



**Universitat de les  
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

**Memòria del Treball de Fi de Grau**

# Penélope: historia de una voz silenciada. Pervivencia y reinterpretación del mito

Ada Casares Cabrerizo

**Grau de Llengua i Literatura Espanyoles**

Curs acadèmic 2019-20

DNI de l'alumne: 43474705J

Treball tutelat per Dr. Perfecto Cuadrado Fernández  
Departament de Filologia Espanyola, Moderna i Clàssica

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació

Autor		Tutor	
Sí	No	Sí	No
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball: Penélope, Odisea, mujer, mito.

## ÍNDICE

Nota preliminar .....	3
1. Introducción	
1.1. Acerca del mito. Penélope en la literatura clásica .....	4
2. Reinterpretaciones del personaje mitológico .....	7
2.1. Penélope en la pintura y la música .....	9
3. El mito de Penélope en la literatura del siglo XX .....	14
3.1.1. Francisca Aguirre .....	16
3.1.2. <i>Ítaca</i> .....	19
4. Conclusión .....	26
5. Bibliografía .....	27
6. Apéndice .....	29

## NOTA PRELIMINAR

Para la tradición occidental, el mito —representado a través de pinturas o cerámicas, y originalmente difundido de manera oral hasta la aparición de los primeros textos con la llegada de la escritura alfabética— ha sido considerado durante siglos una fuente inagotable de motivos y referentes para la cultura y el arte. El relato mítico ha convivido en la sociedad a lo largo de la historia de las civilizaciones, aceptado por su carácter ejemplar y transmitido de generación en generación. Tal y como afirma el mitógrafo García Gual “el mito es un relato tradicional que refiere a la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano” (*La Mitología* 1989:12).

De este modo, *μῦθος* (“mito” en griego) hace referencia al relato que nace oralmente, y que se diferencia del discurso racional (*λόγος*) en tanto que no pretende ser verídico, sino tan solo ser real para quienes crean en él. Estos relatos, como parte de la tradición de una sociedad, los encontramos en el bagaje cultural de su memoria colectiva. En este sentido, la tradición mítica grecolatina nos ha ofrecido toda una serie de obras que nos sitúan en una amplia horquilla temporal en la que nos encontramos desde la *Teogonía* o los *Trabajos y días* —ambas de Hesíodo—, hasta las *Metamorfosis* de Ovidio, pasando por las dos grandes epopeyas de su época más primitiva, en la que se enmarca la lírica y la épica: la *Ilíada* y la *Odisea*, atribuidas a la figura de Homero<sup>1</sup>.

Como es sabido, el ciclo homérico, especialmente la *Odisea*, ha constituido todo un modelo para la literatura posterior en la elaboración de relatos de aventuras, dando cabida al desarrollo de un género que tratará el viaje y la búsqueda como dos de sus temas centrales. De este modo, autores como James Joyce con su *Ulysses*, Luís de Camões (cuya obra *Os Lusíadas* se convertirá en la epopeya de viaje más característica) o Cavafis, encontrarán en el poema épico un importante referente. Asimismo, el personaje de Ulises, cuyos errores, miedos y constantes luchas contra las adversidades que se interponen en su camino no hacen sino dotarlo de un comportamiento más humano —aproximándolo al

---

<sup>1</sup> Bajo el nombre de Homero nos han llegado los dos grandes poemas épicos. Sin embargo, ya desde la época alejandrina se dudaba de su autoría (por cuestiones de estilo, lenguaje o instituciones sociales y políticas que se mencionan en ambas obras), afirmando que no podían ser fruto de un mismo autor. Esta teoría no tomó importancia hasta la llegada de Frederick A. Wolf, en el s. XVIII, quien afirmó la inexistencia del supuesto autor.

lector—, ha llegado a consolidarse como el viajero por excelencia en un mundo lleno de obstáculos. Sin embargo, veremos cómo a la sombra del heroico Ulises se alza otra figura: Penélope, imagen de castidad y sumisión, reinterpretada a lo largo de la Historia —y sobre todo a partir del siglo XX— a través de una visión más subversiva.

“A partir de 1970, la mujer española empieza a ser cada vez más consciente de sus derechos y se asocia para luchar por ellos. En esta nueva situación socio-política, la autorrepresentación de la mujer se enriquece con nuevos modelos, frecuentemente alejados del patrón tradicional.”<sup>2</sup>

De acuerdo con lo que señala María Payeras, va a ser a través de la literatura, especialmente la escrita por mujeres, cómo Penélope va a recuperar su voz y autonomía, hasta ahora relegadas en favor del personaje masculino. Es precisamente esa imagen modélica que la tradición patriarcal ha venido marcando a lo largo de la Historia la que ha de redefinirse “para llevar a cabo la recuperación y construcción de la mujer como sujeto social y existencial”<sup>3</sup>.

En este sentido, el presente ensayo tratará el motivo de Penélope en relación ya no solo con la poesía contemporánea —para cuyo estudio nos centraremos en la obra de Francisca Aguirre—, sino también en relación con la pintura y la música, artes tan unidas desde su origen con la literatura.

## 1. INTRODUCCIÓN

### ✍ ACERCA DEL MITO. PENÉLOPE EN LA LITERATURA CLÁSICA

Hija de Icaro —príncipe de Esparta— y de la náyade Peribea, Penélope es mencionada por vez primera en la literatura clásica en el momento en el que Ulises pide su mano en matrimonio. Sin embargo, ya desde el principio, y como bien apunta González Delgado<sup>4</sup>,

---

<sup>2</sup> Payeras Grau, María, «Representaciones mitológicas de la mujer en la poesía española contemporánea» en *El hombre y el mito. El ser y la aventura del espíritu hacia el saber. Dimensión mítica y demitización*, Universidad Ștefan cel Mare, Suceava 2009, pág. 221.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> González Delgado, Ramiro, «Penélope y el secreto de una espera: la pervivencia de una heroína griega en la poesía contemporánea», en Amparo Pedregal Rodríguez y Marta González González, (eds.), *Venus sin espejo. Imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*, Ediciones KRK, Oviedo, 2005, págs. 329-345.

nos encontramos ante dos versiones distintas de los acontecimientos. Por un lado, la primera de estas versiones nos ofrece a la heroína clásica como premio a Ulises por una carrera ganada, mientras que la segunda hace referencia a un pacto que este acuerda con Tindáreo (hermano de Icario) y por el que, como recompensa por su ayuda ofrecida, le entrega a su sobrina para casarse con ella. Sea como fuere, la tradición homérica nos ha venido dibujando al personaje femenino como un modelo de esposa prudente que, fiel a Ulises, espera a su regreso de la guerra de Troya durante veinte largos años; y es que, además de los diez en los que se desarrolla la guerra, hay que tener en cuenta aquellos años en los que el héroe, como castigo impuesto por los dioses, es condenado a navegar sin rumbo, obstaculizándose en todo momento su regreso a Ítaca.

