

XVI Seminario de Arqueología Clásica, UCM.

Ruth Piquer Sanclemente, UCM.

PENÉLOPE y el tejido del tiempo.

1. Sobre el mito

Homero construyó el personaje de Penélope dentro del género épico, con una clara función modélica: fundamentalmente fidelidad, dedicación, belleza, preocupación por los intereses del esposo¹. La intención era contraponer la figura de una heroína femenina al héroe masculino, Ulises. La Odisea traduce un concepto de mujer propio de la estructura patriarcal de la sociedad preclásica en el contexto egeo, un concepto tomado del folclore antiguo.

La época griega primitiva fue una etapa llena de poderosas figuras femeninas: Clitemnestra, Hécuba, Andrómaca, etc². Muchas de ellas, como Pentesilea, Helena, Casandra, Antígona, Electra, Medea y Fedra, representaron la ambición de poder mediante trágicos papeles. Sin embargo Penélope representaba la mujer romántica que espera fielmente el regreso de su esposo. Poco a poco ese modelo se ha ido leyendo como independencia, inteligencia, cuestionamiento del yo y del destino, a través de la construcción femenina de la propia historia, materializada en el acto de tejer. Penélope es también una metáfora de la soledad en una Ítaca situada entre dos mares, solitaria en el mundo aqueo. (diapositiva 2)

No se puede realizar una lectura profunda de la Odisea, del retorno de Ulises, si no es a través del imaginario femenino del olvido y del recuerdo. Se alude a la primera presencia femenina en el primer verso: es Mnemosyne, la memoria. Ulises es superviviente porque recuerda y es recordado. Recordar supone la posibilidad del regreso. En el país de los Lotófagos Ulises tiene la posibilidad del olvido, que rechaza, como con Calipso. Por el contrario la inmanencia es el recuerdo, la patria. La musa de la memoria, Mnemosyne, triunfará sobre otros cantos de olvido como el de Circe, Calypso y las sirenas, a través de Penélope y su tejido. Al identificarse con el regreso de Ulises a Ítaca, es Ítaca misma, es el establecimiento del regreso, del orden, del cosmos, que ha ido tejiendo y destejiendo. Es el

¹ *Odisea*, vol. I, 356-359.

² POMEROY, Sarah B. *Goddesses, whores, wives and slaves: women in classical antiquity*, NY, Schocken Books, 1975, p. 17.

mito del *nostos*, del retorno, como proceso real pero también interiorizado; prolongado y accidentado como origen de una metáfora universal, como una némesis, según lo planteado por Mircea Eliade acerca del retorno³.

2. La interpretación del personaje y su pervivencia. Plástica y Música

En la época Arcaica después de Homero, (final del siglo VII y durante el siglo VI), era más importante la leyenda de Helena. La visión legendaria del arte, al igual que la de la literatura, no dejaron lugar a Penélope. En algunas representaciones cerámicas en 'oinochoés' (recipientes cerámicos de una sola asa para mezclar el vino) de finales del VIII aparecen escenas de naufragios que podrían atribuirse a episodios de la Odisea sin que ningún dato concreto nos permita confirmarlo.

La tragedia griega del siglo V fue esencial para la aparición del personaje en el arte. El personaje se dramatiza (Esquilo, Filocles y Eurípides). Platón en el *Fedon* dedica un pequeño fragmento a la tela de Penélope como metáfora del pensamiento racional. También aparece en el teatro cómico como madre de Pan tras su unión con Hermes, (Teócrito) y se aborda el tema de la castidad de Penélope. De estos relatos no ha quedado plasmación iconográfica posterior. Sin embargo se acude al propio texto de Homero para la creación de una serie de temas iconográficos con apenas variantes, y que tienen su principal origen y soporte en la cerámica griega del siglo V. En los vasos (*skyphos* de Chiusi), se inaugura la característica postura melancólica de Penélope, representada como una mujer joven, pensativa, generalmente sentada, apoyando la cabeza sobre una mano. Esta imagen se pudo sacar del verso XVIII de la Odisea, que describe cómo Telémaco cuenta a su madre su viaje a casa de Néstor y Menélaos. Otras interpretaciones dicen que Penélope está enviando a Telémaco en búsqueda de su padre (diapositiva 3). En realidad estas representaciones acuden al modelo que se había utilizado para Ulises cuando evoca a los muertos o cuando tiene nostalgia con Calipso. Penélope se convierte en símbolo de humildad pero también de aflicción.

