo. Por otro lado, en determinado momento el autor introduce una alusión al símil homérico del león en la voz de Ulises:

I per entre les mates contemplava-us  
corrent al sol vora del riu. Llavors,  
per demanar socors, com fera eixia  
de mon cau i, havent vist robes esteses,  
me n'he volgut cobrir ans que em vegésseu;

Acto 1, vv. 369-363

Con una fiera saliendo de su refugio se compara el héroe, siendo esta vez su presa los vestidos que acaba de encontrar. El comportamiento de las doncellas, que lo han equiparado a un monstruo previamente, también recuerda al símil homérico (Acto 1, v. 240). Cierra Ulises su discurso con la petición de vestidos, comida, descanso y ayuda en la travesía de regreso al hogar. Nausica deja claro en su respuesta que ayudará al héroe y da instrucciones a sus criadas – que poco a poco se han ido acercando para escuchar a Ulises – para que le proporcionen lo que necesita (vv. 379-405). A continuación, Nausica y Dimàntia vuelven a quedarse solas y alaban el noble comportamiento de este recién llegado. Nausica, tras la emoción del encuentro, admira la locuacidad del hombre y su voz<sup>341</sup> (vv. 421-432) y se lamenta de su inexperiencia del mundo y su aislamiento en la tierra feacia, anhelando conocer nuevos lugares y vivencias y tomando a Helena como ejemplo (vv. 440-477). Dimàntia a lo largo de esta escena es el contrapunto sensato que

---

<sup>340</sup> También en la experiencia de la visión de algo extraordinario hay una conexión con la comparación homérica.

<sup>341</sup> Sobre la alabanza de la inigualable habilidad oratoria y la voz del héroe, *cf.* *Il.* III 212-223.

contrarresta la excesiva emoción de Nausica. Acto seguido salen de escena y entran las doncellas, que mantienen una conversación distendida sobre Ulises en la que muestran su admiración por el modo de hablar del héroe y sobre su cambio de apariencia (vv. 487-518). Tras esta escena de transición, Ulises se muestra después de la transformación física solo en escena. En un largo monólogo (vv. 519-581) lamenta su situación, recuerda parte de su experiencia en Troya y se pregunta por sus seres queridos, Penélope y Telémaco. Finalmente dedica unas palabras a la princesa, a la que describe como la más querida de entre las diosas y mortales que ha encontrado en su camino por su inocencia y por la ayuda prestada sin tener conocimiento de que él es Ulises. A continuación, aparece Nausica y le explica por qué tendrá que ir rezagado y no con ellas en el carro. Se introduce aquí el *potential tis-speech* que ya está presente en el texto homérico, un discurso hipotético atribuido a un feacio anónimo que critica el comportamiento de la princesa cuando esta se relaciona con un extranjero (vv. 586-593). En este mismo discurso deja ver otra vez sus dudas sobre la identidad del héroe y, otra vez con la imaginación desbordada, menciona la idea de que se trate de un dios que ha venido para poseerla. Dimàntia la interrumpe y la princesa ante su intervención vuelve otra vez al presente real y habla del pudor que debe poseer una doncella al tratar con un hombre (vv. 595-600). A partir de ese momento, da al héroe las instrucciones necesarias para que pueda llegar al palacio de su padre (vv. 601-641)<sup>342</sup>. Antes de la partida los dos personajes intercambian unas palabras que suponen una escena sin precedentes en la tradición del episodio (vv. 641-647). Ulises pregunta a Nausica si volverá a verla en el palacio, a lo que la joven responde que no lo sabe, pues el temor que siente hacia sus padres le impide hablarles de ciertos asuntos, por lo que intuimos que Nausica, al igual que en el texto homérico, no pretende contar nada del encuentro al llegar a palacio.

El acto segundo comienza al final de un banquete en el palacio real. La primera escena presenta en líneas generales a la corte del rey, a sus compatriotas más cercanos: en el momento de la última libación del banquete, Eurimedon propone ofrecerlo al dios Hermes con una sólida y extensa argumentación (vv. 4-45); Dimant – suponemos que es el padre de Dimàntia –, por su parte, considera que no es procedente ofrecer la última libación a un dios que no sea el patrón de los feacios, Posidón (vv. 56-82). El rey, que tiene la última palabra, decide que por esta vez y a causa de las razones expuestas por Eurimedon la libación se hará en honor a Hermes<sup>343</sup>.

A continuación, entra en escena la reina, anunciando que acaba de encontrar a un hombre extranjero en el palacio. Toda esta narración retrospectiva del encuentro (vv. 116-153) y el hecho de que Arete y Ulises se encuentren fuera de escena y apartados del resto de feacios del banquete supone una novedad. Según cuenta la reina, el extranjero, que al entrar al palacio se ha desorientado, al encontrarla ha sabido reconocerla y se ha arrodillado a suplicar ayuda. Se incluye también en este encuentro fuera de escena el momento de tensión en el que Arete pregunta al extranjero por las prendas que lleva, al

---

<sup>342</sup> Nausica describe panorámicamente la ciudad feacia, que cuenta con un bosque de alisos, una fuente, altas murallas, dos puertos y un templo dedicado a Neptuno, el patrón de los feacios. Sigue bastante de cerca la descripción homérica (*Od.* VI 262-267).

<sup>343</sup> Toda esta escena tiene como referencia *Od.* VII 136-138.

reconocerlas. Ulises le cuenta que se las dio Nausica. Al conocer estas noticias, el rey cuestiona la veracidad de lo que cuenta el extraño y se pregunta, si es así, por qué su hija no lo acompañó hasta el palacio<sup>344</sup> (vv. 144-147). La reina, sin embargo, declara que por mucho que ha buscado a Nausica no la ha encontrado. Esto desencadena que los presentes culpen al héroe, al que los guardias han tomado, de la desaparición de la joven (vv. 147-153). Sin embargo, la princesa aparece y tras dar explicaciones a su padre, el rey ordena que entre el extranjero (vv. 154-171).

Después de aclarar la situación, Nausica pide perdón a su padre por haber ocultado el encuentro y Ulises a su vez se dispone a revelar su identidad, pero es interrumpido por el rey, que hace prevalecer las leyes de hospitalidad y le invita a unirse al final del banquete. Se realiza por fin la libación última, ofrecida a Hermes. A petición de la princesa entra entonces Daimó, al que se le pide que cante asuntos de Troya. Tras el beneplácito del héroe, que entona un halago de los poetas<sup>345</sup> (vv. 251-259) el aedo comienza a relatar cómo Helena va contándole a Príamo quiénes son cada uno de los caudillos griegos, entre los que se encuentra Ulises (vv. 260-327)<sup>346</sup>. Al cabo de un momento, el rey interrumpe al aedo al ver que el invitado está llorando y da por terminado el banquete (vv. 327-338). En escena quedan solo los reyes, Nausica y Ulises. Mientras el héroe se repone, Nausica y sus padres conversan sobre la posibilidad de que su huésped sea un dios (vv. 338-363): mientras que la princesa imagina con anhelo la situación, su padre manifiesta el temor que le provoca que su hija tenga sentimientos hacia un dios, pues afirma que no sería la primera vez que uno de ellos se aparece ante los feacios. Al escuchar esto último, el héroe toma la palabra y dice que es un mortal y, tras la insistencia de los reyes y de la princesa, se dispone a revelar su identidad. Tras declarar su nombre y su linaje (vv. 405-408), Nausica queda fascinada al saber que se encuentra ante un héroe y comienza a preguntarle sobre algunas de sus hazañas: sobre el caballo de Troya, sobre Polifemo<sup>347</sup> y sobre el juicio de las armas. Ulises, al ver su entusiasmo, comienza a contar algunas otras: el episodio de las Sirenas (vv. 473-531) y la *Nékyia* (vv. 557-586). El acto termina con la bajada de telón mientras Ulises continúa relatando su encuentro con Tíeris. A lo largo de estas últimas escenas se observa con claridad la manera en la que Maragall ha insertado el apólogo: selección, elipsis y dinamización del relato, estos son los tres recursos utilizados para encajar de manera resolutiva la narración de las aventuras de Ulises en un contexto dramático. Se escoge de entre el conjunto de aventuras las que se consideran más representativas (selección), el acto acaba cuando Ulises todavía no ha terminado su intervención (elipsis) y se ponen en boca de otros personajes – Nausica es la que relata sumariamente el episodio de Polifemo – algunas de las andanzas del héroe (dinamización).

El tercer acto se sitúa en el exterior, en el puerto, y está dedicado a la despedida y partida de Ulises. Según las acotaciones del autor, parte de la terraza del palacio se ve a un lado de la escena. Allí se sitúa al comienzo del acto Daimó, que al amanecer entona

---

<sup>344</sup> Cf. *Od.* VII 298-301.

<sup>345</sup> Cf. *Od.* VIII 477-481.

<sup>346</sup> *Il.* III 161-244: escena de la *teichoskopía*.

<sup>347</sup> Compárese esta escena con la extrañeza de Odiseo y su admiración ante la omnisciencia de Demódoco en la materia de Troya: *Od.* VIII 487 y ss.

una alabanza del dios Apolo<sup>348</sup> (vv. 1-34). A continuación, la conversación distendida de la gente feacia (hombres, mujeres, pescadores, niños, marineros) ocupa la escena. Todos admiran la nave del rey, que está siendo preparada en la playa para devolver a su hogar al extranjero. Los marineros que se embarcarán en ella cuentan sus dudas y ansiedades sobre el hombre que gobernará<sup>349</sup> la nave a Dimant (vv. 91-156), que les tranquiliza contándoles el contenido de la profecía que les ha relatado Ulises y que asegura que regresará al hogar<sup>350</sup>.

El acto gira en torno a Nausica y Daimó, que aparecen en la terraza de palacio a continuación (vv. 157-270). Es este un momento de confidencias veladas de Nausica a Daimó sobre sus sentimientos ante la partida del extranjero. Nausica cuenta al aedo, al principio incrédulo, que el extranjero es el mismísimo Ulises. La princesa traslada a Daimó de manera apresurada y entusiasta lo que el héroe le contó sobre sus viajes, especialmente sobre el episodio del inframundo. Por fin, Nausica cuenta al aedo que Ulises marcha hoy mismo y, aunque el pudor le impide afirmar con rotundidad que desearía que el héroe se quedara, es posible ver el dilema en sus respuestas al aedo. Daimó, capaz de ver con claridad la situación de la joven, la emplaza a ver la experiencia como una vivencia que ha forjado su espíritu, como un recuerdo imborrable.

A continuación, se introduce una nueva escena enfocada en las conversaciones de los ciudadanos (vv. 271-309) que observan la carga de los regalos de hospitalidad en la nave y todavía tienen sospechas sobre la identidad del extranjero, pues algunos siguen creyendo que podría ser un dios. Ante la muchedumbre, un mensajero ordena silencio y aparecen el rey y la reina, que despiden a Ulises – que aparece también en escena por primera vez en este acto – y le ofrecen los últimos dones. La respuesta del héroe está llena de buenos deseos para los feacios y para la reina (vv. 342-364; 371-377). Aparece entonces la princesa que, tras pedir permiso a su padre y bajar de la terraza, dirige sus palabras de despedida al extranjero:

Hoste, salut en torn retorn! La patria  
feliç te rebi. Quan en ella sies  
en pau i amor, alguna volta pensa  
en aquesta doncella, prou ditxosa  
d’haver-te dat camí.

Acto 3, vv. 382-386

Ulises, el hombre que siempre tiene palabras adecuadas, ahora no las encuentra y, después de besar el manto de la joven, se va precipitadamente. Ante la conmoción que

---

<sup>348</sup> El discurso juega con la metáfora que identifica la luz y el sentido de la vista.

<sup>349</sup> El hecho de que Ulises vaya a guiar la nave difiere de la escena homérica de regreso, en la que duerme durante el trayecto, y entra en cierta contradicción con la idea de que las naves feacias llegan de manera autónoma a los lugares: el rey lo sugiere en Acto 2, vv. 387-389, en la *Odisea* se dice claramente que no tienen pilotos ni timón, *Od.* VIII. 557-558.

<sup>350</sup> Se hace alusión aquí a la profecía de Tiresias (*Od.* XI 100-136), según la cual, tras llegar el héroe a Ítaca y resolver el conflicto con los pretendientes, debe caminar con un remo hasta la tierra en la que no conozcan el instrumento náutico y, entonces, realizar un sacrificio a Posidón.

acaba de mostrar el héroe, la gente del pueblo ya tiene claro que están ante un hombre, no ante un dios (vv. 390-391). La escena está basada en la despedida de *Od.* VIII 456-468, pero el silencio de Ulises ante la petición de recuerdo de la doncella es un cambio significativo y sin precedentes conocidos en la historia de la recreación de este pasaje. Cuando el héroe está ya fuera de escena, unos niños describen la partida de la nave. Nausica todavía está allí y, al escuchar las aclamaciones que indican la marcha de la embarcación, se desploma a llorar en el suelo. La obra se cierra entonces con estas palabras de Daimó:

Muses, a l'hom de gran enginy, deixeu-me  
cantar, a l'hèroe, an aquell que en terra  
tirà de Troia les sagrades torres  
i patí sobre el mar...

Acto 3, vv. 396-399

Estos versos son un evidente calco del comienzo de la *Odisea*. Maragall en un último giro final nos revela que el aedo de la corte feacia es quizá el autor del poema homérico. Su conocimiento de las aventuras del héroe es, sin embargo, indirecto: es Nausica la que está presente en los relatos y la que luego da la noticia a Daimó. Este juego narrativo de identificación del autor de la *Odisea* en la ficción con uno de sus personajes, aquí apenas sugerido, tendrá otro desarrollo más relevante y profundo en términos metanarrativos a mitad del siglo XX en el campo de la novela: hablamos de *La hija de Homero* de Robert Graves, que analizaremos próximamente.

### 2.3. Temas y motivos

El matrimonio, un asunto de gran importancia en el episodio homérico, se ve también involucrado en la obra de Maragall de manera particular. Para Nausica la idea de matrimonio está supeditada a un anhelo mayor, que es el de la experiencia del mundo. Casarse significa para la princesa la oportunidad de atesorar nuevas vivencias fuera de tierra feacia.

I quan esteniem  
s'estava allà assentada tota sola,  
mirant al mar sense dir res. Ai! mira,  
potser guaitava si de lluny se veía  
la nau dítxosa que portés el príncep  
promès als seus desitjos; perquè ella  
de cap dels que la volten s'acontenta.

Acto 1, vv. 34-39

Este tópico de personaje en estado de espera mirando al mar recuerda en cierta forma al Odiseo homérico en el episodio de Calipso (*Od.* VI 81-84; 156-159). A ello se



suma el rechazo claro a los pretendientes feacios, en la *Odisea* tan solo sugerido en el *potential tis-speech* (*Od.* VI 283-284).

El aislamiento feacio – y en general, el aislamiento al que va asociado el personaje literario de una joven en edad casadera– y su confrontación con las pulsiones por conocer el mundo exterior de la princesa suponen, a nuestro juicio, el conflicto principal de la trama que presenta Maragall. En las reacciones de Nausica es posible ver una oscilación entre el decoro y el atrevimiento: el temor por ser vista en compañía de un extranjero (Acto 1, vv. 584-600) convive con el momento en el que menciona como ejemplo de esposa a Helena, que precisamente se fue de su tierra con otro extranjero (Acto 1, vv. 468-477). En esta escena en la que se discute sobre los deberes de una esposa, el razonamiento de Dimàntia sirve como contrapunto a la imaginación desbordada de Nausica y la hace reflexionar argumentando que por Helena han sucedido muchas desgracias:

#### DIMÀNTIA

La dona és per la casa, i allí espera  
el retorn del marit i li fa amable  
el repòs, escoltant lo que li conta  
del seu anar pel món; i pacienta  
li cria els fills i fa que li prosperi  
toto lo que hi du, pel seny amb què ho esmerça.

#### NAUSICA (*impacienta*)

Això després, però també cad'una  
es como l'han feta les déus, apropiada  
per un o altre: la muller d'un hèroe  
o d'un rei no es pot pas estar quieta  
com la d'un trist marxant, i li convenen  
altra vida, altra sort; i si no, mira  
la sort d'Helena (...)

Acto 1, vv. 456-468.

Sin embargo, el arco argumental de Nausica en la obra conforma, pese a su lamento y su tristeza por la partida del héroe, su primera experiencia vital de importancia – como le hace ver Daimó, Acto 3, vv. 254-269 –, una respuesta parcial, en cierta forma, a sus anhelos.

Por otro lado, el asunto de la hospitalidad es también relevante en la trama de Maragall y se presenta de manera controvertida al comienzo. Ulises se presenta en el palacio sin la protección de la niebla y con Nausica desaparecida por momentos. Maragall aprovecha estos dos hechos para crear una situación de tensión dramática que pone en juego las reglas de la hospitalidad homérica. Se trata, sin embargo, de un malentendido momentáneo. Tras estos instantes y después de la aparición y explicación de Nausica se vuelve a una situación normal y el huésped es recibido en el banquete. Ulises llega a aludir a su proceso de restitución heroica a propósito de la reticencia a revelar su nombre:

Que si és ben cert que tinc raons prou fortes  
per amagar-ho fins que em sia lícit  
recobrar l'esplendor de ma naixença  
Acto 2, vv. 195-197

#### 2.4. Personajes

La profundidad psicológica y el espacio que se da en esta obra al personaje de Nausica es notable y la convierten en indiscutible protagonista. Su personalidad es descrita ampliamente por otros personajes de la obra y, además, Maragall nos proporciona escenas novedosas que no tienen correspondencia en el episodio homérico. Su carácter se define como soñador y volátil, tan pronto se muestra triste y meditabunda como alegre y extrovertida – recordemos que, al contrario que en la *Nausikaa* de Goethe, esta Nausica sí participa activamente en los juegos con sus compañeras –. La reacción que produce en ella el sueño tras la tempestad es una expresión de aspectos inherentes a su personalidad. Una de las consecuencias de su tendencia a la ensoñación es el gusto por escuchar relatos del mundo heroico: la empatía e implicación que muestra al conocer estas historias están directamente relacionadas con sus deseos de conocer el mundo exterior:

Oh! sí: vivim aquí molt retirades;  
no sabem res del món ni de ses terres,  
i tot ens ve de nou. Jo me'n voldria  
anar lluny, anar lluny a la ventura  
i veure moltes altres encontrades  
i conèixer la gent dels altres pobles  
i que em passessen coses molt diverses  
i estranyes, I perils (...).  
Acto 1, vv. 440-447

Por otra parte, un rasgo diferencial de la Nausica de Maragall es la falta ocasional de decoro y pudor en la manifestación de sus emociones. Por una parte, su atrevimiento se deja ver en varios momentos de la obra en relación con sus sentimientos hacia el héroe, que sugiere de manera evidente (Acto 1, vv. 387-388, “i no es la pietat sola / la que em mou a assistir-te”)<sup>351</sup>. Por otra parte, Nausica es consciente de los límites que cruza en ocasiones. En determinado momento, tras imaginar su encuentro con un héroe, ella misma se reprende:

Oh! que sóc folla!, oh! que sóc estranya,  
d'embriagar-me amb somnis i quimeres!  
Doncs, ¿qué es això, Nausica? Tens la fúria  
d'una sibila a dintre teu, que rodes

---

<sup>351</sup> Cf. también Acto 2, vv. 345-353: “És un volê anâ amb ell, és un rendir-se / el cor tan dolçament, que favor sembla / que fóra esser sa esclava”.

fora de tu i que t'estàs fa estona  
tota sola parlant como una orada  
Acto 1, vv. 215-220

Por último, la dignidad de Nausica en el tramo final de la obra y la entereza que muestra en el momento de la despedida conforman un cierre esperanzador de la historia, algo alejado del final que proyectaba Goethe. Maragall apunta aquí hacia un primer paso en la madurez psicológica del personaje. Además, en la trama y en la configuración de la personalidad de Nausica son muy importantes los personajes de Daimó y Dimàntia. Ambos funcionan como confidentes y consejeros de Nausica<sup>352</sup>, Dimàntia en la primera parte de la obra y Daimó en la segunda.

El personaje de Ulises está construido desde un punto de vista centrípeto: su anhelo es regresar al hogar (Acto 1, vv. 309-316; 539-549): En la caracterización de Ulises es posible ver un apego al tratamiento homérico que es ciertamente excepcional en la corriente desmitificadora que fue siguiendo el teatro español y la literatura universal respecto al personaje durante el siglo XX<sup>353</sup>. Sin embargo, al mismo tiempo muestra satisfacción por la experiencia vital adquirida a lo largo del viaje (Acto 1, vv. 559-565). Este rasgo de carácter, el gusto por la experiencia y por el conocimiento del mundo, es compartido con Nausica y establece una fuerte conexión entre los dos personajes. En relación con este hecho, sus sentimientos hacia Nausica son aquí más intensos o, al menos, más explícitos: en su monólogo en el primer acto, alejado de las muchachas, dice que Nausica es para él la más querida, por su inocencia, de todas las diosas y mortales con las que se ha encontrado en su camino (Acto 1, vv. 567-570)<sup>354</sup>. La escena final entre los dos personajes es la más reveladora en cuanto a la veracidad de los sentimientos de Ulises, que ya ha conseguido lo necesario para zarpar de regreso: para un héroe que a lo largo de la obra ha sido alabado por su locuacidad, su saber estar y la potencia de su voz (Acto 1, vv. 420-432; v. 497; Acto 2, v. 245) es realmente anómala la reacción en el momento de su despedida de Nausica. Tras las palabras de la princesa, la emoción le impide hablar y se va sin mirarla siquiera tras besar su vestido. Cabe decir en último lugar que su protagonismo es notable en los dos primeros actos, pero la presencia de Nausica en los momentos del relato de aventuras y su importancia en el acto tercero revelan que el título de la obra se corresponde con los resultados: la principal protagonista de esta trama es la princesa feacia y se consigue que el argumento de la *Odisea* proporcione un marco para profundizar en su psicología.

Los reyes se presentan en general como anfitriones correctos que, salvo por la introducción del momento de arresto de Ulises, cumplen con sus deberes hospitalarios una vez se normaliza la situación inicial de desconcierto. El rey destaca por su capacidad

---

<sup>352</sup> Acto 1, vv. 138-140; Acto 3, vv. 254-269. El confidente es un personaje recurrente en la dramaturgia moderna, que a menudo se añade en los nuevos tratamientos de temas mitológicos o clásicos.

<sup>353</sup> Cf. García Romero (1999: 283-285) que habla del "Ulises más homérico del teatro español de nuestro siglo".

<sup>354</sup> Otros momentos en los que deja entrever sus sentimientos hacia la joven son Acto 2, v. 242; v. 467.

de arbitraje<sup>355</sup> (en el momento de la libación al comienzo del segundo acto) y por su empatía y tacto para tratar al extranjero en el delicado momento del llanto. También es aquí una fuerte figura de autoridad para la joven Nausica y esto se manifiesta en varias ocasiones<sup>356</sup>. La reina, por su parte, protagoniza – aunque fuera de escena – un encuentro con Ulises, al que pregunta por los vestidos, que ha reconocido. Tiene una función parecida a la del mensajero en la tragedia clásica, pues se encarga de anunciar la llegada de un extraño y la momentánea desaparición de la hija, creando un momento de tensión.

Desde el punto de vista de los personajes, la obra de Maragall se caracteriza por la polifonía y diversificación del discurso. Un claro ejemplo es el modo de inserción del apólogo, parcialmente trasladado al personaje de Nausica (Acto 2, vv. 448-459). Por otra parte, es notable la introducción de numerosos personajes anónimos que forman parte del pueblo feacio: niños, mujeres, marineros o pescadores. Dentro de este tipo de personajes también consideramos a las doncellas de Nausica. Todos ellos aportan un cambio de tono en el devenir de la trama, pues sus intervenciones suelen ser discusiones informales con comentarios humorísticos en ocasiones<sup>357</sup>. También en sus debates se plantean conflictos importantes del episodio (como las dudas sobre la identidad de Ulises) y sirven como carta de presentación del personaje de Nausica (es el caso de la charla de las doncellas en ausencia de la princesa).

En cuanto al aparato divino, cabe decir que la presencia de los dioses no se hace explícita en ningún personaje del reparto. Si bien están presentes para los personajes, pues los mencionan en sus discursos – el ejemplo más claro es la discusión sobre la libación a Hermes –, la intervención divina, en concreto la de la diosa Atenea<sup>358</sup>, queda difuminada en la acción humana, casi omitida, pues, por ejemplo, no existe alusión alguna a la diosa a propósito del sueño de Nausica. Esto es, por otra parte, lógico desde el punto de vista de los recursos teatrales, ya que aquí no existe un narrador omnisciente y solo disponemos del conocimiento de los hechos que tienen los propios personajes: por lo general no parece anularse la intervención divina, simplemente no es manifestada en escena. Sin embargo, la entrada de Ulises a palacio al descubierto – sin el manto de niebla proporcionado por Atenea y sin haberse encontrado con ella previamente – es llamativa en cuanto al uso del aparato divino en la obra: como consecuencia de su visibilidad y de la falta de información, Ulises se pierde en palacio, tropieza con la reina y acaba siendo retenido por los guardias antes de entrar a formar parte del banquete. Así pues, observamos en el conjunto cierta tendencia a esconder y omitir la intervención de los dioses en la trama, en concreto de Atenea.

---

<sup>355</sup> Esta característica del rey aquí reflejada recuerda la caracterización del personaje de Alcínoo en Apolonio.

<sup>356</sup> Acto 1, v. 645; Acto 3, v. 381. También hay cierto entendimiento y complicidad entre padre e hija. Esto se manifiesta, como en la *Odisea*, en el momento de la petición del carro (Acto 1, vv. 178-179).

<sup>357</sup> Acto 1, vv. 488-493; Acto 3, vv. 130-131.

<sup>358</sup> Por poner otro ejemplo, el espectador tampoco conoce la intervención de Ino en el naufragio de Ulises, pues en su relato no la nombra. Si bien en la *Odisea* tampoco la menciona, en la representación teatral se pierde este dato al disponer solo de la versión de Ulises que, por otra parte, es mucho más extensa y detallada – al ser la única referencia al naufragio – que en el poema épico.

Por último, es preciso hablar de la caracterización de los feacios como pueblo. Erimedon, en su apología del dios Hermes, presenta a los feacios como mercaderes que obtienen del comercio la prosperidad que los caracteriza (Acto 2, vv. 12-52). Esto es una diferencia significativa respecto a la *Odisea* – en la que la profesión de comerciante es denigrada por Euríalo<sup>359</sup> – e implica que el aislamiento del que se habla en ocasiones en la obra no es absoluto. Con este rasgo, Maragall aporta cierto realismo a su idiosincrasia. Por otra parte, de ese aislamiento habla el rey, que extensamente informa a Ulises de la habilidad náutica<sup>360</sup> de su pueblo y de su labor de guía<sup>361</sup> de los extraviados que llegan a las costas de Feacia (Acto 2, vv. 379-392) También en la despedida del héroe habla de esta labor propia de los feacios (Acto 3, vv. 320-323). En la descripción que hace Nausica de la ciudad y del templo de Neptuno (Acto 1, vv. 605-634) también caracteriza a los feacios como gente dedicada a lo marítimo y alejada de las costumbres de la guerra<sup>362</sup> – en el templo, dice, no se ven armas ni lanzas ni escudos, solo remos y velas y otros accesorios navales colgando de los muros –. En cuanto a la tierra que habitan, de la que nunca se dice el nombre, se deja claro que es una isla.

### 3. *¿Por qué corres, Ulises?* (1974) de Antonio Gala

*¿Por qué corres, Ulises?* es una pieza teatral escrita por Antonio Gala en 1974 y estrenada en Madrid el 17 de octubre de 1975. Es una obra que se caracteriza principalmente por la clara focalización del momento histórico en el que está escrita, la segunda mitad del siglo XX, etapa en la que España llevaba ya casi cuatro décadas bajo la dictadura franquista, más concretamente en la década de los setenta, cuando socialmente ya se está prefigurando la mentalidad de la época de la transición. Señal inequívoca de esta presencia del contexto histórico del autor es el hecho de que Gala hable de un “Ulises 75” y de una “Nausica 75”. Además, se desprende cierto juicio político y social por parte de Gala en algunos de sus comentarios, cuando dice de Ulises que es “un burgués cursi y anticuado, cuyos conceptos, ideales y moral están mandados a retirar hace mucho”, y de Penélope, que es “una especie de quintaesencia de la doña-concha de derechas de toda la vida”<sup>363</sup>. El texto se enmarca en una corriente literaria y teatral en la que el cuestionamiento y desmitificación de las figuras heroicas son aspectos fundamentales del planteamiento artístico. *¿Por qué corres, Ulises?* es un eslabón más del conjunto de obras a las que pertenecen *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo (1952) o *El retorno de Ulises* de Torrente Ballester (1946)<sup>364</sup>.

---

<sup>359</sup> *Od.* VIII 159-164.

<sup>360</sup> La descripción de las capacidades de los navíos feacios, autónomos, sigue muy de cerca el pasaje de *Od.* VIII 557-563.

<sup>361</sup> *Cf. Od.* VII 320-328: en la *Odisea* Alcínoo no califica tan taxativamente a los feacios como guías de los extranjeros que quieren regresar al hogar, pero con la mención a Radamantis sugiere al héroe que no es la primera vez que lo hacen, que tienen cierta experiencia en el asunto.

<sup>362</sup> *Od.* VI 260.

<sup>363</sup> *Cf. Gala* (1977: 123-124).

<sup>364</sup> Estas obras se caracterizan por mostrar “el contraste permanente entre la realidad y la apariencia” y “la oposición entre el hombre y su mito”, *cf. López Férrez* (1994: 406, 409).

### 3.1. Posición y significado

Una de las características más particulares de la obra es su indeterminación espacio-temporal<sup>365</sup>, pues, al tiempo que se mantienen los personajes y el ambiente del imaginario homérico, hay en la trama irrupciones de modernidad a través de algunos anacronismos<sup>366</sup> que ofrecen una pista sobre el contexto histórico en el que mentalmente se desarrolla la historia. Esto revela que realmente se está hablando de otra época y se da una proyección, desde el punto de vista de la psicología de los personajes y sus relaciones, a la sociedad española de la segunda parte del siglo XX. En este sentido, podríamos hablar en cierta medida de lo que Genette (1989:386) catalogaría como una transformación homodiegética<sup>367</sup>, pues los personajes, aunque formalmente mantienen la identidad del hipotexto en un marco espacio-temporal también similar en la mayoría de casos, se ubican psicológicamente en los conflictos del contexto español contemporáneo.

La obra se divide en dos partes: una primera parte, centrada en el personaje de la princesa feacia, en la que se exploran los encuentros eróticos entre Ulises y Nausica; y una segunda parte, centrada en Penélope esta vez, en la que se representa la situación en el hogar de Ulises a su regreso. Se trata de una obra que se centra más en la psicología de las relaciones humanas que en la trama heroica, y hay constantes apariciones de personajes-fantasma, proyectados por la conciencia de Ulises, en ambas partes de la obra: en la primera aparece el espejismo de Penélope y en la segunda, el de Nausica. Esto contribuye a esa sensación de indefinición espacial y temporal mencionada anteriormente.

Desde el punto de vista de la cronología y de la acción reflejada en el episodio, la obra es una clara deslegitimación del relato oficial: la historia que construye Gala presenta una relación entre los dos personajes que precede a su encuentro en la costa conocido por todos a partir de la *Odisea*. Las noches que Ulises comparte con Nausica y el desarrollo de su relación amorosa, que ocupan toda la primera parte de la obra, anteceden a la llegada fingida del héroe a tierra feacia, que no llega a verse en escena. Esta solución es propuesta por el espejismo de Penélope al final de esta primera mitad de la representación:

PENÉLOPE. – (*Tentadora.*) ¿Acaso esa coqueta ha agotado las astucias de Ulises? Ve a la playa ahora mismo. Túmbate. Espera a que amanezca. Te encontrarán allí. Te llevarán al Rey Alkino. Cuéntale tu odisea tan bien contada...No ha existido la aventura con su hija, acabas de llegar, ibas de viaje...Él te dará una nave, regalos, honra, todo. Tu venganza será doble: el padre de la niña desdeñada te pagará el camino que te aleja de ella...

p. 176

---

<sup>365</sup> El propio Gala (1977: 124) habla de “ese Archipiélago de las Islas Adúlteras en el que mi comedia se desarrolla”.

<sup>366</sup> Uno de los ejemplos más claros es el discurso de Penélope en el que menciona las persianas, las máquinas de afeitar o las chancletas de Ulises, *cf.* Gala (1977: 162).

<sup>367</sup> Esta característica, unida al tono mordaz e incisivo, nos hace pensar que puede tratarse de un travestimiento, que Genette (1989:41) define como una transformación satírica del hipotexto.

El hipertexto es por tanto un cuestionamiento del relato que ofrece el hipotexto y arroja una nueva perspectiva sobre el episodio de los feacios, una visión novedosa de la génesis y la naturaleza de la relación que se nos muestra en la *Odisea* entre el héroe y la princesa. La desmitificación, de la que normalmente se habla a raíz de la configuración de los personajes, afecta aquí también al planteamiento general de la obra y a su relación con el modelo. El tono general de la obra, además, está plagado de ironía y de humor. Gala, de hecho, se refiere a ella como una “comedia”<sup>368</sup>.

### 3.2. Estructura y elementos compositivos

La primera parte de la obra está formada por tres escenas. Las dos primeras escenas suceden en una habitación – en escena hay una cama – en la que se encuentran Ulises y Nausica y a la que en ocasiones entra la criada de la princesa, Eurimedusa. La obra se abre con la entrada de Eurimedusa a la habitación, mientras que el héroe y la princesa están en la cama. Ulises lleva ya tres días allí con la princesa, Nausica lo encontró en la playa y lo llevó a su habitación en secreto. Se hace evidente en la conversación y en la escenificación que han estado manteniendo relaciones durante estos días. Eurimedusa, disgustada consigo misma por su complicidad en el ocultamiento de la presencia del héroe, riñe a la joven y le dice que ya es hora de que pregunte al extraño quién es. Tras la salida de la criada – que vuelve a entrar más tarde durante un momento para dejar el almuerzo –, comienza Nausica a preguntar a Ulises su nombre. El héroe se muestra en un primer momento reticente a decirlo directamente, así que le habla de su papel en la guerra de Troya, evento que Nausica parece desconocer:

NAUSICA. – (Sin curiosidad siquiera.) ¿Y por qué ese afán de llegar a Troya en la barriga de un caballo? Qué incomodidad, ¿no?

p. 133

Cuando Ulises por fin revela su nombre, Nausica tampoco lo conoce. La princesa finalmente accede a que el héroe le cuente su pasado. El héroe comienza entonces a relatarle la guerra de Troya, pero es interrumpido varias veces por Nausica, que constantemente cuestiona y comenta. El tema deriva en una discusión sobre el amor y el matrimonio, hasta que finalmente Ulises se atreve a hablarle de las otras mujeres que ha encontrado en el camino, Circe y Calipso. También en determinado momento sale a colación Penélope. Nausica, en la misma dinámica, va preguntando cosas sobre cada una de ellas y haciendo comentarios mordaces sobre cada situación:

NAUSICA. – Claro. Y por defender la santidad del matrimonio, la estabilidad del hogar y la dignidad de los maridos, dejaste hace veinte años tu hogar, tu matrimonio y a tu mujer expuesta a ponerte los cuernos. Muy razonable.

p. 141

---

<sup>368</sup> Cf. Gala (1977: 124).

Ulises, algo molesto por el comportamiento de la joven, le confiesa que antes de naufragar en Feacia pensaba en el regreso al hogar. Nausica, al escuchar esto, le ofrece quedarse, fingir que ha llegado náufrago y así ganarse el favor de su padre, el rey Alkino. La joven, sin embargo, sugiere la posibilidad de que su relación solo sea temporal:

ULISES. – Pero si yo me olvido de mi hogar, de mi esposa y de mi hijo, tiene que ser por un amor eterno.

