

# **PENÉLOPE YA NO QUIERE SER PRINCESA: ARQUETIPOS FEMENINOS DE LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA**

**Eva Álvarez Ramos**

(Universidad de Valladolid)

[alvarez.ramos.eva@gmail.com](mailto:alvarez.ramos.eva@gmail.com)

## **RESUMEN:**

Aunque la década de los cincuenta ya recoge como miembros de derecho a varias mujeres poetas, la poesía femenina no hace su aparición (amparada por editores y políticos) hasta bien entrada la década de los ochenta. Proponemos exponer la visión que las mujeres de estas décadas tienen sobre los tradicionales personajes femeninos del mundo clásico grecolatino, claro y directo referente de la literatura occidental y gestor indudable de sus arquetipos literarios. Se mostrará, además, cómo se produce la evolución de este feminismo lírico, a través del desarrollo temporal de sus versos, donde se evidencia, de forma más o menos explícita, la negativa a aceptar como propios los roles antropocéntricos impuestos por una larga tradición masculina.

**Palabras clave:** Tradición clásica; arquetipos femeninos; poesía española contemporánea; culturalismo

## **ABSTRACT:**

Although in the generation of fifty there are women poets, women's poetry makes its appearance well into the eighties (helped by editors and politicians). We intend to show how women of these decades see to the female characters in the Greco-Roman tradition. Also how the evolution of this lyrical feminism occurs, will show through the temporal development of his verses, where evidence, more or less explicitly, the refusal to accept as its own the anthropocentric roles imposed by a long masculine tradition.

**Keywords:** classical tradition; feminine archetypes; Spanish contemporary poetry; culturalism

Durante la década de los ochenta y directamente unido al cambio político que sufre España el panorama lírico se ve invadido por un número elevado de publicaciones periódicas culturales apoyadas por los gobiernos regionales. Este auge repentino de la poesía se traduce también en la salida al mundo editorial de una poesía escrita por mujeres. Hecho que fue considerado como todo un boom literario<sup>1</sup> y que llenó las estanterías de las librerías de antologías poéticas femeninas. *Las diosas blancas* (1985) de Ramón Buenaventura abre la puerta a estas antologías. No vamos a entrar a discutir sobre cuál fue la verdadera finalidad del auge de la poesía femenina, pero sí señalaremos que estuvimos ante una efervescencia más directamente relacionada con fenómenos socioeditoriales que con un verdadero cambio en el panorama de la lírica española escrita por mujeres.

Aunque podemos constatar reivindicaciones en torno al papel tradicional de la mujer ya en poetisas de la generación de los cincuenta, como Dionisia García y María Victoria Atencia vamos a prestar aquí atención, solamente, a Francisca Aguirre y junto a ella trataremos a las poetisas los ochenta y los noventa, tales como Inmaculada Mengíbar, Amalia Bautista, Aurora Luque y Silvia Ugidos.

La lucha contra el sistema patriarcal y la expansión arraigada del mundo masculino podemos encontrarla en los versos de Inmaculada Mengíbar, (Córdoba, 1962). Para enfrentarse y poner en entredicho este mundo androcéntrico echa mano del epigrama y de la crítica más irónica. Su uso es otro de los recursos fetiches de algunos de los poetas de los ochenta. Toman la tradición epigramática de Marcial con sus agudos agujonazos; y, de sus predecesores de los 50, aprovechan la vena irónico-humorística (cfr. Bagué Quílez, 2004: 14-15). La particular estructura del epigrama, su condensación expresiva y la intensísima concentración semántica final permiten, de forma rápida y certeza, destronar mitos, romper tradiciones y dar la vuelta a extendidas máximas.

*Desde el momento en que las poetisas toman la voz con unas identidades asumidas de mujer y no con la identidad femenina*

---

<sup>1</sup> Sharon Keefe Ugalde lo recoge en sus *Conversaciones y poemas: La nueva poesía femenina española en castellano* (1991).

*reductora propuesta por el patriarcado, cabe la posibilidad de que el objeto poético sea el hombre. Así, por ejemplo, uno de los primeros afanes que encontramos se dirige a la destrucción de estereotipos, de modo que quedan en entredicho dos de las imágenes más queridas del capital simbólico patriarcal: el superhéroe y el mito erótico. (Rosal Nadales, 2009: 467)*

En «Los hombres no lloran» del poemario *Pantalones blancos de franela* (1994), se rememora la presumible despedida del héroe griego Odiseo, símbolo por antonomasia del arquetipo clásico masculino, antes de partir a la guerra de Troya. Una escena tradicional atemporal, le sirve de disculpa a Mengíbar para aniquilar el estereotipo heroico, del hombre-macho fuerte y protector envuelto ahora en lágrimas,

Volveré a por ti,  
me grita en un sollozo contenido  
-después de rechazarme-  
igual que un marinero desde un buque de guerra.