En la primera mitad de siglo V aparece también como heroína sufriente, en placas de terracota y relieves (Especialmente relieves de terracota de Melos)-lavamiento de los pies por Ulises y encuentro de Penélope y Ulises-. En los relieves encontramos casi siempre a Penélope en la actitud afligida que planteaba la cerámica griega. (diapositivas 4, 5 y 6)

³ ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Alianza, Madrid, 1998.

En las esculturas de esta etapa se plasma también el modelo de mujer joven con velo sola, afligida, meditabunda. (diapositiva 7) El modelo se transfiere a los objetos decorativos y lo encontramos también en cerámica, relieves, estatuas, esculturas de terracota, anillos, (diapositiva 8) urnas y sarcófagos, como ocurre como otros temas extraídos de la Odisea. Entre estos otros ocupa un gran número de representaciones el tema de los pretendientes ofreciendo sus regalos a Penélope⁴, o intentando blandir el arco de Ulises, incluso siendo objeto de la venganza y la masacre por el propio Ulises y su hijo Telémaco. Las urnas funerarias etruscas (siglo II. a.C.) recogen el tema de los pretendientes de forma realista y gestual. (diapositiva 9)

En el Imperio Romano y en época de Augusto Penélope vino a representar la cohesión social, manteniendo y fomentando el modelo de mujer afligida que espera. (diapositivas 10 y 11). Sabemos por Plinio y por Polignoto⁵ que fue pintada por el pintor de Zeuxis, probablemente sola en la misma actitud que en los precedentes griegos. Aparece sin embargo en las pinturas pompeyanas conservadas de hacia 65-70 d.C, con escenas como la del encuentro de Ulises y Penélope o las ofrendas de los pretendientes (diapositivas 12 y 13), que sirvieron a su vez de modelo a piedras preciosas y orfebrería.

En época helenística se desarrollaron también estos temas, reforzando las virtudes de fidelidad proverbial. Y repercutieron en Roma y Bizancio.

En los ciclos de poemas latinos se afianzó la imagen de Penélope como madre - dada la importancia de esta figura en Roma-, la fidelidad y el amor conyugal, como rasgos de un arquetipo de mujer ideal que serían tomados por el cristianismo. Como fuentes encontramos fundamentalmente dos: en primer lugar las *Heroidas* de Ovidio. En la primera de ellas, cuya situación temporal es después de la Guerra de Troya, se encuentra la epístola de amor de Penélope a Ulises solicitándole que regrese a Ítaca. (diapositiva 14) No obstante Ovidio presenta ejemplos del arquetipo en todo el conjunto de sus obras, llegando a equiparar a su esposa con Penélope. En segundo lugar podemos considerar otra fuente la *Biblioteca* de Apolodoro, que se centra en el tema de los pretendientes y el telar, con el referente griego. Por su parte Cicerón establece la etimología de Pan, como hijo de Penélope, refiriendo que el nombre de Pan, remite a todos los pretendientes y por

⁴ En la *Odisea*, XVIII, 158-301.

⁵ En *Historia natural*, libro VI, y en *Pausanias*, respectivamente.

extensión al todo. También se cita a Penélope en las *Fabulas* de Hyginus, y la *Telegonía* de Eugamon.

A partir del siglo V d.C. las representaciones de Penélope sufrieron declive. En Egipto se asimiló a Isis y apareció en epístolas y poemas moralizantes y amorosos de los siglos VI y VII. La sublimación neoplatónica de la época precedente pareció cercenar la riqueza del personaje.

En resumen, la Antigüedad recreó la Odisea por episodios en los que no obstante Penélope empieza a adquirir rasgos propios. Sin embargo la transformación del mito y la figura de Penélope homérica en la Antigüedad fue sumativa. Los cambios se produjeron por adición, por añadido de nuevos personajes y nuevos episodios a lo narrado por la épica original. Sobre todo en la época postclásica y helenística. Todavía estaba vigente en la mentalidad popular el mito antiguo, que no le había otorgado un valor pleno de metáfora, a pesar del cientifismo griego, o el eclecticismo religioso, romano. Penélope no había sido extrapolada como experiencia o trasunto de la psicología o la vida humana.

