

OID LAUREATE: PERSONAJES DE LAS METAMORFOSIS EN TED HUGHES Y CAROL ANN DUFFY

Jorge Fernández López* y Emilio del Río Sanz

Universidad de La Rioja

RESUMEN: Dentro del renovado interés que por las obras de la literatura grecolatina ha surgido en la poesía inglesa de los últimos decenios, las Metamorfosis de Ovidio han servido como punto de partida para los Tales from Ovid de Ted Hughes (1997) y para varios de los poemas de The World's Wife (1999) de Carol Ann Duffy. Tras presentar los rasgos generales de estas obras y de su relación con el original de Ovidio, este trabajo se centra en las figuras de Pigmalión, Tiresias y Midas tal y como son tratadas por ambos poetas laureados británicos. Así, Hughes sigue de cerca los tres relatos ovidianos, seleccionados en parte para explorar sus propios conflictos vitales, e introduce sutiles modificaciones formales y narrativas que aproximan sus versiones a la sensibilidad del lector contemporáneo. Duffy, por su parte, construye sus tres composiciones como monólogos dramáticos puestos en boca de los partenaires femeninos de los personajes de Ovidio, para presentar una interpretación alternativa del mito y una visión desengañada acerca tanto de las relaciones entre hombre y mujer como de los principios por los que estas relaciones se rigen.

ABSTRACT: Within the wider frame of a renewed interest for Greek and Roman literature spread across English poetry throughout recent decades, Ovid's Metamorphoses has been the inspirational reference for Ted Hughes's Tales from Ovid (1997) as well as for several poems included in Carol Ann Duffy's The World's Wife (1999). After presenting the main traits of both works and their relation to Ovid's model, this paper focuses on the figures of Pygmalion, Tiresias and Midas as treated by both British poets laureate. Hughes follows closely the three Ovidian tales –which he selected to explore several of his own life's conflicts– and adds subtle formal and narrative alterations that near his versions to the sensitivity of the modern reader. Duffy designs her three compositions as dramatic monologues uttered by the female partners of Ovid's male characters, which allows her to present an alternative interpretation of the myths and a disillusioned vision both of the relationships between men and women and of the principles that rule such relationships.

PALABRAS CLAVE: Ovidio, Metamorfosis, Ted Hughes, Carol Ann Duffy, Tradición clásica.

KEYWORDS: Ovid, Metamorphoses, Ted Hughes, Carol Ann Duffy, Classical Tradition.

* Jorge Fernández López pertenece al Centro de Investigación en Lenguas Aplicadas (CILAP) de la Universidad de La Rioja.

1. Introducción: las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura inglesa

Pocos autores de la Antigüedad han imprimido en la cultura posterior una huella tan perdurable como la de Ovidio: es ya tradicional en el estudio de la literatura europea medieval contraponer una *aetas vergiliana*, marcada por el autor de la *Eneida*, a toda una *aetas ovidiana* consecutiva en la que se visitan con asiduidad las *Metamorfosis* y la obra amorosa de Publio Ovidio Nasón. En efecto, desde los siglos XII-XIII en que se suele datar esa *aetas*, el refinado arsenal narrativo del “Ovidio mayor” –así se denominaba en la cámara alfonsí de traductores a las *Metamorfosis*– ha sido fuente inagotable y lugar de paso obligado para docenas de autores que han utilizado alguno de los aproximadamente doscientos cincuenta relatos mitológicos reunidos por Ovidio en la más extensa de sus obras.

En el ámbito anglófono, la larga línea de ‘seguidores’ de Ovidio tiene uno de sus primeros puntos en un Chaucer que acude, sobre todo, al Ovidio de las *Heroidas* y las *Metamorfosis* (cf. Fyler, 1979; Calabrese, 1994) y que marca el comienzo, según ha señalado Brown (1999: 2), de una época en la que “direct retelling of his work flourished and allusions to his poems became a pervasive literary presence.” Ovidio atraviesa, después, la producción literaria del isabelino Spenser (Pugh, 2005), y el papel del poeta romano en la obra de Shakespeare ha sido objeto de trabajos cuya publicación no ha cesado a lo largo de más de una centuria (cf. los más recientes de Bates, 1993 y Taylor, 2000). En fin, en los últimos años han sido varios los estudiosos que han dirigido sus esfuerzos al asunto de la pervivencia de Ovidio en las letras anglosajonas, y gracias a ellos disponemos de varios panoramas que nos presentan recorridos históricos de la literatura de habla inglesa diversos pero planteados desde el punto de vista de la impronta ovidiana (Martindale, 1990; Brown, 1999; Knox, 2009: 423-484).

El siglo XX, sin embargo, ofrece una perspectiva distinta, ya que la literatura inglesa no es ajena, lógicamente, al abandono general de los modelos clásicos como referencia incontestable que es un hecho más que asentado en toda la literatura occidental del pasado siglo y lo que va de este, y aunque no faltan figuras que rindan su homenaje a alguna obra de Ovidio, especialistas como la citada Brown, por ejemplo (1999: 11-12), reconocen la dificultad de detectar la deuda directa con este autor en poetas del veinte. En efecto, a principios de ese siglo Ovidio era un poeta relativamente olvidado, considerado un texto ‘menor’ frente a otras figuras más prestigiadas como Virgilio, y no recibía ni mucho menos atención privilegiada en los ambientes académicos, a los que prácticamente se circunscribían sus lectores (cf. Ziolkowski, 2005: 28-29). Esta postergación de Ovidio se prolonga hasta bien pasada la Segunda Guerra Mundial, y los estudiosos

han querido ver dos momentos decisivos sintomáticos de un renovado interés en el mundo académico hacia el autor de las *Metamorfosis* que tendría su correlato más o menos inmediato en el de la producción literaria.

El primero de ellos (cf. Brown, 1999: 217) sería la publicación, en 1955, de una monografía que supuso una auténtica ‘rehabilitación’ de Ovidio en el ámbito universitario: la obra del *scholar* cantabrigense Lancelot Patrick Wilkinson significativamente titulada *Ovid recalled*, que mereció ser abreviada y reelaborada para dirigirse no al especialista sino al lector culto en general unos años más tarde (bajo el título de *Ovid surveyed*; cf. Wilkinson, 1969) y que presentaba, por primera vez en mucho tiempo, una visión completa y llena de aprecio del conjunto de la obra ovidiana. Desde un punto de vista más amplio, Theodor Ziolkowski (2005: 225) ha querido ver una nueva ola de ‘ovidianismo’ a partir de los años 80 y 90 del siglo XX, gracias al interés que por Ovidio han mostrado “such emerging constituencies as the feminists, the postmodernists, the urban satirists, the multiculturalists, and the aficionados of sex, violence, and the fantastic.”