¿De modo  
que éste era mi Ulises? (1994: 36)

La máxima androcéntrica, que da título al poema, pone de manifiesto la destrucción del estereotipo fuerte masculino, que se ve despojado de su virilidad y de su trasunto heroico de guerrero troyano, al verse derrotado por «un sollozo contenido» antes de partir. Estamos ante una sátira de la tradicional equiparación impuesta hombre-fortaleza, que cierra con una pregunta retórica «¿de modo / que éste era mi Ulises?», reforzando aún más la ironía del tópico desterrado.

La transgresión de la cordobesa le lleva también a enfrentarse a asuntos más delicados a los que se acerca desde otra perspectiva. Por ejemplo, en «Cosas de mujeres», se sitúa en la figura de la amante, no en la de Penélope, la esposa fiel. Varía así uno de los estereotipos clásicos en la poesía y en la literatura, se rompe el mutismo creado en torno a las amantes, que solo eran referidas para escarnio o castigo; se da voz a las

señaladas. Hecho que veremos repetido más adelante en los versos de Silvia Ugidos. Así lo ve Inmaculada Mengíbar:

Pero seamos realistas:  
Penélope, cosiéndole,  
no es más feliz que yo  
ahora mismo rompiéndole  
la cremallera. (1994: 29)

Hay que prestar atención a que el poema comienza con un nexo adversativo manifestando, ya de entrada, que la poeta quiere negar una concepción general y comúnmente extendida: la exaltación de la fidelidad femenina en su grado más sumiso, frente a la degradación del disfrute femenino y su libertad sexual. El elemento subversivo es el hombre, para la que una cose y la otra descose. Se establece un margen diferencial: frente a la lentitud con la que Penélope cosía y descosía el tapiz en su larga espera, la amante se apresura, por el desaforado deseo derivado de la excitación sexual, hasta el extremo de no tener la paciencia de bajar una simple cremallera, sino que necesita, imperiosa, romperla. Se reivindica una mujer liberada que, saltándose cualquier convencionalismo obsoleto, disfruta de su sexualidad. En ella, en la otra, están representadas todas las mujeres del periplo homérico que no son Penélope: Nausicaa, Circe, Calipso..., quiere con esto dar protagonismo a las mujeres que toman las propias riendas de su vida, sin importarles los dimes y diretes de una tradición andrógena, desigual y asfixiante. Por otra parte, se cosifica al hombre, pues lo que las dos tienen entre manos, tal y como indica el título del poema «Cosas de mujeres», es un hombre, con el que se crea una analogía hombre-objeto. Además la unidad fraseológica «Cosas de mujeres», puede traducirse como un asunto que solo incumbe a las señoras, con lo que se está vetando al hombre, otro intento de desbaratar el mundo masculino, anulando su presencia.

El lenguaje coloquial unido al léxico común empleado por Mengíbar marca una de las señas de identidad de los poetas de esta década, rasgo

por otra parte recogido en el pensamiento lírico posmoderno y que la emparenta con la lírica de los cincuenta.

La revisión de los mitos clásicos que hace la cordobesa va siempre acompañada de una clara subversión que los coloquializa acercándolos a lo anecdótico, íntimo o urbano, a un nuevo «ordo humilis», huyendo del ornato y la pompa novísima. Tal y como reconoce la poeta,

*A la hora de escribir me preocupa, sobre todo, la construcción de un personaje poético que comunique con autenticidad experiencias personales y, desde luego con elaboración estética, dé su punto de vista sobre ellas, se pregunte acerca de su posición y de su capacidad de asimilarlas o transformarlas. (Rodríguez Baltanás, 2002: 310)*

Mengíbar es una poeta que reflexiona en alto, que versifica pensamientos cotidianos. Bajo el amparo de lo epigramático-sentencioso y con la pátina de una lingüística simple, se enfrenta a los comunes enigmas de la femenina humanidad. Así en «Un Edipo complejo», juega Mengíbar con el orden sintagmático tradicional del conocido complejo clásico, para poner en evidencia la férrea protección paterna:

Para cuando mi padre  
me dio las alas,  
yo  
había tenido tiempo de construirme  
un avión. (1994: 31)

