

VIRGINIA WOOLF Y LOS CLÁSICOS: SOBRE EL MANEJO DE LA ALUSIÓN MITOLÓGICA EN *THE WAVES* (EL MUNDO CLÁSICO SUGERIDO)

M^a TERESA MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

Nuestro artículo pretende mostrar algunas de las alusiones mitológicas presentes en la obra de Virginia Woolf, con especial atención a *The Waves*, donde el motivo de la metamorfosis –también en *Mrs. Dalloway* y *Orlando*– afecta a todos sus personajes, que también se identifican en sus monólogos con Aretusa, Filomela o Prometeo (entre otros), cabalgan sobre Pegaso, cazan animales cargados de simbolismo mitológico o describen su actualizado descenso a los infiernos. A diferencia de lo que ocurre en otras obras, la alusión es siempre indirecta, de acuerdo con la pretensión de Woolf de reducir en *The Waves* el contenido a lo esencial.

Our article wants to show some of the mythological allusions present in the works of Virginia Woolf, with special attention to *The Waves*, where metamorphosis affects all the characters (the same as in *Mrs. Dalloway* and *Orlando*), who in their monologues identify themselves with Arethusa, Philomela or Prometheus (among others), ride on Pegasus, hunt animals full of mythological symbolism or describe their personal descent into hell. The allusion is always indirect, contrary to others of her works, according to Woolf's intention in *The Waves* to reduce the content to the essential.

Virginia Woolf sintió, desde su infancia, una intensa atracción por el mundo clásico. Ésta se concreta en numerosas entradas tanto de sus diarios y cartas como en la práctica totalidad de su obra narrativa y ensayística, donde no suele faltar la mención a la cultura griega (más que a la latina, más vinculada a las prerrogativas masculinas impuestas por una educación oficial de la que ha sido relegada). Este ideal — objeto de otro estudio por nuestra parte, en preparación— suele ser

quebrantado por la actividad de profesores y académicos, por ella abiertamente despreciada.

Así pues podría pensarse que en *The Waves* (1931), su obra más ambiciosa, la mención de la tradición clásica debería ser aún más vigorosa. Esto es verdad hasta cierto punto: el objeto del presente estudio, las alusiones mitológicas, demostrará que si bien son numerosas, siempre surgen a modo de insinuaciones veladas. De hecho, no hay mención expresa más que a una breve serie de héroes griegos, a la que se debería unir el nombre del héroe absoluto en *The Waves*, Percival: “Alcibiades, Ajax, Hector and Percival are also you¹” (138). Woolf rinde así su particular tributo a la tradición, y da una autoridad mayor a las actitudes y aseveraciones de los seis personajes que, con sus monólogos interiores, conforman el texto².

Es una perspectiva diferente de la que ofrecía en su primera novela “experimental”, *Jacob's Room* (1922), donde el narrador subrayaba en varios momentos los peligrosos efectos del mito y de las historias, especialmente las procedentes de la tradición literaria clásica y los mitos griegos (“We have been brought up in an illusion”, cf. Froula, 1996: 281). No estará de más recordar que Virginia Woolf, aparte de su esforzado interés por la literatura clásica, mantuvo una estrecha relación con la eminente arqueóloga e historiadora de la religión griega Jane Ellen Harrison (1850-1928), discípula de Nietzsche y pionera de los estudios clásicos en la universidad inglesa³.

- METAMORFOSIS: LOS PERSONAJES Y EL MUNDO NATURAL.

La metamorfosis planea sobre varias obras de Woolf, en especial *Orlando*, donde sirve para argumentar su defensa de la androginia, y *Between the Acts*, donde los principales personajes son comparados continuamente con animales, y donde tampoco faltan golondrinas,

¹ Más explícita era la identificación, dirigida asimismo directamente a Percival por Neville en el borrador que muestra el Ms Berg Coll. VI, 5 de noviembre de 1930: “And then let us read Milton together, or Catullus: ... and the page is your voice made articulate: ... Alcibiades, Ajax, Hector are you” (Schlack, 1979: 180, n. 55).

² Podemos encontrar un intento de explicación del motivo del uso de la mitología clásica renovado por parte de las mujeres escritoras, fundamentalmente del siglo XX, en Sellers (2000: 30-34), que nos remite a Ostriker (1996: 317).

³ Una biografía reciente de Harrison —hoy para muchos conocida por la mención explícita que de ella hace la propia Woolf en *A Room of One's Own*— es la de Beard (2000), que se puede completar con Torgovnick (1996). También ha sido estudiada su relación con los principales modernistas (Phillips, 1991: 465-476; Carpentier, 1998 —que no hemos podido consultar—). Asimismo contamos con trabajos sobre la influencia directa de Harrison en la última obra de Woolf (Maika, 1987; Cuddy-Keane, 1990).

mariposas, árboles o nubes que interfieren en las actividades “humanas”; en *Mrs Dalloway* (1925) Sally Seton, que sufre una evidente transformación de su juventud a su madurez, es identificada con una maga (“she was a magician!”, 210), o el decadente Hugh es comparado por dos veces con un asno (“whimpering, snivelling old ass”, 89; “was becoming an intolerable ass”, 126), lo que los acerca a algunos de los personajes que pueblan *El asno de oro* de Apuleyo (obra conocida por Woolf a través de la traducción de J. Aldington, Londres 1904).

En *The Waves* Louis —solitario, tímido, refugiado en la poesía clásica y en su madurez próspero hombre de negocios— se presenta en su primera intervención larga como un tallo con hojas conformadas por su pelo (“I am the stalk. [...] My hair is made of leaves. I am rooted to the middle of the earth. My body is a stalk”, 7-8), evocación de alguna de las metamorfosis de Ovidio, como la de Dafne. Esta metamorfosis, sin duda la que cuenta con una mayor repercusión en todas las ramas del arte europeo, ya había sido evocada brevemente en *Orlando* (“it looked as if the huntsmen were riding and Daphne flying”, 107) y con más extensión y patetismo en *Mrs. Dalloway*, por parte de un torturado Septimus Smith Warren (“And the leaves being connected by millions of fibres with his own body [...]; when the branch stretched he, too, made that statement”, 24). Este texto es más amplio, y reproduce con llamativas metáforas una alucinación en la que reaparecen los gorriones, los mismos que en los delirios de Virginia cantaban en griego: “The sparrows fluttering, rising and falling in jagged fountains were part of the pattern; the white and blue, barred with black branches” (24). Septimus se presenta como enraizado en el pavimento, plantado con un propósito que no es sino el de la búsqueda de la muerte (“Was he not weighted there, rooted to the pavement, for a purpose?”, 16); y antes de su suicidio ve a su esposa primero rodeada de pétalos y luego como un árbol florido a salvo, donde se esconde un temible legislador (“She was a flowering tree; and through her branches looked out the face of a lawgiver, who had reached a sanctuary where she feared no one”, 162). En otro momento también advierte que le crecen flores rojas a través de su carne, al tiempo que sus hojas de árbol le murmuran alrededor de la cabeza (“Red flowers grew through his flesh; their stiff leaves rustled by his head”, 74-75), lo que le iguala con Adonis (cf. Wyatt, 1973: 443).