Precisamente en la estela de esta nueva mirada hacia Ovidio hay que situar antologías como *After Ovid* (Hofmann & Lasdun, 1996), en la que varias decenas de poetas (entre los que se cuentan Seamus Heaney, Thom Gunn o Fleur Adcock) se animan a proponer sus versiones de distintos textos ovidianos, o las recientes traducciones íntegras al inglés de las *Metamorfosis* (Mandelbaum en 1993 y Slavitt en 1994; para una comparación entre ambas, cf. Ziolkowski, 2005: 195-198), o el espacio que al poeta romano exiliado le reserva en su obra el Nobel Brodsky (cf. Ziolkowski, 2005: 206-207). La relativa ‘popularidad’ de Ovidio aflora también, por último, en el hecho de que hoy en día se considere a este autor una especie de encarnación del ‘*post-poet*’ y del ‘*ur-exile*’, por utilizar palabras de Ziolkowski (2005: 224-225), esto es, Ovidio, por un lado, como modelo de poeta necesariamente ‘postista’ que se ve obligado a vérselas con la pesada tradición que le precede y, por otro, como individuo que representa por excelencia el *locus animi* del exiliado (sobre lo que cf. Guillén, 1998).

Pues bien, es propósito de este trabajo a partir de aquí detenerse en dos figuras que deben ser situadas en el contexto hasta ahora esbozado: la primera de ellas es Ted Hughes (1930-1998), que tan solo un año antes de morir dio a la luz unos *Tales from Ovid* en los que reelabora veinticuatro extensos pasajes de las *Metamorfosis*; la segunda es Carol Ann Duffy (nacida en 1955), autora de un poemario titulado *The World’s Wife* (1999) en el que unas cuantas composiciones están puestas en boca del protagonista femenino de varios relatos mitológicos ovidianos. Ambos autores se enfrentaron con el original de las *Metamorfosis* en fechas

cercanas (hablamos de obras publicadas en 1997 y 1999) y ambos tuvieron que adoptar sus decisiones sobre cómo ‘re-narrar’ el material de Ovidio; una circunstancia más une a los dos escritores: Hughes prestó sus servicios como ‘poeta laureado’ (*poet laureate*) de la corona británica desde 1984 hasta su muerte en 1998; Duffy recibió en mayo de 2009 la misma dignidad, que desde el gobierno de Blair limita su duración a diez años en lugar de ser vitalicia (y de ahí, naturalmente, el título con el que encabezamos estas páginas).

2. Los *Tales from Ovid* de Ted Hughes (1997) y *The World's Wife* de Carol Ann Duffy (1999)

En su introducción al reciente volumen colectivo *Living Classics: Greece and Rome in contemporary poetry in English*, Stephen Harrison (2009) explica con detalle las líneas principales y las causas, en las que no podemos entrar aquí, de un renovado interés por las obras clásicas de la literatura grecolatina que es claramente detectable en la poesía de habla inglesa de los últimos treinta años, y que respondería a una nueva difusión de este legado cultural fuera ya de círculos elitistas exclusivamente anglocéntricos y pertenecientes a las impermeables clases mejor situadas socialmente en Inglaterra y en ciertas regiones de Estados Unidos. Fruto de ello es una amplia y abundante producción de adaptaciones y traducciones de textos antiguos y la publicación de numerosas composiciones y hasta de poemarios completos concebidos esencialmente como un diálogo con predecesores literarios cuidadosamente escogidos: en ella hay que colocar los dos libros de Ted Hughes y Carol Ann Duffy que aquí nos ocupan y que pasamos a presentar sumariamente.

Ted Hughes (1930-1998) ha sido una de las figuras más prominentes de la poesía en inglés de la segunda mitad del siglo XX (cf. Gifford, 2008 y Bassnett, 2009 para una visión general de la figura; cf. Feinstein, 2001 para su compleja y, en algunos aspectos, polémica biografía). Autor de una extensa obra (el volumen de *Collected Poems* de 2003 supera las mil trescientas páginas) escrita en variados registros, dedicó también considerable esfuerzo a traducir al inglés poesía y teatro de distintas lenguas clásicas y modernas (cf. Weissbort, 2006 y Bassnett, 2009: 82-98).

Un año antes de su muerte publicó *Tales from Ovid* (1997), obra en la que reelabora en verso libre veinticuatro pasajes de las *Metamorfosis* de Ovidio, que habría seleccionado, según han señalado algunos estudiosos (cf. Ziolkowski, 2005: 200-203; Teruel Pozas, 2005, 296-297; Tatham, 2009), llevado por cierta preferencia hacia los aspectos más arrebatados y ‘extremos’ de los relatos ovidia-

nos. En esta elección habría desempeñado un papel decisivo la atormentada experiencia vital de Hughes: es de sobra conocido que su primera esposa, la poeta Sylvia Plath, se suicidó en 1963, y su segunda, Assia Wevill, se suicidó también (en 1969) tras haber dado muerte a la hija en común de ambos.

La crítica coincide en que la originalidad y el vigor verbal de este libro de Hughes hacen que se deba considerar *Tales from Ovid* como una obra más de su producción poética, y no como un mero ejercicio de traducción (cf. Ziolkowski, 2005: 200; Weissbort, 2006: 107; Gifford, 2008: 110; Bassnett, 2009: 93-94): es más, el propio autor llega casi a erigirse en una especie de *uates* moderno (cf. Jacobsen, 2009) a través de sus versiones de las *Metamorfosis*, que concibe como piezas exentas y cuya disposición, por otro lado, no respeta el orden de la secuencia ovidiana. *Tales from Ovid* supone, así, una respuesta de Hughes a dos preocupaciones que son constantes a lo largo de su labor como poeta: una es la relación buscada con la literatura antigua (sobre lo que cf. Talbot, 2006 y los trabajos reunidos en Rees, 2009); la otra, la importancia que concede al valor paradigmático y educativo de los mitos como un ámbito simbólico en el que establecer un equilibrio entre, por un lado, las más o menos vagas e inaprensibles fuerzas de la imaginación interior y, por otro, el mundo exterior con el que todos hemos de convivir en colectividad, idea que el propio Hughes asegura haber extraído de la *República* de Platón en su ensayo “Myth and Education” incluido en *Winter Pollen* (Hughes, 1994: 136-153).