La transmisión árabe y musulmana de Grecia a Occidente en la Edad Media conlleva la dificultad de rastreo de los temas clásicos en ese periodo ante la escasez de fuentes documentales y cierta pérdida de la tradición en el tránsito. La Alta Edad Media muestra un vacío sobre el tema. Los manuscritos bajomedievales tienen asimismo una temática fundamental y casi exclusivamente bíblica. Sin embargo, a partir de los siglos XI y XII las leyendas sobre la guerra de Troya se multiplican en Europa. El romancero se constituye a partir de Ovidio, Virgilio, las compilaciones de Alfonso X el Sabio y las crónicas troyanas. Son versiones moralizantes como la de Benoit de Saint Maure: *Roman de Troie*, o Guido de Colonna en 1280. Los romances parten de la marcha de Ulises a Troya, poniendo énfasis en la fidelidad conyugal. El comportamiento de la espera recuerda a los elogios en las lápidas funerarias romanas.

Boccaccio recupera esta visión casta de Penélope. Dentro de un interés general por la Odisea que mostró también Dante, Boccaccio en su *De claris mulieribus*, (compendio de versos en latín, 1361-1375) retrata a Penélope como ejemplo de mujer casta. En una de sus ilustraciones aparece tejiendo, mientras en segundo plano se cuenta la masacre de los pretendientes. Se unen dos temas iconográficos tomados de la Antigüedad. (diapositiva 15) Por otra parte se presenta el estereotipo de la mujer con el telar que pasará al Renacimiento y por ende a épocas posteriores. (diapositiva 16)

Tal vez el inicio del valor metafórico del mito antiguo como trasunto de la psicología y los comportamientos humanos, se produjo en el Renacimiento, con el retorno a las fuentes clásicas grecolatinas y el interés por las aventuras de Ulises y la Odisea, así como la apropiación posterior del mito de Penélope en el humanismo cristiano del siglo XVI, contrareformista. Alciato en su emblema CXCVI presenta a Penélope ante la elección de quedar con su padre Icaro o seguir a su marido Ulises, describiendo la imagen del pudor, el dilema entre Ítaca y Esparta y la paternidad o el matrimonio. (diapositiva 17) Esta visión se completa con algunos romances del Renacimiento, (Autos sacramentales y poemas del siglo de oro sobre Ulises, configurando la idea de *Penélope la casta*, basada en Ovidio). (diapositiva 18)

El tema de la Odisea fue plasmado en grandes ciclos pictóricos durante el Renacimiento (Boticelli, Pietro di Cossimo, Luca Signorelli). En el Quattrocento destaca la representación de Pinturicchio de Penélope ante el telar, porque influirá posteriormente. (diapositiva 19) Entre los manieristas Giovanni Stradano decoró la llamada Sala de Penélope del Palazzo Vecchio de Florencia en 1562 con la historia de Ulises, destacando también el tema del telar. (diapositiva 20) El interés por el desnudo y la figura mitológica lleva también a retratar el encuentro de Penélope y Ulises como ejercicio de desnudo, de una forma muy diferente a las figuraciones antiguas. Un ejemplo es Primaticcio. (diapositiva 21) Con todas estas representaciones el tema del telar se bifurca hacia la visión cotidiana del taller de hilanderas y a la mujer solitaria que teje también en su cotidianeidad, muchas veces intimista. (diapositivas 22 y 23)

La música en el Renacimiento recupera también la visión poética de Penélope la casta propuesta por Ovidio. El primer ejemplo conocido son los *Tres libros de música en cifra para vihuela* de Alonso de Mudarra, de 1546⁶. (diapositivas 24 y 25) Las canciones están escritas en latín, -textos de Horacio, Virgilio y Ovidio-, español e italiano, e incluyen romances, villancicos y sonetos. El verso en latín, reflejo de la corriente humanista del Renacimiento, también estaba tratado por compositores y laudistas italianos en los libros de *Intabulatura veneciana*.

Este modelo culmina en el poema de Robert Greene, “La tela de Penélope”⁷, de 1587, que presenta el modelo fiel de esposa cristiana. Penélope cuenta diversas historias largas y entretenidas a las mujeres que la rodean mientras tejen ilustrando los ideales del

⁶ Verso IV, en latín, de Ovidio: *Hanc tua Penelope*, para vihuela y voz.