Es posible darle al poema una doble lectura. Siguiendo los cauces reivindicativos de la lírica femenina de la época, puede deducirse una concisa y directa crítica, que no irradia odio o rencor alguno, a la asentada idea del padre protector. El progenitor que apoya, alienta y fortalece a sus hijos, pero retrae, ampara y ata a sus hijas, en aras de la necesaria protección de un sexo débil, que ha descubierto que no lo es tanto. Y es ahí donde se establece la verdadera complejidad de este edípico complejo, en ese intento inútil de mermar la autosuficiencia femenina, de menospreciar el poder y el valor de la mujer, capaz del arduo desempeño de labores de

ingeniería («construirme un avión»). Quizá va siendo momento de dar la vuelta al complejo.

Pero el poema puede tener una segunda lectura, pues en él están presentes las figuras de Dédalo e Ícaro y la reminiscencia de la entrega, por parte del progenitor, de las alas necesarias para abandonar el laberinto de Creta y que se han configurado como un elemento clave en el nacimiento y gestación del mito. El giro al mítico complejo quedaría plasmado en el hecho de que Dédalo se convertiría en el asesino de su hijo, al concederle las alas, este Edipo complejo, no mataría a su padre, sino que se vería abocado a la muerte por él. Todo ello mezclado con la inherente *hybris* icaria, que le permite «construirme un avión» y volar más alto que nadie, encontrando en su vuelo la anunciada muerte. Es la paradoja edípica: ¿cómo puede un hijo matar a un padre que es su asesino?

La reivindicación de la autonomía femenina; de la idiosincrasia inherente al género podemos encontrarlas, asimismo, en este otro «Ícaro». Tomando como protagonista al hijo de Dédalo y a su obligada estancia en el laberinto de Minos, reivindica esa querencia, adscrita a la mujer, a repensar una y otra vez un asunto; a escudriñar con minuciosidad y de forma reiterada un problema; a analizar hasta la saciedad el más mínimo detalle, y para ello equipara problema a laberinto.

Me dice que le doy cien mil vueltas.

Que cómo  
puede ser.

(¿Y qué se hace  
antes de salir de un laberinto?) (Mengíbar, 1994: 28)

Es posible que esta concepción femenina no sea más que un falso tópico extendido por el universo masculino, pero de ser cierto, tal y como demanda y sentencia la cordobesa, «qué se hace antes de salir de un laberinto». Toma la poeta la voz masculina del aprendiz de vuelo; asimila un yo poético masculino, porque «la mujer no se conforma con la identidad plana y unívoca a la que tradicionalmente quedaba relegada en la poesía y

busca otras novedosas y originales» (Álvarez Valadés, 2009b: 8). Asimismo, un dato que no debe pasarse por alto es el hecho de que el referente mítico esté ausente en el poema (simplemente esbozado en el término laberinto), solo a través del título se es consciente de su presencia.

En forma y fondo, este «Ícaro» se asemeja mucho a «Una vez conocí a un tipo raro...», de Amalia Bautista (Madrid, 1962), en el que late la figura mítica de Sísifo, sin llegar nunca a ser nombrado. Pasa la voz al personaje con la inclusión del discurso referido,

Una vez conocí a un tipo tan raro  
que todavía lo recuerdo. Dijo  
que estaba condenado de por vida  
a soportar el peso de una enorme  
piedra sobre sus hombros, y que nunca  
lograría llevarla a su destino.  
Me contuve las ganas de decirle  
«¿y qué crees que hago yo con estos hilos?» (2004: 36)

mantiene las constantes del mito y en un cierre, directo y personal, las extrapola a un contexto femenino, el de Penélope, muy probablemente, el *alter ego* de la poeta, dejando patente que la rareza del «tipo» es, precisamente, el pensar que es él único que soporta la carga incesante. Se puede dar una doble lectura. Nos enfrentaríamos por un lado a una ejemplificación de la condena de Penélope como representante tradicional de la fidelidad más absoluta y la espera resignada y, por otro, se haría frente a la metáfora latina del *'texere'* y sus similitudes con el término *'texto'* (cfr. Segre, 1985: 363-367 y Lanz, 2011a: 347).

Este poema se recogió originariamente en *Hilos de seda* (2003). En el poemario la poetisa se presenta como una araña, lo que nos permitiría también relacionarlo con el mito de Aracne, si bien preferimos la relación con Penélope, pues el primer poema del libro, «Pensaron que era la paciente esposa», nos remite directamente a la *Odisea*.

