

TRABAJO FINAL DE MÁSTER EN TEXTOS DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA Y SU PERVIVENCIA

*Quando era niño, soñaba con las armas y el
guerrero: acercamiento a las adaptaciones
españolas de la Eneida en el siglo XX.*



Irene López Martín

Tutor: José Antonio Izquierdo Izquierdo

Curso: 2022-2023

Contenido

AGRADECIMIENTOS.....	5
Introducción y justificación.....	9
0. Estado de la cuestión.....	11
A. La lectura de los clásicos en el ámbito educativo.....	11
b. El canon y las adaptaciones.....	16
C. Las adaptaciones grecolatinas: La <i>Eneida</i>	18
1. Adaptación formal:.....	25
1.1. Estructura.....	25
1.2. Episodios:.....	27
a) ANÁLISIS DEL CONTENIDO DE LA ENEIDA EN LA VERSIÓN DE VICENTE CRISTÓBAL:.....	27
b) ANÁLISIS DEL CONTENIDO DE LA ENEIDA EN LA VERSIÓN DE ROSA NAVARRO DURÁN:.....	49
c) ANÁLISIS DEL CONTENIDO DE LA ENEIDA EN LA VERSIÓN DE MANUEL VALLVÉ:.....	67
2. Aspectos formales: Las ilustraciones.....	77
CONCLUSIONES.....	81
BIBLIOGRAFÍA.....	85

AGRADECIMIENTOS

Quiero transmitir mi sincero agradecimiento a todas aquellas personas que me han ayudado en esta etapa formativa y han colaborado en esta investigación: En primer lugar, quiero dar las gracias a mi tutor, José Antonio Izquierdo Izquierdo por haber dirigido el trabajo que pone fin a este Máster y por brindarme la oportunidad de adquirir conocimientos relacionados con la *Eneida*, obra cuyo encanto comenzó a mostrar en segundo de carrera y poderlos llevar a su vertiente didáctica. Además, no tengo palabras para agradecer su cariño, paciencia y la sabiduría que ha volcado en mí para llevar a cabo este trabajo: ha sido una suerte contar con un especialista.

En segundo lugar, a todos mis profesores, tanto de grado como de máster, ya que sin ellos no sería la misma persona que soy hoy. En tercer lugar, quiero agradecer a mi familia su apoyo incondicional, su paciencia conmigo y, por supuesto, el tiempo que me han dedicado animándome para que mire hacia adelante y no abandone, sin ponerme cortapisas, siempre desde el cariño. En cuarto lugar, a mis amigos, cuya capacidad de escucha ha sido encomiable durante este momento, teniendo en cuenta que no todos ellos tienen mi misma formación académica. Por último, quiero agradecer el honor que supone para mí el haber sido alumna de la Universidad de Valladolid.

Dux femina facti.

(Virgilio, *Eneida*, I, v. 364)

RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Máster se propone analizar tres versiones de la epopeya del pueblo romano: La *Eneida*. Su finalidad es fomentar la visibilidad de esta obra maestra que es un engranaje fundamental para comprender los argumentos de muchas películas y libros actuales y, además, la lectura del canto II de la *Eneida* forma parte de la actual EBAU. Además, se considera que la obra puede acompañar a los lectores en distintos momentos de su vida, desde una edad temprana hasta que lean la obra sin adaptar. La propuesta consta de tres partes: una basada en el análisis del estado de la cuestión, centrada en la lectura de los clásicos en el entorno educativo, el canon y las adaptaciones y las versiones de la *Eneida*; la segunda analiza las tres adaptaciones formales (Manuel Vallvé, Rosa Navarro y Vicente Cristóbal) y, por último, la tercera, orientada al empleo las ilustraciones en las versiones infantiles. Se trata, en su conjunto, de ofrecer una reflexión de estas adaptaciones españolas tomando como punto de partida la obra virgiliana.

PALABRAS CLAVE

Adaptaciones, *Eneida*, épica, infantil, juvenil, léxico, narrativo, prosa, verso, Virgilio.