⁷ GREENE, Robert. “Penelope’s web”, *Obras Completas*, vol. 5, Londres, 1587.

comportamiento de las mujeres –hilanderas- en grupo que perdurarían en el arte y la música.

También está basada en el modelo de Ovidio la canción cortesana del inglés William Byrd para voz acompañada de grupo de cuerda, cuatro vihuelas (1588). (diapositiva 26) La música renacentista responderá a la importancia del tema en los poemas amorosos y cortesanos, como ejemplo de fidelidad y amor puro.

La plenitud teatral y musical de Venecia en la segunda mitad del siglo XVII comportó la configuración del mito de la nueva Venecia como la nueva Roma. Se recuperaron los mitos de la antigüedad y el tema de la Guerra de Troya ocupó un lugar cultural relevante. La ópera *Il Ritorno de Ulisse in patria* de Claudio Monteverdi lo muestra. Aunque ya se habían hecho anteriores obras teatrales y óperas venecianas sobre este tema, la referencia musical y teatral de Monteverdi es de suma importancia. El título de la ópera además esconde la importancia que libretista (Gioacomo Badoaro) y compositor dieron por primera vez a Penélope, reinterpretando el texto original de Homero⁸, convirtiéndola en heroína operística. Fue la primera ópera de Monteverdi para el teatro San Cassiano de Venecia, abierto en 1637. En el prólogo de la ópera los personajes de las fuerzas superiores del tiempo, la fortuna y el amor, anuncian los valores de la trama, mientras que los dioses intervienen con caracteres humanos. Se centra en la ausencia de Ulises, la soledad de Penélope, los pretendientes y el reconocimiento de ambos. Con todo Penélope habla a través de convenciones morales y bajo el *topos* del lamento. Es una historia de caracteres con destacados acontecimientos y golpes de escena y numerosos ornamentos de pura funcionalidad teatral. Se da un sentido triunfal de cada aria, mostrando valores morales. En una de ellas la propia Penélope dice que las historias nos hacen sonreír, pero no nos dan consuelo. Monteverdi recoge además en el texto la denominación “la Casta”, anticipando las óperas posteriores tituladas así.

Efectivamente, la religiosidad barroca será un filón para el tratamiento del tema en la ópera. El tema de Penelope como “la casta”, abundará en la ópera, con el paradigma de Alessandro Scarlatti (1696). En cuanto a Ulises las óperas se centran en los trabajos y los viajes como en los ciclos pictóricos.

La pintura barroca destacará de nuevo el tema del tapiz o telar con Penélope tejiendo paciente, y además de la visión mitológica se refuerza la religiosa. (diapositiva 27)

⁸ Basada en los libros 12 a 23.

En 1699 Fénelon publica *las aventuras de Telémaco*, que amplía y reemplaza el tema de Penélope por una visión moralista. Esta historia recurre a la mitología griega y continúa ampliando lo sucedido después de la guerra de Troya. Telémaco, hijo de Ulises, naufraga y arriba a la isla de Calipso. En esta isla acompañado por Minerva bajo un disfraz, Telémaco comienza a relatar sus aventuras en busca de su padre. (diapositiva 28)

La ópera del siglo XVIII subraya también la fidelidad de Penélope, subrogada la profundidad del personaje por la temática de luchas de poder por Ítaca y los amoríos de Telémaco. Se empieza a introducir el tema en el ballet en Francia e Inglaterra, en la opera *comique, ballad*, y alguna cantata, y continúa también el motivo de “la casta” en la ópera seria italiana.

El mito de la Antigüedad había experimentado un cierto impulso a principios del siglo XVIII en el contexto de la glorificación neoclásica del imperio francés o en los estados de la Alemania preunificada. El clasicismo en la pintura ofrece como en la música una profusión dentro de la visión historicista del relato en la pintura académica, El interés historicista, belicista y arqueológico está a la orden del día. Angelica Kauffmann en sus lienzos otorga cierta importancia a la mujer, aunque aún dentro de una visión episódica tomada de la Odisea. (diapositivas 29 y 30) Por su parte Tischbein, dentro de una visión aún barroca y estática que se ciñe aún más a los modelos antiguos, muestra el interés arqueológico. (diapositiva 31) Por otra parte los asuntos homéricos fueron uno de los motivos pictóricos de los más abundantes de la pintura contemporánea a Jacques Louis David, con el precedente inglés de Flaxman que muestra la línea abstracta de sus dibujos para Homero y Dante. (diapositivas 32 y 33) En ambos se busca un retorno a lo primitivo volcándose en la figuración de los vasos griegos y recuperando la importancia del tema de Penélope a través de Homero, lo que influirá en Ingres y en artistas españoles como los Madrazo, ya en el Romanticismo.

