

PRESENTACIÓN

El volumen que se ofrece ante el lector bajo el título unificador de *La recepción de los clásicos* pone de relieve, a través de la riqueza y diversidad de sus contribuciones, la esencia creativa de todo acto de apropiación de una tradición anterior a la que el transcurso del tiempo ha concedido la consideración de normativa o ejemplar. La distancia temporal nos permite constatar cómo, de forma recurrente, modelos que son aclamados como válidos en un espacio y un tiempo determinados experimentan notables oscilaciones en su valoración y pasan de ser admirados a ser denostados, y viceversa. Por tanto, uno de los aspectos que reviste un especial interés respecto a la recepción de los clásicos es precisamente el carácter mutable de esta etiqueta.

Dentro de las diferentes acepciones del adjetivo “clásico” que nos da el diccionario de la Real Academia Española, destacaríamos dos: “dicho de un autor o de una obra, que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia” y “perteneciente o relativo a la literatura o arte de la Antigüedad griega y romana”. En el terreno más restringido de lo literario, “clásico” se aplica a una época, un género, un autor o una obra que, canonizado por la admiración que provoca, se convierte en modelo a imitar. Así pues, en relación con “clásico” deben ser tenidos en cuenta otros dos conceptos básicos: “canon” e “imitación”. Con la palabra *classicus* designaban los romanos al individuo perteneciente a la más alta clase de ciudadanos. De este uso concreto deriva su relación con la idea de superioridad, autoridad e incluso perfección. El uso figurado de este término, aplicado a la literatura, está atestiguado por primera vez en el escritor romano del siglo II Aulo Gelio, quien se refiere a un *classicus scriptor, non proletarius* (*Noches áticas* XIX 8, 15).

Las dos acepciones arriba recogidas de nuestro término están relacionadas entre sí en la historia y recepción de las literaturas antiguas y modernas. En efecto, en un primer momento, para los modernos los únicos clásicos, los

únicos modelos a imitar, eran los antiguos. Ya en la Edad Media los autores griegos y latinos, aunque confundidos en una jerarquización muy discutible, que consideraba igual de clásico a Boecio que a Platón, constituían una permanente referencia emuladora. En los siglos XV y XVI los clásicos de Grecia y Roma constituyen, sin embargo, un panteón organizado, donde encuentran su inspiración los grandes temas y formas de las diversas literaturas europeas. Por otra parte, en el devenir de las distintas historias de esas literaturas particulares determinados autores y obras irán constituyéndose, a su vez, en modelos para autores posteriores, no sólo en el seno de una misma literatura sino también en ese espacio cultural común, estrictamente europeo primero, más amplio después. Con todo, los primeros en consagrar modelos de perfección literaria habían sido los griegos de la Antigüedad. Para ellos Homero era el poeta por antonomasia y los poemas homéricos el modelo de toda obra literaria posterior. Sirva también como ejemplo el hecho de que Esquilo, Sófocles y Eurípides, los dos últimos muertos el 406 a. J., eran considerados ya en el siglo IV a. J. la tríada clásica de los poetas trágicos.

Esa permanente mirada al pasado explica una de las características más marcadas de la literatura griega, que transcurre en la permanente dialéctica entre tradición y originalidad. Sin embargo, el establecimiento de cánones en los distintos géneros va a recibir un impulso definitivo y explícito en época helenística o alejandrina, y en la Roma del imperio. Sin duda, a ello contribuyó, por una parte, el uso de la literatura como material exclusivo en la educación de los jóvenes; por otra, el nacimiento de la filología y los estudios literarios del mundo helenístico; finalmente, la retórica, que, en estrecha relación con la poética, se vale no sólo de los discursos de los grandes oradores de época clásica, sino también de la obra de poetas de un pasado que se considera insuperable. Así nacen los autores y poetas “clásicos”, a partir de la valoración de un pasado que se convierte en paradigma.

Los artículos recogidos en este volumen presentan estudios sobre textos que han tenido en común la valoración y aprovechamiento de ese paradigma. ¿Cómo se han leído y se leen los clásicos? ¿Qué autoridad principal merecen: como modelos o como adelantados precursores? ¿Cómo perduran en la tradición literaria hasta la modernidad? ¿Cómo se reciben, cómo se perciben, cómo se reescriben? La historia y la crítica literaria se dan la mano para intentar contestar a estas preguntas.