PREMISA

En coherencia con el valor de la igualdad de género, pero en aras de preservar la brevedad, claridad expositiva y la existencia del neutro en castellano, todas las referencias que aparecen en este trabajo a oficios, alumnado, cargos académicos, etc., cuando no hayan sido sustituidos por términos genéricos, se encuentran utilizadas indistintamente en género masculino o femenino según el sexo de la persona a la que se haga referencia.

ABSTRACT

This Master's Degree Work aims to analyze three versions of the epic of the Roman people: *La Eneida*. Its purpose is to promote the visibility of this masterpiece which is a fundamental gear for understanding the plots of many films and books today and, in addition, the reading of chant II of the *Eneida* is part of the current EBAU. In addition, it is considered that the work can accompany readers at different times in their lives, from an early age until they read the work without adapting. The proposal consists of three parts: one based on the analysis of the state of the question, focused on the reading of classics in the educational environment, the canon and adaptations and versions of the *Eneida*; the second analyses the three formal adaptations (Manuel Vallvé, Rosa Navarro and Vicente Cristóbal) and, finally, the third, aimed at the use of illustrations in children's versions. All in all, it is a question of offering a reflection of these Spanish adaptations taking as a starting point the Virgilian work.

KEYWORDS

Adaptations, *Eneida*, epic, childish, juvenile, lexicon, narrative, prose, verse, Virgil.

PREMISE

In coherence with the value of gender equality, but in the interest of preserving the brevity, clarity of the exposition and the existence of the neutral gender in Spanish, all the references that appear in this work to trades, students, academic positions, etc., when they have not been replaced by generic terms, are used interchangeably in the masculine or feminine according to the sex of the person referred to.

Introducción y justificación

Con el presente trabajo se culmina el proceso de formación en Máster en Textos de la Antigüedad Clásica y su Pervivencia, por la Universidad de Valladolid, tal y como indica la normativa vigente, “el Trabajo de Fin de Máster supone la realización por parte del alumno de un proyecto, memoria o estudio, en el que aplique y desarrolle los conocimientos adquiridos en el seno del Máster”, “deberá permitir evaluar los conocimientos y capacidades adquiridos por el alumno dentro de las áreas de conocimiento de cada Máster, teniendo en cuenta el carácter especializado o multidisciplinar de éste y su orientación a la especialización académica o profesional, o bien a promover la iniciación en tareas investigadoras”.

En mi caso, se trata de un trabajo que analiza tres adaptaciones de la *Eneida* elaboradas por españoles (Manuel Vallvé, Rosa Navarro Durán y Vicente Cristóbal), concebido por la necesidad de reclamar un análisis de la presencia de los rasgos formales (tono épico, enumeraciones adjetivación), estructura (mantenimiento o alteración de la división virgiliana) y presencia de ilustraciones con respecto a la obra original del nacido en Andes.

Para llevarlo a cabo, se ha hecho uso de un buen puñado de disciplinas que he aprendido durante la carrera: todas aquellas que incluyen traducción y comentario de texto (imprescindibles para emprender cualquier tipo de investigación), incluyendo elementos de *realia* (Historia, Mitología, Literatura, etc.). Además, gracias a las orientaciones de mi tutor, he podido familiarizarme en este trabajo con la indispensable metodología la investigación en Estudios Clásicos; así he ido desarrollando mi conocimiento sobre las técnicas que se aplican de forma sistemática en la realización de estudios de corte filológico y las he tenido que asimilar al mismo tiempo que elaboraba estas páginas, como ya ocurrió antes con mi TFG. A pesar de que en la carrera se insiste mucho en la traducción, para el presente trabajo se ha hecho uso de todas asignaturas específicas de mi Máster: Análisis literario de textos latinos, Análisis lingüístico de textos latinos y Tradición clásica y contacto entre literaturas. Sin embargo, considero que este trabajo no se podría haber llevado a cabo sin resaltar el valor que otorgamos tanto mi tutor como yo a la gran epopeya de los romanos y el interés que mantenemos en analizar sobre todo el contenido de las adaptaciones que se pueden llevar a cabo en el ámbito educativo para fomentar la lectura de la obra virgiliana.