En cuanto a Carol Ann Duffy, según hemos ya señalado, puede destacarse en primer lugar que es la actual poeta laureada de la Corona británica (y la primera mujer en desempeñar ese puesto de cuestionado y fluctuante prestigio). Nacida en Glasgow en 1955, se licenció en filosofía en la Universidad de Liverpool en 1977, y publicó en 1985 su primer libro, *Standing Female Nude*, que fue objeto de una excelente acogida crítica (para un resumen de su biografía, cf. Rees-Jones 2001: ix-x). El éxito de Duffy le ha hecho aparecer relativamente pronto en historias de la literatura inglesa ya consagradas (cf. Carruthers, 2004: 675; para un panorama de la producción de Duffy, cf. Michelis & Rowland, 2003: 5-28, donde lógicamente no se trata de *Rapture*, el último poemario de Duffy hasta la fecha, aparecido en 2005). La figura de Duffy, sin embargo, ha padecido una especie de obsesión taxonómica que, como ha señalado Rees-Jones (2001: 5) se resuelve de la mejor manera admitiendo que de las etiquetas con las que se le ha querido calificar (‘poeta escocesa’, ‘poeta feminista’, ‘poeta de la clase trabajadora’, ‘poeta lírica’, ‘poeta dramática’ ...) hay que admitir o todas o ninguna.

La presencia de mitos griegos en la obra de Duffy ha sido subrayada casi con asiduidad por varios clasicistas, en ese afán a veces exagerado por demostrar una

vigencia de lo antiguo que se percibe como amenazada (cf. Brown, 1999: 448-449; Fantham, 2004: 145; Hardwick, 2004: 346). En especial, *The World's Wife* (1999), poemario construido casi en su totalidad sobre el recurso del monólogo dramático (cf. Garrett, 2002), constituye una auténtica autobiografía en clave metafórica en la que Duffy somete a revisión relatos procedentes de la cuentística infantil, de la historia y de la mitología, para convertirlos en fábulas feministas de hoy en día que, según ha señalado Rees-Jones (2001: 26-27), tienen sus paralelos en autoras como Anne Sexton o Angela Carter. Así, ateniéndonos a los poemas de asunto mitológico, Duffy dedica composiciones a Medusa, Circe, Penélope o Deméter, pero también a Eurídice y a unas imaginadas esposas de Midas, Tiresias, Sísifo e Ícaro que ni asoman en los textos antiguos. Nos centraremos a partir de aquí en varios de ellos, por las razones que explicamos a continuación.

3. Pigmalión, Tiresias, Midas y sus *partenaires* según Ovidio, Hughes y Duffy

De los veinticuatro *tales* en los que Hughes recrea otros tantos relatos de Ovidio, para lo que recurrió, según Weissbort (2003: 107), a la traducción en la colección Loeb de F. J. Miller (1917) y a la antigua versión de Arthur Golding (1567), hay cinco cuyo asunto sirve también a Carol Ann Duffy para construir algunos de los poemas de *The World's Wife*. Así, uno de los últimos textos del poemario de Duffy nos presenta una “Demeter” (Duffy, 1999: 76) que es la imagen de cualquier madre alborozada y aliviada ante el regreso de su hija tras prolongada y peligrosa separación, y Hughes (1997: 53-67) elabora, siguiendo muy de cerca la extensa narración de las *Metamorfosis* (5, 341-571), un “The Rape of Proserpina” (Hughes, 1997: 53-67) en el que conserva el arranque himnico del original y actualiza el patetismo de Ceres y sus sentidos discursos de madre privada de su hija.

El caso de Tetis violada por Peleo en un segundo intento que tiene éxito gracias a los consejos del dios marino Proteo (Ovidio, *Met.* 11, 221-265) es también tratado por Hughes en su “Peleus and Thetis” (Hughes, 1997: 101-104), donde dulcifica el final imaginando que Peleo desata a Tetis y masajea las extremidades de la deidad, que parecería acceder al contacto carnal casi de buena gana; el segundo poema de *The World's Wife* (Duffy, 1999: 5-6) lleva como título “Thetis”, y en él, tras explotar mediante extensa *amplificatio* las sucesivas transformaciones a las que, según relata la propia Tetis, recurrió para evitar a Peleo, Duffy hace que la diosa termine celebrando su maternidad como la auténtica y definitiva transformación (cf. Wainwright, 2003: 55; Merten, 2004: 266), por más que a su vástago Aquiles le aguardase el conocido destino aciago.

Son, sin embargo, los otros tres relatos los que más nos interesan aquí, porque aunque en el caso de Hughes son similares al resto en características y tratamiento, en el de Duffy tienen en común el estar diseñados como monólogos interiores de los personajes femeninos del mito. De este modo, la historia de Pigmalión es narrada en *The World's Wife* por la estatua que se transforma en ser humano, y las de Tiresias y Midas por las supuestas esposas de ambos, que en las *Metamorfosis* no aparecen ni siquiera mencionadas.

3.1. Pigmalión

Buena parte del libro décimo de las *Metamorfosis* está puesto en boca de Orfeo: tras haber perdido a su querida Eurídice por segunda y definitiva vez, Orfeo no sólo desiste de entablar otra relación, sino que incluso abomina del contacto con mujer alguna; canta por ello las historias de varios amores desproporcionados o desgraciados, como el homosexual de Júpiter por Ganimedes, el incestuoso de Mirra por su padre Cíniras y el que nos ocupa de Pigmalión por un ser inanimado (*Met.* 10, 243-297). El carácter argumentalmente heterogéneo de las *Metamorfosis* ha granjeado a esta obra, como es bien sabido, que la crítica le haya regateado intermitentemente su unidad durante siglos, pero es también la razón por la que Ovidio ha destacado en el arte de idear y formular las transiciones más variadas e ingeniosas de un episodio al siguiente. Es ésta una dificultad que se le aparece a quien desea adaptar cualquier relato ovidiano: el tenor verbal del comienzo siempre enlaza con lo anterior, y casi nunca se ofrece al lector un arranque ‘aislable’ de la narración. Es el caso de Pigmalión, cuya historia se introduce recordando que el escultor rehúye el contacto femenino (igual que Orfeo, que es quien canta el episodio) atemorizado por los recientes acontecimientos protagonizados por las Propétides, mujeres que ofrecieron a su huésped como sacrificio humano a los dioses (*Met.* 10, 243-246: “*Quas quia Pygmalion aeuum per crimen agentes / uiderat, offensus uitiiis quae plurima menti / femineae natura dedit, sine coniuge caelebs / uiuebat thalamique diu consorte carebat.*”).

Acaso por interés directo en el tema, o porque la fidelidad a la línea narrativa del original le obligaba a mantener cierta coherencia, Hughes también incluye en su “Pygmalion” (1997: 144-150) la versión ovidiana de estas Propétides impías. En efecto, Hughes conecta ambos relatos apelando a la repulsión que experimenta un Pigmalión caracterizado de modo mucho más misógino que el de Ovidio (cf. Brown, 1999: 219-221), ya que imagina el útero femenino como una araña de cuya red es imposible escapar y que le infunde un terror incontrolable (Hughes, 1997: 145):

The spectacle of these cursed women sent
Pygmalion the sculptor slightly mad.
He adored woman, but he saw
The wickedness of these particular women
Transform, as by some occult connection,
Every woman's uterus to a spider.
Her face, voice, gestures, hair became its web.
Her perfume was a floating horror. Her glance
Left a spider-bite. He couldn't control it.