Es entonces, durante la prolongada ausencia del hijo de Laertes, y ante la incertidumbre de su destino y paradero, cuando nuestra heroína, tras muchos años, habrá de enfrentarse a la codicia de sus pretendientes, que buscan la oportunidad de ser escogidos como nuevos monarcas y hacerse con el poder que Ulises ha dejado tras su partida. Su ingenio, sumado a la falta de tiempo, conduce a Penélope a idear lo que se convertirá en uno de los planes estratégicos literarios más conocidos —y reconocibles—: con el pretexto de la confección de una túnica funeraria para Laertes, la reina de Ítaca da su palabra, y promete a sus pretendientes la elección de uno de ellos nada más acabar la prenda. Sin embargo, sus intenciones son muy distintas: mientras por el día hila sin descanso, al caer la noche, “colocadas antorchas a su lado”<sup>5</sup>, trabaja en deshacer el bordado. Pese a todo, su estratagema no dura más de tres años, siendo descubierta poco después por una de sus damas, quien alerta al pretendiente Antínoo. Los engaños se acaban y debe celebrarse un enlace de inmediato; pero de nuevo, la reina dificulta tales propósitos imponiendo una prueba como condición para alcanzar el trono. Esta es aparentemente sencilla: tensar el arco de Ulises y disparar la flecha haciéndola atravesar los aros de doce hachas, tal y como hacía el que alguna vez fue rey de Ítaca. Pero en el momento justo en el que va a tener lugar la competición, Ulises sorprende a los participantes —que no lo reconocen—, presentándose él mismo como un pretendiente más. Solo después de haberlos derrotado, descubre su verdadera identidad, mostrándose por primera vez en mucho tiempo ante Penélope.

---

<sup>5</sup> Homero, *Odisea*, 1889, C., José Luis (ed.) Madrid, Cátedra Letras Universales, pág.65.

Como hemos podido ver, nuestra heroína clásica tiene su razón de ser en relación con el personaje en torno al cual gira la obra: empezamos a saber de ella en el momento en el que Ulises la toma como esposa, siendo a partir de entonces las acciones de este las que van a condicionar las suyas propias. Esta es sin duda la historia canónica de la fiel reina de Ítaca que la tradición homérica nos ha legado. No obstante, y como señala González Delgado “al ciclo poshomérico pertenecen tradiciones que afirman que Penélope no fue un modelo de castidad y que había tenido relaciones, incluso, con todos sus pretendientes”<sup>6</sup>.

En esta línea, cabe señalar las dos visiones que se han concebido de Penélope. Mientras algunos han visto en ella una mujer de inquebrantable firmeza y lealtad, para otros ha llegado incluso a ser objeto de controversia la virtud más característica: su fiel espera. Es el caso de autores como Apolodoro<sup>7</sup>, quien afirma el adulterio de la reina con el pretendiente Anfínomo, o Eugamón, quien en su *Telegonía* narra cómo Ulises, tras un segundo viaje —esta vez a Tesprocia—, a su regreso a Ítaca es asesinado por su propio hijo, Telégono (fruto de su amor con Circe), uniéndose este finalmente a Penélope. No menos interesante es la tradición que relaciona de manera directa el origen del dios Pan con el ciclo homérico. Según recoge Pierre Grimal en su *Diccionario de Mitología Griega y Romana*<sup>8</sup> “hay quien supone que Antínoo, el más célebre de los pretendientes, había logrado sus favores, y que Ulises, a su regreso, había despedido a su mujer, enviándola junto a su padre Icario; de allí habría pasado a Mantinea, uniéndose a Hermes, que le habría dado un hijo, Pan.” Pero no es la única, pues “según otras tradiciones, todos los pretendientes, uno tras otro, habrían sido amantes de Penélope, y el fruto de estas múltiples uniones habría sido el dios Pan.”<sup>9</sup>

El origen de Pan asociado al linaje de Penélope será un tema recurrente también en la tragedia griega del siglo V, con autores como Esquilo y Eurípides. Cuatro siglos más tarde, Ovidio recupera el personaje homérico en sus *Heroidas*, donde Penélope, a través de la sensibilidad de la pluma del poeta latino, escribirá los versos más emotivos confesando su amor al héroe griego.

---

<sup>6</sup> González Delgado, Ramiro, *op. cit.*, pág. 330.

<sup>7</sup> *Epítome* 7, 38.

<sup>8</sup> Grimalt, Pierre, *Diccionario de Mitología Griega y Romana* 1981, Payarols, Francisco (ed.), Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, pág. 403.

<sup>9</sup> *Ibid.*

## 2. REINTERPRETACIONES DEL PERSONAJE MITOLÓGICO

La caracterización tradicional de la mujer en la época griega primitiva viene marcada por su sometimiento y obediencia hacia la figura masculina. En este sentido, se establece una paradoja: mientras que en la Historia de la Grecia antigua, la mujer quedaba relegada al gobierno del hogar<sup>10</sup>, negándosele la realización de las actividades propias del ámbito público (como podía ser su participación en la política, o la obtención de propiedades en el caso de las mujeres atenienses), los personajes femeninos de la mitología, además de ser enormemente variados, gozan de poderes y privilegios, y sufren castigos al igual que los héroes y dioses masculinos. De este modo, nos encontramos con innumerables diosas (Atenea, Hera o Artemisa, entre otras), cuya fuerza y valentía se equiparan a la de los dioses.

No obstante, la mujer siempre se ha representado más sumisa, condicionada por las decisiones del hombre. Esta percepción social de la mujer podemos verla en mitos como el de Casandra, sacerdotisa de Apolo que, tras recibir el don de la clarividencia, rechaza los favores del dios, quien se enfurece y la maldice condenándola a conocer el futuro pero sin la posibilidad de evitar las catástrofes que acontecerían, pues nadie creería jamás en ella. En el caso de Medea —por mencionar una de las más trágicas historias que la tradición mítica nos ha legado—, tras haber ofrecido su ayuda a Jasón, y después de que este incumpliera la promesa de un amor eterno, decide vengarse asesinando a los hijos que ambos engendraron, negándole así cualquier pasado junto a ella. Sin embargo, si bien es cierto que dicha traición no justifica en modo alguno el infanticidio que su irrefrenable ira la conduce a cometer, respecto a su cólera —*thymós*—, desde el punto de vista tradicional, y de acuerdo con la naturaleza irracional — y en ocasiones vengativa— de los héroes clásicos, la Dra. Alicia Morales<sup>11</sup> declara:

---

<sup>10</sup> Si bien es cierto que la vida de una mujer en la Grecia antigua se reducía al ámbito doméstico, siendo su principal cometido el llegar a ser la esposa y madre perfecta, en ocasiones era frecuente su presencia en eventos públicos como podían ser las bodas, o las fiestas dedicadas a algunas divinidades, por ejemplo las Tesmoforias (en honor a Deméter y su hija Perséfone).

<sup>11</sup> Para más referencia, véase Morales Ortiz, Alicia, «Medea. Su temperamento», en Inés Calero Secall y M.<sup>a</sup> de los Ángeles Durán López (coord.), *Debilidad aparente, fortaleza en realidad. La mujer como modelo en la literatura griega antigua y su proyección en el mundo actual*, Universidad de Málaga, 2002, págs. 107-128.

“En el momento último en que ha de asestar el golpe fatal a sus hijos, la heroína ha de animar a su corazón, en el que el *thymós* reside, para que empuñe el arma y no se acobarde, pues, como dice Platón, la valentía estriba en que la parte *thymoeidés* del hombre cumpla, en penas y placeres, las órdenes de la razón.”

En este sentido, Eurípides nos presenta una mujer cuyo único anhelo será el de recuperar la libertad y la honra que le han sido arrebatadas, incluso si para ello resulta necesario valerse de toda la fortaleza de sus emociones, urdiendo primero la venganza (*logismós*) para acto seguido llevarla a cabo (*thymós*).