Se trata así de un trabajo motivado por el interés y constatación, durante la impartición de las clases, del desconocimiento de los alumnos sobre la *Eneida*, la falta de iniciación en su lectura y las dificultades que encuentran los lectores jóvenes en Latín II (2º de Bachillerato) cuando se enfrentan a la lectura del canto II de la *Eneida* original, puesto que es una de las lecturas seleccionadas para la EBAU.

Por estos motivos, nuestro trabajo comenzará con una reflexión sobre el estado de la cuestión del concepto de canon y qué obras lo conforman, qué es un clásico, cómo se ha de elaborar una adaptación de un clásico y qué rasgos personales y de formación conocemos de los tres autores que han elaborado las adaptaciones que analizamos en el presente trabajo. Posteriormente, se realiza un análisis pormenorizado de la ampliación, reducción y supresión de elementos presentes en la *Eneida* de Virgilio y, finalmente, se reflexiona la presencia y finalidad de las ilustraciones.

0. Estado de la cuestión

A. La lectura de los clásicos en el ámbito educativo

Como bien sabemos, la Historia y la Literatura¹ son procesos cíclicos, es decir, son contrapesos, por lo que cuando se produce una elevación de la cultura, inmediatamente se produce un descenso que no solamente se lleva a cabo en el panorama europeo: el posmodernismo ha producido una revolución que ha cambiado tanto la manera de investigar, también se han puesto en duda los saberes tradicionales y se ha apostado por el relativismo; en España, en época franquista² se apoyó la lectura de los clásicos y a partir de los ochenta se ha producido un declive que permanece hasta nuestros días, ya que se ha considerado que la lectura de los autores modélicos es difícil y está anticuada, por lo que se debe redirigir la mirada hacia la novedad que se acerque más a sus intereses y con ello, pensamos que en el sistema educativo se traiciona la definición de clásico, ya que los modélicos ‘no pasan de moda’ y son la base de nuestra Literatura.

La lectura entre los jóvenes está cada vez más ‘de capa caída’, ya que estos se divierten estando con sus amigos o jugando a videojuegos. El problema de la lectura y juventud es un conflicto abierto durante muchos años que se va agravando con el tiempo, porque en lugar de leer, prefieren los medios audiovisuales que hayan adaptado determinados libros. Sin embargo, uno de los problemas que acarrea el cese de la lectura es la falta de una expresión correcta y la habilidad de escribir, ya que los lectores tanto pequeños como adolescentes entran en contacto con la tecnología de manera temprana y, por ello, adulteran su escritura porque no respetan las normas ortográficas.³

Somos conscientes de que la educación, la sociedad y el modelo educativo está cambiando, ya que estamos empezando a tender hacia un ámbito eminentemente

¹ Para elaborar esta reflexión se ha hecho uso de: AYUSO COLLANTES, C. (2020): “Por una lectura de los clásicos en la adolescencia”, *Álabe: Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*, N.º 22 (julio — diciembre), págs. 1—21. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7538396> (última visita: 14/05/23).

² HUALDE, P. (2000): “...Soñaba con los héroes de la Iliada. La obra de Homero en la literatura infantil española de tema clásico (1878—1936)”, *Estudios clásicos*, Tomo 42, N.º 118, págs. 69—94. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7038> (última visita: 14/05/23).

En relación con esta época, la autora afirma dice que en estos años y exactamente en 1885 se comienza la literatura infantil en España, por lo que en este momento ya observamos que hay una determinación por hacer accesibles los textos a los pequeños lectores: pág. 69.