En un conocido ensayo, *Tradition and the Individual Talent*, T. S. Eliot explica que en la creación literaria el poeta ha de renunciar a su propia personalidad si aspira a formar parte de la tradición. El poeta, en la concepción de “talento individual” de Eliot, sería un simple instrumento de

esa tradición, que “combina impresiones y experiencias singulares e inesperadas”. La concepción antirromántica de Eliot tenía la virtud de alejar la atención del poeta-autor para localizarla en la obra como objeto artístico. El significado de la obra, objetivamente analizable con independencia de su creador, no se puede valorar al margen de la tradición, aunque ésta tampoco puede ser valorada sin tener en cuenta la novedad artística, la modernidad. Por ello, la aparición de un nuevo poeta o artista obliga a que el pasado se vea tan alterado por el presente como el presente dirigido por el pasado.

Naturalmente, los postulados de Eliot no condicionan la naturaleza de las contribuciones que se integran en este libro, ya que no todas suscribirían una concepción de la obra literaria como entidad impersonal, autónoma, ajena al tiempo y a la historia, supuesta portadora y liberadora de verdades fundamentales sobre la experiencia y la esencia humana. Al contrario, lo que se pretende es integrar los posibles acercamientos neo-historicistas, en el sentido de entender el texto literario (el clásico y el receptor), más que como reflejo o espejo inerte del pasado, como registro activo en ese pasado.

El concepto de “recepción” con que surgió este volumen entronca estrechamente con los postulados básicos de la teoría que lleva ese nombre. Precisamente uno de los valores capitales que la estética de la recepción ha devuelto a la crítica literaria es la noción de historicidad como factor intrínseco al desarrollo textual. La obra literaria no posee en ningún momento un significado acabado, sino que se incluye, como un signo más, en un horizonte cultural del que proceden los valores con que es interpretada en cada momento histórico. Esa idea original de H. G. Gadamer, que él llama la “verdad” de la obra, será recogida por Hans Robert Jauss para su concepción –fundamental, como se sabe, en la teoría de la recepción– del “horizonte de expectativas”. La lectura implica un proceso de interpretación, una especie de “círculo comprensivo”, conformado por prejuicios y componentes de una axiología que impiden a los textos adquirir un contenido que pueda llamarse “objetivo”: uno lee en función del mundo en el que habita.

Una obra –y más una que se convierte en “clásica”– es portadora siempre de una futura revalorización, no previsible, pero sí al menos aplicable a la hora de preguntarse por la trayectoria que ha cumplido hasta el corte sincrónico en que va a ser estudiada. Lo nuevo, lo moderno adquiere una dimensión histórica, y por tanto pasa a convertirse en tradición (histórica y literaria).

Dentro de un primer bloque de trabajos, relacionados con el mundo clásico grecolatino como fuente de creatividad, el artículo de Jorge L. Sanchis, sobre *Los modelos de la comedia griega en los maestros de retórica de época romana* constituye un ejemplo, por una parte, de la consagración de

los clásicos en el mundo antiguo y, en concreto, en época romana, cuando el tradicional concepto de mimesis se aplica ya a la imitación de los grandes modelos de un pasado considerado como clásico; por otra, de la importancia de la retórica en la determinación de los modelos. Los maestros de retórica de esta época, herederos de la preceptiva anterior, consideraron a Aristófanes y a Menandro como los dos clásicos de la comedia griega, cuyos textos dramáticos, destinados ya a la lectura, servían como fuente inagotable, por una parte de temas y motivos, y, por otra, de ejemplos en el uso de diversos recursos estilísticos y retóricos.

En el otro extremo de la tradición, pero siempre en el escenario del teatro, Ramon Rosselló, en su artículo *Fedra en l'escriptura teatral de Salvador Espriu*, se ocupa de la pervivencia de los clásicos hasta la literatura catalana del siglo XX, tras un largo camino de versiones y reinterpretaciones. Si el modelo de Fedra está en Eurípides, y más tarde en la versión moralizadora de Séneca, entre estos dos y Salvador Espriu no sólo hay muchos siglos, sino una larga tradición donde otros, como Racine y Unamuno, o incluso, posteriormente, Llorenç Villalonga, han precedido al autor catalán. Teatro y ficción se vuelven multiformes en las diversas versiones del viejo tema y se alejan, desde la legitimidad que confieren los diferentes contextos, del primer modelo euripideo.