El proceso por el que Pigmalión se enamora de su creación es también presentado por Hughes con tintes considerablemente más oscuros. Ovidio, en tan solo tres versos, hace que Orfeo relate tanto la decisión del escultor como el amor inmediato que experimenta hacia su obra (*Met.* 10, 247-249):

*interea niueum mira feliciter arte
sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci
nulla potest, operisque sui concepit amorem.*

Para Hughes, sin embargo, Pigmalión, padeciendo la “phobia” que padece hacia el género femenino, es poseído por un sueño, inconsciente e involuntario, pero que se apodera de su deseo (Hughes, 1997: 146):

Yet he still dreamed of woman.
He dreamed
Unbrokenly awake as asleep
The perfect body of a perfect woman –
Though this dream
Was not so much the dream of a perfect woman
As a spectre, sick of unbeing,
That had taken possession of his body
To find herself a life.

No resulta difícil ver en este Pigmalión, aun cuando Hughes no quisiera referirse a ello conscientemente, una imagen de la tan extendida y denunciada tensión actual entre el temor varonil por los rasgos físicos y morales de las mujeres ‘reales’, por un lado, y la idealización exclusivamente visual y ‘cosificada’ del cuerpo femenino, por otro (cf. Merten, 2004: 275-279). Es sin embargo esa ensoñación, a la que Hughes confiere voluntad propia (cf. Brown, 2009: 287-288), la que impulsa a Pigmalión a esculpir la figura de la mujer maravillosa, ideal, superior a todas las reales, pero que recibe su forma mientras el artista sufre una especie de trance (Hughes, 1997: 146):

She moved into his hands,
She took possession of his fingers

And began to sculpt a perfect woman.
 So he watched his hands shaping a woman
 As if he were still asleep. Until
 Life-size, ivory, as if alive
 Her perfect figure lay in his studio.

El relato de Hughes prosigue, después, en líneas ya muy paralelas a las de las *Metamorfosis*. Pigmalión se admira de la belleza de la estatua, la acaricia, la adorna con joyas y vestidos –aunque ello no consigue que parezca más hermosa que en su mera desnudez: “*nec nuda minus formosa uidetur*” dice Ovidio (*Met.* 10, 266), mientras que Hughes (1997: 148) habla de “the greater beauty of her naked beauty”–. Luego, al igual que en Ovidio, el Pigmalión de Hughes llega a acostar a la estatua en su lecho; por fin, suplica a Venus, durante las fiestas celebradas en honor de la diosa, dar con esposa “*similis ... eburneae*” (10, 276), y al regresar a casa encuentra para su sorpresa que su obra inanimada (“his ivory obsession”) responde a sus caricias y cobra vida. En la descripción del despertar de la estatua, Hughes conserva las alusiones al calor y la blandura que adquiere la piedra, y también el símil ovidiano de la cera para aunar ambas ideas. La estatua de Hughes da también muestras de ser casta e inocente, y por ello se ruboriza, como la de Ovidio, al sorprenderse a sí misma, en su primer acto de conciencia, besando a su amante (Hughes, 1997: 150):

She woke to his kisses and blushed
 To find herself kissing
 One who kissed her,
 ...

Hughes cierra su versión manteniendo estrecha fidelidad al original: la unión es bendecida por Venus, la diosa que la hizo posible, y a los nueve meses nació Pafo, la hija de Pigmalión que dio, desde entonces, nombre a aquella isla.

La intención de Carol Ann Duffy, como ya hemos señalado, no es la de establecer un diálogo tan cercano con el original de Ovidio, sino que toma como pretexto la narración de las *Metamorfosis* para imaginar el punto de vista de la mujer del mito, en este caso la estatua, que encarnaría de manera muy evidente la pasividad como cualidad esencialmente femenina que esta poeta ha explorado en otras obras, como *Standing Female Nude* (cf. Dimarco, 1998). El punto de arranque del monólogo que constituye “Pygmalion’s Bride” (Duffy, 1999: 51-52), consecuentemente, es el de la quietud de la estatua, que alberga la esperanza de no ser perturbada, tocada por un ‘él’ que puede aludir tanto al escultor del mito como al hombre en general:

Cold, I was, like snow, like ivory.
I thought *He will not touch me*,
but he did.

A partir de ahí, la estatua experimenta los avances del escultor como la agresión –física y verbal– que padecería cualquier mujer que, por formularlo de la manera más suave que permiten las ambiguas palabras del poema, recibe atenciones no deseadas por parte de un varón.

He kissed my stone-cool lips.
I lay still
as though I'd died.
He stayed.
He thumbed my marbled eyes.

Durante varios versos, se construye el contraste entre la insistencia del hombre –Pígalión– a pesar de la total ausencia de reacción de la mujer –la estatua–. El asedio pasa por los obsequios, las “*conchas teretesque lapillos*” (*Met.* 10, 260) que Pígalión lleva a la estatua y que son “*grata puellis munera*” (*Met.* 10, 259-260), y por las joyas con las que la adorna (“*dat digitis gemmas, dat longa monilia collo, / aure leues bacae, redimicula pectore pendent*”; *Met.* 10, 264-265). Duffy conserva unos cuantos elementos de la secuencia ovidiana de regalos, que la hacen reconocible si se compara con la del original, y da un nuevo sentido, claramente irónico, al “*grata puellis*” del narrador de las *Metamorfosis*, que se transforma en un “girly things” puesto por la estatua en boca de su pretendiente (1999: 51):

He brought me presents, polished pebbles,
little bells.
(...)
He brought me pearls and necklaces and rings.

He called them *girly things*.

El apremio físico del Pígalión de Duffy se hace también eco de la narración de Ovidio. El pasaje de las *Metamorfosis* (10, 258) menciona el temor de Pígalión de que en el cuerpo de la estatua aparecieran moratones (“*metuit pressos ueniat ne liuor in artus*”); el poema de Duffy evoca ese mismo miedo, aunque invertido, ya que la ausencia de marcas físicas se presenta como una frustración más de Pígalión ante la falta de resultado de sus esfuerzos amoroso-sexuales (Duffy, 1999: 52):

He let his fingers sink into my flesh,
he squeezed, he pressed.
I would not bruise.
He looked for marks,

for purple hearts,
...

La dimensión de agresividad, evidente en los versos anteriores, se aumenta en los que los siguen, aunque Duffy (1999: 52) continúa erigiendo ante el lector una estatua-mujer impasible:

His nails were claws.
I showed no scratch, no scrape, no scar.