³ Para elaborar la reflexión sobre los ámbitos de lectura de los adolescentes:

PINDADO, J. (2004): “El desencuentro entre los adolescentes y la lectura”, *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, N.º 23 (Ejemplar dedicado a: Comunicación, música y tecnologías), págs. 167—172. Disponible en: [El desencuentro entre los adolescentes y la lectura — Dialnet \(unirioja.es\)](http://El%20desencuentro%20entre%20los%20adolescentes%20y%20la%20lectura%20-%20Dialnet%20(unirioja.es)) (última visita: 13/05/2023).

AYUSO COLLANTES, C. (2020): págs. 1—21.

tecnológico en el que se dejan de lado las letras y los libros, elementos fundamentales para el desarrollo cognitivo del ser humano desde una temprana edad.

En los institutos y colegios suele haber una lectura obligatoria que consideramos que tiene una doble finalidad: la primera de ellas, la justificación de que el centro promueve el hábito de la lectura y, la segunda de ellas reside en la intención de pretender que un alumno sea capaz por su interés de crear un hábito lector⁴. A pesar de esa buena intención por parte de los centros — realmente es una obligación⁵ según la Ley 10/2007, de 22 de junio, de la lectura, del libro y de las bibliotecas⁶—, observamos que no todos los docentes tienen un gusto desarrollado por la lectura y que, en numerosas ocasiones, en lugar de leer en el aula con sus alumnos, lo mandan como una tarea extra para casa. Con esta breve reflexión, no podemos menos que preguntar: ¿Cómo pretendemos que los alumnos quieran leer si parece un castigo?

Además de estas consideraciones previas, pensamos que tenemos que reflexionar sobre los libros que los alumnos tienen que leer, ya que depende de la elección de cada profesor en relación con la lectura de los clásicos.

Consideramos que, antes de referirnos a estas posturas que persisten en el ámbito educativo, tenemos que pensar qué es un clásico:⁷

Según la Real Academia Española, el término clásico proviene de *classicus*, *a*, *um*, cuyo significado es “de la primera clase social”, “distinguido, emitente” o “de primer orden”. La acepción número tres de este diccionario afirma que es “adj. Dicho de un autor o de una obra: Que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia”, por lo que tenemos que considerar qué y por qué motivo perdura: A todos los estudiantes se les dice que Homero, Virgilio, Sófocles, Eurípides, Plauto, Platón o Aristóteles, entre otros

⁴ AYUSO COLLANTES, C. (2020): pág. 10—11: establece que hay distintos factores que influyen en el gusto por la lectura, entre los que podemos destacar el ámbito familiar, el entorno sociocultural, el ámbito educativo y los métodos, etc. La autora muestra cierto interés por el alumno que se va desarrollando y tiene un hábito lector porque pertenece a una familia con un nivel sociocultural amplio, aunque refleja que hay otros que no disponen de él y gracias al impulso escolar leen más, aunque consideramos, como también lo hace la autora, que no se puede generalizar porque cada alumno es distinto.

⁵ IBIDEM (2020): pág. 9: La obligación de la lectura se ve impuesta desde la LOGSE (1990), persiste en la LOE (BOE, 3 de mayo 2006), en la LOMCE (BOE, 9 de diciembre de 2013) y actualmente LOMLOE (Ley orgánica 3/2020, de 29 diciembre 2020).

⁶ Se puede consultar la ley completa en: Ley 10/2007, de 22 de junio, de la lectura, del libro y de las bibliotecas: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE—A—2007—12351> (última visita: 13/05/2023).

⁷ CARREIRA, A. (2020): “El concepto de clásico y su aplicación a la literatura española”, *Lengua y signo*, N.º 15, págs. 231—239. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7701383.pdf> (última visita: 13/05/2023)

muchos, son clásicos porque sus obras los sitúan en la cúspide del esplendor literario, cada uno en su ámbito y momento temporal.