Así pues, es importante señalar —tal y como mencionábamos anteriormente— cómo a partir de la segunda mitad del siglo XX, en un contexto histórico-social en el que se van a producir importantes cambios (entre otras medidas, se aprobará en 1960 la Ley de Derechos Políticos Profesionales y Laborales de la Mujer, gracias a la cual se permitirá su incorporación en el ámbito laboral fuera del entorno doméstico), se inicia el camino hacia la modernidad y, con ello, el camino hacia una mayor conciencia de sujeto social activo por parte del colectivo femenino. A partir de este momento, será la pluma de una mujer la que dará voz propia a personajes como Pandora, Medusa, o Penélope, a quien tratamos con mayor profundidad en el presente trabajo. La protagonista homérica — y con ella, todo el universo mitológico que la envuelve— va a ser un personaje recurrente en la literatura, a través de la cual pasará también a las artes plásticas y a la música. Así, Ruth Piquer afirma que:

“Se acude al propio texto de Homero para la creación de una serie de temas iconográficos con apenas variantes, y que tienen su principal origen y soporte en la cerámica griega del siglo V. En los vasos [...] se inaugura la característica postura melancólica de Penélope, representada como una mujer joven, pensativa, generalmente sentada, apoyando la cabeza sobre una mano.”<sup>12</sup>

A lo largo de la Historia, las distintas fuentes y referencias literarias a Penélope, aunque escasas en un principio, van a inspirar la elaboración de piezas de cerámica — sobre todo vasos (*skyphos*)— y relieves durante el período clásico, representándola en la mayoría de las ocasiones junto a su telar. A partir del siglo XV, con el Renacimiento

---

<sup>12</sup> Piquer Sanclemente, Ruth, «Penélope y el tejido del tiempo» (XVI Seminario de Arqueología Clásica, UCM), pág. 2



italiano y el redescubrimiento de los textos clásicos, el ciclo homérico volverá a tomarse como referente para distintos artistas, sobre todo en pintura, que buscarán aquellos motivos que una vez se trataron en la Grecia oriental: la reina con su telar, rodeada por los pretendientes, o junto a su hijo Telémaco.

### ☞ PENÉLOPE EN LA PINTURA Y LA MÚSICA

Como veníamos avanzando, las representaciones del personaje homérico en las artes plásticas se concentraron durante la Grecia clásica en la confección de cerámicas y relieves. La imagen de Penélope en actitud afligida se convertirá pronto en un motivo iconográfico del arte ático (urnas, sarcófagos, piezas de orfebrería, etc.). Muestra de ello son también los variados *skyphos* a los que hacíamos referencia, siendo el de Chiusi (véase apéndice, Imagen 1) uno de los más conocidos. En él, la reina de Ítaca se encuentra sentada, reclinada sobre su codo, y acompañada por su hijo Telémaco que está frente a ella; en segundo plano se alza el elemento que terminará por convertirse en su atributo más característico: el telar, contrapuesto al arco, símbolo masculino por excelencia, e instrumento con el que Ulises recupera la autoridad. Asimismo, el motivo de los pretendientes —como ya apuntamos— también va a ser de gran interés, ilustrado en algunas piezas como las cráteras de figuras rojas (Imagen 2), donde nuestra heroína se encuentra recibéndolos en su trono, y cuyas figuras rodean toda la cerámica.

Para los romanos, a lo largo del siglo I d.C. el personaje homérico será recuperado como arquetipo de esposa casta y obediente, imagen ideal de figura materna en la antigua Roma. Esta visión de una Penélope fiel no solo la encontramos en las ya mencionadas *Heroidas* de Ovidio, sino también en Higino, con sus *Fabulas*. En las artes plásticas, destaca el fresco encontrado en el *mecellum* pompeyano (Imagen 3) donde la reina se muestra de pie, con la barbilla apoyada en su mano en actitud reflexiva, y frente a una figura masculina que la mira directamente a los ojos. Partiendo del texto original de Homero, podemos presumir que dicha escena se corresponde con el canto XIX, con el momento en el que, tras llegar Ulises a Ítaca disfrazado de extranjero, Penélope —sin conocer aún su verdadera identidad— le pregunta acerca de su origen y el paradero de su esposo:

“«Sabías –pues me lo has oído a mí misma– que iba a preguntar al forastero en mis habitaciones acerca de mi esposo, pues estoy afligida intensamente.»

Así dijo y luego se dirigió a la despensera Eurínome:

«Eurínome, trae ya una silla y sobre ella una piel para que se siente y diga su palabra el forastero y escuche la mía. Quiero interrogarle.»

[...] Y entre ellos comenzó a hablar la prudente Penélope:

«Forastero, esto es lo primero que quiero preguntarte: ¿quién de los hombres eres y de dónde? ¿Dónde están tu ciudad y tus padres?» (XIX, 93-105)<sup>13</sup>

De este modo, la figura que parece esconderse tras la columna situada a espaldas de Ulises podría identificarse con Eurínome, completándose así la escena.

A partir de este momento, hacia finales del siglo V d.C. las representaciones iconográficas de Penélope van a descender de manera muy significativa. Si bien durante el período comprendido entre los siglos XII y XIV las leyendas homéricas no dejan de ser una fuente importante para la poesía romanceril, no será hasta el XV, con la llegada del Renacimiento, cuando se dé un creciente interés entre los distintos artistas por la *Ilíada* y la *Odisea*, cuyos motivos serán de nuevo un referente en sus ciclos pictóricos. En este sentido, cabe mencionar al cuatrocentista Bernardino di Betto, más conocido como Pinturicchio, en cuya trayectoria como pintor de temas religiosos, en su mayoría pertenecientes a la cultura cristiana, destaca el fresco pagano que realizó para el Palacio Petrucci, *Retorno de Odiseo*, conocido también como *Penélope con sus amantes*. En él, Ulises aparece interrumpiendo la escena al entrar en los aposentos de Penélope, quien en ese momento se muestra trabajando en su telar al tiempo que recibe la visita de los pretendientes (Imagen 4). Como apuntamos, el motivo del telar va a ser muy recurrente a lo largo de la Historia del Arte, retomando así su presencia en la iconografía clásica. Por otro lado, los pretendientes —como también vimos anteriormente— son la encarnación del engaño, la amenaza y la traición. Ellos mismos son la imagen del caos que tiene lugar en Ítaca tras la partida de Ulises. Así pues, serán representados en la mayoría de las ocasiones mostrándose ante la reina, asediando el palacio o siendo atacados por Telémaco y el propio Ulises, tal y como lo reproducirá Moreau en su obra *Los pretendientes* (1852).

---

<sup>13</sup> Homero, *op. cit.* pág. 321

Durante el período neoclasicista, recuperando las leyendas y mitos de la Antigüedad clásica, muchos artistas tomarán como punto de partida para realizar sus obras algunos de los momentos más significativos de los cantos que conforman la *Odisea*, empezando a dar un enfoque distinto a los personajes femeninos, otorgándoles una mayor presencia en la pintura y el dibujo. Como ejemplo de ello podemos incluir a artistas como Jean Jacques Francois (*Penélope y Odiseo. Partiendo de Esparta hacia Ítaca*, 1789), Gustave Boulanger (*Ulises es reconocido por Euriclea*, 1849) o ilustradores como John Flaxman, conocido —entre otras obras— por su serie de grabados inspirados en las epopeyas homéricas<sup>14</sup>. En muchos de ellos, Penélope será la figura central en torno a la cual se construya la imagen: *Penélope llevando el arco a los pretendientes*, *Atenea visita en el sueño a Penélope*, etc. Asimismo, la reina de Ítaca no será el único personaje femenino que protagonice los dibujos de Flaxman; figuras como Circe, Nausicaa o la propia Atenea también serán de gran interés para el ilustrador.