NAUSICA. – Eres un burgués cursi, Ulises. Tú fuiste a Troya, has estado acostándote con quien te lo ha pedido por esos mares de Dios y ahora quieres hacerme responsable de tu hogar y tu hijo (...).

p. 142

Estos reproches de Nausica generan un momento conflictivo que el héroe termina atajando y postergando mediante la distracción erótica, besando a la joven. Tras esto termina esta primera escena, que sirve para que Nausica y Ulises puedan empezar a conocerse después de una relación que se ha dado solo en el plano sexual. Al profundizar en el conocimiento del otro vemos que se van abriendo brechas generacionales en las expectativas de ambos personajes.

La segunda escena se abre con Ulises contándole otra vez a Nausica cosas de su pasado, en concreto sobre el episodio de Calipso, hasta que se va quedando dormido y entra Eurimedusa a escena. Nausica y Eurimedusa entonces conversan acerca del héroe y sobre los hombres en general. La joven se queja del gusto por relatar el pasado de manera grandilocuente que tiene Ulises, pero confiesa que tiene sentimientos por él a pesar de ello:

NAUSICA. – Es que lo quiero aún. Es un pesado, pero lo quiero. Me ha contado ya tres veces la *Iliada*, cada vez de una forma diferente: lo que no cambia es que él se pone siempre de protagonista...Pero lo quiero...La *Odisea* me la sé de memoria: si él se equivoca (...), lo corrijo...Pero lo quiero. (...) No hay nadie que suscite más ternura que un héroe cansado.

p. 145

Como vemos, hay cierta metanarrativa en las palabras de Nausica: el hecho de que nombre la *Iliada* y la *Odisea* como tal forma parte del ambiente confuso en el que se mueve la obra. Nausica siente no formar parte de estos relatos de su pasado y se emociona cuando, en sueños, Ulises dice:

ULISES. – (Dormido.) Sólo una vez en Delfos, junto al altar de Apolo, he visto algo tan bello como tú: fue el tronco de una palmera que subía hasta el cielo...

NAUSICA. – (Emocionada.) ¿Le oyes? Cambiará. Ya me habla en sueños.

p. 147



La introducción del símil de la palmera se lleva a cabo aquí de manera novedosa, desde la inconsciencia de Ulises, que está dormido cuando dice estas palabras. Por otro lado, Gala la sitúa en Delfos y no en Delos. Eurimedusa sale de escena momentáneamente al mismo tiempo que advierte a Nausica que no debe tener expectativas sobre los sentimientos del extranjero. Al poco vuelve a entrar Eurimedusa acompañada de Euríalo, el novio de Nausica. La criada de la joven comienza entonces a argumentar por qué debe Nausica quedarse con el joven y olvidarse del héroe. Se besan y Euríalo comienza a preguntar sobre Ulises y se atreve a decir, por último, que va a matarlo. Es aquí cuando se introduce lo que Procopio (2015: 179) ha bautizado como la “palinodia” de Nausica, que comienza a cuestionar los principios de la juventud a la que pertenece y a manifestar sus sentimientos profundos hacia el héroe.

NAUSICA. – (...) Mátalo. (...) Nos hemos pasado la vida burlándonos de los crímenes pasionales, de los celosos, de los amores teatrales, de los amantes célebres. Nosotros íbamos a ser distintos, naturales...Hacer el amor no importaba gran cosa. Era un deporte: el más antiguo. Era sólo una fiesta, uno asiste, se divierte y se va. Sin consecuencias. (...) Nos daban risa las parejas ancianas, que envejecieron juntas. El amor era como los bailes modernos, igual que un baile nuevo: sólo para los jóvenes...Fuimos crueles y estúpidos. (...).

p. 150

Euríalo no se atreve finalmente a matar a Ulises y Eurimedusa, arrebatándole un cuchillo que había cogido, sale de escena con cierta frustración. Despierta entonces Ulises, que ve allí a Euríalo, y se produce la confrontación entre los tres personajes. Se convierte la conversación en un conflicto entre la juventud que representan Nausica y Euríalo y la madurez de Ulises y tanto el héroe como la princesa se provocan mutuamente:

ULISES. – (*Desentendiéndose de ella, a Euríalo.*) Ahora Nausica nos hará una buena sopa y olvidaremos nuestras diferencias...

NAUSICA. – (*En el colmo de la ira.*) ¿Yo, una sopa? Tú estás loco. ¿Qué sopa?

ULISES. – (*Muy en marido.*) Una sopa caliente, espesa y nutritiva...

p. 155

Euríalo se va en determinado momento de la escena, abrumado. Una vez solos, Ulises confiesa a Nausica que toda esta escena ha sido una astucia para librarse de él y Nausica, histérica, comienza a emitir su juicio sobre las historias que le ha contado el héroe hasta que le llama viejo y entonces Ulises la abofetea. Tras el momento de tensión, se produce una reconciliación entre los personajes y Nausica, como hechizada, le pide que le cuente más historias sobre sus viajes. La escena termina con la imagen de un Ulises vencedor que tiene a la joven a su merced:

NAUSICA. – Pero...Ulises. (*Asombrada.*) ¿No terminas tu historia? ¿Qué es lo que tienes hoy?

ULISES. – (*Vengándose con toda la guasa de quien verdaderamente está de vuelta.*) Hambre, pequeña. Hambre.

pp. 159-160

La tercera escena parece ser una ensoñación de Ulises en la que se le aparece Penélope, aunque más que la verdadera Penélope es una proyección de Penélope idealizada por Ulises, la Penélope que le gustaría encontrar al llegar. El héroe duerme y aparece su esposa y lo despierta. Penélope ha venido a decirle lo que desea escuchar y cuando Ulises pregunta por la situación en Ítaca, le cuenta que, a pesar de la presencia de los pretendientes, ella espera a su esposo. Las intervenciones de esta Penélope están llenas de condescendencia:

PENÉLOPE. – Qué disparate, Ulises. ¿Por quién me tomas? ¿Habría de ser mi memoria tan frágil como para olvidar tu fuerza y tu hermosura?

p. 164

Ulises pregunta por su padre y por su hijo y las respuestas que obtiene están formuladas para devolver la confianza a su ego: Laertes sufre por su ausencia y Telémaco, por admiración a su padre, copia sus comportamientos, teniéndolo como modelo. Después hablan de las infidelidades de Ulises y Penélope parece comprenderlas y aceptarlas como parte del carácter heroico de su esposo. Se presenta así como la mujer perfecta. Por último, Penélope le advierte sobre Nausica y alaba lo que ella misma representa, el confort del matrimonio:

PENÉLOPE. – Soy tu cuarto de estar. (...) Soy tu vieja costumbre: la costumbre añorada, más poderosa que el amor...

p. 170

Despierta entonces Nausica, que no ve a Penélope, y se sorprende – aunque no mucho – de verlo hablar solo. A continuación, le confiesa que deben aceptar que lo que sentían el uno por el otro ha ido perdiendo fuerza y Ulises trata de convencerla a la desesperada de que eso no es así y comienza a relatarle otra vez sus aventuras. Nausica corta estos intentos y regresa a la cama, que esta vez está oculta en la escena. Ulises entonces encuentra consuelo en Penélope, que se ofrece a escuchar sus relatos e intenta convencerlo para regresar al hogar, describiendo Ítaca de manera idílica. Como último recurso, descorre el biombo que tapaba la cama y ven a Nausica besándose con Euríalo. La joven declara que ha perdido ya el interés por el héroe y Penélope, en un último intento, convence a Ulises de que finja su llegada a Feacia y busque la simpatía del rey, que, no conociendo sus escauceos con Nausica, le proporcionará los medios para llegar a Ítaca:

ULISES. – Me dejas frío, Penélope. ¿Cómo no se me había ocurrido semejante añagaza?<sup>369</sup>

---

<sup>369</sup> En realidad, la joven feacia le había propuesto lo mismo anteriormente, *cf.* Gala (1977: 142).

PENÉLOPE. – Se te había ocurrido, amor mío... Se te había ocurrido a ti. Yo no soy más que un reflejo de tu ingenio.

p. 176

Así termina la primera parte de la obra. La segunda parte está dedicada a desarrollar el encuentro entre Penélope y Ulises al regreso del héroe a Ítaca. La esposa que encontramos no es la de la primera parte, física y psicológicamente es distinta. Como si de la otra cara de la moneda se tratase, también aquí acompaña al personaje femenino una criada, Eurimena. La acción se sitúa en los momentos previos a la prueba de los pretendientes. Eurimena entrega a Penélope una carta de un extranjero recién llegado, Etón de Creta, que anuncia la muerte de Ulises. Evidentemente, se trata del héroe, pero esto ellas todavía no lo saben. La prueba de que conoció a Ulises es la alianza de bodas, que le entrega ahora a Penélope. Ella, aunque no admita directamente su dolor y a pesar de que – como desvela Eurimena – ha sido infiel a su esposo, comienza a recordar momentos del pasado con Ulises. Tras el momento de nostalgia, Eurimena va narrando a Penélope la prueba de los pretendientes, que sucede fuera de escena y ambas van comentándola, al tiempo que rememoran otros momentos del pasado. Penélope confiesa en determinado momento que ha maquinado un plan para que el vencedor sea Anfíno, el más anciano de los pretendientes. Cuando comienzan a prepararse para bajar, entra Ulises y se queda a solas con Penélope, que todavía cree que es Etón. Ulises le cuenta que él ha conseguido tensar el arco, no Anfíno. Se produce entonces la conversación en la que Ulises se da cuenta del verdadero estado en el que se encuentran las cosas en Ítaca: su mujer le ha sido infiel y su hijo recogía falsas pruebas de su muerte por la ambición de reinar. Además, Penélope, desconocedora de que está ante Ulises, da rienda suelta a sus rencores pasados y describe al extraño lo que verdaderamente opina de su marido. Aquí dejamos un ejemplo:

ULISES. – Ulises no roncaba.

PENÉLOPE. – Pues claro que roncaba. Y otras cosas peores. ¿Quién os habéis creído todos que era Ulises?

ULISES. – El símbolo del hombre: eterno insatisfecho, viajero, curioso, razonador, dominador de la naturaleza (...).

p. 193

Tras este golpe de realidad, Ulises decide dormir esa noche allí y partir al día siguiente. Terminada la discusión, Eurimena entra y desvela a Penélope que el extranjero es su esposo Ulises, pues ha visto la cicatriz en su muslo. Al conocer la noticia, Penélope le dice a su criada que le pida a Ulises que vuelva. Momentos después, el héroe entra a la alcoba y pronuncia un monólogo nostálgico en el que se despide del lugar y se arrepiente de haber regresado y de no haberse quedado en Feacia. En ese momento aparece Nausica. Al igual que la Penélope de la primera parte, la Nausica que aquí se aparece es una ensoñación idealizada de la mente de Ulises. La princesa le dice que no debió haber marchado y que su partida le hizo madurar. Le pide que vuelva a Feacia. Aparece entonces Penélope en escena, que comienza a tratar con una amabilidad nueva a Ulises: Nausica,

al mismo tiempo, va diciéndole al héroe continuamente que no se fíe de esta nueva postura de su esposa. A lo largo de la conversación Ulises la ignora y su espejismo desaparece, quedando por fin “a solas” marido y mujer. Ambos van cayendo poco a poco en las redes del otro:

ULISES. – Su esbeltez me recuerda el tronco de palma que subía hasta el cielo. La vi una tarde, en Delfos, junto al altar de Apolo. Creí que no podía haber nada tan bello...

PENÉLOPE. – Eso lo habrá dicho usted antes a tantas otras...

p. 204

El uso del símil de la palmera en el contexto de Ítaca es algo novedoso y aporta una gran ironía a la escena, hace que el espectador se cuestione la reconciliación final de estos dos personajes. Y, en efecto, Penélope, que acaba de besar a Ulises, le da una bofetada y le pide tener una conversación “de hombre a hombre” (p. 205). Conversan entonces con aparente franqueza:

PENÉLOPE. – (...) Tú eres un cacho guarro que cada vez que has aparecido en mi vida ha sido para ponerla patas arriba. Y eso se terminó. (...) Yo soy tu mujer y tú eres mi marido (...).

ULISES. – Me quedaré...Está bien... (...). Triste es llegar a la patria. Penélope, después de tantas privaciones y encontrar que sólo un perro nos reconoce. (...).

p. 205

Sin embargo, es posible ver las pequeñas mentiras que se van colando en esta escena final: Penélope, por ejemplo, le dice que le reconoció desde el principio. Penélope hace ver a Ulises, que se siente confundido, que debe ocultar a Telémaco que ha regresado – pues su ambición de reinar, si se entera de su regreso, le incitaría a asesinarlo – y permanecer allí con ella. Poco a poco la escena va tomando la dinámica matrimonial propia de la cotidianeidad:

PENÉLOPE. – Nada más levantarme haré la lista...

ULISES. – Mañana...Ahora, vamos, Penélope: no quiero dormir solo.

PENÉLOPE. – Mira cómo has puesto la mesa de ceniza...Limpia ese escabel, por favor...Luego, guarda las copas: no está bien que las vean.

p. 209

En este ambiente se va difuminando el final de la obra, con Penélope y Ulises preparando la cama para dormir en medio de comentarios informales e intentos del héroe por relatar algunas de sus hazañas, una clara vuelta de tuerca en clave desmitificadora de la escena de *Od. XXIII* 300-343.

### 3.4. Temas, motivos y personajes

El conflicto principal de esta obra gira en torno a la psicología de las relaciones humanas en el ámbito del matrimonio. Para ello, se escogen dos de los episodios de la *Odisea* en los que el tema es de gran importancia: el de los feacios y el reencuentro entre Odiseo y Penélope. Gala plantea el matrimonio – y el amor en términos generales – como un conflicto de elección entre lo nuevo y lo conocido. Ambas opciones se manifiestan en dos personajes, los de Nausica y Penélope respectivamente:

ULISES. –... Lo inesperado. La tensión, la lucha abierta. Sí: la vida, la vida... Hay que elegir. Y elegir, qué horror, es siempre renunciar.

p. 201

Aunque Nausica se presenta en los comienzos como la visión rupturista del concepto para ella obsoleto del matrimonio y Penélope despotrica en numerosas ocasiones sobre su esposo, el conjunto de la obra nos ofrece una perspectiva que otorga al matrimonio una relevancia seria, a pesar de haber sido espoleado durante toda la trama mediante el motivo de la idealización de un pasado heroico mirado con nostalgia frente a un presente desmitificado, mostrado a la luz de todos sus defectos<sup>370</sup>. El momento de la toma de conciencia de Nausica sobre sus sentimientos hacia el héroe junto con un final de obra en el que Ulises es convencido de *regresar*, de permanecer al lado de Penélope – que en ocasiones también deja ver su nostalgia por algunos momentos del pasado junto a su marido –, todo ello apunta hacia cierta intención de presentar el matrimonio como un destino final, aunque parcialmente insatisfactorio, ligado a las necesidades de las relaciones humanas, como algo casi inevitable.

Los personajes, por otra parte, van muy ligados a la tendencia desmitificadora. Ulises, por un lado, es presentado a lo largo de la obra generalmente bajo un prisma desfavorable: su locuacidad es aquí un rasgo egocéntrico, rozando la charlatanería y la vanidad. Por otro lado, su astucia – sobre todo en la escena en la que consigue que Euríalo se aparte de Nausica – se descubre más bien como manipulación. Esta visión poco favorecedora también se extiende a otros personajes. Penélope es presentada como adúltera en contraposición al paradigma de esposa fiel a ella asociado y en varias ocasiones se hace referencia a su afición por beber, que comparte con su criada Eurimena. Las doncellas de cada una de las protagonistas, por otra parte, a pesar de ser cómplices de sus actos, son a la vez mordaces con sus respectivas señoras. Telémaco, por último, es presentado como un hijo traidor que intenta hacerse con el poder.

Gala configura a Nausica como una joven de 19 años descarada y rebelde, maleducada en ocasiones, en la que se resalta su sensualidad explícitamente en escena a través de vestimentas traslúcidas. El pudor a ella asociado en la *Odisea* y en muchas de las posteriores recreaciones del episodio desaparece en el retrato que nos ofrece Gala, el de una muchacha atrevida tanto en el plano de las relaciones amorosas como en el de las

---

<sup>370</sup> El uso de este motivo se produce tanto en la primera parte, a través de la rememoración del héroe de sus aventuras pasadas ante una joven que no les da importancia, como en la segunda parte, cuando Penélope rememora los idílicos momentos pasados de su matrimonio con Ulises mientras Eurimena le recuerda su infidelidad.

familiares, pues además de ocultar a su padre información de gran magnitud, propone mentirle respecto a la llegada del extranjero. Su inocencia se transforma aquí en orgullosa ignorancia: no sabe quién es Ulises ni le interesa. Aunque es concedora de que Feacia no es un lugar que ofrezca novedades – en esto coincide con el personaje de Maragall –, tampoco siente anhelos por conocer el mundo más allá de las fronteras de su hogar, como muestra la indiferencia que siente ante el relato de las aventuras del héroe. La Nausica que se nos presenta hasta la “palinodia” ubica sus deseos lejos del matrimonio y está implicada sobre todo en colmar los placeres del presente, intentando quizá ser un reflejo de parte de la juventud española previa a la transición: irreverente y en búsqueda de la modernidad a través de un intento de ruptura con los valores tradicionales.

#### 4. Recapitulación

A lo largo de este capítulo hemos podido observar el desarrollo de algunas de las reelaboraciones del episodio en el género teatral. A Goethe le debemos el rescate del tema feacio, que resurge con fuerza en el mapa de la tradición literaria, y en concreto en la tradición dramática del episodio, gracias a al interés que mostró por él en la planificación de su *Nausikaa*. Además, su condición de obra inacabada ha contribuido también en gran medida a reavivar la inclinación por el personaje y a suscitar inquietudes de llevar a término el proyecto del poeta alemán. Además de las numerosas obras en el ámbito alemán que continúan el proyecto, contamos con el caso de la *Nausica* de Joan Maragall, que trabaja a partir de la idea goethiana, aunque con el telón de fondo del poema homérico bastante presente. En el análisis de estas dos obras dramáticas contemporáneas hemos podido observar cómo difieren las intenciones de Maragall y de Gala a la hora de rescatar el tema feacio. Ya desde una perspectiva formal el verso solemne del poeta catalán confronta con la prosa desenfadada de Gala. Desde el punto de vista de la organización temática de las dos obras, el autor catalán se centra exclusivamente en el episodio, que es la trama total de la obra; Gala, por su parte, da el mismo espacio tanto al episodio de los feacios como al encuentro con Penélope tras la llegada del héroe a Ítaca. El protagonismo de la joven en la obra de Maragall es, por tanto, más nuclear y evidente, mientras que en *¿Por qué corres, Ulises?* su papel, al igual que el de Penélope, gira en torno al héroe, que es el que concentra el conflicto de elección y está presente en las dos partes de la obra. Por otro lado, las influencias de cada autor son también divergentes, siendo Maragall bastante más fiel al poema homérico y teniendo muy presente a Goethe, mientras que Gala sigue claramente la corriente desmitificadora de la dramaturgia de la época. Esto se manifiesta en el tono general de cada una de las obras: frente a la solemnidad de Maragall encontramos el humor y la ironía constante de Gala. Por último, la actitud de Nausica se configura de manera diferente en cada una de las obras: aunque las dos muestran cierta disconformidad con su situación presente – indiferencia por sus pretendientes, cansancio del entorno aislado en el que viven –, cada una responde a ello de distinta manera. La joven de Maragall se escuda en la sed de conocimiento por el mundo, que se personifica en el extranjero que llega y le relata sus aventuras. La de Gala, por su parte, anhela los placeres carnales que le ofrece Ulises. En definitiva, encontramos aquí dos dramatizaciones del episodio homérico en las que es posible ver hasta qué punto puede

variar la reescritura de este, atendiendo configuración estructural de la obra, a la temática y a la configuración de personajes.





## **CAPÍTULO VI: NAUSÍCAA Y EL EPISODIO DE LOS FEACIOS EN LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA**



## 1. *Der Nachsommer* (1857) de Adalbert Stifter

*Der Nachsommer* es una novela de Adalbert Stifter publicada en 1857 que se enmarca en las novelas de aprendizaje o *Bildungsroman*. Narra el viaje desde la juventud a la madurez del joven Heinrich, dedicado al estudio de diversas disciplinas, que encuentra la hospitalidad y tutela recurrente del barón von Risach en su casa, llamada el Asperhof o Casa de las Rosas. Este joven conocerá allí a su futura esposa, Natalie, que es una suerte de hija adoptiva de su anfitrión.

Este argumento tiene claros ecos estructurales y temáticos del episodio homérico. Están presentes, por un lado, la hospitalidad recibida en un lugar tan idílico como la Casa de las Rosas, pensada tan cuidadosamente por su dueño – el barón –, aficionado al arte y al conocimiento; por otro, el motivo del extranjero que llega a un lugar extraño y encuentra allí a la que será su esposa. Heinrich y Natalie no son, sin embargo, la única relación en la que los ecos del episodio están presentes: el barón también tiene una historia con la madre de Natalie, Mathilde. Se conocieron y enamoraron de jóvenes, pero su relación tuvo que verse interrumpida, aunque retomaron en otros términos su amistad al cabo de los años. Esta pareja de personajes también es homérica, en el sentido de que su trama amorosa se interrumpe: Mathilde era muy joven y sus padres no aprobaron en ese momento la prematura unión. En el caso de Heinrich – más Telémaco que Odiseo – y Natalie, su conocimiento es progresivo a través de las reiteradas visitas y estancias del joven y finalmente sí llevan a cabo su matrimonio, tras confesar sus sentimientos el uno al otro y pedir la aprobación de sus familiares y tutores. Toda esta trama que a grandes rasgos recuerda al episodio homérico va acompañada de referencias más concretas a los feacios: la primera alusión más explícita es la breve comparación que el joven hace de una escultura de doncella que hay en la Casa de las Rosas con Nausícaa, momento en el que el joven rememora la despedida entre la princesa y Ulises (p. 391). No es, sin embargo, la única vez que se menciona a Nausícaa, pues también es comparada en otra ocasión con la joven Natalie: mientras el protagonista, Heinrich, lee un ejemplar de la *Odisea*, la imagen allí descrita de la joven feacia se le hace muy vívida y le recuerda a Natalie, a la que denomina “la Nausícaa de ahora, tan veraz, tan sencilla, sin hacer ostentación de sus sentimientos, pero sin ocultarlos” (p.722). Es interesante que esta descripción de Natalie capte con brevedad y bastante precisión el carácter complejo que se nos presenta en el poema homérico de la princesa feacia. Por último, el entorno idílico al que llega el joven tanto desde el punto de vista del lugar<sup>371</sup> como desde el punto de vista de los intereses de esa pequeña comunidad, orientados al arte y a la ciencia en gran medida, recuerdan en cierta medida a la sociedad feacia. Son tres, por tanto, los pilares de esta evocación del episodio: la hospitalidad, las relaciones amorosas y el entorno. En definitiva, las relaciones entre ambas obras, la *Odisea* y *Der Nachsommer*, son de carácter general, no hay recreaciones de escenas concretas del episodio homérico. Tenemos

---

<sup>371</sup> Cf. Stifter (2008: 77), donde el protagonista hace una descripción de los viñedos y melocotoneros que se pueden encontrar en la Casa de las Rosas. Es interesante que, como aquí se explica, los terrenos del barón no son especialmente apropiados para el cultivo de la vid, pero que una serie de avances en la construcción del vivero, proporcionan a los árboles lo necesario para crecer. Frente a la fertilidad innata de la tierra feacia, encontramos aquí una fecundidad propiciada por el artificio técnico.

noticia, sin embargo, de la importancia que tenían el episodio de los feacios y el personaje de la princesa feacia para Stifter, pues llegó a plantearse escribir su propia *Nausikaa*<sup>372</sup>, como Goethe, tras un viaje a Italia.

## 2. Los cuentos de Jules Lemaître<sup>373</sup>

Los dos cuentos que analizaremos a continuación son obras de Jules Lemaître<sup>374</sup> (1853-1914), un intelectual francés dedicado tanto a la creación como a la crítica literaria e incluso al ensayo político. Para el tema y los personajes que nos ocupan, es importante señalar que este autor dedicó su atención a François Fénelon y a su famosa contribución a las letras francesas: *Les Aventures de Télémaque*. Este particular interés de Lemaître por Fénelon y por su obra quedó manifestado en sus propios textos tanto en el ámbito de la creación, en un poema<sup>375</sup> dedicado al escritor, como a través de un ensayo centrado en el autor que contiene un comentario del *Télémaque*<sup>376</sup>. No es de extrañar, por tanto, que el personaje de Telémaco adquiriera especial relevancia en los dos relatos que tratamos y que en ambos se le relacione estrechamente con el personaje de Nausícaa. Como hemos visto anteriormente, en el *Télémaque*, que Lemaître conocía desde su infancia, hay un personaje, Antíope, hija de Idomeneo, que reúne muchas de las características de la Nausícaa homérica y que aparece como una posible esposa para Telémaco. El nexo entre los personajes de Nausícaa y Telémaco en los dos cuentos de Lemaître presenta, por tanto, un antecedente literario que el autor conocía de primera mano. Ambos relatos son, en terminología de Genette<sup>377</sup>, continuaciones prolépticas de la *Odisea*, puesto que hablan de hechos ocurridos después de los últimos acontecimientos narrados en el poema homérico. Sin embargo, en los dos casos se vuelve al pasado mediante la repetición y reutilización de patrones, escenas y roles del poema homérico, como veremos a continuación.

### 2.1. “Le mariage de Télémaque”

“Le mariage de Télémaque” se incluye en una colección de cuentos de 1905 titulada significativamente *En Marge des Vieux Livres* y, en concreto, en la sección “En Marge de l’Odyssée”. Su argumento se desarrolla de la siguiente manera: Odiseo y Penélope tienen problemas para encontrar una esposa adecuada a su hijo Telémaco, que ha cumplido ya los 20 años. Odiseo se acuerda entonces de Nausícaa y propone a Telémaco la posibilidad de un matrimonio con ella, idea que el joven acoge, en principio, gustosamente. Entretanto, llega a Ítaca un mensajero de parte del rey Menelao, invitando

---

<sup>372</sup> Cf. Rickels (1985: 597).

<sup>373</sup> Parte de este capítulo ha sido publicado en bajo el título “Nausícaa y Telémaco: conexiones entre literatura y filología a través de dos cuentos de Jules Lemaître” en *Estudios Clásicos*, Anejo 5, Madrid, 2019.

<sup>374</sup> Cf. March (1931: 21-22).

<sup>375</sup> Cf. Lemaître (1896: 139).

<sup>376</sup> Cf. Lemaître (1910: 127 y ss).

<sup>377</sup> Cf. Genette (1989: 219).

a Telémaco a visitar de nuevo Esparta, donde pronto acudirán también el rey Alcínoo y la reina Arete junto con su hija. Así pues, Telémaco viaja a Esparta y una vez allí, apenado por la tardanza de Nausícaa, es consolado por Helena, que pone a su disposición todas las herramientas de distracción y consuelo que conoce<sup>378</sup>. Cuando Helena anuncia por fin la llegada de los feacios, Telémaco ha perdido ya todo interés en Nausícaa y durante su estancia en Esparta la ignora por completo, no pudiendo apartar de sus pensamientos a Helena. La esposa de Menelao, adivinando los sentimientos del joven, le advierte sobre su nula predisposición a corresponderle y, tras intentar en vano hacerle entrar en razón respecto a Nausícaa, urde un plan junto con la princesa. Helena, por tanto, mintiendo a Telémaco, le declara su amor y ambos deciden escapar juntos. Helena le dice que esperará la noche siguiente en el puerto junto con una de sus doncellas. Quien le espera no es, sin embargo, Helena, sino Nausícaa velada junto a su criada Eurimedusa, pero Telémaco no descubre el ardid hasta comenzado el viaje. Una vez conocida la verdad, el joven se encoleriza, pero Nausícaa le suplica y le cuenta que todo ha sido idea de Helena. Finalmente, Telémaco, cambiando de parecer y sintiendo de nuevo una repentina atracción hacia Nausícaa, accede a llevarla a Ítaca y a casarse con ella.

Pese a la poca extensión del relato, las referencias homéricas concretas, más allá del evidente préstamo, son numerosas y su uso, original y en ocasiones humorístico. Por poner un ejemplo, la dificultad de encontrar una esposa para Telémaco radica en el hecho de que todas las pretendientes de los territorios cercanos, se cuenta, son hermanas o primas de los pretendientes asesinados por Odiseo<sup>379</sup>. La ironía contribuye también a alcanzar este tono humorístico:

(...) quelle jeunesse d'allure! Hélène seule, entre les mortelles, a cette démarche de déesse.

p. 34

dice Telémaco, creyendo hablar de Helena cuando el lector sabe que la que se esconde tras el velo es Nausícaa. En esta trama, los roles de los cuatro personajes implicados han sido transferidos de unos a otros: Telémaco juega el papel de joven admirado que Nausícaa representa en el canto VI de la *Odisea* y Helena, seduciendo inconscientemente al joven a través, entre otras cosas, de la palabra, el de Odiseo. Podría decirse que incluso su comportamiento en la segunda mitad del cuento es un guiño al carácter astuto del héroe, aunque la Helena homérica también se caracteriza por su comportamiento resolutivo y en ocasiones perspicaz (*Od.* IV 250-251; 277-279). En un momento dado del cuento incluso la propia Helena, intentando convencer a Telémaco de que su lugar está en Esparta junto a su esposo, llega a decir que “ya está satisfecha de aventuras”<sup>380</sup>, expresión con claros ecos odiseicos. Otra característica presente en el relato es la atracción entre la juventud y la madurez, y la inconveniencia temporal e

---

<sup>378</sup> Cf. Lemaître (1905: 26-27).

<sup>379</sup> Cf. Lemaître (1905: 23).

<sup>380</sup> Cf. Lemaître (1905: 30).

imposibilidad que ello conlleva. Este rasgo está tan integrado en el relato que incluso queda fosilizado en él bajo la forma de sentencia sapiencial:

Nausicaa avait toute la fleur de la première jeunesse; mais cet avantage est souvent moins apprécié par les jeunes gens que par les hommes mûrs et expérimentés<sup>381</sup>.

p. 28

## 2.2. “Nausicaa”

El segundo cuento, titulado “Nausicaa”, pertenece a una colección de relatos de 1894. Su argumento es el siguiente: después de su regreso y de la matanza de los pretendientes, Odiseo relata continuamente sus aventuras a Penélope y a Telémaco, y especialmente el encuentro con Nausícaa<sup>382</sup>, que relata con un nivel de detallismo superior al texto homérico y con un tono más erótico:

(...) le vent du soir éparpillait autour de son front ses cheveux d’or, mal contenus par les bandelettes, et collait sa robe souple sur ses jambes droites et rondes.

p. 43

A causa de esta insistencia, el joven Telémaco adquiere interés por Nausícaa, hasta el punto de querer convertirla en su esposa. Así pues, Telémaco decide emprender un viaje en su busca y después de más de 30 años, tras haber lidiado con Polifemo, Circe, los Lotófagos y tras haber vivido otras aventuras que el narrador omite, llega a las costas de Esqueria. Una vez allí sale a su encuentro una anciana, acompañada de sus doncellas y después de averiguar Telémaco que es la reina, sucede lo siguiente:

Alors Télémaque, se réjouissant dans son coeur:

- Puissent les dieux accorder longue vie à la mère de la belle Nausicaa!

- Nausicaa, c’est moi, répondit la Reine...Mais qu’avez-vous, vénérable vieillard?

p. 57

Telémaco ha confundido a la reina, creyendo que era la madre de Nausícaa y no la propia Nausícaa. Tras este encuentro, repara a toda prisa su bote dañado por el naufragio y huye apresuradamente de Esqueria.

En este relato volvemos a encontrar una transferencia de los roles homéricos: Telémaco, en el papel de Odiseo, vuelve a vivir todas las aventuras de su padre y el

---

<sup>381</sup> La problemática de la diferencia de edad no solo se refleja en el binomio Helena-Telémaco, que es el central del relato, sino también se hacen breves alusiones a la imposible relación de Odiseo y Nausícaa, cf. Lemaître 1905: 24: “J’étais un peu mûr pour sa fille (...)”.

<sup>382</sup> Puede que esta insistencia del Odiseo de Lemaître en el relato del episodio de Nausícaa tenga que ver con la última conversación que los dos personajes tienen en el texto homérico, en el que Odiseo promete a la joven que a su regreso la recordará y la invocará a diario (αἰεὶ ἤματα πάντα, *Od.* VIII 468). Es curioso, sin embargo, que en el relato de sus aventuras a Penélope (*Od.* XXIII 306-343) Odiseo no menciona a Nausícaa.

objetivo de su viaje es reencontrarse con una mujer, Nausícaa, a la que en cierto modo ya cree conocer a través de lo relatado por Odiseo. Nausícaa, en consecuencia, interpreta el papel de Penélope. La ironía reside precisamente en que, si bien los roles han sido transferidos, no ha ocurrido así con las características esenciales del carácter de Odiseo y de Penélope: Telémaco es un Odiseo poco despierto<sup>383</sup> que ha pasado por alto el hecho más evidente, el envejecimiento de Nausícaa. Nausícaa, por su parte, es una Penélope que no está esperando a nadie. Por otro lado, la incompatibilidad temporal entre los dos personajes no es fruto de un contraste entre vejez y juventud, como en el cuento anterior, sino que se centra en el motivo del irremediable envejecimiento y de la inconsciencia del tiempo transcurrido por parte del joven Telémaco.

En definitiva, ambos cuentos tienen cuatro características en común: en primer lugar, están plagados de intención irónica y humorística; en segundo lugar, recrean una amalgama de referencias y correspondencias entre los distintos personajes homéricos; en tercer lugar, los dos integran como motivo la imposibilidad de unión feliz a causa de inconveniencias temporales entre personajes compatibles, y este problema, a su vez, se convierte en el conflicto central de ambos relatos; por último, nos encontramos ante dos continuaciones prolépticas de la *Odisea* en las que se repiten las aventuras de Odiseo, revividas en esta ocasión por Telémaco.

### 3. *Elpénor* (1908-1926) de Jean Giraudoux

El *Elpénor* de Jean Giraudoux es un conjunto de cuatro relatos interrelacionados compuestos y publicados de manera irregular a lo largo de los años 1908 a 1926: “El Cíclope”, “Las Sirenas”, “Muertes de Elpénor” y “Nuevas Muertes de Elpénor”. La recreación del episodio homérico de los feacios se sitúa en la última parte de la obra, “Nuevas Muertes de Elpénor”. Elpénor es el miembro de la tripulación del héroe que en el poema homérico muere en la morada de Circe sin que el resto de sus compañeros, ni siquiera Odiseo, se percaten<sup>384</sup>.

La trama del episodio feacio en Giraudoux se basa en una confusión inicial: Alcínoo y el pueblo conocen – gracias a Atenea – que pronto llegará Ulises, pero el extranjero que se presenta en la playa ante Nausícaa es en realidad Elpénor. Se desarrolla entonces un juego de identidades entre el Ulises que los feacios esperan y el Elpénor que reciben. Genette, al referirse a esta obra (1962: 367-369), cataloga el hecho como transfocalización<sup>385</sup>. El cambio del protagonista del hipotexto es algo que se da ya en el

---

<sup>383</sup> Si analizamos el comportamiento de Telémaco a lo largo de las aventuras narradas, comprobaremos que lo que le salva no es la astucia, como a su padre, sino cuestiones ajenas a su agudeza mental: Polifemo le deja ir cuando Telémaco, tras haber pasado años contando historias, le revela la verdad; Circe se cansa de su compañía; la flor de loto le hace olvidar todo menos su amor por Nausícaa.

<sup>384</sup> Sobre la figura de Elpénor y su pervivencia literaria *cf.* Morales Ortiz (2013).

