

MIGUEL GÓMEZ JIMÉNEZ



PROYECCIÓN ARGUMENTAL DE “CIRCE” Y “PENÉLOPE” EN LOS  
RELATOS DE LOURDES ORTIZ

Máster en Estudios Literarios  
Departamento de Filología Latina y Filología Hispánica II (Literatura  
Española)

Facultad de Filología

Curso académico 2011-2012  
Convocatoria de septiembre

Vicente Cristóbal López  
Rebeca Sanmartín Bastida  
Vº Bº del Tutor

Fecha de defensa: 27 de septiembre de 2012  
Calificación: 9,2

El abajo firmante, matriculado en el Máster en Estudios Literarios de la Facultad de Filología, autoriza a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) a difundir y utilizar con fines académicos, no comerciales y mencionando expresamente a su autor, el presente Trabajo Fin de Máster: "Proyección argumental de "Circe" y "Penélope" en los relatos de Lourdes Ortiz". El trabajo ha sido realizado durante el curso académico 2011-2012, bajo la dirección de Vicente Cristóbal López y Rebeca Sanmartín Bastida de los Departamentos de Filología Latina y Filología Hispánica II (Literatura Española), respectivamente, y a la Biblioteca de la UCM a depositarlo en el Archivo Institucional E-Prints Complutense con el objeto de incrementar la difusión, uso e impacto del trabajo en Internet y garantizar su preservación y acceso a largo plazo.

Fdo.: Miguel Gómez Jiménez  
D.N.I.: 33.515.194-P

*Miguel Gómez*

# ÍNDICE

RESUMEN/ABSTRACT	4
1. INTRODUCCIÓN	6
2.1. <i>LOS MOTIVOS DE CIRCE</i>	14
2.2. CIRCE	19
2.3. PENÉLOPE	45
3. CONCLUSIONES	70
BIBLIOGRAFÍA	78

## RESUMEN

En este trabajo estudiaré en detalle el tratamiento literario que reciben las figuras mitológicas de Circe y Penélope y su relación con Ulises, en los relatos de Lourdes Ortiz. Estos personajes, surgidos en el poema homérico de la *Odisea*, constituyen un recurso del que la autora se sirve para reescribir en sus composiciones los modelos de conducta consolidados en el texto épico. Se trata de personajes que actúan de forma opuesta dentro de la cosmovisión homérica. Circe encarna la amenaza de la pérdida de voluntad del héroe en su retorno a Ítaca. Penélope, en cambio, es la imagen de mujer fiel que espera junto al telar la vuelta de Ulises y que mantiene firme los valores tradicionales. Sin embargo, la autora aporta una perspectiva innovadora de los mitos mucho más cercana a la realidad actual de las relaciones entre hombres y mujeres, evidenciando el peso de la tradición y la imposibilidad de trascenderla. Prestaré especial atención al empleo de la parodia, como medio con el que Ortiz refuerza su mirada ecléctica y distanciada de cualquier postura previamente establecida. Asimismo, analizaré el contraste de los relatos con las distintas fuentes empleadas para su reescritura, lo que constituye un paso importante hacia el cuestionamiento del tratamiento cultural atribuido a los personajes objeto del trabajo. El resultado del estudio comparativo de los textos planteará la reflexión acerca del conflicto humano que surge de la ausencia y la falta de comunicación en la pareja.

**PALABRAS CLAVE:** Tradición clásica, Literatura comparada, Mitología, Literatura española, Posmodernismo, Lourdes Ortiz, Circe, Penélope.

## ABSTRACT

In this essay I will study in detail the literary treatment received by the mythological figures Circe and Penelope and their relationship with Ulysses in the tales written by Lourdes Ortiz. These characters, starting out in the homeric poem *Odyssey*, constitute a resource used by the author to rewrite in her compositions the models of conduct consolidated in the epic text. Their performance characterise opposing roles in the homeric world view. Circe embodies a threat for the hero and the loss of will in his return to Itaca. Penelope, on the other hand, represents the image of the devoted wife working at the loom who awaits Ulysses, and who firmly defends the traditional values. However, an innovative perspective of the myths is provided by the writer, in which relations between men and women are much closer to current reality, showing the importance of tradition and the impossibility to overcome it. I will specially focus on the use of parody, being the way with which Ortiz reinforces her eclectic view far off from any previously established stance. In the same way, the contrast between the tales against the different sources will be analysed, which means a main step to question the cultural treatment assigned to these characters. The result in the comparative study of the texts will bring deep thinking on the human conflict arising from the absence, and from the lack of communication in a couple.

**KEY WORDS:** Classic Tradition, Comparative Literature, Mythology, Spanish Literature, Posmodernism, Lourdes Ortiz, Circe, Penelope.

## 1. INTRODUCCIÓN

La novelista Lourdes Ortiz es una de las autoras más consolidadas de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX. Así lo señala María Ángela Ena Bordonada en uno de sus artículos recientes sobre la autora<sup>1</sup>. La escritora madrileña nacida en 1943 se licenció en Filosofía y Letras en la especialidad de Geografía e Historia. Desde 1979 es Catedrática de Historia del Arte en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, de la que fue directora entre los años 1991 y 1993, y donde mantiene su actividad profesional actual en su labor como docente.

El trabajo de la escritora está muy vinculado a la narrativa, aunque dedica parte de su producción al mundo del teatro, el ensayo y los relatos breves, lo que la define como creadora polifacética. Además, ha colaborado en diferentes periódicos como *El País*, *El Mundo* y *Diario 16* concediendo entrevistas y columnas de opinión sobre literatura o sobre temas de actualidad, en los que siempre ha mostrado su actitud comprometida con la sociedad de su tiempo. Su nombre forma parte de la nómina de narradoras españolas que se ha ocupado de rescatar personajes femeninos de la mitología para dotarlos de voz y entidad a sus “motivos”, argumentos, deseos o sentimientos acallados por la tradición.

Según Pilar Nieva<sup>2</sup>, Lourdes Ortiz es una de las figuras más representativas de la preocupación contemporánea de las escritoras por reescribir la historia desde una perspectiva de mujer cuestionando los relatos y valoraciones implícitas en la tradición

---

<sup>1</sup> Véase Ena Bordonada, Á., “Historia, cultura y actualidad testimonial en la obra de Lourdes Ortiz” en *Paso Honroso Homenaje al Profesor Amancio Labandeira: «Lourdes Ortiz es uno de los nombres más sólidos del panorama literario español actual»* 417, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010, 417-434.

<sup>2</sup> Véase *Narradoras españolas en la Transición política*, Madrid, Fundamentos, 2004, 40-55.

cultural occidental construida y transmitida por los hombres. Ortiz se sitúa en el marco de creadoras del período de la Transición española que llevan a cabo reinterpretaciones de modelos femeninos que, en algunos casos, remiten a mujeres de la antigüedad clásica, como las que Homero crea en la *Odisea*, con el fin de cuestionar las imágenes transmitidas por el canon cultural occidental respecto de las figuras del pasado mítico literario. Es el caso de Montserrat Roig, Esther Tusquets, Carmen Riera, Nuria Amat, Concha Alós o Ángela Vallvey. Esta voluntad de cambio pretende ampliar las imágenes vigentes sociales y literarias de los estereotipos convencionales de género de un colectivo social. Desde la perspectiva de la narrativa nacional femenina del período concreto de la Transición, Pilar Nieva reflexiona sobre la importancia del conjunto de autoras de esta etapa en cuanto a su influencia en la reelaboración cultural colectiva. Entre el corpus de obras que Ortiz dedica al mito se encuentran los relatos incluidos en *Los motivos de Circe* con personajes homéricos y bíblicos. Asimismo, en el ámbito del drama reelabora personajes de la tragedia griega como Penteo, Fedra o Electra.

Este tratamiento del mito es compartido por otras narradoras europeas de la segunda mitad del siglo XX<sup>3</sup>. El ejemplo más ilustrativo es el de la novelista Christa Wolf y su obra *Cassandra*, en la que aporta nuevos significados al mito, y presta gran importancia al mundo de lo onírico, espacio donde interaccionan dioses y hombres. También, y más allá del ámbito europeo de creación, la escritora canadiense Margaret Atwood dedica una novela al personaje homérico de Penélope en su obra *Penelopiad*, donde relata con grandes dosis de ironía y parodia su versión de la épica. Penélope, más actual y

---

<sup>3</sup> Véase Ciplijauskaitė, B., *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Barcelona, Anthropos, 1994, 140 y ss.

moderna, se halla confinada al infierno una vez transcurrido un largo período de tiempo tras la vuelta de Ulises, que es perseguido por el espíritu de sus sirvientas tras haber sido ejecutadas en la horca.

Como puede comprobarse, el interés por la mitología ha llevado a algunas autoras a fijarse en las figuras clásicas femeninas y a reelaborar su historia con el propósito de reinterpretar el personaje desde su punto de vista. Virginia Woolf ya puso de manifiesto en su trabajo *Una habitación propia* la ausencia de la mirada de la mujer en el arte y la literatura. Por consiguiente, las escritoras retoman algunos de los motivos conocidos de la tradición literaria con el objetivo de rectificar el silencio previo y, en consecuencia, de modificar la percepción colectiva que de los mitos de mujer se han mantenido hasta nuestros días. Según el ensayo de Laura Freixas, *Literatura y mujeres*, uno de los rasgos recurrentes dentro de la creación de las narradoras contemporáneas es el de la: «Reinterpretación de arquetipos y mitos femeninos [. . .] personajes de la mitología o la literatura griega [. . .]»<sup>4</sup>. En realidad, el mito es el trasfondo con el que se pretende evidenciar los comportamientos y los pensamientos de las mujeres actuales desde la proyección de las relaciones con los héroes del pasado. Para ello, rescata a los personajes homéricos establecidos como arquetipos de conducta para después parodiarlos con sus gestos nobles y heroicos mezclados con ciertos gestos de la mezquindad del ser humano. Ya no estamos en presencia de héroes sino de hombres y mujeres.

---

<sup>4</sup> Véase Freixas, L., *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, 2000, 154.



No obstante, y a pesar de esta aproximación a la corriente de narradoras, tanto españolas como alejadas de las letras hispanas, Lourdes Ortiz ha descartado la posibilidad de la existencia de técnicas literarias comunes que caractericen la producción literaria femenina. Así, en una entrevista a *El País*<sup>5</sup> muestra su punto de vista al respecto: « [ . . . ] no existe una literatura específicamente femenina». En este sentido, Ortiz dice estar:

[ . . . ] harta de que siempre me pregunten por la literatura femenina. Yo no creo que exista eso, yo creo que hay escritores, y punto. Y a lo que se dice de una sensibilidad especial de las mujeres para el detalle, bueno, ha habido hombres, como Marcel Proust o Flaubert, y nadie como ellos para retratar el alma de los hombres y de las mujeres. Por otra parte, mujeres como Patricia Highsmith son magistrales para contar la acción. No sé tampoco si hay una moda de mujeres, pero, en cualquier caso, eso no tiene nada que ver con la literatura: es un tema de las editoriales y la prensa. (17/VI/1982)

En este sentido, se han calificado de feministas los trabajos de *Urraca* o *Los motivos de Circe* por explorar psicológicamente y exponer las facetas más íntimas de personajes femeninos. Sin embargo, como indica Josefina de Andrés Argente en el estudio monográfico dedicado a la autora<sup>6</sup>, tras analizar el contenido de diversas entrevistas, concluye que la creadora española: « [ . . . ] no se siente incluida dentro de un supuesto grupo de escritoras feministas militantes». Añade que la narradora escribió estas composiciones sin plantearse la repercusión que pudiera tener en el ámbito

---

<sup>5</sup> Véase *El País*, Rosa María Pereda, “Dos novelistas españolas se enfrentan a la historia de doña Urraca y al mito de Narciso”, 17 de junio, 1982.

<sup>6</sup> Véase el estudio sobre la autora Lourdes Ortiz, con el mismo título, de Josefina de Andrés Argente, Madrid, Ediciones el Orto, 2003.

feminista. El ser hombre o mujer no es determinante para meterse en la piel de los personajes que, entre otras cosas, es labor del buen escritor.

En cambio, lo que sí parece existir en su obra es un compromiso moral y social que ha sido una constante a lo largo de toda su creación y que demuestra desde el inicio de su carrera. Ejemplo de ello es la novela *Andrés García, de 19 años de edad*, primer trabajo de la autora que no llegó a editarse por problemas de censura porque trataba el tema de la lucha política universitaria y la homosexualidad masculina en una época poco propicia para debatir abiertamente estas cuestiones. Estamos, más bien, ante una creadora calificada por Ángela Ena como de escritora generacional en cuyas novelas da testimonio de los cambios sociales y personales reflejados en los argumentos y sus personajes<sup>7</sup>. Es más, Ortiz sí demuestra una actitud creadora sin olvidar las preocupaciones e intereses de la mujer por la realidad contemporánea. Además, emplea la literatura como medio de experimentación y cuestionamiento del canon establecido. Sus obras son: « [. . .] de interés tanto por la experimentación en la escritura, como por hacerse eco de su propia actualidad con no pocos momentos de denuncia e inconformismo»<sup>8</sup>.

Esto ocurre con la figura mitológica de Circe, divina y hechicera, o Penélope, ejemplo de castidad y prudencia, en las que Ortiz se fija, quizá por tratarse de personajes sobre los que se ha proyectado una imagen antagónica y por jugar un papel protagonista en la *Odisea*; obra literaria fundamental, que ha dejado su impronta en el

---

<sup>7</sup> Véase Ena Bordonada, Á., art. cit., 426 y ss.

<sup>8</sup> *Ibidem*, 417.

imaginario cultural occidental<sup>9</sup>. En realidad, el mito toma un nuevo rumbo surgido de la experiencia de la mujer y, con ello, desplaza y se incorpora, a la vez, esta nueva mirada a los cimientos culturales y a sus textos más representativos, a los que sin duda pertenece la épica homérica<sup>10</sup>. La postura que adopta la escritora no es tanto la de interpretar los datos que le ofrece la mitología como la de escribir relatos sobre la realidad social de su tiempo. Si recrea o altera la versión mitológica más corriente es porque intenta plasmar en el material mítico sus observaciones sobre los hombres y mujeres de su época.

Por otro lado, Alicia Giralt, en *Innovaciones y tradiciones en la novelística de Lourdes Ortiz*<sup>11</sup>, sitúa a la novelista dentro del marco de la posmodernidad. Destaca sus trabajos por la mirada irónica hacia los metadiscursos: «En sus textos no existe una verdad única en la que puedan creer los personajes, sino que lo más característico es la angustia en que éstos viven». Este hecho se pone de manifiesto en los relatos pues el desarrollo y el desenlace de los argumentos carecen de solución alguna para los personajes de la épica clásica, inmersos en el desasosiego existencial que produce la mirada hacia el pasado tan fuertemente arraigado y su reflejo en la actualidad. Es decir, Ortiz emplaza a Circe y a Penélope en el cruce entre la cultura canónica representada en el texto homérico y la realidad más próxima.

---

<sup>9</sup> Como así lo indica, por ejemplo, Eliade, M. en *Mito y realidad*: «Esta concepción homérica de los dioses y sus mundos es, pues, la que se impuso por todas partes en el mundo y la que quedó definitivamente establecida como en un universo atemporal de arquetipos» 145.

<sup>10</sup> Boitani profundiza en la importancia del texto épico como parte del canon literario al que pertenece: «Por su parte, el canon es una secuencia histórica o literaria –del “imaginario”–consagrada por la tradición y las instituciones culturales, académicas y políticas». *La sombra de Ulises*, trad. Bernardo Moreno Carrillo, Península, 2001, 15.

<sup>11</sup> Véase Giralt, A., *Innovaciones y tradiciones en la novelística de Lourdes Ortiz*, Madrid, Pliegos, 2001, 22.

También, Nuria Morgado en su edición *Voces de mujer. Los motivos de Circe, 1991*<sup>12</sup> trata los relatos de Ortiz como ejemplo de tendencia posmoderna de la cultura contemporánea: «La sensibilidad posmoderna que se refleja en sus obras ofrece una perspectiva alternativa que manifiesta la ausencia de un conocimiento objetivo ante múltiples puntos de vista bajo los que se puede observar la realidad».

En esta línea se hallan los relatos de la autora, alejados de los discursos unitarios basados en la creencia de una única visión establecida a largo de la historia. Los personajes femeninos han sido habitualmente presentados desde la perspectiva masculina maniqueísta de mujer rebelde, amenaza o peligro constante para el otro sexo, o mujer sumisa sometida al hombre. Circe y Penélope obedecen a estos patrones de comportamiento arcaico y opuesto, que Ortiz extrae del material colectivo para aportar una imagen renovada desde una óptica lejana a cualquier propósito totalizador sobre el mismo objeto de representación. De esta forma actualiza los personajes, que adquieren una dimensión heterogénea y más humana acorde a los propósitos posmodernos que buscan desestabilizar la tradición canónica.

En este trabajo se estudiará en profundidad el tratamiento literario que reciben estas dos figuras mitológicas como modelos de conducta. En primer lugar, la postura que adopta la autora ante este tipo de personajes femeninos, y, posteriormente, se analizarán los relatos. Asimismo, se prestará especial atención al empleo de la parodia como medio con el que Ortiz refuerza su mirada ecléctica y distanciada de cualquier postura

---

<sup>12</sup> Véase Morgado, N., *Voces de mujer. Los motivos de Circe, 1991*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2007, 21.

previamente definida, paso previo a la reflexión acerca del tratamiento cultural que han recibido los personajes objeto del trabajo.

## 2.1. *Los MOTIVOS DE CIRCE*<sup>13</sup>

En el trabajo de Ortiz *Los motivos de Circe* (1991) se recoge una serie de relatos con versiones que son reelaboraciones de figuras míticas de la tradición griega y de los textos bíblicos<sup>14</sup>, incluso de personajes que han sido fuente de inspiración de artistas como Da Vinci. Los argumentos tratan de mujeres protagonistas, en algunos casos arquetipos de conducta, que se han mantenido hasta nuestros días pertenecientes al mundo cristiano, homérico o al arte pictórico: Circe, Penélope, Betsabé, Salomé, Eva o la Gioconda. En todos los relatos la autora rescata las voces silenciadas hasta el momento con la innovación del testimonio de los “motivos”, historias, sentimientos, quejas o anhelos contados por ellas mismas desde su voz interior, según Morgado<sup>15</sup>:

[. . .] son relatos en boca de mujer todos. Resulta como poner voz a todos estos personajes femeninos que han sido paradigmáticos a lo largo de la historia: Salomé, Penélope, Circe... Estos personajes no tenían voz y, de repente, hablan y dan su propia versión de aquello que les ha pasado [. . .]

La misma autora profundiza acerca del proceso desmitificador que emplea en sus composiciones<sup>16</sup>: «No he inventado nada. Sólo he mirado desde otro ángulo. Son las fuentes las que me proporcionan esa aparente nueva imagen. Lo que cambia es la valoración de las actitudes y de los hechos».

---

<sup>13</sup> Para el estudio de los personajes homéricos he utilizado la segunda edición de *Los motivos de Circe*, edición, introducción y notas de Felicidad González Santamera, en Madrid, Castalia 1991.

<sup>14</sup> Acerca de los personajes bíblicos véase Epicteto Díaz: “La Biblia y la narrativa española contemporánea: Lourdes Ortiz, José Jiménez Lozano y Juan Benet”, en *Juegos de lenguaje. En torno a la narrativa española actual*, Gijón, Libros del Peixe, 2007, 87-11.