Sin embargo, entre los nombres de una lista infinita de artistas, destaca el de Angelika Kauffmann, quien dedicó gran parte de su obra a la representación y reinterpretación pictórica de numerosos episodios de la *Odisea*, partiendo del ciclo homérico como fuente principal, y otorgando un papel especial a Penélope. A través de sus cuadros veremos cómo nuestra heroína griega empezará a tener cada vez más una mayor relevancia en el arte, pasando de quedar en segundo plano —siendo sujeto pasivo de las acciones llevadas a cabo por los demás personajes masculinos—, a ser el centro y tema principal de la escena en cuestión, convirtiéndose ella misma en mito y metáfora de la soledad que conlleva la espera de su amor. Pese a que en algunas de sus composiciones Penélope aún conserva los atributos y rasgos que ya la caracterizaban en sus representaciones en la cerámica y frescos clásicos (*Penelope Weeping Over the Bow of Ulysses*, 1779), la energía con la que Kauffmann refleja las emociones del personaje, sirviéndose de intensos claroscuros, supondrá una nueva perspectiva desde la que abordar la figura homérica; *Penelope Awakened by Euryclea* (1772) es una muestra de ello. La escena —momento que coincide con el inicio del canto XXIII— tiene lugar en los aposentos de la reina; sobre un fondo oscuro, cubierto por unas cortinas, destaca la figura clara de una Penélope dormida, cuyos vestidos van a impregnar todo el lienzo de una luz extraordinaria.

---

<sup>14</sup> Dichos grabados datan del periodo que va desde 1787 hasta 1794, momento en el que J. Flaxman estuvo viviendo en la ciudad de Roma.

Entrado el siglo XX, la materia homérica continuará siendo un motivo recurrente en la pintura. El personaje de Penélope seguirá suscitando un gran interés entre los artistas del momento, y serán cada vez más frecuentes las representaciones de la reina de Ítaca en tanto que tema central de la obra, despojada de cualquier elemento que pudiera subordinarla a los personajes masculinos. Newell Convers Wyeth, en su obra *The Mourning Penelope* (1929), sitúa a la heroína —único personaje del cuadro— en el centro mismo del lienzo, sentada y con un brazo sobre la silla. Con los ojos cerrados, su rostro se inclina ligeramente hacia arriba, en actitud suplicante y afligida. Por último, cabe mencionar también a la artista Bonnie Schulte y su obra *Penelope Greek Goddess*, que supondrá un cambio importante con respecto a las representaciones más canónicas que se habían realizado hasta entonces del personaje. Y es que en ella, Penélope —de nuevo, la única figura presente en el cuadro— se muestra firme y de espaldas al espectador. Sin embargo, aún predomina su caracterización como mujer que espera y observa transcurrir el tiempo desde su isla, con la mirada fija en la inmensidad del mar que se ha llevado a Ulises. Una inmensidad a la que tendrá que hacer frente ella sola, tomando el control del reino al tiempo que habrá de ocuparse de la educación de su hijo, por un lado, y de las labores propias del hogar, por otro.

En el caso de la música, si bien es cierto que a lo largo de los siglos los aedos cantarían a los ciudadanos de la Antigua Grecia las distintas hazañas de los héroes ayudándose en muchas ocasiones de instrumentos musicales, la música inspirada en dichos poemas, cuyos temas serían las vivencias y gestas de sus personajes épicos —y en concreto, de los ciclos homéricos—, no se hará evidente hasta la época del Renacimiento (tal y como ocurría en la pintura), cuando se recupera, entre otros, el tema de la *Odisea*. Sin embargo, va a ser durante el siglo XVII cuando Penélope ocupe una mayor relevancia entre los personajes tratados, recuperándose el carácter melancólico y sumiso de la figura femenina que la tradición pictórica, como ya vimos, también había venido reproduciendo.

En este sentido, resulta interesante mencionar la obra de Claudio Monteverdi, *Il Ritorno de Ulisse in patria*, ópera en la que Penélope tendrá un papel relevante y decisivo. A este respecto, Ruth Piquer señala:

“Se centra en la ausencia de Ulises, la soledad de Penélope, los pretendientes y el reconocimiento de ambos. Con todo Penélope habla a través de convenciones morales y bajo el *topos* del lamento. Es una

historia de caracteres con destacados acontecimientos y golpes de escena y numerosos ornamentos de pura funcionalidad teatral. [...] En una de ellas la propia Penélope dice que las historias nos hacen sonreír, pero no nos dan consuelo. Monteverdi recoge además en el texto la denominación “la Casta”, anticipando las óperas posteriores tituladas así.”<sup>15</sup>

Del mismo modo, en la música del XVIII también se insistirá en la naturaleza casta y discreta de la reina, relegada en favor de los episodios relacionados con las hazañas y vivencias de Ulises. A partir de entonces, otras disciplinas musicales como el ballet o la cantata, seguirían desarrollando el ciclo homérico y considerando a sus personajes desde una óptica distinta, hasta que entrado el siglo XX, Fauré recupera la figura de Penélope como heroína esencial de su ópera, *Penélope*. En ella, el músico —guiado por la propuesta de la soprano Lucienne Breval de musicalizar e interpretar un texto de Fauchois— reconfigura la caracterización clásica de la protagonista homérica, convirtiéndola en heroína absoluta de su obra —sirviéndose de los temas y motivos más recurrentes durante el Renacimiento— al tiempo que reforzará su postura inquebrantable en el momento en el que rechace a todos sus pretendientes.

Siguiendo esta línea, el mito de la fidelidad de Penélope llegará a la llamada música popular de mediados de siglo de la mano de artistas como Serrat, quien a finales de los sesenta lanzaría su álbum *La paloma*, donde incluiría su conocida canción *Penélope*, una auténtica oda a la fidelidad de la mujer que espera el regreso del esposo que un día vio partir. Ya en 2002, y en el polo opuesto a lo que había sido la canción de Serrat, el cantante madrileño Javier Krahe estrenó *Como Ulises*, un recorrido de la *Odisea* narrada por el mismo Ulises, desde una perspectiva contemporánea y en el que el autor, a través de un tono burlesco, nos presentará una desmitificación del poema homérico en la que al héroe protagonista ya no le queda nada tras la guerra, ni siquiera la compañía de Penélope, quien cansada de esperar, encuentra una nueva vida junto a uno de sus pretendientes.

“y a uno de los pretendientes

Parece ser que le dijo:

—Padre serás de mi hijo

Y tendremos otros varios.

Ulises, si es que regresa,

---

<sup>15</sup> Piquer Sanclemente, Ruth, *op. cit.*, pág. 6

se llevará una sorpresa,  
me lo dictan mis ovarios.”

### 3. EL MITO DE PENÉLOPE EN LA LITERATURA DEL SIGLO XX

Hacia finales del siglo XIX, y ya a partir del XX, en líneas generales, la relectura de los clásicos ofrecerá nuevos y muy variados enfoques acerca de los relatos épicos y los distintos personajes míticos que los conforman, a fin de elaborar una reinterpretación de los textos clásica. De este modo, como ya habíamos avanzado, nos encontraremos, por ejemplo, con una auténtica Odisea en el *Ulises* de Joyce, pero cuyos personajes —aunque guardan cierta simbología con las figuras de Homero— serán el fruto de las nuevas perspectivas de un mundo inestable y una clase social —la burguesía— que caminará inevitablemente hacia la miseria. En este sentido, la figura femenina que encarna la prudencia, el deber y la fidelidad conyugal, poco tendrá que ver con Molly Bloom, esposa del personaje principal en la obra de Joyce. El escritor irlandés, a través del monólogo interior, nos aproxima a los pensamientos más profundos de su personaje a lo largo de todo el capítulo «Penélope», que da cierre a la obra:

“Me encantaría tener una larga conversación con una persona inteligente y bien educada [...] le daré sólo otra oportunidad me levantaré temprano estoy harta de la vieja cama de Cohen en cualquier caso podría pasarme por el mercado a ver todas esas clases de frutas espléndidas que llegan relucientes y frescas y quién sabe quién será el 1<sup>er</sup> (*sic.*) hombre que me encuentre salen a la caza de eso por la mañana”.<sup>16</sup>

Siguiendo unas líneas más abajo:

“Lo tiene bien merecido toda la culpa es suya si soy una adúltera como decía aquel individuo en el gallinero O algo parecido si ése es todo el daño que hicimos en este valle de lágrimas bien sabe Dios que no es mucho acaso no lo hace todo el mundo sólo que lo ocultan supongo que una mujer

---

<sup>16</sup> Joyce, James, *Ulysses* 2015, García Tortosa, Francisco (ed.), Madrid, Cátedra Letras Universales, (18. 2033-2045) págs. 904-905.

se supone que está para eso o Él no nos habría hecho como nos hizo tan atractivas para los hombres”.<sup>17</sup>

En la literatura española, el periodo posterior a la Guerra Civil favorecerá al desarrollo del motivo del viaje, tomando el poema homérico como referente a la hora de mostrar a los personajes ya sea en todo su fulgor heroico, o para “remitificar” y reinterpretar la leyenda, tal y como hará Antonio Buero Vallejo. El dramaturgo estrenará en 1952 *La tejedora de sueños*, obra de teatro que parte de la historia tradicional, pero que va a subvertir la caracterización de sus personajes, incluyendo el de Penélope. Así pues, mientras que la heroína de Homero se presenta obediente, cauta y reservada, en Buero Vallejo se distinguirá por mostrarse honesta y decidida; el dolor y la soledad que le ha provocado la partida de Ulises le dará motivos para rechazarlo a su llegada, después de que ella hubiese encontrado refugio y amor en sus pretendientes. Tras la muerte de estos, a Penélope tan solo le quedarán los recuerdos de una vida soñada que tiempo atrás había bordado en su telar. Del mismo modo, en 1975, Antonio Gala publicará *¿Por qué corres, Ulises?*, obra en la que se nos presenta un ambicioso Ulises cuyo único interés será el de narrar las aventuras vividas a lo largo de su viaje, y no tanto el de regresar a Ítaca junto a su esposa; motivo que, como en el caso de Buero Vallejo, justificará a Penélope su comportamiento distante y los continuos reproches hacia el rey, que para ella será un “hipócrita y temeroso, que se me presenta como un viejo ruin para acabar de destruirme toda ilusión posible”<sup>18</sup>. Sin embargo, finalmente decide quedarse con él por temor a la soledad.

Asimismo, autores como Salvador Monzó (*Ulises y el retorno equivocado*, 1958), Germán Ubillos (*El llanto de Ulises*, 1973) o Fernando Savater (*El último desembarco*, 1987) tomarán también el motivo de la *Odisea* como base para desarrollar sus textos. Sin embargo, como hemos podido ver, la mayoría de estas obras, pese a que algunas van a suponer un cambio importante con respecto al tratamiento de Penélope, tienen como personaje principal a Ulises, centrándose en su evolución.

---

<sup>17</sup> *Ibid.* (18. 2063-2070)

<sup>18</sup> Rodríguez Molero, Ana «Tradición clásica en *La tejedora de sueños* (1952) de Antonio Buero Vallejo» 2015, Trabajo Fin de Grado, Universidad de Jaén, pág. 32

A partir del último tercio de siglo XX, la temática bélica cobrará una gran relevancia entre las mujeres, quienes, al igual que sus compañeros, vivieron los desastres de la guerra durante su infancia, mientras que en su madurez sufrirían la ausencia y el vacío que les dejó la posguerra. En este momento, serán muchas las escritoras que se interesen por los relatos homéricos, tomando los mitos y reconstruyendo sus personajes —especialmente los femeninos— a través de una mirada cada vez más alejada del canon. En este sentido, cabe mencionar a Rosalía de Castro, quien ya un siglo antes, en su poemario *A las orillas del Sar*, en lo que será una búsqueda de la naturaleza interior, la poeta se identificará con nuestra heroína griega y “sin esperar a Ulises” —cuyas naves sabe que se han hundido en el mar—, tomará el control de su propia vida. Siguiendo esta línea, se darán principalmente dos interpretaciones de Penélope. Por un lado, se mantendrá la imagen de la esposa que espera y sufre la ausencia del marido, recuperada por autoras como Carmen Resino (*Ulises no vuelve*, 1983) que, aunque a lo largo de su obra se llegue a dar a entender que Penélope no mantiene su fidelidad, se trata de un personaje que sufre y se lamenta por no haber cumplido sus deseos. Mientras que, por otro lado, también nos encontraremos con la representación de una Penélope que, tras la partida de su marido, no vivirá apenada, aislándose en sus labores de bordado. Xohana Torres, por ejemplo, en su obra *Tempo de ría* (1992) recoge el poema “Penélope”, donde no solo dará voz a la reina de Ítaca, sino que la hará reaccionar frente al abandono, siendo la propia heroína la que declare que “eu tamén navegar”, pasando de una actitud pasiva, a querer tomar el control por su cuenta, de forma activa.

#### ✎ FRANCISCA AGUIRRE

Nacida en Alicante en 1930, Francisca Aguirre —hija de Francisca Benito Rivas y del pintor Lorenzo Aguirre— se educará en el seno de una familia que, desde una edad muy temprana, la introducirá en el mundo del arte y las letras. De formación autodidacta, guiada por sus padres a lo largo de su niñez, empezará a conocer en su juventud las obras de autores como Vicente Aleixandre, Antonio Machado o Carmen Laforet, además de tener la oportunidad de acercarse a la literatura rusa con Dostoievsky y Chéjov. No obstante, será la lectura de Cavafis la que suponga para Aguirre un auténtico descubrimiento, sirviéndole de inspiración para su primera obra, *Ítaca* (1972)— poemario



en el que nos centraremos en el presente trabajo— donde la mítica isla será para Penélope, y para la propia autora, símbolo de soledad y opresión.

La infancia de Francisca Aguirre, como la de muchos niños que crecieron durante los años de la Guerra Civil, está marcada por el dolor y la angustia. Tras acabar el conflicto, marcharía al exilio junto con su familia (sus padres y sus dos hermanas menores), que se dirigía en aquellos momentos hacia Francia. Sin embargo, no tardarían en sorprenderlos las tropas alemanas cuando se disponían a atravesar el Atlántico en busca de una mejor vida en Sudamérica. Así pues, de nuevo en España, la muerte de su padre a manos del régimen franquista en 1942 marcará duramente a la escritora, hecho que se reflejará en numerosas ocasiones a lo largo de su trayectoria poética. La poesía de Aguirre, como veremos, se caracteriza por la manifestación —la mayoría de las veces en tono autobiográfico— de una vida complicada, en la que la ausencia, el miedo y el dolor del recuerdo van a estar muy presentes. Aunque desde muy joven ya mostrará vocación por las letras, será a partir de 1950 cuando participe en distintas tertulias, donde muy pronto empezará a mantener buena relación con escritores como Gerardo Diego, Buero Vallejo o Félix Grande, con quien finalmente se casaría.

Pese a que desde el punto de vista generacional, Aguirre se vincula con la poesía propia de los 50 —su escritura, muy particular, será el resultado de sus vivencias personales y experiencias más cotidianas—, su obra estará muy influenciada por la poética de los 70, la denominada generación novísima.