Pensaron que era la paciente esposa  
de un héroe. La que espera noche y día  
tejiendo y destejiendo. La que ignora  
que nunca vuelve el mismo que ha partido.  
Y sólo soy una maldita araña. (2004: 27)

La inherencia adscrita al dueto fidelidad-Penélope, que parece indisoluble, reaparece en los versos de la madrileña, con la intención nada pretenciosa de disolver esta relación entre mujer y fidelidad, ejemplificada en la mítica esposa. Con esa característico y «voluntario tono menor» y «esa claridad de expresión poética» (del Olmo Iturriarte, 2011: 176), se propone desmitificar los iconos que, tradicionalmente, han formado parte del acervo cultural y del pensamiento colectivo occidentales; y que por inamovible costumbre han venido representando desde antiguo a la mujer. Reivindica desde la calma y la sencillez ese abandono del rol femenino asentado en planteamientos androcéntricos y patriarcales; porque a Amalia Bautista las cuestiones de género le molestan: «Yo digo que género tendrán las sastrerías; yo tengo sexo». (Eire, 2005: 179) Lo que Amalia Bautista propone en su poesía es una indagación en la intimidad mediante distintas reelaboraciones intertextuales más o menos explícitas, lo cual equivale a imprimir en la tradición la huella del rostro de un sujeto poético que se contempla en el espejo intertextual en busca de una identidad asumible, y, a un tiempo, compartible. (del Olmo Iturriarte, 2011: 179)

Las mujeres protagonistas de los versos de Amalia Bautista invitan desde su monólogo a hacer una relectura de los hechos y caracteres establecidos por tradición al género femenino; «estas mujeres suponen un espejo en que el sujeto poético femenino puede ver reflejada su propia intimidad, pero para sancionar su validez es preciso subvertir el papel que los siglos les han dado como referente cultural y pasarlo por el filtro de lo cotidiano» (del Olmo Iturriarte, 2011: 183).

No es, sin embargo, la primera vez que nos topamos con una Penélope que equipara su espera a la eterna ascensión de Sísifo; que evalúa de forma igualitaria la condena del que asciende a la del constante tejer, así

se reflejaba también en este «Sísifo de los acantilados» (1972) de Francisca Aguirre. El yo lírico se desdobra entre el yo que espera y desespera, y el tú, de Sísifo, el único que puede comprender, puesto que su castigo es el mismo: soportar la dura carga sin fecha de caducidad. El «yo poético» se sirve del empleo del apóstrofe, con las continuas reiteraciones a la segunda persona: `tú`.

Sólo tú, serpentina de sal,  
mantel de espuma  
que, puntual, se extiende ante mis pies:  
sólo tú escuchas  
mis palabras partidas.  
He olvidado los dioses, y sus templos:  
la sal me trajo hacia su origen: hacia ti.  
Lágrima desatada,  
Sísifo de los acantilados,  
qué ausencia buscas en la orilla,  
qué pérdida es la tuya  
que te obliga a arrastrarte  
sin futuro.  
Sólo tú, empujón húmedo,  
escuchas  
esta desolación  
que te añado a diario  
como si fuese tu alimento.  
Sólo tú, sólo tú acaso entiendes:  
Telémaco sigue creciendo. (Aguirre, 2000: 37)

Cambia Aguirre la perspectiva de la Odisea dándole una nueva lectura desde los ojos de Penélope. Quiere con este gesto poético cambiar la extendida visión antropocéntrica de la España de los años sesenta y setenta: «Sus versos desafían la visión androcéntrica de la cultura y

reflexionan sobre la necesidad de modificar los dictados falocráticos<sup>2</sup>. La visión de Penélope resulta bastante pesimista, la soledad extrema de la heroína se palpa en la búsqueda en la orilla de esa pérdida. Todo cambia menos la espera. Como Sísifo, soporta el castigo a diario, en un devenir casi eterno. Su carga es la espera; su castigo el desamparo. Su monólogo diario intenta convertirlo en diálogo apelando al tú del mar, ese que «sólo tú escuchas». Es consciente de «el problema de su soledad y de la inutilidad de una tarea aún no descrita, y que representa de forma simbólica su propia vida» (Marina Sáez, 2002: 754).