<sup>15</sup> Véase Morgado, N., *op. cit.*, 54.

<sup>16</sup> Véase la entrevista publicada en el Boletín de la Sociedad de Estudios Latinos (SELat) en <http://www.ual.es/asocia/selat/entrev.htm>, 2001.

Para el comentario de los relatos resulta imprescindible un estudio previo de las fuentes originales, espacio mítico de donde surgen las leyendas, para contrastar la reelaboración que de ellos se realiza. Por tanto, el análisis de las variantes resulta de vital importancia para identificar el sentido del mensaje actualizado. En el caso de Ortiz, el conocimiento de las fuentes clásicas reviste especial relevancia por su bagaje cultural. Hay que recordar que se especializó en Geografía e Historia y actualmente se dedica a la docencia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Un ejemplo de su rigor histórico es la publicación de la novela *Urraca* ambientada en el medioevo español. En la misma entrevista arriba mencionada sobre su obra *La liberta*, acerca de una mujer esclava de Nerón, explica la labor exhaustiva previa de documentación en la que se vio inmersa antes de su redacción<sup>17</sup>:

Tenía que moverme con facilidad por toda la cultura latina. Y la griega, claro, sobre todo el siglo IV y el siglo III (Platón, Sócrates, Alejandro, etc.). [ . . . ] durante cuatro años mis lecturas han sido Roma y Grecia. En traducciones, pero preferiblemente bilingües para poder tener algo de la música original, de la palabra latina, del ritmo... esas cosas. Plutarco, Polibio, Marcial, Juvenal, Epicteto y un largo etcétera, pero también desde luego y sobre todo Virgilio, Ovidio, Catulo, los fragmentos de los poetas helenísticos, Homero... y como libros de cabecera Tácito, Suetonio y Dión Casio.

Estas declaraciones dan la medida del conocimiento de la tradición clásica, textos y fuentes empleadas como elemento de inspiración, que son las referencias culturales diseminadas en sus composiciones y que se observarán durante el comentario. El poema

---

<sup>17</sup> Véase, entrevista SELat citada.

homérico la *Odisea* es la fuente principal del relato, sin embargo la influencia de las tragedias de Eurípides, *Penteo* e *Hipólito*, aportan el acento y el tono trágico al relato de Penélope. La *Poética* de Aristóteles sirve de apoyo para desgranar y argumentar los momentos más relevantes. Por otro lado, Ortiz dirigió, aunque no publicó *Penteo*, sin embargo la tragedia se estrenó en la RESAD en 1982, fecha próxima a la primera edición de *Los motivos de Circe* en 1988<sup>18</sup>. Además, a los autores griegos hay que añadir la presencia de varias obras latinas de Ovidio: *Heroidas*, *Arte de amar*, *Remedios contra el amor*, *Metamorfosis*. En especial, las cartas de las heroínas incluidas en las *Heroidas* aportan el tono a las voces de Circe y Penélope. En el caso del relato de Circe, *Remedios contra el amor* proporciona también la línea argumentativa. Virgilio, con sus *Bucólicas*, aporta el *topos* literario idílico que impregna el espacio amoroso de Circe. Aparte, y de forma transversal, se observa la influencia de *La tejedora de sueños* del dramaturgo español Buero Vallejo. El dramaturgo incluye el personaje de Dione, sirvienta de Penélope de la que se enamora Telémaco, inexistente en la épica clásica. Del mismo modo, Ortiz en su relato recurre a la presencia de la esclava Mantinao, que sitúa a Penélope ante la tesitura de adoptar una actitud extrema y conservadora durante la ausencia de Ulises.

En general, el manejo de estos textos y tradiciones le permite potenciar las cualidades de algunos personajes, es el caso de la elocuencia y la capacidad de persuasión de Ulises. Durante su encuentro, Circe emplea un lenguaje más moderno en contraste con el lenguaje arcaico del héroe como forma de diferenciación y distanciamiento. Sin embargo, su discurso conserva el eco de la épica homérica

---

<sup>18</sup> Véase De Andrés Argente, J. *op. cit.*, 93.



manteniendo el ritmo del verso hexamétrico. También, y en el caso del relato de Penélope, se mantienen las resonancias del texto clásico gracias a la polifonía o juego de voces de los héroes insertas en la narración. En ambos cuentos la autora rescata las fórmulas de tratamiento habitual de la épica con el uso de epítetos homéricos por ejemplo: Circe de largas y doradas trenzas o Atenea de ojos de lechuza; incluso, con el empleo de adjetivos como “argénteas”, etc. Incluye, también, citas literales de la obra fuente para desplazarlas de su contexto proporcionando así una nueva orientación a las historias y conferirles otro sentido más próximo a la versión actual de los hechos.

Mantiene también el esquema general y la cronología de los acontecimientos acaecidos en la *Odisea*, excepto en algunas anacronías como ocurre con el episodio de las sirenas. La aventura de las sirenas aparece en la *Odisea* en el Canto XII cuando Ulises abandona a Circe, sin embargo en el relato el suceso ocurre con anterioridad al encuentro con la diosa, lo que da idea de la libertad del empleo de las fuentes. Del mismo modo se anticipa la voz de Anfimedonte al comienzo de la narración, cuando en la epopeya habla desde el Hades transcurrido ya un tiempo desde el inicio del retorno a Ítaca.

En todo caso, Ortiz propone una relación más bien mundana y próxima al sentir actual alejado de la concepción homérica de los dioses. Para ello, emplea el narrador omnisciente en tercera persona, lo que facilita esta visión subjetiva e intimista con la que se exterioriza su sentir acallado por la tradición cultural. Se desplaza, por tanto, el centro de atención ocupado por los mitos vistos desde la perspectiva masculina, que ocupan un segundo plano, acontecimiento éste, que abre espacio a otras manifestaciones

subjetivas desde el punto de vista femenino. En este sentido, Circe es un personaje que evoluciona frente a la tradición en contraposición a la versión estática de Penélope. De manera que la riqueza en su caracterización se apoya en rasgos psicológicos producto de sus reflexiones mantenidas desde distintos planos temporales: el pasado con Ulises y el presente del relato. Así se manifiesta una psique subjetiva, inestable y cambiante, que actualiza el personaje de maga y hechicera en distintas facetas. En Penélope, en cambio, el mito plantea un conflicto interior que se debate entre la represión de los deseos íntimos de Penélope ante la ausencia de su marido y el mantenimiento de los valores de la comunidad. A diferencia de Circe, que sale enriquecida de su experiencia agrídulce con la pérdida de Ulises y el sentimiento de nostalgia e independencia, Penélope muere en vida resultado de una elección de la que se siente, quizás, demasiado segura de salir victoriosa y cuyo final concluye irónicamente en tragedia.

Por otro lado, se observa que Circe y Penélope son personajes mitológicos de distinta naturaleza. La esposa de Ulises es bien conocida gracias al viaje de vuelta del rey itacense relatado en la *Odisea* y, por tanto, su origen se halla en el texto épico. Circe, en cambio, ocupa un lugar importante en el desarrollo de la travesía del héroe homérico, aunque existen antecedentes de índole antropológico que localizan a la diosa en el tiempo prestigioso de los mitos acaecidos *in illo tempore* y que dejan su huella en el poema. Estos indicios se desvanecen en el relato actual, que, como se analizará, libera a la divinidad de cualquier cualidad sobrenatural. El contraste de caracterizaciones de su personaje, entre la épica y el relato, arroja luz acerca de la posible intención de la autora para querer desvincular a la figura femenina de su entorno arcaico.

## 2. 2. CIRCE<sup>19</sup>

El relato reelabora el encuentro de Ulises y sus hombres en la isla de Circe<sup>20</sup> que tienen lugar en el canto X de la *Odisea*. En general se mantiene el esquema del episodio homérico. Los héroes desembarcan en la isla y son recibidos por la diosa en su palacio donde tiene lugar la transformación de los hombres en cerdos y el encuentro amoroso con Ulises transcurrido durante un año.

---

<sup>19</sup> Las citas extraídas del texto homérico proceden de la edición de la *Odisea* introducida por Manuel Fernández-Galiano traducida por José Manuel Pabón de Gredos en su primera edición de 1982 y segunda reimpresión año 1993. El estudio de Circe es un comienzo de una futura tesis doctoral que tendrá como centro el personaje mitológico desde sus orígenes en la literatura épica y en su viaje a través de la literatura española hasta la actualidad.

<sup>20</sup> Las fuentes clásicas ofrecen testimonios acerca de la genealogía de Circe. Así, Homero en la *Odisea*: «Y llegamos a Eea, la isla habitada por Circe / [ . . . ] Es hermana de Eetes [ . . . ] uno y otro nacieron del Sol que da luz a los hombres / y su madre fue Persa, engendrada a su vez del Océano» (Canto X, vv. 135-139). Hesíodo en *Teogonía*: «Circe, hija del Hiperónida Helio, en abrazo con el intrépido Odiseo, concibió a Agrio y al intachable y poderoso Latino; también parió a Telégono por mediación de la dorada Afrodita. Éstos, muy lejos, al fondo de las islas sagradas, reinaban sobre los célebres Tirrenos» (v. 1012). También en *Teogonía*: «Con el incansable Helios, la ilustre Océánide Perseis tuvo a Circe y al rey Eetes» (v. 957). Además, en *Fragmentos espurios*: «También tú hija de Helios, Circe de muchos fármacos... » (302, 15). A lo que se añade posteriormente que: «En el carro de su padre... llevó a Circe al interior de la tierra en que se pone el sol» (Escolio a Apolonio de Rodas, III en *Fr.*, 390). De acuerdo con los comentarios subsiguientes de la edición, Apolonio sigue a los que suponen el desvío de Ulises por el mar Tirreno, siendo Hesíodo el que ubica a Circe, abundante en fármacos, en ese mar próximo a Italia y en el monte Circeo, que de él deriva su nombre. Asimismo, Apolonio siguiendo a Hesíodo cuenta que Circe llegó en el carro de Helios a la isla situada frente a Tirrenia, (Hesíodo, *Fragmentos Espurios*, 390, 373). Apolonio de Rodas cuenta la leyenda en las *Argonáuticas* donde narra que Zeus no dejaría escapar a los argonautas a menos que llegaran a tierras de Circe a recibir purificación por la muerte de Apsirto. Piden a los dioses marinos que los guíen por el interior del mar de Ausonio donde: « [ . . . ] hallarían a Circe, la hija de Perse y de Helios» (Canto IV, v. 590).

La genealogía aportada por Higino aparece diseminada en varias de sus *Fábulas*: «De Sol y de Perse: Circe, Pasífae, Eetes, Perses [ . . . ] » (Prefacio, 36); en *Fáb.* CLVI: «De Pérside, hija de Océano, Circe y Pasífae»; y, por último, en *Fáb.* CXXV: «Y ella misma yació con Ulises, de quien tuvo dos hijos, Nausitoó y Telégono» Además, completa la estirpe de Circe en *Fáb.* CXXVII: «Por consejo de la misma Minerva, Telégono y Telémaco tomaron por esposas a Penélope y Circe respectivamente. De Circe y de Telémaco nació Latino, que dio nombre a la lengua latina. De Penélope y de Telégono nació Ítalo, que dio su nombre Italia» Apolodoro en su *Biblioteca* ubica a Circe en la Cólquide donde reinaba: «Eetes, hijo de Helios y Perseide, y hermano de Circe y Pasífae» (Libro I, 9). Más adelante añade a Perses como hermano de Circe: «Medea marchó a la Cólquide sin darse a conocer, y al saber que Eetes había sido depuesto por el hermano de éste, Perses, lo mató y le devolvió el reino a su padre [ . . . ] » (Libro I, 24). En general, la tendencia es a situar a Circe en la estirpe del dios solar Helios unido a la oceánide Perses o Perseide. García Gual en “Jasón y Medea. El mito y su tradición literaria” explica que: «Según la mitología, la esposa de Helios se llama Perse (La destructora), sobrenombre de Hécate, diosa de las tinieblas y de la magia nocturna, relacionada con la luna fatídica y los muertos. Perse es también Perséfone, esposa de Hades» 91. De ahí, quizás, su carácter biunívoco al participar de las cualidades de sus ascendientes. Entre el reino del sol, la vida y los ciclos naturales, por un lado, y, por otro, el reino del océano, la muerte y el más allá.

El momento de cruzar el umbral de los dominios de Circe implica adentrarse en la esfera de lo sobrenatural, el mundo de la hechicería, las pócimas y las metamorfosis de hombres en animales, tal y como ocurre en el texto épico. Bajo el poder de su influencia Ulises culmina la etapa previa al viaje al inframundo. Su ayuda extraordinaria adquiere vital importancia gracias a las indicaciones precisas y rituales que favorecen los vientos con los que navega rumbo al encuentro de Tiresias, sabedor de su destino y de las almas de los héroes y heroínas muertos. En especial con el espíritu de Agamenón, que le advierte del peligro que corrió ante su esposa Clitemnestra instigadora de su asesinato; y cuyo temor hace extensible a todas las mujeres, incluida Penélope. Por tanto, el devenir de la travesía de Ulises sería distinto de no haber intervenido Circe en el viaje de la expedición de vuelta a Ítaca.

La diosa Circe de la *Odisea* vive alejada de la sociedad griega en una región compartida por otros seres ajenos al mundo civilizado de Ulises. Se halla en la travesía por mar de los héroes en su camino de vuelta a Ítaca, viaje convertido en desafío para el valor y la ética del héroe, la *areté*. Existe, pues, un espacio en el océano para personajes de naturaleza sobrehumana con cualidades extraordinarias y formas de vida social extrañas que constituyen un cosmos ajeno a la concepción del mundo griego, es el caso de Calipso y Circe, cícones, lotófagos, cíclopes, lestrigones, cimerios, sirenas o feacios. Así, los acontecimientos acaecidos en el mar llegan a la mitología gracias a la permeabilidad del relato mítico<sup>21</sup>. El espacio marítimo deja de ser la barrera infranqueable para el amor de Penélope y Ulises para conformar un lugar de

---

<sup>21</sup> Véase Buxton, R, *El imaginario griego*, trad. C. Palma, Cambridge, 2000, 104.

ambigüedad fronterizo donde cabe lo misterioso y sobrenatural, lo humano y lo divino, geografía donde acontece el encuentro entre Ulises y Circe<sup>22</sup>.

Sin embargo, y a diferencia del poema épico, la narradora elabora un personaje desnudo de atributos divinales y hechiceros por medio de un proceso desmitificador dirigido hacia la humanización de Circe, en esta ocasión una mujer enamorada que recuerda a Ulises con nostalgia. Desaparece del relato el brebaje que Circe utiliza para hechizar a los marineros, la hierba *moly* proporcionada por Hermes para neutralizar los efectos de la pócima o el telar vinculado a los hilos del destino. Pero Circe carece de fórmulas mágicas con las que subyugar a Ulises con sus poderes, porque el embrujo es

---

<sup>22</sup> La ubicación geográfica donde situar a la diosa resulta una tarea compleja de desentrañar. Si consideramos la *Odisea* como la fuente literaria primera de la figura de Circe, Fernández Galiano señala que: «El problema dista, pues, mucho de estar resuelto. La *Odisea* apenas puede ser otra cosa que una imaginaria combinación de elementos [ . . . ] » 28. Son varias las localizaciones que ofrecen los textos clásicos. Así, Virgilio en la *Eneida* ubica a Eneas en el camino a: « [ . . . ] bordear los lagos infernales y la isla de Circe, la de Cólquida [ . . . ] » (Lib. III v. 386). La región originaria cuna de Circe se encontraría hacia oriente. De acuerdo con la descripción que ofrece Graves en *Los mitos griegos* encuentra la morada de Helios, que es el padre de Circe, en « [ . . . ] un palacio magnífico en el lejano Oriente, cerca de la Cólquide [ . . . ] » (42, a), área próxima a las orillas orientales del Mar Negro. Cabe la posibilidad, por tanto, de que los dominios de Circe se hallen en esta región al sur de Asia Menor por motivos de linaje. Sin embargo, se observa un alejamiento de su tierra natal. Así, siguiendo la épica virgiliana Circe se encuentra en el « [ . . . ] río Tíber, la sagrada ribera del Numico [ . . . ] » (Libro VII, v. 797) geografía, en este caso, más al oeste y mediterránea. Por otro lado, Hesíodo, en su *Teogonía*, emplaza a Circe en tierras occidentales en la zona del mar Tirreno cuando, además, la hace madre por parte de Ulises de Agrio, Latino y Telégono, que en palabras del poeta: « [ . . . ] gobernaban sobre los muy ilustres Tirrenos » (vv. 1011-1016). Mayor precisión aporta otro testimonio de carácter histórico que halla el dominio de la diosa en la región del Lacio. Dionisio de Halicarnaso en el libro IV de *Historia de Roma*, explica las circunstancias militares que rodearon las fundaciones de Signia y Cireyos por Tarquino que:

[ . . . ] fundó también dos ciudades [ . . . ] Circeyos, [ . . . ] porque el lugar estaba ventajosamente situado con respecto a la llanura pomptina, la mayor de todas las llanuras del territorio latino, y con respecto al mar que la baña, pues se trata de un promontorio bastante elevado, semejante a una península, situado sobre el mar Tirreno, donde una tradición cuenta que vivió Circe, la hija del Sol [ . . . ] » (*Historia de Roma*, Libro IV, 63).

Posteriormente, Dante en la *Divina Comedia* desplaza a Circe al golfo de Gaeta, en la costa del Tirreno de la región del Lacio, siguiendo la tradición romana posthomérica en la que Ulises sigue su navegación hacia Occidente. La voz de Ulises informa de los dominios de Circe tras dejarla atrás, de donde: «me ocultara más de un año no lejos de Gaeta [ . . . ] » (Canto XXVI, 91).

sustituido por el amor; todo ello con la intención de desvelar los sentimientos de la Circe, humana, ajena a sus condiciones sobrenaturales.

El recuerdo y la memoria son el espacio adecuado con el que se llena el vacío y el silencio de Circe del texto épico profundizando en su complejidad humana. Con esta intención la autora cambia completamente de escenario al personaje femenino, aunque mantiene y potencia su condición de aislamiento puesto que continúa habitando en la isla: «Desde hace tiempo, desde que los dioses la relegaron a esa abrupta y solitaria isla [. . .] » (61). Sin embargo, el espacio geográfico se transforma en metáfora de amor de su sentir pasado, anhelante por el regreso de Ulises. Se desplaza la perspectiva maravillosa de la *Odisea* al *topos* de las *Bucólicas* de Virgilio<sup>23</sup>. Para ello, la autora recoge elementos característicos de la poesía pastoril para emplazar a la maga Circe en una ambiente diferente: los motivos vegetales y, en especial, el tópico *arbore sub quadam*; la corriente de agua o fuente; la música y el canto de las cigarras<sup>24</sup>.

El entorno donde Circe espera la llegada de los marineros es: « [. . .] esa abrupta y solitaria isla cubierta de encinares [. . .] », el lugar donde en soledad aguarda arrullada: «[. . .] por el canto monótono de las cigarras» (61) y « [. . .] el sonido amodorrado de las chicharras [. . .] » (72). Otro elemento bucólico más es la melodía que surge de los instrumentos musicales. Estos utensilios pastoriles se emplean bien con su función acústica propia, en el caso de la cítara: «Noches enteras, sentados bajo las higueras,

---

<sup>23</sup> Los personajes homéricos ya se encuentran en la *Bucólica* III donde el pastor Damón canta en tono elegíaco por el deseo no correspondido de Nisa y recuerda el conjuro amoroso de Circe a Ulises como medio para devolverle el amor: « [. . .] por conjuros transformó Circe a los compañeros de Ulises [. . .] » (*Buc.* III, vv. 70-72).