En el caso de Louis, la transformación no evita que reciba un beso de Jinny que hace que todo se conmocione. Además es a través de Jinny como conseguimos una confirmación de la casi realidad de la

metamorfosis de Louis con imágenes igualmente visuales (“seeing you green as a bush, like a branch, very still, Louis, with your eyes fixed”), que explican que el beso no pretende sino la resurrección de quien parece muerto (“ ‘Is he dead?’, I thought, and kissed you...”, 8).

Neville, el más clasicista de los personajes (y volcado en los poetas latinos como Louis), identifica la muerte de Percival con un árbol infranqueable: “There stands the tree which I cannot pass” (114). Asimismo tampoco escapa a la metamorfosis, e incluso es consciente, en el comienzo de su edad madura, de cómo su árbol florece (“Now my tree flowers. My heart rises. All oppression is relieved. All impediment is removed. The reign of chaos is over”, 92).

De las mujeres, la metamorfosis más clara es la de Susan, que se convierte en piedra como Níobe (también madre por excelencia) a la vista del beso infantil de Jinny a Louis: “the yellow warmth in my side turned to stone when I saw Jinny kiss Louis” (9). Susan representa la fuerza de la naturaleza, la maternidad y los impulsos contrarrestados por un silencio buscado, y ésta es una de sus primeras reacciones.

Rhoda también se comporta como un pájaro desde su primera intervención, en la que imita el sonido de los pájaros: ‘I hear a sound ... cheep, chirp; cheep, chirp; going up and down’ (5). Esta es razón para que parte de la crítica haya defendido que Rhoda está al margen del lenguaje⁴, privada de *verba* con el único mantenimiento de la *vox*, como tantos personajes femeninos en la obra ovidiana, o como su amiga Jinny, nueva Filomela —volveremos sobre este punto más adelante— que a veces sólo alcanza a emitir sonidos onomatopéyicos.

Podemos mencionar una alusión más referida a la capacidad de metamorfosis, la que se refiere a una de las profesoras de las chicas, Mrs. Lambert, quien posee, según Rhoda, el poder de transformar los objetos, como la rana de los cuentos, una margarita o la misma carne que corta: “Wherever she goes, things are changed under her eyes”

⁴ En la última página del libro emplea dos veces este verbo: “sparrows on plane trees somewhere chirping”; “A bird chirps” (228). También es ininteligible la verborrea ‘griega’ del supuesto erudito Jacob Flanders, desconocedor de la historia antigua: “half of what he said was too dull to repeat; much unintelligible” (*Jacob’s Room*, 72).

⁵ Minow-Pinkney (1987: 161, 183) también la excluye del tiempo, como fuera de lo eminentemente simbólico; en contra de esta opinión, Lucenti (1998): “Rhoda, although seeming to be the absolute other of any system of meaning, including those of language, time, and ego, is not as exterior as she appears to be. Her exclusive orientation towards difference is evident in her repeated desire to be someone else. This desire compels her own dissolution”. El silencio aparece ligado a varias figuras femeninas de las metamorfosis ovidianas, como demuestran E. Caballero, M.E. Steinberg y M.A. Suárez (2001).

(32). Asimismo todo es solemne y pálido, en suma clásico como una estatua en una alameda (“All is solemn, all is pale where she stands, like a statue in a grove”) al paso de la profesora, aunque el efecto parece exclusivamente momentáneo (“when she has gone is not the thing the same again?”). El hecho de que sea una mujer modifica el habitual patrón patriarcal, frente a la autoridad masculina que, en la educación de los jóvenes, ejerce Mr. Crane (cf. “The professors, or patriarchs, as it might be more accurate to call them”, *A Room*, 31), el cual tiene, a los ojos de Neville, apariencia de estatua (“like some statue in a public garden”, 22).

- RHODA: ARETUSA Y ARTEMISA.

Como en *Mrs. Dalloway* una vieja que canta frente a la estación de metro se metamorfosea en una también vieja fuente que brota de la tierra, “the voice of no age or sex, the voice of an ancient spring spouting from the earth” (88), así en *The Waves* Rhoda —nombre griego— es en dos ocasiones identificada por Bernard con una ninfa de las fuentes, “nymph of the fountain always wet” (87, 199). Es, en suma, una Aretusa (a la que no se nombra), ninfa de los bosques que se transformó en fuente para escapar de los abrazos de Alfeo, que huye del amor y de los vínculos afectivos durante toda la obra. Únicamente llega a mantener una breve relación con Louis (el otro gran solitario), si bien ella le dejará pronto porque no quiere besos (“I left Louis; I feared embraces”, 157).

Esta metamorfosis fue recreada por Shelley —el único poeta aludido por Rhoda indirectamente— en su poema “Arethusa” (interludio lírico del drama *Proserpine*) y por Milton en “Lycidas” (Revard, 1995). También Castalia podría haber servido de inspiración para caracterizar a Rhoda, máxime cuando ya empleó este nombre para un personaje del relato “A Society⁶”, aunque debamos reconocer que la identificación de Castalia con una ninfa acuática es tardía, y en fuentes a las que difícilmente habría podido acceder nuestra autora. Más cerca, en una novela que influyó sin duda en Virginia (quien dedicó a su autor George Meredith un elogioso ensayo) el noble Willoughby llama a su hija “nymph of the woods”, después de señalar sus intentos de acercarla a los clásicos (más latín que griego) con reservas, al tratarse de una chica: “I have beaten some small stock of

⁶ Castalia que, tras una visita a Oxford, comenta por ejemplo: “We agreed that it was the object of life to produce good people and good books” (*Shorter Fiction*, 128).

Latin into her head, and a note of Greek. She contains a savour of the classics. I hoped once ... But she is a girl. The nymph of woods is in her" (*The Egoist*, 244).

Además de la identificación reiterada de Bernard, la misma Rhoda evidencia esta proximidad a Aretusa, y evoca varios versos de Shelley en que carga los términos de agua y profundidad que nos permiten adelantarnos de alguna manera a esa caracterización. Así, por ejemplo, exclama "I will sit by the river's trembling edge and look at the water lilies [...] with moonlight beams of their own watery light. [...] There is some check in the flow of my being [...], Now the stream pours in a deep tide fertilising, ..." (41), comprensible ya que la fuente de Aretusa emergía de vez en cuando, en Ortigia. Pero desde su primer monólogo largo está asociada con el agua (la visión de los barcos) y la fuente ("let me pull myself out of these waters", 19), con lo que Bernard no hace sino ayudarnos a la certidumbre de la identificación de Rhoda con Aretusa.