Un ejemplo de la pervivencia de motivos de la literatura griega antigua en la literatura griega posterior es el artículo de Rubén J. Montañés, *Pervivències del mite antic a la cançó demòtica grega: possibilitats i exemples*. En primer lugar, el autor aborda con cautela la compleja relación entre literatura y formas populares en la pervivencia y revitalización de los antiguos mitos, que, ya en la misma Antigüedad y antes de su formulación literaria, tuvieron también unas raíces preliterarias, concluyendo que ambas vertientes, la literaria y la popular, parecen haber estado estrechamente relacionadas. En cualquier caso, en la literatura neogriega encuentran su continuidad, en la misma lengua en la que aparecieron por primera vez, algunos de los motivos más destacados de literatura griega antigua; ejemplos se hallan en las canciones demóticas, género literario cuyo florecimiento datamos en los siglos XVII y XVIII, en algunas de las cuales encontramos precisamente la presencia de aquellos mitos.

Del mundo greco-latino como fuente inagotable de inspiración constituye una muestra el artículo de Lluís Pomer y Emilio Sales, *Las fuentes clásicas y los libros de caballerías: el caso de Feliciano de Silva*, donde se nos aporta un recuento de las menciones de la Antigüedad clásica en uno de los autores más prolíficos de libros de caballerías (y de otros géneros) del siglo XVI. Las numerosas citas de la historia romana y, en menor medida, de la griega, revelan la dependencia respecto a una tradición de literatura moral de la

Antigüedad clásica, especialmente representada por Plutarco y Valerio Máximo. En la transmisión de estos textos y su utilización por parte de Silva tuvieron mucho que ver las prácticas propias del Renacimiento en los estudios de retórica. Los autores de este trabajo señalan que el prestigio y la autoridad proporcionados por el conocimiento de la tradición romana se hacen compatibles con el carácter ficticio de sus crónicas caballerescas y constituyen un procedimiento más para satisfacer las inquietudes del público.

Al mismo siglo XVI pertenece la *Primera Part de la Història de València* de Pere-Antoni Beuter, de la que se ocupa el trabajo de Susana Sancho, *La influència de Plutarc a la “Primera Part de la Història de Valencia” d’En Pere-Antoni Beuter*, que ilustra el recurso a los clásicos como fuentes de información historiográfica. La obra del canónigo valenciano es una muestra más de la importante recepción de la obra de Plutarco en España durante los siglos XVI y XVII, ilustrada también por los diversos comentarios y traducciones publicados en esos siglos. Beuter no sólo hace constantes referencias a Plutarco, y en concreto a sus *Vidas* de Sertorio, Pompeyo y Haníbal, en los doce primeros capítulos de su obra, sino que en el conjunto de la misma se muestra influido por aquél, al menos en la misma medida que sus contemporáneos humanistas.

Dentro de un bloque de trabajos más directamente centrado en la reescritura de lo clásico en el ámbito hispánico –o que parten de ese ámbito para acudir retrospectivamente a sus fuentes–, el artículo de Rafael Beltrán, *Agüeros y jaulas con grillos en la recepción de una anécdota clásica: el tropiezo de Escipión o Julio César desde “Tirant lo Blanc” hasta “Don Quijote”*, trata de contribuir a la fijación del itinerario de una anécdota que se pasea, como tantas otras de la Antigüedad clásica, entre algunos textos medievales y renacentistas. Beltrán se detiene primordialmente –a partir de la cita del episodio como ejemplo en el *Arte de ingenio* de Baltasar Gracián– en el examen de cómo llegó a formar parte esta anécdota de la tradición literaria hispánica, en castellano y en catalán, desde el siglo XV hasta el XVII. Repasa y clasifica sus usos ficticios (novelescos, cuentísticos, anecdóticos o misceláneos), con especial atención a su desarrollo en *Tirant lo Blanc* y *Don Quijote* (II, lxxiii). En conclusión, intenta integrar y explicar su recepción literaria no sólo como fragmento narrativo sino también como “juguete” de alarde retórico.

Estela Pérez Bosch, en *Francés Carrós Pardo de la Casta, un humanista para el “Cancionero general”*, concentra el tema de la recepción clásica –como lo hará a continuación Julio Alonso–, en un solo poema, si bien en este caso extenso, de un autor valenciano que vive y escribe, en catalán y en castellano, a caballo entre la Edad Media y el Renacimiento, entre los siglos XV y XVI. El “Consuelo de amor” de Francés Carrós Pardo de la Casta,

publicado por vez primera en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), ha de ser interpretado, a juicio de Pérez Bosch, a la luz de la doctrina del humanismo medieval. La autora estudia la deuda contraída con dos clásicos de la literatura medieval occidental: Dante y especialmente Petrarca. En la misma línea que el Petrarca de los *Trionfi* y del *Canzoniere*, éste y otros textos del autor inciden en los efectos más humanos del amor y proponen un uso muy particular de la alegoría, no sólo con valor didáctico sino también con sentido poético.