<sup>385</sup> Sin embargo, aunque comienza hablando de transfocalización, termina puntualizando que en el caso de Elpénor/Ulises se trata más bien de una transvocalización, esto es, un cambio de voz narrativa. Desde nuestro punto de vista, si bien se produce una clara transvocalización del relato en el pasaje en el que Elpénor cuenta a los feacios sus aventuras, la transfocalización permea toda la estancia de Elpénor entre los feacios. No se trata, sin embargo, de una reescritura de la *Odisea* desde el punto de vista de Elpénor

relato anterior, “Muertes de Elpénor”, que termina con la resurrección de Elpénor por obra de Zeus y con el consiguiente naufragio y segunda muerte que sufre tras visitar junto con los compañeros la isla del Sol.

### 3.1. Estructura y elementos narrativos

#### Aparición de Minerva ante Alcínoo (pp. 127-129)

“Nuevas muertes de Elpénor” se abre en tierra feacia con la aparición de Minerva a Alcínoo. La diosa informa al rey de que pronto llegará Ulises a las costas feacias y le pide que debe ser Nausícaa la que lo acoja. También le pide que ninguno de los feacios debe saber, ni siquiera los dioses, que se trata de Ulises y que debe darle la oportunidad de que él mismo se identifique ante todos en el momento de su partida. Se trata de otra pequeña transfocalización del protagonismo, que pasa de Nausícaa, que en el poema homérico era la que recibía un anuncio de la diosa, a su padre. Se produce entonces un cambio significativo desde el comienzo del episodio: el rey conoce desde un primer momento la supuesta identidad del héroe. Desde el punto de vista estilístico, el autor incluye un toque de humor en la presentación de la epifanía divina:

Ainsi parla Minerve, dans son langage froid sur lequel ne prend ni l'épithète ni la métaphore, sur lequel meurt l'exclamation, hoquet de l'affection. Le plus curieux, c'est qu'elle croyait exprimer sa pensée, qui était tendre, fleurie, qui était entrecoupée de ah! de oh!, qui était:

- Ah! je voudrais que Nausicaa fût présente pour le recevoir de ce marchepied terrible. Ah! j'adore voir le premier regard d'Ulysse, après une épreuve mortelle, se poser sur un beau corps (...).

p. 128

#### Alcínoo convoca a su pueblo (pp. 129-140)

Acto seguido, el rey convoca a las gentes feacias y, a pesar de los mandatos de la diosa, anuncia la llegada del extranjero y la aparición de Minerva. Esta escena es de suma importancia en la caracterización del pueblo feacio y de la relación que tienen con su rey, acostumbrado a convocarlos con excesiva asiduidad (unas dos o tres veces al día), pues tiene la manía de tener que consultarlo todo con ellos. En la descripción de la multitud que se agolpa, Giraudoux hace alusión de manera cómica a dos de las características del pueblo feacio que circulan a lo largo de la tradición, su carácter marino y su asociación con los jardines:

---

– esto sí sería estrictamente una transfocalización, como en el hipotético ejemplo que nos da Genette de la reescritura transfocalizada de *Madame Bovary* –, sino de un particular traslado del protagonismo, una suplantación narrativa del héroe de la *Odisea*, pues este Elpénor está ocupando el puesto de Ulises en el episodio de los feacios y vive todas las escenas “destinadas” al de Ítaca – el encuentro con Nausícaa, el relato de las aventuras, la participación en los juegos, etc. –.



En bons marins qu'ils étaient, les Phéaciens arrivaient d'ailleurs placidement sur la place du Palais comme pour des exercices de sauvetage, se rangeant, qui près du petit café, qui près de la Phéacienne destinés à être, dans la prochaine émotion, leur barque de sauvetage. Mais les violettes et les narcisses des parterres royaux étaient heureux de ces réunions qui leur apportaient leur seule ombre. Narcisses et violettes se hâtaient de croître et d'embaumer sous ces ombres humaines, à parfum de poisson.

p. 130

Mientras que el rey da su discurso informativo, se da cuenta de que en la multitud falta Laionos, un niño hijo de una cortesana y de un poeta didáctico, que en esos momentos se encuentra pescando. En la presentación del personaje, que puede considerarse un *excursus* humorístico y colorista, Giraoudoux introduce un *locus amoenus* bastante particular, cargado de ironía en un giro final en el que habla de unas cigarras que en mitad de su canto caen muertas y que se aprovechan como anzuelo de pesca (pp. 132-133). De repente, unos guardias atrapan a Laionos y lo llevan a la plaza, para que el rey pueda continuar con su discurso.

En respuesta colectiva, el pueblo dice al rey que harán como les dice, tanto olvidarán quién es Ulises, que Ulises correrá el riesgo de olvidar en ese ambiente quién es él mismo (pp. 134-135). Tras entonar un himno, se marchan, pero un anciano hace notar al rey que no saben quién es Ulises, con lo cual Alcínoo vuelve a convocar al pueblo:

Alors leur dit ce qu'était Ulysse, sans tâcher de l'amoindrir à leurs yeux, car il était impartial, se permettant toutefois d'insister, car il était fier de ses jardins, sur la flore d'Itaque, qui ne compte qu'une graminée. Il leur dit comment Ulysse découvrit Achille sous une robe et le dénonça, berna le Cyclope et l'aveugla, passa huit ans avec une nymphe immortelle (et le temps seul vieillissait autor d'eux), sans rien dans sa voix qui laissât entendre que ces trois exploits étaient en somme une dénonciation, un abus de confiance, un adultère.

p. 137

Se introduce aquí, por tanto, el apólogo del héroe de manera prematura y en boca de otro personaje, produciéndose otro proceso de transvocalización. Alcínoo va haciendo interrupciones en su discurso para probar a sus conciudadanos, preguntándoles quién es Ulises, a lo que todos responden, como loros, que no lo saben. Todos menos Laionos, que responde que el héroe es “el esposo adúltero de Penélope, el innoble amigo de Aquiles, el asesino del Cíclope” (p. 140), por lo cual recibe unos azotes de parte de la multitud.

Nausícaa: salida al río y encuentro con Elpénor (pp. 140-156)

Nausica, que ha sido informada por su padre de la llegada del extranjero, se dirige al río con sus doncellas. Se introduce al comienzo del capítulo un retrato de la joven, que, a sus 15 años, se dice, ama las manos de los hombres:

Parfois Apollon, frère et cousin de Diane, cette compagne invisible de Nausicaa, s'amusait lui aussi à tendre sous le rideau une main dont la ligne de vie n'avait commencement ni fin, où celle des talents était large d'un centimètre, et par détresse et par bonheur elle pleurait sur cette trop belle main, qu'elle déplorait d'être mortelle, une larme qui s'écoulait toute pure par la ligne d'immortalité...

pp. 141-142

Como vemos, se describe aquí una relación, aunque difusa y misteriosa, de la princesa con el mundo de los dioses, concretamente con Apolo y Diana. A continuación se cuenta cómo la joven, entusiasmada con la idea de encontrarse con un extranjero – con la imagen idealizada que tiene de ellos (p. 142-143) – sale con su carro hacia el río, donde al llegar con sus doncellas encuentra a Laionos pescando. Nausícaa, rumiando constantemente la idea de encontrarse con un extranjero, juega a la pelota con sus doncellas, pues habían convenido previamente que con el ruido de su juego despertarían al extranjero de su sueño. En otro revés cómico, se explica cómo, después de doce pelotas lanzadas, el plan no ha surtido efecto. En consecuencia, todas comienzan a buscarlo entre los arbustos, hasta que encuentran un cuerpo que recogen y lavan mientras está inconsciente. Se produce aquí una inversión respecto al pasaje homérico: al embellecer el cuerpo con el baño y el ungimiento de aceite, la transformación se da en sentido contrario, los miembros hermosos parecen ahora deformes extremidades. Tras una hora intentando despertarlo, se les ocurre gritar el nombre de Ulises, pensando que el extranjero creerá que lo ha escuchado en sueños – y así no interferir en las órdenes de Alcínoo –. El truco surte efecto y comienza una retorcida discusión entre Elpénor y las doncellas sobre quiénes son los extranjeros, ellas o él (pp. 150-155). Toda la conversación tiene un aire de diálogo platónico:

- Nous n'en sortirons pas, pensa Axileia... Mais alors, reprit-elle, une fois reconnu que ni toi ni moi ne sommes étrangers, tu avoueras bien qu'il y a des tiers, et que les habitants d'îles étrangères à la fois à Ithaque et aux Phéaciens, sont des étrangers?

p. 153

El pasaje se cierra con una escena en la que Laionos aparece hablándole a un salmón, criticando el comportamiento de las doncellas, por las que siente un interés revestido de rechazo, pues como se verá más adelante, está obsesionado con el amor y las mujeres (p. 155-156).

Presentación de Elpénor al pueblo feacio (pp. 156-175)

El nuevo capítulo comienza con una nueva llamada de Alcínoo a su pueblo. El rey anuncia la llegada de un extranjero, encontrado en el lavadero, y finge desconocer su

identidad, mencionando la posibilidad de que se trate de un dios<sup>386</sup>. Lo presenta ante el pueblo con unas vestiduras exageradas que lo hacen parecer un enano. Elpénor comienza entonces su apólogo, narrando sus desgraciadas vivencias, que se introducen tanto en estilo directo como indirecto (pp. 160-162). Se describe cómo Elpénor disfruta de esta sensación y se siente cómodo ante el auditorio, llegando incluso a contar adivinanzas. Todo va bien hasta que Elpénor menciona el nombre de Ulises, lo cual causa una gran confusión entre las gentes feacias, que – siguiendo el plan – niegan conocer tal nombre y esperan e incitan a que el extranjero se revele por fin como Ulises:

(...) il se mit à lui poser des questions qui semblaient tirées d'un manuel même de l'Odyssée. Si Pénélope était brune. Si le cheval de Troie était de hêtre ou de chêne. Mais c'était justement les questions auxquelles le pauvre Elpénor ne pouvait que mal répondre.

p. 167

Elpénor, sin embargo, solo conoce detalles sórdidos y alternativos de los hechos de la *Odisea*: que Aquiles, por ejemplo, limpió su talón de fango en un día lluvioso. El pueblo insiste en sus preguntas (si escuchó a Las Sirenas, si tocó a Calipso) y ante tanta curiosidad por su propia experiencia, Elpénor se siente abrumado y llora, al igual que el héroe homérico. El rey se da cuenta y ordena que Laionos lo acompañe a sus habitaciones. En sus conversaciones, Laionos y Elpénor hablan de Eclisa – la mujer a la que Elpénor ama – y de Helena, por quien el muchacho feacio pregunta con insistencia.

Juegos (pp. 175-199)

En este nuevo capítulo se desarrollan los juegos, de suma importancia para estos feacios, que los tienen como algo “fijo e inmutable” (p. 175), con un programa muy estricto. Sin embargo, Elpénor propone un juego nuevo, el único que conoce, el *kibes*. Pero los feacios, en su fijación por llevar a cabo su plan de juegos, le hacen ver que ese juego que propone se corresponde en realidad con los tres juegos feacios:

- Comme l'étranger a raison! Le seul vrai jeu ce sont les Kibes. Le seul langage est le langage chiffré, et celui de l'étranger est le plus chiffré, de tous, puisqu'il nous invite ainsi à la course départ arrêté, à la poésie à trois strophes, et au lancement du javelot...Du javelot de buis ou de chêne, ô étranger?
- De chêne.
- Toujours ton langage chiffré! Ce sera donc de buis, si tu l'ordones. (...)

p. 177

Cuatro son los competidores de la primera prueba, entre los que se encuentran Laionos y Rhexenor, primo y pretendiente de la princesa, a la que enseñó el juego de la pelota. Proclaman falsamente al huésped ganador, a pesar de quedar tercero. En la

---

<sup>386</sup> Cf. *Od.* VII 199-200.

segunda prueba, el concurso de poesía épica, Demódoco – que aparece aquí por primera vez – elige el tema: “el despertar de la primavera en los países nórdicos”. Todo este pasaje es un ejemplo más de la manipulación humorística, llevada al absurdo, que Giraudoux aplica al tema. Tras la intervención de Phranosinos, se presenta el segundo participante, Canopo, pariente de Alcínoo, pero que es en realidad el dios Apolo. Se trata de una expansión narrativa en clave irónica del dato que se ofrece en la *Odisea* acerca de las visitas de los dioses a los feacios (*Od.* VII 199-206). Se cuenta extensamente cómo el dios, inspirado en gran medida, va inventando metros durante su intervención, hasta que inventa *in situ*, la “poesía irracional”. Los feacios, desconociendo que es un dios, piden a Alcínoo que deje fuera a Canopo como competidor. Llega el turno de Elpénor, que canta dos cancioncillas que ni siquiera tienen que ver con el tema y con ello gana el primer premio. Ante este ultraje, las Musas y Apolo, en una escena descrita con sumo detalle, torturan y matan a Elpénor, que alcanza su tercera muerte.

### Ulises llega tarde a la *Odisea* (pp.199-202)

En el final del relato se narra que a la misma hora en la que sucede la muerte de Elpénor, Ulises pone rumbo a la ciudad, cansado de esperar a Nausícaa, que lleva un retraso de dos horas. Se cruza entonces con un caminante y le pregunta por los ruidos que se escuchan. El feacio le responde que se deben a los concursos que acaba de ganar Ulises. El héroe entonces se dirige a Minerva:

- O Minerve, se dit-il, je comprends. Ma vie est d'un canevas si serré, chaque épisode en est à l'avance si fortement conçu que l'on ne me convoque même plus à la vivre. Bientôt, si je n'y prends garde, elle va se passer sans moi. L'épisode Nausicaa-Ulysse entre autres portait en lui une nécessité à ce point implacable que l'on n'a pas jugé bon de m'attendre une heure pour le donner à la postérité. Il sera la plus illustre de mes aventures, et il n'aura pas existé. Je te demande seulement, ô Minerve, que l'embarquement sur le bateau qui doit me ramener ce soir même à Ithaque ne se fasse pas sans Ulysse!

p. 201

Entonces Ulises se cuela en el hueco que acaba de dejar Elpénor, se reintroduce en la *Odisea* y los feacios, reconociendo el cambio físico, se afanan en los preparativos del regreso. Se dice, en un último giro cómico, que escogen la nave más redonda y grande y los marineros más obesos, pues sabían que a la vuelta sería convertida en piedra y no les apetecía que aquello pareciera un simple arrecife.

### 3.2. Temas y personajes

El tema principal del relato es la hospitalidad ligada al juego de la identidad del huésped, que genera numerosas confusiones y giros humorísticos. Giraudoux toma estas dos cuestiones homéricas – hospitalidad e identidad – y las manipula, creando un malentendido que recuerda a las comedias latinas. Dentro de este marco de la hospitalidad

son importantes algunas escenas: la discusión del concepto de extranjero entre Elpénor y las doncellas; el trato del pueblo hacia el recién llegado tanto en el intento de que revele su identidad como posteriormente en los juegos. Podría decirse que es esta una versión de la hospitalidad feacia del ideal homérico extravagante y retorcida: los anfitriones “saben” quién es el huésped, pero no lo dicen, aunque al tiempo pretenden insistentemente que desvele una identidad que, además, no es la suya.

En cuanto a los personajes, cabe decir en primer lugar que, en relación con Nausícaa, dentro de la poca fidelidad en los detalles, la estructura general concede protagonismo a la princesa, al igual que en la *Odisea*, tan solo en la primera parte, la del encuentro. Se nos presenta, recordando a la princesa de Maragall, una Nausícaa obsesionada con la idea de que llegue un extranjero: en el estilo de Giraudoux, esta idea se lleva al extremo retórico (pp. 142-143). También encontramos una Nausícaa más sexualizada y de carácter menos pudoroso, pues se cuenta, por ejemplo, que tiene una fijación por las manos de los hombres. Elpénor, por su parte, ocupa su encuentro con la joven en una discusión que deriva en el absurdo, con lo cual el elemento de admiración entre los dos personajes aquí desaparece. Su papel de Ulises en la corte feacia es una réplica irónica de la estancia del héroe homérico en la corte del rey Alcínoo: llora cuando se burlan de su novia, no es creído cuando revela su identidad y gana en los juegos a pesar de su pobre participación. El rey, por su parte, es presentado como un personaje maniático y dado a la pompa: muy ligado a su pueblo, al que convoca para cualquier asunto y que responde complementariamente a sus peticiones. Cabe destacar la ausencia de la reina en todo el episodio. En cuanto al aparato divino, contamos con la aparición de dos dioses: Minerva, que trae el mensaje de la llegada, y Apolo, que hace su aparición en los juegos de poesía. Diana aparece también mencionada como amiga invisible de Nausícaa, evocando así los símiles asociados a la princesa. Por último, es interesante la creación del personaje del muchacho Laionos, contrapunto a las presencias femeninas en la escena del encuentro y confidente de Elpénor tras su episodio de llanto. El añadido de este personaje ejemplifica bien la expansión del imaginario feacio en clave humorística e hiperbólica que hace aquí Giraudoux: hay nuevos personajes, nuevos lugares emblemáticos a los que da nombre (el lavadero recibe el nombre de “lavoir de Karados”, p. 131), proverbios feacios y costumbres excéntricas que los caracterizan, como es el caso del particular desarrollo del certamen atlético.

#### 4. *Prometeo* (1916) de Ramón Pérez de Ayala

*Prometeo* es una de las *Novelas poemáticas de la vida española* escritas por Ramón Pérez de Ayala a comienzos del siglo XX, un conjunto de tres novelas de perfil didáctico que nos presentan personajes, a modo de *exempla* negativos, que han errado en la tarea de buscar y llevar a término un cometido adecuado y exitoso en el curso de su vida<sup>387</sup>. *Prometeo* cuenta la historia de Marco de Setiñano, un florentino con ascendencia murciana, que tras la muerte de su padre y sin tener ideas claras para su futuro, decide

---

<sup>387</sup> Para una introducción general sobre las hipótesis interpretativas de las *Novelas poemáticas*, cf. González García (1992: 90-106).

emprender un viaje, primero a recorrer el resto de Italia y después a España. A lo largo de estos viajes vive sus propias aventuras y se relaciona con algunas mujeres, hasta que después de huir de una de ellas y tras un naufragio, recalca en la playa de San Albano, donde se encuentra con una joven llamada Perpetua Meana.

En consecuencia, podría decirse que *Prometeo* se nos presenta desde el punto de vista narratológico como una transposición diegética con elementos paródicos<sup>388</sup> de parte de la *Odisea*, pues la acción se traslada a otra época y a otro lugar. Además, se da al mismo tiempo una transformación heterodiegética<sup>389</sup>, puesto que también cambia la identidad de los personajes, adaptándose al contexto en el que se ha reubicado la acción. El propio narrador es explícito al comentar estos cambios al comienzo de la obra:

Los lances, afortunados y adversos, que precedieron a la aventura, así como las circunstancias con que se acompañó, repiten la fábula antigua, si bien la mudanza de los tiempos introdujo ligeras variaciones.

p. 441

El relato está dividido en cuatro partes y un breve epílogo. La primera parte de la obra está contada a la manera homérica desde el punto de vista de la forma: primero se introduce una invocación a las Musas en la que se resumen las aventuras del protagonista y después comienza el relato detallado de la historia desde un momento determinado. Como en la *Odisea*, el momento elegido es el episodio de Calipso, que se resume hasta llegar al momento del encuentro entre los dos personajes, a los que durante este prólogo se les llama “el moderno Odysseus” y “la moderna Nausikaá”. Como vemos, la transformación heterodiegética, aunque se deja ver en estos apelativos de “moderno Odysseus” y “moderna Nausikaá”, todavía no es completamente explícita en esta primera parte de la obra, salvo en el caso de Calipso, de la que conocemos ya su verdadero nombre, Federica. El episodio del encuentro es narrado de manera sucinta y bastante fiel a la escena homérica, manteniendo la mayoría de los elementos compositivos, aunque con ligeros cambios: algunos poco relevantes, como la sustitución del juego de la pelota por raquetas y volantes; otros, como las intervenciones de Nausikaá, que son estilísticamente disonantes respecto al resto del texto – escrito mayoritariamente en un estilo rimbombante que quiere acercarse a la solemnidad de la epopeya homérica–, profetizan ya la identidad verdadera de esta joven:

Cuando Nausikaá despertó, se dijo:

- ¡Qué sueño más chusco! Si yo creyese en agujeros...

p. 446

La segunda parte está dedicada a contar en detalle quiénes son realmente estos dos personajes. En primer lugar, se habla de “Odysseus”, Marco de Setiñano –

---

<sup>388</sup> Sobre la presencia de la parodia en *Prometeo* cf. López López (2014), que realiza un análisis comparativo junto con *¿Por qué corres, Ulises?* de Gala.

<sup>389</sup> Genette (1989: 375-475).

originariamente Juan Pérez Setignano –, catedrático de griego en la Universidad de Pilares. Se da aquí la explicación al prólogo del relato:

No es de extrañar que, dada su profesión, fuera muy dado a hablar empleando locuciones homéricas. De aquí que, recordando, como recordamos, muy vivamente sus modos y carácter, y sintiéndonos, por un momento, bajo la sugestión de aquella inerte personalidad, hayamos comenzado a relatar su verídica historia en un estilo alegórico, épico y desaforado.

p. 449

A partir de aquí se hace un relato de su vida: el joven Juan, indeciso acerca de su futuro después de la muerte de su padre, decide, después de reflexionar sobre el asunto en varias ocasiones con su tío, partir en viaje para recorrer Italia y para después marchar a España, a la que considera su verdadera patria. Vive numerosas aventuras por las ciudades de España hasta llegar a su establecimiento como profesor de griego en la Universidad de Pilares y, ya frustrado por no haber conseguido un destino mayor, decide que tendrá un hijo, Prometeo, al que le estará reservado un futuro digno de un semidiós. Para ello tendrá que buscar una esposa. Por lo pronto, conoce a Federica Gómez, con la que se va a vivir a una casa de campo y de la que se harta pronto. En segundo lugar, el narrador nos presenta al personaje de Perpetua Meana, una muchacha de 25 años, huérfana ya de madre, andaluza y, en consecuencia, graciosa, femenina por su belleza, pero varonil por su carácter (p. 458). Por este último rasgo, es la única de sus hermanas que queda sin desposar. Se nos presenta a toda su familia, los Meana: a su padre Tesifonte y a sus hermanos. Su madre murió y ella, como hermana mayor, administra el hogar desde entonces. La acción se sitúa en la costa, en San Albano, donde la familia del mismo nombre, los San Albano, ha invitado a los Meana a “una suntuosa finca con un castillo medieval y rica heredad” (p. 459), un trasunto, a juzgar por la descripción, del palacio de Alcínoo. Allí vive la marquesa, también viuda como el patriarca de los Meana. Con la presentación del lugar en el que se produce el encuentro de los protagonistas termina esta segunda parte de la novela.

La tercera parte, titulada “Marco y Perpetua”, cuenta ya lo sucedido tras el encuentro. La joven anuncia a la marquesa, que asume aquí los papeles tanto de Alcínoo como de Arete, la llegada de un náufrago. Perpetua, admirada por la belleza del hombre, le pide a la marquesa que esa noche duerma allí, a lo que accede. Marco, mientras tanto, todavía desnudo espera en una habitación. El motivo de conflicto de los vestidos que lleva el héroe está presente, pero en clave humorística:

- Señorita: esta ropa no me sirve.
- Ya lo presumía yo. Pues usted dirá lo que se le ocurre.
- Diversas soluciones. Primera: que me proporcionen un cepillo de carpintero para rebajarme el volumen y acomodarlo a la capacidad de la ropa. ¿Aprobada?
- Rechazada.

p. 463

La broma continúa hasta que deciden que a Marco le traerán su propia ropa de Pilares. Mientras tanto, el protagonista viste la ropa de Pepón, el jardinero, y se presenta a la marquesa, que queda encantada con su distinción. Tras hacer un recorrido por las estancias para darlas a conocer al huésped, llegan los hijos de la marquesa, que recuerdan por su descaro al enfrentamiento de Odiseo con Euríalo, y Marco da a conocer su identidad:

- En Italia todos son príncipes y aventureros. Gran país de farsantes. – Manifestó Donatín, que estaba muy enchupado con lo flamante del título y olvidaba que venía de Roma.

- Joven, ha dicho usted una insolencia. – Respondió Marco con naturalidad olímpica y abrumadora, (...).

p. 465

A continuación, el invitado cuenta su naufragio y su vida en Italia, a modo de apólogo homérico. Toda la solemnidad que se crea frente a los orígenes nobles del huésped se torna en cierta decepción al conocerse que es profesor en la Universidad. Al siguiente día, con la llegada de su ropa, Marco conoce también la muerte de su tío. Por la tarde, durante el paseo, Perpetua y él caminan juntos. Al llevar ya su propia ropa, culmina aquí el motivo del embellecimiento del héroe tras el naufragio, aunque la reacción de la joven es un tanto particular:

- Por fin – habló Marco – ya me tiene usted vestido de persona. ¿Verdad que soy otro hombre?

- Sí que lo es usted; pero no voy a decirle mi parecer. Con el traje de aldeano me parecía usted mejor que con ese de caballero. Con la sábana me parecía mejor que con el de aldeano. Y cuando se me apareció usted de rodillas, entre la mata de cinamomo, me pareció usted mejor que con la sábana.

p. 468

Tras una larga conversación sobre el matrimonio en la que la joven confiesa que es el primer hombre por el que ha sentido deseos amorosos, Marco le pregunta sin tapujos que cuándo quiere que se casen, a lo que Perpetua responde que cuando él desee. Esta parte termina con una escena de banquete y de festividad, como si de una celebración de bodas se tratase.

La cuarta y última parte comienza con el anuncio de Perpetua a Marco de que está embarazada. El protagonista, como Odiseo en la corte feacia al escuchar a Demódoco, se cubre la cabeza con los faldones de la bata y llora de alegría ante la noticia. A continuación, se produce el nacimiento de Prometeo que, para decepción de su padre, es un bebé deforme. Se relata entonces la infancia del niño, vilipendiado por sus malformaciones físicas en la escuela. Prometeo, apesadumbrado por la marcha de su doncella Luisa, con la que pasaba la mayor parte del tiempo, sale a caminar y se encuentra con una lechera, que lo confunde con un ser demoniaco. En el epílogo se nos cuenta cómo unos ganaderos encuentran a la mañana siguiente el cuerpo de Prometeo colgado de una



higuera, cumpliendo con la fatalidad presente en las *Novelas poemáticas de la vida española*.

## 5. *Ulysses* (1922) de James Joyce

James Joyce compone el *Ulysses* entre 1914 y 1921, una novela conformada por dieciocho capítulos que narra un día en la vida de Leopold Bloom y Stephen Dedalus en Dublín, concretamente el 15 de junio de 1904. El *Ulysses*<sup>390</sup>, desde el punto de vista intertextual, es una transposición diegética de la *Odisea*, trasladada al Dublín de principios del siglo XX. Además, las correspondencias entre los personajes de Joyce y los del poema homérico indican que también se da una transformación heterodiegética. Su relación con el hipotexto, sin embargo, tan solo se explicita a través del entramado paratextual: el título de la obra, los títulos alternativos de cada capítulo y los esquemas de la novela que Joyce envió a Carlo Linati y a Herbert Gorman.

Las alusiones al personaje de Nausícaa y a su encuentro con Odiseo se ubican en el capítulo trece. Nos encontramos, por tanto, ante una reelaboración episódica en el conjunto de una obra mayor. El capítulo está protagonizado por una joven llamada Gerty MacDowell, que se encuentra en la playa de Sandymount, sentada en una zona de rocas junto con otras muchachas y unos niños de los que cuidan. En determinado momento, la joven advierte la presencia de un hombre, Leopold Bloom, que sentado a cierta distancia la observa con interés sexual. Cuando la joven interpreta los movimientos sospechosos del protagonista, colabora con Bloom en el juego de voyerismo dejando ver sus piernas, hasta que finalmente debe marcharse, haciendo visible su cojera al caminar.

Estructuralmente existe en la primera parte del capítulo cierta semejanza con el episodio homérico, siguiendo el siguiente esquema: presentación del personaje femenino, juego de la pelota que alerta de la presencia de un personaje masculino, aparición del personaje masculino y encuentro, que en este caso es meramente visual. También se da la similitud de que en la primera parte del episodio el protagonismo es acaparado por el personaje de la joven. Esto se manifiesta en la focalización y del estilo, pues hay un claro corte en el episodio: la primera parte está contada desde el punto de vista de la joven al estilo de las revistas femeninas de corte sentimental; la segunda, que comienza en el momento en el que Gerty se levanta y Bloom se da cuenta de que es coja, está escrita desde el punto de vista de Leopold Bloom, en la que predomina el estilo de la corriente de conciencia.

Joyce nos ofrece un retrato muy completo del personaje femenino y nos muestra todas sus complejidades. Por un lado, existe una vertiente de Gerty que la acerca a la princesa feacia: su belleza, los varios jóvenes que la pretenden, su idealismo y ensimismamiento al imaginar las características del hombre perfecto con el que contraer futuro matrimonio. Por otro lado, otros rasgos suponen una novedad respecto a la imagen que tenemos del personaje de la *Odisea*: el contexto familiar de la joven – alejado de la nobleza y el idealismo homérico, pues su padre es alcohólico –, su debilidad física – Gerty

---

<sup>390</sup> Numerosos estudios analizan la relación entre el texto homérico y el *Ulysses*. Cf. Ferrer (2009); Flack (2015); Geftter Wondrich (2013); Jouanno (2013: 483-519).

es coja y además padece anemia –y su atrevimiento ante la mirada lasciva de Bloom. Es notable cómo en ella convergen explícitamente tanto los intereses matrimoniales como los anhelos sexuales. Estos dos rasgos los encontramos en la tradición normalmente disgregados o en desequilibrio: bien a través de la representación de una Nausícaa más homérica – pudorosa, virtuosa y deseosa de un esposo –, bien mediante la configuración de una joven rebelde que reacciona, desde la sexualidad y el erotismo, a la institución del matrimonio. En las reescrituras dramáticas analizadas anteriormente contamos con dos claros ejemplos de cada una de ellas: la Nausícaa de Maragall y la de Gala, respectivamente.

La reescritura de Joyce captura, en definitiva, un ambiente que evoca en sus rasgos generales y en algunos de sus detalles al canto sexto de la *Odisea*: la localización costera, el juego de la pelota y el cortejo de niños y muchachas que acompañan a la protagonista, los chismorreos en torno a las preocupaciones de la juventud femenina, el encuentro entre una mujer joven, casi niña, y un hombre maduro. Todo ello, sin embargo, aderezado con el realismo crudo de Joyce: la enfermedad de la joven y, sobre todo, el onanismo de Bloom frente al consciente exhibicionismo de Gerty contribuyen a crear una reescritura bastante heterodoxa. Joyce, como otros autores, desarrolla y amplifica el motivo de la atracción sexual entre los dos personajes, pero los hechos narrados con los que lo consigue son novedosos y sórdidos. Bloom, por último, se despide mentalmente de Gerty en un pasaje que evoca vagamente a la despedida entre Nausícaa y Odiseo:

We'll never meet again. But it was lovely. Goodbye, dear. Thanks. Made me feel so young.

p. 575

## 6. La *Odisea* (1938) de Nikos Kazantzakis

Dentro del género narrativo, encontramos una de las obras más ambiciosas de Kazantzakis, la epopeya moderna *Odisea*, que publicó en 1938 tras más de una década de composición y después de redactar varias versiones<sup>391</sup>. El texto, que se divide en un prólogo, 24 cantos y un epílogo, nos cuenta la historia de Odiseo tras su regreso a Ítaca y su posterior partida en busca de nuevas aventuras. Se trata, por tanto, de una continuación proléptica de la *Odisea*. En Ítaca se ambientan los dos primeros cantos, donde encontramos las referencias al episodio feacio. Podemos diferenciar, por un lado, las dos rememoraciones del episodio narradas por el héroe y, por otro, los hechos novedosos que se producen respecto al personaje de Nausícaa en esta continuación del poema homérico.

El canto primero narra acontecimientos inmediatamente posteriores a la matanza de los pretendientes: el héroe se dirige, junto a su hijo, a detener a la gente de Ítaca, sublevada contra el recién llegado y dispuesta a quemar el palacio. En este ínterin, Odiseo aprovecha para contar a Telémaco su llegada a Esqueria y su encuentro con la joven Nausícaa tras el naufragio (vv. 231-267). Cuenta el héroe cómo, ya despierto, disfrutaba

---

<sup>391</sup> Castillo Didier (2007: 129-143) dedica un apartado de su estudio monográfico al análisis del personaje de Nausícaa en esta obra de Kazantzakis.

durante un instante con los ojos cerrados mientras, tumbado en la playa, escuchaba el alboroto femenino. Describe entonces la escena que encontró al abrir los ojos: un puñado de ágiles doncellas que jugaban con unas manzanas y, entre ellas, una muchacha desnuda que las observaba. La descripción de la joven Nausícaa que se introduce a continuación es una utilización, transformación y combinación de los dos símiles homéricos asociados a la princesa feacia: la comparación con Ártemis y con el retoño de palmera (vv. 254-258). En primer lugar, comenzando con el motivo del hombre que ha viajado por el mundo, afirma que no ha visto un cuerpo desnudo de tal esbeltez, como la de un junco. Se imagina entonces que así sería Helena en su doncellez, floreciendo entre las adelfas. Como vemos, de los dos símiles homéricos, aunque identificables, apenas queda su *tertium comparationis*: por un lado, se alude a la característica excepcional de la figura de la princesa, a través de la comparación con un junco; por otro, a su cualidad sobresaliente entre el resto de las muchachas, pues dentro de la comparación con una joven Helena, la metáfora floral alude a esta preponderancia de las dos protagonistas.

Ὀρκίζουμαι, τὰ κοσμογύριστα χορτάτα ἐτοῦτα μάτια,  
 πού ἀξιώθηκαν νὰ δοῦν ἀθανατες γυμνές στὰ περιγιάλια,  
 κορμωστασιὰ πιὸ βεργολυγερὴ δὲ χάρεκαν ποτέ τους·  
 σὰν ἦταν δεκατέσσερων χρονῶν, ὅμοιο, θαρρῶ, θ' ἀνθοῦσε  
 μὲς στὶς βαθιὲς δροσάτες καλαμιές τὸ σῶμα τῆς Ἑλένης.  
 (vv. 254-258)

Odiseo entonces revela al hijo su deseo de que Nausícaa sea la madre de sus nietos, ante lo cual Telémaco se sonroja y deja volar su imaginación ante la imagen de la doncella presentada por su padre. Más tarde, al comienzo del canto segundo, se sitúa la narración de los viajes del héroe ante Penélope, Telémaco y Laertes (vv. 37-429). Odiseo cuenta que la muerte se le presentó bajo tres formas: Calipso, Circe y Nausícaa. Se integra aquí la segunda rememoración del episodio (vv. 405-429): el héroe describe la aparición de la doncella sonriente y llena de admiración y, a continuación, tras un breve μακαρισμός en el que alaba a su futuro esposo, imagina la tentación – de hecho, llama a la joven “la Sirena más dulce” – de quedarse allí y junto a ella levantar un hogar y tener un hijo. Sin embargo, cuenta, entró en razón y decidió que, si algún día regresara a Ítaca, su hijo desposaría a Nausícaa. Haber sorteado esta tentación es para Odiseo, según cuenta, la victoria más amarga. Como vemos, se produce aquí un cambio narrativo de carácter estructural respecto al poema homérico: el apólogo se traslada a Ítaca, ante una audiencia que reacciona desfavorablemente al relato del héroe, lejos del interés y admiración que suscita el héroe ante los oyentes de la epopeya antigua, los feacios. También en cuanto al significado cabe destacar la presentación explícita de Nausícaa como una tentación, encuadrada sin ambages en la trilogía femenina odiseica que conforman, junto a ella, Circe y Calipso. La mención de Nausícaa en tierra itacense, ante la esposa, constituye por otra parte un significativo cambio respecto a la *Odisea* – en la que Odiseo, según parece, tan solo nombra ante Penélope a los feacios en su conjunto, no a la princesa (*Od.* XXIII 338) – y define en gran medida el carácter de este héroe de Kazantzakis.