Además de con el agua Rhoda se compara con la luna —"moon" aparece quince veces en el texto, "moonlight" siete—: "I am like the foam that races over the beach or the moonlight that falls arrowlike here on a tin can" (98); "moonlight falling upon some high peak where the eagle soars⁷" (109). Es la comparación a través de la que también la podemos asociar con Artemisa/Diana, diosa de la castidad, de la caza y de la luz lunar, de la que es seguidora la misma Aretusa. Artemisa nace justamente en la misma isla de Ortigia y se caracteriza por recorrer con ligereza bosques, selvas y montes, antítesis de Afrodita/Venus (recordemos que Rhoda rechaza el amor físico). El paisaje bañado por la luna del texto que acabamos de señalar había sido evocado por Keats, otro poeta romántico admirado por Virginia Woolf, en *Endymion* (1818). Y la espuma blanca nos acerca a la visión de la mujer que ya presentaba Woolf en *A Room of One's Own*, como "a vessel in which all sorts of spirits and forces are coursing and flashing perpetually" (40). En la isla las aguas de la fuente de Artemisa se pueden mezclar con las del mar, refugio para la diosa y para sus ninfas.

Artemisa —que, evidentemente, no aparece en la versión definitiva de *The Waves*— es mencionada expresamente en el primer borrador por dos ocasiones: "a statue of [Aphro] Artemis in the glade", "the pillar of Artemis among the dark green laurels" (Graham, *Draft 1*: 202).

⁷ Incluso menciona en su ofrenda desde la colina una flor con color de luz de luna, "the moonlight-coloured May" (158), que no es sino la flor del espino albar.

Más adelante, el mismo borrador también incluía una referencia más concreta de la estatua por la que suspira Rhoda, que sería la de Artemisa, y en una isla griega donde no puede faltar el pequeño bosque: “a grove in a Greek island” (Graham, *Draft 1*: 297). En la redacción definitiva sabemos que Rhoda, en la noche, se acerca a lo que parece un templo en ruinas donde arroja su ramillete, cerca de las olas que rompen (“here and there a marble pillar”, 157). Rhoda también ve, a la luz de la luna (que la acerca otra vez a Artemisa) “two people without faces, leaning like statues against the sky”, símbolo aquí de un mundo que difícilmente cambia (“a world immune from change”, 79), y que también hemos encontrado en una entrada de los diarios (*Diary III*: 300, 9 de abril 1930, “statues against the sky”).

Aquí la representación recuerda episodios de Dante, como el de la visión de la encantadora Matilde cogiendo flores en la cumbre del monte Purgatorio, en un idílico paisaje primaveral, la cual es comparada en un momento (*Purgat.* 28, 49-51; cf. Ovid. *Met.* V 385-408) con Proserpina (“Tu mi fai rimembrar dove e qual era / Proserpina nel tempo che perdette / la madre lei, ed ella primavera⁸”). Sólo imaginándose un paraje clásico es como Rhoda se puede sentir segura: lo clásico significa, pues, un alejamiento de la sociedad en la que se siente desplazada.

Este sentimiento de arrinconamiento acerca al torturado personaje que representa Rhoda a la luna, ligada a la persecución —tan frecuentemente vinculada a la metamorfosis— de un tigre y a la presencia de una golondrina, inevitablemente nos hace recordar la metamorfosis de Procne: “I shall (...) look at the moon. (...) The door opens; the tiger leaps. (...) Let me visit furtively the treasures I have laid apart. Pools lie on the other side of the world reflecting marble columns. The swallow dips her wing in dark pools [...] I who long for marble columns and pools on the other side of the world where the swallow dips her wings” (78); poco más tarde la visión se repite, con términos cercanos: “The tiger leap, and the swallow dipped her wings in dark pool on the other side of the world” (95); Rhoda puede ser la golondrina que se asusta ante el reiterado ataque del tigre: “The door opens and the tiger leaps” (97); finalmente, una evocación más del

⁸ La traducción inglesa de Shelley (¿una vez más intermedio para nuestra autora?) suma el espíritu de Dante al de Milton: “...like Proserpine, in Enna’s glen, / Thou seemest to my fancy, singing here / And gathering flowers, as that fair maiden when / She lost the spring, and Ceres her, more dear” (vv. 48-51, “Matilda Gathering Flowers”). Cf. Webb, 1996: 313-326.

gorrión —que además se aúna con la noche—, también nos llega desde el monólogo de Rhoda, ya acercándose a su final trágico: “The swallow dips her wings in midnight pools” (171).

- RHODA Y LOS RITUALES DE FERTILIDAD.

Rhoda sirve asimismo, desde su actitud solitaria y virginal, como puente a la fertilidad, cuyos ritos son centrales en la mitología clásica. Así, a través de ella nos acercamos a una suerte de reencarnación de Atis, que Virginia Woolf despacha con inusitada rapidez en diversas imágenes, de las que destacan las violetas que florecen —de la sangre de Atis— y que se dispone a recoger Rhoda para ofrecérselas a Percival ya muerto. La ofrenda se realiza sobre un suelo desnudo, “On the bare ground I will pick violets and bind them together and offer them to Percival, something given him by me” (120), y sugiere los aspectos más destructivos, y al mismo tiempo creativos, de las relaciones entre hombres y mujeres, que encuentran sus correlatos en los seis personajes (*cf.* Richter, 1978: 126).

Woolf amplía el texto de Shelley en que se basaba en las frases anteriores (“wild roses, and ivy serpentine” y la misma pregunta de a quién ofrecerlas “Oh! To whom?” se leen en su poema “The Question”, vv. 21 y 40⁹). Esta ofrenda sirve asimismo para que Neville termine el largo monólogo —solo entre dos interludios poéticos— suscitado por la noticia de la muerte de Percival: “...I throw my violets, my offering to Percival” (124).

Louis —otra vez hay reciprocidad de los pensamientos con otro personaje— nos explica que las violetas representan la muerte, “Death is woven in with the violets” (106), y en la procesión que describe Rhoda se arrojan violetas (105), por lo que no puede extrañar que sea el héroe muerto, Percival, el último destinatario de una ofrenda que, en un momento anterior, Rhoda pensaba dejar sobre la brillante mesa de, quizá, su admirada profesora Miss Lambert (“I will clasp them in my hands and lay them on the desk’s shiny surface”, 41).

El complejo entramado simbólico de Woolf en esta obra se demuestra con la vinculación amorosa del personaje de Neville, admirador y émulo de Catulo, con Percival, dado que Catulo es autor del más famoso poema dedicado a Atis (*carm.* 63). Catulo es admirado por Woolf (que disponía en su biblioteca de sus poemas), que hace

⁹ Goldman (1998: 195-196) va más allá, y considera las diferencias entre Shelley y Woolf un reflejo de las tendencias feministas de esta última, para quien los colores se asociarían expresamente con la profesora.

leer uno de sus más conocidos versos —*nox est perpetua una dormienda*— a North, personaje de *The Years*; se trata, como no podía ser menos, de un pequeño volumen (la autora gusta de dar detalles “materiales” de los libros que leen sus personajes), aunque en la versión definitiva la lectura sea de Herrick y Campion (Leaska, 1977: 217). Como en el caso de Ovidio y Shelley en *The Waves*, aquí se confirma que Virginia Woolf prefiere la fuente intermedia: son célebres tanto el poema “To Sappho” en que Herrick parafrasea el mismo *carmen* 5 (“Let us take time and play, / Love, and live here while we may;...””) como la versión de Campion (“My Sweetest Lesbia, let us liue and loue, / [...] Then must we sleepe one euer-during night”, abriendo *A Booke of Ayres*).