Su trayectoria poética se inicia, pues, con la publicación de *Ítaca*. En su trabajo de investigación acerca de la vida y obra de la autora alicantina, Lorena Culebras afirmará lo siguiente:

“Ítaca ha sido un recurso frecuente para muchos poetas. En relación a ello es posible que Francisca Aguirre tuviera en mente el poema “Ítaca” de Kavafis (1999), en el que presenta la isla como un simple pretexto, lo importante no es llegar sino lo que sucede en el transcurso de ese viaje.”<sup>19</sup>

Cinco años más tarde, en 1977, saldría a la luz su segundo poemario, *Los trescientos escalones*, libro que tomará el título del poema que lo vertebra, y en el que, como declara

---

<sup>19</sup> Culebras Carnicero, Lorena «Memoria y Poesía» 2013, Trabajo Fin de Máster, Universitat de les Illes Balears, pág. 86

la misma autora, nos encontramos con unas bellísimas —al tiempo que estremecedoras— memorias de sus días de infancia en el exilio:

“Aquí rememoré los mágicos días que mis hermanitas y yo vivimos en Le Havre, y fue aquí donde tras atravesar el infierno que fue la vuelta a España, recuperé, llena de nostalgia y miedo, los cantarines descensos de los trescientos escalones de Le Havre cogidas de la mano de papá hasta llegar al jardín donde él instalaba su caballete y pintaba mientras canturreaba. [...] Cuando escribí *Los trescientos escalones* sólo pretendía, además de conservar los detalles de aquel tiempo, dejar constancia de que, a pesar de la desdicha y el horror de la guerra, aquellas tres niñas y su padre, fueron felices bajo el cielo de Le Havre.”<sup>20</sup>

A partir de entonces, Aguirre continuará su recorrido como escritora con *La otra música* (1978) —obra con la que la autora cerrará su primera etapa de consolidación poética— y, tras casi veinte años de silencio, volvería con dos libros de relatos: *Espejito, espejito* (1995) y *Pavana del desasosiego* (1999). Cabe destacar el primero de ellos por la característica forma en la que la alicantina ofrece la historia, y es que las anécdotas de *Espejito, espejito* —en las que se intercalan también algunos poemas— no seguirán una línea cronológica, sino que se presentarán mediante continuos *flashbacks*. El libro, dedicado a sus hermanas y a su hija, es la narración de toda una serie de acontecimientos autobiográficos a través de la voz de un yo protagonista, y en el que el elemento del espejo se convertirá en símbolo del pasado que el sujeto poético busca recordar, con la esperanza de que no se repitan sus amargas experiencias.

Con la llegada del nuevo siglo, Francisca Aguirre publicará títulos como *Memoria arrodillada* (2002), *La herida absurda* (2006), *Nanas para dormir desperdicios* (2008), *Historia de una anatomía*<sup>21</sup> (2010) y *Conversaciones con mi animal de compañía* (2013). Finalmente, en 2018, su obra poética se publicará en *Calambur (Ensayo general. Poesía reunida 1966-2017)*.

---

<sup>20</sup> Benegas, Noni, en «Francisca Aguirre: Las palabras y la memoria histórica son mis dos grandes amores», entrevista concedida por la poeta a la escritora argentina. En <http://www.cervantesvirtual.com>

<sup>21</sup> Con la publicación de *Historia de una anatomía*, Aguirre obtiene el Premio Miguel Hernández en 2010, mientras que un año más tarde se le otorgaría el Premio Nacional de Poesía por el mismo.

## ✎ ÍTACA (1972)

En este último apartado, centraremos el trabajo en el estudio de las distintas referencias mitológicas que Aguirre tomó como inspiración a la hora de escribir su poemario, analizando de manera más concreta el personaje de Penélope, con el que la misma autora se identifica, y al que en alguno de sus poemas dará voz propia. Como apuntábamos anteriormente, la revisión de los relatos mitológicos permitirá a muchas escritoras reconstruir la imagen de la mujer que la sociedad patriarcal había concebido a lo largo de los siglos. De este modo, las autoras del XX ofrecerán una nueva perspectiva del rol de la mujer a través de la reescritura de personajes femeninos de la literatura clásica. Así pues, la figura de Penélope —marcada por la tradición y definida como prototipo de esposa leal, sujeta a las imposiciones del marido— será el referente de heroína griega que construya su propio espacio e identidad a partir de la soledad y el abandono.

Ítaca la componen 47 poemas y está dividida en dos secciones: “El círculo de Ítaca” y “El desván de Penélope”, aunque en el presente trabajo nos centraremos en la primera de ellas, donde la figura homérica tendrá un mayor peso. La primera de dichas secciones, pues, está formada por catorce poemas en los que el yo poético —una Francisca Aguirre que en ocasiones fundirá su voz con la de la propia heroína clásica— recrea la historia del mito a partir de la experiencia personal de la figura femenina, expresando los momentos de soledad que vive desde el inicio, con la partida del héroe griego (“Triste fiera”), hasta que este regresa de nuevo a Ítaca, y se reencuentra con la que una vez fue su esposa Penélope (“La bienvenida”). Asimismo, veremos cómo a lo largo de toda esta primera parte se insistirá en dos elementos clave. Por un lado, tenemos la isla Ítaca, muy presente —tal y como deja intuir el título— en el primero de los apartados, y esencial en tanto que espacio que encerrará las emociones más profundas, al tiempo que se convertirá en símbolo y tema principal de algunos poemas como “Ítaca”, “Desde fuera” o “El viento de Ítaca”. En este sentido, y como bien apunta María Payeras en su estudio *Francisca Aguirre ante la mar de Homero*<sup>22</sup>, la alicantina concibe Ítaca desde el circularidad que supone para Penélope su aislamiento; un mundo cerrado y monótono que la oprime, y desde el que sufre la eterna espera de su amor. Esta visión amarga se percibe de manera

---

<sup>22</sup> Estudio incluido en *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*, Romano, Marcela (coord.), Universidad Nacional de Mar del Plata, 2009, págs. 83-100.

muy clara en el poema “Ítaca”<sup>23</sup>, donde el yo poético incide en la angustia que le genera tal opresión:

¿Y quién alguna vez no estuvo en Ítaca?  
¿Quién no conoce su áspero panorama,  
el anillo de mar que la comprime,  
la austera intimidad que nos impone,  
el silencio de suma que nos traza?  
Ítaca nos resume como un libro,  
nos acompaña hacia nosotros mismos,  
nos descubre el sonido de la espera.  
Porque la espera suena:  
Mantiene el eco de voces que se han ido.  
(Aguirre, 1972: 14)

Es doloroso despertar un día  
y contemplar el mar que nos abraza.  
(vv. 17-18)

De igual modo, resulta interesante la dualidad Penélope-Nausicaa en el poema “El objeto”, donde la voz poética confiesa haber encontrado algo —alguien— que en un pasado otras manos “se lo habían llevado” (Aguirre 1972: 26). En el poema, los dos personajes femeninos, lejos de enfrentarse, se muestran condenados al abandono, pues “la posesión de una, implica la desposesión de la otra; la presencia en un lugar determina la ausencia simétrica en el otro”<sup>24</sup>. El “objeto” al que se hace referencia ya no pertenece a nadie más que al mismo tiempo, del que finalmente no podrá rehuir:

Y un día comprobé que estaba aquí de nuevo.  
Lo habían vuelto a traer.  
Aunque en el tiempo de su ausencia  
se había modificado en algo:  
era como yo lo recordaba, pero también distinto.  
(vv. 9-13)

---

<sup>23</sup> Aguirre, Francisca, *Ítaca 1972*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, pág. 14

<sup>24</sup> Payeras, María, *op.cit.*, pág. 93.