T.S. Eliot⁸ afirma que el adjetivo clásico no siempre debe tener una acepción positiva y, como afirma Carreira, si ahora le decimos a cualquier adolescente que tiene que escuchar música clásica, probablemente considere que es aburrido, ya que está ‘fuera de su zona de confort’, es decir, el adolescente no suele mirar más allá de sus gustos y aficiones particulares que suelen estar medidos por su edad y ámbito de sociabilización. Por este motivo, a pesar de que todas las acepciones de clásico quizá no sean del todo positivas — siempre teniendo en cuenta quiénes son el emisor y el receptor—, Eliot considera que es difícil no darse cuenta de que se está ante un clásico, ya que su principal característica es la madurez, un concepto complejo de definir porque piensa que un elemento (autor, obra) es maduro siempre y cuando tenga conciencia de sus predecesores y no muestre que *nihil est sub sole*, por lo que no puede innovarse. Este filólogo inglés elabora el concepto de madurez en torno a Virgilio, autor que es consciente de que los romanos tienen una herencia griega, por lo que tienen conciencia de sus precedentes culturales, literarios, legislativos...

En definitiva, podemos decir que para Eliot un clásico es aquel que permanezca latente el genio de un pueblo, por lo que Virgilio, al escribir la epopeya del pueblo romano tiene que ser un clásico por los siguientes motivos: En primer lugar, es consciente de que Homero escribió dos obras (*Ilíada* y *Odisea*) que él toma para elaborar su obra con un matiz nuevo, ya que crea un personaje (Eneas) que representa todas las labores que realiza el pueblo troyano para mantener su gloria eterna (Roma en tiempos de Augusto es un imperio) y, en segundo lugar, Virgilio muestra que, a pesar de tomar esos modelos de un autor griego —que ya sería un clásico porque es conocido en su época y, como bien sabemos, goza de una gran tradición literaria porque se ha copiado y llegó a Roma con la primera traducción de la obra griega a la lengua latina de Livio Andronico— puede renovarla a través del personaje principal que encarna los valores de un buen romano de época imperial. Por este motivo, como afirma Carreira que dijo T.S. Eliot, “la supervivencia de la literatura europea depende de nuestra continua reverencia por nuestros antepasados”⁹.

⁸ La referencia a las ideas del autor se toma del artículo citado (CARREIRA, A. (2020): pág. 233—236), se trata de la alusión a la conferencia presentada por T.S. Eliot en la Virgil Society (1944).

⁹ Cf. CARREIRA, A. (2020): pág. 236.

Sumándonos a la definición de clásico de Carreira y T.S. Eliot, Clara Ayuso Collantes considera que un clásico lo es por necesidad social porque combate el ‘antihumanismo’ en el que vivimos, incide en la definición de clásico de Calvino¹⁰ porque muestra que un clásico es aquello que permanece a pesar de las dificultades encontradas y, además, un clásico tiene un valor para un pueblo (ya sea cultural o lingüístico) y ayudan a la formación de los jóvenes lectores y, por ello, son necesarios en el sistema educativo actual¹¹.

Teniendo en cuenta estas consideraciones teóricas y reflexiones sobre qué son los clásicos, consideramos que justificamos el motivo por el que es necesario apoyar la lectura de estos, puesto que son la base de la cultura occidental y, por ello, es necesario que sean leídos en los centros educativos, aunque no de cualquier manera. Podemos considerar que en la educación conviven dos posturas en cuanto a la lectura de los clásicos: Por un lado, algunos prefieren que se lean sin adaptar, ya que, de alguna forma se ‘traiciona’ el estilo, contenido y, en definitiva, la obra escrita por el autor correspondiente; por otro lado, hay un conjunto de docentes que defienden la idea de leer los clásicos adaptados con algunos matices que consideraremos.

La postura del primer grupo, en contra de la traición de la obra y permanencia de la tradición, pensamos que ha de llevarse a cabo porque no podemos vivir eternamente leyendo adaptaciones, pero creemos que la lectura *in origine* se tiene que llevar a cabo en un momento determinado de la vida que no es el escolar. Por esta razón pensamos que, por ejemplo, un alumno de 4º de ESO no puede leer una traducción de la *Eneida* de Virgilio porque no va a comprender el hilo argumental, las alusiones a personajes, los epítetos, los mitos y las ricas descripciones virgilianas.