<sup>24</sup> Véase Cristóbal, V., *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense, 15.

bebiendo vino rojo, oyendo el tañer de la cítara [. . .]»; o mediante la metáfora con la que se desplaza el uso musical del camarillo a símil de las doncellas: «ligeras como la nota más aguda y penetrante del caramillo [. . .] » (60). Asimismo, el componente acuoso también está presente en torno a las siervas que rodean a la maga: « [. . .] se bañan en la fuente [. . .] » (64), elemento líquido con el que se completa el dibujo de la campiña bucólica.

A su vez, Ortiz se vale de las sirvientas para insertar material homérico en el momento posterior al encuentro amoroso entre Ulises y Circe, instante en que las doncellas preparan la mesa en honor a la hospitalidad hacia el héroe. Así, recupera epítetos presentes en la épica: «mesas argéneas, [. . .] canastillos de oro, lienzos y tapetes de púrpura, áureas copas, cráteras de bronce y un amable fuego siempre encendido bajo el trípode de metal [. . .] » (60). Expresiones que son eco del Canto X:

Mientras una tendía por los troncos los bellos tapetes / recubriendo de púrpura el lienzo que echaba primero / la segunda ponía por delante las mesas de plata/ y dejaba los áureos cestillos encima; otra de ellas, / tras mezclar en argénea vasija suavísimo vino / con sabores de miel, colocaba las copas de oro; /con el agua la cuarta venía, la echó en gran caldera / y encendió vivo fuego debajo del trípode. (vv. 352-359)

Otros ingredientes pastoriles se suman a la descripción del ambiente bucólico, tales como: las hayas, las encinas o el cornejo como motivos vegetales del paraje amoroso virgiliano. Sin embargo, la narradora juega con estos elementos al conferirles un sentido connotativo en la descripción de los marineros: «Bellotas, fabucos y el fruto del cornejo

comen ellos ahora [. . .] » (63). El fruto del hayedo se trueca en alimento de pira. De esta forma, parodia la conducta de los hombres convertidos en cerdos que satisfacen sus instintos hedonistas. En consecuencia, subvierte la imagen de los héroes guerreros reducidos a burdos animales de bellota. Este momento sarcástico recuerda el tono irónico del poema de Juan Antonio Olmedo “Arrepentido Ulises” en *Secreto juego* (1992), poema en el que Ulises se arrepiente de haber pedido a Circe que levantara el hechizo de sus hombres y que les devolviera su figura humana: «Creyéndoles humanos privados de su imagen/ te rogué que les dieras su primitiva forma [. . .] ». Sin embargo, se arrepiente cuando aflora la verdadera naturaleza primitiva de sus hombres y solicita a la bruja que mantenga la forma de animal, más acorde a su comportamiento natural: «Devuélveles, oh Circe, sus figuras de Cerdo».

Por otro lado, en la *Odisea* los hombres de Ulises manifiestan su asombro ante el umbral del palacio de la diosa: «Asustada, no obstante, mi gente miraba a las fieras y acogióse al umbral de la diosa de hermosos cabellos [. . .] » (vv. 219-220). El umbral, como espacio limítrofe previo a la entrada en los aposentos de Circe, adquiere un significado de carga connotativa. En esta ocasión, el umbral describe la línea demarcadora a partir de la que empiezan a ser perceptibles los efectos de la transformación en seres ridiculizados y parodiados: «Antes de que penetren en el umbral conoce ya esas sonrisas avarientas... » (59).

Los navegantes muestran su sorpresa e incertidumbre: «Ahí dentro alguien hay que canta y que teje en un amplio telar [. . .], sea diosa o mujer; [. . .] » (vv. 226-228)<sup>25</sup>. El

---

<sup>25</sup> En este pasaje épico confluyen mito y realidad en torno al hilo que la autora descarta deliberadamente. En la configuración social griega se reserva a la mujer un lugar específico dentro de una jerarquía



telar se convierte en instrumento indispensable, porque con ello se teje la mortaja imprescindible para transitar hacia el más allá, como ocurre con el sudario que Penélope prepara para Laertes. En la épica Circe desempeña un papel protagonista previo a la bajada de Ulises a la región de los muertos. Con la ayuda de los vientos Ulises, siguiendo sus instrucciones, navega al mundo de las sombras para encontrarse con Tiresias. Así, el viaje implica cruzar la barrera de lo humano al más allá. Por consiguiente, de ese tránsito el ser humano pretende un conocimiento del otro mundo mediante el que consigue humanizar la muerte incorporándola culturalmente al subconsciente colectivo de un grupo social. La experiencia, acometida por un individuo, se transmite a la comunidad, y el éxito del retorno se considera una forma de superación del viaje al Más Allá con el que se consigue integrar la muerte desde el ámbito de la naturaleza y los ciclos naturales al ámbito humano<sup>26</sup>.

Pues bien, la narradora desvincula a Circe de todo aspecto relativo al ámbito de lo divino y lo sagrado para potenciar el lado humano de este personaje rico en matices. Se

---

delimitada a la labor y al mantenimiento del núcleo familiar. La ocupación en torno al telar se convierte en un símbolo de la conservación de la tradición y, en especial, de los antepasados. Según Buxton: «Las mujeres tenían deberes especiales con los muertos, particularmente si tenían parentesco con ellos [. . .]» (*op. cit.*, 118). Tanto es así que la preparación del difunto y los rituales funerarios eran de su responsabilidad. De manera que desempeñaban un papel importante previo al paso del fallecido al Más Allá. En realidad, la estancia de Ulises en el palacio de Circe es la etapa previa a su viaje al inframundo: la *nekuia*, o viaje propiamente, la *nekyomanteia* o consulta oracular, y la *katábasis* o bajada a los infiernos, secuencias también descartadas en el relato. Esta dualidad encaja con los atributos de Circe que absorbe, quizás, las cualidades de su casta: la vida, simbolizada en Helios, y la muerte heredada de Perse, Perséfone o Hécate. Circe parece pertenecer al conjunto de diosas tejedoras con poder para decidir sobre el devenir de los héroes, por eso los consejos que ofrece la maga resultan indispensables en la travesía de Ulises. La relevancia que adquiere Circe en el discurrir del destino humano la aproxima a la esfera de influencia de las tres Parcas o Moiras concebidas en la Noche por Érebo. Es decir, las Moiras o “fases” están estrechamente vinculadas a los ciclos naturales de la luna: luna nueva, asociada a la primavera, la luna llena vinculada al verano, y la luna vieja del otoño. Véase el apartado dedicado a “Helios” en Graves, R., *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

<sup>26</sup> Véase, Choza P. y Choza J., *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*, Barcelona, Ariel, 1996, el capítulo dedicado a “Circe”, estudio en el que se especifica que el ritual funerario y la sepultura facilita el tránsito a la muerte y evita que el muerto quede en un estado intermedio que implicaría su exclusión de los antepasados.

pretende, sobre todo, hacer sentir e indagar en la psicología del personaje y no tanto contar una historia con principio y final. Con este objetivo, Ortiz emplea una estructura narrativa circular con lo que consigue condensar las sensaciones y los sentimientos, a los que se da mayor importancia. Así lo indica la propia autora en entrevista concedida a *Ínsula*: «Eros significa el presente, lo que se quiere conservar, las sensaciones. Tánatos es lo que se va, el tiempo [. . .]»<sup>27</sup>. Esto explica las constantes evocaciones al pasado, un ir y venir en forma de *flash-backs* continuos que rompen con la linealidad. El relato comienza y finaliza con el mismo suceso: la eterna llegada de los marineros a las costas de su isla. Incluso, enfatiza el hecho con el uso del símil lleno de ironía para describir su presencia: «Como cerdos.... [. . .]», y con el mismo final « [. . .] como cerdos... » cierra el relato. Este empleo cíclico estructural del tiempo anula el desarrollo lineal, como así lo evidencian los mismos pensamientos de Circe, quien anhela con nostalgia la memoria pasada: «Era el tiempo verdadero, el no-tiempo, el lugar del goce [. . .]» (72).

Además, el hecho de hacer coincidir principio y término con el mismo símil obedece a motivos estructurales y también a cuestiones de significación. El inicio recupera la imagen de la transformación de los héroes, acontecimiento que ha pasado al catálogo de imágenes colectivas del texto épico. Los poderes que Circe despliega en la épica subyugan a los hombres de Ulises, a los que mediante brebajes mantiene en cuerpo de animal durante nueve meses, momento en el que la maga los devuelve a su estado natural. En cambio, el final de la narración se aleja de la imagen clásica puesto que la metamorfosis adquiere un significado bien distinto. Se produce, pues, un desfase

---

<sup>27</sup> Véase *Ínsula*, art. cit, 1 y 12.

semántico entre las dos franjas temporales en las que se desarrolla el relato<sup>28</sup>. La conversión adquiere un sentido alegórico y sarcástico del comportamiento humano puesto que la voluntad de los héroes queda en entredicho tras la versión más actual transmitida por el relato.

También, y mediante la circularidad como andamiaje narrativo, se consigue la ironía y el distanciamiento respecto del poema homérico. En realidad, los sucesos prodigiosos de los héroes pierden el halo maravilloso al convertirse en actos iterativos. Para Boitani, según analiza en *La Sombra de Ulises*<sup>29</sup>, este efecto se consigue mediante la parodia temática pero también con la estructural: «Poco a poco, la ironía se nos va revelando en su vertiente existencial y ontológica». Según el filólogo italiano la muestra más explícita de esta actitud se halla en los *Cuadernos* de Paul Valéry, en que el narrador describe la conciencia metafísica desde el interior de Ulises: «“Los encantamientos, los obstáculos, los hechizos adversos, los peligros todo se le apareció bajo especie de memez del universo y los dioses. [. . .] Además, todo esto se ha hecho ya cien mil veces no abuséis de mis facultades”». Esto ocurre en el relato cuando se alude a la eterna llegada de los marineros mediante el presente habitual: « [. . .] ...pero siempre es lo mismo: ellos abandonan las barcas y avanzan hacia el palacio [. . .] » (61), y también con su transformación en cerdos, seres sometidos por su falta de voluntad: «Y así será una vez más sin que ella Circe pueda hacer nada por impedirlo» (63). En consecuencia, el sentido de lo heroico se cae sobre sí mismo y deviene en sarcasmo que rompe con la lógica del mito.

---

<sup>28</sup> Véase Lanieri, M. C., “El mito de Circe en la narrativa italiana e hispánica contemporánea” en *Escritoras y Pensadoras Europeas*, Sevilla, ArCiBel, 2007, 377.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, 164.

La acción y las hazañas de los superhombres pasan a un segundo plano pues la importancia y el centro de atención se traslada a las sensaciones interiores de Circe estableciéndose, además, un distanciamiento respecto de lo heroico. Así, Circe se aproxima a la visión que del héroe proponen otras narradoras europeas como Christa Wolf en *Cassandra*<sup>30</sup>, quien dirigiéndose a Eneas le reprocha que: «No puedo amar a un héroe. No quiero presenciar tu transformación en estatua». A su vez, la circularidad detiene el ritmo de la acción dejando paso a la subjetividad, que constituye el hilo conductor con el que se revela el auténtico sentir del personaje, atrapado en el tiempo y en el recuerdo. La rememoración del pasado constituye una forma de oasis de liberación del hastío presente y recurrente. Este acontecimiento establece un cambio respecto de la mirada masculina y del arquetipo tradicional.

En realidad, el hecho de que se haya escogido una figura mítica femenina tan vilipendiada por la tradición importa en la medida en que no se presenta al modo en que los hombres la identifican y la describen, sino tal y como es percibida por una mujer. De este modo, el centro de atención se desplaza a Circe convertida en la entidad nuclear en torno a la que gira el relato. Alicia Redondo en su trabajo *Mujeres y narrativa*<sup>31</sup> considera que el cambio de punto de vista crea el objeto, hecho que implica un proceso de descentramiento que lleva a la aceptación de “lo otro”. Añade que este desplazamiento producido ha supuesto un giro copernicano en los últimos tiempos, y así explica que: « [ . . . ] la clave epistemológica del progreso humano ha sido el desarrollo de la difícil y paulatina aceptación de lo otro, tanto como ser humano, como aquello que

---

<sup>30</sup> Véase Wolf, C., *Cassandra*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987, 147.

<sup>31</sup> Véase Redondo, A., *Mujeres y narrativa*, Madrid, Siglo XXI, 2009, 1.

es diferente a lo establecido como norma aceptada [. . .] ». Asimismo, Circe pertenece al texto épico, que es sustrato de la cultura canónica dominante. Sin embargo, su imagen ha sido transmitida como motivo marginal habitualmente silenciado y a la sombra de la figura masculina, es decir, en la ámbito de la intra-historia<sup>32</sup>. No obstante, la narradora al dotarle de un discurso propio, irónico y alejado de lo mítico, equipara e iguala su papel de protagonista privilegiado a la altura del héroe por excelencia. De este modo, desafía a la tradición clásica mediante la parodia, desaparece la barrera entre “high” y “low culture” de la modernidad y entra en la esfera subversiva de la posmodernidad<sup>33</sup>. Asimismo, según Lyotard<sup>34</sup>, el relato como forma de transmitir las reglas pragmáticas que constituyen el lazo social adquiere un valor especulativo. La época posmoderna por él descrita está dominada por la inestabilidad, tiende hacia lo paradójico y al contraejemplo. Propone como alternativa: « [. . .] el pequeño relato se mantiene como la forma por excelencia que toma la invención imaginativa [. . .] », y, en consecuencia, se discute el valor dominante y legitimador de los textos canónicos donde acontecen los mitos.

Por otro lado, el relato reproduce la llegada de la expedición de Ulises a los dominios de Circe. Sin embargo, la descripción de los héroes contiene una gran dosis de

---

<sup>32</sup> Como afirma Unamuno la verdadera tradición se halla en los personajes silenciados: «Esa vida intrahistórica silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos y piedras» *En torno al casticismo*, Madrid, Cátedra, 2005, 145-147.

<sup>33</sup> Véase el artículo de Sánchez, A., “Re-discovering History in Lourdes Oriz’s *Urraca*”, *BHS*, 84, 2007, 179-195. Se analiza la novela desde la perspectiva posmoderna de Linda Hutcheon como espacio de integración donde coexisten las manifestaciones culturales más populares con el entorno novelesco del personaje: «Urraca becomes a heterogeneous space, legends and chronicles, pointing to a postmodern eclecticism in which “high” and “low” cultural forms are finally integrated» 182. Véase Rosalía V. Cornejo-Parriego “Mitología, representación e identidad en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets”, *Alec*, 20, 1995, 47-63 en especial 50, donde se plantea el análisis de los mitos desde la misma mirada integradora.

<sup>34</sup> Véase Lyotard, J. F., *La condición posmoderna*, trad. Mariano Antolín Rato, Madrid, Cátedra, 2008, 99, 109.

sarcasmo producido por el giro respecto de la percepción prestigiosa de los héroes, desplazados, en esta ocasión, a protagonistas secundarios. La mirada innovadora, profunda e incisiva, con la que se caracteriza a Circe, reduce a metáforas a los personajes legendarios, a los que se desprende de sus atributos sobrenaturales transmitidos desde el mundo clásico. Así, Ortiz emplea adjetivos valorativos cargados de subjetividad para describir sus rasgos físicos, pero sobre todo psicológicos de su comportamiento: «Esa mirada torcida, agria, los ojillos turbios por una lujuria siempre insatisfecha [. . .] sonrisa avarienta, labios glotonos [. . .] mar que periódicamente vomita a sus costas una manada de hombres peludos [. . .]» (59-60). Los hombres cambian su naturaleza por la de: « [. . .] pobres bestias acorraladas [. . .]», idea que socava la imagen de leyenda y que supone la pérdida del lugar privilegiado hasta al momento. La materia mítica se neutraliza y, por ello, los héroes pierden su decoro y dignidad porque sucumben ante los placeres mundanos. Lejos queda la osadía y el ardor guerrero, puesto que reciben otro tratamiento, el de: « [. . .] héroes cenicientos de mil guerras, siempre insensatos, ofuscados con su propia desdicha [. . .] trastornados por Marte [. . .] » (62). Este distanciamiento en el tratamiento de lo heroico reta a la tradición ridiculizando a los ídolos masculinos y estableciendo el margen necesario para subvertir la materia épica.

Esta misma actitud es compartida por la autora mencionada Christa Wolf, en *Cassandra*, novela ambientada en la guerra de Troya y con el rapto de las troyanas como principal argumento, en que los héroes salen malparados y calificados de: «Aquiles, la bestia» (50), un Aquiles extremo con instintos necrófilos, o Agamenón: « [. . .] ser débil sin confianza en sí mismo [. . .]» (60). Lo mismo ocurre con el poema *Circe esgrime un*

*argumento* de la poetisa española Silvia Ungidos, en el que Circe suplica a Ulises que no huya con Penélope y que se quede en su isla: «Ulises quédate: sé un cerdo». También en “Circe/Mud poem” de Margaret Atwood, Circe se convierte en “mujer de barro” destinada a la explotación sexual, que se dirige a Ulises en estos términos: «Aren't you tired of killing / those whose deaths have been predicted / and who are therefore dead already? / Aren't you tired of wanting to live forever? [. . .] » (Atwood, 1986, 322).

El relato también recupera el momento de la metamorfosis de los héroes, que tras disfrutar del vino y las doncellas se describen como: « [. . .] embrutecidos como puercos que meten su hocicos en el lodo y gruñen [. . .] » (63). Sin embargo, la mutación no obedece a ningún brebaje misterioso, sino que, más bien, es la metáfora irónica la que actúa de catalizador en la transformación. En consecuencia, Circe, mujer, carece del remedio para devolver a los hombres su integridad perdida: «Y así será una vez más sin que ella, Circe, pueda hacer nada por impedirlo [. . .] ». A este respecto, tras la épica homérica en que Circe es diosa y bruja, la tradición posterior ha elaborado una imagen de mujer fatal capaz de doblegar la voluntad del hombre con sus encantos y hechizos. Ejemplo de ello son las *Epístolas*<sup>35</sup> de Horacio:

Por el contrario, como ejemplo útil de lo que pueden  
la virtud y la sensatez, Homero nos propuso a Ulises,  
[. . .] Conoces el canto de las Sirenas y los brebajes de Circe;  
de haberlos bebido, insensato y ávido, como sus compañeros,  
hubiera caído, deforme y bruto, bajo el yugo de aquella ramera,  
y vivido en forma de perro inmundo o puerca que gusta del fango.

---

<sup>35</sup> Véase *Epístolas*, intr., trad. y notas F. Navarro Antolín, Madrid, CSIC, 2002.