Cumpliendo con lo prometido, tras la muerte de Laertes y antes de la partida en busca de nuevas aventuras, el héroe envía a tierra feacia una embajada, acompañada de una rica dote, para pedir la mano de la joven a su padre (vv. 600-619). Al final del canto se describen los preparativos de boda y la llegada de la joven, tímida y nerviosa ante su nueva vida, y la celebración del matrimonio (vv. 1164-1284). Nausícaa es escoltada por sus doncellas, los consejeros feacios, los siervos y el bardo cretense, al que Kazantzakis dedica especial atención: ya viejo y ciego, acompaña a la joven princesa, por orden del rey feacio, para amenizar con sus relatos los primeros pasos en esta tierra lejana que todavía no es su hogar<sup>392</sup>. Se describen todas las ceremonias y rituales nupciales<sup>393</sup> y tras el banquete ya no aparece otra vez el personaje de Nausícaa. La celebración se ubica en un ambiente de tensión entre Telémaco y su padre, que descubre la conspiración del hijo en su contra y le anuncia su inmediata partida.

Como vemos, el héroe centrífugo de Kazantzakis no sólo siente gran pesar ante el recuerdo de Nausícaa y su decisión de no quedarse en tierra feacia, sino que lo expresa abiertamente ante su esposa y su hijo. La princesa feacia es presentada en primer lugar a través del recuerdo de Odiseo como una joven hermosa y sobresaliente y como una última oportunidad de comenzar una vida nueva y tranquila. La Nausícaa que, por otra parte, llega a Ítaca sufre las inquietudes propias de una novia ante el nuevo panorama al que debe enfrentarse lejos de su patria. La joven pareja tendrá un hijo, cumpliéndose así el deseo de su abuelo<sup>394</sup>.

## 7. *Homer's Daughter* (1955) de Robert Graves

### 7.1. Concepción de la obra

*Homer's Daughter* es una novela escrita por Robert Graves a lo largo de los años 1953 y 1954, finalmente publicada en 1955. La obra recoge la historia de Nausícaa, princesa de Drépano, y los diversos avatares que la inspiran en su posterior composición de un poema épico que resulta ser la *Odisea*. Esta línea argumental ficticia está basada en una hipótesis académica real que enunció más de medio siglo antes Samuel Butler en *The Authoress of the Odyssey* (1897), a saber: que fue una mujer joven la que compuso la *Odisea*, que dicha mujer era de origen siciliano y, por último, que muy posiblemente la autora se había representado a sí misma en el poema épico a través del personaje de Nausícaa. Al desarrollar la argumentación de esta teoría, que podría enmarcarse de alguna manera dentro del debate sobre la cuestión homérica, Samuel Butler se apoya en una sugerencia ligeramente esbozada por Bentley, según la cual la *Ilíada* fue compuesta para hombres y la *Odisea*, para mujeres<sup>395</sup>. Butler trasciende esta idea seminal, que en realidad

---

<sup>392</sup> La relación estrecha entre el personaje de la princesa y del aedo de la corte feacia es un motivo que hemos encontrado previamente en la obra de Maragall.

<sup>393</sup> En esta descripción se mezclan elementos rituales antiguos y modernos, así como aspectos de la poesía popular neogriega: cf. Didier (2007: 139).

<sup>394</sup> Se alude en alguna ocasión más a la princesa en el resto del poema, ya como madre y como reina de Ítaca, por ejemplo, en el canto XV, vv. 1019-1041.

<sup>395</sup> Cf. Butler (1897: 4).

no habla de autorías, para establecer a lo largo de numerosas páginas una detallada teoría sobre la composición de la *Odisea*.

Si bien la aparición de esta hipótesis responde a un momento sociocultural anglosajón en el que estuvo muy en boga el análisis de lo femenino en contextos literarios o culturales, como prueba el trabajo de Elizabeth Cady Stanton, *The Woman's Bible* (1895, 1898)<sup>396</sup>, la recepción de la obra crítica de Butler en torno a la autoría del poema épico no ha sido muy afortunada. Por una parte, él mismo sugiere varias veces a lo largo de su trabajo el rechazo que esta teoría causaba entre los académicos<sup>397</sup>; por otra parte, encontramos estudios recientes que se dedican a analizar la obra de Butler en relación con las cuestiones de género, indagando cómo las presunciones que el autor tiene sobre este conducen en gran medida su argumentación<sup>398</sup>.

En cualquier caso, se trata de un libro fundamental para la creación de la novela de Graves. En consecuencia, la obra representa un ejemplo muy particular de cómo un problema filológico puede ser trasladado al género de la novela. Sin embargo, no es la idea general lo único que el escritor inglés toma del libro de Butler, sino que hay diversos procedimientos y planteamientos en la novela que demuestran una adaptación de *The Authoress of the Odyssey* en cuestiones más concretas, que analizaremos a lo largo del análisis.

## 7.2. Estructura y elementos compositivos

*Homer's Daughter* es una novela narrada en primera persona por Nausícaa, consta de un prólogo y trece capítulos. Nausícaa es una princesa que vive en Drépano, Sicilia, junto a sus padres, los reyes, y tres de sus cuatro hermanos, Laodamante, Clitonéo y Telegonio. Toda la información sobre sus orígenes es relatada en el prólogo, en donde también hay una sumaria y en parte reveladora prolepsis de los acontecimientos que serán narrados con más detalle al final de la novela, pues Nausícaa, tras informarnos de que ha compuesto un poema épico, dice:

Phemius the bard has sworn an unbreakable oath to put my poem on circulation:  
thus paying the debt he incurred on that bloody afternoon when, at the risk of my  
own life, I saved him from the two edged sword.

Graves, p. XX

El elemento motivador que desencadena toda la trama novelesca es la partida de Laodamante, hermano de Nausícaa, tras una discusión con su esposa Clímene. Los primeros cuatro capítulos (“The amber necklace”, “The palace”, “The departure of Odysseus” y “My father's daughter”) sirven para adentrarnos en la trama y para descubrir la personalidad de la joven princesa. Tras la partida del rey de Drépano en busca de su hijo, se produce el episodio del encuentro entre Nausícaa y el extranjero Etón, que se

---

<sup>396</sup> Cf. Chirasi (2013: 138).

<sup>397</sup> Cf. Butler (1897: 3-5).

<sup>398</sup> Cf. Ebbot (2005: 11).

refugia por órdenes de ella en la cabaña de Eumeo (“The washing day”, “The naked cretan”). Después de estos acontecimientos, comienza a desarrollarse otro de los motivos desencadenantes de la acción novelesca: la usurpación del trono de Drépano por parte de los pretendientes de Nausícaa, que emprenden el asedio del palacio con la intención de deshacerse de los herederos legítimos: el rey, Laodamante, Clitóneo y Méntor, el tío de Nausícaa. Poco a poco la joven y su familia van descubriendo las fechorías de los pretendientes y planean llevar a cabo su matanza. Con la boda de Nausícaa y Etón de por medio, cumplen sus propósitos y dan muerte tanto a los pretendientes como a las doncellas que les ayudaron (“The greedy suitors”, “The council meeting”, “Clytoneus sails”, “The old white snow”, “Arrows from Halius”, “The funeral feast”, “Aethon goes begging”, “Without flowers or flutes”, “The day of vengeance”). En el capítulo que cierra la novela, “Homer’s Daughter”, se cuenta la llegada del rey y de Halio, otro hermano de Nausícaa que estaba exiliado, y la princesa explica de manera más pormenorizada cómo compuso el poema épico que conocemos como la *Odisea* y de qué manera Femio le ayudó a transmitirlo. A continuación, analizamos más detenidamente el episodio del encuentro entre Nausícaa y Etón. En los capítulos anteriores se dan dos sucesos que perturban la paz de Drépano: la desaparición de Laodamante y la ausencia del rey, que ha partido en busca de su hijo. Todo ello crea un ambiente de tensión que Nausícaa y su hermano Clitóneo intuyen con claridad. Así pues, el episodio del encuentro, que en el poema homérico es la última etapa de las aventuras del héroe y tiene razón de ser en la medida en que ayuda a su restitución, aquí tiene como telón de fondo toda la trama de usurpación y asedio de los pretendientes y, en consecuencia, muchos de sus elementos están adaptados a esa situación.

### 7.2.1. “The washing day”

Al igual que en *Od.* VI 1-47, el suceso que desencadena toda la acción del encuentro es la intervención de un personaje externo, Atenea. Sin embargo, aquí se elimina la mediación divina y es una amiga de Nausícaa la que le hace llegar un mensaje: Procne, personaje con claros ecos ovidianos<sup>399</sup>, no sabe escribir y envía a Nausícaa una piedra envuelta en piel de carnero, sobre la que hay un dibujo. Dicho dibujo indica a la princesa que debe ir a encontrarse con Procne en las Fuentes de Peribea para discutir asuntos relacionados con los pretendientes conspiradores. Para poder llevar a cabo la salida a las fuentes, Nausícaa tiene que pedir permiso a su tío Méntor, que es el regente durante la ausencia del rey:

‘Uncle’ I said, ‘Could you provide me with a mule cart today? It promises to be fine for a change, and there are piles of soiled linen waiting to be washed. Unless we attend to it now, we shall have nothing presentable to wear. You have gone around in the same tunic this last month – I recognize the wine stains on the hem

---

<sup>399</sup> Cf. *Ov., Met.* VI 424-674. Graves parece haber transferido a Procne algunos rasgos propios de Filomela, que es la que en la versión ovidiana pierde la capacidad de comunicarse hablando y borda una historia para poder transmitir un mensaje.

– and Clytoneus complains that he is ashamed to appear publicly in such dirty clothes. We Elymans have always been famous for our love of clear linen’.

Graves, p. 52

Estas palabras son prácticamente un calco de las que Nausícaa dirige a Alcínoo en el episodio homérico (*Od.* VI 57-65), exentas, eso sí, de las sugerencias matrimoniales y adaptadas a los personajes que aparecen en la novela. La discusión que la princesa mantiene con su tío hasta que logra convencerle de la necesidad de ir a lavar es una muestra del estilo informal y del intento de aportar verosimilitud y realismo al relato. A continuación, tienen lugar los preparativos para la salida, durante los cuales se produce una intervención, al mismo tiempo satírica y profética, de la criada Euriclea:

‘Oho!’ cried Eurycleia, (...). ‘So now you are going to wash at the Springs of Periboea? Is the wind at that door? I have a notion that you will bring home a baby from the thicket’.

Graves, p. 54

Así pues, con la referencia a otro mito – pues Peribea es como se llama en la versión de Higino<sup>400</sup> la reina de Corinto que encuentra al niño Edipo cuando va a lavar – , Graves aprovecha para introducir otra prolepsis sobre el encuentro que tendrá lugar durante la estancia en las fuentes. Una vez allí, Nausícaa se reúne con Procne, que le informa del plan que tienen los pretendientes. Después de la partida de Procne, las doncellas y Nausícaa lavan la ropa y, por un augurio que la princesa cree que proviene de Atenea, entonan un canto a la diosa. Cuando terminan las tareas, deciden bañarse. Durante el episodio del baño se produce la revisión de otro mito, el de Calisto<sup>401</sup>, cuando una de las tejedoras, Glauce, al desnudarse deja ver su gordura, no saben si fruto de un embarazo o de mucho comer, y hacen bromas sobre el asunto. Una vez más el tono jocoso y coloquial impregna la escena y, por un momento, las criadas adquieren protagonismo. Tras este altercado, Glauce y Nausícaa tienen una discusión sobre el comportamiento de Melanto, que parece tener relaciones amorosas con Eurímaco, uno de los pretendientes de Nausícaa. Después del descanso, tiene lugar la “danza troyana de la pelota”, en la que una de las participantes desvía el curso de la pelota, que va a parar al río, y todas gritan. Nausícaa cuenta cómo las criadas huyen de repente ante la visión de un joven desnudo que aparece cubriendo sus miembros con una rama. La princesa espera que él se acerque como hacen los suplicantes, pero ve que no lo hace. El capítulo termina con otra mención a Atenea, cuando Nausícaa se pregunta a sí misma quién es el joven que le ha enviado la diosa.

### 7.2.2. “The naked cretan”

---

<sup>400</sup> Cf. Hyg., *Fab.* 66.

<sup>401</sup> Cf. Ov., *Met.* II 410, v.gr.

Durante este capítulo se desarrolla al fin la interacción entre los dos personajes. Es Etón el que abre el diálogo con un discurso que, una vez más, Graves ha basado casi por completo en *Od.* VI 148-185:

‘Madam,’ he said, in an unfamiliar but musical Greek accent, ‘forgive me! My eyes being dimmed alike with exhaustion and sea water, I cannot trust them to inform me whether you are a goddess or a mortal. If a goddess, you can only be Artemis the Huntress: your body is so slim, so strong, so regal. But if a mortal, how I envy the parents of such a paragon! From my thicket I watched you dancing, and each movement, each gesture, was perfection – you outshone your companions as the moon outshines the stars. Yet infinitely more enviable than your parents will be the man who succeeds in persuading them, with lavish gifts, to accept him as a son-in-law! (...)’.

Graves, p. 62

Vemos cómo está presente aquí también la dicotomía entre diosa y mortal, así como la comparación con Ártemis, tanto directamente (“Artemis the Huntress”) como indirectamente (“as the moon outshines the stars”<sup>402</sup>). Es importante observar cómo también desde el primer momento del encuentro está presente el tema del matrimonio, leitmotiv que podemos hallar no sólo en este episodio, sino a lo largo de toda la obra, pues ya desde el comienzo de la novela, a propósito de las relaciones entre Ctímene y Laodamante o en las conversaciones entre Nausícaa y su madre, se abre debate sobre las cuestiones matrimoniales<sup>403</sup>. Tras escuchar el elogio que Nausícaa hace de su elocuencia, el extranjero retoma el discurso y dedica esta segunda parte a hablar exclusivamente de la belleza de la princesa, recurriendo al símil homérico de la palmera (*Od.* VI 160-167) y, de nuevo, a las comparaciones con Ártemis, referenciando otro mito relacionado con la diosa, el de Acteón<sup>404</sup>:

Artemis must look like that, when she dances with her maidens on Mount Erymanthus; though it were death to watch her<sup>405</sup>.

Graves, p. 63

La respuesta de Nausícaa está en consonancia con el tono realista y desmitificador del conjunto del libro y es interesante por varios motivos:

‘You have visited Delos, then?’ I asked, much amused. ‘Or is this a second-hand compliment borrowed from one of the Sons of Homer who make Apollo’s holy island their head-quarters?’ No one had ever compared me to a young palm tree; probably because I am neither tall nor slim, and my hair, though long, is by no

---

<sup>402</sup> Sobre la identificación de Ártemis con la luna *cf.* Ruiz de Elvira (1982: 13, 45, 81-82).

<sup>403</sup> *Cf.* Graves (1955: 2, 17).

<sup>404</sup> *Cf.* *Ov. Met.* III 138-252 e *Hyg. Fab.* 180,181.

<sup>405</sup> *Cf.* Graves (1955: 63).



means my best feature. This stranger was far from being a fool. My suitors had always kept on what they considered safe ground by admiring my teeth, nose, brow, ankles and fingers; all of which, I flatter myself, pass muster.

Graves, p. 63

En primer lugar, se traslada al terreno de la ficción una duda que siempre surge en el ámbito académico al analizar el episodio homérico: ¿las palabras que Odiseo dirige a Nausícaa son fruto de una verdadera admiración o del ingenio y la elocuencia del héroe en una situación de absoluto desamparo? Así pues, del mismo modo que la crítica literaria ha puesto de relieve en ocasiones esta cuestión, Nausícaa duda de la verdad en las palabras de Etón y tiene la osadía de preguntárselo directamente. Esta duda será, sin embargo, despejada en el capítulo de la boda, cuando Etón confiesa:

You may have believed that I was speaking rhetorically at Rheithrum when I praised your beauty; and there was indeed something artificial in my speech, because the quality of rhetoric is public, not intimate. Yet it was love at first sight; (...).

Graves, p. 171

En segundo lugar, es interesante observar, además del diálogo, las reflexiones mentales de Nausícaa, pues una vez más encontramos en ellas el mecanismo de la desmitificación, esta vez la de su propia belleza. Además de ello, la princesa hace un apunte sobre la capacidad mental del extranjero, y al igual que en *Od.* VI 186 la Nausícaa homérica opinaba que aquel hombre no debía ser insensato (ἄφρονοι), la protagonista de esta novela sospecha que también este extranjero está “muy lejos de ser un tonto”.

A continuación, el héroe se ofrece como suplicante y esclavo y relata el naufragio que le llevó hasta la costa siciliana. La descripción de sus sufrimientos durante la tormenta es cruenta y pormenorizada, tal y como se narra en el naufragio de Odiseo a lo largo de un buen número de versos en *Od.* V 291-493. Después de esto, Nausícaa le ofrece su ayuda antes de preguntar su identidad, pues así lo exigen las leyes hospitalarias – y ella misma se encarga de recordarlo al lector<sup>406</sup> – y se lleva a cabo la escena del embellecimiento del extranjero. La reacción de Nausícaa ante la imagen renovada de Etón es de asombro, pero sus sentimientos no están exentos de precaución:

(...) and when he appeared again, (...) I thought I had never seen anyone so soldierly in my life, though his legs were trifle short in proportion to his muscular body. But, of course, a man may be as handsome as a god and yet deceitful or muddle-headed.

Graves, p. 66

---

<sup>406</sup> Cf. Graves (1955: 66): “It is impolite to ask a suppliant for his name, clan or country, until he has received the entertainment that the laws of hospitality require”.

Tras darle comida y bebida, Nausícaa por fin le pregunta por su identidad y ambos se presentan. Etón resulta ser un aristócrata cretense que ha sido exiliado por cometer homicidio en defensa propia, aunque más tarde se descubrirán los lazos familiares que hay entre la familia de la princesa y la del extranjero. A continuación, durante las instrucciones que da Nausícaa para llegar a la ciudad, se produce una reproducción bastante fiel del *potential tis-speech* que aparece en *Od.* VI 276-284, en el que la princesa imagina las reacciones de la gente al ver que se acerca a palacio acompañada de un desconocido, con la única diferencia de que en la novela el texto está bastante orientado a mostrar de manera más explícita las relaciones entre Nausícaa y el pueblo, haciendo hincapié en cuestiones más cotidianas y con un lenguaje más distendido:

(...) Rope-maker would shout to the net-mender: ‘Look, look! Who is that tall handsome stranger with the Princess Nausicaa?’ (...) Where has she picked him up? Have any of you ever seen him before? Either some god has descended from Olympus in answer to her prayer – everyone knows that she considers herself too good to marry a mere mortal – (...)’ No, Aethon, do not blush, and neither will I. You must understand that this is how loutish minds work hereabouts. I hate them all.

Graves, p.68

Como vemos, el tono de los hablantes ficticios es satírico y los sentimientos de la princesa hacia los modos de razonamiento de las gentes del pueblo no son muy favorables. A continuación, Nausícaa le explica cómo llegar al bosque sagrado de Atenea y, desde allí, al palacio, pero este plan se ve frustrado por la “epifanía” que la princesa dice haber tenido, en la que la diosa Atenea le informa de que el forastero debe ir al hogar de Eumeo, el porquero y que más tarde lo hará entrar en el palacio bajo la figura de un mendigo. El capítulo termina con la noticia, transmitida por Méntor, de que los pretendientes van a ocupar el palacio organizando banquetes y festines hasta que Nausícaa elija a uno de ellos como esposo.

Después de haber analizado los contenidos y el estilo de estos dos capítulos, es posible afirmar que, en líneas generales, el episodio del encuentro respeta la estructura de su homólogo homérico, pero al mismo tiempo modifica el tono en el que son mostrados los hechos. Además, el tratamiento de los hechos particulares de estas escenas refleja el estilo en el que está concebida la totalidad de la obra. Por consiguiente, son varios los mecanismos de composición generales que podemos advertir a partir del estudio de este episodio.

En primer lugar, es evidente que existe una pronunciada tendencia a reciclar algunos mitos e incluirlos de alguna manera dentro de la trama principal. A veces se usan de manera satírica, como el mito de Calisto, y en otras ocasiones de manera profética, como el de Peribea. También pueden servir para matizar, por asociación de ideas, las características de un personaje, como el caso de Procne, o para describir, mediante el símil, un sentimiento o situación, como el uso que hace Etón del mito de Acteón. Todo ello prueba que la intertextualidad de *Homer’s Daughter* no sólo existe en la medida en que es un claro hipertexto de la *Odisea*, sino también en su relación con el corpus

mitológico grecolatino que Robert Graves, profundo conocedor de la literatura y la cultura de la Antigüedad, manejaba a la perfección.

En segundo lugar, al tratarse de una historia que sirve de contexto *real* para la confección de un poema épico, es lógico que, en contraste con el estilo grandilocuente del mismo, el de la novela sea más realista y cotidiano a pesar de las posibles resonancias épicas. Hay en ella, por tanto, “una yuxtaposición del lenguaje clásico elevado y los detalles ordinarios de la vida real”<sup>407</sup>. Además de los ejemplos que hemos podido observar en el episodio, hay a lo largo de la novela dos asuntos específicos cuyo tratamiento trata de aportar verosimilitud a la historia. Por una parte, la función del aparato divino, que es propio del género épico y en gran medida desencadenador de la trama, aquí se ve reducida y es prácticamente ornamental. Graves, en su intento de aportar realismo al texto, hace que Atenea esté presente como divinidad en el imaginario religioso de la obra, aunque no como personaje que interactúa con los humanos a la manera homérica. Algunos podrían discrepar de esta noción argumentando que hay, por lo menos, dos escenas en las que Atenea interviene: en la advertencia de que Clitóno no debe ir a cazar y, durante el episodio del encuentro, en la epifanía en la que revela a Nausícaa que Etón debe ir a la cabaña de Eumeo. Sin embargo, si nos fijamos bien en el texto, observamos que en ningún momento la diosa aparece ni habla *per se*, sino que siempre es Nausícaa la que en estilo indirecto transmite “sus palabras”:

‘Dear Clytoneus, the Goddess Athene often warns me clearly what not to do or what to do. She has just come disguised as the daughter of our shepherd Philoetius, and ‘Mistress,’ she said, ‘a Calydonian boar is to be hunted tomorrow. I foresee mourning’.

Graves, p. 47

‘Loyal servants (...) these mules balked at the sight of the Goddess Athene, who appeared shining by the roadside, visible to her priestess. She addressed me in oracular verse, of which this is the substance: (...)’.

Graves, p. 70

Como vemos, el hecho de que Nausícaa siempre atribuya a la diosa las propuestas menos convencionales en momentos de tensión crea una ambigüedad y una duda constante: no sabemos si la princesa dice la verdad o usa la autoridad que proporciona el testimonio de una divinidad para que sus oyentes obedezcan, como ocurre de manera clara en la escena con las doncellas, a las que “la diosa” ordena guardar silencio acerca de la aparición del extranjero. Es más, en esta escena, hay dos motivos que nos hacen pensar que el cambio de idea respecto al hospedaje de Etón lo ha tenido Nausícaa, y no Atenea: en primer lugar, la princesa comienza a preguntarse sobre las posibilidades de que Etón haya sido enviado para ayudarles a solucionar el problema que tienen en palacio; en segundo lugar, lo que hace que las mulas se paren es un morral de cuero de cabra que hay en mitad del camino, lo cual podría haber sugerido a Nausícaa el plan de que Etón

---

<sup>407</sup> Cf. Murnaghan (2015: 65).

entre a palacio vestido de mendigo con el saco que el extranjero había pedido en primer lugar para cubrirse. En conclusión, los hechos demuestran que las propuestas que la princesa pone en boca de Atenea son resoluciones que podrían habersele ocurrido a ella misma, pero que reviste con la autoridad de una divinidad. Que la religión aparezca en la novela, por tanto, tan sólo como fenómeno social y no como motivador directo de la acción, sino que quede en un plano ambiguo y un tanto alejado, es la solución que aporta Graves al problema de representar un ambiente verosímil del que haya podido nacer el poema épico de la *Odisea*. Por otra parte, algo que también se representa rebajando el nivel de fantasía e irrealidad es el pueblo elimano, trasunto del pueblo feacio de la *Odisea*. Es interesante cómo, al describir el palacio, Nausícaa habla sobre la adaptación de los hechos para que “concuerdan con la tradición épica”:

As I was saying, our Palace is more or less as I have described it in my epic, (...). Ours is the most fertile orchard in Sicily, of several acres, rising in slow terraces and protected by a thorn hedge. The fruit are pear, mulberry, cherry, quince, sorb-apple, arbutus, pomegranate, and several varieties of grape and fig, ripening at different times. Of course, there is no all-the-year-round vintage season, as I pretend in my poem, and as my Uncle Mentor used to claim when he was in his cups.

Graves, p. 14

Es interesante ver cómo, a pesar de que la fruta no crezca todo el año ni el lugar tenga características del mundo de la fantasía, como en el poema homérico, Nausícaa lo presente como una especie de paraíso con cierto tono de superioridad:

So what with the produce of earth and sea, our house slaves eat better than does many king's son in the barren islands of the Aegean Sea.

Graves, p. 14

Por último, conviene señalar los sentimientos que durante el episodio Etón va despertando en Nausícaa, reflejados en esta confidencia final, muy similar a la que la Nausícaa homérica transmite a sus criadas en *Od.* VI 244-245:

With a backward glance at Aethon, I thought: ‘What a singular day this has been, full of signs and wonders...Dear Mistress Athene, I thank you a thousand times for having listened to my prayer! Can Aethon be the man whom you intend me to marry? I am half in love with him already – but perhaps only because he is my own personal suppliant and trust me (...) And have you sent him to rescue our house from disaster?’

Graves, p. 70

Como sabemos, Nausícaa y Etón se terminan casando. Sin embargo, es preciso advertir una idea que ya está presente aquí. La inclusión del personaje de Etón en la trama narrativa no responde tan sólo a la necesidad de desarrollar el personaje de la princesa en

el ámbito erótico, sino también para resolver la intriga de los pretendientes, que es el conflicto que enmarca toda la obra. El papel de Etón no es un mero ornamento, sino que es un eslabón más de la concepción pragmática y realista de la obra. De tal manera, parece que se hayan invertido los roles que encontrábamos en la *Odisea*: Odiseo necesitaba la ayuda de la Nausícaa homérica para poder llegar a su hogar, mientras que aquí es la Nausícaa de Graves la que necesita la ayuda del extranjero para resolver los problemas que tiene en el suyo.

### 7.3. Temas y motivos

A pesar de todas las vicisitudes que conforman la trama, coincidimos con Murnaghan en que son dos los temas fundamentales de esta novela: el despertar amoroso y la inspiración poética<sup>408</sup>. Estos dos asuntos impregnan prácticamente la mayoría de la obra, pero hay dos momentos críticos que prueban esta idea y que son, en cierta forma, complementarios. En primer lugar, la escena en la que Nausícaa tiene su primera experiencia de entusiasmo poético y comienza a hablar en verso tras invocar a las Musas:

The Sons of Homer are so jealous of their privileges that they allow none but their clansmen to declaim before princes. (...) Yet if men sing to men, why should women not sing to women? Athene, who invented every intellectual art, is a woman. So are the Muses, who inspire all song. And the Pythoness, who prophesies in unforgettable verse, is a woman. (...) ‘Oh, Muses,’ I prayed silently, “enter into the heart of your servant Nausicaa, and teach her to compose skillful hexameter verses!” (...) Believe it, or believe it not, my unusual prayer was at once answered! For I heard myself saying:

*‘Eurymedusa, the day must dawn when the songs of a woman  
Sound to the well-strug lyre and are praised by the Delian judges’.*

This was an important crisis in my life, perhaps the most important, though nobody present realized that I was speaking in verse, and prophesying, too.

Graves, p. 45

No en vano esta escena está incluida en un capítulo llamado “My father’s daughter”, título a todas luces ambivalente, puesto que a lo largo de este episodio Nausícaa mantiene una importante conversación con su padre y, a su vez, lleva a cabo su revelación poética. En consecuencia, ese “padre” del que se habla en el título podría ser Alfides, el rey de Drépano, o bien el poeta homérico. Otro momento de crisis en su relato, pero no de crisis poética, sino amorosa, es la descripción de su noche de bodas con Etón:

Neither of us said a word, and never had I realized how overpoweringly fierce is the Goddess Aphrodite. She maddens her votaries, confounding pain and pleasure,

---

<sup>408</sup> Cf. Murnaghan (2015: 57).

love and hate, joy and rage in a holocaust of passion, burning away all shame, all memory of things past, all care for the future. Yet I struggled against the Goddess, remembering poor foolish Ctimene: resolved upon keeping my woman's pride. I must not let Aethon know that I loved him more than the whole world, more than myself, more than anything in existence but the Goddess Athene, whom I invoked silently for strength.

Graves, p. 173

Dicho esto, podemos pasar a analizar algunos otros aspectos más concretos que toma Graves de Butler. En primer lugar, en relación con el pasaje sobre la inspiración poética que acabamos de citar en el que hay una clara defensa de la mujer como sujeto de la composición literaria, es interesante ver cómo esta apología, basada en que determinados seres divinos relacionados con las artes – Atenea y las Musas – son mujeres, es una adaptación bastante fiel de uno de los argumentos de Butler sobre la capacidad de las mujeres para ser las autoras de manifestación artística:

The fact that the recognized heads of literature in the Homeric age were the nine Muses – for it is always these or "The Muse" that is involved, and never Apollo or Minerva – throws back the suggestion of female authorship to a very remote period, when, to be an author at all, was to be a poet, for prose writing is a comparatively late development. Both *Iliad* and *Odyssey* begin with an invocation addressed to a woman, who, as the head of literature, must be supposed to have been an authoress, though none of her works have come down to us.

(Butler, 1897: 13)

En segundo lugar, el hecho de que Butler pensara que Ítaca y Esqueria estuvieran descritos a partir de un mismo lugar, Drépano<sup>409</sup>, posiblemente haya influido en la decisión de Graves de unificar los hechos ficticios de los dos lugares – la matanza de los pretendientes en Ítaca y el episodio del encuentro en Esqueria – en una misma historia. En la novela, Nausícaa ha vivido las dos experiencias y posteriormente las ha disociado en su composición poética:

It begins with the opening verses of *The Return of Odysseus*, as far as his visit to the Lotus Eaters. After that the story will be different. Probably it will include the adventures of Ulysses (whom some believe to have been Odysseus) and end with the massacre of Penelope's lovers. I have a fair notion now how Odysseus managed it single-handed. The *Iliad* (*sic*), which I admire, is devised by a man for men; this epic, *The Odyssey* (*sic*), will be devised by a woman for women.

Graves, p. 201

Este texto muestra, además de cómo Nausícaa se ha servido de sus experiencias vitales para la elaboración del poema, en qué medida Graves sigue el libro de Butler, que

---

<sup>409</sup> Cf. Butler (1987: 158).

recoge las teorías de otros autores en numerosas ocasiones: en primer lugar, a propósito de la noción – apropiada y transformada aquí – de que la *Iliada* fue escrita para hombres y la *Odisea*, para mujeres<sup>410</sup>; en segundo lugar, en relación con la teoría de que los primeros 82 versos de la *Odisea* pertenecen a una composición previa llamada *The return of Odysseus*<sup>411</sup>, poema que en la novela de Graves narra Femio<sup>412</sup> y que Nausícaa, como leemos en el pasaje, incorporará en la parte inicial de su obra.

Por último, y más allá de la existencia de otros pasajes concretos que evidencien el uso que hace Robert Graves de su fuente de inspiración, es de suma importancia una de las hipótesis de Samuel Butler, en la que fantasea con la posibilidad de que el encuentro de la supuesta autora con un pastor de considerable estatura haya propiciado su elaboración del episodio del cíclope:

I have often fancied that the whole Cyclops incident may have been suggested by one of those *merende*, or pic-nics which Italians and Sicilians are still so fond of, and that the writer of the *Odyssey* went with her friends to Pizzolungo and the cave where the scene is laid, which was then really much what an alpe is now-an abode of shepherds who made cheese in the cave itself. I like to fancy (for I know that it is nothing more than fancy) that the writer of the *Odyssey* was delighted with all she saw, but that as she was looking at the milk dishes some huge unkempt shepherd came in with a load of firewood on his back, and gave a sudden shock to her nervous system by flinging it down too violently. Him she transformed into the local giant that exists on Mt. Eryx now under the name of Conturano.

Butler, p. 147

Este texto demuestra que Butler sigue un procedimiento similar al de Graves en la novela, mejor dicho, que Graves copia el mecanismo que en esta parte de su argumentación utiliza Butler: inventar una historia que le sucedió a Nausícaa a partir de la cual ella se inspira para crear un episodio del poema. Este modo de proceder no es tomado por Graves en momentos aislados de su novela, como el del gigante Conturano<sup>413</sup>, sino que es una constante en su composición, como prueba la elaboración de la totalidad del episodio del encuentro entre Nausícaa y Etón. La utilización de este recurso en repetidas ocasiones resulta, al fin y al cabo, un intento de aportar verosimilitud al hecho de que Nausícaa pudiera componer la *Odisea*, prueba de ello es que la inclusión del personaje de Femio y su tarea de transmitir el poema no es sino una explicación de cómo Nausícaa se las arregló para que su poema fuera incluido en el canon oficial<sup>414</sup>.

En consecuencia, algunos han señalado que a pesar de que la novela no fue un éxito como, por ejemplo, *I, Claudius*, su valor reside en el relieve intertextual que

---

<sup>410</sup> Cf. Butler (1897: 4).

<sup>411</sup> Esta hipótesis de Kirchhoff es recogida por Butler (1897: 252), por lo que podríamos suponer que Graves tomó de ahí la idea.

<sup>412</sup> Cf. Graves (1955: 83).

<sup>413</sup> Cf. Graves (1955: 203).

<sup>414</sup> Cf. Murnaghan (2015: 58).

adquiere al ser leída en confrontación con la *Odisea*<sup>415</sup>. Robert Graves, en su empresa de trasladar las vicisitudes académicas al ámbito de la ficción, ha creado para el lector un complejo juego literario en el que *Homer's Daughter*, el hipertexto, pretende ser la explicación del origen de la *Odisea*, es decir, finge explicar la concepción de su hipotexto.

#### 7.4. Personajes

Si seguimos la terminología de Genette<sup>416</sup> y atendemos, en primer lugar, a la voz narrativa, vemos que el narrador en primera persona de la novela de Robert Graves es muy diferente al del poema homérico. En la *Odisea*, el narrador es heterodiegético, puesto que está ausente de la historia, mientras que en *Homer's Daughter* es autodiegético, ya que está presente en la historia y además es protagonista. Por otra parte, si atendemos al modo narrativo, es decir, al punto de vista que orienta la perspectiva narrativa – que no tiene por qué coincidir con la figura del narrador –, vemos que en este caso se da la denominada focalización interna, pues todo se filtra a través de la mirada de la princesa, incluso los cantos de los otros aedos. Así pues, el hecho de que sea la protagonista y, al mismo tiempo, la narradora y el personaje a través del cual se tamizan todos los sucesos hace que tengamos acceso a su personalidad y sentimientos de manera mucho más profunda. A pesar de estas consideraciones acerca del modo y la voz narrativa, existen algunos pasajes en los que el tipo de comentario o descripción que hace Nausícaa sobre la acción desvirtúa en cierta forma la solidez que su personaje podría llegar a alcanzar, dada la coyuntura compositiva. Es decir, en escenas como la *écfrasis* del palacio o el momento en el que se menciona a Peribea<sup>417</sup> y, acto seguido, la princesa aclara quién es Peribea, la narración se transforma en un comentario didáctico en el que se tiene muy en cuenta que el receptor del mensaje es un lector del siglo XX que puede no estar familiarizado con el estilo y los contenidos de la épica y la mitología. Así pues, en numerosas ocasiones, este tipo de erudición puede dar la sensación de que no es Nausícaa la que nos está hablando como narradora, sino el autor, tratando de aportar a la obra un carácter divulgativo que crea disonancias metaliterarias en la configuración de su personaje.