Por este motivo y en contraposición con esta opción que proponen los primeros, pensamos que, como afirma Rosa Navarro Durán¹², los lectores se tienen que ir ejercitando en el

¹⁰ La referencia a Calvino se toma de AYUSO COLLANTES, C. (2020): pág. 3.

¹¹ IBIDEM (2020): pág. 3—5.

¹² Para elaborar la reflexión y apoyar la lectura de las adaptaciones en el ámbito educativo hemos hecho uso de los siguientes artículos:

NAVARRO DURÁN, R. (2013): “La salvación de los clásicos: las adaptaciones fieles al original”, *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, vol. XVIII, págs. 63—75. Disponible en: [La salvación de los clásicos: las adaptaciones fieles al original | Navarro Durán | Quaderns de Filologia — Estudis Literaris \(uv.es\)](#) (última visita: 13/05/2023).

NAVARRO DURÁN, R. (2016): “Las adaptaciones de los clásicos: Puentes hacia islas de tesoros”, *EDETANIA*, N.º 49, pág. 17—28. Disponible en: [LAS LAS ADAPTACIONES DE LOS CLÁSICOS: PUENTES HACIA ISLAS DE TESOROS | Edetania. Estudios y propuestas socioeducativos. \(ucv.es\)](#) (última visita: 13/05/2023).

arte de la lectura y no pueden comenzar por leer un clásico sin adaptar, que albergue en su interior dificultades léxicas o sintácticas —por ejemplo con el uso del símil o la metáfora—, ya que un lector que se encuentra en una etapa inmadura con relación a la lectura no tiene la preparación suficiente para comprender todos los matices e ideas que presenta el autor de una obra clásica como es Virgilio. Por este motivo, la autora elabora un símil entre un tesoro y un libro, ya que, para muchos, es necesario esconder el tesoro para que solamente los que lo encuentren puedan disfrutarlo, pero ella y nosotros también consideramos que, puesto que los libros forman parte de nuestra herencia cultural, no podemos dejar de lado a estos clásicos que son “modélicos”¹³.

En relación con el mundo de las adaptaciones, que es el tema que nos ocupa en este trabajo, somos conscientes de que cualquier autor no puede hacer una adaptación, ya que, como veremos en este trabajo, las adaptaciones de una misma obra pueden tener distintas caras, en función de quién la escriba.

Según Rosa Navarro Durán, las características de una adaptación son las siguientes¹⁴:

En primer lugar, el autor de la adaptación no puede convertirse en ‘creador’, ya que su papel consiste en hacer accesible una obra para los pequeños lectores —niños y jóvenes—, por lo que no puede cambiar el contenido ni incluir ideas propias. Por este motivo, es fundamental que el autor conozca el texto que va a adaptar, porque si no es imposible que elabore una adaptación correcta.

En segundo lugar, aunque el autor tenga que ser fiel al original, puede elegir qué episodios quiere que narrar, siempre respetando su estructura, es decir, el autor tiene que tener en cuenta dos elementos: el primero de ellos es respetar la noción aristotélica sobre ‘fábula’, que afirma que se ha de preservar el inicio y el final; el segundo consiste en que el autor debe tener en cuenta cómo se desarrolla la intriga en el original para ser capaz de incluir o suprimir determinados pasajes con la finalidad de mantener el sentido de unidad de la obra —es decir, ha de mantener la coherencia—. Por el contrario, si el autor decide no mantener la fidelidad al original, está mintiendo al lector, ya que genera una idea de la obra que no es cierta, cuya falsedad descubrirá cuando sea adulto y se dará cuenta de que

NAVARRO DURÁN, R. (2006): “¿Por qué adaptar a los clásicos?”, *TK (Asociación Navarra de Bibliotecarios)*, N.º 18, págs. 17—26. Disponible en: [¿Por qué adaptar a los clásicos? — Dialnet \(unirioja.es\)](http://unirioja.es) (última visita: 13/05/2023).