En cuanto a las posibles fuentes de las que bebe la autora, aparte de Shelley y Catulo, no hay que olvidar que el ritual de fertilidad había sido ampliamente desarrollado por Frazer en *The Golden Bough* en los capítulos dedicados a Adonis, Atis y Osiris, obra que influye abiertamente en referencias a ritos en *The Waste Land* de Eliot, por ejemplo (ampliación en Medcalf, 1988: 239-241), donde se ha entendido el uso de la golondrina como símbolo de primavera y música, frente a la vulgaridad y esterilidad sexual de las dos primeras partes (Feder, 1973: 231). Y este mismo poema de Eliot se evoca con más claridad en *Mrs. Dalloway*, cuando Septimus Warren Smith se identifica con un marinero ahogado, símbolo de la fertilidad asociada a la muerte, también en *The Waste Land* (47, “the drowned Phoenician Sailor”, es decir Flebas, mencionado expresamente en dos ocasiones más, vv. 312 y 321, “Phlebas the Phoenician”, y que ha sido relacionado con Jean Verdenal amigo de Eliot muerto en 1915 durante la Primera Guerra Mundial, como Evans, el amigo que se aparece a Septimus): la inmersión del dios en el agua asegura la lluvia para las cosechas. La esposa de Septimus confirma esta vinculación a su muerte (“rain falling, [...] stirrings among dry corn”, 165), al tiempo que se ve envuelta por el océano, imagen de la vida universal (“the caress of the sea ... hollowing them in its arched shell”), el mismo día en que había pensado en la posibilidad de tener hijos con él.

- SUSAN: LA *MAGNA MATER* Y EL PRIMITIVISMO.

No resulta difícil destacar del personaje de Susan su decisión de ser la representación de la Gran Madre, divinidad de la naturaleza —vinculada en algunas versiones a Atis, con todo no debe considerarse sólo dentro de la mitología clásica—, que antes de decidir voluntariamente quedar relegada al silencio y la maternidad muestra

abiertamente y con pasión todo su primitivismo, con elementos que a Virginia le pueden haber inspirado las lecturas de su admirada Jane Harrison. La tierra, la fertilidad y la muerte estaban estrechamente vinculadas en la religión de los griegos, bien conocida por Woolf a través de sus lecturas juveniles, y afianzada gracias a su amistad con la eminente profesora Harrison. Para denotar la fertilidad y el contrasentido de la guerra encontramos a Ceres en *Mrs Dalloway*, a través de la cual destella, en una magnífica metáfora, el doble desastre de la guerra, que “hizo añicos una estatua de yeso de Ceres” (“so prying and insidious were the fingers of the European War, smashed a plaster cast of Ceres...”, 94¹⁰).

En las primeras páginas dedicadas a la escuela, y tras sorprender a los jardineros besándose, Ernest se presenta como un Zeus que toma la forma de toro para su satisfacción sexual: “He was blind as a bull, and she swooned in anguish, only little veins streaking her white cheeks red”(17). Este mismo Zeus se identifica poco después, en una situación tan tranquila como el reparto del desayuno, con un volcán, asimismo símbolo de un poder universal: “I see a crack in the earth and hot steam hisses up”.

El lado primitivo de Susan es explicado por ella misma en varias intervenciones, de las que escogemos una situada en el centro de la obra, donde se ve impulsada a repetir la antítesis catuliana del amor/odio que repite continuamente desde la infancia, con cuatro términos isosilábicos: “The only sayings I understand are cries of love, hate, rage and pain” (98).

- JINNY: FILOMELA URBANA.

Jinny representa en *The Waves* la urbanidad y la femineidad. Incapaz de leer, tiene una capacidad innata para el canto, lo que explica que, en un momento dado, ella misma se identifica con el pájaro y con la Filomela clásica: “Jug, jug, jug, I sing like the nightingale whose melody is crowded in the too narrow passage of

¹⁰ Así lo explica Schlack (1979: 52-53; 66). Ceres se relaciona con las profesoras de Elizabeth Dalloway -Doris Kilman- y Septimus -Isabel Pole- y con Rezia, la mujer italiana de Septimus (que sería explicación motivo de la elección del nombre latino antes que el de Deméter griego); en cuanto a la guerra, Ceres se identifica con Septimus: los muertos en batalla reciben a menudo el nombre de “Demeter's people”, como ya había indicado Harrison (1908=1991: 267), apoyándose en el testimonio de Plutarco (*fac. in orb. Lun.* 28, τοὺς νεκροὺς Ἀθηναῖοι Δημητρείους). Sobre Ceres como adaptación de Deméter, cf. Bayet (1971).

¹¹ Casi con las mismas palabras, en su ensayo “The Narrow Bridge of Art” (*Collected Essays I*: 223), reconoce cómo Eliot, en *The Waste Land* ha recreado la emoción del

her throat¹¹” (135). En esta oportunidad la alusión se alcanza a través de la recreación de Keats y Eliot¹². Este último, recreando la popular “Ode to a Nightingale” del poeta romántico, traslada la metamorfosis al Támesis en los siguientes versos de *The Waste Land* (98-103): “...The change of Philomel, by the barbarous king / So rudely forced; yet there the nightingale / Filled all the desert with inviolable voice / And still she cried, and still the world pursues, / ‘Jug Jug’ to dirty ears”; “Jug jug jug jug jug jug/ So rudely forc’d. / Tereu” (204-206). Woolf se inclina por tanto en esta ocasión por Eliot, cuyo texto le era tan próximo, pues ella misma lo imprimió en Hogarth Press en 1923 y lo reseñó en 1924¹³. Que sea la onomatopeya lo que reproduce no es de extrañar, dado que, si atendemos al propio testimonio de la autora, de su primera audición en octubre de 1922 lo que le quedó fue el sonido: “Eliot dined last Sunday & read his poem. He sang it & chanted it rhythmized it. It has great beauty and force of phrase: symmetry & tensivity. What connects it together, I’m not sure. But he read till he had to rush[...] The Waste Land, it is called” (*Diary II*: 178); o “I have only the sound of it in my ears, when he read it aloud; and have not tackled the sense. But I liked the sound” (*Letters II*: 572). Una vez más, la voz femenina, que en las *Metamorfosis* de Ovidio queda completamente muda (despojada de *vox* y *verba*, cf. Caballero *et al.*, 2001: 288; Segal, 1994: 266), sólo alcanza a emitir sonidos de pájaro.

La figura femenina que representa Jinny queda así subordinada — es la versión urbana, frente al convencional autoconvencimiento de

verso de Keats: “the emotion which Keats felt when we heard the song of the nightingale is one and entire, though it passes from joy in beauty to sorrow at the unhappiness of human fate. [...]. The modern poet talks of the nightingale who sings ‘jug jug to dirty years’”; el ruiseñor es un modelo de emoción de las que proporciona la vida, como ella misma explica a continuación: “a large and important part of life consists in our emotions toward such things as roses and nightingales, the dawn, the sunset, life, death, and fate”.