Julio Alonso, en *Estudio y comentario literario del soneto de Luis de Góngora a Córdoba “Oh excelso muro, oh torres coronadas” (1585), como muestra de “laus urbis”*, realiza un análisis minucioso de este poema de magnífica factura clásica que para Dámaso Alonso significaba “la primera obra maestra de la musa seria de Góngora”. El marco de estudio es el de la recepción de un género clásico, la *laus urbis* o *laus civitatis*, en el Renacimiento español. Pero las “modulaciones” del poema, examinadas por Alonso, llevan el soneto mucho más allá de ese género, enraizándolo en la tradición bíblica. Los catorce versos presentan una Córdoba como paraíso terrenal, ciudad mimada por el Cielo, nueva Jerusalén, urbe perfecta, inmune a maldiciones, regada por el gran río de la vida. El artículo demuestra la acoplada conjunción de *vetera et nova*, lo antiguo (bíblico y profano) y lo moderno, en el logro de una filigrana de inspiración totalmente personal (personalidad, siguiendo al antes citado Eliot, subordinada a la tradición).

Beatriz Ferrús, en *Cuerpos místicos, cuerpos que imitan a Cristo. De Agustín de Hipona a Francisca Josefa de la Concepción del Castillo*, incide en la lectura “imitativa” de determinados clásicos –y clásicas– de la literatura religiosa (Agustín de Hipona, Ignacio de Loyola, Catalina de Siena, Teresa de Jesús) por parte de una serie de monjas residentes en las colonias americanas. Las enseñanzas de los clásicos se convierten en modelo y ejemplo para sus experiencias físicas (corporales) y místicas. Los resultados conducen a situaciones paradójicas, porque las pautas de escritura –al buscar una expresividad para la que no hay precursores oficiales válidos– se verán truncadas por el lenguaje desbordante del deseo.

Eva Lara, en *Pervivencia de la hechicera clásica en el teatro español barroco*, examina el papel de Circe y Medea como primeras hechiceras de la literatura occidental, representantes iniciales de una categoría que se conoce como “hechicera clásica” y que resulta de tipología muy compleja durante el clasicismo. Este tipo de personaje femenino mágico, el de la hechicera, será uno de los tres dominantes en la tradición literaria española. En el mundo del teatro, la hechicera clásica hace acto de presencia muy singularmente en la comedia mitológica, y lo hace no sólo como una pieza más dentro de la

recepción y asimilación de temas y tipos de la literatura grecolatina, sino como artificio básico de espectacularidad teatral.

Ricardo Rodrigo, en “*La derrota de los pedantes*” (1789) de *Leandro Fernández de Moratín y la difusión del Neoclasicismo en España*, traslada el tema de la recepción de los clásicos al mundo de la Ilustración española en la segunda mitad del siglo XVIII. La *Lección poética* (1782), *La derrota de los pedantes* (1789) y *La comedia nueva o el café* son libros empeñados en explicar el discurso teórico y dramático del Neoclasicismo: la concepción universal de la retórica y su conexión con los modelos renacentistas, la racionalidad frente a las desmesuras del Barroco, la función educativa del arte y el sometimiento a las preceptivas. En concreto, *La derrota de los pedantes* es una sátira de ficción que adopta la convención del viaje al Parnaso: un grupo de copleros y malos poetas intenta el asalto al Parnaso, pero es derrotado por los amigos de Apolo, quien representa el modelo de virtud neoclásica.

Antònia Cabanilles, en *Luis Cernuda: lectura y reescritura de los clásicos*, se detiene principalmente en la segunda sección de *La Realidad y el Deseo*, donde el autor de la Generación del 27 rinde homenaje a una serie de poetas del pasado, desde Orfeo, el padre de los poetas, hasta Mallarmé. Cabanilles constata y confirma, a través de la selección y análisis de algunos de los textos más representativos, la evidencia de que rendir homenaje es –como haría todavía más explícito Jorge Guillén en la tercera parte de su obra completa–, además de una vindicación de la Poesía, un modo de inscribirse en una determinada tradición, de comprobar cómo el pasado informa el presente.