De este modo, “El círculo de Ítaca” presenta una odisea narrada desde la óptica de la esposa que ha de habituarse a la soledad. Desde “Triste fiera”, donde la voz poética se identifica con la heroína griega, y en el que observamos las primeras manifestaciones de su aislamiento, asistiremos a lo largo de esta primera sección a una continua gradación en la que el yo lírico (Francisca-Penélope) irá perdiendo poco a poco su propia identidad. En este sentido, en el segundo poema, “Ítaca”, el recuerdo de quien ha marchado sigue vivo; imagen que la va a perseguir recordándole su abandono:

Porque la espera suena:  
mantiene el eco de voces que se han ido.  
Ítaca nos denuncia el latido de la vida  
(vv. 9-11)

Compruebo el horizonte con avidez extenuada,  
dejo a los ojos un momento  
cumplir su hermoso oficio;  
luego, vuelvo la espalda  
y encamino mis pasos hacia Ítaca  
(vv. 25-29)

No obstante, a medida que avanzamos, en el quinto poema (“Sísifo de los acantilados”), el sujeto lírico admite haber “olvidado los dioses, y sus templos”, mientras que en “Penélope desteje” nos habla de un tiempo que transcurre, de un “desastre tierno y descompuesto/ en las últimas horas de este día/ que ha pasado lo mismo que los otros” (Aguirre 1972: 24). La monotonía de lo cotidiano empieza a hacerse cada vez más notable. Asimismo, serán relevante en este mismo poema los siguientes versos:

Muy pocas cosas tenemos entonces,  
ninguna posesión nos acompaña,  
ninguna posesión nos ultraja tampoco.  
(vv. 5-7)

De algún modo, estos versos anticipan el poema que le sigue (“El objeto”), donde — como ya vimos — la voz poética asume las consecuencias que el abandono, el paso de los años y la memoria que poco a poco se va difuminando, han provocado en ella: la pérdida del que, en algún momento, fue su compañero. A partir de “El viento en Ítaca”,

observamos la construcción de una Penélope cuyo afán por detener el tiempo que veíamos a lo largo de los poemas anteriores, la conduce finalmente a la pérdida de su propia identidad. Ya no se reconocerá a sí misma cuando Ulises, recién llegado a la isla, la llame por su nombre; Penélope ya no será aquella joven abandonada a merced de su suerte:

Lejos resonaba la voz, la voz de Ulysses.  
Frente a su bastidor, desesperadamente,  
ella intentaba recordar un nombre,  
sólo un nombre:  
el que gritaba Ulysses por las calles de Ítaca.

(vv. 18-22)

La Penélope de ahora es una completa desconocida, ya no solo para sí misma, sino también para quienes la rodean. En “El espectáculo” —poema que recrearía el canto XXII, la lucha contra los pretendientes—, la voz lírica se identifica con el personaje homérico, con la que mantiene un diálogo interior (“Contempla el espectáculo, Penélope”), subrayando el aislamiento y la desvinculación de su propia identidad que supondrá la figura mitológica; los pretendientes ya no desearán a la reina “sino a la imagen que de ella se han forjado” (Aguirre 1972: 32), llegando así a negar su existencia:

Ninguno sabe bien quién eres,  
sólo les interesa tu leyenda  
y si de pronto sorprendieran en ti  
su propio rostro  
te escupirían su desprecio  
como se escupe a un ídolo falso.  
Míralos: van a morir por algo que no existe

(vv. 9-15)

El mismo sujeto poético que en el poema anterior se dirigía a Penélope, identificándose al mismo tiempo con ella, aparecerá en “Monólogo”. Es una composición en la que Penélope mantiene de nuevo una conversación consigo misma, preguntándose si aún sigue en su recuerdo la vida que inútilmente dejó atrás por creer que sería posible el regreso de Ulises.

Por último, el poema que cierra “El círculo de Ítaca” (“La bienvenida”), no es sino el reencuentro —tras una prolongada espera— de los amantes que tiene lugar en la *Odisea*, en el canto XIX. Sin embargo, a diferencia del poema homérico, frente a una “Circe con sus sirenas” y a “Nausicaa con su juventud” (Aguirre 1972: 34), la Penélope de Francisca Aguirre —consciente de lo que Ulises ha vivido fuera de Ítaca mientras ella esperaba a su regreso— se muestra tan ajena y extraña para el héroe, como este lo es para la reina, terminando por perder ambos toda su identidad:

Ha vuelto. No sabe bien a qué.  
Pues más que a morir le teme a envejecer.  
Sospecha de la calma como si contuviera un virus.  
Soy para él peor que una traición:  
soy tan inexplicable como él mismo.

(vv. 14-18)

Tal y como señalábamos anteriormente, uno de los elementos clave para la poeta en esta primera sección de *Ítaca* es la propia isla y su sentido de circularidad y aislamiento. Así pues, junto a dicho elemento, adquiere también una importante simbología el mar, que, como ocurría con Ítaca, en algunas ocasiones se impregnará de connotaciones negativas; pues no resulta extraño que en un contexto de insularidad —tanto física como psicológica—, el mar se conciba como muralla que cerca los límites del sujeto lírico. Siguiendo esta línea, en el primer poema que conforma “El círculo de Ítaca”, “Triste fiera”, el mar adquiere un aspecto concreto: el de un minotauro que se muestra “triste” y desconocido para el yo poético, al tiempo que, al igual que el temible monstruo de Creta, se trata de una amenaza: “fui hasta el mar y lo toqué/ con cuidado, como se toca a un animal equívoco,/ un animal que se come la tierra” (Aguirre 1972: 13). Penélope, marcada por el dolor de la ausencia, se dirige al mar en un intento desconsolado de encontrar allí alguna respuesta a su angustia; pero como animal devastador, en lugar de una respuesta que la libere de su prisión emocional, tan solo obtendrá de él su propio eco:

Fui hasta él con la inerme disposición  
con que nos acercamos a lo desconocido  
esperando una respuesta mayor que nuestra dolorosa pregunta.

(vv. 7-9)

Ítaca y yo fuimos al minotauro acuático  
para pedir socorro  
y el mar nos respondió: socorro.  
Triste fiera: socorro.

(vv. 15-18)

A lo largo del segundo poema, “Ítaca”, se incidirá de nuevo en lo que ya comentábamos unas líneas más arriba. En esta ocasión, el yo poético destaca de la isla su “áspero panorama” y ese “anillo de mar que la comprime” (Aguirre 1972: 14), reforzando la idea de soledad y reclusión que le causa la monotonía de lo cotidiano:

Es doloroso despertar un día  
y contemplar el mar que nos abraza,  
que nos unge de sal y nos bautiza como nuevos hijos.

(vv. 17-19)

Veo el mar que me cerca,  
el vago azul por el que te has perdido

(vv. 23-24)

“Desde fuera” presenta una concepción distinta de dicho elemento: el mar ya no será exclusivamente símbolo material de dicha opresión, sino que aquí se identifica con el mismo silencio, fruto de la soledad: “¿Y quién querría descender al fondo/ de un silencio más vasto que el océano?/ Silencio son sus habitantes, silencio y ojos hacia el mar” (Aguirre 1972: 16). Todo es ruina en el poema, desde el pueblo sumergido en el silencio, hasta el puerto sin faro y una Ítaca “sin dioses”, que es solo “mar y un cielo que la aplasta” (Aguirre 1972: 17).

En el poema “Sísifo de los acantilados” el mar vuelve a ser el destinatario principal de la voz poética: “Sólo tú, serpentina de sal,/ mantel de espuma/ que, puntual, se extiende ante mis pies:/ sólo tú escuchas/ mis palabras partidas” (Aguirre 1972: 20). El sujeto lírico hace saber al mar la angustia y el dolor que sufre; pero como ocurría en “Triste fiera”, no logrará de él ninguna respuesta. A este respecto, es interesante recordar lo que señala la Dra. Payeras en su ya mencionado artículo:



“El mar, desde la perspectiva de la mujer navegante, se asocia a la espera: “Porque la espera suena:/ mantiene el eco de voces que se han ido” (Aguirre 2000: 32). La espera, como el mar, suena, como el mar es un eco de la ausencia. El mar es la proyección de bienes intangibles, mientras que Ítaca es el espacio de la realidad inmediata.”<sup>25</sup>

Finalmente, analizados los elementos del mar y de la isla, no debemos olvidar el más representativo de la propia Penélope: el telar, más concretamente la acción de tejer y destejer, también muy presente en esta primera sección de *Ítaca*. De este modo, ya en el poema “Desde fuera”, el sujeto poético, que apela directamente a Penélope en los últimos versos, nos anticipa dicho elemento al hablarnos de un “trabajo” al que Penélope se está dedicando, mencionándose de nuevo a lo largo de las composiciones siguientes.