El asalto final y decisivo, sin embargo, es, como anunciábamos más arriba, verbal (cf. Dowson & Entwistle, 2005: 235-236): tras acomodarla en el lecho –otro eco de Ovidio–, Pigmalión habla y habla forzando al máximo sus argumentos, ante los que parece que la estatua va a proseguir incólume (Duffy, 1999: 52):

He propped me up on pillows,
jawed all night.
My heart was ice, was glass.
His voice was gravel, hoarse.
He talked white black.

La tensión narrativa acumulada se desata justo entonces. En Ovidio, la reacción de la estatua es, según hemos visto ya, la de una muchacha cándida que se ruboriza ante su primera y leve experiencia sexual –la del beso de Pigmalión–, que es también su primera experiencia en términos absolutos, ya que hasta entonces era un ser inanimado (*Met.* 10, 292-294):

... *dataque oscula uirgo*
sensit et erubuit, timidumque ad lumina lumen
attollens pariter cum caelo uidit amantem.

Duffy (1997: 52), sin embargo, hace que la estatua, la “novia de Pigmalión”, nos relate una reacción en la que se despliega toda la fuerza de una mujer entregada a un acto sexual apasionadísimo:

So I changed tack,
grew warm, like candle wax,
kissed back,
was soft, was pliable,
began to moan,
got hot, got wild,
arched, coiled, writhed,
begged for his child,
and at the climax
screamed my head off –
all an act.

Como puede verse, Duffy conserva las imágenes ovidianas del calor corporal (“*uisa tepere est*”, dice Ovidio en *Met.* 10, 281) y de la cera (“*ut Hymettia ... cera*”; *Met.* 10, 284-285), y frente a su rigidez mantenida hasta entonces, ahora es “pliable”. A partir de ahí la cosa no se queda en lo suave y dúctil, sino que a esa blandura inicial le sucede un repertorio completo de intensos gestos físicos de gozo, abandono y entrega que llega a incluir el deseo de concebir el hijo de Pigmalión. El poema acaba, justo después, con dos versos más, en los que la “novia de Pigmalión” recuerda la respuesta de su amante ante tal demostración de entusiasmo y ardor (Duffy, 1997: 52):

And haven't seen him since.
Simple as that.

Pigmalión, así, prefería la estatua como estatua, la mujer como objeto manejable y que no reacciona: su huida es fruto, puede deducirse, del rechazo o incluso del temor ante la sexualidad femenina independiente y plenamente expresada (cf. Wainwright, 2003: 53), hecho al que no hay que dar muchas vueltas para extraer de él varias moralejas de aplicación contemporánea a las que, con toda sutileza, apunta Duffy. El amor de Pigmalión hacia su obra solo puede consumarse y tener final feliz, como en Ovidio y en la adaptación de Hughes, si la mujer animada por Venus conserva en buena medida la pasividad de la estatua que había sido.

3.2. *Tiresias*

El episodio de Tiresias es muy breve en Ovidio (*Met.* 3, 316-338): a lo largo de poco más de una veintena de versos, y tras haber relatado el nacimiento de Baco, el narrador comienza introduciendo una de sus habituales transiciones (“*Dumque ea ... geruntur ...*”; *Met.* 3, 316) y presenta entonces la escena de conversación relajada y medio de chanza entre Júpiter y Juno; en ella, los esposos discuten sobre cuál de los dos sexos experimenta mayor placer en el acto sexual, y cada uno de los dioses lo atribuye al sexo contrario. Eligen a Tiresias para dirimir la discusión, pues en una ocasión, al separar a palos a dos enormes serpientes que copulaban, había sido convertido en mujer, estado en el que permaneció siete años, hasta que volvió a encontrarse a las mismas serpientes, que volvió a apalear, con lo que recuperó su sexo original. Consultado el árbitro cualificado que, por tanto, es Tiresias, da la razón a Júpiter, por lo que Juno, contrariada, se venga dejándole ciego; para compensarle, y ya que, dice Ovidio, un dios no puede deshacer lo que ha hecho otro, Júpiter otorga a Tiresias el don de la profecía. De ahí se pasa ya al mito de Narciso, sobre el que Tiresias pronunció una profecía nada más nacer.

El elemento dramático de la situación es explotado al máximo por Hughes, que compone su “Tiresias” (Hughes, 1997: 72-73) en forma de diálogo únicamente interrumpido por las frases del narrador que van dando entrada a los intervinientes, Júpiter y Juno. Hughes comienza introduciendo un Júpiter que, frente a la más sencilla afirmación que se encuentra en Ovidio (“*maior uestra profecto est, / quam quae contingit maribus ... uoluptas*”; *Met.* 3, 319-320), cuantifica cuán mayor es el placer femenino que el masculino (nueve veces) y lo relaciona con la desproporción en el esfuerzo invertido por cada una de las partes, que sería mitad y mitad (Hughes, 1997: 72):

One time, Jupiter, happy to be idle,
Swept the cosmic mystery aside
And draining another goblet of ambrosia
Teased Juno, who drowsed in bliss beside him:
‘This love of male and female’s strange a business.
Fifty-fifty investment in the madness,
Yet she ends up with nine-tenths of the pleasure.’

En la versión de las *Metamorfosis*, se decide simplemente consultar “al sabio Tiresias” (“*placuit quae sit sententia docti / quaerere Tiresiae*”; *Met.* 3, 322-323), y Ovidio recuerda los particulares de la historia ya señalados que harían de él un juez adecuado. Hughes, sin embargo, prefiere conservar la forma del diálogo, y es Júpiter quien conoce el caso del adivino y se lo relata a Juno para proponérselo como árbitro (Hughes, 1997: 72):

Jupiter laughed aloud: ‘We have the answer.
There is a fellow called Tiresias.
...’

Acabado el breve relato del dios, la Juno de Hughes acepta la propuesta, convencida de que Tiresias le dará la razón, y aprovecha para recriminar a Júpiter sus correrías extramatrimoniales, a las que las víctimas de su marido se someterían involuntariamente (Hughes, 1997: 73):

‘He’ll explain,’ cried Juno, ‘why you are
Slave to your irresistible addiction
While the poor nymphs you force to share it with you
Do all they can to shun it.’

Formulada la pregunta por Júpiter (“In their act of love / Who takes the greater pleasure, man or woman?”) Tiresias da la razón a Júpiter incluso en los términos numéricos que el padre de los dioses había planteado a su mujer y el futuro adivino no había oído (“‘Woman,’ replied Tiresias, ‘takes nine-tenths.’”). El episodio se desenlaza, entonces, con la ira desproporcionada (dicen Ovidio y

Hughes) de Juno, la venganza de la diosa y la compensación que Júpiter concede a Tiresias, que Hughes nombra recurriendo al concepto querido para cierta modernidad de la visión interior y la percepción ampliada (Hughes, 1997: 73):

Juno was so angry – angrier
Than is easily understandable –
She struck Tiresias and blinded him.
'You've seen your last pretty snake, for ever.'
But Jove consoled him: 'That same blow,' he said,
'Has opened your inner eye, like a nightscope. See:

'The secrets of the future – they are yours.'