Tras la Revolución francesa y la institucionalización y posterior caída del Imperio napoleónico, el siglo XIX es el siglo de las revoluciones burguesas (1830, 1848) del fin del "antiguo régimen", de la filiación teocrática de la monarquía, y del inicio de los cambios sociales, políticos y culturales que harán participar progresivamente de las instancias culturales a un mayor contingente de la población. Tiene lugar el auge de la prensa periódica, como medio crítico al poder y a la política y como posibilidad de difusión mayoritaria de la crónica social en el sentido más amplio del término. El siglo XIX burla toda grandilocuencia histórica y reivindica la fuerza de Penélope desde la introspección y la

ironía, (Daumier), (diapositiva 34) pasando por la pintura académica, -Boulangier (diapositiva 35)- no exenta de connotaciones simbolistas, hasta las visones poéticas prerrafaelitas. (diapositivas 36 y 37).

Samuel Butler, escritor de época victoriana educado en Cambridge, llegó a proponer a finales del siglo XIX que la Odisea había sido una obra escrita por una mujer, una poetisa de Trapani en Sicilia. Ello acentuaría la atención sobre los personajes femeninos de la Odisea adelantando interpretaciones del simbolismo y el arte del XX, con interpretaciones de la mujer pensativa que a veces también se acompaña con su telar, reinterpretando la iconografía antigua. Candace Wheeler (influida por el *arts and crafts inglés* y William Morris, y otros pintores y escultores como Augustus Sandys, Jerichau, Rudolph von Deutsch, Bouguereau, utilizan la documentación histórica y arqueológica para presentar una Penélope de pensamiento y acción propios cuyo telar, cada vez más importante, es la propia reinterpretación y reflexión sobre la historia (ver diapositivas 38 a 44). La influencia de Gabrielle d'Annunzio con sus poemas sobre héroes (1904-1912) suscita también alguna de las interpretaciones pictóricas y musicales de principios de siglo XX.

El teatro y la poesía siguen dando muchas obras fruto de este interés temático. Con su ópera *Penelope* Fauré recoge la perspectiva sobre el personaje del fin de siglo, visión simbolista que no excluye el clasicismo conceptual, argumental y musical. Compuesta entre 1907 y 1913, la predilección de Fauré por la Antigüedad griega la hace aceptar entusiasmado la propuesta de Lucienne Breval -soprano wagneriana-, de poner música a un texto de Fauchois. A Fauré le interesa también la posibilidad de expresar sentimientos humanos a través de lo femenino. Retoma el carácter de heroína de la Penélope de Monteverdi pero esta es ahora también representación de la moral de la sociedad burguesa de Francia. Toma la historia del retorno de Ulises en la manera de Edmond Rostand – dramas históricos-, que eran muy populares en el momento. Con ello configura una Penélope más real porque conduce la trama y rechaza a sus pretendientes de forma triunfal y dramática, pero por ello también más poética y grandilocuente. Fauré utiliza la música para seguir los caracteres de los personajes. Los motivos musicales de Penélope refuerzan su inteligencia y su triunfalidad junto con las intervenciones de la orquesta en sus arias. Fauré toma cada uno de los temas de la historia, por ejemplo el de las hilanderas, que aparecen junto a Penélope tradicionalmente desde el Renacimiento, o el de los pretendientes, o el encuentro de Ulises y Penélope, y los asocia a un motivo musical

determinado, aunque simplificando la *modus operandi* wagneriano. (escenografías en diapositivas 45 a 47)