(I, 2, 16-26)

Horacio emplea a los personajes homéricos como argumento con el que establecer un conflicto alegórico moralizador que enfrenta el espíritu estoico de Ulises a la tentación personificada en Circe. De igual modo, los compendios mitográficos medievales y renacentistas continúan con esta corriente moralizante que relacionan la materia mítica con la doctrina cristiana. En este sentido, adquieren relevancia las compilaciones hispanas de Pérez de Moya en su *Filosofía secreta* o *El teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria<sup>36</sup>. Pérez de Moya interpreta a Circe con un sentido moral: « [. . .] es aquella pasión natural que llaman amor deshonesto, que las más veces transforma a los más sabios, y de mayor juicio en animales fierísimos [. . .] » (lib. III, cap. XLVI, 235). Circe no metamorfosea a los héroes, sino que los somete a su voluntad con su: « [. . .] fierísima pasión. Y porque el que mucho se deleita de holgarse con las comunes y sucias mujeres, es comparado al puerco [. . .] » (*Ibidem*, 236). Se asignan a Circe, además, los valores de la naturaleza frente a la razón asignada a Ulises: «Por Ulises se entiende la parte de nuestra ánima que participa de la razón, Circe es la naturaleza [. . .] » (*Ibidem*, 236). Estas actitudes se reflejan también en la alegoría de Milton en su *masque Comus*, donde: « [. . .] la victoria de Ulises sobre los encantos de Circe representa el triunfo de la virtud sobre la sensualidad»<sup>37</sup>. Baltasar de Vitoria la califica de: «Ramera muy perdida, / de malos hechos, y de mala vida» (Primera Parte, lib. IV, cap. XXIV, 638). Pues bien, la importancia de las mitografías resulta relevante no sólo por la acumulación de fuentes mitográficas, sino por la influencia en las composiciones posteriores. Es el caso, por ejemplo, del auto sacramental *Los encantos*

<sup>36</sup> De éste último véase Libro V, Cap. XXIV “De Circe hija del Sol”.

<sup>37</sup> Véase Chapman, W. G., "Las Comedias Mitológicas de Calderón." *Revista de literatura* 5.9, 1954, 56.



de la culpa o la comedia mitológica de Calderón *Mayor encanto amor*. En esta comedia los personajes alegóricos de Virtud y Circe entablan un conflicto por el amor de Ulises, que promete apartarse de los vicios y marcharse de la isla<sup>38</sup>.

En definitiva, se observa la pérdida paulatina de las propiedades del personaje homérico y la adquisición de atributos que conforman un arquetipo cultural en un proceso de moralización colectiva. Esta imagen derivará en la idea posterior comúnmente aceptada de mujer seductora y tentadora con trágicas consecuencias para el hombre débil de voluntad. En todo caso, el componente paródico del relato adquiere relevancia porque es el medio con el que se desestabiliza la tradición cultural que presenta la imagen opuesta del héroe y, además, libera a la diosa de cualquier responsabilidad ante la transformación de los hombres. En consecuencia, Circe deja de ser el sujeto activo amenaza ante las debilidades humanas para erigirse en sujeto observador del cambio causado por el mismo hombre, que paradójicamente es sujeto-objeto de sus propias debilidades.

Circe carece de sabiduría en brebajes y plantas, y se convierte en una mujer vulnerable sin remedio alguno para evitar el retorno de Ulises. Tanto es así que no resulta necesaria la hierba *moly*<sup>39</sup>, accesible sólo a Hermes con la que Ulises contrarresta los efectos amnésicos del brebaje. El proceso de subversión se articula prescindiendo de

---

<sup>38</sup> Véase el estudio de Egido, A., *La fábrica de un auto sacramental: Los encantos de la culpa*, Universidad de Salamanca, 1982.

<sup>39</sup> A este respecto, Teofrasto en su *Historia de las plantas*, intr., y trad. J. M. Díaz-Regañón López, aporta información acerca de la misteriosa planta, que a fin de cuentas resulta ser una cebolla: «Dicen que es semejante a aquel al que se refiere Homero. Tiene la raíz redonda, semejante a una cebolla, y la hoja parecida a la de la escila. Se hace uso de ella, según dicen, contra los hechizos de la hierba *moly* empleada por Ulises. Pero no es difícil, como pretende Homero, sacarla de la tierra» (Lib. I, cap., XXVI, 7).

las características maravillosas de la cosmovisión homérica y destacando, a su vez, el espíritu intelectual de Circe vinculado al placer sexual. Se dibuja una imagen renovadora de mujer despojada de las cualidades propias de su linaje, y que han sido conservadas por la tradición, con inquietudes humanas estimuladas mediante el cuerpo y la palabra. El obstáculo para volver a la patria no es ya el: « [ . . . ] perverso licor que olvidar les hiciera la patria» (*Od.*, X, v. 236). En esta ocasión se convierte en deseo producto del enamoramiento que sufre Circe, que con desesperanza e ironía manifiesta su impotencia ante la vuelta del héroe: «Flor de loto quisiera ella haber tenido para que, al tiempo que él iba forjando sus relatos, fuera olvidándose también de aquella patria lejana... [ . . . ] » (65).

Con estas variantes la autora pretende innovar la caracterización del personaje alejándose de lo mítico; acorta la distancia situándose en la conciencia interior de Circe e intuyendo su sentir más íntimo de mujer apasionada. La expresión de la voz femenina desvela una faceta desconocida del mito. En este cambio de roles Circe asume no ya el papel de hechicera instigadora de las metamorfosis, sino el de víctima de la soledad y del amor por Ulises. Incluso, recela de que el encuentro íntimo mantenido con él, sin el uso de poderes mágicos, sucediera en realidad: « [ . . . ] y por vez primera, la de las largas y doradas trenzas, la dotada de voz, tembló y bajó los ojos, temiendo que todo aquello no fuera sino un engaño más, urdido por los dioses y que, al alzarlos, él, como todos los demás no fuera ya sino puerco [ . . . ] » (65). La narradora destaca la fragilidad para describir las flaquezas humanas de Circe ante la pasión y sus desequilibrios emocionales, que llevan a reacciones fisiológicas de temblor. Con ello no pretende una descripción detallada de los efectos del amor en el cuerpo de Circe, más bien procura

acentuar su efecto emocional. El procedimiento subversivo se activa por partida doble. En primer lugar, Circe pierde así su poder cautivador, porque las pócimas son extrañas a cualquier embeleso. Y, en segundo lugar, se construye un personaje humano y frágil, que desfallece ante el amor de Ulises: «Y Circe, mientras él bebía, supo que aquella vez no habría varita, ni conjuro, ni transformación alguna» (64).

La pérdida de la magia y la muestra de la vulnerabilidad humana ante la pasión y el dolor por su pérdida tienen su precedente en *Remedios contra el amor*, donde Ovidio<sup>40</sup> reelabora en forma de *amplificatio* el episodio del texto homérico. El estudio clásico sobre el amor es la fuente de inspiración en la que se fija la narradora para describir el punto de vista femenino de Circe y enfatizar la dimensión amorosa del viaje odiseico, que no estaba tan marcado en la épica homérica:

¿Qué provecho te hicieron, Circe, las hierbas de Perse, cuando la brisa favorable se llevó las naves de Néritos? Todo lo intentaste para que no se marchara tu astuto huésped, pero él entregó sus velas hinchadas a la huida que se había propuesto. Todo lo intentaste para que el fiero fuego no te abrasara, y el Amor duradero se asentó en tu corazón que no lo quería. Tú podías transformar a los hombres en mil figuras, pero no podías transformar las leyes de tu alma. Dicen incluso que entretuviste al caudillo de Duliquio con esta palabras, cuando ya tenía intención de partir: “No te pido ya lo que en un principio -bien me acuerdo- solía esperar: que accedas a ser mi esposo. Y sin embargo yo me creía digna de ser esposa tuya, por ser diosa y por ser hija del gran Sol. Te ruego que no te apresures; te pido un poco de tiempo como regalo: ¿qué menos te puedo pedir con mis súplicas? Además, ves el mar revuelto y debes temerlo: después de un tiempo, el viento será

---

<sup>40</sup> Véase Cristóbal, V., “Ulises y la *Odisea* en la literatura latina”, *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1994, Vol. II, 499.

más favorable para tus velas. ¿Qué motivo tienes para huir?, aquí no se levanta una nueva Troya, nadie llama de nuevo a sus aliados para la guerra. Aquí reina el amor y una paz en la que sólo yo recibo heridas para mi desgracia; y toda esta tierra estará un día bajo tu dominio. Ella seguía hablando, Ulises soltaba amarras a su nave. Los Notos se llevaron sus palabras baldías junto con las velas. Circe se abrasa y recurre a sus procedimientos de costumbre; y sin embargo su amor no ha menguado con ellos. (vv. 265-288)

Este proceso doble de caracterización se desarrolla en la relación con Ulises, paradigma de cualidades espirituales, de la que Circe sale reforzada por participar de sus condiciones privilegiadas. El tratamiento amoroso aporta un enfoque innovador del episodio odiseico, puesto que habitualmente el personaje adopta la conducta acostumbrada. Por otro lado, el encuentro erótico mantiene el eco ovidiano del Libro II de *Arte de amar*<sup>41</sup>, donde el poeta latino ensalza la elocuencia de Ulises sobre su apariencia física con la que es capaz de enamorar a las diosas marinas. En este caso es Calipso la que pide al héroe que le cuente los acontecimientos de la guerra de Troya y éste recupera su voz, en primera persona, para relatar lo acaecido durante el asedio a la ciudad.

Con el objeto de reescribir el mito, Ortiz confiere a Circe dos voces divididas en el tiempo, presente y pasado, en las que se vislumbra el desdoblamiento de su conciencia de forma simultánea. El encuentro con Ulises acontece en la memoria de Circe, momento en que muestra su lado de mujer enamorada. La voz del héroe recupera la primera persona homodiegética de la *Odisea*. Es testigo ocular de los hechos, posición

---

<sup>41</sup> Véase, *Arte de amar*, trad., intr. y notas V. Cristóbal López, Lib. II, Madrid, Gredos, 1989, vv. 125-125.

desde la que pretende la credibilidad necesaria para relatar las hazañas pasadas contadas en el palacio de Nausicaa. Sin embargo, Ortiz dota a Ulises de un lenguaje arcaico con el uso de la posposición de los clíticos en contraste con el lenguaje más actual con el que Circe se expresa a lo largo del relato. Ulises cuenta así el episodio con el cíclope: «Así tumbado, dobló la gruesa cerviz y venciólo el sueño, que todo lo rinde. Salíale de la garganta el vino [. . .] Quemóle el ardiente vapor párpados y cejas [. . .] » (68-69). Es decir, la yuxtaposición temporal atiende a un efecto simultáneo de acercamiento a la tradición y a la vez de alejamiento de la percepción tradicional del mito.

La elipsis temporal reflejada en la distancia del habla evidencia el vacío entre dos conciencias o identidades de distinta naturaleza: el arquetipo fijado en el pasado perteneciente al imaginario colectivo, en el caso de Ulises y, por otro, la reelaboración del estereotipo de Circe alejado de la épica y más próximo al sentir de una mujer de hoy en día. A este respecto, Ciplijauskaitė en *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*<sup>42</sup> concluye que la alternancia del tiempo pone de relieve las distintas manifestaciones interiores del yo. Para ello se confrontan dos modos de sentir: « [. . .] los tiempos pasados se actualizan sobreimponiéndoles una evaluación presente, descubriendo en ellos la raíz del comportamiento actual [. . .] ». Circe se convierte en un ser dividido entre dos franjas temporales. El personaje asume una identidad múltiple y contradictoria debido a la imposibilidad de restaurar su homogeneidad. De esta forma, el contraste de actitudes adoptadas en tiempos distintos refuerza el proceso de desmitificación.

---

<sup>42</sup> Ciplijauskaitė, B., *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Barcelona, Anthropos, 1994, 208.

Por otro lado, Ortiz mantiene el diálogo entre Ulises y Circe, al igual que ocurría en la *Odisea*, sin embargo su encuentro adquiere un significado lleno de connotaciones. Según el estudio de Laura Freixas<sup>43</sup>, uno de los rasgos en común de las narradoras es la: « [ . . . ] dialéctica de los sexos que hasta entonces no se había tomado en cuenta». Esto ocurre en el relato, instante en que Circe emplea la figura canónica del héroe para expresar sus pasiones íntimas reivindicando, además, la necesidad de expresar esas sensaciones vinculando el placer al lenguaje como prueba manifiesta de libertad. La sensibilidad que muestra Circe por el binomio formado entre *logos* y *eros* supone una innovación significativa con respecto a la tradición. Esta caracterización enriquece las cualidades del personaje revistiéndolo de una nueva identidad activa de la que sale reforzada en oposición al mito conocido: « [ . . . ] los compañeros que compartían el lecho con sus sirvientas no eran en cambio estímulo para el deseo [ . . . ] » (70); «En aquella dulce y placentera estancia donde el relato iba poco a poco sustituyendo a la acción, faltaba alguien con quien medir las fuerzas, un contendiente [ . . . ] porque Circe era ya carne de su carne [ . . . ] » (71).

En realidad, Ulises juega un papel de estímulo para la tan deseada interlocución, cualidad innovadora que lo desplaza de su condición mítica: «Ya no navegante, ya no viajero infatigable, sino poeta y narrador [ . . . ] » (66). Personaje con el que Circe toma conciencia de su integridad de mujer, y esencia de cuerpo y palabra. La autora cuestiona así las desviaciones moralizadoras religiosas y propone una dialéctica indisoluble entre sexualidad y lenguaje. De hecho, la importancia que da la autora al lenguaje y al acto de contar lo refleja en el relato que adquiere tintes metaliterarios: «Y Circe, mientras él

---

<sup>43</sup> *Op.cit*, 168.

bebía supo que aquella vez no habría varita, ni conjuro ni transformación alguna. Odiseo hablaba y sus palabras tenían la cadencia convincente del aedo, la potencia del verso bien templado, del retruécano, de la metáfora atrevida e inesperada» (64); «[. . .] el cuidado en la pausa, el adjetivo exacto [. . .] » (67).

La autora rememora el momento de la *Odisea* transcurrido en el palacio de Alcínoo, estancia donde Ulises relata el regreso de los aqueos a su patria, la bajada al Hades y su encuentro con los muertos. Este es el único momento de la épica en que Ulises es calificado de aedo, como un poeta elevado por encima de la categoría de Demódoco o Femio: «Tú, en cambio, al hermoso decir acompañas un noble sentido; / ni un aedo supiera mejor relatar con los males [. . .] » (XI, vv 366-368). Su capacidad oratoria acorta la distancia con los dioses. Para Alcínoo los dioses «[. . .] urdieron a tantos / la ruina por dar que cantar a los hombres futuros» (VIII, vv. 579-580). García Gual en *Mitos, viajes y héroes*<sup>44</sup> comenta la capacidad desenvuelta del héroe ante la corte de Alcínoo, que cuenta en primera persona sus hazañas: «Posee la ciencia del relato, ya que lo cuenta *epistaménos*, sabiamente [. . .] ». Sin embargo, es conocido su despliegue de argucias y engaños, características que lo definen como habilidoso urdidor de historias, al que Atenea califica de *epiklopos*, embustero. Su narración en primera persona se equipara a la de aventureros como Sinuhé el Egipcio (XIX a. C.), Sinbad el Marino, entre otros: «Un primer lugar en esta lista de fabulaciones ocupa Ulises, por su vespertina narración en el gran patio del palacio de Alcínoo [. . .]». Se trata de un episodio de vital importancia, porque, como indica Boitani<sup>45</sup>, la *Odisea* tiene por tema el *nostos*, es decir, la narración del *mythos* o del retorno narrado por el poeta, y a causa de

<sup>44</sup> Véase *Mitos, viajes y héroes*, Madrid, FCEE, 2011, 50-51.

<sup>45</sup> Véase Boitani, *op. cit.*, 17.

ello: «La *Odissea* toma forma a partir de las palabras mismas del héroe». Este instante evoca los versos del haiku “En la corte de Alcinoos” de Luis Alberto Cuenca en *Vida en llamas* (2006): «La noche es larga / en la corte de Alcinoos / Cuéntanos, huésped». Pues bien, este ambiente palaciego de relatos sugestivos envuelve los aposentos de Circe, que sucumbe seducida por el manejo de un Ulises encantador de la palabra. La narradora aprovecha este instante lleno de magia para hacer uso de la ironía y subvertir uno de los motivos más conocidos de la épica.

Así, a medida que Ulises cuenta sus experiencias: « [ . . . ] todo su cuerpo se iba tensando como un arco [ . . . ] » (68). Es decir, el arma, símbolo del guerrero, adquiere una connotación erótica de tradición priapea producto del embrujo de sus palabras<sup>46</sup>. De esta manera, la autora acentúa y potencia la capacidad de narrador de Ulises, de la que Circe es partícipe. En consecuencia, el personaje femenino sale fortalecido pues se enriquecen sus aptitudes intelectivas equiparadas a las de su compañero, único de la expedición capaz de estar a su altura. Ulises mantiene la elocuencia ya consabida, y ella, conocedora de los fundamentos retóricos de su labia, participa y goza de su discurso, que constituye el secreto desvelado de la seducción, ante la que de manera consciente, Circe, mujer, cede su voluntad. Esta sensibilidad descubierta en el personaje resulta poco frecuente y con ello el mito toma una dirección distinta y enriquecedora respecto de la tradición. La misma Ortiz en entrevista publicada en la revista *Ínsula*<sup>47</sup> reflexiona sobre el proceso de composición de sus obras:

---

<sup>46</sup> Un precedente del arco como metáfora erótica se encuentra en los epigramas priapeos que llevan al extremo la imagen lúbrica del miembro viril. Véase Priapeo 68, en *Priapeos*, intr., trad, y notas E. Moreno Cartelle, Madrid, Gredos, 1990.

<sup>47</sup> Art. cit., 1 y 10



A mí desde luego me sigue interesando mucho el tema de la escritura como construcción, como proceso [. . .] todo esto es un recurso literario puesto que la escritura es aquello que nos redime y salva del olvido, de la muerte y del tiempo . . .lo metaliterario en mí no es algo gratuito, sino que existe como autoconciencia de pervivencia y eternidad.

A su vez, añade especial atención al ritmo de sus composiciones y a la pregunta planteada acerca de su obra histórica ambientada en el medioevo español *Urraca* responde: «Intenté un lenguaje que sonase como contemporáneo; pero, al mismo tiempo, lograr que tuviera unas resonancias, una cadencia poética que estuviera de alguna forma conectada con la época»<sup>48</sup>. Esta práctica la emplea a su vez en su relato. En particular, maneja en varias ocasiones el ritmo dactílico del hexámetro propio de la épica en momentos en los que describe el caminar de los marineros y su metamorfosis en cerdos<sup>49</sup>: « [. . .] tambaleándose **aún**, conservando en las **piernas** el **suave** ondular de las **olas** [. . .] Y **entonces** les **ve** descender de las **naves** [. . .] » (60-61); « [. . .] **puercos** que **meten** su hocico en el **lodo** [. . .] » (63). Estos marineros rudos moldeados por el mar recuerdan a los aludidos por José Hierro en su composición “Odiseo en Barcelona” incluida en *Agenda* (1991): «Navegaban conmigo / Nausícaas y Penélopes. Las llevaba tatuadas en mis brazos/para tenerlas siempre ante mis ojos / y no olvidarlas nunca. / Pero la piel se me ha arrugado / y las celestemente jóvenes / parecen ahora ancianas damas [. . .] ».

Del mismo modo, la autora retoma elementos enraizados en la religión con el mismo fin desestabilizador. Recupera la tradición cristiana y la dota de cierto contenido

---

<sup>48</sup> Art. cit. 1 y 10.