El carácter de Nausícaa está, sin embargo, bastante bien definido en la mayoría de las ocasiones. Para abordar el estudio de su idiosincrasia, es preciso tener en cuenta, una vez más, las apreciaciones que Samuel Butler dedujo sobre el talante de la supuesta autora de la *Odisea*, pues veremos que la mayoría están en consonancia con la concepción del personaje novelesco de Graves:

We have to find a woman of Trapani, young, fearless, self-willed, and exceedingly jealous of the honor of her sex. (...) She puts up with men when they are necessary

---

<sup>415</sup> Cf. Murnaghan (2015: 58): “the real pleasures of the novel are quite esoteric, brought about through reading it in tandem with the *Odyssey* and savoring Grave’s complex intertextual moves”.

<sup>416</sup> Cf. Genette (1989a: 241, 245-246, 299-300).

<sup>417</sup> Cf. Graves (1955: 12-14, 54).



or illustrious, but she is never enthusiastic about them, and likes them best when she is laughing at them; but she is cordially interested in fair and famous women.  
Butler, p. 200

Una de las primeras características que resultan sorprendentes y relevantes tras la lectura de la novela, es la relación que mantiene Nausícaa con la diosa Atenea. Aunque antes hemos cuestionado la aparición e intervención directa de la diosa, es innegable que para la princesa constituye un pilar fundamental de su vida religiosa. Son numerosas y diversas las ocasiones en las que la menciona, pero sobre todo es interesante el hecho de que su relación, al igual que la de Odiseo y Atenea en el poema homérico, se basa en la posesión de una característica común: la *μητις*, la inteligencia práctica, el ingenio. Tanto su madre, que afirma que es la única de sus hijos que tiene mejor cabeza que corazón, como su padre, que pide consejo a su propia hija sobre el asunto de Laodamante por la sensatez que la caracteriza<sup>418</sup>, demuestran que esta es una pieza esencial del carácter de Nausícaa. El ingenio de Nausícaa en esta novela tiene dos vertientes: una satírica y otra práctica. Como ejemplo de la primera baste recordar la reinterpretación irónica que hace de la epopeya troyana, como si se tratase de una guerra comercial:

*Sing, ye counting-house Muses, of so many talents of copper,  
So many horse-hide bales, and so many measures of broadcloth:  
How the monopoly-mad King Priam defied the Achaeans,  
Charging them fifty per cent on goods from the shores of the Euxine.*

Graves, p. 28

Por otra parte, en varias ocasiones son sus propias ideas las que desencadenan y desarrollan la trama, como sucede con la ocurrencia de utilizar el arco de Filoctetes<sup>419</sup>. También esta astucia le sirve en sus relaciones con los hombres que intentan engañarla:

*Yet I have always hated a man who, trying to hide crooked intentions behind a  
honeyed smile, is vain enough to believe that I cannot see through him.*

Graves, p. 8

Es curioso cómo el peso de la inventiva y la arteria está repartido entre los personajes de Nausícaa y Etón. Es posible identificar al extranjero con Odiseo, además de por las razones evidentes, porque el nombre que le otorga Graves, Etón de Creta, es la misma identidad que el héroe se atribuye cuando llega a Ítaca disfrazado de mendigo y habla con Eumeo inventando que es cretense (*Od.* XIV 199-200) y más tarde con Penélope, ideando el nombre de Etón (*Od.* XIX 183). Incluso el hecho de que Etón esté exiliado de su tierra por cometer un homicidio en defensa propia está inspirado en las palabras de Odiseo cuando despierta en Ítaca y se encuentra con un joven pastor que resulta ser Atenea bajo apariencia humana (*Od.* XIII 256-286). Como el héroe homérico,

---

<sup>418</sup> Cf. Graves (1955: 37, 41).

<sup>419</sup> Cf. Graves (1955: 87).

también Etón muestra un dominio notable de la elocuencia y el ingenio, pero las cualidades que se enfatizan más en él son sus habilidades guerreras, su fuerza y su valentía, y también su lealtad para con Nausícaa, que le ha ofrecido los dones de hospitalidad:

I have not even a loin-cloth to hide my nakedness; the greedy sea has tripped me of everything but courage and these two strong hands.

(Graves, 1955: 62)

I thought I had never seen anyone so soldierly in my life (...).

Graves, pp. 66

No es tan sólo el personaje homérico de Odiseo del que Graves toma características para conformar el de Nausícaa, sino también el de Penélope, pues en determinada escena se nos informa de que la princesa descose en secreto los bordados del vestido de novia que su madre le tejió<sup>420</sup>. Es interesante ver cómo, por otro lado, el personaje de Penélope, que se nombra varias veces en la novela a propósito de una versión del mito en la que la esposa de Odiseo mantenía relaciones con sus pretendientes, es modificado en la versión épica que compone Nausícaa:

While altering the saga of Odysseus' Return, to make my Elyman suitors serve as Penelope's lovers, I had to protect myself against scandal. What if someone recognized the story and supposed that I, Nausicaa the irreproachable, had played the promiscuous harlot in my father's absence? So, according to my poem, Penelope must have remained faithful to Odysseus throughout those twenty years.

Graves, p. 203

Este párrafo muestra muy bien la sólida opinión que tiene Nausícaa sobre cómo debería ser el comportamiento de las mujeres, la “excesiva diligencia” con la que juzga el honor de las mujeres, según Butler (1897: 200). Esta tendencia a evaluar la conducta moral de las demás mujeres se muestra, por ejemplo, en el trato que tiene con Ctímene, de la que dice lo siguiente:

Oh, Ctímene, Ctímene! Women like Ctímene are the undoing of the world.

Graves, p. 148

También durante las instrucciones que da a Etón deja claro que no quiere que los demás piensen que ha tenido relaciones con un hombre antes de casarse y en ausencia de su padre, pues ese comportamiento le parece despreciable. La crítica de Nausícaa no se centra, sin embargo, tan sólo en las relaciones amorosas, sino también en cualquier comportamiento que pueda parecer inapropiado:

---

<sup>420</sup> Cf. Graves (1955: 16-17).

Personally, I hate to see a well-born girl, however ravenous she may be, spilling wine or gravy on her dress; and if I catch one of my maids with her snout in the trough, as the saying goes, I send her to grind corn in our heaviest quern when the next meal-time is announced.

Graves, p. 21

En conclusión, son muchos los momentos en los que la princesa emite un juicio de valor hacia las conductas licenciosas de otras mujeres, y en muchos de ellos Nausícaa muestra ciertos rasgos de superioridad, orgullo y distinción que a lo largo de esta novela le son muy propios, alcanzando en algunos casos algún grado de violencia verbal, como el ejemplo que acabamos de citar o la escena del baño en la que discute con Glauce<sup>421</sup>. La superioridad y la distinción de la que hace gala el personaje es tanto moral como intelectual. Prueba de esto último es su aptitud y actitud para componer poesía épica, tarea en la que muestra tenacidad y firmeza, y que resulta ser la piedra angular de esta novela en cuanto a concepción y estructura. Este afán por la épica nace cuando Nausícaa cobra conciencia de su propia mortalidad al fallecer su abuela y contrasta esta existencia efímera con la inmortalidad de los poemas épicos<sup>422</sup>. Su habilidad poética impregna, por tanto, la totalidad de la obra y en su modo de componer, que huye de la invención y prefiere circunscribirse a temas y territorios conocidos, nos recuerda bastante a la imagen de la autora construida por Butler:

(...) we have abundant evidence that the writer did not like inventing. (...) See how hard put to it she is when she is away from her own actual surroundings. (...) when she is away from home, do what she may, she cannot realize things so easily, and has a tendency to fall back on something she has already done.

Butler, pp. 202-204

I have, indeed, kept as closely as possible to my own experience and, whenever obliged by the set theme to describe events and places beyond my experience, have either passed over them lightly, or given a description, instead, of what I know well.

Graves, p.12

Uno de los temas que más definen el desarrollo del personaje es, junto con la inspiración poética, el despertar amoroso. A partir de muchas escenas podemos ver que la naturaleza de Nausícaa no es especialmente sentimental, trabaja más con su cabeza que con su corazón, y ella misma advierte en una ocasión lo excepcional de su llanto:

---

<sup>421</sup> Cf. Graves (1955: 59): "Glauce: tell me the truth, or I shall take one of those cudgels and bang you across the face until your own mother will ask: 'Who can this be?'"

<sup>422</sup> Cf. Graves (1955: IX-X). Este comienzo del libro sugiere el fin de la infancia y el comienzo de la edad adulta, otra de las claves a través de las cuales se puede leer la novela.

(...), my mother seemed as calm as ever. She beckoned me close and gave me one of her rare kisses; which made me weep. My tears are rarer even than those kisses.

Graves, p. 141

Se hace presente aquí la transmisión de valores y cualidades de madre a hija, que es más evidente todavía en el caso del rey y su sentido práctico a la hora de, por ejemplo, contraer matrimonio<sup>423</sup>. Este pragmatismo es heredado por Nausícaa y se manifiesta incluso en los preparativos de su precipitada boda con Etón<sup>424</sup>. La noción práctica y racional que tiene de las cosas la princesa también afecta a su relación y opinión de Afrodita y, en consecuencia, del matrimonio y del amor. Al comienzo de la obra, en la descripción de Drépano y alrededores, Nausícaa menciona el templo de Afrodita y dice que tiene poco que decir en favor del mismo<sup>425</sup>. Algunos capítulos más tarde, la princesa compone el relato de los amores entre Ares y Afrodita, a partir de lo cual lleva a cabo ciertas reflexiones sobre el amor y el matrimonio:

Yes, I confess that Aphrodite presents mankind with a difficult problem. I acknowledge her dreadful power (...), but ought I not to condemn Helen, Clytaemnestra, and Penelope for defiling their husbands' nuptial couches and becoming a reproach to their sex, rather than say: 'They were loyal devotees of Aphrodite, scorning the ties of marriage and home the better to honour her?' The Nasamonians of Libya (...) and similarly promiscuous people may worship her with moral consistence; no law-abiding Greek can do so. Nevertheless, I sacrificed a young she-goat to Aphrodite on the following day (...).

Graves, p. 34

Como vemos, al igual que en esta escena – a pesar de la crítica hacia la diosa – acaba haciendo un sacrificio en su honor, del mismo modo su reticencia al amor y al matrimonio serán vencidas cuando conozca a Etón y termine casándose con él, entablando una relación en la que está presente la armonía de pensamiento (ὁμοφροσύνη):

'Aethon,' I said, 'your plan matches mine, as one half of a sliced pear matches its fellow'.

Graves, p. 139

Es un amor sincero<sup>426</sup> y recíproco, si bien esta resolución narrativa responde también, como hemos visto, a las necesidades de la trama argumental. El personaje de Nausícaa, por tanto, se configura fundamentalmente en torno a dos cuestiones: el motivo del amor entre la princesa y el extranjero – que aquí sí se lleva a término de manera explícita – y la inspiración poética. Por otra parte, todas sus características adquieren una

---

<sup>423</sup> Cf. Graves (1955: 12): "My father abhors idleness in man or woman, always finds plenty of work for the slaves, even when it rains, and believes that early marriages are an incentive to industry".

<sup>424</sup> Cf. Graves (1955: 170-171).

<sup>425</sup> Cf. Graves (1955: XII).

<sup>426</sup> Cf. Graves (1955:109).

verosimilitud, realismo y practicidad que están en consonancia con el estilo y el tono de la novela.

## 8. *El Ciego de Quíos* (1996) de Antonio Prieto

*El Ciego de Quíos* es una novela, publicada en 1996, que aborda desde el marco de la ficción la problemática de la cuestión homérica: así pues, de manera similar a *La hija de Homero*, la narración recrea las experiencias vitales y los procesos creativos que dieron lugar a la concepción de los poemas homéricos<sup>427</sup>. La novela de Antonio Prieto pone su foco en un individuo llamado “el peregrino”, al que únicamente al final y de manera no definitiva y ambigua consiente en llamar “Homero”.

PARTES DE LA OBRA	Prospecto (La Cabaña)	Ilio	Odiseo	Coda (La Cabaña)
VIDA DEL PROTAGONISTA	Vejez / Indeterminación temporal  Búsqueda de la gloria y de la trascendencia artística	De la juventud a la madurez  Concepción de la <i>Ilíada</i>	De la madurez a la vejez  Concepción de la <i>Odisea</i>	Vejez / Indeterminación temporal  Búsqueda de la gloria y de la trascendencia artística

La obra se abre con un prospecto en el que se introduce el marco espacial de la narración (La Cabaña) y la voz narrativa. La Cabaña, lugar ubicado vagamente en un pueblo de montaña, es un trasunto del Parnaso en el que viven cinco jóvenes, las Musas. A ese lugar ha llegado el narrador para curarse de cierta enfermedad pulmonar. Él mismo cuenta cómo ha presenciado la visita de diversas personalidades históricas a La Cabaña. Estos personajes buscan con la ayuda de las jóvenes Musas la gloria y la trascendencia de sus acciones:

Todos aquellos caballeros, al igual que el macedonio Alejandro, querían un Homero que los interpretara, que les otorgase la dimensión que habían pretendido ser y no los fríos hechos que ejecutaron o les otorgó la caprichosa Fortuna que los fijó a la Historia.

p. 15

Con este propósito llega también el peregrino. El narrador comienza a contar, mediante la inspiración que le proporciona una de las jóvenes, la historia del peregrino. Este relato se divide en dos partes: en primer lugar, el relato de su juventud y

<sup>427</sup> Núñez Rey (2015: 254) analiza la novela a partir del concepto de *fusión mítica* (la unión de dos cronologías en un espacio atemporal e indefinido).

transformación (Ilio) en el que es denominado “joven peregrino”; en segundo lugar, el relato de su madurez (Odiseo), en el que ya se ha convertido en “aedo peregrino”.

El episodio de los feacios es tratado en la novela de Prieto de dos maneras diferentes: podemos hablar, por una parte, de la reelaboración propiamente dicha del episodio, que tiene implicaciones relevantes y explícitas en la trama; por otra, de un tratamiento alusivo, constante y disperso del episodio a lo largo de la obra.

### 8.1. Reelaboración del episodio

Encontramos en *El Ciego de Quíos* dos reescrituras del episodio: una al comienzo de la primera parte de la historia del peregrino y otra casi al final de la segunda parte. Podríamos hablar, por tanto, de una composición en anillo: el episodio de los feacios sirve tanto para abrir como para cerrar el relato biográfico del protagonista.

La primera reelaboración del episodio está ubicada, como hemos dicho, al comienzo de la primera parte (Ilio), donde se narra el tipo de vida y las gentes con las que se relacionaba el protagonista en su lugar de nacimiento, Quíos. Una de las personas más importantes durante su juventud en la isla es Euriclea, hija de Eumeo, de la que el joven se enamora y a la que observa desde la colina jugar en la playa con sus amigas. Gracias a esta escena de juego, que se repite varias veces, identificamos rápidamente a la joven con la Nausícaa homérica. Sin embargo, durante esta primera parte en la que se fragua en el joven peregrino la concepción de la *Iliada*, el protagonista establecerá correspondencias entre la belleza de la joven y la belleza de Helena. También, en el firme propósito del joven de regresar a Quíos con Euriclea una vez haya experimentado el mundo a través de sus navegaciones, podemos identificar a la joven de Quíos con Penélope. El juego de identificación y contaminación entre los diversos personajes femeninos de la *Odisea* continúa a lo largo de la obra. Sin embargo, aunque en una primera impresión sea Euriclea el personaje que en esta reelaboración identificamos con Nausícaa, también el joven comparte rasgos con la princesa feacia: en primer lugar, la relación constituye para él su primer enamoramiento, incluso en momentos posteriores de la narración se pone de relieve su inexperiencia amorosa y su virginidad (“la curiosidad del joven núbil que desconoce la asociación próxima con su compañera”, p. 72); en segundo lugar, su decisión de no contar al padre los sentimientos que profesa por la joven (p. 41) trae a la memoria la reticencia de la Nausícaa homérica ante el hecho de nombrar a su padre sus propios anhelos matrimoniales (*Od.* VI 66-67), si bien no es el pudor lo que frena al joven, sino su deseo de guardar celosamente el relato de la experiencia amorosa para el momento en el que pueda ser expresada de manera más noble (esto es, en los poemas homéricos); en tercer lugar, el joven también cuenta con una figura paterna de autoridad que, además, es llamado Alcínoo y se dedica a la pesca.

En definitiva, esta primera reelaboración se centra temáticamente en la experiencia del primer amor y en la presentación del personaje de Euriclea, tan recurrente en la obra. Su función argumental es servir de detonante de las pulsiones creativas del protagonista, fundadas previamente en las historias que en numerosas ocasiones le ha relatado el aedo Aristocles. El amor por Euriclea y su afán por representarlo en la palabra se convierten para el joven en una obsesión. El protagonista además padece el conflicto

de elegir entre la vida común junto a Euriclea, en Quíos, y la consecución de un destino superior, que pasa indudablemente por el viaje y la salida al mundo extranjero, por el eventual abandono de su hogar. Finalmente decide marcharse de Quíos y navegar, aunque con la intención de regresar. Tras numerosas vivencias que llenan de contenido sus ansias de representación y de fusión del mundo mítico con la experiencia personal, termina afincado en Éfeso, en la corte de Láríco, lugar en el que da forma a su *Iliada*. Así concluye la primera parte.

Una vez transformado el joven peregrino en aedo, decide regresar a Quíos y descubre a su llegada que nadie de su entorno sigue allí. La mayoría ha muerto y Euriclea se ha marchado con su nodriza a una isla lejana. Dada la situación, el aedo decide marcharse otra vez, después de que un adivino le dé consejo y profetice acerca de su llegada a una isla. Tras la partida y la navegación, llega primero a Zacinto, donde una joven llamada Eurídice, que en algunos detalles recuerda también a Nausícaa, le habla de la llegada de Odiseo a una isla y de su encuentro con una doncella. Después de una serie de etapas en su viaje, el aedo peregrino se queda dormido en su precaria embarcación y a continuación se desata una tormenta. A partir de aquí se sigue de cerca el relato de la *Odisea* desde el final del canto quinto: Atenea asiste al protagonista durante el naufragio (sin la aparición de Ino), el aedo llega a las costas de Feacia, se cubre entre el follaje y duerme; eventualmente es despertado por un grupo de muchachas y se produce el encuentro con Nausícaa, la llegada en solitario del aedo a palacio, su encuentro con los reyes y su presentación como aedo, aunque esta vez por separado, primero con Arete, dedicada a sus labores en el telar e interesada por el episodio de Odiseo y de Calipso, y posteriormente con el rey; tras el recibimiento, asistimos a un par de escenas insólitas entre el extranjero y la princesa, que mantienen a solas conversaciones acerca de los pretendientes de la joven y, posteriormente, sobre la historia de Odiseo; estas conversaciones, cargadas de sugestión erótica, culminan en el encuentro sexual entre los dos personajes; poco después, ya en la corte, el rey anuncia que la nave de regreso del extranjero ya está preparada y pide al protagonista que cuente resumidamente su historia; tras un banquete de despedida en el que el aedo participa con su recitado (y en el que Nausícaa escucha escondida tras una columna), se despide antes de partir; la despedida es una reproducción casi literal de la de Nausícaa y Odiseo. El peregrino se va y se queda dormido en la embarcación. Posteriormente, tras una escala en Citera, se afinca en Íos, donde da forma final, al igual que en Éfeso con la *Iliada*, a su *Odisea*.

Esta segunda reelaboración funciona, en primer lugar, como la prueba definitiva de que la palabra, la imaginación y la creación artística pueden moldear mundos de ficción que se acercan mucho a la realidad e incluso que se llegan a confundir con ella: el propio protagonista duda en varias ocasiones a lo largo del episodio sobre el grado de realidad de lo que está viviendo; por otra parte, el paréntesis del sueño, que también envuelve el episodio homérico de los feacios, es indicador de la entrada y la salida de un territorio fronterizo y particular. En segundo lugar, el episodio de Feacia en la novela de Prieto funciona como la última experiencia vital que proporciona al aedo contenido para modelar finalmente su segundo poema. Así pues, somos partícipes de las razones por las que el aedo tomó determinadas decisiones compositivas: por ejemplo, del deseo de propiedad y exclusividad de su relación con Nausícaa nace la determinación de aislar en

su relato a los feacios en un territorio lejano y de sugerir, pero nunca llevar a término, una posible relación entre la joven y Odiseo (pp. 192-193). El motivo folclórico del extranjero que llega y desposa a la princesa, que en la *Odisea* se sugiere y queda inconcluso, aquí alcanza un nivel más de desarrollo mediante la unión sexual, aunque también se interrumpe con la partida del aedo, que se marcha para cumplir su destino de “andar y desandar la palabra por un camino real que acaba en la oscuridad” (p. 195).

## 8.2. Tratamiento alusivo del episodio

Encontramos a lo largo de la obra referencias y conexiones que evocan escenas pertenecientes al episodio homérico y al encuentro entre Odiseo y Nausícaa. Algunas de ellas traen a la memoria escenas como el juego de las muchachas en la playa, la más repetida. En otras ocasiones, las evocaciones se presentan, de manera más erudita, en los detalles. Por ejemplo, el aedo, que a lo largo de sus travesías siempre tiene presente el recuerdo de Euriclea, cuenta en Rodas la fijación de la joven por las ruedas de los carros. En sí mismo el carro ya es un elemento asociado a Nausícaa y a la petición que hace a su padre al comienzo del canto VI, pero cabe recordar además cómo en la descripción de este se menciona la calidad de sus ruedas (εὔκυκλος, *Od.* VI 58):

O se fija ingenuamente en la rueda de los carros. Una vez miró unas ruedas estrelladas, que brillaban como plata con sus armoniosos dibujos, distintas a las demás, y me instó a que alguna vez tuviese yo un carro con ruedas iguales.

p. 83

Este tratamiento del episodio, unido a las dos reelaboraciones antes mencionadas, revela el grado de relevancia que se le otorga al episodio de los feacios en *El Ciego de Quíos*. A esto hay que añadir, además, un interés por el personaje de Nausícaa que atraviesa la obra de Antonio Prieto, prueba de ello es su relato llamado “De mi voz en Nausícaa”<sup>428</sup>, publicado previamente a la aparición de la novela y que constituye un precedente notable en la construcción de esta. En este texto, el narrador es un viajero que transcribe para los lectores una carta, que alguien le dio en tiempos pasados. La carta está escrita en griego y dirigida a Nausícaa. A lo largo de la breve misiva nos damos cuenta de que el emisor, que comienza rememorando su partida de Feacia, pese a que puede parecer en un primer momento Ulises escribiendo una suerte de *Heroida* a la princesa, es en realidad el autor de la *Odisea*. Como el protagonista de *El Ciego de Quíos*, decidió plasmar su experiencia amorosa con una joven, para salvarla del olvido, en el episodio homérico de los feacios:

Pero castigar a Ulises al regreso a Ítaca era volver más intensamente a tu recuerdo. Clavé ese regreso en la memoria de Ulises (que era la mía) cuando la voz de Nausícaa (y aún te retengo) pidió: “Cuando de nuevo en tu patria te encuentres, no me olvides”. Tú sabes que Ulises no despertó nunca de un naufragio, batido

---

<sup>428</sup> Prieto (1985: 71-78).



por las olas, sino que encontré la palabra en tus ojos para luchar contra la distancia y el imposible que éramos.

p. 77

### 8.3. Temas y motivos

Podríamos hablar, en primer lugar, de la transformación del amor (y en consecuencia de la amada) en un recuerdo idealizado, inamovible e impermeable al paso del tiempo. Ya al comienzo de la obra, como hemos comentado, el primer amor del peregrino le sirve para darse cuenta de que necesita buscar la forma, a través de la palabra, de que la belleza de la amada permanezca y trascienda el plano de la realidad. El germen homérico de esta tendencia temática de la obra de Prieto es una escena de la Odisea que se recrea en *El Ciego de Quíos*, significativamente, de manera doble: aquella en la que Nausícaa pide al héroe ser recordada en virtud de su ayuda (*Od.* VIII 457-468). Antonio Prieto inserta esta petición de recuerdo en el centro de sus intereses y la lleva hasta sus últimas consecuencias literarias y metaliterarias. Por una parte, recordamos a Nausícaa en prácticamente cada uno de los personajes femeninos jóvenes que van apareciendo en la novela (desde la musa Ifigenia, pasando por Eurídice y por una hetera llamada Yanira). Todas las mujeres se confunden con Nausícaa. En segundo lugar, la petición de recuerdo, unida al encuentro pasajero del aedo con esas Nausícaas en la edad de donceller, tiene como consecuencia la fijación inamovible del personaje en una edad y momento determinados. Las Nausícaas se tipifican, convertidas en un personaje que no sufre cambios. En ningún momento la acción se focaliza desde el punto de vista de estas jóvenes, que siempre son vistas desde los ojos del peregrino. Constituye esto una regresión en cuanto a la complejidad que alcanza la caracterización de la Nausícaa homérica. Estas jóvenes, a pesar de su constante presencia son, más que un personaje con vida, del que podríamos imaginar futuras acciones o decisiones, una imagen recurrente que simboliza el anhelo de permanencia que se alcanza con la memoria y que interesa profundamente a Antonio Prieto:

- Cuando estés en tu patria lejana – aseguró Eurídice – yo seguiré teniendo en mis oídos el sonido de tu voz. Cuando estés en tu patria lejana, recuérdame.

p. 150

- Ve, extranjero, a tus mares – saludó Nausícaa –, y cuando llegues a tu tierra no me olvides (...) – Cuando esté en mi tierra, cada día te invocaré como a una diosa y recordaré que me diste vida.

p. 197

En segundo y último lugar, podemos hablar de la importancia que tiene el sentido de la mirada a lo largo de la novela. Su principal función es ser fuente de inspiración: por ejemplo, la musa Ifigenia inspira a través de su mirada el relato biográfico del peregrino. Además, la aparición de las diversas Nausícaas casi siempre va acompañada de un comentario acerca de su mirada. En otras ocasiones, el acto de mirar y ser mirado se

identifica con el acto de vivir. A nuestro juicio, esta obsesión con la mirada y su asociación frecuente con el personaje de Nausícaa podría relacionarse con el carácter del encuentro entre el héroe y la princesa en el poema homérico, en el que el cruce de miradas entre los dos personajes tiene un peso importante.

(...) yo iba asimilando que el conocimiento se interpreta y expresa a través del mundo de la visión.

p. 14

Mirar y vivir eran la misma cosa (...) un acto pleno de existencia del que nos privaba la muerte despojándonos de la mirada y de la posibilidad de ser vistos”.

p. 18

Tú miras y te miran y eso es la vida.

p. 29

## 9. Recapitulación

A lo largo de este capítulo hemos podido comprobar las distintas variaciones que experimenta el episodio y el personaje de Nausícaa en los desarrollos narrativos contemporáneos. Por un lado, encontramos una imitación del episodio de carácter muy general en la estructura de la novela de Stifter, acompañada de menciones explícitas a la princesa feacia y de alusiones al ambiente feacio. Giraudoux, por el contrario, reelabora al completo el episodio sustituyendo al héroe por Elpénor y creando, en consecuencia, una serie de confusiones que aportan un tono humorístico y paródico a la reelaboración. Pérez de Ayala toma el episodio del encuentro como punto de partida para narrar en el formato de novela breve la historia de Marco de Setiñano en el contexto de la España rural de la época. Joyce, por su parte, evoca el encuentro en un episodio de su *Ulysses* a través de las miradas de Gerty MacDowell y Leopold Bloom. Por último, tanto Graves como Prieto parten de una misma idea: contar la historia de la invención y composición de los poemas homéricos. Para ello, Graves se sirve de la hipótesis que Butler expone en *The Authoress of the Odyssey*, retratando a Nausícaa como autora de la *Odisea* y combinando el episodio feacio con los sucesos de Ítaca en una misma historia. Se trata de una de las más importantes reelaboraciones del episodio feacio: por lo novedoso de su argumento, por la amplitud de tratamiento y por la configuración del personaje de Nausícaa en relación con el tema de la inspiración poética. Por último, Prieto nos presenta la historia del autor de la *Iliada* y la *Odisea*, el joven peregrino que acaba convirtiéndose en aedo. En ella inserta varias reelaboraciones del episodio y reiteradas menciones y alusiones al personaje de Nausícaa, de especial importancia en la obra de Prieto.

## **CAPÍTULO VII: NAUSÍCAA Y EL EPISODIO DE LOS FEACIOS EN LA LÍRICA CONTEMPORÁNEA**



A lo largo de este capítulo analizaremos una selección de tratamientos líricos del personaje de Nausícaa y del episodio de los feacios. Dada la prolífica fortuna del tema odiseico en la literatura contemporánea y, especialmente, en la poesía, las menciones y alusiones a la princesa feacia en el contexto de los viajes del héroe es cuantiosa y dispersa. En este tipo de evocaciones aparecen mencionados con frecuencia otros personajes femeninos del poema homérico (Penélope, Calipso, Circe o las Sirenas) y la voz poética suele identificarse de manera frecuente con Odiseo<sup>429</sup>. Por tanto, acotamos el estudio de los desarrollos poéticos del episodio lo acotamos a una serie de textos en los que la aparición de Nausícaa va más allá de la mera mención. En primer lugar, analizamos una selección de textos líricos en lengua catalana (Carles Riba, Agustí Bartra, Mercè Rodoreda). En segundo lugar, examinamos, en el ámbito de la poesía española contemporánea, dos poemas de Luis Alberto de Cuenca. Dedicamos, por último, un epígrafe al famoso poema de Yannis Ritsos titulado “Nausícaa”.

### 1. El personaje de Nausícaa en la poesía catalana

La presencia de la *Odisea* en la poesía de Carles Riba está estrechamente relacionada con su trabajo paralelo de editor y traductor del poema homérico. Las *Elegies de Bierville*<sup>430</sup> están escritas entre abril del 1939 y agosto de 1942 durante su exilio en Francia. La primera edición completa es de 1949. La séptima elegía toma como punto de partida la escena del viaje durmiente de Odiseo a Ítaca en la nave feacia (*Od.* XIII 70-92):

He navegat com Ulisses pel noble mar que separa,  
amb un titànic somrís d'obediència a l'atzur,  
l'illa de l'últim adéu, on es va inclinà' el meu migdia,  
i el necessari ponent, dolç d'una glòria sagnant.  
Sobre la rosa dels astres, set vents, atònits deixaven  
que n'exultés un de sol, el decretat del retorn.  
Si el magnànim heroi dormí dins la popa segura  
més profundament que per cap vi ni per mort,  
és contat com els ulls dels reials mariners ho veieren:  
l'interior treball, ell va saber-lo amb els déus,  
pel que jo sé de mi.  
(vv. 1-11)

La voz poética apunta desde el comienzo, con la metáfora del transcurso de la jornada (“el meu migdia”, “el necessari ponent”), a un cambio de etapa vital: el fin de la

---

<sup>429</sup> Conde Parrado (2005: 81-100) realiza un recorrido por las diversas evocaciones odiseicas en la poesía contemporánea, ubicado en la antología *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, 2005. Tanto la sección de Conde Parrado como la antología en su conjunto se encuentran convenientemente referenciadas en el apartado bibliográfico de este trabajo.

<sup>430</sup> El título recuerda sin duda a las *Elegías de Duino* de Rilke, escritas también tras un acontecimiento bélico de gran magnitud, la Primera Guerra Mundial.

madurez y el comienzo de la vejez, ligada al retorno. A continuación, alude a la escena homérica antes mencionada. La aparente imperturbabilidad del héroe durante el sueño profundo, sin embargo, no refleja el sufrimiento interno que tan sólo conocen los dioses y el que regresa. Es interesante la perífrasis utilizada para Esqueria – o más bien Corfú, pues Riba, que en las notas al poema menciona su visita a Ítaca, quizá tenía en mente más bien esta localización –: “l’illa de l’últim adéu”<sup>431</sup>. Tal como lo vemos, podría estar connotando dos hechos: el episodio feacio como última etapa del regreso y, de manera más concreta, la despedida de Odiseo y Nausícaa. Algunos afirman que Riba podría estar refiriéndose aquí de manera metafórica a su despedida de Cataluña a raíz del exilio<sup>432</sup>.

Oh! com era nua, com era  
abandonada, la fe que a favor meu va lligar  
els dos mons, que em volien, de banda i banda de l’ombra!  
No atreta pel fi: ans virginal a un impuls  
que em travessava d’enllà de la meva innombrable aventura  
i de mes pròpies arrels;  
(vv. 11-16)

En los versos siguientes, según nuestra interpretación, el poeta podría estar evocando en cierta forma a la princesa feacia al hablar de la fe: desnuda, abandonada y virginal. También alude a la diatriba a menudo asociada en la tradición al héroe homérico al hablar de los dos mundos, separados por la sombra del sueño, que reclaman su presencia: el de Nausícaa frente al de Penélope, el de la experiencia a través del viaje frente al del regreso.

Agustí Bartra, por su parte, comienza a gestar su *Odisseu*, que se publicará por primera vez en 1953, a finales de la década de los cuarenta. Después de diez años ya en el exilio y tras la “aceptación” del régimen franquista por parte de las instituciones internacionales, la certeza de que no podrá regresar a su tierra de manera indefinida constituye un punto de inflexión en su vida y en su obra. Sus proyectos literarios tras las experiencias derivadas de la guerra<sup>433</sup> (*L’arbre de foc*, *Crist de 200.000 braços* y *Màrsias i Adila*) tienen ya un carácter ambicioso, dignificante y reparador. Sin duda los paralelismos entre Bartra y el héroe homérico son evidentes en lo concerniente al anhelo del hogar y a la dificultad para regresar a él. Aunque también existe una importante correspondencia en el plano psicológico: al igual que para Odiseo es de suma relevancia

---

<sup>431</sup> La perífrasis ha servido a la profesora, investigadora, poeta y gran conocedora de estas elegías de Riba Marta López Vilar (2016: 39-40) como título de un poema que habla también de la famosa despedida. La voz poética se corresponde con la de Nausícaa, que se dirige al héroe a modo de *Heroida* ovidiana. Lo interesante de esta reinterpretación es el deseo que muestra la princesa por olvidar al héroe de la misma manera que, está segura, él la olvidará: “Pero yo no sé a qué dios suplicar tu mismo sueño / el presagio de nieve que ahora cae / en tu pálida memoria que no regresará”.

<sup>432</sup> Cf. López Vilar (2014: 268).

<sup>433</sup> Lo que Abrams llama “experiencias traumáticas de la modernidad”, que en Bartra se concretan, además de en las vivencias propias de la guerra y la huida de la patria, también en la estancia en campos de concentración. Cf. Sam Abrams, D. (2008). “Pròleg” en *Agustí Bartra. Odisseu*, Barcelona, pp.7-28.

en su restitución heroica el hecho de poder relatar su historia ante los feacios, así también encuentra Bartra en la creación literaria, y en concreto en su *Odisseu*, un método terapéutico para afrontar y superar las cruentas consecuencias del conflicto bélico. Desde el punto de vista de las influencias literarias, Bartra tiene como referencia más cercana tanto la obra de Maragall como la de Carles Riba, cuya edición y traducción de la *Odisea* llega a sus manos en 1948. También el ámbito anglosajón y norteamericano (James Joyce o T. S. Eliot, por ejemplo) es de gran importancia en esta etapa de su creación literaria, gracias en gran medida a sus diversas estancias en universidades estadounidenses.

*Odisseu*<sup>434</sup> presenta un tratamiento peculiar del contenido homérico: en primer lugar, por la combinación de diferentes géneros (narrativa, poesía y diálogo dramático); en segundo lugar, por la selección y estructuración de los episodios y las alteraciones en su tratamiento, así como por la introducción de nuevos personajes y escenas. El episodio de los feacios se evoca de manera doble en el tercer bloque de la obra, dedicado a los personajes femeninos de la *Odisea* (Nausica, Circe, Calipso y Penélope). En primer lugar, se introduce una escena teatral en la que conversan la princesa, sus hermanas y un personaje llamado “la mare orba”, es decir, la madre ciega. La princesa les habla sobre el día en que tuvo el sueño, que no sigue el contenido homérico – la admonición de Atenea –, sino que más bien está constituido por numerosos presagios simbólicos que le anuncian el acercamiento inminente del día de su boda. A continuación, la joven cuenta cómo le pidió el carro a la madre para ir al río a lavar y cómo apareció allí el héroe. La princesa describe al extranjero con admiración y detalle, resume desde su perspectiva todo el episodio, lamentando profundamente su partida. El capítulo termina con una escena en la que Ulises da órdenes a los tripulantes para la partida:

LA VEU D’ULISSES: De pressa! Les drisses! El vent infla la vela! Deixeu els rems! Tu, Euri, a la cofa! Aferreu l’ànchora d’una vegada! (Després d’una pausa.)  
¿Qué m’estàs dient, Euríloc? Eh? Sí, potser, sí...Recordo que era l’única que no reia de les tres. Com se diu...?

p. 231

En claro contraste con los sentimientos expresados por la joven, vemos a un héroe que ni siquiera recuerda el nombre de Nausica. La segunda recreación del episodio se introduce a continuación bajo la forma de poema, titulado “La cançó de Nausica”. Lamenta la princesa a lo largo de diez estrofas la partida de Ulises:

Del record immens d’Ulisses  
sóc l’esposa de blancor:  
sal de llàgrimes ventisses  
i mocador.