El eclecticismo de finales del XIX y principios del XX sintomatiza la diversificación de las corrientes artísticas. En general el siglo XX ofrece múltiples visiones de Penélope si se toma ésta como metáfora de los matices de su propio discurso a lo largo de la historia. Joyce –*Ulises*- y Milton Babbitt –*Penelope's night song*, del musical *Fabulous voyage* de 1946- y posteriormente Robert Graves⁹, sientan pilares para la relectura de la Odisea. Se revierte el sentido de la historia dando preeminencia a lo femenino, especialmente en las lecturas posmodernas. Las reinterpretaciones en el teatro y en la literatura del XX son ingentes: Antonio Buero Vallejo. *La tejedora de sueños*, de 1952, teatro simbolista que rompe el mito de la fidelidad y muestra la calamidad humana, o Torrente Ballester, que en 1946 publica *El retorno de Ulises* desmitificando el mito de un regreso que no sucede. Jorge Luis Borges en *Un escolio*, de 1977, habla del “amor de Ulises” como ejemplo de amor ideal, perfecto, verdadero.

En la plástica la introspección del cubismo, de los racionalistas, de los abstractos exime al arte de toda conexión u obligación referencial o figurativa. En una palabra, el arte de la primera mitad del XX arrasa y desacredita toda la representación del XIX, tachándola, no sin injusticia, de literaria y “pompier”. Las artes plásticas tienen representación desde el futurismo al arte abstracto, muchas veces reinterpretando y modernizando referentes pictóricos desde el Renacimiento. (diapositivas 48 a 51)

En la música del siglo XX el interés por temas clásicos comporta aproximaciones musicales desde el dodecafonismo a los neohistoricismos. (Desde Britten hasta Rolf Liebermann).

La llamada música popular urbana retoma el tema de la fidelidad de Penélope y lo desvirtúa con reflexiones sobre el tiempo y el papel de la mujer en la sociedad contemporánea. (Serrat, Brassens, habaneras, y hasta grupos de música electrónica como *Air*). El cine ofrece también múltiples reinterpretaciones, desde poéticas hasta irreverentes, como la de los hermanos Cohe en *O`Brother*, film en el que Penélope se ha divorciado y no está dispuesta a volver con su esposo.

Pero más que importar en el siglo XX la duda sobre la fidelidad importa el paso de la quietud de Penélope a señalar de forma clara su actividad creadora, el tapiz. Ello se

⁹ Robert Graves en su novela *La hija de Homero* (1955) mantuvo un punto de vista similar al del citado Samuel Butler; recuperó la idea de la mujer cantora de versos.

observa a través de nuevas lecturas posmodernas y feministas de la Odisea. Roland Barthes habla en *Le plaisir du texte* -1973- del tejido como texto, el texto se hace en perpetuo entretejimiento, y el sujeto se deshace a sí mismo como araña que se disuelve en los hilos. Esa asociación del relato al tejido ya estaba en Ovidio que relacionó el orden y la estructura del texto con la tela.

Ruth Scheuing¹⁰, artista y escritora, señala la figura de las diosas o heroínas como tejedoras o hilanderas -"Hilanderas del hilo de la vida" y "Tejedoras de los Tapices de la Vida y la Muerte" y "Diosas del Destino"- . Como ejemplos señala a Ariadna, Atenea, Helena, Calipso, Circe, que, como algo común a los caracteres femeninos en la época clásica, se dedican a esta labor, reafirmando su posición. Tejer, coser, y cantar a la vez, son tareas repetidas en mujeres de los textos clásicos (Homero, Virgilio, Lucrecio, Ovidio). Sin embargo, Penélope –si seguimos a Homero- no canta mientras teje, como tampoco lo hacen otras esposas castas –Arete- pues sería signo de contradicción de su castidad.

En el arte la mujer que cose, que teje, se ha asociado a una posición de pasividad, doméstica. Con la reivindicación del tejido como arte en los años setenta se cuestiona también la tradicional diferenciación entre artesanía y arte y con ello el papel creador de la mujer¹¹.