<sup>49</sup> La letra en negrita señala el pie marcado, la sílaba tónica reproduce el pie fuerte del original.

erótico. Así, tras la marcha del héroe Circe recuerda con deseo el tiempo pasado y piensa en Ulises, al que intuye arrepentido tras la vuelta a Ítaca: « [ . . . ] buscando de nuevo las palabras para contar y añorando ahora a esa bruja Circe que durante un año entero fue fuente de miel, manantial donde fluía el Verbo, Verbo hecho historia, [ . . . ] » (72). Los pensamientos sugieren el postulado evangélico del texto de San Juan: «En el principio existía la Palabra / la Palabra estaba junto a Dios / y la palabra era Dios [ . . . ] » (I, 1). En consecuencia, Ortiz recupera la tradición dogmática y la incorpora en la versión actualizada del poema épico y pagano para llamar la atención acerca del silenciamiento casi inherente en la mujer y proponer un discurso liberado cimentado sobre la unión entre *eros* y *logos*. Por otro lado, con estas mismas reflexiones Circe ensalza las cualidades de orador de Ulises, que recibe un tratamiento idealizado e identificado como metáfora de la palabra. Es decir, su elocuencia es la herramienta manejada para seducir a Circe y que, sobre todo, lo diferencia del resto de hombres. El Verbo, pues, enaltece a Ulises como poeta artesano de la palabra. El contacto de dos tradiciones se halla también en los versos de “Ulises” del poeta portugués Fernando Pessoa en *Mensajes*<sup>50</sup>, que rememora la leyenda en la que se prestigiaba al héroe a quien se atribuía la fundación de Lisboa, originalmente llamada Ulissipo: «El mito es la nada que lo es todo / El mismo sol que abre los cielos / Es mito brillante y mudo / El cuerpo muerto de Dios / Vivo y desnudo / El que a puerto aquí arribó. / Fue, por no ser, existiendo. / Sin existir nos bastó. / Por no venir fue viniendo. / Y nos creó».

---

<sup>50</sup> Véase Pessoa, *Mensajes*, Madrid, Hiperión, 1996.

Por otro lado, Ortiz pudo conocer también el texto “Las brujas” de Cesare Pavese incluido en *Diálogos con Leucó*<sup>51</sup>. El relato, lleno de ironía, desarrolla de forma dialogada la conversación entre Circe y Leucó donde la hechicera evoca con melancolía el encuentro con Ulises, que rememora sus anhelos de regresar con Penélope. El encuentro concluye con la importancia de los recuerdos y la palabra como forma que tienen los hombres para expresar su inmortalidad: «El hombre mortal Leucó, no sabe que tiene eso de inmortal. El recuerdo que lleva y el recuerdo que deja. Nombres y palabras son esto [. . .]» (132).

La narradora, pues, atribuye al personaje una sensibilidad por la palabra desconocida hasta el momento. La divina y tejedora Circe manifiesta un interés inaudito por la creación, y es que no siempre hilaron lana<sup>52</sup>. Así lo demuestra el libro publicado por Aurora López, quien recupera los testimonios de mujeres romanas silenciadas bajo el prototipo de mujer de un único hombre, casera e hiladora, cuya simbología se resume en la labor en torno a la rueca, enraizada en la figura de Penélope, en Grecia, y Lucrecia, en Roma. Algunas lograron combinar el hilo con el cálamo a pesar de las dificultades de una sociedad de valores masculinos abigarrados, mujeres, entre otras, como: Sulpicia, que escribe elegías a su amado, o Paulina, de la que gracias a una larga inscripción grabada en mármol y conservada hasta nuestros días tenemos conocimiento de unos versos escritos por ella a su marido. Sin embargo, el papel de hiladora de la

---

<sup>51</sup> Véase *Dialoghi con Leucò*, trad. E. Benitez, Barcelona, Tusquets, 2001. Véase también C. Garcí Gual, “Ecos novelescos de la *Odisea* en la literatura española” en *Homenaje al profesor José García López*, E. Calderón, A. Morales, M. Valverde (eds), Murcia, 2006, 275-273. En el artículo se indica la publicación del texto de Pavese en 1947 y su traducción 1980 en *Narrativa completa*, IV, Barcelona, Bruguera. Informa también de la posible influencia de Pavese en la obra del autor catalán Agustí Bartra, *Odiseo* que escribió desde el exilio debido a la guerra civil, traducida al castellano en 1955.

<sup>52</sup> Véase López, A., *No sólo hilaron lana. Escritoras romanas en prosa y verso*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.

mujer ha permanecido de manera imborrable en nuestro catálogo de imágenes colectivas.

### 2. 3. PENÉLOPE

La tradición ha mantenido en la figura de Penélope el arquetipo de esposa fiel y virtuosa que aguarda la vuelta de su marido tras la guerra de Troya. La interpretación aportada por la autora está ligada a una serie de variantes concernientes a los motivos que tradicionalmente se han vinculado a Penélope, como la rueca, el sudario o el arco, junto a otras innovaciones relacionadas con su caracterización. Son modificaciones que advierten de la libertad con la que Ortiz maneja el personaje. Asimismo, emplea elementos propios de la tragedia al servicio de la profundización psicológica de Penélope.

Una de las variantes empleadas es el desplazamiento de extractos de diálogo de los personajes épicos con el fin de contar la historia mítica de otro modo. Así, la voz de Telémaco inicia la narración del relato con estas palabras, pronunciadas ya en el Canto XXI de la *Odisea*: «Vuélvete a tu habitación. Ocupate de las labores que te son propias, del telar y la rueca, y ordena a las esclavas que se aplique al trabajo... y del arco nos ocuparemos los hombres y principalmente yo, cuyo es el mando de esta casa» (XXI, vv. 350-353). Ortiz escoge pasajes literales del texto fuente y los desplaza de su contexto original para crear un nuevo tejido textual con el que enfatiza, aminora o mantiene la tensión narrativa del argumento. Se acentúan, de este modo, las diferencias entre las funciones del hombre ocupado en la guerra, acto simbolizado en el arco, y la mujer encargada de las labores del hogar centradas en el telar. Telémaco se convierte en la extensión del poder masculino en el hogar ante la ausencia del padre. El testimonio de Telémaco es eco de las palabras de Héctor al dirigirse a Andrómaca: «Mas ve a casa y

ocúpate de tus labores, / el telar y la rueca, y ordena a las sirvientas / aplicarse a la faena. Del combate se cuidarán los hombres [. . .] » (*Iliada*, VI 490-492).

A este respecto, según indica Buxton<sup>53</sup>, desde el momento de su nacimiento el niño pertenecía al padre y hasta la mayoría de edad el muchacho permanecía bajo la custodia legal del padre. La función de la madre se reducía al mantenimiento de la comunidad, el *oikos*, que se veía reducido al hilado, el tejido al igual que a la cocina: « imagen ideal del espacio femenino dentro del *oikos* ». García Gual<sup>54</sup> explica, además, que la madre era: « mero instrumento en su concepción y tan sólo receptora de simiente vital masculina [. . .] ». Es decir, Penélope se halla en un segundo plano dedicada al hogar y a engendrar hijos. La anticipación de la voz de Telémaco resalta las diferencias de género existentes ya desde las relaciones paterno y materno filiales.

De la misma forma, la autora adelanta la secuencia en la que Anfimedonte interviene desde el Hades después de la matanza de los pretendientes a manos de Ulises: « [. . .] pretendíamos / a su esposa; ella, odiando esa boda, no osaba rehusarla / ni ceder: nos tramaba la muerte y la negra ruina. » (XXIV, vv. 125-127). En este caso, al trasladar la voz del héroe asesinado al inicio del relato, la intención quizá sea la de manifestar la indecisión de Penélope ante los pretendientes. Otra opción hubiera sido la anticipación de la respuesta de Agamenón ante las preguntas de Ulises durante su encuentro en el Hades. Así, Agamenón maldice a Clitemnestra y todas las mujeres: « Sin par en su mente perversa, / la ignominia vertió sobre sí y, a la vez, sobre todas / las mujeres, aun

---

<sup>53</sup> *Op. cit.*, 118.

<sup>54</sup> Véase “Los mitos griegos en la literatura” en *Cuadernos de Literatura Griega y Latina VI*, Alcalá de Henares, Santiago de Compostela, Universidad Complutense, 2007, 23.

rectas, que vivan de hoy más en el mundo» (XI, vv. 432-434). Esquilo desarrolla este episodio en su tragedia *Agamenón*<sup>55</sup>, obra en la que muestra a una Clitemnestra despechada por la guerra, pero urdidora de venganza por el sacrificio de su hija Ifigenia: «En primer lugar, que una mujer se quede en su casa, lejos de su hombre, es una terrible desgracia» (vv. 861-862). Agamenón acusa a su esposa de tramar su asesinato durante su ausencia y advierte a Ulises de guardarse las espaldas a su vuelta, y con ello, traslada al resto de mujeres su pensamiento misógino. El diálogo de los héroes genera la sombra de incertidumbre en Ulises respecto a su esposa, situación que resuelve con cautela y embustes en su reencuentro con Penélope. Pues bien, Ortiz prescinde de estas posibilidades para evidenciar la postura de ambigüedad e indecisión demostrada por Penélope, representadas por la mezcla de impulso y represión que la narradora resuelve con la frustración del personaje al final del relato: « [ . . . ] duerme y teje una tela inacabable de deseos insatisfechos [ . . . ] » (76). En todo caso, se trata de relaciones con hombres, hijo y pretendientes, que la autora sincretiza subrayando la idea de mujer objeto: «Sierva del hijo fue como sierva del padre...Objeto del deseo que puede ser disputado, poseído y conquistado [ . . . ] » (84). De esta forma se traslada el foco de atención al conflicto planteado desde la desigualdad entre hombre y mujer.

El mito se reescribe con la pretensión de llamar la atención sobre las relaciones de género enraizadas en los valores tradicionales empleando la figura arquetípica de Penélope. Por un lado, en su relación con Telémaco, que interviene siempre sancionando la actitud de la madre acentuando las distancias materno filiales; y por otro,

---

<sup>55</sup> Esquilo, *Agamenón*, trad. B. Perea Morales, Madrid, Gredos, 2010.

con la actitud controvertida, y en apariencia dudosa, que muestra hacia los pretendientes. El desarrollo de la interacción con el resto de intervinientes se desvela desde el interior de Penélope con el uso de la voz omnisciente en tercera persona, con la que se expresa su sentir más profundo. Con ello, se pretende despertar la empatía del lector hacia el personaje.

En todo caso, Ortiz emplea una serie de variantes con las que expresa un cambio de fondo sobre el que se sustenta una interpretación renovada del mito. Esta orientación está ligada a motivos épicos tales como el telar, el arco o el sudario; ardidés que emplea la heroína para mantener su castidad hasta el retorno del héroe. Pues bien, uno de estos elementos rescatados de la épica es el telar. Penélope sufre: «Veinte años que ella cuenta en los metros de hilo, tela de araña que se anuda y se hace densa y en la que puede leerse el tejido rechinante del tiempo [. . .] » (79). El transcurso del tiempo acentúa la actitud de resignación de la mujer del guerrero. Con anterioridad, Ovidio, en la epístola dedicada a Hero en las *Heroidas*<sup>56</sup>, hace una caracterización de los dos sexos por sus oficios y dedicaciones e incide en la vinculación de la mujer con la rueca y el tejer en su carta a Leandro: « [. . .] al punto pongo en lo alto de la torre la vigilante luminaria, aviso y contraseña para tu acostumbrada travesía, y tirando de los torcidos estambres en el huso que da vueltas engañamos la lenta espera con esta ocupación de mujeres» (XIX, 35-38). Algo parecido ocurre con el testimonio de la amazona Camila en la *Eneida*<sup>57</sup> virgiliana: « [. . .] la muchacha guerrera que no avezó sus manos femeninas a la rueca / ni al cestillo de lana de Minerva, pero curtió su cuerpo en el rigor

---

<sup>56</sup> Véase Ovidio, *Heroidas*, intr., trad. y notas de V. Cristóbal López, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

<sup>57</sup> Véase Virgilio, *Eneida*, intr. V. Cristóbal López, trad. y notas J. de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos, 1992.



de los combates [. . .] » (VII, 805-806), donde se establece la diferenciación hombre-mujer en virtud de la ocupación en la lana o en las habilidades guerreras. Este énfasis en la rueca resulta significativo porque la narradora lo reviste de otro significado vinculado al padecer de Penélope. La herramienta de labor se eleva a vehículo de evasión al mundo interior de la heroína. Se identifica como el medio de introspección dirigida hacia la ensoñación liberadora de las emociones de la psique de Penélope. En consecuencia, ya no es engaño, sino metonimia de mujer que espera y desespera. Resultaría extraño imaginar una Penélope sin telar. Por añadidura, el desplazamiento semántico: « [. . .] leerse el tejido [. . .] » evoca al mito ya conocido de las hermanas Procne y Filomela<sup>58</sup>, leyenda originada en *Metamorfosis* de Ovidio: « [. . .] la boca muda no tiene medios de denunciar el hecho [. . .] desenrolla el tejido la esposa del cruel tirano y lee el desgraciado romance [. . .] » (VI, vv. 574-582). También Sófocles recoge el motivo de la urdimbre en su tragedia *Tereo* en la que «la voz de la lanzadera» se torna en reconocimiento trágico, como así lo indica Aristóteles<sup>59</sup> en su *Poética*, y que desencadenará el despedazamiento del hijo y su ingesta por su padre Tereo.

No existe, pues, intencionalidad alguna por parte de Penélope de dar continuidad al ardid frente a los pretendientes ni de contar un sentimiento, como ocurre en *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo<sup>60</sup>, pieza en la que Penélope convierte el amor que siente hacia Anfino en trama que desteje de noche con cautela por prudencia a ser descubierta: «Son... ¡mis sueños! Mis sueños, que luego debo deshacer, todas las noches, por conseguirlo definitivamente algún día». Ortiz, en cambio, aporta como variante para el

<sup>58</sup> Véase Ruiz Elvira, A., *Mitología Clásica*, 421, aptdo. 5. La leyenda cuenta el descuartizamiento del hijo de Tereo, esposo de Procne, por la violación de su hermana Filomela. Tras la violación Tereo corta la lengua de Filomela pero ésta urde un bordado donde cuenta a su hermana la tragedia sucedida.

<sup>59</sup> Véase Aristóteles, *Poética*, trad. A. Villar Lecumberri, Madrid, Alianza Editorial, 2010, 1454b.

<sup>60</sup> Véase Buero Vallejo, A., *La tejedora de sueños*, Madrid, Cátedra, 2005, 160.

telar la de utensilio emocional con el que Penélope redime la voz muda interiorizada y liberada mediante los sueños mientras teje al ritmo de la lanzadera: «La lanzadera en su ir y venir, ágil entre sus dedos crea un ritmo de olas, de tempestades y de ausencias mientras ella sueña con barcos que se enfrentan a mares embravecidos [. . .] » (79). La lanzadera es el instrumento que utilizan los tejedores haciéndolo correr a uno y otro lado del telar entrecruzando los hilos de la trama con los de la urdimbre para formar el tejido y que Ortiz describe con metáforas marinas, de un mar que, en el fondo, es lo que separa y a la vez une a los amantes. El elemento marino, por otro lado, como metáfora de la separación es un recurso que emplea Ovidio en sus *Heroidas* al describir la nostalgia de las mujeres enamoradas y que constituye un vínculo temático<sup>61</sup>. En realidad, el telar es una manifestación del alma humana soñadora de una mujer que anhela el retorno de Ulises. Así la narradora altera el significado para expresar el sentir interior de Penélope, del que sólo ella parece ser consciente, víctima de una situación ajena a sus deseos, para llamar la atención sobre el silencio de las mujeres relegadas al ostracismo de las labores del hogar.

El instrumento de labor ha suscitado la sensibilidad de algunas creadoras actuales del ámbito literario. El motivo de la urdimbre ha sido reinterpretado recientemente, por ejemplo, en el drama *Las voces de Penélope* de Itziar Pascual<sup>62</sup>. En la representación se personifica el telar al dotarlo de voz propia, manifestando de este modo el silencio de la mujer. Es capaz de componer versos con los que parodia las cualidades del arquetipo conocido: « [. . .] yo tu honor, / yo tu templo, / yo mármol para la fama de tu deseo. /

<sup>61</sup> Véase V. Cristóbal, *Heroidas, op. cit.*, el decorado marítimo constituye un « [. . .] vínculo temático entre las epístolas. Catorce de las veintiuna implican la presencia del mar.» 31.

<sup>62</sup> Véase “Los carniceros de Antonio Morcillo López, El arponero herido por el tiempo de Eva Hibernia, *Las voces de Penélope*”, en *Marqués de Bradomín. Concurso de Textos Teatrales para Jóvenes Autores*, Madrid, Ministerio de Trabajo, 1998, 130.

Los laberintos de mi cuerpo / hablan de tu distancia / y de mi resistencia». Además, simboliza la frustración provocada por los sentimientos acallados: « [ . . . ] fiel silencio para vuestro dolor y desesperación [ . . . ] ». En esta línea se sitúa la poetisa Nuria Barrios en su composición “Lanzadera”<sup>63</sup>, incluida en su antología de poemas, en los que versifica el telar al ritmo sinecdótico del corazón de Penélope: «Sobre el encrespado mar de lana / la madera une en su vaivén / el día y la noche, / veranos e inviernos, conciencia e inconsciencia, la vida y la muerte de Penélope / que inspira y expira, / expira e inspira / una y otra vez. [ . . . ] ».

El sudario que teje Penélope para Laertes, padre de Ulises, es otro de los motivos recuperados de la épica. En el texto clásico representa el ardid utilizado por la esposa para demorar el asedio de los pretendientes al que se ve sometida: « [ . . . ] no tengáis tanta prisa en casar, esperad que yo acabe / esta tela que estoy trabajando, no pierda estos hilos; / la mortaja será del insigne Laertes el día / que le alcance la parca fatal de la muerte penosa» (*Od.*, II, vv. 97-102). Sin embargo, Ortiz aporta otro valor bien distinto. Deja de ser el pretexto con el que retrasar la elección de pretendiente para significar el proceso de deterioro de su juventud. El sudario sigue siendo, en cierto modo, prenda vinculada al luto porque con ella Laertes ocupará la sepultura. En cambio, el ropaje funerario del relato se transforma en metáfora de la carne avejentada de Penélope, que simboliza el paso del tiempo y el envejecimiento: « [ . . . ] hilos tenues de un sudario que es sudario de la propia carne [ . . . ] » (77). La sensualidad con la que se describe su cuerpo enfatiza la intención de ironizar con el lamento de mujer ante el sudario, y de este modo: « [ . . . ] deja huellas [ . . . ] sobre una piel que ya ha olvidado las delicias de un

---

<sup>63</sup> Véase Barrios N., *Nostalgia de Odiseo*, Fundación José Manuel Lara, Vandalia, Sevilla 2012, 55.

abrazo [. . .] ». Resulta evidente, pues, la importancia de los sentimientos eróticos frustrados de Penélope, carente del amor de Ulises y consciente de su senectud. La huella del tiempo tiene precedente en la carta que Penélope envía a su esposo en las *Heroidas* de Ovidio: «Por lo que a mí respecta, que cuando te marchaste era muchacha, por muy pronto que vuelvas, me verás sin duda alguna... convertida en una anciana» (vv. 118- 121).