AYUSO COLLANTES, C. (2020): pág. 1—21.

¹³ NAVARRO DURÁN, R. (2006): pág. 17—18.

¹⁴ Cf. NAVARRO DURÁN, R. (2013): pág. 66, 69—70 y NAVARRO DURÁN, R. (2016): pág. 25—26.

ha leído una obra que se alejaba demasiado del original y no tiene ese poso cultural que pensó que tenía.

En tercer lugar, el autor de la adaptación tiene que ser consciente de qué edad tendrán los lectores de su obra, ya que, en función de esta, podrá reducir o mantener determinados episodios —a mayor edad menor es la reducción porque se supone que la comprensión lectora es mejor y tiene menor dificultades lingüísticas y comprende mejor las alusiones culturales—.

En cuarto lugar, es necesario considerar que muchas veces la extensión de la obra la marcan las editoriales que establecen el límite que ha de tener el relato. Rosa Navarro Durán justifica que, como veremos analizando su obra *La Eneida contada a los niños*, en sus libros incluye imágenes porque es un elemento didáctico y pedagógico que ayuda a que los niños presten atención al texto. También refleja en sus reflexiones que elabora capítulos breves con la finalidad de no fatigar al pequeño lector —porque de esta forma ve que el final está más cerca— y, además, utiliza una letra con tamaño grande con una finalidad didáctica: facilitar la lectura —se recuerda que los niños tienen que aprender a leer y estas primeras lecturas siempre tienen letras más grandes que poco a poco van reduciendo su tamaño—. Por estos motivos, afirma la autora que se ve obligada —y otros muchos que se dedican a ello, por ejemplo, lo observamos también en *Mira Hamlet* (2019) traducido por Carmen Montes Cano y Barbrö Lindgren y Anna Höglund como ilustradores— a reducir el contenido debido a que la editorial le pauta el número de páginas.

Las adaptaciones son necesarias porque si se deja de leer un libro —independientemente de si el soporte es en papel o digital— parece que deja de existir y el ejercicio de la lectura es positivo porque nos transporta a otro mundo y eliminamos nuestras preocupaciones, aprendemos a contar historias, ayuda a fomentar nuestra creatividad e imaginación y, además, es el mejor camino para aprender vocabulario, mejorar nuestra ortografía y sintaxis.

b. El canon y las adaptaciones

La formación del canon¹⁵ a lo largo de la historia ha estado condicionada por la ideología e historia y, por ello, muchos autores lo consideran como algo ‘positivo’ y ‘dinámico’; en consecuencia, observamos que el canon no va a estar libre de atender a determinados

¹⁵ Para la reflexión sobre el canon: AYUSO COLLANTES, C. (2020): pág. 1—21.

factores que provocan que nunca permanezca estático. El canon depende de muchas variantes en la actualidad: las editoriales y su publicidad, la política cultural, el Estado, la universidad e instituciones educativas, los medios audiovisuales, las escuelas literarias, etc.

Actualmente se considera que el canon no es único e inamovible, sino que es plural y variable, no es sincrónico ni diacrónico, ya que podemos considerar que hay muchos cánones (universal, nacional, de un momento histórico —periodo o siglo—, temáticos, ...). El acercamiento de un lector a una obra clásica no supone que él lea y se adapte a las ideas mostradas, sino que es la obra intemporal la que aporta un beneficio al que la lee, ya que dota de sentido a su presente.

Puesto que consideramos que puede haber distintos cánones, queremos centrarnos en el ámbito educativo y, por ello, afirmamos junto con Clara Ayuso Collantes que existe un “canon pedagógico”, cuya presencia se remonta ya desde la educación culta que se daba a los burgueses, pero actualmente se centra en el ámbito de los especialistas de la literatura infantil y juvenil con la finalidad de hacer accesibles las obras. Este canon se centra en la relevancia de la formación literaria del alumno y se tiene que adaptar al nivel educativo de cada alumno¹⁶, ya que es un entrenamiento de competencia literaria que va elevando su nivel a medida que se convierte en un lector más maduro.