Pero además volviendo al significado original de la Odisea no es casualidad el hecho de que lo que Penélope teje sea en realidad un sudario, el sudario de Laertes, padre de Ulises. No directamente el sudario del propio Ulises porque el destino teje la conclusión de la vida y la esperanza, y Ulises está vivo; y cuando Penélope desteje el sudario, combate en realidad contra la Parca, en definitiva, contra la muerte. El tejido es el espacio interno de la mujer, su orden, es conservación y protección, pero también es la posibilidad de la maquinación, la destrucción y la muerte. Se plasma en la idea del sudario el sentido cósmico, circular, del acto de tejer. De hecho algunos autores han sugerido reminiscencias del folclore universal sobre el sentido circular del universo, del tiempo y del espacio, en la historia de Penélope. Robert Eisler a principios del siglo XX, la compara a la leyenda de *Santa Águeda*, cuento del jesuita Cornelius Alapide, de 1627, popular en Sicilia. En los *Vedas* se habla del tejido de noche que el Sol desteje, y diosas con poder sobre el tiempo y la vida asociadas con el hilar y teje son Neith, Perséfone y las citadas Moiras o Parcas. Desde esta

¹⁰ SCHEUING, Ruth: "Penélope y la historia desenmarañada", en KATY DEEPWELL (ed.) "Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas", Cátedra, Madrid, 1998.

¹¹ JULIANO, D., citada por L.F.CAO, M. (coord.) en "Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria", Ediciones Narcea, Madrid 2000.

similitud se pueden analizar muchas obras artísticas y musicales que han utilizado el tema de la mujer que teje, hila, o cose. (diapositiva 53)

La interpretación académica vigente y tradicional sobre *Las Hilanderas* de Velázquez (diapositiva 54) es la que afirma que la obra describe la Fábula de Aracne. Teorías recientes de historiadores del arte han querido desentrañar otros sentidos de la escena del primer plano, centrándose en la figura única, solitaria, de la hilandera con el velo, con el torno y la rueca, reivindicando que ante todo es una figura joven y que se cubre con el velo porque tal es el signo iconográfico que individualiza a Penélope en la *Odisea*, y que trasciende a la representaciones escultóricas de la Antigüedad. Según estas interpretaciones Atenea, pues, protegería la fidelidad de Penélope, del mismo modo que, en sentido opuesto, castiga la soberbia de Aracne. El origen formal o modelo de la composición de *Las hilanderas*, es por otra parte el cuadro del pintor italo-flamenco Giovanni Stradano *Penélope tejiendo*. La *Penélope tejiendo* de Stradano es una obra circular, y, como *Las hilanderas*, está dividida en dos planos. Independientemente de que la intención de Velázquez fuera representar el tema de Penélope y soslayando aquí el posible debate, remarcamos que al fin la representación de Penélope rodeada de sus sirvientas y como hilanderas -damas anónimas concentradas en las labores de hilar y tejer- perduró como hemos visto aquí en la Historia del Arte basándose en los modelos iconográficos desde la Edad Media y que a su vez reinterpretaban el texto de Homero, los modelos de la cerámica griega y las dolientes penélopes de relieves y estatuas.

La música ha interpretado también ese sentido de circularidad de la espera y la rueca de hilo inagotable como el propio canto y el propio tiempo en un ciclo de eterno retorno. Muchos son los coros de hilanderas, diosas y humanas en la Historia de la Música. Las del citado Fauré, pero también las las nornas, tejedoras del destino, hijas de Erda, del Anillo del Nibelungo de Wagner. Y también existen otras penélopes desdichadas como *Gretchen am spinnrade*. (*Margarita en la rueca*) de Schubert, a las que se les escapa el tiempo en una melodía infinita y circular.

3. A modo de conclusión

A partir del propio estereotipo iconográfico de la Penélope afligida y pensativa que fija la época clásica, se ha ido transformando el mensaje de la *Odisea* a lo largo de la historia, que poco a poco ha perfilado una Penélope introspectiva y activa en su telar que

rige nuestros destinos. Su negativa a cortar el hilo final o concluir la obra conduce a la suposición, nunca confirmada en realidad, de que dominaba la vida de su marido, Ulises. Tejer y destejer es, tal vez intencionadamente, la metáfora propuesta por el autor griego, coherente con un pensamiento que gesta, desde la Grecia primitiva hasta hoy mismo, nuestra propia trayectoria cultural y ésta como síntoma de nuestra trayectoria existencial. La progresión del tejido es la misma progresión del tiempo, pero lo que se teje es, en este caso, un sudario, y la conclusión del tiempo es la *entropía*, el eterno retorno al caos, a la muerte. Destejer, deshacer lo hecho en ese sentido, es establecer exactamente la dirección contraria, el intento de recordar y regresar a un estado original y completo de cosas, la negación del tiempo y de su destrucción, por paradójico que ello pueda parecer; el intento de restablecimiento del orden cósmico.