Otra de las poetas que bogan por desmitificar los estereotipos adscritos a las mujeres es Silvia Ugidos (1972). En su primer poemario *Las pruebas del delito* (1997) desmonta nuevamente el tema clásico de la espera de Penélope, en "Circe esgrime un argumento" y narra la historia mítica a través de los ojos de la amante, tal y como ya habíamos visto en Mengíbar:

Si regresas Ulises,  
encontrarás allí en Ítaca a una mujer cobarde:  
Penélope ojerosa  
que afanosa y sin saberlo  
teje y desteje una mortaja  
al amor. Ella pretende  
aferrarse y aferraros a lo eterno.  
Si regresas  
hacia un destino más infame aún  
que éste que yo te ofrezco  
avanzas si vuelves a su encuentro.  
Más enemigo del amor y de la vida  
que mis venenos  
es vuestro matrimonio, vil encierro.

Quédate Ulises: sé un cerdo. (52)

---

<sup>2</sup> "Her gynopoetics challenge the androcentric visión of her culture and reflect on the need to modify phallocratic dicta» (Wilcox, 1997: 234)

Ya en el título la autora nos presenta un combate dialéctico. Aquí Circe está esgrimiendo los motivos por los que Ulises ha de quedarse con ella y no volver con su paciente esposa. La dualidad femenina se manifiesta en los contrarios: la independencia de Circe, hechicera, reflejo de la nueva mujer, frente a la Penélope más tradicional, ama de casa, con poca iniciativa. Las descripciones apoyan estas tipologías femeninas: la rancia tradición se ve claramente en la «ojerosa» Penélope que «teje y desteje una mortaja». Circe le ofrece un destino menos infame, pero un tanto mejor que el que le espera al regresar a Ítaca. Le insta, jugando con el conocido hechizo odiseico, a ser un cerdo, en su sentido más coloquial, y abandonar a su esposa y con ella su «matrimonio, vil encierro».

La reivindicación cotidiana de lo femenino y de la lucha en la ruptura de los preceptos masculinos se encuentra, igualmente, en la almeriense Aurora Luque (Almería, 1962). Concibe la palabra como «la cuchilla, la hoz, la pala, la tijera que sirve para desmontar las falacias de los discursos amorosos, sociales y literarios heredados» (2008b: 27). Comparte, además, con sus coetáneas el gusto por un lenguaje simple y desenfadado. Han abandonado el lenguaje elevado de los *novísimos*, sus terciopelos, porcelanas, plumajes y sedas, para trabajar con un lenguaje más sencillo (Cano Ballesta, 2007: 48), un lenguaje «de diario».

La ruptura con los maniqueos lazos, que por tradición han unido ideológicamente a la mujer con ciertos preceptos y comportamientos, apartándola de otros, considerados masculinos o impropios, puede verse, por ejemplo, tal y como subraya Álvarez Valadés, (2009b) en estos «Anuncios», de *Camaradas de Ícaro* (2003).

[...]

Vendo toro de Dédalo.  
Discreción. Quince días  
de frenético ensayo.  
Se entrega a domicilio.  
Se adapta a todo tipo de orificios.

[...] (2003: 50)

Habla la voz lírica femenina de asuntos sexuales, deseos y preferencias sin ruborizarse y sin apartar y ocultar estas prácticas por ser mujer: «Una vez más nos encontramos con una voz femenina que invierte los tradicionales roles de género al abordar sin pudor y con claro escepticismo temas en el pasado negados a la mujer» (Álvarez Valadés, 2009b: 15). Parece que las mujeres han de dar siempre esa imagen virginal, que la pátina judeo-cristiana les ha concedido. No hay sitio para que las mujeres, como nuevas Pasifae, disfruten de los beneficios de tener un buen toro a mano para satisfacerse. Estamos ante la «contramítica» citada por Virtanen, «una rebeldía natural contra aquellos mitos que presentaba a la mujer dentro de un papel desnaturalizado y ambiguo» (2011: 785). Ha modificado la almeriense, la tradicional pasividad adscrita a lo femenino (la vaca de Pasifae) por la acción de lo masculino (toro de Dédalo); «así el macho activo queda convertido ahora en un mero artilugio pasivo, mientras que el papel pasivo que antes desempeñaba Pasífae pasa a desempeñarlo un potencial comprador y usuario, sea cual sea su sexo» (Morán Rodríguez, 2015: 450).