Duffy, como en el caso de Pigmalión, imagina un relato en primera persona, titulado "*from Mrs Tiresias*" (Duffy, 1999: 14-17) y puesto en boca de la esposa de Tiresias, que se desarrolla en cuatro movimientos. La Sra. Tiresias comienza dejando claro su asombro retrospectivo ante el inexplicable suceso (Duffy, 1999: 14):

All I know is this:
he went out for his walk a man
and came home female.

El caso es, continúa la Sra. Tiresias, que mientras esperaba el regreso de su esposo durante una tarde fatal escuchó una especie de trueno en el bosque y sufrió el asalto de un extraño presentimiento (Duffy, 1999: 14):

... I heard,
at about 6 p.m.,
a faint sneer of thunder up in the woods
and felt
a sudden heat
at the back of my knees.

Y es que ya había anunciado antes que su percepción de la realidad y de la naturaleza es mucho más aguda que la de su marido, a pesar de que se resigna a no alardear de ella (Duffy, 1999: 14):

He liked to hear
the first cuckoo of spring
then write to *The Times*.
I'd usually heard it
days before him
but I never let on,

con lo que al menos se insinúa una inversión de papeles: es la Sra. Tiresias la dotada con algo comparable al don de la premonición, y no el propio Tiresias, que

además de enterarse tarde del canto del cuco se cree en el deber de anunciarlo públicamente.

El partido que se le puede sacar a la situación así presentada es evidente, y el primer movimiento del monólogo de la Sra. Tiresias culmina en una suerte de anagnórisis no deseada: tras haber barruntado el acontecimiento fatal, la esposa de Tiresias se está arreglando antes de acostarse y, en el espejo, ve una imagen de la que proviene una voz que le hace, literalmente, desmayarse. Aparece su marido, sí, pero en forma de mujer (Duffy, 1999: 15):

The eyes were the same.
But in the shocking V of the shirt were breasts.
When he uttered my name in his woman's voice I passed out.

El segundo movimiento del relato de la Sra. Tiresias, que mantiene siempre los posesivos y pronombres masculinos cuando se refiere al *transgendered* Sr. Tiresias, cuenta el intento de adaptación a la nueva situación: es ella la que, jugando a como que su marido tenía una hermana gemela, le enseña a secarse el pelo y le presta su propia ropa; en tal contexto, Duffy no resiste la tentación de retratar a un hombre que inopinadamente se ha convertido en mujer en el trance de su primera y sucesivas menstruaciones (Duffy, 1999: 15-16):

Then he started his period.

One week in bed.
Two doctors in.
Three painkillers four times a day.
And later
a letter
to the powers that be
demanding full-paid menstrual leave twelve weeks per year.

La convivencia se hace, con el tiempo, insostenible (“It got worse”, dice la Sra. Tiresias), y el tercer movimiento de su relato nos sitúa ya “after the split”. La Sra. Tiresias ve entonces de vez en cuando a su antiguo marido, ya una mujer, del brazo de hombres poderosos, con los que, la Sra. Tiresias asegura, su marido nunca llegaría a consumir una innombrable relación sexual, no sabemos si porque le reprocha a Tiresias su inactividad ‘marital’ o porque le considera todavía un hombre que no accedería a perder su virilidad en un intercambio, desde su perspectiva, aún homosexual (Duffy, 1999: 16):

...
though I knew for sure
there'd be nothing of *that*

going on

...

Por fin, el cuarto y último movimiento con el que la Sra. Tiresias cierra su relato evoca un encuentro casual: ella, acompañada de su amante, tropieza en un baile con su antiguo marido-mujer. Las palabras que escoge Duffy retrasan deliberadamente revelar que el sexo de la nueva pareja de la Sra. Tiresias es femenino, lo que no deja de añadir al relato una nueva simetría (Duffy, 1999: 17; obsérvese que se sigue aludiendo al Tiresias feminizado como 'he'):

*And this is my lover, I said,
the one time we met
at a glittering ball
under the lights,
among tinkling glass,
and watched the way he stared
at her violet eyes,
at the blaze of her skin,
at the slow caress of her hand on the back of my neck;*

...

Es solo en ese momento, en el que a Tiresias le queda constancia de la relación homosexual de su mujer debido a la actitud física de ambas en público, cuando la narradora utiliza por fin términos femeninos para referirse al nuevo Tiresias femenino; el poema acaba, así, con un apretón de manos en el que la Sra. Tiresias reconoce la nueva situación sexual, tanto propia como de su antiguo cónyuge (Duffy, 1999: 17):

*and I noticed then his hands, her hands,
the clash of their sparkling rings and their painted nails.*

3.3. *Midas*

En el largo ciclo que Ovidio arma alrededor de Orfeo llega el momento en el que el poeta-cantor ha muerto, despedazado por las Ménades, y es a continuación cuando en las *Metamorfosis* se introduce el relato que protagoniza el rey Midas (*Met.* 11, 85-145). Baco rinde honores a la muerte de Orfeo y recorre con su séquito varios lugares con ese fin, pero en su compañía falta Sileno, capturado por unos campesinos frígios que lo llevan ante Midas, su rey. Midas, que ya había sido iniciado en los misterios de Baco por Orfeo, reconoce a Sileno, y celebra hasta diez días de fiestas en su honor. Al undécimo, lo lleva ante Baco, que, agradecido, le ofrece a Midas otorgarle el don que solicite. Midas pide que todo aquello que entre

en contacto con su cuerpo se transforme en oro, y el dios, decepcionado por la insensata petición de Midas, se lo concede. Midas emprende el regreso a su palacio, y por el camino va comprobando cómo en efecto funciona su don y se entusiasma al imaginar a cuánto podrán ascender las nuevas riquezas así obtenidas; al llegar al palacio ordena que le sirvan una suculenta cena, y es entonces cuando se da cuenta de que no puede comer ni beber: todo cuanto tocan sus manos, sus dientes o su boca, sea sólido o líquido, se transforma en oro incomedible. Midas, desesperado, le pide a Baco que le libere de ese don; Baco accede, y le ordena que ascienda el curso del río Pactolo hasta su mismo nacimiento, donde deberá zambullirse. El agua limpia a Midas del oro que había acumulado en su cuerpo, y desde entonces el Pactolo es un río aurífero que esparce también el metal por los campos que riega su corriente.