El arco de Ulises, arma con la que conquistó a su esposa y con la que se venga de los pretendientes, recibe un tratamiento similar. En esta ocasión, el arma se describe como metáfora erótica del cuerpo de Penélope: «Y ella como el arco, era también flexible y tersa, dócil y manejable [. . .] » (83). El arco de Artemis, la flechadora, símbolo de virtud y castidad de los dominios de Ulises durante su ausencia, se convierte en expresión de voluptuosidad de su esposa. El tono erótico con el que se describe el utensilio de guerra quizás se encuentra en la narración que del mismo hace Ovidio<sup>64</sup> en *Amores*. De esta manera relata el autor latino su percepción sarcástica del mismo objeto: «Penélope ponía a prueba con un arco el vigor de los jóvenes; se trataba de un arco de cuerno, que demostraba el vigor de quien lo empuñaba» (I, 8, vv. 47-49).

Otras manifestaciones de la mitología explican los sentimientos por los que atraviesa Penélope durante la larga espera. De este modo, se trasladan sus sensaciones a objetos vinculados a la realidad épica dotándolos de un significado connotativo, ejemplo de ello es el peplo. La prenda de vestir, que se utiliza con frecuencia en la *Odisea*, está vinculada fundamentalmente a la descripción de personajes femeninos. Su uso más

---

<sup>64</sup> Véase Ovidio, *Amores, Arte de amar, Sobre la cosmética del rostro femenino, Remedios contra el amor*, trad, intr. y notas V. Cristóbal López., Madrid, Gredos, 1989.

habitual es de complemento de nombre con función de epíteto calificativo de las heroínas<sup>65</sup>. Sin embargo, el vestido es desplazado del contexto de la épica al de una práctica ritual. El peplo se convierte en objeto de liturgia, alegoría de la entrega de Penélope como esposa ante los pretendiente a los que se ofrece como víctima de un proceso ineludible: « [ . . . ] enmarcada por sus doncellas, como en una comitiva sacra para la entrega de un peplo, y se coloque ante ellos en silencio, siempre altiva, con el velo cubriéndole el rostro disimulando y ocultando las arrugas...» (78). El desposorio adquiere un carácter ceremonial sagrado que pone de relieve el momento trágico e hipotético de la elección de pretendiente tras la ausencia de Ulises. Ecos, quizá, que tienen precedente en las *Bacantes* de Eurípides<sup>66</sup>, obra en la que Dionisio traviste a Penteo justo antes de conducirlo al monte para ser espectador y víctima trágica de las ménades: «Un peplo hasta los pies. Sobre tu cabeza se pondrá una diadema asiática» (vv. 831-832).

El peplo adquiere el valor de disfraz, de velo bajo el que se anula su identidad como individuo y, al mismo tiempo, se refuerza la rigidez de la estructura social jerárquica y dominadora en la que Penélope se siente sumisa. El atuendo marital constituye una metáfora de sometimiento y de identificación colectiva en la que la esposa es objeto sacrificial de un ritual de carácter iterativo que valida y reinventa al grupo social y sus

<sup>65</sup> De las ocho ocasiones en las que se alude al peplo en la *Odisea* cinco funcionan como epíteto que describe a heroínas: « [ . . . ] Helena, la del peplo ondulante, [ . . . ] » IV, vv. 304-305; « [ . . . ] Nausicaa de peplo gentil, [ . . . ] » VI, 49»; « [ . . . ] Lampetia, de peplo sutil [ . . . ] » XII, v. 374. « [ . . . ] Helena de peplo ondulante [ . . . ] » XV, v.171; « [ . . . ] la noble Timena de peplo ondulante [ . . . ] » XV, v. 363; y en otras tres aparece como sustantivo, prenda de lino o lana: «[ . . . ] pon dentro ceñidores y peplos y paños labrados [ . . . ] » VI, vv 37-38; « [ . . . ] véanse sillones cubiertos de unos peplos de fina labor, femeniles trabajos; [ . . . ] » VII, 96-97; « [ . . . ] y a su vez iba Helena a mirar y elegir en los cofres que encerraban los peplos preciosos, [ . . . ] avanzó con el peplo en las manos [ . . . ] » XV, vv. 104-124.

<sup>66</sup> Véase Eurípides, *Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide, Bacantes, Reso*, intr., trad. y notas C. García Gual y L. A. Cuenca, Madrid, Gredos, 1979.

normas. Se pierde, de este modo, la esencia individual, vinculada de forma ineludible a la sociedad, con la merma de autonomía propia. La narradora pone de manifiesto este sentimiento de resignación que Penélope siente ante Ulises, aquél que: « [. . .] rompió su doncellez [. . .] », y que deriva en la angustia existencial liberada mediante los sueños, que son « [. . .] ensoñaciones de malcasada [. . .] » (80). Con ello, se pretende evidenciar el desengaño al que conducen las prácticas tradicionales.

En ocasiones el relato se aleja del esquema general de la épica para reflejar los sentimientos íntimos de Penélope. Para ello, se sirve de otros recursos, como ocurre, en particular, con el caso de Core o Perséfone<sup>67</sup>, personaje descrito con atributos divinos y terribles, cuando Ulises, en la *Odisea*, viaja al Más Allá: « [. . .] palacio de Hades, mansión de Perséfone horrenda, / a pedirle su oráculo al alma del cadmio Tiresias [. . .] » (X, vv. 564-565). La desmitificación obedece a la transformación de diosa en estatua con la que Penélope establece una suerte de diálogo mudo. Este breve intervalo de comunicación se resuelve con la mirada irónica con la que Core parece transmitir el tópico de *carpe diem* a Penélope, que niega y acepta las intenciones deshonestas de la mayoría de los pretendientes: « [. . .] mientras tasa con los ojos semi-abiertos y una sonrisa apenas perceptible de Core, eternamente joven, a los hombres que acuden y compiten por ella [. . .] » (76). El contacto visual entre mujer y estatua aporta la parodia y la tragedia que supone el paso del tiempo, lo que se subraya el distanciamiento de la épica y del mito.

---

<sup>67</sup> Se la conoce como Kóre, “la muchacha”, divinidad ctónica que junto con su madre Deméter, vinculada a la vegetación y la fecundidad, está relacionada con los ciclos naturales de las cosechas y los estaciones del año, de ahí su carácter eterno. También se la ha relacionado con las Kórai del ámbito de las fuentes y grutas de las que desaparecen y reaparecen anualmente. Véase “Introducción” e “Himno a Deméter” en Homero, *Himnos homéricos*, trad., intr. y notas de A. Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 1978.

El juego de miradas fue propuesto ya con anterioridad en el *Hipólito* de Eurípides<sup>68</sup>, drama en el que Hipólito desafía a Afrodita haciendo un gesto de ironía a su estatua: «En cuanto a tu Cipris, le mando mis mejores saludos» (v. 12). En la tragedia la arrogancia mostrada por Hipólito ante Afrodita termina con el castigo ejecutado por Posidón a petición de Teseo. El exceso de presunción de Hipólito plantea una reflexión sobre la distancia espiritual entre los dioses y los hombres alejados del ideal heroico. La pérdida de sacralidad de los dioses se aprecia en la narrativa de la autora española Esther Tusquets<sup>69</sup> en *El mismo mar de todos los veranos*. De hecho, el comienzo de su novela se desarrolla en un largo monólogo interior del personaje, que regresa a su casa familiar de la infancia en cuyo portal se encuentra la estatua de un dios cubierto de una hoja de parra, objeto que causa la mofa entre los antiguos inquilinos del edificio. De manera que apenas queda nada del ídolo, no hay deudas con los dioses que han perdido su carácter sacro para convertirse en simple estatua, elemento estético de contemplación que suscita la mirada sarcástica y distanciada del que lo contempla. No obstante, Ortiz mantiene cierto aire arcaico al conservar el carácter cíclico y, en consecuencia eterno, aludiendo a su participación en los ciclos naturales, y así califica a Core de: « [ . . . ] eternamente joven [ . . . ] » (76). Por tanto, la estatua de Core<sup>70</sup> refleja la frialdad a la que ha llegado el sentir de Penélope. En esta masa compacta e inerte de pulida juventud eterna se adivina un proceso de mimesis al que irremediabilmente la heroína parece destinada sucumbir: « [ . . . ] que la va convirtiendo en estatua que conserva la calidez sedosa del mármol más pulido [ . . . ] » (77).

<sup>68</sup> Véase Eurípides, *El Cíclope, Alcestris, Medea, Los Heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba*, intr., trad. y notas A. Medina González y J. A. López Pérez, Madrid, Gredos, 1977.

<sup>69</sup> Véase Tusquets, E., *El mismo mar de todos los veranos* Barcelona, Orbis, 1988.

<sup>70</sup> Pausanias en *Descripción de Grecia*, intr., trad. y notas M. C. Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos, 1994, ubica a Core, hija de Deméter, en un santuario dentro del templo de las Grandes Diosas, y se la describe como diosa de mármol: « [ . . . ] imagen de mármol [ . . . ] » (VIII 31, 1, 2, 8), de igual modo al descrito por la narradora en el relato.

Otra prueba de alteración de los motivos argumentales que aparecen en la *Odisea* es la actuación de Atenea<sup>71</sup>. La divinidad mantiene el espíritu protector demostrado hacia los héroes en numerosas ocasiones, por ejemplo, en la vuelta a Ítaca cuando disfraza a Ulises de mendigo y posteriormente ofrece la ayuda necesaria para vengarse contra los pretendientes. Sin embargo, en el relato la condición omnipresente se reduce a momentos puntuales en los que ejerce su poder sobre Penélope. Por ejemplo, adelanta el pasaje del Canto XX, episodio de la vuelta y venganza de Ulises, al comienzo del relato. La diosa influye en el comportamiento de la heroína pues reprime los instintos de Penélope mediante el sueño<sup>72</sup>: «Veinte años permitiendo que Atenea la de ojos de lechuza, ponga a sus ojos un plácido sueño» (76). Sus esfuerzos se dirigen a salvaguardar la fidelidad y la castidad mediante su efecto adormecedor sobre de Penélope. En consecuencia, protege a Ulises, como ocurría en la épica, pero de forma indirecta ante la posibilidad de engaño de su esposa. Atenea ampara la lealtad matrimonial y los valores tradicionales en detrimento de los sentimientos más íntimos y humanos de la heroína, que se manifiesta mucho más sensual que la imagen ofrecida en la épica.

La larga espera pone a prueba la voluntad de Penélope que, a través de su hijo Telémaco, percibe los rasgos varoniles de su esposo, lo que produce una sensación de liberación de los sentidos por medio de asociaciones: «Y cuando él, su hijo, se calza las

---

<sup>71</sup> Véase “Himno XI, A Atenea”, en *Himnos Homéricos, op.cit.*, 219-221. Se indica el origen de la divinidad como diosa protectora del hogar y relacionada con el olivo. De diosa tutelar de la casa pasa a diosa del palacio en época micénica, de ahí protectora del rey como ocurre en la *Odisea*. El lecho conyugal fabricado de olivo por Ulises será otro de los elementos del relato parodiados por la autora.

<sup>72</sup> Véase Ferriol-Montano, A. “*Penélope* de Lourdes Ortiz: Reescritura de mitos culturales en torno a la figura de Penélope de *La Odisea* de Homero” en *Revista hispánica moderna*, Vol. 55, 2, 2002, 453-456.



sandalias y se dobla, percibe las piernas duras de Ulises y vuelve a sentir la presión de aquellos muslos firmes contra los suyos [. . .] y entonces repara en los otros [. . .] » (80). El instante de teofanía en el que la diosa infunde el dulce sueño surge varias veces aludido en la *Odisea*<sup>73</sup>, aunque su actuación se dirige hacia la opresión de Penélope transponiendo el mito al ámbito onírico de los deseos reprimidos: « [. . .] y en el sueño protector que le depara la diosa macho, la diosa guerrera [. . .] ella acaricia con la mente la materia suave del recuerdo [. . .] y él aparece allí de nuevo [. . .] » (80). Se acentúan los atributos bélicos de la diosa, identificados con la figura masculina, que mantiene vivo el recuerdo del héroe.

Asimismo, Atenea deja de beneficiar el cuerpo joven de Penélope, cuya preocupación tantas veces aparece manifestada en el relato. En la *Odisea*, en cambio, Atenea trata de favorecer el efecto del paso del tiempo en el rostro y los rasgos físicos de la heroína:

[. . .] sus bellas facciones limpió con el filtro  
inmortal con que ungida Citera de hermosa corona  
viene a unirse al amable danzar de las Gracias; la hizo  
parecer más robusta y más alta y le dio una blancura  
en la piel superior por su brillo al marfil aserrado. (XVIII, vv. 190-196)

La vigencia de los poderes de Atenea marca el proceso de envejecimiento y deterioro físico de Penélope, que percibe: « [. . .] cómo se vence la carne [. . .] » (76) sin poder evitarlo. El énfasis en las secuelas físicas debidas al paso del tiempo reclama

---

<sup>73</sup> Canto I, v. 363; canto XVI, v. 450; canto XVIII, vv. 199; canto XIX, v. 551, v. 600; canto XXI, v. 357.

una llamada de atención ante la soledad y la senectud sufridos por el personaje femenino, que se muestra tan alejado del texto cultural canónico respaldado por los valores tradicionales. Tras el reencuentro con Ulises, la narradora recupera la imagen de Atenea victoriosa con la que concluye el relato. La diosa guerrera deja de ser la divinidad que vela el sueño de Penélope para convertirse en guardiana y centinela de la conducta reprobable de la esposa del héroe, y emblema de la fidelidad dentro del matrimonio. La actuación de Atenea, omnipresente y tan relevante en la *Odisea*, se reduce a aspectos menos épicos y más cercanos a los conflictos humanos.

En el momento de escribir sobre Penélope Ortiz disponía para la construcción del personaje de al menos dos tradiciones míticas literarias, a las que se añade otra más actual. Una de estas propuestas describe el comportamiento discutible y poco honroso de la heroína. Para Licofrón<sup>74</sup> Penélope es una mujerzuela que libera sus instintos de manera indiscriminada con los pretendientes y pone en peligro los bienes de Ulises. Apolodoro<sup>75</sup> la describe débil de voluntad, que deja seducirse por Antínoo. Pausanias<sup>76</sup> ofrece de ella un relato en el que Ulises la culpa por permitir ocupar sus dominios a los pretendientes. Por otro lado, las lecturas que del mito se hacen en la actualidad adoptan una postura reivindicativa que trata de neutralizar la oposición entre hombre y mujer construida por el imaginario cultural y dotar a sus personajes de voz propia

---

<sup>74</sup> Véase *Alejandra*, « [ . . . ] y ella con disimulo, pero prostituyéndose vaciará la casa con fiestas que la hacienda del infeliz derrochen» (vv. 771-773). Edición de Manuel y Emilio Fernández-Galiano. Madrid, Gredos, 1987.

<sup>75</sup> Véase *Epítome*, «Pero algunos dicen que Penélope fue seducida por Antínoo, y devuelta por Odiseo a su padre Icaro [ . . . ]. Según otros murió a manos del propio Odiseo por culpa de Anfinomo, pues cuentan que éste la había seducido» (VII, v. 38 y ss.), intr. J. Arce, trad. y notas M. Rodríguez Sepúlveda, Madrid, Gredos, 1985.

<sup>76</sup> Véase *Descripción de Grecia*, acerca de la tumba de Penélope contada en el poema *Tesprótide*: «Pero la leyenda de los mantineos respecto a Penélope dice que Odiseo la consideró culpable de haber introducido pretendientes en su casa, y, despedida por él [ . . . ] » (VIII, 12, 6) intr., trad. y notas M. C. Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos, 1994.

reescribiendo así la costumbre literaria. Autoras como Xohana Torres, poetisa gallega, que escribe el poema “Penélope”<sup>77</sup> en tono de protesta con su verso: *Eu tamen navegar*, algo así como *Es tiempo de navegar*. Asimismo, el poeta José Luis Puerto en *Tiempo que nos teje* (1982) emplea una voz lírica que exterioriza los sentimientos de todas las penélopes-mujeres esperanzadas por el eterno regreso que, sin embargo se sienten objeto de burla de los dioses: «Somos Penélope que espera/ En Ítaca al Ulises que soñamos./ Tejemos ilusiones en el cenit,/ Al ocaso la vida destejemos. Somos tal vez la mueca de los dioses,/ Cualquier siniestra burla del Olimpo [. . .]»<sup>78</sup>.

Sin embargo, opta por la propuesta de Ovidio<sup>79</sup> expuesta bajo el punto de vista masculino. En *Amores*, el poeta latino destaca las cualidades de castidad y fidelidad: «Penélope permaneció impoluta entre tantos pretendientes, aunque no tenía quien la vigilara» (II, vv. 24-25); al igual que en la teoría sobre el amor de *Arte de amar*: «Penélope sin embargo permaneció fiel a pesar de que su marido anduvo errante durante dos lustros y estuvo haciendo la guerra durante otros tantos» (III, vv. 15-17). Ovidio mantiene la imagen arquetípica de la mujer virtuosa y casta que ha llegado hasta nuestros días. El relato potencia los valores de la mujer sumisa convertida en paradigma de prudencia y castidad. La sitúa en un lugar idóneo para su posterior declive, desde la frustración y la ironía trágica, tras el fracaso derivado de su decisión firme de mantener vigente la tradición. De esta manera actualiza la imagen mítica mantenida por la

---

<sup>77</sup> El poema está incluido en *Tempo da Ría*, Edicións Espiral Mayor, A Coruña, 1992. La información la he extraído del artículo de López, A., “El arquetipo de Penélope en el teatro: Plauto, Buero Vallejo e Iztiar Pascual”, en K. Andersen, J. V. Bañuls, F. De Martino (ed.) *La dualitat en el teatre*, Levante Editori-Bari, Bari, 2000, 208.

<sup>78</sup> Véase García Rodríguez, J. y Conde Parrado, P., *Nadie en suma, cuarenta poemas sobre Ulises*, Málaga, Imprenta Sur, 2011.

<sup>79</sup> Véase V. Cristóbal *Heroidas*, *op. cit.*, acerca de los enfoques de la obra de Ovidio, 20-21.

costumbre, ejemplo de esposa fiel y sufridora, y hace de ella un retrato paródico de heroína trágica.

Por otro lado, de todos los personajes del relato Mantinao es el único que no aparece en la épica homérica por lo que su inclusión reviste especial relevancia. Su importancia obedece a una justificación funcional con el objeto de provocar los celos de Penélope, cuyos sentimientos la incitan a tomar una postura de defensa a ultranza de los valores tradicionales. Mantinao asume el papel colectivo de las sirvientas, que aprovechan la permanencia de los pretendientes para saciar su goce. Su actitud promiscua desata los celos de Penélope, lo que hace aflorar de nuevo su ardor por Ulises. Estos recuerdos de su amor son eco de las *Heroidas* de Ovidio, epístola en la que Penélope expresa sus miedos por las posibles tentaciones en las que pueda sucumbir su marido: «Siente unos celos que muerden sus entrañas desgarrándola y la hace presentir a todas las Circes, las Calipsos, las posibles mujeres de rasgos exóticos y técnicas maduras, infinitamente sabias en el arte del amor [. . .] » (81). Penélope manifiesta su sentir más íntimo a Ulises: «Y mientras yo neciamente tengo este miedo, tú –con esa lujuria que os caracteriza- acaso seas cautivo de un amor extranjero. Quizás le cuentes también cuán ordinaria es tu esposa que sólo sabe trabajar la lana» (I, vv. 74-78). En suma, Ortiz emplea a Mantinao para instigar los pensamientos interiores y reprimidos de Penélope por las dudas lógicas y humanas generadas durante la ausencia. Además, adquiere un

papel de personaje espejo de las emociones de Penélope<sup>80</sup>, que rompen con la línea narrativa presente en la épica, en lo que concierne al papel de la esposa de Ulises.