Penélope:

¿quién sería el extraño que quisiera  
comprobar tu trabajo?

(vv. 25-27)

En “Penélope desteje”, el yo lírico describe en primera persona del singular un instante preciso del día: el atardecer, asociado con el momento en el que el personaje mitológico se ocupa de destejer lo bordado durante el día. Con él, termina una jornada que, para el sujeto Penélope-Francisca, se ha mostrado igual que las anteriores, remarcando la sensación de permanecer siempre en la monotonía, dentro del ámbito doméstico en el que la que la mujer queda atrapada:

Hay un desastre tierno y descompuesto  
en las últimas horas de este día  
que ha pasado lo mismo que los otros

(vv. 13-15)

Inclinada sobre el hueco de mi ventana  
veo cómo resbala todo el tiempo;

(vv. 19-22)

---

<sup>25</sup> Payeras, María, *op.cit.*, pág. 91

Por último, en “Monólogo” se hace de nuevo mención de esa “tela sutil y misteriosa” (Aguirre 1972: 33), insistiendo en la inutilidad del esfuerzo y el tiempo dedicado a dicha labor, que no es sino la metáfora de la espera y el paso de los años:

¿Recuerdas esa historia de espanto,  
tu paciencia de delincuente,  
Penélope, recuerdas?  
Era un tejido tan imposible como el tiempo:  
lo hiciste para cubrir aquellas tus heridas  
(vv. 11-15)

#### 4. CONCLUSIÓN

Tras este exhaustivo estudio acerca de la representación de uno de los personajes mitológicos más recurrentes, hemos visto cómo la imagen de la Penélope sumisa y obediente que la tradición homérica había forjado en la Grecia clásica, y durante los siglos siguientes, sirvió de modelo para su posterior reinterpretación en las artes plásticas, la música y la literatura. Muchos autores —como ya vimos— desarrollarían una literatura fundamentada en los textos grecolatinos, reinterpretando el discurso tradicional y los cánones que la historia literaria había forjado a lo largo del tiempo.

Penélope, identificada con la castidad y prototipo de mujer leal y disciplinada, será motivo de reinención de los textos clásicos —tal y como mencionamos a lo largo del trabajo—, ofreciendo de este modo múltiples perspectivas desde las que abordar el mito; por un lado, aún serán muchos los autores que conciban el personaje como la esposa melancólica y afligida que se representaba en las cerámicas de la Antigua Grecia, casi siempre junto a su telar, y que continuó en obras literarias. Sin embargo, con la llegada del siglo XX y los cambios histórico-sociales, será más relevante el papel de la mujer en muchos de estos mitos canónicos, narrándose ahora desde otra perspectiva y con otra voz: la femenina, alejándose cada vez más de los esquemas que el modelo tradicional del patriarcado había venido construyendo.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Francisca (1972), *Ítaca*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- (2018), *Ensayo general (Poesía reunida 1966-2017)*. Madrid: Calambur.
- Benegas, Noni (2016), *Francisca Aguirre: las palabras y la memoria histórica son mis dos grandes amores*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Culebras Carnicero, Lorena (2013), “Memoria y Poesía”, Memoria del Trabajo de Fin de Máster, Palma: Universitat de les Illes Balears.
- García Gual, Carlos (1997), *La mitología: interpretaciones del pensamiento mítico*. Barcelona: Montesinos.
- (2001), *Introducción a la mitología griega*, Madrid: Alianza Editorial.
- González Delgado, Ramiro (2005) “Penélope y el secreto de una espera: la pervivencia de una heroína griega en la poesía contemporánea”, en Amparo Pedregal Rodríguez y Marta González González (ed.), *Venus sin espejo. Imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*, Oviedo: Ediciones KRK, 329-345.
- Grimalt, Pierre, Payarols, Francisco (ed.) (1981), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- Homero (1998), *Odisea*, José Luis (ed. y trad.), Madrid: Cátedra.
- Jiménez Arteaga, Carolina (2016), “Género y espacio doméstico en la Grecia clásica: reflexiones en torno a la (in)visibilidad femenina”, Trabajo de Fin de Grado, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Joyce, James, *Ulysses* (2015), García Tortosa, Francisco (ed.), Madrid: Cátedra.
- López, Aurora (1999), “Interpretaciones de Penélope desde el mundo clásico al nuestro” en Álvarez Morán, María Consuelo y Rosa María Iglesias Montiel (coord.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998)*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de publicaciones: 329-338.
- Morales Ortiz, Alicia (2002) “Medea. Su temperamento”, en Inés Calero Secall y M.<sup>a</sup> de los Ángeles Durán López (coord.), *Debilidad aparente, fortaleza en realidad. La mujer como modelo en la literatura griega antigua y su proyección en el mundo actual*, Málaga: Universidad de Málaga, Servicio de publicaciones: 107-128.

Payeras Grau, María (2009a), “Francisca Aguirre ante la mar de Homero” (capítulo IV), en Marcela Romano (coord.) *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*, Argentina: Universidad Nacional de Mar de Plata. Servicio de publicaciones: 83-100.

— (2009b), “Representaciones mitológicas de la mujer en la poesía española contemporánea” en *El hombre y el mito. El ser y la aventura del espíritu hacia el saber. Dimensión mítica y demitización*, Rumania: Universidad Ștefan cel Mare, Suceava. Servicio de publicaciones: 217-227.

Pérez Miranda, Iván (2007) “Penélope y el feminismo. La reinterpretación de un mito” en *Foro de Educación*, 9: 267-278.

Piquer Sanclemente, Ruth (XVI Seminario de Arqueología Clásica) “Penélope y el tejido del tiempo”, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Rodríguez Molero, Ana (2015) “Tradición clásica en *La tejedora de sueños* (1952) de Antonio Buero Vallejo”, Trabajo Fin de Grado, Jaén: Universidad de Jaén.

## 6. APÉNDICE



**Imagen 1.** “Penélope ante su telar”, skyphos de figuras rojas (Hauser). Italia, Chiusi. Col.: Chiusi, Museo Archeologico Nazionale. Fuente <https://fradive.webs.ull.es/sem/odimuj/seccion3.html>



**Imagen 2.** Crátera de figuras rojas (Boreas P). Sicilia, Comiso. Col.: Siracusa, Museo Arch. Regionale Paolo Orsi. Fuente <https://fradive.webs.ull.es/sem/odimuj/seccion3.html>



**Imagen 3.** Ulises y Penélope. Fresco del *macellum* de Pompeya.

Fuente: <https://mitosdiosesyastrologia.blogspot.com/2019/08/penelope-en-la-odisea-i.html#!/2019/08/penelope-en-la-odisea-i.html>



**Imagen 4.** El retorno de Odiseo, Pinturicchio (1509) National Gallery, London.

Fuente: <https://mitosdiosesyastrologia.blogspot.com/2019/08/penelope-en-la-odisea-i.html#!/2019/08/penelope-en-la-odisea-i.html>



**Imagen 5.** *Penelope Greek Goddess*, Bonnie Schulte.

Fuente: <https://mitosdiosesyastrologia.blogspot.com/2019/08/penelope-en-la-odisea-i.html#!/2019/08/penelope-en-la-odisea-i.html>