A l’adéu visc enasprada,

---

<sup>434</sup> En Pòrtulas (2009) podemos encontrar algunas notas generales sobre la obra y su concepción desde la perspectiva del poema homérico.

tinc el cor a dalt del gest.  
Què faré de ma mirada  
tan plena d'est?

Ai, quina aspra primavera  
tot de sobte s'ha badat  
en ma llarga cabellera  
de soledat!  
(vv. 1-12)

Casada con un recuerdo y estancada en el momento de la despedida, la joven expresa su desesperación y soledad. A continuación, se combinan las metáforas náuticas con las que tienen que ver con el lavado de la ropa para aludir a la nostalgia de Ulises que la joven siente cada noche, liberada de su cotidianeidad núbil, pudorosa y virginal (“del meu viure ple de vels”):

Cada nit em desamarro,  
del meu viure ple de vels,  
per pujar dalt l'altre Carro  
dels set estels,

i, deserta d'esperança,  
poso a estendre al firmament  
el llençol d'una enyorança  
teixida amb vent.  
(vv. 13-20)

Es curiosa la alusión a la Osa Mayor, por dos motivos: en primer lugar, por la evidente evocación de ese otro carro que la llevó hasta el héroe; en segundo lugar, porque la mención de una constelación recuerda sospechosamente a otra de las mujeres de la mitología abandonadas por un héroe, Ariadna, asociada a la Corona Boreal a partir de la historia de sus bodas con el dios Baco<sup>435</sup>. La joven continúa hablando de su soledad nocturna:

Trobo una ombra d'abraçada  
esperant-me al meu racó.  
Dringa, la meva arracada,  
quan dic que no.  
(vv. 21-24)

---

<sup>435</sup> Cf. *Ov. Met.* VIII 176.182 y *AA.* I 525-564.



El recuerdo del héroe se le aparece al cerrar los ojos y enciende la pasión amorosa. La descripción del *pathos* erótico rememora la sintomatología ante la contemplación del amado que describe Safo en Fr. 31 Lobel-Page:

El roig liquen de la febre  
va pujant el meu turmell...  
Ja s'encén, a ma palpebra,  
la imatge d'ell.

Mon dolor és sense ferida,  
no em tocà l'ala del foc.  
Ai, del blanc de la florida  
passaré al groc!  
(vv. 25-31)

El dolor sin herida hace referencia a la no consumación de la relación entre el héroe y la princesa, propia del desarrollo homérico. La penúltima estrofa del poema hace referencia al mar que le ha traído la fortuna de conocer a Ulises y la desgracia de arrebatárselo. Por último, la alusión al estado exánime en el que se encuentra esta Nausícaa enamorada vuelve a traernos a la memoria los últimos versos del poema patográfico de Safo:

Cançó d'odi cantaria  
contra el mar que m'ha vençut,  
aquest mar que el portà un dia  
i se l'ha endut...

La meva ànima, descalça  
com la pluja, se me'n va,  
i el el vent que, rient, l'alça  
romp a plorar.  
(vv. 32-38)

Por último, Mercè Rodoreda, conocida sobre todo por su producción narrativa y víctima también del éxodo de postguerra, publicó en vida una selección de su obra lírica en la revista *Els Marges*, en el año 1984. Recientemente, ya de manera póstuma, ha salido a la luz la edición de su poesía completa, a cargo de A. Mohino (*Agonia de llum. La poesia secreta de Mercè Rodoreda*, Barcelona, 2002<sup>436</sup>). Rodoreda dedica algunos sonetos a la reescritura de episodios odiseicos, como los de Circe y Calipso. Habla del personaje de Nausica en el soneto segundo:

---

<sup>436</sup> Desafortunadamente no hemos podido tener acceso a esta edición, que hubiese sido de gran ayuda para comprender globalmente la poética de Rodoreda y su reinterpretación de la *Odisea*.

L'espatlla nua et lluu. d'un raig de lluna encesa,  
un àngel compadit resta prop teu fulgent,  
en aquest mar desert como un desert d'argent  
només un bleix de vent vetlla per tu, princesa.

El teu nom, com un plany, es perd de mica en mica,  
seràs ben sola a dir-lo, cara al mar, dins la nit,  
un sospir de ressaca te'l durà repetit,  
irresistible i pur como tota tu, Nausica.

Dolç animal ferit pres en xarxa d'estrelles,  
verda sang del teu cel, inútils meravelles  
per als teus ulls que cerquen l'ombra que els ha deixat,

l'alta aurora cruel et posarà en els braços  
un abisme d'enyor com un ocell cansat  
dut per l'ona de sal que esborra els últims passos.

Como vemos, se trata de una descripción de la joven tras la partida del héroe que en sus detalles nos muestra la imagen de una Nausica herida y nostálgica. Se repiten aquí temas y motivos que ya hemos visto anteriormente: la desnudez de la joven (v. 1), la referencia al mar y a las olas que borran el camino de regreso del héroe (v. 3, v.14) el deseo de memoria y el inevitable olvido (vv. 5-8). Es interesante también la referencia, como en Bartra, al firmamento (v. 9).

## 2. “Nausícaa” de Luis Alberto de Cuenca

La poesía de Luis Alberto de Cuenca está llena de numerosas referencias a la tradición grecolatina<sup>437</sup> – y a otras tantas tradiciones no sólo literarias, sino también de la cultura popular -. Su interés por este episodio homérico en particular queda demostrado en uno de los más conocidos poemas dedicados a la princesa feacia en la lírica contemporánea española<sup>438</sup>. El texto en cuestión pertenece a su poemario *El hacha y la rosa* (1993). El poema describe un momento inédito, imaginado por el autor, de la estancia del héroe en tierra feacia: una interacción entre la princesa y Odiseo en el palacio de Alcínoo:

El mar de Homero ríe para ti,  
que te acodas desnuda en la baranda

---

<sup>437</sup> Un amplio análisis de la pervivencia de temas clásicos en el corpus lírico del autor es el estudio monográfico de L. M. Suárez Martínez, *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Vigo, 2010.

<sup>438</sup> No es, sin embargo, la única referencia al episodio feacio en su obra. Su poema “Alcínoo”, a modo de haiku, describe sucintamente el ambiente de la corte durante el relato del héroe. También menciona a Nausícaa, entre numerosas referencias míticas, en el poema “Encuentro del autor con Fernando Aroza”.

en busca de aire fresco, con la copa  
de néctar en la mano, mientras vienen  
y van los invitados por la fiesta  
que has dado en el palacio de tu padre.  
El aire puro inunda tus pulmones  
y el néctar se te sube a la cabeza.  
(vv. 1-8)

La primera parte del texto nos muestra a una Nausícaa ligeramente ebria que mira el horizonte marino. La desnudez y el mar vuelven a estar presentes en la recreación del ambiente y del personaje. El sutil anacronismo<sup>439</sup> de la fiesta organizada por la princesa en el hogar paterno, junto con las repetidas menciones al néctar, evocan la idiosincrasia hedonista de los feacios en la tradición.

Llega entonces el hombre de tu vida  
a la terraza. Es una hermosa mezcla  
de fortaleza y sabiduría.  
Ulises es su nombre. Tú no ignoras  
que pasará de largo. Ya soñaste  
su desdén tantas veces. Pese a todo,  
el brillo de sus ojos insinúa:  
“No me canso de verte”. Y tus oídos  
reclaman: “Háblame, dame palabras  
para vivir”. Y con el sexo dices:  
“Dueño mío, haz de mí lo que te plazca”.  
Todo es entrega en ti, dulce Nausícaa.  
Pero él está aburrido de la fiesta,  
perdido en el recuerdo de su patria,  
y no se fija en ti, ni en ese cuerpo  
de diosa acribillado de mensajes  
que nunca llegarán a su destino.  
(vv. 9-25)

En la segunda parte del texto se cuenta la aparición del héroe, representado como hombre de acción y pensamiento. Aunque se advierte que Nausícaa es sabedora de su inevitable partida, se describe su deseo hacia el héroe tanto intelectual como sexual. Como vemos, la joven princesa en su significativo mirar al horizonte y en el aprecio por

---

<sup>439</sup> En Martínez Sariago – Laguna Mariscal (2010: 403) se habla de la correlación entre la escena mítica y la vivencia personal: “El sujeto lírico se presenta como un *alter Homerus*, un segundo Homero que cuenta la peripecia basándose en las semejanzas entre el escenario mítico y el referido en el poema: el lujo de la fiesta, la belleza de la hija del anfitrión, el desinterés del tercer invitado y su deseo de regresar a su patria con su familia. En tanto que se usa una anécdota mitológica para la expresión de una experiencia concreta, esta composición supone una combinación muy representativa de culturalismo y poesía de la experiencia”.

los relatos del héroe retoma características ya presentes en la protagonista de la tragedia de Maragall. A esto se añade lo explícito de su anhelo erótico y el ambiente epicúreo que la envuelve, que nos recuerda, entre otras, a la Nausícaa de Gala.

### 3. “Nausícaa” de Yannis Ritsos

Yannis Ritsos trata y menciona el episodio feacio en más de una ocasión en su obra poética. Nosotros nos centraremos, sin embargo, en el poema dedicado en exclusiva al personaje de la princesa feacia, del año 1966. El texto se enmarca en la caudalosa vertiente del poeta griego dedicada al tratamiento de figuras femeninas del mundo mítico. El sujeto poético es Nausícaa, que se dirige en primera persona a su nodriza Eurimedusa. Temporalmente, todo parece indicar que la escena se ubica en la primera noche que el héroe pasa en el palacio de Alcínoo. La escena se sumerge en la cotidianeidad femenina, los preparativos de una doncella y su nodriza previos al sueño, algo común en la ambientación poética de Ritsos<sup>440</sup>.

En su conjunto, el texto muestra la zozobra que siente la joven después la llegada de Odiseo, que en ese momento duerme en la habitación contigua. Esta inquietud se refleja en su falta de hambre y de sueño, en su conversación agitada y exigente con la nodriza:

Σβήσε το λύχνο, γριά Ευρυμέδουσα, τί κάνεις τόσην ώρα;  
Μήτε πεινάω, σου λέω, μήτε νυστάζω. Το μόνο που θέλω  
είναι να κλείσω τα μάτια μου. Ρίξε μου μια κουβέρτα ακόμα.  
Και τί που κάνει ζέστη; Εγώ κρυώνω.  
(vv. 1-4)

A continuación, le cuenta que ha visto desnudo y relata sus anhelos respecto al héroe:

Ολόγυμνο τον είδα, νένα,  
δίπλα στα σκoίνα, κι είχε φύκια στα μαλλιά του. Άλλο δε θέλω  
μονάχα να του βγάλω ένα προς ένα τα μικρά χαλίκια  
που ’χαν κολλήσει στις γυμνές πατούσες του και να του βάλω  
ετούτο το λουλούδι, που κρατώ στον κόρφο μου, στα δυο του δάχτυλα  
κει που χωρίζουν από το λουρί του σάνταλου.  
(vv. 4-9)

Morales Ortiz dedica un breve análisis de este poema (2011: 450-451) en su artículo dedicado al tratamiento de la mujer en la obra de Ritsos, especialmente en la *Helena*. Así pues, comparándolo con otro texto del poeta griego, “Penélope”, la autora evidencia la particular perspectiva que adopta Ritsos respecto al tratamiento de episodios míticos, escogiendo un momento muy concreto que representa el papel de “la mujer en

---

<sup>440</sup> Cf. Morales Ortiz (2011: 447-448).

segundo plano ante el héroe”. Si bien la escena es sin duda novedosa, no debemos olvidar que ya en el poema homérico (*Od.* VI 239-246) la joven Nausícaa aprovecha el momento de soledad junto a sus doncellas, mientras el héroe se baña, para manifestar – aunque de manera menos explícita y más indirecta que en el poema de Ritsos – su admiración y atracción hacia el héroe, deseando un esposo así.

#### 4. Recapitulación

A lo largo de este análisis selectivo hemos podido observar la variedad de tratamientos líricos contemporáneos que han desarrollado autores de diversas procedencias. En un primer bloque, los textos catalanes presentan en común el contexto histórico del exilio de cada uno de los autores. Tanto Riba, Bartra como Rodoreda sufrieron la consecuencia del exilio. El claro correlato biográfico de muchos autores de la época con el tema de la *Odisea* y las dificultades del héroe para regresar a su patria tiene sin duda mucho que ver con la prolífica pervivencia del mito en la literatura catalana contemporánea. Los acercamientos al episodio, sin embargo, presentan algunas diferencias. En primer lugar, frente a los tratamientos de Riba y de Rodoreda, Bartra destaca en su perspectiva y focalización, dando voz de manera directa a la princesa feacia. Riba, por su parte, en una alusión más tangencial respecto al argumento del poema, toma como punto de partida la escena del regreso de Ulises, sumido en un profundo sueño, en el barco feacio. Rodoreda, por último, comparte con Bartra el tratamiento psicológico del personaje en un momento determinado: tras la partida del héroe. Luis Alberto de Cuenca y Ritsos, sin embargo, seleccionan escenas ubicadas en otros momentos críticos del episodio. El poeta español, por un lado, retrata a los personajes de Nausícaa y Odiseo en el contexto distendido de una fiesta en palacio. Ritsos, sin embargo, reproduce el aislamiento femenino frente al mundo exterior masculino a través de un monólogo de Nausícaa dirigido a su nodriza antes de dormir, en el entorno de sus dependencias. Todas las escenas descritas – salvo el caso de la elegía de Carles Riba – no son una reescritura de ningún pasaje homérico en concreto, sino que aprovechan las lagunas de la narración y los hechos sin relatar para imaginar novedosas interacciones y ambientes que ahonden en la configuración de los personajes. Podría decirse, en términos narratológicos, que este tipo de reelaboraciones líricas son en su mayoría continuaciones paralípticas de la *Odisea*, pues colman lo que Genette (1962: 219) llama elipsis laterales: ¿qué hacía Nausícaa cuando Odiseo dormía en otra habitación de palacio? ¿O mientras se preparaba para partir en la nave feacia? El caso de Luis Alberto de Cuenca es un tanto especial, pues el escenario imaginado no se corresponde con ningún pasaje homérico – si acaso, recuerda a las celebraciones propias del banquete descrito en la *Odisea* –. También todas ellas, excepto otra vez la de Riba, escogen el motivo erótico como centro temático de sus composiciones. Respecto al carácter de la princesa que cada uno ha optado por representar, es notable – incluso en el texto de Riba en el que hay una posible alusión a la princesa feacia – la sexualización y erotización, en mayor o menor medida, del personaje. Se alejan así del modelo homérico, en el que es meramente sugerida la admiración entre los dos protagonistas del encuentro. El desarrollo amoroso de la interacción, que en la *Odisea* no es más que un hecho remotamente potencial y vinculado

siempre al matrimonio, realmente tampoco se da en estos casos. Lo que sí se muestra en casi todos ellos, plagados de motivos literarios propios de la poesía erótica, es un mayor grado del deseo amoroso y de la manifestación del mismo por parte de la princesa feacia.

## **CONCLUSIONES**





A lo largo de este trabajo hemos analizado la fortuna literaria que tanto la figura de Nausícaa como el episodio homérico de los feacios han tenido desde la Antigüedad hasta nuestros días. El panorama trazado nos muestra la variedad de tratamientos, los diferentes aspectos del episodio que han sido de interés, el desarrollo de los personajes de Nausícaa y de Odiseo, las novedades que en ocasiones se han introducido y también los elementos que se han suprimido o transformado según las intenciones y objetivos de cada autor. La suerte que ha tenido la tradición literaria del episodio se concentra sobre todo en la época grecolatina y en la contemporánea. En el medievo la difusión del episodio es continuada a partir de la versión antihomérica de Dictis. En el Renacimiento y el Barroco, la transmisión se da a través de los compendios mitográficos y de las traducciones del poema homérico, por un lado, y, por otro, en diversas evocaciones literarias que, aunque no exentas de relevancia, no constituyen una reelaboración *per se*. Desde el punto de vista de los géneros literarios, la fortuna del episodio ha sido notable tanto en el teatro, gracias en gran medida a Goethe, como en la narrativa, que nos brinda una de las más elaboradas reinterpretaciones del tema, *La hija de Homero* de Robert Graves. También en el ámbito de la lírica contemporánea, y muy especialmente en la literatura catalana, encontramos varias reelaboraciones de interés centradas, en su mayoría, en el personaje de Nausícaa.

El episodio de los feacios constituye la última etapa de las aventuras del héroe y el lugar donde recomienza de manera definitiva su restitución heroica. La posición del episodio en el conjunto de la obra es notable desde el punto de vista estructural, pues constituye la puerta de entrada y de salida a la narración en primera persona del héroe, siendo Esqueria el marco espacial donde el poeta introduce el largo relato analéptico de Odiseo. El episodio feacio, por tanto, corresponde, a excepción del canto V y de parte del canto XIII, con la totalidad del segundo bloque temático del poema, conocido como el Νόστος (*Od.* V-XIII). El encuentro con Nausícaa es el pasaje que más ha interesado en la recepción y tradición del texto. Desde el punto de vista formal, los símiles dedicados a la joven, comparada con la diosa Ártemis (*Od.* VI 102-109) y con un retoño de palmera (*Od.* VI 160-169), han gozado de mucha fortuna en las diversas reinterpretaciones y evocaciones. De Odiseo se ha aprovechado en gran medida su primer discurso dirigido a la joven, en el que sobresalen el motivo de la duda sobre la procedencia divina de la muchacha (*Od.* VI 149-152) y el tópico del μακαρισμός (*Od.* VI 153-159), además del mencionado símil con la palmera de Delos. Desde el punto de vista temático, el matrimonio es uno de los leitmotiv del episodio que más se ha desarrollado y transformado en las obras de la tradición. También es clave comprender, para enfrentarnos a la pervivencia del episodio, la importancia de la sugestión erótica durante el momento del encuentro y la admiración mutua que parece darse entre los dos personajes.

Después del análisis realizado, podemos agrupar el conjunto de textos tratados en tres tipos, según el grado de acercamiento al episodio y/o al personaje de Nausícaa: reelaboraciones, evocaciones y menciones. Esta división es de carácter orientativo y general, nos será de utilidad para tener una primera visión de conjunto, pues no siempre es fácil encajar dentro de una de estas categorías ciertas obras de carácter complejo y de

gran carga intertextual, como pueden ser la *Eneida* o el *Télémaque*. Por otro lado, hay obras que presentan no uno, sino varios tipos de recreación, como es el caso de las *Argonáuticas* de Apolonio, que introduce propiamente un episodio de los feacios en el canto cuarto y una serie de diversas alusiones al encuentro de Nausícaa y Odiseo en el canto tercero.

Las menciones, en primer lugar, evidencian en buena medida cómo se ha desarrollado desde antiguo la imagen que se tiene tanto de los feacios como de Nausícaa en el imaginario literario. Por una parte, el pueblo feacio – muchas veces aludido a través de la figura de Alcínoo – se asocia mayormente a dos temas: el de la vida indolente y costumbres hedonistas, por un lado, y, por otro, el del entorno idílico que habitan, ligado a la fertilidad de sus huertos y jardines. Por otra parte, el personaje de Nausícaa es nombrado la mayoría de las veces con intención moralizante a propósito de su comportamiento, juzgado virtuoso por unos y reprochable por otros.

En segundo lugar, las evocaciones del episodio muestran las escenas, elementos y recursos compositivos que han suscitado más interés y que han tenido más fortuna a lo largo de la tradición, así como su adaptabilidad a los contextos de otros relatos. En primer lugar, podemos hablar de pasajes alusivos en textos cuyo contenido no remite estructuralmente al motivo del héroe que llega como extranjero a la corte de un rey. En esta categoría encontramos: las dos evocaciones de Ovidio en sus *Metamorfosis* que contienen referencias al discurso suplicante de Odiseo y también a la escena de despedida; la alusión de Poliziano, que también adapta las primeras palabras del héroe a Nausícaa en sus *Estancias*; por último, Ronsard, que hasta en dos ocasiones introduce el motivo del μακαρισμός en su obra lírica. En segundo lugar, podemos hablar de textos que comparten el motivo folclórico del héroe que llega a un reino extranjero: es el caso del canto tercero de *Argonáuticas* con la llegada de Jasón a la Cólquide; de la *Eneida* con la llegada del héroe Eneas a Cartago; de la *Aquileida* de Estacio con la visita de Ulises al palacio de Licomedes; de la *Historia Apollonii regis Tyri* y Apolonio en la corte de Arquístrates; de la *Franciade* con la presencia de Francus en la corte cretense de Dicée; de *Os Lusíadas* con la estancia de Vasco de Gama en Melinde; del *Télémaque* con el paso de Telémaco por Ogigia y Salento. En estas ocasiones se aprovecha el contexto para introducir alusiones a escenas del episodio feacio, para reflejar rasgos de Nausícaa o sus compañeras en los personajes femeninos de turno o para adaptar patrones estructurales del pasaje homérico. Esto último ocurre tanto en *Os Lusíadas* como en el *Télémaque*, que integran el apólogo de las aventuras pasadas del héroe en la corte de Melinde y en Ogigia, respectivamente. Podemos hablar también de evocación en el caso de *Der Nachsommer* de Stifter, pues, además de las menciones explícitas a Nausícaa, en cierta medida se repite en esta obra el patrón estructural del motivo folclórico: el joven Heinrich llega a la Casa de las Rosas y allí encuentra a su futura esposa. Dentro de este grupo de evocaciones, destaca la aportación de Apolonio. En el contexto de la Cólquide, inserta dos elementos formales de la escena del encuentro homérico: por un lado, adapta el símil de Ártemis/Nausícaa (*Od.* VI 102-109) de manera muy novedosa al personaje de Medea (*A.R.* III 876-886); por otro, evoca las dudas de la princesa feacia ante la llegada de un extranjero en uno de sus monólogos (*A.R.* III 791-801), adaptando lo que Irene De Jong llama el *potential-tis-speech* de Nausícaa (*Od.* VI 273-288).

En cuanto a los textos que podemos catalogar estrictamente como reelaboraciones, hubo varias recreaciones de peso ya en la literatura grecolatina, si bien de algunas de ellas no ha llegado el texto hasta nosotros. Es el caso de las reelaboraciones dentro del género dramático, mayoritariamente en la comedia. Estas obras, por lo que parece, son las primeras de las que tenemos noticia que seleccionan el tema feacio como argumento completo de una obra literaria, desligándolo de su idiosincrasia episódica. Así pues, sabemos que tanto Sófocles (Ναυσικάα ἢ Πλύντριάι), como Fililio (Ναυσικάα ἢ Πλύντριάι), Formis (Ἀλκίνους) y Eubulo (Ναυσικάα) contaban con títulos que evidencian, prácticamente sin género de duda, un contenido en el que la materia feacia y el personaje de Nausícaa, que daba nombre a algunas de las obras, tenían un papel central en la trama. Posteriormente, en la épica helenística, encontramos en las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio una reescritura del episodio a la manera homérica, integrada como una etapa más del viaje de un héroe (IV, 982-1223). En la narración de la huida de Jasón, Medea y los Argonautas de la Cólquide, el episodio feacio supone un punto de inflexión. En primer lugar, cumple la función de espacio de mediación en el conflicto con los colcos; en segundo lugar, es el marco en el que se celebra el casamiento entre Jasón y Medea. También el coetáneo de Apolonio, Calímaco, introduce una reescritura del episodio en el marco del regreso de los Argonautas, según parece deducirse a partir de ciertos fragmentos (frs. 12.2, 15.1, 21.6-7 Pfeiffer). Varios siglos después, ya en el siglo IV d. C., encontramos una reescritura de carácter sumario, aunque significativa y de gran trascendencia en la historia del episodio. En el libro sexto de la *Ephemeris Belli Troiani*, atribuida a Dictis, donde se introduce el relato del regreso de Ulises (VI 5-6), se cuenta su llegada a la tierra de Alcínoo por consejo del rey Idomeneo. El episodio cretense sufre aquí una contaminación del episodio homérico de los feacios en dos aspectos, pues tanto el apólogo como la restitución heroica se trasladan allí. También se introducen otras dos novedades respecto al contenido homérico: la primera es que parece ser que Alcínoo presta ayuda al héroe en el enfrentamiento con los pretendientes; la segunda es la unión matrimonial de Nausícaa y Telémaco, así como el hijo de ambos, Ptolipoorto. Aunque tenemos constancia de que no es la primera vez que se habla de estos dos personajes en clave nupcial, pues Helánico (frs. 156, 170c Jacoby) ya mencionaba su relación, sí que se trata de una obra que, por su importancia general en la transmisión del contenido “homérico” – más bien, antihomérico –, relanza el motivo del matrimonio entre Nausícaa y Telémaco, que volvemos a encontrar en las siguientes obras: en el *Roman de Troie* de Benoit de Sainte Maure (vv, 29040-29046), que sigue muy de cerca a Dictis en la reelaboración del episodio feacio; consecuentemente, en la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Collonne (XXXIV, 14); Goethe también menciona la posibilidad de unión en su *Nausikaa*, así como Lemaître en uno de los cuentos que analizamos (“Le mariage de Télémaque”). También en la epopeya de Kazantzakis encontramos el desarrollo más extenso del motivo del matrimonio entre los dos jóvenes, narrado en sus diversas fases hasta la ceremonia nupcial.

Después de Dictis y de las obras de época medieval que siguen su estela, no encontramos una reelaboración del episodio en sentido estricto hasta la *Nausikaa* de Goethe a finales del siglo XVIII, que en su estado germinal constituye un eslabón

importante en la historia de la tradición del episodio y del personaje. Si bien no está del todo definida la trama final que hubiese desarrollado Goethe, la idea inspiró a muchos otros poetas a llevar a término sus propias dramatizaciones del episodio. Esto tiene como consecuencia la existencia de un ingente corpus teatral, sobre todo en el ámbito de la literatura germana. En nuestro caso, enlazamos el análisis goethiano con la *Nausica* de principios del siglo XX del poeta catalán Joan Maragall, que se inspira en la idea general del escritor alemán y en el contenido homérico. En esta tragedia en tres actos el autor retrata la huella que la llegada, estancia y pronta partida del héroe dejan en la joven princesa. La última de las reelaboraciones teatrales que analizamos es *¿Por qué corres, Ulises?* de Antonio Gala, ejemplo representativo de la corriente desmitificadora presente en el teatro español de la segunda mitad del siglo XX.

De manera paralela, se desarrollan varias reescrituras importantes del episodio en el ámbito de la narrativa. Los cuentos de Jules Lemaître constituyen un ejemplo de narrativa breve en los que se revisita el episodio a través del personaje de Telémaco, en buena medida gracias a la influencia de Fénelon. También Jean Giraudoux se sirve del contexto feacio en la última parte de su *Elpénor* en un original tratamiento paródico. Por su parte, Ramón Pérez de Ayala brinda también una particular adaptación del episodio en *Prometeo*, en la que se recrea el encuentro entre Nausícaa y Odiseo para contar la historia de Marco y Perpetua. También Joyce traslada en su *Ulysses* el encuentro homérico a otro contexto, el dublinés, a través del cruce de miradas de la joven Gerty MacDowell y Leopold Bloom. La epopeya moderna de Nikos Kazantzakis nos ofrece una reelaboración heredera de la tradición antihomérica: Odiseo, antes de marchar de Ítaca nuevamente, ve cumplido su deseo de desposar a su hijo con la princesa feacia. *Homer's Daughter*, por otro lado, nos presenta la más extensa reelaboración del episodio y uno de los desarrollos más novedosos del personaje de Nausícaa, reconvertida aquí en autora de la *Odisea*. Esta idea, ahondar desde el plano de la ficción en los procedimientos de creación de los poemas homéricos, la encontramos también en Antonio Prieto y en su novela *El Ciego de Quíos*, si bien aquí la introducción del episodio y del personaje es más tangencial que en la obra de Graves.

En la poesía contemporánea, más allá de las menciones dispersas y puntuales al episodio y al personaje en el contexto de los viajes del héroe, hemos podido comprobar cómo se profundiza en el retrato psicológico de los personajes, sobre todo en el de Nausícaa, protagonista de la mayoría de los poemas seleccionados. Salvo en el caso de Carles Riba, que se sirve inicialmente de la escena del traslado en el barco feacio de Ulises a Ítaca para entrar a desarrollar en el resto del poema otras cuestiones relacionadas con el motivo del viaje metafórico y simbólico de la vida, el resto de los textos tratados se enfocan en el desarrollo emocional de la princesa tras el “abandono” del héroe.

Todas estas reelaboraciones configuran una amplia variedad de reinterpretaciones intertextuales del episodio. En primer lugar, encontramos el caso de Apolonio, que integra en otra historia similar – la de un viaje de regreso –, una etapa en tierra feacia. Se trata de uno de los pocos casos – si tenemos en cuenta la evocación del episodio en *Os Lusíadas*, que no cuenta con personaje femenino – en los que existe una rememoración del episodio sin la presencia explícita del personaje de Nausícaa. Su ausencia se complementa, sin embargo, con los diversos ecos a la escena del encuentro homérico en el canto tercero.

Por otro lado, en Dictis encontramos una reescritura completa del regreso del héroe en la que se transforma en gran medida el cometido de los feacios en el curso de su restitución. A continuación, hemos analizado las dramatizaciones del episodio, que por lo general tienen como consecuencia la utilización de dos recursos compositivos: la exposición sumaria de parte del contenido y la elipsis. Tanto en Maragall como en Gala hay un relato parcial y escueto de las aventuras y la supresión de algunas escenas del episodio. Las formas de acotar la acción difieren en los dos dramaturgos. Por un lado, el poeta catalán, imitando el comienzo de Goethe y siendo bastante más fiel a los hechos homéricos, abre la obra directamente con el juego de las muchachas en la playa: el primer acto lo dedica al encuentro, el segundo a la estancia del héroe en la corte y el tercero a la despedida entre la joven y Ulises. Gala, por su parte, centra su acción en la relación amorosa y en la profundización psicológica de los personajes a través de distintas conversaciones en el marco del lecho. Su encuentro no es representado en ningún momento, tampoco su despedida. En los desarrollos narrativos encontramos, en primer lugar, dos ejemplos de continuaciones del hipotexto: los cuentos de Lemaître, que narran historias de Telémaco después de que su padre haya regresado – se trataría por tanto de una continuación proléptica –, y la *Odisea* de Kazantzakis, que retoma el relato tras la matanza de los pretendientes – el autor combina la continuación con la reescritura de algunos de los últimos sucesos narrados en la *Odisea* –. En Giraudoux hay, por otra parte, un ejemplo de reescritura del episodio en clave de transfocalización, pues la acción es protagonizada por Elpénor en el lugar de Odiseo, dando lugar a numerosas escenas paródicas y confusiones. Contamos también con dos ejemplos narrativos de transposición diegética espacial, el *Prometeo*, que traslada el episodio a la sociedad española de la época y el *Ulysses*, que hace otro tanto con la *Odisea*, ubicándola en el Dublín de 1904. Por último, tanto Graves como Prieto presentan un mismo juego metaliterario respecto a la *Odisea*: en ambos casos se ofrece una explicación del origen de la composición del hipotexto, indagando en los procesos de autoría y de inspiración poética. Tres de estas reelaboraciones, la de Maragall, la de Giraudoux y la de Graves suponen una expansión del imaginario feacio: bien a través de la inserción de nuevos personajes o de la profundización en el carácter del pueblo y el ambiente feacio a través de la descripción de lugares y costumbres. Por último, encontramos una serie de continuaciones paralípticas en las reelaboraciones líricas: Bartra y Rodoreda muestran a la princesa tras la partida del héroe; Ritsos, por su parte, traslada el foco contextual a las habitaciones de la joven en tanto que el héroe duerme también en el palacio tras su llegada a la corte.

Los principales temas que se tratan a través de la recreación de este episodio son tres: la hospitalidad, el matrimonio y el despertar amoroso en la juventud. En el libro cuarto de las *Argonáuticas*, por ejemplo, es evidente la utilización de los dos primeros, ya que los feacios son el marco donde se celebran las bodas de Jasón y Medea y donde les acogen casi como en el hogar en su huida de los colcos. En *¿Por qué corres, Ulises?* la discusión en torno al matrimonio, con el telón de fondo de las inquietudes de la sociedad española de la época, forma parte del conflicto central de elección del héroe. El despertar amoroso en la joven doncella, propiciado por la aparición de Odiseo o de un trasunto o figura similar a este (Jasón, Telémaco, Elpénor, Marco de Setiñano, Leopold Bloom o Etón según el caso), es algo que está presente en la mayoría de las

reelaboraciones, tomando un cariz más sexual en algunos casos (Gala, Giraudoux) y, en otros casos, siendo más bien un despertar metafísico mediante el enamoramiento y la admiración hacia el héroe (Maragall). El erotismo y admiración sugeridos en el poema homérico tienden a magnificarse en muchas de las reelaboraciones del encuentro, llegando al desarrollo completo de la relación amorosa en varias ocasiones. Es particular la adaptación que Robert Graves hace del tema, sincronizando esta iniciación amorosa con el despertar de la inspiración poética. También es notable el interés, dentro del panorama lírico, en retratar el enamoramiento de la joven y sus sentimientos tras la partida del héroe.

El personaje de la joven Nausícaa aparece en todas las reelaboraciones salvo, como hemos dicho anteriormente, en Apolonio. Por lo general, su carácter sigue de cerca los rasgos homéricos de pudor y virtud. Las obras en las que encontramos a una Nausícaa más irreverente responden en gran medida a una focalización moderna del personaje, como es el caso de Gala o, de manera menos explícita, de Joyce. El protagonismo de la joven, en ocasiones supeditado al personaje del héroe, es preeminente e indiscutible tanto en la *Nausica* de Maragall como en *La hija de Homero*. En ambas reinterpretaciones del personaje hay un gusto por el relato que no es propio del carácter homérico, pues la joven no está presente durante el apólogo del héroe en la *Odisea*. En esta novedosa característica de la personalidad de Nausícaa es posible ver en cierta forma la influencia de otro personaje femenino de la literatura latina: el de la reina Dido, que escucha apasionadamente los relatos de Eneas. También en la obra de Gala la joven escucha los relatos del héroe, aunque su actitud respecto a ellos es de indiferencia absoluta. También en las dos obras se da un proceso interesante: la contaminación del personaje de la princesa con características de un Odiseo más o menos homérico, según el caso. En primer lugar, la pulsión centrífuga que a partir de Dante acompaña al héroe de la *Odisea* se transfiere a la joven de Maragall, que anhela conocer el mundo que hay tras las fronteras de su hogar. En segundo lugar, la protagonista de Graves está dotada de la inteligencia práctica que tanto caracteriza a Odiseo: tanto es así que el trasunto del propio héroe, Etón, resalta por su bravura física más que por su agilidad mental, dejando este espacio libre para el personaje de Nausícaa. También, como ocurre con el personaje de Odiseo, encontramos apariciones de la princesa feacia que tienden a la tipificación y simplificación de su carácter: la imagen ideal de la doncella pura, inocente y prudente que en ocasiones encontramos en la tradición no se corresponde con la complejidad del personaje que, a través de unas pocas intervenciones y escenas, nos presenta el poema homérico. Esta configuración del personaje suele darse en recreaciones de carácter narrativo en las que el protagonismo recae en la figura masculina (ya sea el héroe, como en el caso de Odiseo en Kazantzakis, o de otro personaje, como en el caso del aedo peregrino de Prieto). Sin embargo, ni el tratamiento episódico ni la prevalencia del protagonismo masculino están reñidos con una configuración compleja del personaje femenino, como demuestra Joyce, que presenta con detalle las diferentes caras de Gerty MacDowell. Por último, pese a la brevedad formal de los tratamientos líricos y aunque el enfoque sea primariamente el del enamoramiento y posterior abandono del amado, se logra por lo general una notable profundización emocional del personaje.