En su reelaboración del mito, Hughes propone un “Midas” (1997: 201-211) en el que exagera los rasgos negativos del personaje y decide proponerlo como ejemplo moral de avaricia y estupidez humana: así, nos presenta un díptico en el que el primer cuadro lo llena la historia del maldito don concedido por Baco, y el segundo el relato de Midas castigado con orejas de burro por su disconformidad con la victoria de Apolo en su competición poética con Pan (contenido en *Met.* 11, 146-193). Es cierto que Ovidio va anunciando en su narración el pésimo resultado en que ha de acabar la merced del dios: la gracia que concede es un “*gratum sed inutile ... arbitrium*” (*Met.* 11, 100-101); de Midas, antes de abrir la boca, ya se dice que va a utilizar mal el don obtenido (“*ille male usurus donis ait: ...*”; *Met.* 11, 102); las nuevas facultades de Midas serán inevitablemente perjudiciales (“*nocitura ... munera*”; *Met.* 11, 104); y Midas, en fin, se aleja de Baco “recreándose en una desgracia” de la que aún no es consciente (“*laetus abit gaudetque malo*”; *Met.* 11, 106). Sin embargo, cuando Hughes narra la escena en la que Midas acepta la oferta de Baco, desarrolla un detallado discurso indirecto en el que se retrata a un Midas constitutivamente avaro, podríamos decir (Hughes, 1997: 201-202):

Midas was overjoyed
 To hear this first approach, so promising,
 Of his peculiar horrible doom.
 He did not have to rack his brains.
 A certain fantasy
 Hovered in his head perpetually,
 Wistfully fondled all his thoughts by day,
 Manipulated all his dreams by night.
 Now it saw its chance and seized its tongue.
 It shoved aside
 The billion – infinite – opportunities
 For Midas

To secure a happiness, guaranteed,
 Within the human range
 Of what is possible to a god.
 It grasped, with a king's inane greed,
 The fate I shall describe.

Al igual que en los casos anteriores, el conjunto del poema de Hughes sigue las líneas del pasaje correspondiente de las *Metamorfosis*, aunque por supuesto no de manera servilmente literal, sino que el poeta inglés introduce sus propias imágenes, de cuyo cariz puede dar perfectamente el tono aquella con la que cierra este episodio. Tras la ablución purificadora de Midas, los campos regados por el Pactolo están endurecidos y los terrones amarillean (*Met.* 11, 144-145): “*nunc quoque iam ueteris percepto semine uenae / arua rigent auro madidis pallentia glaebis.*” Hughes evoca esta misma imagen, pero prefiere añadir modernas referencias a las palomitas de maíz y al buscador de oro californiano (Hughes, 1997: 205):

Even today the soil of its flood plain
 Can be combed into a sparse glitter.
 And big popcorns of gold, in its gravels,
 Fever the fossicker.

Por su parte, la escena que plantea Duffy al principio de su “Mrs Midas” (1999: 11-13) es muy similar a la de “*from Mrs Tiresias*”: la esposa espera en el ambiente doméstico que le es propio (aquí descrito con más morosidad) el regreso al hogar, ya cuando atardece, de su marido, a quien percibe en la distancia. La primera de las once estancias de seis versos en las que la Sra. Midas cuenta su historia dice así (Duffy, 1999: 11):

It was late September. I'd just poured a glass of wine, begun
 to unwind, while the vegetables cooked. The kitchen
 filled with the smell of itself, relaxed, its steamy breath
 gently blanching the windows. So I opened one,
 then with my fingers wiped the other's glass like a brow.
 He was standing under the pear tree snapping a twig.

La Sra. Midas observa entonces con más atención y ve que la rama que su marido tiene en sus manos es de oro; tras la rama, la secuencia de objetos que se van dorando ante los ojos de la Sra. Midas sigue la del original de Ovidio: una fruta, partes de las puertas de la residencia de Midas. Midas entra por fin en casa, y al sentarse a cenar revela su estúpido e insensato entusiasmo (Duffy, 1999: 11):

The look on his face was strange, wild, vain. I said,
 What in the name of God is going on? He started to laugh.

Sentado ante la cena, Midas convierte en oro el primer plato (mazorcas de maíz, que pueden considerarse equivalentes de las espigas que el Midas de Ovidio recogía en las *Metamorfosis*) y el vino que se lleva a los labios (“a fragrant, bone-dry white from Italy”, recuerda la Sra. Midas). La evidencia ya no se puede negar, y el matrimonio tiene una conversación en la que Midas se explica. La reacción interna de la Sra. Midas, indignada por la obcecación de su marido en pretender alcanzar un deseo insensato, es la siguiente (Duffy, 1999: 12):

... I couldn't believe my ears:

how he'd had a wish. Look, we all have wishes; granted.
But who has wishes granted? Him. Do you know about gold?

Como consecuencia, la Sra. Midas decide que a partir de entonces deberán dormir en camas separadas, con lo que él queda relegado “below, turning the spare room / into the tomb of Tutankhamun.” Y después, “he had to move out”, visto que la situación persistía. Midas es después recluido en una caravana que poseía el matrimonio, que sitúan en un lugar apartado de un bosque vecino. Ella le visita discreta y periódicamente, aunque cada vez con menos frecuencia y avergonzada tanto de sí misma como del peligro que supone su marido (Duffy, 1999: 12):

And then I came home, the woman who married the fool
who wished for gold. At first I visited, odd times,
parking the car a good way off, then walking.

Por fin, en una de sus visitas, la Sra. Midas puede confirmar la estupidez de su marido: igual que en el caso del relato de Ovidio, el Sr. Midas es presa de una caprichosa y errada preferencia por la música de Pan (Duffy, 1999: 13):

... He was thin,
delirious; hearing, he said, the music of Pan
from the woods. Listen. That was the last straw.

Tras esa gota que colma el vaso, el matrimonio se rompe, y lo que la Sra. Midas reprocha a su marido en los últimos versos no es tanto su estupidez como el egoísmo de no haberla tenido a ella en cuenta antes que a los insensatos deseos de oro (Duffy, 1999: 13):

What gets me now is not the idiocy or greed
but lack of thought for me. Pure selfishness. ...

Con todo, y ese es el lamento con el que termina el poema, a veces la Sra. Midas aun hoy en día se acuerda de su marido, e incluso le echa de menos:

... I miss most,
even now, his hands, his warm hands on my skin, his touch,

con lo que se alude, precisamente, a la capacidad que pierde Midas en el momento que adquiere su don: si todo lo que toca se convierte en oro, aquello que en una relación amorosa puede considerarse ‘lo tocado’ por excelencia, esto es, la persona amada, se convierte en intocable. La irreflexiva elección de Midas excluye inevitablemente la continuidad física de su relación amorosa, sacrificada por unas riquezas de las que no podrá disfrutar. Los versos finales justifican, pues, el enfado y la acusación de la Sra. Midas.