El artículo de Sergio Arlandis, *Dinamicidad de los clásicos. Ecos de “El Paraíso perdido” de John Milton en “Sombra del Paraíso” de Vicente Aleixandre: tras la estela del ángel caído*, trata de poner en relieve la deuda de *Sombra del Paraíso* (1944) de Vicente Aleixandre –una de las obras principales de la poesía española del siglo XX– con *El Paraíso perdido* (1674) de John Milton. La construcción simbólica del tema del *ángel caído*, asunto central del poemario aleixandrino, guarda similitudes reveladoras que confirman –ampliando su imagen de clásico literario– el arraigo de su obra dentro de la más alta tradición poética europea.

Pasando al ámbito lingüístico anglogermánico, encontramos diversas contribuciones que aportan elementos de reflexión en torno a las oscilaciones en la valoración de los clásicos y el carácter mutable de la misma etiqueta de “clásico” a lo largo de la historia literaria. Entre otras, las que hacen referencia al teatro inglés de la Restauración, y, sobre todo, la de M.^a José Coperías, que, en *Aphra Behn’s (Non)Canonicity as a Restoration Playwright*, trae a colación las razones por las cuales Aphra Behn, una de las

contadas autoras de obras dramáticas del momento, fue el centro de numerosas críticas y ataques en vida, y víctima de un clamoroso olvido durante los siglos posteriores, para ser recuperada recientemente. Esa recuperación entra en conexión con el florecimiento de la crítica feminista, que ha puesto al descubierto no sólo los méritos de su obra sino también los mecanismos que estuvieron al servicio de una actitud predominantemente patriarcal que no toleraba la usurpación femenina de un ámbito tan masculino como el de la creación literaria. Interesante para la presentación de la hipótesis de la autora del artículo es el análisis del frecuente uso que Aphra Behn hace de elementos paratextuales, arrojando luz sobre el horizonte de expectativas del lector y del espectador de la época, para quienes un aspecto aparentemente tan banal como el sexo del autor de la pieza condicionaba de manera decisiva su respuesta, ya que el ámbito público estaba reservado sólo a un tipo de mujer –la pública–, mientras que la respetable no debía traspasar en ningún momento los límites de lo privado. La voz que deja oír Aphra Behn en los prólogos y epílogos de sus obras contrasta con otros testimonios de sus coetáneos y nos permite, de ese modo, atisbar, al menos parcialmente, el peso que ciertos prejuicios tuvieron en el silenciamiento de una producción que la actualidad ha consagrado como canónica.

Pero no sería la condición femenina del autor el único elemento que determinaría la brevedad de la presencia de su obra en escena. A menudo ésta vendría igualmente condicionada por la intransigencia moral de un sector del público, predominantemente femenino, que rechazaba no sólo las obras escritas por mujeres, sino también las de autoría masculina, como pone de relieve Purificación Ribes a propósito de la recepción escénica de la obra *The Country Wife*, de William Wycherley. En cualquier caso, lo cierto es que la producción dramática de este autor, y particularmente la obra mencionada, no compartió durante los siglos XVIII y XIX el mismo silencio que la de Aphra Behn, y quizá cabría preguntarse si aquellos rasgos estilísticos y dramáticos que la han convertido en obra de referencia del período no influyeron en su posterior fortuna, aun cuando ésta, en no pocas ocasiones, estuvo necesariamente expuesta a las arbitrarias y cambiantes exigencias de un público cada vez más alejado del receptor para el que Wycherley compuso una obra rebosante de ingenio verbal y de crudo escepticismo. Sería precisamente la acentuación de los escrúpulos morales y la creciente demanda de espectáculo visual, en detrimento de la sutileza lingüística, lo que condicionaría las adaptaciones que de la comedia realizarían tanto Lee como Garrick, a lo largo del siglo XVIII, y de las que da cumplida cuenta P. Ribes en su artículo “*We murder poets for you on our stage.*” *Lee’s and Garrick’s adaptations of The Country Wife for eighteenth-century audiences*, donde analiza detenidamente las versiones de 1765, 1766, 1777, 1786, 1808

y 1819. En él se llama la atención constantemente sobre el carácter teatral de la recepción del texto escénico, lo que le lleva a referirse en todo momento a las circunstancias concretas que rodearon las puestas en escena, en las que jugaron un papel decisivo tanto la interpretación actoral como las reacciones del público y de la crítica. Resultan, por tanto, esclarecedores, los numerosos elementos paratextuales y metatextuales (Genette, 1982 y 1987) a que se hace alusión para entender las circunstancias que rodearon las transformaciones hipertextuales que tanto Lee como Garrick introdujeron respecto al hipotexto de Wycherley, y que, independientemente de la valoración estética que de los mismos se haga con los parámetros actuales, hicieron posible la apropiación de *The Country Wife* por parte del público teatral a lo largo del siglo XVIII.