¹² Goldman (1998: 153-163, “The song of the nightingale”) nos ofrece el texto del ensayo “Pictures” (también en *Moment*: 163) donde, en una introducción a la obra de su hermana Vanessa Bell, insiste en la limitación insoslayable de la pintura, poniendo como ejemplo un tercer autor: “in paint, Keats’ nightingale is dumb, with half a sheet of note paper we can tell all the stories of all the pictures in the world”.

¹³ Cf. “Character in Fiction” (*Essays*: 434, “I think that Mr. Eliot has written some of the loveliest lines in modern poetry”), reseña discutida por algunos críticos que, a partir de otros testimonios de los Woolf, consideran que fue Leonard el autor real de este elogio. En cualquier caso, en la edición definitiva se matizó un tanto la frase apuntada, que quedó en “...some of the loveliest *single* lines in modern poetry”. Para esta cuestión, cf. Childs, 1997: 75; en este trabajo sobresalen los ecos del poema de Eliot en Woolf hasta 1925, en especial en *Mrs. Dalloway*, asimismo estudiados por Steinberg (1983).

formar parte del ciclo natural de Susan— a la hegemonía masculina a través del relato mitológico de Filomela¹⁴. Por otra parte, Rhoda cumple el papel de Procne, la hermana de Filomela, cuando tiene visiones de una golondrina en una piscina (*vide supra*), pájaro asimismo mencionado en el final de *The Waste Land*: “*Quando fiam uti chelidon. O swallow swallow*” (v. 428). Fuente para este relato de Procne y Filomela es el *Pervigilium Veneris*, del que sabemos los Woolf tenían una cuidada edición con traducción (*Pervigilium Veneris, incerti auctoris carmen de vere: The Eve of Venus in Latin and in English*, a cargo de R. W. Postgate, Londres: Richards, 1924¹⁵).

Como es habitual en *The Waves*, el retrato de los personajes se completa gracias a la percepción de otro. Aquí es Bernard, en el pasaje de su largo monólogo final, quien la caracteriza con especial brevedad, identificándola con un animal: “[better] be like Jinny, honest, an animal” (205).

- JINNY Y EL DESCENSO A LOS INFIERNOS URBANO.

La cueva de Platón parece evocada en las siguientes frases de Jinny, tras conocer la muerte de Percival: “I see rocks in bright sunshine. I cannot take these facts into some cave and, shading my eyes, grade their yellows, blues, umbers into one substance” (134).

La terrible descripción del propio descenso a los infiernos nos la ofrece la sofisticada Jinny poco después, cuando se dispone a bajar al metro y tiene una horrenda visión de esa muerte que acaban asumiendo todos los personajes. Si Ulises y Eneas reconocen a sus muertos en su *Nekuia*, Jinny reconoce su propia muerte. Y no hace sino sufrir la misma experiencia de Neville tras conocer la muerte de Percival —ella tampoco ha escapado a su recuerdo—, que le ha dejado solo (“You left me. The descent into the Tube was like death. We were cut up, we were dissevered by all those faces and the hollow wind that seemed to roar down there over sedert boulders”, 136): “I am no longer young. I am no longer part of the procession. Millions descent those stairs in a terrible descent. Great wheels churn inexorably urging them downwards. Millions have died. Percival died” (148). El metro simboliza el punto de encuentro de la civilización, que así queda abocada a un destino de muerte (“The great avenues of

¹⁴ En esta dirección abre su explicación del pasaje Medcalf, 1988: 237-240. Un breve pero valioso comentario a estos versos de Eliot es el de Feder, 1971: 133-134; 230-231.

¹⁵ Para estas informaciones bibliográficas, cf. “The Library of Leonard and Virginia Woolf”, en <http://www.wsulibs.wsu.edu/holland/masc/woolflibrary.htm>.

civilisation meet here”), de modo que los hombres que bajan las escaleras mecánicas son ya un ejército de muertos (“terrible descent of some army of the dead downwards”, 148; “Let the silent army of the dead descend. I march forward”, 150).

Así el motivo clásico que se ha divulgado sobre todo a través de Dante pervive en Woolf, que aquí coincide con Proust, quien también se sirve del metro en *Le Temps retrouvé* (1928), que sitúa al narrador en plena guerra vagabundeando por los pasillos del metro. Recordemos la admiración de Woolf por la obra de Dante —disponía por lo menos de un ejemplar italiano, firmado por ella en enero de 1900—, que llega a hacer leer (como ella, en traducción) a personajes como Mrs. Durrant en *Jacob's Room* (“sleepless as usual, scored a mark by the side of certain lines in the *Inferno*”, 73) o como el protagonista suicida de *Mrs Dalloway*, para quien la lectura del *Inferno* puede ser una obsesión (lo que explica la petición de su esposa de que cierre el libro, “he could read, Dante for example, quite easily (‘Septimus, do put down your book’, said Rezia, shutting the *Inferno*”, 96) y que, poco después, se vea descendiendo en un escalón más hacia un inexorable pozo al oír impasible el llanto desesperado y silencioso de su esposa (“he descended another step into the pit”, 99). Con todo, la esfera del continuo contacto con los muertos de Septimus se sitúa más en el exterior, y en distintos momentos. Uno de los más impresionantes es el que sitúa a estos muertos en el dominio intemporal de Tesalia, con lo que además Woolf consigue un efecto de elegía pastoral, donde encajan mejor esas voces cuyas melodías se escuchan entre los árboles y sueños: “The dead were in Thessaly, Evans sang, among the orchids” (76, cmp. “in the fields of Greece”, 102, aunque antes se nos haya dicho que Evans, el amigo de Septimus, murió en Italia¹⁶). Recordemos que en Tesalia se sitúa la muerte de Hércules en obras leídas y admiradas por Virginia Woolf, como *Trachiniae*, pero también en las *Metamorfosis* de Ovidio (por ejemplo, 9, 134 ss.).

- LOS MITOS Y LA PINTURA:

También el mito sirve para completar escenas de especial carga pictórica. Así, en la larga reflexión de Bernard tras conocer la muerte de Percival, nos transmite la visión de la belleza “Venus among her

¹⁶ Cixous (1993: 9) sostiene que para los escritores los muertos son nuestros primeros maestros, “those who unlock the door for us that opens onto other side, if only we are willing to hear it”.

flowers" (118) en el transcurso de su visita a la National Gallery (museo donde destaca la "Venus del espejo" de Velázquez¹⁷), y distingue la actividad del pintor —Tiziano es el único pintor nombrado a su paso por la sala de pintura italiana (National Gallery, Room VII, Escuela Veneciana de los siglos XVI-XVII y Mond Room), algunas de cuyas principales obras son la "Venus de Urbino", en los Uffizi de Florencia, y la "Ofrenda a Venus", en el Museo del Prado— de la del poeta. Aquél no está encadenado a la roca como éste, que así, sin nombrarlo explícitamente, se identifica con Prometeo ("They are not like poets – scapegoats; they are not chained to the rock"¹⁸, 118), justamente argumento que parte de Hesíodo, del *Protágoras* de Platón y, sobre todo, de la tragedia de Esquilo *Prometeo encadenado*, tan del gusto de los románticos ingleses —desde Byron a Shelley¹⁹— que "sobrevuelan" una vez más el texto complejo de *The Waves*. Nótese que también Tiziano es autor de una pintura dedicada a Prometeo (también conocida como Ticio, asimismo en el Museo del Prado, que junto con los dedicados a Tántalo y a Sísifo formó parte de la trilogía "de los condenados", ca. 1549). Con todo, la relación del escritor con la pintura es especialmente palmaria en Virginia Woolf, en cuyas obras siempre está presente el elemento pictórico, además de la relación familiar con pintores, sobre todo su hermana Vanessa Bell²⁰. Ello no impide que desde su juventud se refiera a los pintores como faltos de articulación ("inarticulate", *Letters I*: 60), mudos como la caballa ("mute

¹⁷ Gillian Beer, en la nota a la página 119 de su edición de *The Waves* (Oxford UP, 1992: 253), considera que probablemente la pintura a que se refiere Bernard es "Baco y Ariadna".