La publicidad y el consumo para los poetas nacidos después de los sesenta «serán fenómenos absolutamente asumidos como normales en la vida cotidiana» (Ibídem, 438) y no los erradicarán del poema, sino que los harán portadores, como es el caso, «de valores aparejados a la transición democrática, como las reivindicaciones por la igualdad de la mujer» (Ibídem)

Recurren las poetas a Penélope o a otros personajes míticos para construir manifestaciones nuevas de sí mismas. El punto de partida es la realidad histórica de la subyugación de la mujer, que desemboca en una reivindicación mítica. Lo que pretenden es poner de manifiesto el hartazgo ante la tradicional y depauperada situación femenina mediante la incursión de personajes míticos o pasajes literarios clásicos, que se configuran de manera explícita como contextos intertextuales en los que ejemplificar las diferentes identidades asumidas por, o impuestas a las mujeres

históricamente. Así, «a través un discurso poético muy posmoderno, la mujer asume su genuina y originaria naturaleza frente a la tradicional concepción patriarcalizada» (Peñas-Bermejo, 2002: 217). Sirvan estos breves ejemplos para mostrar el cambio de mentalidad que se produce en las mujeres y que imperiosamente ha de ser reivindicado y aceptado social e intelectualmente. Así podremos repetir una vez más que la poesía es un arma, esperemos, cargada de futuro.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Aguirre, Francisca. *Ítaca*. Madrid: Cultura hispánica, 1972.

--. *Ensayo general (Poesía completa, 1966-2000)*. Madrid: Calambur, 2000.

Álvarez Valadés, Josefa. «Tradición clásica en Camaradas de Ícaro de Aurora Luque: el recurso al mito». *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 34 (2009), 5-23.

Bagué Quílez, Luis. «Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los ochenta». *Anales de Literatura Española*, 17 (2004), 11-34. Impreso.

Bautista, Amalia. *Estoy ausente*. Valencia: Pre-Textos, 2004.

--. *Hilos de seda*. Sevilla: Renacimiento, 2003.

Cano Ballesta, Juan. *Nuevas voces y viejas escuelas en la poesía española (1970-2005)*. Granada: Atrio, 2007.

Buenaventura, Ramón. *Las diosas blancas*. Madrid: Hiperión, 1985. Impreso.

Eire, Ana. *Conversaciones con poetas españoles contemporáneos*. Sevilla: Renacimiento, 2005.

Lanz, Juan José. *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*. Sevilla: Renacimiento, 2011a.

Luque, Aurora. *Una extraña industria*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2008, 25-39.

--. *Camaradas de Ícaro*. Madrid: Visor, 2003.

Marina Sáez, Rosa M<sup>a</sup>. «El mundo clásico en la poesía de Francisca Aguirre», en Barrio, María F. del, Espigares, A. y Aldama, A. María, (coords.). *Nova et vetera: nuevos horizontes de la Filología latina*. Vol. 2, Madrid: Sociedad de Estudios Latinos, 2002, 751-759.

Mengíbar, I., *Pantalones blancos de franela*, Madrid, Hiperión, 1994.

Rodríguez Baltanás, Enrique, *Los cuarenta principales. Antología general de la poesía andaluza contemporánea (1975-2002)*, Sevilla, Renacimiento, 2002.

Morán Rodríguez, Carmen. «Anúnciese en el aire. (Consumo y publicidad en la poesía de Aurora Luque». *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, n.º 2 (2015), 437-457.

Olmo Iturriarte, Almudena del, «Intertextualidad y Tradición Clásica en la poesía de Amalia Bautista», en Ídem y Díaz de Casto, Francisco, (eds.). *Versos Robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*. Sevilla: Renacimiento, 2011, 175-206.

Peñas-Bermejo, Francisco J. «La poesía de Juana Castro: ¿Destino de la luz no fuera el encenderse?». *Salina*, 16 (2002), 213-128. Impreso.

Rosal Nadales, María. «Nuevas identidades femeninas: la ironía al servicio de la autoafirmación», en Arriaga Florez, Mercedes, Cruzado Rodríguez, Ángeles, González de Sande, Estela y González de Sande, Mercedes, *Escritoras y figuras femeninas (Literatura en Castellano)*. Sevilla: ArCiBel Editores, 2009, 465-480.

Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.

Ugalde, Sharon Keefe. *Conversaciones y poemas: La nueva poesía femenina española en castellano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1991.

Ugidos, Silvia. *Las pruebas del delito*. Barcelona: DVD, 1997.

Virtanen, Ricardo. «Realidad, mito y deseo. La mirada grecolatina de Aurora Luque». *Arbor*, 750 (2011), 783-791.

Wilcox, John C. *Women poets of Spain, 1860-1990: toward a gynocentric visión*. Illinois: University of Illinois, 1997.