En realidad, Penélope se erige en la mujer que ha de redimir el deshonor desencadenado por la conducta ligera y caprichosa de Helena, que es el detonante de la guerra de Troya y de la partida de Ulises al conflicto. El sentimiento de ira hacia Helena la lleva a maldecir su nombre: « ¡Esa puerca de Helena...! Hay orgullo y desprecio cuando piensa en aquella a la que debe su desgracia» (83). Esta manifestación de odio y rencor se aproxima a la Penélope de Buero Vallejo cuando Euriclea la disuade de culpar a Ulises de su marcha: «Por esa... puerca, las mujeres honradas hemos quedado viudas» (157), para posteriormente instituirse como valedora de los principios de castidad y fidelidad: « [ . . . ] Penélope, juró [ . . . ] durante veinte años que habría de lavar la mancha que sobre su pueblo y sobre lo suyos cayó desde que el adulterio trajera la desdicha a las tierras de Ítaca» (83). La exclamación, de tono elegíaco de queja, tiene su fuente común en la *Heroida* I:

¡Ojalá las encrespadas aguas hubieran sumergido al adúltero (Paris) [ . . . ].  
No me hubiera acostado yo, helada, en lecho sin compañía, no me quejaría  
en mi abandono del lento correr de los días, ni fatigaría mis manos de viuda  
el lienzo colgante, mientras intento engañar con él las horas largas de la  
noche! (vv. 3-10)

---

<sup>80</sup> Esta innovación probablemente esté tomada de Dione, esclava en *La tejedora de sueños* de Vallejo. Personaje que tampoco aparece en la Odisea y que Vallejo emplea para abrir una línea temática nueva. Dione provoca los celos de Penélope, enamorada de Anfino y, además, un sentimiento de animadversión hacia la esclava, de la Telémaco se siente locamente enamorado. Véase “Introducción” a la edición de Luis Iglesias Feijoo, 55 y ss.; Véase el artículo “El arquetipo de Penélope en el teatro: Plauto, Buero Vallejo e Itziar Pascual” de Aurora López en *La dualitat en el teatre*, Levante Editori-Bari, Bari, 2000, 207-226, en que desarrolla el papel de Dione y hace una comparativa con otras dos obras de teatro.

La esclava juega un papel determinante, porque los celos que despierta en Penélope sitúan a ésta en la tesitura de tomar una decisión que la conducirá al desengaño. Según Aristóteles<sup>81</sup>: «Carácter es aquello que manifiesta la decisión, esto es, aquello que uno prefiere o evita, en las situaciones en las que no queda claro» (1450b). Esto ocurre con Penélope al poner de relieve el ideal de fidelidad conyugal por encima de cualquier otro. Desaparecen, así, las posibles dudas que pudiera suscitar su actuación ante los pretendientes, con los que coquetea y a los que solicita su presencia, como ocurre en la *Odisea* (XVIII, 276 y ss.). Comportamiento que la autora pone de manifiesto al inicio del relato: «Todos allí, día tras día, sólo por ella... [. . .] se sabe señora de voluntades, insinuando y desmintiendo» (78).

El devenir de los acontecimientos plantea el conflicto entre razón y pasión, filtrado por el tamiz del corazón de una mujer. Penélope resuelve la disputa con la elección de la razón, el mantenimiento de los valores de una esposa y madre fiel, cuya elección desencadenará en un final trágico e inesperado. La heroína defiende una concepción limitada de la vida en sociedad acatando las normas tradicionales a las que las mujeres se ven sometidas. Su entorno se restringe a la unión familiar sustentada en las labores hogareñas junto al telar y a la atención de los hijos. Con ello pretende acallar los ataques recibidos en los que se la compara con Helena o Pandora. La polémica también se plantea entre la autoridad del hombre y la falta de voluntad de la mujer, débil y ajena a los valores establecidos, que sucumbe a los placeres de la carne.

---

<sup>81</sup> Véase, Aristóteles, *op. cit.*, 1450b.

Penélope adopta una actitud enconada con la que pretende redimir los pecados de Helena y por extensión de todas las mujeres de comportamientos alejados de la costumbre: « [ . . . ] desprecia a Helena y se ha encerrado en un largo mutismo que la condena a una soledad, atormentada por los desvelos y las lágrimas» (83). Enarbola la bandera de la castidad y la virtud para acabar siendo víctima propiciatoria, una especie de *phármakos*, que recoge sobre sí las faltas de las actitudes deshonestas de las mujeres de la comunidad. Esta conducta sugiere la postura de Penteo y su negativa a aceptar el culto báquico y al dios Dionisio: «Es Penteo el defensor de los valores tradicionales desde el punto de vista de la moral griega, bien que la excesiva soberbia de su posición le haga incurrir en *hýbris*»<sup>82</sup>. La desmesura de su decisión lo arrastra a su destrucción. Su orgullo desmedido es compartido por Penélope, que entabla un conflicto dionisiaco no ya por su enfrentamiento al dios de las máscaras, sino por su empeinado: « [ . . . ] pertinaz, cabezón e inútil [ . . . ] » (76) posicionamiento próximo a las actitudes serviles enraizadas en la costumbre. Esta obstinación exagerada con la que Ortiz caracteriza a Penélope anticipa, en cierto modo, la frustración que experimenta en la conclusión de la historia. A su vez, innova al personaje mítico que adopta una postura clara, alejada de la ambigüedad manifestada en la *Odisea* y sobre la que la crítica ha reflexionado<sup>83</sup>. Actitud, además, con la que pretende suscitar el cuestionamiento acerca de las posturas anquilosadas en el pasado.

---

<sup>82</sup> Véase “Introducción” a las *Bacantes* apartado 5.

<sup>83</sup> Véase Calero Secall, I. “Apariencia y realidad: Doble perspectiva en los juicios sobre el comportamiento de Penélope”, I. Calero Secall y M<sup>a</sup> A. Durán López (coords.) en *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, 57-86.

Penélope recibe la ansiada espera de Ulises sin entusiasmo y con palabras de resignación: «Y ahora ha llegado [. . .] » (83). En el instante de anagnórisis o reconocimiento, la heroína exterioriza su sentimiento de frustración y desengaño. Ortiz mantiene la tensión del encuentro, sin embargo potencia las sensaciones de Penélope emanadas de la desilusión. La autora invierte la escena con una fórmula opuesta a la identificación, y así la esposa de Ulises reconoce a: « [. . .] un Otro que no estaba y que en su ausencia seguía poseyendo... » (85). Penélope se mira en ese Otro del que se percata diferente y en el que advierte, a su vez, un reflejo profundo de ilusiones desbaratadas. La trágica ironía provoca su desesperanza porque acaba con veinte años de deseos acumulados que muestran la ingenuidad de Penélope. Ese Otro ilusorio, que es: « [. . .] materia suave de recuerdo [. . .] », construido con anhelo y con el poder adormecedor de Atenea, ha resultado ser materia de esperanza, una suerte de fantasma que se desvanece. Este no-reconocimiento es signo de reconocimiento de sí misma y, a su vez, origen y proyección de Penélope, en esta ocasión, mujer y no heroína, envuelta en la encrucijada entre presente, pasado ilusorio y horizonte sentimental sombrío que colma el corazón en llanto desconsolado. Este cambio de actitud produce un vaciado del arquetipo mítico, efecto que deja espacio a la caracterización más humana de Penélope y lugar para la reflexión.

Por otro lado, Aristóteles<sup>84</sup> clasifica los tipos de reconocimiento, entre los que se encuentra el ya consabido de la cicatriz sufrida por el ataque de un jabalí de la que se acuerda Euriclea cuando disfrazado de mendigo Ulises vuelve a Ítaca. Añade, además, la existencia de otro tipo de reconocimiento: « [. . .] el que tiene lugar a través del

---

<sup>84</sup> Véase Aristóteles, *op. cit.*, XVI.



recuerdo, cuando uno siente una determinada emoción al ver algo [. . .] » (1455a). De esta forma, la narradora va más allá porque en el relato ocurre lo contrario pues se da un desconocimiento que desencadena una emoción inesperada de contenido irónico. En el fondo, de nada ha servido erigirse en la figura paradigmática de fidelidad y virtud. La vehemencia en su determinación se trasluce en conciencia de un futuro de mujer estéril y fracasada en su faceta de madre porque: « [. . .] ya no está en edad de volver a ser madre [. . .] » (85). Este sentimiento trágico contrasta con los pensamientos de Ulises, que ya no reconoce a su esposa como tal y cuyos recuerdos permanecen en los devaneos pasados con las diosas marinas. Además, como rey de Ítaca su horizonte se completa con el cuidado de su reino y de sus dominios, reducidos por los pretendientes: « [. . .] él tiene tras sí una historia para narrar, y ante él una hacienda que reconstruir y un reino que legará a su hijo [. . .] »<sup>85</sup>. El relato no parece proponer un futuro esperanzador para el personaje femenino, pues ni siquiera puede satisfacer el cariño tan ansiado por Ulises.

---

<sup>85</sup> Estos comportamientos diferenciadores de los sexos por sus ocupaciones se encuentran en la carta de amor de Hero a Leandro mientras espera su llegada: «Vosotros, ya sea cazando, ya cultivando un campo productivo, empleáis largos ratos en un variado entretenimiento. O bien el foro os tiene ocupados [. . .] Pero a mí, alejada de tales ocupaciones, aun cuando me abraza con menos intensidad, ninguna otra cosa sino amar me queda por hacer» Véase Ovidio, *Heroidas*, XIX, v. 11 y ss. En cambio, Hero sí es correspondida.

Por otro lado, Penélope, al igual que ocurre en la *Odisea*, reconoce a Ulises gracias al ardid del lecho de olivo, con el que pone a prueba a su marido. Sin embargo, el momento de exaltación vivido por la pareja épica se convierte en tristeza para Penélope y en el delirio del séquito de bacantes. Así, Ortiz emplea el lecho conyugal para acentuar con sarcasmo el papel de la esposa frustrada y malograda. El proceso desmitificador se articula sobre el tálamo matrimonial que, en la *Odisea*, se describe como revestido de marfil, oro y plata (XXIII, v. 200). Pues bien, la reescritura del relato lo convierte en espacio de sollozos e incomunicación: «La divinal Penélope en aquella cama de olivo que fue su lazo, contempla a Ulises y llora [ . . . ] » (85). De esta manera, la heroína resulta ser una suerte de arquetipo de mujer sobre el que cae la tragedia y el llanto. El lecho, a su vez, se convierte en metáfora de cinturón de castidad. Por contra, el desenlace ocurrido en la épica y que ha permanecido en el imaginario colectivo es muy distinto: «Los esposos después de gozar el amor deseado / disfrutaban contando uno a otro las propias historias / [ . . . ] Gozaba ella oyendo y el sueño / no cerraba sus ojos en tanto seguía aquel relato» (XXIII, vv. 300-301 y 308-309).

En este orden de cosas, tras el reconocimiento deviene el padecimiento. Se trata de la condición necesaria para suscitar la empatía y la compasión: «Compasión se tiene del que no merece su infortunio [ . . . ] »<sup>86</sup> (1453a). En este instante recae la trágica ironía con la que Ortiz subvierte la materia mítica. La terquedad de Penélope, defensora de los valores patriarcales, en oposición a las actitudes encarnadas por los estereotipos de Helena o Pandora, no la conduce al triunfo, sino al infortunio y a la autodestrucción. De esta forma, su decisión la conduce a una forma de aniquilamiento espiritual, que

---

<sup>86</sup> Véase, Aristóteles, *op. cit.*, 1453a

recuerda a las *Bacantes* y al descuartizamiento de Penteo por la furia báquica de su madre. La tragedia, pues, subyace como trasfondo del desenlace. El final acaba en la desgracia acallada y reprimida que sufre Penélope. En realidad, según García Gual<sup>87</sup>: «Ya en Eurípides podemos encontrar, por lo tanto, un antecedente de esa inversión de los valores del mito tradicional. Ya él merece ser visto como un precursor de esa subversión de los valores [. . .] ». Por tanto, el ejemplo de castidad y fidelidad individual y colectiva pretendido por Penélope finaliza en tragedia de la que es protagonista y víctima insospechada. Ortiz introduce las bacantes para ensalzar la ironía y el sarcasmo porque la espera llena de ilusión por el regreso de Ulises culmina en las risas báquicas: « [. . .] el rugido denso y quejumbroso de las bacantes [. . .] » (85). Penélope cae del pedestal de virtud y decencia al que ella misma se ha encumbrado.

La conclusión mantiene los ecos aleccionadores de tragedia griega. Es decir, el error, o *hýbris*, subyace en la determinación ciega de Penélope que defiende con obstinación los valores de la costumbre. Así canta el coro de bacantes<sup>88</sup>: «Como lección de cordura para tales pensamientos se alza la muerte [. . .] » (vv. 1002-1003). La decisión de Penélope resulta acorde a la visión colectiva forjada en el tiempo, sin embargo manifiesta la reflexión sobre la autolimitación y la frustración que implica para la mujer defender en extremo esta postura respaldada por el peso de la tradición. Así, la presencia de Dionisio, con el sentido del epíteto *lýsios*, liberador<sup>89</sup>, parece ofrecer un llamamiento sordo a Penélope, que en el relato: « [. . .] como en un lamento percibe desde el fango de la tierra el rugido denso y quejumbroso de las bacantes [. . .] » (85).

<sup>87</sup> Véase García Gual, C., “Los mitos griegos en la literatura” en *Cuadernos de Literatura Griega y Latina VI*, Alcalá de Henares, Santiago de Compostela, Universidad Complutense, 2007, 8-25.

<sup>88</sup> Véase Eurípides *op.cit.*, vv. 1002-1003.

<sup>89</sup> Véase “Introducción” al himno Homérico a la divinidad, que según apunta la descripción es un dios que influye sobre las personas marginadas de la sociedad como las mujeres, esclavos o extranjeros.

Al igual que Penteo, Penélope hace caso omiso del coro de bacantes: «Pronto la comarca entera danzará, cuando Bromio conduzca sus cortejos al monte, al monte, donde aguarda el femenino tropel, lejos de telares y ruecas, agujoneado por Dioniso» (vv. 114-117). La trágica heroína desoye la llamada agreste del dios<sup>90</sup>. En el fondo, se potencian las cualidades con las que se reviste el arquetipo de Penélope, quizás demasiado segura de su moralidad, ajena a la realidad del paso del tiempo y la ausencia de Ulises. Parece consciente de su error, pero demasiado tarde, lo que la conduce a una muerte en vida. La espera y el anhelo por mantener vivo su sueño se convierte en sumisión.

El sentimiento humano de fracaso que sufre Penélope, oprimida por el entorno más próximo familiar y comunitario, eleva el conflicto al terreno de lo social. A propósito del tratamiento que del mito hace Ortiz, Ángela Ena<sup>91</sup> señala que cualquiera de los mitos tratados en su teatro y en sus relatos se proyecta sobre planteamientos actuales en consonancia con una realidad contemporánea que pueden ser referentes de situaciones actuales. Este comportamiento podría explicarse con las teorías de Foucault recogidas por Alicia Giralt<sup>92</sup> en su estudio de la novelística de Ortiz. Una persona inmersa en un discurso determinado no cuestiona su validez, sino que asimila y legitima la institución de la que proviene: «Este fenómeno se observa frecuentemente en mujeres que aprueban y justifican el discurso patriarcal que las oprime, ya que al estar dentro del mismo, sin darse cuenta de su funcionamiento, les es virtualmente imposible ser objetivas».

---

<sup>90</sup> Véase “Himno I A Dioniso”, 3, Dionisio también es el dios bramador: «. . . lanzando estrepitosos bramidos», 41.

<sup>91</sup> Véase art. cit., 420.

<sup>92</sup> Véase Giralt, A., *op. cit.*, 21.

En definitiva, el tratamiento trágico del personaje femenino parece obedecer a un intento de subversión irónica del arquetipo de Penélope, mujer prudente y fiel, surgido en la épica de Homero. Es decir, la autora pone en entredicho los valores establecidos surgidos del relato canónico de carácter totalizador y universal. A este respecto, Linda Hutcheon<sup>93</sup> en *Politics of postmodernism* reflexiona sobre el carácter unilateral de los textos fortalecidos con el paso del tiempo. Manifiesta que uno de los aspectos fundamentales de la literatura posmoderna es el de adoptar una actitud directa frente a la corriente moralizadora y global de los planteamientos tan firmemente establecidos. Añade, además, que muchos ámbitos de la sociedad actual se emplean los textos como instrumento para explicar los acontecimientos históricos, y que la ficción posmoderna reta a los grandes relatos mediante el empleo de la paradoja. Estos pensamientos se aproximan a la actitud de sospecha manifestada por Lyotard<sup>94</sup> ante los relatos tradicionales, orientados de forma soterrada al mantenimiento y legitimación de un discurso de contenido ideológico. En la época de la cultura posmoderna el gran relato pasa por un proceso de deslegitimación como medio unívoco y moralizador de saber.

---

<sup>93</sup> Hutcheon explica en su estudio *The Politics of Postmodernism*: «The particularizing and contextualizing that characterize the postmodern focus are, of course, direct responses to those strong (and very common) totalizing and universalizing impulses». London and New York, Routledge, 1989, 67.

<sup>94</sup> Lyotard, *op. cit.*: «El gran relato ha perdido su credibilidad [. . .]» (73).

### 3. CONCLUSIONES

En síntesis, mediante la recreación de los personajes homéricos la autora crea una versión distinta e innovadora de la imagen arquetípica aceptada por el canon tradicional. Circe y Penélope encarnan imágenes opuestas dentro del imaginario cultural que Ortiz reelabora de diferente modo. En el caso de Penélope la narradora rescata un personaje de fuente épica al que dota de voz con ecos ovidianos. El sentir de los personajes de las *Heroidas* de Ovidio, descritas bajo el punto de vista femenino, se refleja en las emociones expresadas por Penélope. Asimismo, su mundo interior se identifica con distintos elementos de la mitología griega empleados de forma diseminada a lo largo del relato. Así, recurre a personajes míticos como apoyo y reflejo de los sentimientos de Penélope, como el caso de Core, Pandora o Helena.

Ortiz rescata algunos de los motivos de la épica, utilizados con sentido denotativo, dotándolos de mayor significación. Es decir, añade otro modo de entendimiento del texto clásico con fuerte carga connotativa. De esta forma, el peplo adquiere un sentido sacrificial y simbólico signo de la entrega y la sumisión al matrimonio y al hombre dentro del orden moral establecido que deriva en sentimientos de frustración y anulación de la individualidad femenina. En esta misma línea, en la narración de Circe, el umbral es algo más que una simple entrada o espacio divisorio entre estancias para convertirse en una suerte de línea psicológica que pone a prueba la integridad humana de los marineros carentes de voluntad, lo que la autora aprovecha para ridiculizar su imagen.

Se reinterpretan varios de los motivos épicos identificados con la heroína, imagen de esposa fiel y prudente, tales como el arco, el sudario y el telar. Todos estos elementos, que Penélope utiliza para demorar el asedio de los pretendientes, reciben un tratamiento metafórico con el que se manifiesta el paso inexorable del tiempo. La rueca adquiere la imagen sinecdótica de la psique de Penélope, herramienta con la que teje las imágenes que forman sus sueños. La idea del telar, siempre vinculada a la heroína como forma de liberación, procede del teatro de Buero Vallejo *La tejedora de sueños*. En el fondo, es un medio de evasión, una forma de estado de ensoñación con el que recuerda a Ulises. Además, el sudario que teje para Laertes se convierte en piel mortuoria, medida del tiempo y envejecimiento por la eterna espera. Por último, el arco con el que Ulises consigue los favores de Penélope resulta metáfora erótica del cuerpo de mujer al contacto con su esposo. La autora también se vale de la metáfora del arco para describir de forma sensorial la mirada sensual del cuerpo viril de Ulises, a medida que el héroe deleita los oídos de Circe con sus relatos.