También resulta de innegable utilidad para el lector el conocimiento que nos facilita Ignacio Ramos, en su artículo *Myth and censorship. Oscar Wilde re-writing the French classics*, del aparato paratextual que aportó Oscar Wilde al componer su pieza teatral *Salomé* en la Inglaterra de finales del siglo XIX. Como es bien sabido, la actitud vigilante de buena parte del público se hizo cada vez más intensa en materias de moral y dogma, por lo cual también el autor dramático se vio obligado a diseñar estrategias, cada vez más ingeniosas, que permitieran a su obra burlar ese control. Dado que en el nuevo hipertexto actualizaba temas vetados por el gran público y por la censura, las estrategias que habían de ser empleadas requerían un especial grado de sofisticación. Esta es la razón por la que Wilde no se limitó a protegerse tras una máscara de sutil ingenio, sino que, además, escogió el francés como vehículo lingüístico para su pieza teatral. Esto, según explica el propio autor, le servía a un tiempo para dar a la obra una apariencia de inocuidad, inherente a la dificultad de comprensión de la pieza por buena parte de la audiencia, y también para dotarla de ese prestigio literario de que gozaba la lengua francesa.

Esta contribución recuerda, en definitiva, que la creatividad literaria, la actualización de modelos previos, a menudo es el fruto de unos condicionantes sociales que obligaban a buscar mecanismos hábiles que triunfaran sobre las limitaciones de la censura y que, a veces de manera involuntaria, dotaban a la obra de una complejidad y riqueza de las que habría carecido si no hubiera sido necesario buscar formas indirectas y veladas de expresión.

En la capacidad creativa y de subversión, precisamente, será en la que se concentre el artículo de Berta Raposo, *Tradición petrarquista y metafísica del amor: las "Odas a Laura" de Schiller y su entorno*, dedicado a la recepción de la tradición petrarquista en ámbito alemán, y concretamente a la que llevó a cabo Friedrich Schiller en su obra de juventud *Laura-Oden*, de 1782, colección de poemas que se contrasta de forma interesante con las que

realizaran tanto Lenz en 1776 como Bürger en 1789, dentro de la misma tradición literaria. Resulta especialmente sugerente en esta contribución la llamada de atención que hace su autora sobre el carácter paradójico de los poemas de Schiller, que transforman radicalmente una tradición que aparentemente adoptan.

De todos los artículos de ámbito anglogermánico reunidos en este volumen, el realizado por Miguel Teruel y Vicent Montalt, *Ovidi, "Metamorfosis", Ted Hughes...*, es el que guarda una relación más estrecha con los clásicos por antonomasia, es decir, con los clásicos grecolatinos, y, más concretamente, con Ovidio y su magna obra, las *Metamorfosis*, fuente de transformación hipertextual donde las haya. En este caso concreto, se ocupan del hipertexto creado por Ted Hughes en sus *Tales from Ovid*, de 1997, donde el propio título condiciona las expectativas genéricas y discursivas del lector. En esta contribución, la labor de aproximación al hipotexto ovidiano resulta doble, ya que, por un lado, se llama la atención sobre el proceso de reescritura llevado a cabo por Ted Hughes, que incorpora mecanismos como la reducción o la amplificación, y, por otro, se ofrece al lector un nuevo caso de recreación hipertextual que se concreta en dos versiones poéticas de una selección de los *Tales from Ovid*, versiones realizadas por los propios autores, al castellano y al catalán, respectivamente.

Habría sido ingenuo pretender imponer una falsa cohesión a una serie de trabajos pautados por la heterogeneidad de temas, métodos y conclusiones. La libertad y la pluralidad de enfoques han permitido la presentación de aportaciones tan enriquecedoras y sugerentes como las que ahora tiene el lector en sus manos. Gracias a la participación de los colaboradores de este volumen contamos con resultados relevantes, que contribuirán sin duda a profundizar en un tema condenado a la perpetua discusión. A los editores del presente libro nos resultan muy sintomáticos los vectores de interés y muy significativas las líneas de prioridad en el análisis que ofrecen los artículos que lo componen. Pero queda a juicio del lector la diagnosis de esos síntomas y la interpretación de esos signos.

Rafael Beltrán Llavador, Purificación Ribes Traver, Jorge L. Sanchis Llopis
(Universitat de València)