Al héroe homérico lo encontramos en sus múltiples versiones. En el ámbito de las representaciones teatrales, Maragall construye un Ulises que, pese a la profunda y verdadera admiración que visiblemente le causa Nausícaa, sigue siendo fiel al deseo homérico del regreso a la patria y a la esposa; en Gala vemos a un héroe ridiculizado ante la indiferencia de una joven y forzado a regresar, por mera costumbre, a su matrimonio. En las representaciones narrativas, salvo en el caso de Kazantzakis – que sigue la tradición de la *Divina Comedia* en la configuración de Odiseo –, el personaje protagonista masculino que interactúa con Nausícaa ha sido reemplazado de alguna manera: por Elpénor en Giraudoux, por Marco de Setiñano en Pérez de Ayala, por Leopold Bloom en Joyce, por Etón en Graves y, en último lugar, por el peregrino en la novela de Prieto.

A lo largo de este trabajo hemos podido realizar, en definitiva, un amplio recorrido por las diversas formas literarias de la tradición en las que encontramos evocaciones, menciones o reescrituras del episodio de los feacios y del personaje de Nausícaa. Si bien nuestro análisis está forzosamente acotado a un número determinado de obras, la fuente del tema feacio, y en general de la *Odisea*, es inagotable y trasciende lo meramente literario. El personaje de Nausícaa cuenta con una polifacética presencia en el mundo contemporáneo, desde el ámbito literario, pasando por el formato del cómic, hasta en el mundo de las ciencias naturales: el yate que Faulkner llama “Nausikaa” en su novela *Mosquitos*, el manga *Nausicaä en el Valle del Viento* de Hayao Miyazaki – del que luego hizo una adaptación cinematográfica – o el acuario público más grande de Europa, el Nausicaá - Centre national sur la mer, situado al norte de Francia. También el conjunto de los feacios mantiene su estela en el imaginario contemporáneo. La indolencia, por ejemplo, a la que tanto se les ha asociado a lo largo de la tradición es también la de Tadzio en *Muerte en Venecia*, el “pequeño feacio” que tiene el privilegio de poder marcharse a dormir cuando le plazca:

Aschenbach lächelte. Nun kleiner Phäake! dachte er. Du scheinst vor diesen das Vorrecht beliebigen Ausschlafens zu genießen. Und plötzlich aufgeheitert rezitierte er bei sich selbst den Vers:

»Oft veränderten Schmuck und warme Bäder und Ruhe<sup>441</sup>.

---

<sup>441</sup> Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, München, 1912, p. 40. El verso citado es *Od.* VIII 249.





## **CONCLUSION**



Tout au long de cette recherche, nous avons analysé la fortune littéraire de la figure de Nausicaa et l'épisode homérique des Phéaciens de l'Antiquité à nos jours. L'horizon d'ouvrages sélectionnés nous montre la variété des traitements, les différents aspects de l'épisode qui ont retenu l'attention des auteurs, l'évolution des personnages de Nausicaa et d'Ulysse, les nouveautés parfois introduites et aussi les éléments qui ont été supprimés ou transformés selon les intentions et les objectifs de chaque auteur. La tradition littéraire de l'épisode se concentre surtout à l'époque gréco-latine et contemporaine. Au Moyen Âge, le traitement de l'épisode suit la version anti-homérique de Dictis. À la Renaissance et au Baroque on trouve l'épisode dans les recueils mythographiques et les traductions du poème homérique et, d'autre part, dans diverses évocations littéraires qui ne constituent pas une réécriture proprement dite. Du point de vue des genres littéraires, la fortune de l'épisode a été remarquable au théâtre, grâce en grande partie à Goethe et au genre narratif, où l'on trouve l'une des réinterprétations les plus élaborées du thème, *Homer's Daughter* de Robert Graves. Dans le domaine de la poésie contemporaine, et tout particulièrement dans la littérature catalane, on trouve aussi plusieurs textes intéressants centrés, pour la plupart, sur le personnage de Nausicaa.

L'épisode des Phéaciens constitue la dernière étape des aventures du héros et le lieu où sa restitution héroïque recommence définitivement. La position de l'épisode dans l'ensemble de l'œuvre est notable du point de vue structurel, puisqu'il constitue la porte d'entrée et de sortie de la narration à la première personne du héros, Esquéria étant le cadre spatial où le poète introduit le long récit analeptique d'Ulysse. L'épisode phéacien correspond donc, à l'exception du chant V et d'une partie du chant XIII, à tout le deuxième bloc thématique du poème, connu sous le nom de Νόστος (*Od.* V-XIII). La rencontre avec Nausicaa est le passage plus célèbre à la réception et à la tradition du texte. Du point de vue formel, les comparaisons attribuées à la jeune femme, comparée à la déesse Artémis (*Od.* VI 102-109) et à une pousse de palmier (*Od.* VI 160-169), ont connu un grand succès dans les diverses réinterprétations et évocations. Aussi apprécié est le premier discours d'Ulysse adressé à la jeune femme, dans lequel ressortent le motif du doute sur l'origine divine de la jeune fille (*Od.* VI 149-152) et le thème du μακαρισμός (*Od.* VI 153-159), en plus de la comparaison avec le palmier de Délos. D'un point de vue thématique, le mariage est l'un des leitmotivs de l'épisode qui a été le plus développé et transformé. Il est également essentiel de comprendre l'importance de la suggestion érotique au moment de la rencontre et l'admiration mutuelle qui semble exister entre les deux personnages pour faire face à la survie de l'épisode.

Après l'analyse effectuée, on peut regrouper l'ensemble des textes traités en trois types, selon le degré d'approche de l'épisode et/ou du personnage de Nausicaa : réécritures, évocations et mentions. Cette division est de nature indicative et générale, il nous sera utile pur avoir une première appréciation, car il n'est pas toujours facile de classer dans l'une de ces catégories certaines œuvres de nature complexe et avec une grande charge intertextuelle, comme *l'Enéide* ou le *Télémaque*. D'autre part, il y a des œuvres qui présentent plusieurs types de réécriture, comme c'est le cas de les *Argonautiques* d'Apollonius, qui introduit proprement un épisode des Phéaciens dans le

quatrième chant et une série d'allusions diverses à la rencontre de Nausicaa et Ulysse dans le troisième chant.

Les mentions, en premier lieu, montrent dans une large mesure comment l'image des Phéaciens et de Nausicaa dans l'imaginaire littéraire s'est développée depuis l'Antiquité. D'une part, les Phéaciens – souvent évoqués à travers la figure d'Alcinous – sont majoritairement associés à deux thèmes : celui de la vie indolente et des coutumes hédonistes et celui de l'environnement idyllique qu'ils habitent, lié à la fertilité de ses vergers et jardins. D'autre part, le personnage de Nausicaa est nommé la plupart du temps avec une intention moralisante quant à son comportement, jugé vertueux par certains et répréhensible par d'autres.

Deuxièmement, les évocations de l'épisode montrent les scènes, les éléments et les ressources compositionnelles qui ont suscité le plus d'intérêt et qui ont eu le plus de succès tout au long de la tradition, ainsi que leur adaptabilité aux contextes d'autres histoires. En premier lieu, on peut parler de passages allusifs dans des textes dont le contenu ne renvoie pas structurellement au motif du héros qui arrive en étranger à la cour d'un roi. On trouve dans cette catégorie : les deux évocations d'Ovide dans ses *Métamorphoses* qui contiennent des références au discours de supplication d'Ulysse ainsi qu'à la scène d'adieu ; l'allusion de Poliziano, qui adapte également les premiers mots du héros à Nausicaa dans ses *Stanze*; Ronsard enfin, qui introduit même deux fois le motif du μακαρισμός dans son œuvre lyrique. Deuxièmement, on peut parler de textes qui partagent le motif folklorique du héros qui arrive dans un royaume étranger : c'est le cas du troisième chant des *Argonautiques* avec l'arrivée de Jason à la Colchide; de *l'Enéide* avec l'arrivée du héros Enée à Carthage; de *l'Achilléide* de Stace avec la visite d'Ulysse au palais de Lycomède; de *l'Historia Apollonii regis Tyri* et Apollonius à la cour d'Archistrates; de *la Franciade* avec la présence de Francus à la cour crétoise de Dicée; d'*Os Lusitadas* avec le séjour de Vasco de Gama à Melinde; du *Télémaque* avec le passage de Télémaque par l'Ogygie et Salento. À ces occasions, le contexte est utilisé pour introduire des allusions à des scènes de l'épisode phéacien, pour refléter des traits de Nausicaa ou de ses compagnes dans les personnages féminins, ou pour adapter des modèles structurels du passage homérique. Ce dernier se produit à la fois dans *Os Lusitadas* et aux *Télémaque*, qui introduisent le récit des aventures passées du héros à la cour de Melinde et à l'Ogygie, respectivement. On peut aussi parler d'évocation dans le cas de *Der Nachsommer* de Stifter, puisque dans une certaine mesure le schéma structurel du motif folklorique se répète dans cette œuvre : le jeune Heinrich arrive à la Maison des Roses et c'est là qu'il retrouve sa future femme. Au sein de ce groupe d'évocations, la contribution d'Apollonius se démarque. Dans le contexte de la Colchide, il insère deux éléments formels de la scène de rencontre homérique : d'une part, il adapte de manière très originale la comparaison d'Artémis/Nausicaa (*Od.* VI 102-109) au personnage de Médée (*AR* III 876-886) ; de l'autre, il évoque les doutes de la princesse phéacienne devant l'arrivée d'un étranger dans un de ses monologues (*AR* III 791-801), adaptant ce qu'Irene De Jong appelle le *potential tis-speech* de Nausicaa (*Od.* VI 273-288).

Quant aux textes que nous pouvons strictement classer comme des réécritures, il y avait déjà plusieurs recreations importantes dans la littérature gréco-latine, bien que les textes d'aucunes soient perdus. C'est le cas des réécritures au sein du genre dramatique,

la plupart comiques. Ces œuvres, semble-t-il, sont les premières que nous connaissons qui choisissent le thème phéacien comme argument complet d'une œuvre littéraire, le détachant de son idiosyncrasie épisodique. Nous savons donc que Sophocle (Ναυσικάα ἢ Πλύντριαι), Phililius (Ναυσικάα ἢ Πλύντριαι), Formis (Ἀλκίνους) et Eubullus (Ναυσικάα) avaient des titres qui témoignent, pratiquement sans genre de doute, un contenu dans lequel le thème phéacien et le personnage de Nausícaa, qui a donné son nom à certaines des œuvres, ont joué un rôle central dans l'intrigue. Plus tard, dans l'épopée hellénistique, on trouve dans les *Argonautiques* d'Apollonius une réécriture de l'épisode à la manière homérique, intégrée comme une étape du voyage du héros (IV, 982-1223). Dans le récit de la fuite de Jason, de Médée et des Argonautes de Colchis, l'épisode phéacien marque un tournant. En premier lieu, il remplit la fonction d'espace de médiation dans le conflit avec les Colques; d'autre part, c'est le cadre dans lequel est célébré le mariage entre Jason et Médée. Aussi le contemporain d'Apollonius, Callimaque, introduit une réécriture de l'épisode dans le cadre du retour des Argonautes, comme il ressort de certains fragments (frs. 12.2, 15.1, 21.6-7 Pfeiffer). Plusieurs siècles plus tard, déjà au IV<sup>e</sup> siècle, on retrouve une réécriture sommaire, bien que significative et d'une grande importance dans l'histoire de l'épisode. Dans le sixième livre de *Ephemeris Belli Troiani*, attribué à Dictis, où l'histoire du retour d'Ulysse est introduite (VI 5-6), est racontée son arrivée au pays d'Alcinoos sur les conseils du roi Idoménée. L'épisode crétois est ici contaminé par l'épisode homérique des Phéaciens à deux égards, puisque l'apologie et la restitution héroïque y sont transférées. Deux nouveautés concernant le contenu homérique sont également introduites : la première est qu'il semble qu'Alcinoos aide le héros dans la confrontation avec les prétendants ; la seconde est l'union matrimoniale de Nausicaa et Télémaque, ainsi que leur fils, Ptoliporto. Bien que nous soyons conscients que ce n'est pas la première fois que ces deux personnages sont évoqués en termes de mariage, puisque Helanico (frs. 156, 170c Jacoby) a déjà évoqué leur relation, il s'agit bien d'une œuvre qui, de par son importance générale dans la transmission du contenu "homérique" – plutôt, anti-homérique –, relance le motif du mariage entre Nausicaa et Télémaque, que l'on retrouve dans les ouvrages suivants : dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte Maure (vv. 29040-29046), qui suit Dictis, et, par conséquent, dans l'*Historia destructionis Troiae* de Guido delle Collonne (XXXIV, 14) ; Goethe mentionne également la possibilité d'union dans son *Nausikaa*, ainsi que Lemaître dans l'un des récits ("Le mariage de Télémaque"). C'est aussi dans l'épopée de Kazantzakis que l'on trouve le développement le plus étendu du motif du mariage entre les deux jeunes hommes, raconté dans ses différentes phases jusqu'à la cérémonie nuptiale.

Après Dictis et les ouvrages médiévaux qui suivent son sillage, on ne trouve pas des réécritures de l'épisode au sens strict jusqu'à la *Nausikaa* de Goethe à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui dans son état germinal constitue un maillon important de l'histoire de la tradition de l'épisode et du personnage. Bien que l'intrigue finale que Goethe aurait développée ne soit pas complètement définie, l'idée a inspiré de nombreux poètes à réaliser leurs propres dramatisations de l'épisode. Cela a pour conséquence l'existence d'un immense corpus théâtral, notamment dans le domaine de la littérature allemande. Dans notre cas, nous relierons l'analyse goethienne à la *Nausica* du début du XX<sup>e</sup> siècle du

poète catalan Joan Maragall, qui s'inspire de l'idée générale de l'écrivain allemand et du contenu homérique. Dans cette tragédie en trois actes, l'auteur met en scène la marque que l'arrivée, le séjour et le prompt départ du héros laissent sur la jeune princesse. La dernière des réécritures théâtrales que nous analysons est *¿Por qué corres, Ulises?* d'Antonio Gala, un exemple représentatif du courant de démystification présent dans le théâtre espagnol de la seconde moitié du XXe siècle.

En parallèle, plusieurs réécritures importantes de l'épisode sont développées dans le domaine de la narration. Les nouvelles de Jules Lemaître sont un exemple de récit court dans lequel l'épisode est revisité à travers le personnage de Télémaque, en grande partie grâce à l'influence de Fénelon. Jean Giraudoux utilise également le contexte phéacien dans la dernière partie de son *Elpénor* dans un traitement parodique original. De son côté, Ramón Pérez de Ayala propose également une adaptation particulière de l'épisode de *Prometeo*, dans laquelle la rencontre entre Nausícaa et Ulysse est recrée pour raconter l'histoire de Marco et Perpetua. Dans son *Ulysse*, Joyce transfère également la rencontre homérique dans un autre contexte, celui de Dublin, à travers l'échange de regards entre la jeune Gerty MacDowell et Leopold Bloom. L'épopée moderne de Nikos Kazantzakis nous propose une relecture de la tradition anti-homérique : Ulysse, avant de repartir d'Ithaque, réalise son désir de marier son fils à la princesse phéacienne. *Homer's Daughter* nous présente la refonte la plus développée de l'épisode et l'une des réécritures les plus inédites du personnage de Nausicaa, ici autrice de *l'Odyssée*. On retrouve également cette idée – le récit des procédures de création des poèmes homériques dans le domaine de la fiction – chez Antonio Prieto, dans son roman *El Ciego de Quíos*, bien qu'ici l'introduction de l'épisode et du personnage soit plus tangentielle que chez Graves.

Dans la poésie contemporaine, au-delà des mentions éparses et ponctuelles de l'épisode et du personnage dans le contexte des voyages du héros, nous avons pu vérifier à quel point le portrait psychologique des personnages s'approfondit, notamment dans celui de Nausícaa, le protagoniste de la plupart des poèmes sélectionnés. Sauf dans le cas de Carles Riba, qui utilise initialement la scène du transfert d'Ulysse sur le navire phéacien à Ithaque pour commencer à développer dans la suite du poème d'autres questions liées au motif du voyage métaphorique et symbolique de la vie, le reste des textes traités se concentrent sur l'évolution affective de la princesse après "l'abandon" du héros.

Tous ces réécritures configurent une grande variété de réinterprétations intertextuelles de l'épisode. En premier lieu, on retrouve le cas d'Apollonius, qui intègre dans une autre histoire similaire – celle d'un voyage de retour –, une étape en terre phéacienne. C'est l'un des rares cas – si l'on tient compte de l'évocation de l'épisode d'*Os Lusíadas*, qui n'a pas de personnage féminin – où il y a un rappel de l'épisode sans la présence explicite du personnage de Nausícaa. Son absence est cependant complétée par les divers échos de la scène de la rencontre homérique dans le troisième chant. En revanche, chez Dictis, on trouve une réécriture complète du retour du héros dans laquelle le rôle des Phéaciens se transforme fortement au cours de sa restitution. Ensuite, nous avons analysé les dramatisations de l'épisode, qui montrent l'utilisation de deux ressources compositionnelles : l'exposé sommaire d'une partie du contenu et l'ellipse. Dans Maragall et Gala, il y a un récit partiel et concis des aventures et la suppression de

certaines scènes de l'épisode. Les formes de limitation de l'action diffèrent chez les deux dramaturges. D'une part, le poète catalan, imitant le début de Goethe et étant beaucoup plus fidèle aux faits homériques, ouvre directement le texte avec le jeu des filles sur la plage : le premier acte est consacré à la rencontre, le second à le séjour du héros à la cour et le troisième aux adieux entre la jeune femme et Ulysse. Gala, pour sa part, concentre son action sur la relation amoureuse et sur l'approfondissement psychologique des personnages à travers différentes conversations dans le cadre du lit. Leur rencontre n'est représentée à aucun moment, pas plus que leurs adieux. Dans les développements narratifs, on trouve en premier lieu deux exemples de continuations de l'hypotexte : les contes de Lemaître, qui racontent des histoires de Télémaque après le retour de son père – il s'agirait donc d'une continuation proleptique –, et l'*Odyssée* de Kazantzakis, qui reprend l'histoire après le massacre des prétendants – l'auteur combine la continuation avec la réécriture de certains des derniers événements relatés dans l'*Odyssée* –. Chez Giraudoux il y a en revanche un exemple de transfocalisation de l'épisode, puisque l'action est menée par Elpénor à la place d'Ulysse, donnant lieu à de nombreuses scènes parodiques et confusions. Nous avons également deux exemples narratifs de transposition diégétique spatiale, *Prometeo*, qui transfère l'épisode à la société espagnole de l'époque, et *Ulysse*, qui fait de même avec l'*Odyssée*, la plaçant à Dublin en 1904. Enfin, Graves et Prieto présentent le même jeu métalittéraire par rapport à l'*Odyssée* : dans les deux cas, une explication de l'origine de la composition de l'hypotexte est proposée, plongeant dans les processus de paternité et d'inspiration poétique. Trois de ces réécritures, Maragall, Giraudoux et Graves, entraînent un élargissement de l'imaginaire phéacien : soit par l'insertion de nouveaux personnages, soit par l'approfondissement du caractère de la ville et de l'environnement phéacien par la description des lieux et des coutumes. Enfin, on retrouve une série de continuations paralytiques dans les réécritures lyriques : Bartra et Rodoreda montrent la princesse après le départ du héros ; Ritsos, pour sa part, déplace l'attention contextuelle vers les chambres de la jeune femme tandis que le héros dort dans le palais après son arrivée à la cour.

Les thèmes principaux qui sont traités à travers la recreation de cet épisode sont : l'hospitalité, le mariage et l'éveil de l'amour chez les jeunes. Dans le quatrième livre des *Argonautiques*, par exemple, l'usage des deux premiers est évident, puisque les Phéaciens sont le décor où se célèbrent les noces de Jason et de Médée et où ils sont accueillis, presque comme s'ils étaient chez eux, dans leur fuite. Dans *¿Por qué corres, Ulises?* la discussion sur le mariage, dans le contexte des préoccupations de la société espagnole de l'époque, fait partie du conflit central du choix du héros. L'éveil de l'amour chez la jeune fille, provoqué par l'apparition d'Ulysse ou d'une figure qui lui ressemble (Jason, Télémaque, Elpénor, Marco de Setiñano, Leopold Bloom ou Eton, selon le cas), est quelque chose qui est présent dans la plupart des remaniements, prenant une tournure plus sexuelle dans certains cas (Gala, Giraudoux) et, dans d'autres cas, s'apparentant davantage à un éveil métaphysique par l'amour et l'admiration pour le héros (Maragall). L'érotisme et l'admiration suggérés dans le poème homérique ont tendance à être amplifiés dans de nombreux remaniements de la rencontre et on trouve parfois le plein développement de la relation amoureuse. L'adaptation que fait Robert Graves du thème est particulière, synchronisant cette initiation amoureuse avec l'éveil de l'inspiration poétique. On trouve

également l'intérêt, au sein du panorama lyrique, de rendre compte des sentiments de la jeune femme après le départ du héros.

Le personnage de la jeune Nausicaa apparaît dans toutes les réécritures, sauf dans Apollonius. En général, son caractère suit de près les traits homériques de la modestie et de la vertu. Les œuvres dans lesquelles on retrouve une Nausicaa plus irrévérencieuse répondent largement à une focalisation moderne sur le personnage, comme c'est le cas avec Gala ou, moins explicitement, avec Joyce. Le rôle principal de la jeune femme, parfois soumis au personnage du héros, est prééminent et indiscutable aussi bien dans *Nausica* de Maragall que dans *Homer's Daughter*. Dans les deux réinterprétations du personnage, il y a un goût pour les récits qui n'est pas typique du personnage homérique, puisque la jeune femme n'est pas présente lors de l'apologétique du héros dans l'*Odyssée*. Dans cette caractéristique de la personnalité de Nausicaa, il est possible de voir ici l'influence d'un autre personnage féminin de la littérature latine : celle de la reine Didon, qui écoute passionnément les récits d'Énée. Dans l'œuvre de Gala, la jeune femme écoute aussi les histoires du héros, même si son attitude à leur égard est celle d'une indifférence absolue. Un processus intéressant se déroule également dans les deux œuvres : la contamination du personnage de la princesse par les caractéristiques d'un Ulysse plus ou moins homérique, selon les cas. En premier lieu, la pulsion centrifuge qui depuis Dante accompagne le héros de l'*Odyssée* est transférée à la jeune femme de Maragall, qui aspire à découvrir le monde au-delà des frontières de son foyer. Deuxièmement, la protagoniste de Graves est dotée de l'intelligence pratique d'Ulysse : à tel point que le personnage du héros lui-même, Aethon, se distingue par sa bravoure physique plus que par son agilité mentale, laissant cet espace libre aux Nausicaa. Aussi, comme c'est le cas du personnage d'Ulysse, on retrouve des apparitions de la princesse phéacienne qui tendent à caractériser et à simplifier son personnage : l'image idéale de la jeune fille pure, innocente et prudente que l'on retrouve parfois dans la tradition ne correspond pas à la complexité du personnage que, à travers quelques interventions et scènes, le poème homérique nous présente. Cette configuration du personnage apparaît généralement dans les créations à caractère narratif où le rôle principal revient à la figure masculine (soit le héros, comme dans le cas d'Ulysse dans Kazantzakis, soit un autre personnage, comme dans le cas du protagoniste de Prieto). Pourtant, ni le traitement épisodique ni la prédominance du rôle masculin ne s'opposent à une configuration complexe du personnage féminin, comme le montre Joyce qui détaille les différents visages de Gerty MacDowell. Enfin, malgré la brièveté formelle des traitements lyriques et bien que l'approche soit la plupart des fois celle de l'amour et de l'abandon de l'être aimé, un approfondissement affectif notable du personnage est généralement atteint.

D'autre part, on retrouve le héros homérique dans ses multiples versions. Dans le domaine des représentations théâtrales, Maragall construit un Ulysse qui, malgré l'admiration profonde et vraie pour Nausicaa, reste fidèle au désir homérique de retourner à sa patrie et à sa femme ; dans Gala on voit un héros ridiculisé par l'indifférence d'une jeune femme et contraint de retourner, par habitude, à son mariage. Dans les représentations narratives, sauf dans le cas de Kazantzakis – qui suit la tradition dantesque dans la configuration d'Ulysse – le protagoniste masculin qui interagit avec Nausicaa a été en quelque sorte remplacé : par Elpénor dans Giraudoux, par Marco de Setiñano dans



Pérez de Ayala, par Leopold Bloom dans Joyce, par Eton dans Graves et, enfin, par le pèlerin dans le roman de Prieto.

Tout au long de ce travail nous avons pu réaliser, en somme, un long parcours à travers les différentes formes littéraires de la tradition dans lesquelles nous trouvons des évocations, des mentions ou des réécritures de l'épisode des Phéaciens et du personnage de Nausicaa. Bien que notre analyse se limite nécessairement à un certain nombre d'œuvres, la source du thème phéacien, et de l'*Odyssée* en général, est inépuisable et transcende la littérature. Le personnage de Nausicaa a une présence multiforme dans le monde contemporain : on trouve, par exemple, le yacht que Faulkner appelle "Nausikaa" dans son roman *Mosquitoes*, la *Nausicaä dans la vallée du Vent* de Hayao Miyazaki – dont il a fait aussi une adaptation cinématographique – ou le plus grand aquarium public d'Europe, Nausicaá - Centre national sur la mer, situé dans le nord de la France. Le groupe des Phéaciens entretient également sa trace dans l'imaginaire contemporain. L'indolence, par exemple, à laquelle ils ont été si associés tout au long de la tradition est aussi celle de Tazio dans *Der Tod in Venedig*, le "petit Phéacien" qui a le privilège de pouvoir s'endormir quand bon lui semble :

Aschenbach lächelte. Nonne kleiner Phäake ! dachte er. Du scheinst vor diesen das Vorrecht beliebigen Ausschlafens zu genießen. Und plötzlich aufgeheitert rezitierte er bei sich selbst den Vers :

»Oft veränderten Schmuck und warme Bäder und Ruhe<sup>442</sup> .

---

<sup>442</sup> Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, München, 1912, p. 40. Le vers cité est *Od.* VIII 249.



## **BIBLIOGRAFÍA**



## Ediciones y traducciones

- AA.VV. (2009). *Virgilio. Eneida. Volumen I (Libros I-III)*, Madrid.
- Adrados, F. R. (2013) *Tucídides. Historia de la guerra del Peloponeso*, Barcelona.
- Álvarez Morán, C. – Iglesias Montiel, R. M. (1988). *Natale Conti. Mitología*, Murcia.
- (2007). *Boccaccio. Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos*, Madrid.
  - (2013). *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid.
- Anderson, W. S. (1982). *P. Ovidius Naso. Metamorphoses*, Berlin.
- Ardizzoni, A. (1958). *Le Argonautiche. Libro III. Testo, traduzione e commentario*, Roma.
- Bartra, A. (2008). *Odisseu*, Barcelona. [Primera edición 1953]
- Bernabé Pajares, A. (1979). *Filóstrato. Vida de Apolonio de Tiana*, Madrid.
- Bidez, J. (1932). *L'empereur Julien. Oeuvres complètes*, Paris.
- Blumenthal, L. – Haufe, E. (2005). *Goethes Werke. Band IV. Dramatische Dichtungen III*, München.
- Boulenger, F. (1965). *Saint Basile. Aux jeunes gens sur la manière de tirer profit des lettres helléniques*, Paris.
- Butler, S. (1897). *The Authoress of the Odyssey*, London.
- Castillo Bejarano, M. (1993). *Claudiano. Poemas II*, Madrid.
- Castillo Didier, M. (2007). *La Odisea en la Odisea. Ensayos y estudios sobre la Odisea de Kazantzakis*, Santiago de Chile.
- Clavería, C. (1988). *Juan Pérez de Moya. Filosofía secreta de la gentilidad*, Madrid.
- Marcos Casquero, M. A. (1996). *Guido delle Colonne. Historia de la destrucción de Troya*, Madrid.
- Céard, J. – Ménager, D. – Simonin, M. (1993). *Ronsard. Oeuvres complètes I*, Paris.
- Codoñer, C. – González Iglesias, J.A. (2014) *Priapea*, Huelva.
- Colonna, A. (1951). *Himerii declamationes et orationes cum deperditarum fragmentis*, Roma.
- Constans, L. (1904-1909). *Benoit de Sainte Maure, Le Roman de Troie*, 5 vols., Paris.
- Cortés Copete, J. M. (2006). *Claudio Eliano. Historias curiosas*, Madrid.
- Courtonne, Y. (1957). *Saint Basile. Lettres vol.1*, Paris.
- Cristóbal López, V. (1989) *Ovidio. Amores. Arte de Amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, Madrid.
- Del Barrio Vega, M. F. – Cristóbal López, V. (2001). *La Iliada latina. Diario de la Guerra de Troya de Dictis Cretense. Historia de la destrucción de Troya de Dares Frigio*, Madrid.
- De Cuenca, L. A. (2019). *Los mundos y los días. Poesía 1970-2009*, Madrid.
- Del Hoyo, J. – García Ruiz, J. M. (2009). *Higino. Fábulas*, Madrid.
- Dindorf, W. (1964). *Aristides vol. 2*, Leipzig.
- Domínguez García, A. (2006). *Aulo Gelio. Noches áticas II. Libros 11-20*, León.
- Calderón Dorda, E. – Ozaeta Gálvez, M. A. (1989). *Heráclito, Alegorías homéricas. Antonino Liberal, Metamorfosis*, Madrid.
- Echave-Sustaeta, J. (1992). *Virgilio. Eneida*, Madrid.

- Eisenhut, W. (1973). *Dictys Cretensis Ephemeridos Belli Troiani Libri*, Leipzig.
- Estefanía, D. - Fraga, L. (2016). *Eneida I. Edición, notas críticas, traducción y comentario literario*, Zaragoza.
- Extremera, N. – Sabio, J. A. (1986). *Luis de Camoens. Los Lusíadas*, Madrid.
- Fernández Galiano, M. (1978). *Antología Palatina. Epigramas helenísticos*, Madrid.
- Fernández Murga, F. (1984). *Angelo Poliziano. Estancias. Orfeo*, Madrid.
- Fernández Valverde, J. – Ramírez de Verger, A. (2001), *Marcial. Epigramas II*, Madrid.
- Foerster, R. (1903). *Libanii opera*, vol.1, Leipzig.  
- (1915). *Libanii opera*, vol.8, Leipzig.
- Fornaro, S. (1994). *Goethe. Nausicaa*, Venosa.
- Gala, A. (1977). *Las cítaras colgadas de los árboles. ¿Por qué corres, Ulises?*, Madrid.
- Ganiban, R. T. (2009). *Virgil. Aeneid I*, Newburyport, MA.
- García Blanco, J. (1979). *Juliano. Discursos I-V*, Madrid.  
- (1982). *Juliano. Discursos VI-XII*, Madrid.
- Gascó, F. – Ramírez de Verger, A. (1987). *Elio Arístides. Discursos I*, Madrid.
- Giraudoux, J. (1926). *Elpénor*, Paris.
- Graves, R. (1955). *Homer's Daughter*, London.
- Hägg, T. - Utas, B. (2003). *The Virgin and her Lover. Fragments of an ancient greek novel and a persian epic poem*, Leiden.
- Hall, J. B. (1985). *Claudii Claudiani Carmina*, Leipzig.
- Harmon, A. M. (1961). *Lucian, vol. 4*, Cambridge, MA.
- Heraeus, W. – Borovskij, J. (1976). *Epigrammation libri, M.Valerii Martialis*, Leipzig.
- Hercher, R. (1866). *Claudii Aeliani de natura animalium libri XVII, varia historia, epistolae, fragmenta, vol.2*, Leipzig.
- Hubert, C. (1938). *Plutarchi moralia* vol. 4, Leipzig.
- Hunter, R. (1989). *Argonautica, Book III*, Cambridge.
- Hunter, R. (2015). *Argonautica. Book IV*, Cambridge.
- Hunter, R. L. (1983). *Eubulus: the fragments*, Cambridge.
- Jacoby, F. (1923-1959). *Die Fragmente der griechischen Historiker I-III*, Berlin.
- Joyce, J. (1992). *Ulysses*, London.
- Kaibel, G. (1887). *Athenaei Naucraticae deipnosophistarum libri XV*, vols. 1-2, Leipzig.  
- (1890). *Athenaei Naucraticae deipnosophistarum libri XV*, vol. 3, Leipzig.
- Kaiser, C. L. (1870). *Flavii Philostrati opera*, vol. 1, Leipzig.
- Kassel, R. – Austin, C. (1991). *Poetae Comici Graeci*, Berlin.
- Kazantzakis, N. (2011). *Οδύσσεια*, Atenas.
- Kock, T. (1880). *Comicorum Atticorum Fragmenta, vol. 1*, Leipzig.
- Le Brun, J. (1995). *Fénelon. Les Aventures de Télémaque*, Paris.
- Lemaître, J. (1894) *Myrrha, vierge et martyre*, Paris.  
- (1896) *Poésie*, Paris.  
- (1905) *En Marge des Vieux Livres*, Paris.  
- (1910) *Fénelon*, Paris.
- Lenz, F. W. – Galinsky, G. K. (1971). *Albii Tibulli Aliorumque Carminum Libri Tres*, Leiden.
- Lloyd-Jones, H. – Parsons, P. (1983). *Supplementum Hellenisticum*, Berlin.

- López Vilar, M. (2016). *En las aguas de octubre*, Madrid.
- Lucas de Dios, J. M. (1983). *Sófocles. Fragmentos*, Madrid.
- Luck, G. (2009). *M. Annaeus Lucanus. De bello civili*, Stuttgart.
- Marshall, P. K. (1968). *Noctes Atticae. A. Gelli*, Oxford.
- Méheust, J. (1971). *Stace. Achilléide*, Paris.
- Meineke, A. (1840). *Fragmenta Comitorum Graecorum*, vol. 2.2, Berlin.
- (1877). *Strabonis geographica*, 3 vols., Leipzig.
- Miralles, C. – Mestre, F. (1996). *Filóstrato: Heroico, Gimnástico, Descripciones de cuadros. Calístrato: Descripciones*, Madrid.
- Montes Cala, J. G. (1994). *Museo. Hero y Leandro*, Madrid.
- Muñoz Sánchez, J. R. (ed.) (2015). *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez*, Málaga.
- Navarro González, J. L. (1988). *Luciano. Obras II*, Madrid.
- Pabón de Acuña, C. T. (2009). *Marco Tulio Cicerón. Las leyes*, Madrid.
- Paratore, E. - Canali, L. (1978a). *Virgilio. Eneide. Volume I. Libri I-II*, Milano.
- Paratore, E. - Canali, L. (1978b). *Virgilio. Eneide. Volume II. Libri III-IV*, Milano.
- Penella, R. J. (2007). *Man and the Word. The orations of Himerius*, Berkeley.
- Pérez de Ayala, R. (2000). *Obras completas III (Novelas cortas y cuentos)*, Madrid.
- Pontani, F. (2005). *Eraclito. Questioni omeriche sulle allegorie di Omero in merito agli dèi*, Pisa.
- Prieto, A. (1985). “De mi voz en Nausícaa” en M. M. Marchand (ed.), *Texticulario andaluz. Antología de la prosa no integrada*, Córdoba, pp. 71-78.
- (1996). *El Ciego de Quíos*, Barcelona.
- Puche López, M. C. (1997). *Historia de Apolonio rey de Tiro*, Madrid.
- Race, W. H. (2009). *Apollonius Rhodius. Argonautika, Book 3*, Pennsylvania.
- Ramelli, I. (2007). *Allegoristi dell'età classica. Opere e frammenti*, Milano.
- Ramos Jurado, E. A. (1989). *Pseudo-Plutarco, Vida y poesía de Homero. Porfirio, El antro de las ninfas de la Odisea. Salustio, Sobre los dioses y el mundo*, Madrid.
- Ranstrand, G. (1971). *Pomponii Melae De Chorographia Libri Tres una cum Indice Verborum*, Göteborg.
- Riba, C. (2018). *Elegies de Bierville. Salvatge cor. Darrers poemes*, Barcelona.
- Río Torres-Murciano, A. (2011). *Valerio Flaco. Argonáuticas*, Madrid.
- Ritsos, Y. (1989) *Ποιήματα Θ'*, Αθήνα.
- Rodoreda, M. (1984). “Obra poética”, *Els Marges*, 30, pp. 55-71
- Rodríguez-Noriega Guillén, L. (1998a). *Ateneo. Banquete de los eruditos. Libros I-XIII*, Madrid.
- San José Lera, J. (1938). *Fray Luis de León. La perfecta casada*, Madrid.
- Segre, C. – Nieves Muñiz, M. N. (2002). *Ludovico Ariosto. Orlando furioso. Tomo II*, Madrid.
- Schenkl, H. – Downey, G. – Norman, A. F. (1971). *Themistii orations quae supersunt*, vol. 2, Leipzig.
- Showerman, G. – Goold, G. (1914). *Ovid. Heroides. Amores*, Cambridge, MA.
- Soler Ruiz, A. (2011). *Tibulo. Elegías*, Madrid.
- Spiro, F. (1903). *Pausaniae Graeciae descriptio*, 3 vols., Leipzig.