También, desaparecen las cualidades de Atenea como divinidad protectora del héroe. Por contra, adopta una actitud de opresión sobre Penélope. El dominio de la divinidad se reduce al espacio de lo onírico, lugar donde ejerce su poder de influencia. Proporciona el sueño que adormece a Penélope con el resultado de su pérdida de autonomía y represión.

Como prueba de la libertad con la que se trata la materia mítica, se observan desplazamientos de extractos literales del texto-fuente con la intención de aportar un sentido innovador. Destaca sobre todo el adelanto, al comienzo de la narración, de las

voces masculinas de Telémaco y de Agamenón, desde el Hades, estableciendo ya desde un principio el marco de la narración dominada por los deseos del hombre. Se enfatiza, así, el poder de influencia de las prácticas tradicionales, rescatadas de la épica, a las que Penélope se halla sujeta de forma inexorable. En definitiva, se trata de un juego de voces con ecos arcaicos que contrastan con la voz femenina más actual de la heroína, lo que supone una forma de alejamiento de posturas.

La caracterización del personaje femenino de Penélope puede entenderse en clave de tragedia. En este sentido, algunos de sus elementos se observan en el desarrollo y desenlace del relato. La caracterización, la *hybris*, o el orgullo desmesurado, la anagnórisis y el posterior padecimiento son algunos de los ingredientes a los que recurre la autora para actualizar la versión épica. No se trata de un ejercicio meramente estilístico, sino de una llamada de atención que profundiza en el interior del sentir humano. El trasfondo trágico de las *Bacantes* de Eurípides se halla en el relato manteniendo la tensión entre el impulso y la represión, que atenazan las emociones de Penélope, sólo liberadas en el instante de adoptar una postura anquilosada en las formas tradicionales de sumisión al hombre. Esta defensa a ultranza del servilismo a los cánones rancios de la sociedad opresora deriva en frustración. El hecho de enfrentarse a la realidad del retorno de un Ulises envejecido echa al traste las ilusiones que han mantenido vivo su corazón durante el tiempo de espera. En el fondo, se trata de un conflicto interno entre obediencia y liberación, que atormenta a Penélope, y cuya resolución deriva en una forma de despedazamiento metafórico de su interior.



Por otro lado, la autora incorpora un personaje ajeno al texto épico, Mantinao, que hace de portavoz de las sirvientas entregadas al placer de los pretendientes. Resalta su importancia por ser el único que no figura en la *Odissea* y por desempeñar, además, un papel funcional puesto que su presencia determina la toma de decisión de Penélope, que se muestra obstinada en la defensa desmedida de la sociedad patriarcal.

En el caso de Circe, divina y maga, Ortiz descarta todo aquello vinculado con el mundo de lo sobrenatural, recogido en la *Odissea*, para acentuar su carácter más humanizado de mujer. Para ello establece dos espacios temporales yuxtapuestos: el presente cíclico y el pasado nostálgico y recurrente de la memoria. La dialéctica establecida entre los planos temporales en los que se desdobra la conciencia de Circe obedece al proceso de concienciación y reelaboración del mito. En realidad, la narradora emplea la distancia temporal para actualizar el arquetipo desde el presente con el uso de la ironía y el sarcasmo, que conforman el medio de subversión encaminado al distanciamiento de los héroes legendarios; y desde el pasado, desde donde reescribe la imagen actualizada del mito. De esta forma, consigue un perfil renovado y elaborado con la lejanía del recuerdo, que se convierte en un espacio sublimado de conciencia donde opera el vaciado y la construcción del arquetipo así modificado.

Además, la presencia de Ulises facilita esta labor porque se muestra como el interlocutor adecuado. A pesar del distanciamiento respecto del héroe reflejado en el lenguaje, Ortiz potencia la cualidad de aedo épico de Ulises, que despierta los sentidos de Circe. Ulises proporciona el estímulo de interlocución y el ambiente adecuados con los que Circe muestra sus sentimientos más humanos. La reelaboración de Circe

presenta un ser vulnerable e íntimo, esencia binuclear hecha de placer y palabra, imagen con la que el relato que nos ocupa reta y reinterpreta las posturas enraizadas en la costumbre.

Por otro lado, la narradora recurre al encuentro de Circe y Ulises para establecer una relación entre erotismo y elocuencia. Propone la dialéctica entre *eros* y *logos*, palabra y placer, como medio igualador y reconciliador entre hombre y mujer. En realidad, existe una voluntad integradora y democratizadora cimentada sobre el diálogo y el amor. Se trata de un discurso innovador ajeno a cualquier noción binaria que domina la relación entre sexos sustentada por la cultura tradicional.

En ambos casos, la autora emplea las dos figuras femeninas como pretexto para rescatar voces conocidas del pasado mítico para subvertir con ironía la imagen mantenida por los usos habituales. Todo ello se va hilvanando desde la perspectiva de la subversión del mito basada en la distancia que ofrece el empleo de la parodia. Ortiz rescata sus pensamientos, sus quejas, sus motivos y los sitúa en un primer plano desconocido hasta el momento. Al dotarlas de un discurso propio les confiere identidad propia. Actualiza las voces del texto canónico para poner en tela de juicio y manifestar una visión crítica y sarcástica con la intención de abrir espacio a la reflexión. A ello contribuye el empleo de la tercera persona omnisciente instalada en el interior del alma femenina desde donde la voz narradora libera los pensamientos y sentimientos más profundos. De esta forma, cede el protagonismo a Circe y Penélope, mujeres silenciadas hasta el momento y sujetas a los condicionamientos arcaicos. En consecuencia, la conciencia subjetiva individual puede trasladarse a una dimensión social, desde la que el

sentir del personaje se identifica con un colectivo más amplio. Por tanto, se inicia un camino hacia el cuestionamiento de los valores normativos, lo que contribuye a la actualización de una concepción enriquecida del mito. Se da mayor importancia a los pensamientos más íntimos, la soledad, la necesidad de interlocución y el deseo erótico.

Los relatos de Penélope y Circe nos ponen al corriente del carácter épico de las heroínas para después subvertir los patrones de conducta que representan. En ambos casos, parecen estar condenadas a los dictados de la costumbre. Así, Circe tras rememorar con nostalgia el idilio con Ulises continúa relegada al ostracismo y la soledad del comienzo de la historia. Rechaza el comportamiento de los héroes, hombres mediocres sin voluntad, y elige, en cambio, a Ulises. Aún así, permanece abocada a un estado de eterno hastío, esperanzada por encontrar de nuevo un interlocutor válido con el que compartir sus sentimientos más profundos de índole intelectual y erótico. Por otro lado, Penélope defiende el orden establecido y su papel secundario en la jerarquía social. Se potencia la imagen del arquetipo que ha forjado la mirada masculina de la sociedad. Sin embargo, tras posicionarse en el lugar de la usanza y de los valores más conservadores su actuación termina en desgracia. La realidad desencadena un hondo sentir de frustración que la autora enfatiza con sarcasmo.

Por último, Circe y Penélope son personajes y caracterizaciones antagónicas para las que en ninguno de los casos existe solución. Según indica R. Barthes<sup>95</sup>, el mito es en

---

<sup>95</sup> Véase *Mitologías*, trad. H. Schmucler, Madrid, Siglo XXI, 2009: «Pero lo que desde ya sabemos plantear como fundamental es que el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje».

<sup>96</sup> Véase *Politics of Postmodernism*: «On the one hand, there is a sense that we can never get from under the weight of a long tradition of visual and narrative representations and, on the other hand, we also seem to be losing faith in both the inexhaustibility and the power of those existing representation. And parody is often the postmodern form this particular paradox takes».

realidad un sistema de comunicación. Pues bien, después de leer los relatos surge la cuestión de hallar el mensaje de fondo que la autora pretende transmitir. Es decir, resulta paradójico rescatar voces silenciadas del texto épico y canónico de la *Odisea* para descartar solución alguna en sus desenlaces, que carecen de proyección futura de cambio. Quizás sea esa misma actitud irónica hacia el pasado lo que la autora pretenda poner de relieve. La perspectiva posmoderna de Linda Hutcheon<sup>96</sup> aporta una posible explicación a este tratamiento distanciado respecto a lo normativo. A saber, resulta improbable desembarazarse de lo canónico, tan fuertemente instalado en nuestra forma de expresión artística, tanto en la narrativa como en las artes plásticas, pero resulta evidente su pérdida de credibilidad.

En realidad, se plantea una mirada ambivalente: se sabe del peso de la tradición, pero también de la imposibilidad de trascenderla. En esta misma línea se sitúa Eco en *Apostillas a El nombre de la rosa*<sup>97</sup>: «La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad». Es decir, el cuestionamiento de los grandes relatos pasa por la parodia comprometida y sería con la que llamar la atención sobre las voces olvidadas y con ello establecer un punto de inflexión que se proyecte en un cambio paulatino hacia el futuro. En definitiva, los relatos de Ortiz se sitúan en la línea de cuestionamiento y denuncia que manifiesta la relatividad de la verdad canónica, la inexistencia de una realidad única y objetiva

---

<sup>96</sup>

<sup>97</sup> Véase Eco, U., “Apostillas a El nombre de la rosa” en *El nombre de la rosa*, trad. R. Pochtar, Barcelona, Mondadori, 2010, 770.

transmitida por la tradición se ve desestabilizada tras la mirada mordaz e incisiva de la parodia.

## **BIBLIOGRAFÍA CITADA**

### **1. FUENTES**

Apolodoro, *Biblioteca*, intr. Javier Arce, trad. y notas M. Rodríguez Sepúlveda, Madrid, Gredos, 1985.

Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, intr., trad. y notas M. Valverde Sánchez, Madrid, Gredos, 1999.

Aristóteles, *Poética*, trad. A. Villar Lecumberri, Madrid, Alianza Editorial, 2010.

Dionisio de Halicarnaso, *Historia antigua de Roma*, trad. y notas A. Alonso y C. Seco, Madrid, Gredos, 1984.

Eurípides, *El Cíclope, Alcestitis, Medea, Los Heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba*, intr., trad. y notas A. Medina González y J. A. López Pérez, Madrid, Gredos, 1977.

---*Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide, Bacantes, Reso*, intr., trad. y notas C. García Gual y L. Alberto Cuenca, Madrid, Gredos, 1979.

Esquilo, *Agamenón*, trad. B. Perea Morales, Madrid, Gredos, 2010.

Hesíodo, *Teogonía Trabajos y días, Escudos, Fragmentos y Certamen*, trad. A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1997.

Higino, *Fábulas*, intr. y trad. J. Del Hoyo y J. M. García Ruiz, Madrid, Gredos, 2009.

Homero, *Himnos homéricos*, trad., intr. y notas de A. Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 1978.

--- *Odisea*, introd., M. Fernández-Galiano, trad. J. Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1978.

Horacio, *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*, intr., trad. y notas F. Navarro Antolín, Madrid, CSIC, 2002.

Licofrón, *Alejandra*, intr., trad. y notas de M. Fernández-Galiano y E. Fernández-Galiano, Madrid, Gredos, 1987.

Ovidio, *Amores, Arte de amar, Sobre la cosmética del rostro femenino, Remedios contra el amor*, trad., intr. y notas V. Cristóbal López., Madrid, Gredos, 1989.

--- *Heroidas*, intr., trad. y notas de V. Cristóbal López, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

--- *Metamorfosis*, intr., trad. y notas C. Álvarez y R. M<sup>a</sup> Iglesias, Cátedra, 2001.

Pausanias, *Descripción de Grecia*, intr., trad. y notas M. C. Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos, 1994.

Pérez de Moya, J., *Philosophía secreta*, Madrid, Casa de Francisco Sánchez, 1585.

*Priapeos: Grafitos amatorios pompeyanos. La velada de la fiesta de Venus. El concúbito de Marte y Venus. Reposiano*, intr., trad. y notas Enrique Montero Cartelle, Madrid, Gredos, 1990.

Teofrasto, *Historia de las plantas*, intr., y trad. J. M. Díaz-Regañón López, Madrid, Gredos, 1988.

Virgilio, *Bucólicas y Geórgicas*, intr., trad. y notas T. de la A. Recio García y A. Soler Ruiz, Madrid, Gredos, 1990.

--- *Eneida*, intr. V. Cristóbal López, trad. y notas J. de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos, 1992.

Vitoria, B. d., *Teatro de los dioses de la gentilidad*, Primera parte, Barcelona, Imprenta de Juan Pablo Marti, 1702.

## **2. ENTREVISTAS Y OBRAS DE LOURDES ORTIZ Y DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS**

Atwood, M., "Circe/Mud poem" en *The new feminist criticism: essays on women, literature, and theory*, ed. Elaine Showalter, London, Virago Press, 1986.

- *The Penelopiad*, Edinburgh, Canongate, 2006.
- Barrios N., *Nostalgia de Odiseo*, Fundación José Manuel Lara, Vandalia, Sevilla, 2012
- Buero Vallejo, A., *La tejedora de sueños*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Conde Parrado, P., *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica* Gijón, Cátedra Miguel Delibes-Llibros del Peixe, 2005.
- García Mayordomo, A., “Sí, volver a los clásicos es, una muy buena medicina”, *Boletín Sociedad de Estudios Latinos* 2001.
- García Rodríguez, J. y Conde Parrado, P., *Nadie en suma. Cuarenta poemas sobre Ulises*, Málaga, Antigua Imprenta Sur, 2011.
- Morales Villena, G., “Entrevista con Lourdes Ortiz”, *Ínsula*, 479, octubre 1986.
- Morgado, N., *Voces de mujer. Los motivos de Circe, 1991*, Madrid: Iberoamericana editorial Vervuert; Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2007.
- Ortiz, L., *Las murallas de Jericó*, Madrid, Hiperión, 1980.
- *Penteo*, estrenada en Madrid, RESAD, 1982, no publicada.
- *Fedra*, estrenada en Sevilla, Teatro Lope de Vega, 1984, no publicada.
- *Los motivos de Circe*, Ediciones del Dragón, Madrid, 1988.
- *Los motivos de Circe. Yudita*, Castalia, Madrid, 1991.
- *El sueño de la pasión*, Barcelona, Planeta, 1997.
- *La liberta*, Barcelona, Planeta, 1999.
- *Urraca*, Barcelona, Planeta, 2005.
- Pavese, C., “Las brujas” en *Diálogos con Leucó (Dialoghi con Leucò)*, trad. E. Benítez, Barcelona, Tusquets, 2001.
- Pereda, R. M. “Dos novelistas españolas se enfrentan a la historia de doña Urraca y al mito de Narciso”, *El País*, 17 de junio 1982.



Pessoa, F., *Mensaje*, Madrid, Hiperión, 1996.

Pascual, I., "Los carniceros de Antonio Morcillo López, El arponero herido por el tiempo de Eva Hibernia, Las voces de Penélope" en *Marqués de Bradomín. Concurso de Textos Teatrales para Jóvenes Autores*, Ministerio de Trabajo, Madrid, 1998.

Tusquets, E., *El mismo mar de todos los veranos* Barcelona, Orbis, 1988.

Vallvey, Á., *Los estados carenciales*, Barcelona, Ediciones Destino, 2002.

Wolf, C., *Casandra*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987.

### 3. ESTUDIOS

Andrés Argente, J., *Lourdes Ortiz*, Madrid, Ediciones del Orto, 2003.

Barthes, R., *Mitologías*, trad. H. Schmucler, Madrid, Siglo XXI, 2009.

Boitani, P., *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental*, trad. B. Moreno Carrillo, Barcelona, Península, 2001.

Buxton, R., *El imaginario griego*, trad. César Palma, Madrid, Cambridge University Press, 2000.

Calero Secall, I. "Apariencia y realidad: Doble perspectiva en los juicios sobre el comportamiento de Penélope", I. Calero Secall y M<sup>a</sup> A. Durán López (coords.) en *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, 57-86.

Chapman, W. G., "Las Comedias Mitológicas de Calderón." *Revista de literatura* 5.9 1954.

Choza, P. y Choza J., *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*, Barcelona, Ariel, 1996

Ciplijauskaitė, B., *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Barcelona, Anthropos, 1994

Cornejo-Parriego, R. V., “Mitología, representación e identidad en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets”, *Alec*, 20, 1995.

Cristóbal, V., *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense, 1980.

--- “Ulises y la Odisea en la literatura latina”, *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II, Madrid, 1994, 481-514.

--- “Ulises, patria, mundo, destierro y *carpe diem*”, en AA.VV. *Claudio Guillén, lecciones de un maestro*, Madrid, 2009, 107-130.

Díaz, E., “La Biblia y la narrativa española contemporánea: Lourdes Ortiz, José Jiménez Lozano y Juan Benet”, en *Juegos de lenguaje. En torno a la narrativa española actual*, Gijón, Libros del Peixe, 2007.

Ena Bordonada, Á., “Historia, cultura y actualidad testimonial en la obra de Lourdes Ortiz” en AA.VV., *Paso Honroso. Homenaje al Profesor Amancio Labandeira*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010, 417-434.

Ferriol-Montano, A. “*Penélope* de Lourdes Ortiz: Reescritura de mitos culturales en torno a la figura de Penélope de *La Odisea* de Homero” en *Revista Hispánica Moderna* 55, 2, 2002, 447-456.

Freixas, L., *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, 2000.

Frenzel, E., “Ulises” en *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976.

- García Gual, C., “El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria”, *Habis* 2, 1971, 85-108.
- “Los mitos griegos en la literatura” en *Cuadernos de Literatura Griega y Latina VI*, Alcalá de Henares, Santiago de Compostela, Universidad Complutense, 2007, 10-26.
- *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, FCE, 2011.
- Giralt, A., *Innovaciones y tradiciones en la novelística de Lourdes Ortiz*, Madrid, Pliegos, 2001.
- Graves, R., *Los mitos griegos I*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Hutcheon, L., *The Politics of Postmodernism*, London and New York, Routledge, 1989.
- Lanieri, M. C., “El mito de Circe en la narrativa italiana e hispánica contemporánea” en AA.VV., *Escritoras y Pensadoras Europeas*, Sevilla, ArCiBel, 2007, 375-387.
- López, A., *No sólo hilaron lana. Escritoras romanas en prosa y verso*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.
- “El arquetipo de Penélope en el teatro: Plauto, Buero Vallejo e Iztiar Pascual”, en K. Andersen, J. V. Bañuls, F. De Martino (eds.), *La dualitat en el teatre*. Levante Editori-Bari, Bari, 2000, 207-225.
- Liotard, J. F., *La condición posmoderna*, trad. M. Antolín Rato, Madrid, Cátedra, 2008.
- Nieva, P., *Narradoras españolas en la Transición política*, Madrid, Fundamentos, 2004.
- Redondo, A., *Mujeres y narrativa*, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- Ruiz de Elvira, A., *Mitología Clásica*, intr. V. Cristóbal López, Madrid, Gredos, 2011.
- Sánchez, A., “Re-discovering History in Lourdes Oriz’s *Urraca*”, en *BHS* 84, 2007, 179-196.
- Unamuno, M. d., *En torno al casticismo*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Wolf, V., *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