¹⁸ Hemos encontrado la misma expresión aplicada a Clara Durrant, en *Jacob's Room*: "A flawless mind; a candid nature; a virgin chained to a rock" (116).

¹⁹ Desde Platón se vuelve a recrear el mito, dándole diversas interpretaciones; a los románticos ingleses les llega sobre todo el influjo de Voltaire y su *Pandora* (1740), donde Prometeo es un escultor que crea a los hombres y de Goethe, con varias obras en las que lo trata, que culminan con el drama inacabado titulado justamente *Prometeo* (1773), donde es además un poeta brillante que rechaza toda imitación y que se equipara con los dioses. En el poema de Byron (1816) se presenta como un artista genial incomprendido; Mary Shelley da *El moderno Prometeo* como segundo título de *Frankenstein*. Para este tema contamos, entre otros, con los trabajos de Trousson (2001), García Gual, (1995: 191 ss., abre el capítulo dedicado a "Variaciones y simbolismos de la figura titánica de Prometeo" afirmando, a partir de Reinhart, que el de Esquilo es "el más simbólico de los dramas de la Antigüedad"), Kerényi (1997) y Luri Medrano (2001).

²⁰ Algunos de los estudios más recientes a este respecto son la miscelánea editada por Gillespie-Hankins (1997), así como en la tesis de Cabot (1991), o los trabajos de Palacios González (1992; 1999). Para las relaciones de las hermanas Stephen, cf. Fortunati, 1999: 54-63.

as mackerel”, en el artículo “Pictures”, *Moment*: 143) o **habitando en** un “sublime silent fish-world” (*Letters IV*: 142), **acogiéndose a** Simónides y su influyente epigrama en que establece que mientras la pintura es poesía muda, la poesía es pintura que puede hablar (Manieri, 1998). Una vez más, Woolf sugiere sus lecturas clásicas: Simónides es comentado por ella tanto en “On Not Knowing Greek” (publicado en *The Common Reader*, 1925) como en su reseña de la traducción de la Antología Griega en la colección Loeb “The Perfect Language” (1917, *Essays II*: 114-119).

Frente a los pintores, los poetas son “scapegoats”, chivos espiatorios, el mismo término que, en un aún más vibrante momento de descripción de sufrimiento eterno prometeico que nos proporciona en *Mrs. Dalloway* un torturado Septimus, quien se considera el ser más grande de la humanidad, destrozada después de la guerra, como él mismo: “the greatest of mankind, Septimus, lately taken from life to death, the Lord who had come to renew society [...] suffering for ever, the scapegoat, the eternal sufferer, but he did not want it, he moaned, putting from him with a wave of his hand that eternal suffering, that eternal loneliness” (27). Años atrás había llegado a Londres pretendiendo desarrollar, en vano, como tantos otros, una carrera como poeta (él, que se ve incluso parecido físicamente a Keats).

- NEVILLE: CAZADOR DE ANIMALES MITOLÓGICOS.

Neville no escapa a la alusión mitológica, normal en el poeta de culto pero con éxito y clasicista del grupo, adorador —según sus mismas palabras— de Catulo, autor de una importante serie de poemas largos de tema mitológico.

En su sutil red de palabras (“almost indistinguishable net”) puede atrapar medusas, leviatanes y ballenas, es decir, animales con fuerte carga simbólica desde la antigüedad clásica: “My net is almost indistinguishable from that which it surrounds. It lifts whales – huge leviathans and white jellies, what is amorphous and wandering; I detect, I perceive” (164). La medusa, la única de las tres gorgonas mortal, ha fascinado (sobre todo la representación de su cabeza) desde la Grecia antigua. Leviatán, monstruo marino —que en el período medieval se identifica con la ballena—, nos remonta a la Biblia (*Job* 40, 20), donde además se presenta el mismo contexto simbólico de la pesca (Woolf sustituye el anzuelo por la red), *an extrahere poteris Leviathan hamo*. La medusa es intimidatoria y misteriosa. Woolf, que en la obra mantiene un tono de inglés medio, se decanta por la forma popular, dado que el nombre de la medusa en

inglés es “jellyfish”, e incluso el mismo latino *medusa*. Una vez más, la autora evita la aproximación expresa o directa del lector al mundo particular de sus personajes, con lo que se acerca a su admirado Yeats²¹.

- BERNARD Y PEGASO.

El final épico del largo monólogo de Bernard también parece aludir indirectamente a otro personaje mitológico, Pegaso²², en la expresión “you whom I ride now” (228). Ante la muerte, cada vez más cercana, el creador, recordando el galope mortal de Percival en la India, casi concluye con la sentencia “I strike spurs into my horse”. Quizá piense en sus admirados Platón (quien ya lo identifica con la inmortalidad en *Fedro*) y Spenser, quien en “The Ruines of Time” establece con precisión la relación del poeta con el caballo mitológico²³, clara desde el momento en que se considera que bebe de la fuente donde las musas encuentran inspiración, en el monte Helicón. Lo eterno de la poesía permite que el virtuoso creador pueda subir al cielo sobre Pegaso, para ser glorificado con los demás poetas: “Then who so will with vertuous deeds assay / To mount to heaven, on Pegasus must ride, / And with sweete Poets verse be glorifide” (425-27).

- FINAL.

Una vez más, Virginia Woolf nos sorprende tanto por su conocimiento profundo y sensible del mundo clásico como por la originalidad de su planteamiento estético.

En una obra tan compleja como *The Waves*, “play-poem” donde la autora incluye no pocos elementos elegíacos (incluido un homenaje por parte de casi todos los personajes a Catulo, con la evocación por parte de las mujeres del famosísimo *odi et amo* y con adoración y lectura continuas de los jóvenes Neville y Louis). La inclusión de mitos como el de Aretusa, de Artemisa o Prometeo permite, por un lado, nutrir con cierta ligereza de elementos elegíacos un texto intrincado y, por otro mantener modelos de la tradición, perennes, que denuncian la pretenciosidad y decadencia contemporáneas. El creador-Prometeo, por ejemplo, está al margen de los arquetipos del presente.

²¹ Nótese que el título que se atribuye al estudio de la función del mito en la poesía de Yeats en el estudio de Feder, (1973: 61-90), “W.B. Yeats. Myth as Psychic Structure”.

²² Para la relación de Pegaso con la poesía, Lascelles (1972: 1-28).