4. Conclusiones

José Carlos Fernández Corte (2008: 196), en su introducción a las *Metamorfosis* de la Biblioteca Clásica Gredos, ha explicado con acierto los motivos del éxito renovado de la obra de Ovidio en una época, la nuestra, que “aprecia el arte de la variación culta de historias conocidas, las segundas versiones, las reinterpretaciones y las relaciones irónicas entre diversos medios artísticos para expresar, de manera inteligente y actualizada, historias tradicionales.” Es por esto por lo que poetas centrales de la literatura inglesa reciente deciden acudir a los relatos ovidianos: en un caso, el de Hughes, para reelaborarlos en la lengua poética contemporánea, explorar de manera indirecta los acontecimientos terribles de su propia experiencia vital y dotar a los nuevos poemas así contruidos de elementos que el lector moderno identifique con su propia subjetividad; en el otro, el de Duffy, para jugar con los puntos de vista alternativos a los de la narración original y proponer una lectura ‘femenina’ en la que las mujeres, aunque casi nunca victoriosas, constituyen, como ha dicho Wainwright (2003: 53), los auténticos “héroes griegos” de las historias contadas.

Bibliografía

1. Textos

- DUFFY, Carol Ann. *The World's Wife*. Londres: Picador, 1999.
 DUFFY, Carol Ann. *Rapture*. Londres: Picador, 2005.
 HUGHES, Ted. *Winter Pollen. Occasional prose*. Ed. William Scammell. Londres: Faber & Faber, 1994.
 HUGHES, Ted. *Tales from Ovid: twenty-four passages from the 'Metamorphoses'*. Londres: Faber and Faber, 1997.
 HUGHES, Ted. *Collected Poems*. Ed. Paul Keegan. Londres: Faber & Faber, 2003.
 P. OVIDI NASONIS *Metamorphoses*. Ed. R J. Tarrant. Oxford: Oxford University Press, 2004.

2. Estudios

- BASSNETT, Susan. *Ted Hughes*. Horndon (Devon): Northcote, 2009.
- BATE, Jonathan. *Shakespeare and Ovid*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- BROWN, Sarah Annes. *The metamorphosis of Ovid. From Chaucer to Ted Hughes*. Londres: Duckworth, 1999.
- BROWN, Sarah Annes. "Classics reanimated: Ted Hughes and reflexive translation". En REES, R., 2009, pp. 282-299.
- CALABRESE, Michael A. *Chaucer's Ovidian arts of love*. Gainesville (FL): University Press of Florida, 1994.
- CARRUTHERS, Gerard. "Scottish literature: Second Renaissance". En MARCUS, Laura y Peter NICHOLLS (eds). *The Cambridge history of twentieth-century English literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 668-684.
- DIMARCO, Danette. "Exposing nude art: Carol Ann Duffy's response to Robert Browning". *Mosaic*, 1998, 31 [<http://www.umanitoba.ca/publications/mosaic>].
- DOWSON, Jane y Alice ENTWISTLE. "Postmodern transformations: science and myth". En ID., *A history of twentieth-century British women's poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 227-239.
- FANTHAM, Elaine. *Ovid's Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- FEINSTEIN, Elaine. *Ted Hughes: The life of a poet*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 2001.
- FERNÁNDEZ CORTE, José Carlos. "Introducción". En OVIDIO, *Metamorfosis. Libros I-V*. Madrid: Gredos, 2008, pp. 7-226.
- FYLER, John M. *Chaucer and Ovid*. New Haven (NJ) y Londres: Yale University Press, 1979.
- GARRETT, Jennifer. *Reconceptualising the dramatic monologue: The interlocutory dynamics of Carol Ann Duffy's poetry*. Lancaster: University of Lancaster, 2002. [recurso electrónico].
- GIFFORD, Terry. *Ted Hughes*. Londres: Routledge, 2008 (Routledge Guides to Literature).
- GUILLÉN, Claudio. "El sol de los desterrados: literatura y exilio". En ID., *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets, 1998, pp. 29-97.
- HARDWICK, Lorna. "'Shards and suckers': Contemporary receptions of Homer". En FOWLER, R.L. (ed.), *The Cambridge companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 344-362.
- HARRISON, Stephen J. "Introduction: The return of Classics". En ID. (ed.), *Living Classics: Greece and Rome in contemporary poetry in English*. Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 1-16.

- HOFMANN, Michael y James LASDUN (eds.). *After Ovid: new Metamorphoses*. Londres: Faber & Faber, 1996.
- JACOBSEN, Garrett A. “‘A holiday in a rest home’: Ted Hughes as *vates* in *Tales from Ovid*”. En REES, R., 2009, pp. 156-176.
- KNOX, Peter E. (ed.). *A companion to Ovid*. Oxford: Blackwell, 2009.
- MARTINDALE, Charles (ed.). *Ovid renewed: Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- MERTEN, Kai. “Mythen und ihre Metamorphosen: Die Rezeption von Ovids *Metamorphosen* in der zeitgenössischen englischsprachigen Lyrik”. En ID., *Antike Mythen - Mythos Antike: posthumanistische Antikerezeption in der englischsprachigen Lyrik der Gegenwart*. München: Fink, 2004, pp. 266-299.
- MICHELIS, Angelica y Antony ROWLAND (eds.). *The poetry of Carol Ann Duffy: ‘Choosing tough words’*. Manchester: Manchester University Press, 2003.
- PUGH, Syrithe. *Spenser and Ovid*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- REES, Roger (ed.). *Ted Hughes and the Classics*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- REES-JONES, Deryn. *Carol Ann Duffy*. 2ª ed. Plymouth: Northcote House & The British Council, 2001.
- TALBOT, John. “‘I had set myself against Latin’: Hughes and the classics”. *Arion*, 2006, 13, pp. 131-161.
- TATHAM, Anne-Marie. “Passion in *extremis* in Ted Hughes’s *Tales from Ovid*”. En REES, R., 2009, pp. 177-198.
- TAYLOR, Albert Booth (ed.). *Shakespeare’s Ovid: the ‘Metamorphoses’ in the plays and poems*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- TERUEL POZAS, Miguel y Vicente MONTALT I RESURRECCIÓ. “Ovidi, *Metamorfosis*, Ted Hughes...” *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 2005, 10, pp. 293-314.
- WAINWRIGHT, Jeffrey. “Female metamorphoses: Carol Ann Duffy’s Ovid”. En MICHELIS, A. y A. ROWLAND, 2003, pp. 47-55.
- WEISSBORT, Daniel (ed.). *Ted Hughes: Selected translations*. Londres: Faber & Faber, 2006.
- WILKINSON, Lancelot Patrick. *Ovid recalled*. Cambridge: Cambridge University Press, 1955.
- WILKINSON, Lancelot Patrick. *Ovid surveyed: an abridgement for the general reader of “Ovid recalled”*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.
- ZIOLKOWSKI, Theodore. *Ovid and the moderns*. Ithaca (NY) y Londres: Cornell University Press, 2005.