- Stählin, O. – Früchtel, L. – Treu, U. (1960). *Clemens Alexandrinus*, vol.2, Berlin.
- Stifter, A. (2008). *Verano tardío*, Valencia. [Original 1857]
- Stuart Jones. H. – Powel, J. E. (1963). *Thucydides Historiae* vol. 1, Oxford.
- Suárez de la Torre, E. (2002). *Yambógrafos griegos*, Madrid.
- Tarrant, R. J. (2004). *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Oxford.
- Tovar, A. – Belfiore Mártire, M.T. (1984). *Propercio. Elegías*, Madrid.
- Trunz, E. (2002). *Goethe. Italienische Reise*, München.
- Vian, F. (1981). *Apollonios de Rhodes. Argonautiques. Chant IV*, Paris.
- (1993<sup>1980</sup>). *Apollonios de Rhodes. Argonautiques. Chant III*, Paris.
- Von der Mühl, P. (1962). *Homeri Odyssea*, Basileae.
- West, M. L. (1971). *Iambi et elegi Graeci* vol.1, Oxford.
- Wijnsman, H. J. W. (1996). *Valerius Flaccus, Argonautica, Book V*, Leiden.
- Ziegler, K. (1963). *De legibus. M. Tullius Cicero*, Heidelberg.

### Estudios

- Aarne, A. - Thompson, S. (1961). *The types of folktale. A classification and bibliography*, Helsinki.
- Aguilar, R. M. (1994). “Las mujeres de Odiseo”, en R. Aguilar – M. López Salvá – I. Rodríguez Alfageme (eds.), *Χάρης διδασκαλίας: homenaje a Luis Gil: studia in honorem Ludovici Aegidii edendi curam paraverunt*, Madrid, pp. 199-207.
- Ahl, F. - Roisman, H. M. (1996). *The Odyssey Re-Formed*, Ithaca-London.
- Alberro, M. (2005). “Los anhelos matrimoniales de Nausícaa y la ideología acerca del matrimonio entre los antiguos indoeuropeos”, *Habis*, 36, pp. 35-50.
- Allione, L. (1963). *Telemaco e Penelope nell’Odissea*, Torino.
- Amorós, A. (1972). *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid.
- Atkins, S. – Lohmeier, D. – Loos, W. – Robert, M. (2005). “Kommentarteil” en L. Blumenthal – E. Haufe (eds.), *Goethes Werke. Band V. Dramatische Digtungen III*, München, pp. 403-776.
- Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*, Madrid.
- Bagordo, A. (2010). “Homer (Homeros)”, en *Die Rezeption der Antiken Literatur. Der Neue Pauly*, Suppl. 7, cols. 323-372.
- (2011). “Grundzüge der Homer-Rezeption”, en A. Rengakos - B. Zimmermann (eds.), *Homer-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, pp. 416-435.
- Barchiesi, A. (2005). *Homeric Effects in Vergil’s Narrative*, Princeton. [La traccia del modello, 1984]
- Beard, M. (2007). “Why Homer was (not) a woman: the reception of *The Authoress of the Odyssey*”, en J. G. Paradis (ed.), *Samuel Butler, Victorian against the grain: a critical overview*, Toronto, 317-342.
- Beye, C. R. (1982). *Epic and Romance in the Argonautica of Apollonius*, Illinois.
- Boitani, P. (2016). *Il grande racconto di Ulisse*, Bologna.
- Bouvier, D. (2021). “Athéna, Éros, Ulysse, Nausicaa, des lavoirs, un lion et une valle dans l’Odyssée”, *Mètis*, N. S. 19, pp.13-35.



- Brescia, G. – 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, 2018.
- Brioso Sánchez, M. (1982). “Observaciones sobre el retorno de los Argonautas en Apolonio de Rodas”, en Higuera Maldonado, J. (coord.), *Actas del I Congreso Andaluz de Est. Clas.*, Jaén, pp. 156-159.
- Cabrera, P. (2003). “Cuentos y folclore en Homero: la imagen del otro”, en P. Cabrera – R. Olmos (eds.), *Sobre la Odisea. Visiones desde el mito y la arqueología*, pp. 263-292.
- Cairns, F. (1989). *Virgil's Augustan epic*, Cambridge.
- Calvo Martínez, J. L. (1993) “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, pp. 333-358.
- (2013). *Literatura al amanecer. Estudios de literatura griega. Origen, esplendor y decadencia de los géneros literarios*, Granada.
- Campbell, M. (1983). *Studies in the Third Book of Apollonius Rhodius' Argonautica*, Hildesheim.
- Cantilena, M. (2017). “Ospitalità omerica: Ulisse”, *SERVITIUM*, pp. 37-43.
- Carmignani, M. (2014a). “El encuentro entre Apolonio y Arquístrates en la *Historia Apollonii Regis Tyri*”, *Flor. Il.*, 25, pp. 49-66.
- (2014b). “Consideraciones sobre el héroe tardoantiguo: el caso de Apolonio (Hist.Apoll., 12)”, *NOVA TELLUS* 32,1, pp. 81-103.
- Carson, A. (1992). “The gender of sound”, *Glass, Irony and God*, New York, pp. 119-142.
- Chirasi, I. (2013). “Un Odissea al femminile? Una variante mitica”, en E. Pellizer (ed.), *Ulisse per sempre. Miturgie omeriche e cultura mediterránea*, Trieste, pp. 131-141.
- Citati, P. (2008). *Ulises y la Odisea. El pensamiento iridiscente*, Barcelona [trad. esp. José Luis Gil Aristu].
- Clare, R. J. (2002). *The path of the Argo. Language, imagery and narrative in the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Cambridge.
- Clauss, J. J. (1997). “Conquest of the Mephistophelian Nausicaa: Medea's Role in Apollonius' Redefinition of the Epic Hero” en J. J. Clauss – S. I. Jhonsons (eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton, pp. 149-177.
- Clavo, M. T. (1988). “Ἀμφιλαφῆς πείρα νῆσος (A.R. Arg. IV 982-1222)”, *Ítaca* 4, pp. 23-45.
- Conde Parrado, P. – García Rodríguez, J. (eds.) (2005). *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón.
- Conde Parrado, P. (2005). “Ecos de Homero en el discurso poético contemporáneo. La Odisea en verso”, en P. Conde Parrado – J. García Rodríguez (eds.), *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, pp. 81- 100.
- Cook, E. (2004). “Near Eastern Sources for the Palace of Alkinoos”, *American Journal of Archaeology*, 108 (1), pp. 43-77.

- Crane, G. (1988). *Calypso: Backgrounds and conventions in the Odyssey*, Frankfurt am Main.
- Cristóbal, V. (1994a). “Ulises y la Odisea en la literatura latina”, *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos, Vol. II*, Madrid, 481-514.
- Cristóbal, V. (1994b). “Algunos testimonios más sobre Ulises y la *Odisea* en la literatura latina”, *CFC. Estudios latinos* 7, pp. 57-74.
- Cusset, C. (2003). “Les Phéaciens d’Homère à Apollonios de Rhodes”, *Gaia* 7, pp. 379-386.
- D’Ippolito, G. (1988). “Odisea”, *Enciclopedia Virgiliana* IV, pp. 821-826.
- D’Ippolito, G. (2003). “Ulisse nella letteratura cristiana antica”, en S. Nicosia (ed.), *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, Venezia, pp. 195-210.
- Danek, G. (1998). *Epos und Zitat: Studien zu den Quellen der Odyssee*, Vienna.
- Davis, P. J. (2014). “Medea: From Epic to Tragedy”, en M. Heerink – G. Manuwald (ed.), *Brill’s Companion to Valerius Flaccus*, Leiden, pp. 192-210.
- De Jong, I. (2001). *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge.
- De Jong, I. (2014). *Narratology and Classics. A Practical Guide*, New York.
- De Vries, G. J. (1990). “Difficulties in Odyssey VI”, *MNEMOSYNE*, 43, pp. 424-426.
- Dekel, E. (2012). *Virgil’s Homeric Lens*, New York.
- Delebecque, E. (1980). *Construction de l’Odyssée*, Paris.
- Duroisin, P. (2005). “Les petites Odyssées de Jean Giraudoux: *Elpénor*, et de Jean Giono: *Naissance de l’Odyssée*”, *Bulletin de l’Association Guillaume Budé* 1, pp. 172-210.
- Ebbot, M. (2005). “Butler’s “*Authoress*” of the *Odyssey*: gendered readings of Homer, then and now”, *Classic@*, 1-24, (publicación digital)
- Escola, M. – Rabau, S. (2015). *Litterature seconde ou la bibliothèque de Circé*, Paris.
- Felson, N. - Slatkin L. M. (2004). “Gender and Homeric Epic”, en R. Fowler (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, pp. 91-114.
- Fenik, B. (1974). *Studies in the Odyssey*, Stuttgart.
- Fernández Galiano, M. (1982). “Introducción”, en *Homero. Odisea*, Madrid, pp.7-95.
- Finkelberg, M. (2011). *The Homer Encyclopedia*, I-III, Malden.
- Flack, L. C. (2015). *Modernism and Homer. The Odysseys of H.D., James Joyce, Osip Mandelstam, and Ezra Pound*, Cambridge.
- Ford, P. (2007). *De Troie à Ithaque. Réception des épopées homériques à la Renaissance*, Genève.
- Fowler, R. (ed.) (2004). *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge.
- Fusillo, M. (1985). *Il Tempo delle Argonautiche. Un’analisi del racconto in Apollonio Rodio*, Roma.
- Galindo Esparza, A. (2015). *El tema de Circe en la tradición literaria. De la épica griega a la literatura española*, Murcia.
- García Jurado, F. (2016). *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*, México.
- (2021). *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica*, Madrid.
- García Romero, F. (1999). “El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX”, *CFC* 9, 281-303.

- García Tortosa, F. – Venegas Lagüens, M. L. (2013). “Introducción”, en F. García Tortosa (ed.), *J. Joyce. Ulises*, Madrid, pp. IX-CLXXXIX.
- Garvie, A. F. (1994). *Homer. Odyssey. Books VI-VIII*, Cambridge.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid. [Original francés, 1962]
- Germain, G. (1954). *Genèse de l’Odyssée. Le fantastique et le sacré*, Paris.
- Gil, L. (1984). “El individuo y su marco social”, en *Introducción a Homero*, vol. II, Barcelona, pp. 372-303.
- Glenn, J. (1998). “Odysseus Confronts Nausicaa: The Lion Simile of *Odyssey* 6.130-136”, *The Classical World*, 92 (2), pp. 107-116.
- González García, R. (1992). *Ética y estética: las novelas poemáticas de la vida española de Ramón Pérez de Ayala*, Valladolid.
- Goré, J-L. (1963). “Le *Télémaque*, periple odysseén ou voyage initiatique?”, *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, 15, pp. 59-78.
- Graf, F. (1997). “Medea: The Enchantress from Afar: Remarks on a Well-Known Myth” en Clauss, J. J. - Jhonsons. S. I. (eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art* (pp. 21-43), Princeton.
- Graziosi, B. – Greenwood, E. (2007). *Homer in the twentieth Century. Between World Literature and the Western Canon*, Oxford.
- Grafton, A. – Most G. W. – Settis, S. (2010). *The Classical Tradition*, Cambridge.
- Grethlein, J. (2017). *Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens*, München.
- Griffin, J. (2008). *Homero*, Madrid. [Primera edición en inglés de 1980]
- Hall, E. (2008). *The return of Ulysses. A cultural history of Homer’s Odyssey*, London.
- Hainsworth, J. B. (1988). “Commentary, Books V-VIII”, en A. Heubeck – S. West – J. B. Hainsworth (eds.), *A Commentary on Homer’s Odyssey. Volume I. Introduction and Books I-VIII*, Oxford, pp. 249-386.
- Hepp, N. (1968). *Homère en France au XVIIe siècle*, Paris.
- Hernández Miguel, L. A. (2008). *La tradición clásica. La trasmisión de las literaturas griega y latina antiguas y su recepción en las vernáculas occidentales*, Madrid.
- Hershkowitz, D. (1998). *Valerius Flaccus’ Argonautica. Abbreviated Voyages in Silver Latin Epic*, Oxford.
- Heubeck, A. - West, S. - Hainsworth, J. B. (1988). *A commentary on Homer’s Odyssey* (vols.1-3), Oxford.
- Hölscher, U. (1991). *L’Odissea. Epos tra fiaba e romanzo* (trad. de Francesco Stella), Firenze.
- Holzberg, M. (1990). “The *Historia Apollonii regis Tyri* and the *Odyssey*”, en H. Hoffmann (ed.), *Groningen Colloquia on the novel vol III*, Groningen, pp. 91-102.
- Hunter, R. (1993). *The Argonautica of Apollonius*, Cambridge.  
- (2018). *The Measure of Homer. The Ancient Reception of the Iliad and the Odyssey*, Cambridge.
- Hurst, A. – Létoublon, F. (eds.) (2002). *La mythologie et l’Odyssée. Hommage à Gabriel Germain*, Genève.

- Jones, P. V. (1989). "Odyssey 6.209-223: The Instructions to Bathe", *MNEMOSYNE*, 42, pp. 349-364.
- Jouanno, C. (2013). *Ulysse. Odyssée d'un personnage d'Homère à Joyce*, Paris.
- Kardulias, D. R. (2001). "Odysseus in Ino's Veil: Headdress and the Hero in *Odyssey* 5", *Transactions of the American Philological Association* (1974-), 131, pp. 23-51.
- Kim, L. (2010). *Homer between History and Fiction in Imperial Greek Literature*, Cambridge-New York.
- Knauer, G. N. (1964). *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Lister der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen.
- Knauer, G. N. (1981). "Vergil and Homer", *ANRW* II 31.2, pp. 919-947.
- Knight, V. (1995). *The renewal of epic: responses to Homer in the Argonautica of Apollonius*, Netherlands.
- Lamberton, R. – Keaney, J. J. (1992). *Homer's Ancient Readers. The Hermeneutics of Greek epic's earliest exegetes*, Princeton.
- Lesky, A. (1989). *Historia de la literatura griega*, Madrid.
- Létoublon, F. – Volpilhac-Auger, C. (eds.) (1715-1900). *Homère en France après la Querelle*, Paris.
- 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.
- López López, C. M. (2014). "Odiseo a través de la parodia. Desmitificación e ironía de una Ítaca nostálgica en *Prometeo* de Pérez de Ayala y *¿Por qué corres, Ulises?* de Gala", *Panta Rei*, pp. 71-96.
- López Férez, J. A. (1988). *Historia de la literatura griega*, Madrid.
- (1994). "Datos sobre la influencia de la épica griega en la literatura contemporánea", en J. A. López Férez (ed.), *La épica griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, pp. 359-409.
  - (2009). "Presencia de la *Odisea* en *¿Por qué corres, Ulises?* de Antonio Gala", *Fortunatae* 20, pp. 49-70.
- López Vilar, M. (2012). *Elegies de Bierville (1943) de Carles Riba (1893-1959): Una interpretació simbólico-mística*, TD, Madrid.
- López Vilar, M. (2014). "Las Ítacas perdidas: huellas y motivos de la Odisea de Homero en las Elegies de Bierville de Carles Riba", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32, pp. 111-124.
- Louden, B. (1999). *The Odyssey: Structure, Narration and Meaning*, Baltimore.
- Louden, B. (2011). *Homer's Odyssey and the Near East*, Cambridge-New York.
- Magrath, W. T. (1982). "Progression of the Lion Simile in the *Odyssey*", *The Classical Journal*, 77 (3), pp. 205-212.
- Mangraviti, V. (2016). *L'Odisea marciana di Leonzio tra Boccaccio e Petrarca*, Barcelona-Roma.
- March, H. (1931) *Types of the French Short Story*, Nashville.
- Marshall, A. R. (2009). "Statius and the veteres: *Silvae* 1.3 and the Homeric house of Alcinous", *Scholia: Studies in Classical Antiquity* 18,1, pp. 78-88.
- Martínez Sariago, M. M. – Laguna Mariscal, G. (2010). "La mitología clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (1971-1996)", *CFC (L)*, 30, 2, pp. 381-413.

- Mastromarco, G. (2003). “L’incontro di Odiseo e Nausica tra epos de eros”, en S. Nicosia (ed.), *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*. Venezia, pp. 107-126.
- Morales Ortiz, A. (2011). “Mujeres del mito en Yannis Ritsos. Notas sobre *Helena*”, en A. Pérez Jiménez – I. Calero Secall (eds.), *Doron Mnemosynes. Estudios ofrecidos a M. A. Durán*, Zaragoza, pp. 477-458.
- (2013). “Tras las huellas de Elpénor”, en F. García Romero – P. González Serrano – F. Hernández Muñoz, O. Omatos Sáenz (eds.), *Τη γλώσσα μου έδωσαν ελληνική. Homenaje a la profesora Penélope Stavrianopulu*, Berlin, pp. 393-415.
- Morantin, P. (2017). *Lire Homère à la Renaissance: philologie humaniste et tradition grecque*, Genève.
- Morris, I. – Powell, B. (eds.) (1997). *A New Companion to Homer*, Leiden.
- Moya, F. (2009). “Sastre y Gala: dos posturas ante el mito”, en J. A. López Férrez (ed.) *Mitos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, pp. 527-544.
- Muñoz Sánchez, J. R. (2014). “La recepción de Homero en el Humanismo y el Renacimiento: de Francesco Petrarca a Gonzalo Pérez”, *Artifara* 14, pp. 88-117.
- Murgades, J. (2007). “Recepció de Nausica en la literatura catalana”, en J. Malé – E. Miralles (eds.), *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*, Barcelona, pp. 83-105.
- Murnaghan, S. (2015) “Homer’s Daughter: Graves’ *Vera Historia*”, en A. G. G. Gibson (ed.), *Robert Graves and the Classical Tradition*, Oxford, pp. 57-76.
- Navarro Antolín, F. (2002) *Quinto Horacio Flaco. Epístolas. Arte poética*, Madrid.
- Nelis, D. (2001). *Vergil’s Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Leeds.
- Nova, I. (2013-2014). *Auctoritas homerica? Omero e la cultura greca d’eta’classica*, TD, Milano.
- Núñez Rey, C. (2015). “En busca del tiempo homérico: con la mirada y la palabra de Antonio Prieto (lectura de *El ciego de Quíos*)”, *Dicenda* 33, pp. 253-292.
- Olmos, R. (2003) “Una lectura femenina de la Odisea”, en P. Cabrera – R. Olmos (eds.), *Sobre la Odisea. Visiones desde el mito y la arqueología*, Madrid, pp. 295-326.
- Ortega Villaro, B. (2019). “Introducción. Pervivencia de la Odisea”, en *Homero. Odisea*, Barcelona, pp. 65-96.
- Paduano, G. (1972). *Studi su Apollonio Rodio*, Roma.
- Pagán, C. - Valverde, M. (2017). “Interactions with the beloved in Greek Literature: Conceptual Blending and Levels of Representation”. *Trends in Classics*, 9 (1), pp. 85-112.
- Page, D. L. (1955). *The Homeric Odyssey*, London.
- Pavlock, B. (1990). *Eros, Imitation, and the Epic Tradition*, Ithaca.
- Pepin, J. (1976). *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judeo-chrétiennes*, Paris.
- Perutelli, A. (2006). *Ulisse nella cultura romana*, Firenze.
- Pontani, F. (2005). *Sguardi su Ulisse*, Roma.
- (2008). “From Budé to Zenodotus: Homeric Reading in the European Renaissance”, *International Journal of the Classical Tradition*, 14, pp. 375-430.

- Pòrtulas, J. (2009). “Per a una relectura de l’*Odisseu* d’Agustí Bartra”, *Reduccions: revista de poesia* [en línea], 93, pp. 100-126.
- Procopio, A. (2018). *El mito de Ulises y Penélope en el teatro español contemporáneo*, Madrid.
- Prosperi, V. (2013). *Omero sconfitto. Ricerche sul mito di Troia dall’Antichità al Rinascimento*, Roma.
- Richardson, S. (1990). *The Homeric Narrator*, Nashville.
- Ripoll, F. (2020). “Ulysses as an Inter- (and Meta-) textual Hero in the Achilleid of Statius”, en N. Coffe – C. Forstall – L. Galli Milić – D. Nelis (eds.), *Intertextuality in Flavian Epic Poetry. Contemporary Approaches*, pp. 243-258.
- Rickels, L. A. (1985). “Stifter’s Nachkommenschaften: The Problem of the Surname, the Problem of Painting”, *MLN*, 100(3), pp. 577–598.
- Ruiz de Elvira, A. (1982). *Mitología clásica*, Madrid. [Primera edición 1975]
- Saïd, S. (1998). *Homère et l’Odyssée*, Paris.
- Salemme, C. (1991). *Medea. Un antico mito in Valerio Flaco*, Napoli.
- Saverio Santangelo, G. (2003). “*Elpénor* di Jean Giraudoux: un Ulisse nostro contemporáneo” en S. Nicosia (ed.), *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, Venezia, pp. 353-378.
- Schmidt, C. (2006). *Goethes Nausikaa-Fragment in Kontext seiner Italienischen Reise*, München.
- Segal, C. (1962). “The Phaeacians and the Symbolism of Odysseus’ Return”. *Arion*, 14 (1), pp. 17-64.
- Shapiro, H. A. (1995). “Coming of age in Phaeakia. The meeting between Odysseus and Nausikaa”, en B. Cohen (ed.), *The Distaff Side. Representing the Female in Homer’s Odyssey*, Oxford.
- Shewan, A. (1918). “Scheria – Corcyra” en *Classical Philology*, 13 (4), pp. 321-334.
- Shewan, A. (1919). “The Scheria of the Odyssey” en *The Classical Quarterly*, 13 (1), pp. 4-11.
- Silk, M. (2004). “The *Odyssey* and its explorations”, en R. Fowler (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, pp. 31-44.
- Silver, I. (1987). *Ronsard and the Hellenic Renaissance in France, I: Ronsard and the Greek Epic*, Genève. [Primera edición 1961]
- Stanford, W. B. (2013). *El tema de Ulises*, Madrid. [*The Ulysses theme*, 1954]
- (1953). “On some references to Ulysses in French Literature from Du Bellay to Fénelon”, *Studies in philology*, 50 (3), pp. 446-456.
- Strauss Clay, J. (1983). *The Wrath of Athena. Gods and Men in the Odyssey*, Lanham.
- Thomas, J. (1981). *Structures de l’imaginaire dans l’Eneide*, Paris.
- Thompson, S. (1977). *The Folktale*, Berkeley. [Primera edición de 1946]
- Valentí i Fiol, E. (1973). *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona.
- Valverde Sánchez, M. (1988). “En torno a la estructura y el contenido de las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio”, *Myrtia* 3, pp. 119-156.
- Valverde Sánchez, M. (1989). *El aition en las Argonáuticas de Apolonio de Rodas: estudio literario*, Murcia.
- Valverde Sánchez, M. (1996). *Apolonio de Rodas. Argonáuticas*, Madrid.

- Valverde Sánchez, M. (2010). “En torno al discurso de Zeus en la Odisea I 32-43” en J. F. González Castro – De la Villa Polo, J. (eds.), *Perfiles de Grecia y Roma, vol. II*, Madrid, pp. 709-718.
- Valverde Sánchez, M. (2016). *El mito de Idomeneo y su tradición literaria. De la épica griega al teatro español del siglo XVIII*, Salamanca.
- Vian, F. (1978). “*ἸΗΣΩΝ ΑΜΗΧΑΝΕΩΝ*” en *Studi in Onore di Anthos Ardizzoni*, Roma, pp. 1023- 1041.
- Vidal-Naquet, P. (1996). “Land and Sacrifice in the Odyssey: A Study of Religious and Mythical Meanings”, en S. L. Schein (ed.), *Reading the Odyssey*, Princeton, pp. 33-54.
- De la Villa, J. (2008). “Homero. *Odisea*” en P. Hualde Pascual – M. Sanz Morales (eds.), *La literatura griega y su tradición*, Madrid, pp. 21-46.
- Von Albrecht, M. (1985). “Virgilio y Homero” *Nova Tellus* 3, pp. 63-74.
- West, M. L. (2014). *The making of the Odyssey*. Oxford.
- West, S. (1988). “Commentary, Books I-IV”, en *A Commentary on Homer’s Odyssey. Volume I. Introduction and Books I-VIII*, Oxford.
- Woodhouse, W. J. (1930). *The Composition of Homer’s Odyssey*, Oxford.
- Zambarbieri, M. (2002). *L’Odissea Com’è. Lettura critica*, Milano.





# RESUMEN

## RESUMEN

Esta Tesis Doctoral tiene por objeto el análisis de la figura de Nausícaa y el episodio de los feacios en la *Odisea* y su pervivencia en la tradición literaria. Los feacios constituyen la última etapa de los viajes de Odiseo y una parte fundamental del poema homérico desde el punto de vista narrativo, pues el episodio funciona como marco en el que se inserta el apólogo del héroe. El personaje de Nausícaa, protagonista de la escena del encuentro con el héroe, es de gran importancia en el episodio y ha generado gran interés en la recepción literaria del poema. El objetivo del trabajo es analizar las variaciones del tratamiento del personaje y del episodio en distintas épocas, géneros y corrientes literarias, llevando a cabo un recorrido panorámico y diacrónico, a partir de un análisis detallado del texto en la *Odisea*, que aporte una visión de conjunto sobre la pervivencia del personaje y del episodio a lo largo de la tradición literaria.

Para cumplir con estos objetivos, nos servimos de una metodología que combina los procedimientos de análisis propios de los estudios comparativos – ha sido de suma importancia en nuestra investigación la aportación al campo de la intertextualidad de G. Genette – con el estudio filológico directo de los textos. El conjunto del trabajo se organiza, por lo general, siguiendo un criterio cronológico. Las reelaboraciones de época contemporánea están divididas en bloques según el género literario: teatral, narrativo o lírico.

Podemos agrupar el conjunto de textos de la tradición en tres tipos, según el grado de acercamiento al episodio: reelaboraciones, evocaciones y menciones. Las menciones manifiestan en su gran mayoría la representación de los feacios y de Nausícaa que ha trascendido en el imaginario literario: el pueblo de Alcínoo suele vincularse en gran medida al hedonismo y la joven princesa suele ser mencionada frecuentemente con intención moralizante, para reprobar o alabar su comportamiento. Las evocaciones, por otra parte, muestran las escenas y elementos compositivos que han tenido más fortuna en la tradición y su versatilidad en la adaptación a contextos diferentes al homérico: es destacable la frecuente inserción de alusiones al discurso suplicante de Odiseo y a la despedida de la joven y el héroe. En muchas ocasiones, el contexto de la evocación del episodio se da en un marco estructural que comparte con el texto homérico el motivo folclórico de la llegada del héroe extranjero a la corte de un rey: es el caso, por ejemplo, de las *Argonáuticas* de Apolonio, de la *Aquileida* de Estacio o del *Télémaque* de Fénelon. Por último, las reelaboraciones reúnen una amplia muestra de reinterpretaciones intertextuales del episodio: los textos de Joan Maragall y Antonio Gala son un ejemplo de dramatización del texto épico y los cuentos de Jules Lemaître constituyen un modelo de continuación proléptica de la *Odisea*. El ejemplo más complejo desde el punto de vista intertextual es *La hija de Homero* de Graves, que presenta a la joven como autora de la *Odisea*.

Los temas principales que se tratan en las reescrituras del tema feacio son la hospitalidad, el matrimonio y el despertar amoroso. Es notable, en relación con el matrimonio, la recurrencia del motivo de la unión entre Telémaco y Nausícaa, retomado por Dictis y utilizado en diversas reelaboraciones contemporáneas, como la *Odisea* de Kazantzakis. El personaje de Nausícaa, por último, suele seguir el modelo homérico de

virtud y pudor femeninos, aunque en ocasiones hay una clara ruptura respecto al carácter homérico, como es el caso de Gala o Joyce, que nos presentan a una joven mucho más irreverente.

**PALABRAS CLAVE:** Nausícaa, Feacios, *Odisea*, Tradición literaria.

## **ABSTRACT**

The aim of this work is the analysis of the figure of Nausicaa and the episode of the Phaeacians in the *Odyssey* and their afterlife in the literary tradition. The Phaeacians constitute the last stage of Odysseus' travels and an essential part of the Homeric poem from the narrative point of view, since the episode functions as a framework for the hero's report of his wanderings. The character of Nausicaa, protagonist of the scene of the encounter with the hero, is of great importance in the episode and has generated large interest in the literary reception of the poem. The objective of the work is to analyze the variations in the treatment of the character and the episode in different periods, genres and literary currents, carrying out a panoramic and diachronic tour, based on a detailed analysis of the text in the *Odyssey*. This will provide an overview on the tradition of the character and the episode throughout the literary tradition.

To meet these objectives, we use a methodology that combines the analysis procedures of comparative studies – G. Genette's contribution to the field of intertextuality has been extremely important in our research – with the direct philological study of the texts. The whole of the work is organized, in general, following a chronological criterion. The reworkings of contemporary times are divided into blocks according to the literary genre: theatrical, narrative or lyrical.

We can group the set of texts of the tradition into three types, according to the degree of approach to the episode: reworkings, evocations and mentions. The majority of the mentions show the representation of the Phaeacians and Nausicaa that has transcended in the literary imaginary: the people of Alcinous are usually linked to hedonism and the young princess is mentioned frequently with moralizing intentions, to reprove or praise her behavior. The evocations, on the other hand, show the scenes and compositional elements that have had more success in the tradition and their versatility in adapting to contexts other than Homeric: Odysseus' supplicant speech and the farewell of the young girl and the hero are usually evoked. On many occasions, the context of the allusion occurs in a structural framework that shares with the Homeric text the folkloric motif of the arrival of the foreign hero at the court of a king: this is the case, for example, of the *Argonautics* of Apollonius, the *Achilleis* of Statius or the *Télémaque* of Fénelon. Finally, the reworkings bring together a wide sample of intertextual reinterpretations of the episode: the texts by Joan Maragall and Antonio Gala are an example of dramatization of the epic text and the stories by Jules Lemaître are a model of the proleptic continuation of the *Odyssey*. The most complex example from an intertextual point of view is Graves's *Homer's Daughter*, that presents the young woman as the author of the *Odyssey*.

The main themes in the rewritings of the Phaeacian theme are hospitality, marriage and amorous awakening. It is remarkable, in relation to marriage, the recurrence

of the motif of the union between Telemachus and Nausicaa, taken up by Dictis and used in various contemporary reworkings, such as the *Odyssey* by Kazantzakis. Finally, the character of Nausicaa usually follows the Homeric model of feminine virtue and modesty, although sometimes there is a clear break with the Homeric character, as is the case of Gala or Joyce, who present us with a much more irreverent young woman.

**KEYWORDS:** Nausicaa, Phaeacians, *Odyssey*, literary tradition.

## RÉSUMÉ

Cette étude analyse la figure de Nausicaa et l'épisode des Phéaciens dans l'*Odyssee* et leur survie littéraire. Les Phéaciens constituent la dernière étape des voyages d'Ulysse et une partie fondamentale du poème homérique du point de vue narratif, puisque l'épisode fonctionne comme un cadre dans lequel s'insère le récit du héros. Le personnage de Nausicaa, protagoniste de la scène de la rencontre avec le héros, est d'une grande importance dans l'épisode et a suscité un grand intérêt dans la réception littéraire du poème. L'objectif du travail est d'analyser les variations dans le traitement du personnage et de l'épisode dans différentes périodes, genres et courants littéraires, en réalisant un parcours panoramique et diachronique – après avoir fait une analyse détaillée du texte de l'*Odyssee* – qui fournit une vision d'ensemble sur la survivance du personnage et de l'épisode à travers la tradition littéraire.

Pour répondre à ces objectifs, nous utilisons une méthodologie qui combine les procédures d'analyse typiques des études comparatives – la contribution de G. Genette au domaine de l'intertextualité a été extrêmement importante dans notre recherche – avec l'étude philologique directe des textes. L'ensemble de l'ouvrage est organisé, en général, selon un critère chronologique. Les réécritures de l'époque contemporaine sont divisées selon le genre littéraire : théâtral, narratif ou lyrique.

On peut regrouper l'ensemble des textes de la tradition en trois types, selon le degré d'approche : réécritures, évocations et mentions. La grande majorité des mentions montrent la représentation des Phéaciens et de Nausicaa qui a transcendé dans l'imaginaire littéraire : les gens d'Alcinous sont généralement liée à l'hédonisme et la jeune princesse est mentionnée fréquemment avec une intention moralisante, pour réprimander ou louer son comportement. Les évocations, d'autre part, montrent les scènes et les éléments de composition qui ont eu plus de succès dans la tradition et leur versatilité à s'adapter à des contextes autres qu'homériques : le discours suppliant d'Ulysse et l'adieu de la jeune fille et le héros sont souvent évoqués. Parfois le contexte d'évocation de l'épisode se situe dans un cadre structurel qui partage avec le texte homérique le motif folklorique de l'arrivée du héros étranger à la cour d'un roi : c'est le cas, par exemple, des *Argonautiques* d'Apollonius, de l'*Achilléide* de Stace ou du *Télémaque* de Fénelon. Enfin, les réécritures rassemblent un large échantillon de réinterprétations intertextuelles de l'épisode : les textes de Joan Maragall et d'Antonio Gala sont un exemple de dramatisation du texte épique et les récits de Jules Lemaître sont un modèle de continuation proleptique de l'*Odyssee*. L'exemple le plus complexe d'un point de vue intertextuel est *Homer's Daughter* de Graves, qui présente la jeune femme comme l'autrice de l'*Odyssee*.

Les thèmes principaux qui sont traités dans les réécritures du thème phéacien sont l'hospitalité, le mariage et l'éveil amoureux. Il est remarquable, à propos du mariage, la récurrence du motif de l'union entre Télémaque et Nausicaa, repris par Dictis et utilisé dans diverses réécritures contemporaines, comme l'*Odyssée* de Kazantzakis. Enfin, le personnage de Nausicaa suit généralement le modèle homérique de la vertu et de la pudeur féminines, bien qu'il y ait parfois une rupture avec le personnage homérique, comme c'est le cas de Gala ou Joyce, qui nous présentent une jeune femme beaucoup plus irrévérencieuse.

**MOTS CLÉS** : Nausicaa, Phéaciens, *Odyssée*, Tradition littéraire.