²³ En torno a esta notable elegía del renacimiento inglés, dedicada a Sydney y Leicester, DeNeef (1979).

Algunos de los personajes mitológicos sugeridos por Woolf en *The Waves* han sido concebidos por la autora a modo de homenaje a algunas de sus lecturas más celebradas. Tal podría ser el caso de *Lycidas* de John Milton, donde los mitos clásicos mencionados son Aretusa y Orfeo (sugerencia confirmada prácticamente por Goldman 1998: 196); Milton consideró hasta su muerte a Ovidio su autor latino favorito, que le influyó desde su primera producción poética, en lengua latina, hasta sus grandes obras de madurez. Así, algunos de los mitos sugeridos en la obra de Woolf, como Proserpina, Ceres y Dafne, se encuentran, siempre alegorizados, en uno de los pasajes más famosos de *Paradise Lost* (4, 268-275): “Not that fair field / Of Enna, where Proserpine gathering flowers / Her self a fairer flower by gloomy Dis / Was gathered, which cost Ceres all that pain / To seek her through the world; nor that sweet grove / Of Daphne by Orontes, and the inspired / Castalian spring, might with this Paradise / Of Eden strive; ...”.

Por preferencias personales se puede explicar asimismo la referencia expresa a Tiziano, elemento que por sí solo enriquece el universo mitológico que envuelve la obra: no en vano se ha hablado en este pintor de “poesía mitológica”, poesía que habría inspirado obras literarias como *Venus and Adonis* de Shakespeare²⁴ (y justamente Tiziano se vincula en el mencionado pasaje de *The Waves* con una Venus entre flores).

Las fuentes para explicar el conocimiento de Woolf son variadas: desde sus lecturas de los textos griegos (especialmente tragedia, pero también Platón) a los románticos ingleses que tienden a recrear los mitos sin una profunda base o formación clásica (es el caso de Keats, quien para “*Endymion*”, por ejemplo, se nutre de tres lecturas básicamente, el *Panteón* de Looke, el *Diccionario clásico* de Lemprière y el *Polymetis* de Spence), sin olvidar el planteamiento más riguroso de Jane Ellen Harrison y de la ya conocida en esa época obra cumbre de Frazer, *The Golden Bough* (con la que Eliot confiesa estar en deuda en sus notas a *The Waste Land*), que los Woolf tenían, por lo menos con seguridad en una edición abreviada de 1929 de la editorial Macmillan, con anotaciones de Leonard Woolf. Se trata, como afirma T.S. Eliot, de una influencia que afecta a toda su generación: “To another work of anthropology I am indebted in general, one which

²⁴ Tiziano, a su vez, influido por Ovidio. Cf. Panofsky (1969: 139-171, “Titian and Ovid”), respondido por Wethey (1975: 188).

has influenced our generation profoundly; I mean *The Golden Bough*" (1969: 76). La obra de Frazer parece haber incluso sido respondida por Woolf en su primera novela, *The Voyage Out* (Pardee, 2000).

El papel de Ovidio queda en duda: no es un autor mencionado ni en cartas ni ensayos, aunque es palmaria su presencia en *Orlando*. Los datos que proporciona lo que hoy queda de la biblioteca de los Woolf tampoco son relevantes: la edición y traducción de S.G. Owen del libro segundo de *Tristia* (Oxford: Clarendon Press, 1924) y el primer volumen de una edición decimonónica de las obras (*P. Ovidii Nasonis Opera*, Londres: Rodwell and Martin, 1815). La relegación que sufre Ovidio por parte de la literatura del siglo XIX ya se advierte en obras tan cargadas de alusiones a los clásicos, aun especialmente latinos, como *The Egoist* (1879) de George Meredith, autor por cierto muy del gusto de Virginia Woolf, quien le dedicó un ensayo publicado en *Common Reader*. El papel fundamental que cumplen las metamorfosis en la obra de Woolf, y en especial en *The Waves*, debe ser puesto en relación más con su aprovechamiento de poetas por ella admirados, como Shelley, Yeats²⁵ y el mismo Eliot, además de los siempre mencionados y presentes Milton y Shakespeare, sin descuidar su intensa formación personal a partir de las obras de Frazer y Harrison.

En *Orlando* quizá hayamos encontrado una motivación para los concretos usos de la mitología en la obra de Woolf. El joven protagonista, en pleno renacimiento inglés, observa sus cajones con títulos asignados de tema mitológico, entre los que se encuentran Áyax o Píramo —cuya representación con Tisbe ha propiciado tantas escenas campestres—: "in fact there was scarcely a single drawer that lacked the name of some mythological personage at a crisis of his career" (73), con lo que se evidencia que lo que le importaba era ese conflicto que representa cada uno de los personajes.

La complejidad de la obra de Virginia Woolf, que también se evidencia en su modo de empleo de la alusión mitológica, es propia de una persona con un gusto temprano por los libros —y con inclinación especial sobre todo los clásicos griegos—, por lo que, para terminar, hemos escogido un pasaje de la misma *Orlando*, novela en la que la metamorfosis es casi un juego: la gente que disfruta con la

²⁵ A Woolf, de hecho, le podemos aplicar el comentario que Feder (1973: 218) hace sobre el uso del ritual de la metamorfosis en la obra de Yeats *The Cantos* (Perséfone, Adonis, Leucotea, etc): "the persona asserts his own capacity to impose his inner vision of perfection upon a damaged world".

buena literatura parece infectada enseguida por la semilla del asfódelo que crece en los campos de Grecia e Italia, entre los que se deben incluir los suyos, inmortales: "The taste for books was an early one [...] But some [people] were early infected by a germ said to be bred of the pollen of the asphodel and to be blown out of Greece and Italy" (71).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. OBRAS DE VIRGINIA WOOLF:

- Jacob's Room* (1922) (1965) Harmondsworth: Penguin-Hogarth Press.
Mrs. Dalloway (1925) (1992) S. McNichol (ed.), Londres etc: Penguin Classics.
To the Lighthouse (1927) Harmondsworth: Penguin Classics 1999.
Orlando: a Biography 1928) (1998) R. Bowlby (ed.), Oxford: Oxford UP.
The Waves (1931) (1992) K. Flint (ed.), Londres etc: Penguin Classics.
The Years (1937) (1971) Londres: The Hogarth Press.
A Room of One's Own (1929) – *Three Guineas* (1938) (1993) M. Barrett (ed.), Londres etc: Penguin.
The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf (1985) S. Dick (ed.), Londres: Hogarth Press.
The Essays of Virginia Woolf I-III (= *Essays*) (1986) A. McNeillie (ed.), Londres: Hogarth Press.
The Moment and Other Essays (1964), Londres: Hogarth Press.
Three Guineas (1938) - *A Room of One's Own* (1929) M. Barrett (ed.) (2000), Harmondsworth: Penguin Books.
The Diary of Virginia Woolf I-V (= *Diary*) A. Olivier Bell (ed.) (1974-1984), Londres: The Hogarth Press
The Letters of Virginia Woolf I-VI (= *Letters*), N. Nicolson- J. Trautmann (eds.) (1975-1980), Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.,
También es fundamental la edición de los borradores de *The Waves*: J. W. Graham (ed.) (1976), *The Waves: The Two Holograph Drafts*, Londres: Hogarth Press.

2. ESTUDIOS DE INTERÉS.

- Bayet, J. (1971) "Les *Cerialia*: altération d'un culte latin par le mythe grec", en *Croyances et rites dans la Rome antique*, París, 89-129.
Beard, M. (2000) *The Invention of Jane Harrison*, Cambridge, MA-Londres: Harvard UP.
Caballero, E., Steinberg, M.E. y Suárez, M.A. (2001) "Los espacios del discurso femenino en *Metamorfosis* de Ovidio", en E. Caballero, E.

- Huber y B. Rabaza (eds.), *El discurso femenino en la literatura grecolatina*, Rosario: Universidad Nacional, 283-298.
- Cabot E.K. (1991) *Virginia Woolf's Speaking Pictures*, DAI, Ann Arbor, nº 9110824.
- Carpentier M.C. (1998) *Ritual, Myth and the Modernist Text: The Influence of Jane Ellen Harrison on Joyce, Eliot, and Woolf*, Amsterdam: Gordon and Breach.
- Childs D.J. (1997) "Mrs. Dalloway's Unexpected Guests: Virginia Woolf, T.S. Eliot, and Matthew Arnold", *Modern Language Quarterly* 58, 63-82.
- Cixous, H. (1993). *Three Steps on the Ladders of Writing*, trad. de S. Cornell y S. Sellers, Nueva York: Columbia UP.
- Cuddy-Keane, M. (1990) "The Politics of Comic Modes in Virginia Woolf's *Between the Acts*", *PMLA* 105, 273-285.
- Froula, Ch. (1996) "War, Civilisation and the Conscience of Modernity. Views from *Jacob's Room*", en B. R. Daeguerty y E. Barrett (eds.), *Virginia Woolf: Texts and Contexts*, Nueva York: Pace UP, 280-295.
- DeNeef, A.L. (1979) "'The Ruines of Time': Spenser's Apology for Poetry", *Studies in Philology* 76, 262-271.
- Feder, L. (1971) *Ancient Myth in Modern Poetry*, Princeton (NJ): Princeton UP.
- Fortunati, V. (1999) "Uno sguardo incrociato: Scrittura e pittura in Virginia e Vanessa", en O. Palusci (ed.), *La tipografia nel salotto: Saggi su Virginia Woolf*, Turín: Tirrenia, 54-63.
- García Gual, C. (1995). *Prometeo: mito y tragedia*, Pamplona: Hiperión.
- Gillespie, D.F. - Hankins, L.K. (eds.) (1997) *Virginia Woolf and the Arts. Selected Papers from the Sixth Annual Conference on Virginia Woolf*, Nueva York: Pace UP.
- Goldman, J. (1998) *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf*, Cambridge: Cambridge UP.
- Harrison, J.E. (1991) *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (=Cambridge 1908¹), Princeton: Princeton UP.
- Kerényi, K. (1997) *Prometeus: Archetypical image of human existence*, Princeton: Princeton UP.
- Lascelles, M. (1972) "The Rider on the Winged Horse" (1959), en *Notions and Facts: Collected Criticism and Research*, Oxford: Clarendon Press.
- Leaska, M.A. (1977) *The Novels of Virginia Woolf from Beginning to End*, Londres: Weidenfeld & Nicolson.
- Lucenti, L.M. (1998) "Virginia Woolf's *The Waves*: to defer that 'appalling moment'", *Criticism* 40, 75-97.

- Luri Medrano, G. (2001) *Prometeos: biografías de un mito*, Madrid: Trotta.
- Maika, P. (1987) *Virginia Woolf's Between the Acts and Jane Harrison's Conspiracy*, Ann Arbor-Londres: UMI Research Press.
- Manieri, A. (1998) *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*. Pisa-Roma: Università degli Studi di Urbino.
- Medcalf, S. (1988) "T.S. Eliot's *Metamorphoses*: Ovid and *The Waste Land*", en Ch. Martindale (ed.), *Ovid Renewed. Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century*, Cambridge-Nueva York: Cambridge UP, 233-246; 284-285.
- Minow-Pinkney, M. (1987) *Virginia Woolf and the Problem of the Subject*, Brighton: Harvester.
- Ostriker, A. (1996) "The Thieves of Language. Women Poets and Revisionist Myth-making", en E. Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, Londres: Virago.
- Palacios González, M. (1992) *Virginia Woolf y la pintura*, Santiago de Compostela: Universidade.
- Palacios González, M. (1999) "Ut pictura poesis: impresionismo y postimpresionismo en *The Waves*, de Virginia Woolf", en X.L. Couceiro *et al.* (eds.), *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*, Santiago de Compostela: Universidade, II, 569-577.
- Panofsky, E. (1969) "Titian and Ovid", en *Problems in Titian Mostly Iconographic*, Londres: Phaidon.
- Pardee, S. (2000) "Assuming Psyche's Task: Virginia Woolf's Responds to James Frazer", en A. Ardis y B. Kime Scott (eds.), *Virginia Woolf: Turning the Centuries*, Nueva York: Pace UP, 291-298.
- Phillips, K.-J. (1991) "Jane Harrison and Modernism", *Journal of Modern Literature* 17, 465-476.
- Revard, S. (1995) "Alpheus, Arethusa, and the Pyndaric Pursuit in *Lycidas*", en G. Stanwood (ed.), *Of Poetry and Politics: New Essays on Milton and His World*, Binghamton: Medieval & Renaissance Texts and Studies, 35-45.
- Richter, H. (1978) *Virginia Woolf. The Inward Voice*, Princeton (NJ): Princeton UP (1970¹).
- Schlack, B.A. (1979) *Continuing Presences. Virginia Woolf's Use of Literary Allusion*, University Park – Londres: The Pennsylvania State UP.
- Segal, Ch. (1994) "Philomela's Web and the Pleasures of the Text: Reader and Violence in the *Metamorphoses* of Ovid", en I.F. de Jong y J.P. Sullivan (eds.), *Modern Critical Theory and Classical*

- Literature*, Leiden-Nueva York-Colonia: Leiden Brill, 257-280.
- Sellers, S. (2000) *Myth and Fairy Tale in Contemporary's Women Fiction*, Nueva York: Palgrave.
- Steinberg, E.R. (1983) "Mrs. Dalloway and T.S. Eliot Personal Waste Land", *Journal of Modern Literature* 10, 3-25.
- Torgovnick, M. (1996) "Discovering Jane Harrison", en C. M. Kaplan y B. Simpson (eds.), *Seeing Double: Edwardian and Modernist Literature*, Nueva York: St. Martin's, 131-148.
- Trousson, R. (2001³) *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Ginebra: Droz.
- Webb, T. (1996) *The Violet in the Crucible: Shelley and Translation*, Oxford: Oxford UP.
- Wethey, H.E. (1975) *The Paintings of Titian*, III. *The Mythological and Historical Paintings*, Londres: Phaidon.
- Wyatt, J.M. (1973) "Mrs. Dalloway: Literary Allusion as Structural Metaphor", *PLMA* 88, 440-451.