Los jóvenes tienen acceso a la lectura en soporte electrónico o en papel y, además, todas las editoriales han creado su propia colección de literatura juvenil—infantil (Anaya, Santillana, Vicens Vives, SM, Bruño, Edebé, Oxford, Akal, Edelvives, etc.). Estas editoriales publican obras tanto los títulos originales de algunos autores como también traducciones y recuperación de los clásicos adaptados a los pequeños lectores; por este motivo, no nos sorprende que haya un amplio abanico de temas.

En cuanto al momento en el que se debe dejar de leer una adaptación juvenil hay distintas posturas: algunos determinan que ya en bachillerato el lector tiene que estar preparado para leer un original, ya que es el momento de abandonar el canon juvenil; otros consideran que el lector tiene que dejar de leer adaptaciones a su ritmo, en función de su preparación, ya que es necesario que esté dispuesto a enfrentarse al reto de leer un

¹⁶ AYUSO COLLANTES, C. (2020): pág. 8: realiza una división del cano pedagógico puesto que considera que también se puede clasificar en niveles formativos, pero nosotros consideramos que, añadir esta breve reflexión es repetitiva, ya que hemos afirmado *supra* que el autor de la adaptación tiene que ser consciente del nivel formativo del lector.

original. Estamos de acuerdo con las dos posturas, pero advertimos de un posible problema de la segunda: si permitimos que sea el lector el que elige cuándo puede dejar la colección juvenil, es posible que, por comodidad, prefiera alargar este periodo más de lo debido, aunque, si tenemos en cuenta que actualmente en Castilla y León para la EBAU se tiene que leer el canto II de la *Eneida*, podemos considerar que ese cese de lectura de las “colecciones pedagógicas” es forzado, ya que tiene que leerlo de manera obligatoria.

Por otro lado, sobre qué persona en el ámbito educativo ha de tener mayor peso en relación con el desarrollo del gusto por la lectura, no consideramos la misma postura que Clara Ayuso Collantes porque considera que la labor de crear un ámbito lector es una tarea cuyo peso reside en el profesor de Lengua y Literatura. Nosotros consideramos que la necesidad de inculcar una necesidad lectora en el alumnado debería estar sobre toda la comunidad educativa, si bien es cierto que en asignaturas como Matemáticas o Física y Química no obligan al alumno a leer, observamos que en Inglés, Francés, Literatura Universal, Lengua y Literatura, Griego, Cultura Clásica y Latín sí que piden que el alumno lea —normalmente un libro por evaluación— un mínimo de obras durante el curso con la finalidad de fomentar la superación de obstáculos lingüísticos, mejorar su comprensión y conocer obras —ya sean adaptaciones o novedosas— que dejen en él un poso cultural o aprenda algo desconocido.

C. Las adaptaciones grecolatinas: La *Eneida*

La importancia de la adaptación de las obras grecolatinas¹⁷ permite que el niño/joven acceda a obras que no puede leer en versión original debido a su edad y la complejidad de la obra. Las lecturas de los clásicos han formado parte de la educación de grandes hombres como Montaigne, quien leyó por ejemplo, las *Metamorfosis*, *Eneida*, obras de Terencio, Plauto y Séneca, entre otros; pero también han formado parte de nuestra infancia, ya que hay un número elevado de la población a los que se les leía las *Fábulas* de Félix María de Samaniego, que coinciden con las de Esopo, por lo que muchos niños tienen ya en su mente un poso cultural grecolatino, ya que, como afirma Platón en la *República*, a los niños griegos también se les leía —ya fueran sus nodrizas o madres las que lo llevaran a cabo— fábulas.

Las adaptaciones de obras clásicas para un público infantil ya surgen en el siglo XVII en Francia, aunque está ligado a un modelo educativo; ejemplo de ello es la obra *Las*

¹⁷ HUALDE, P. (2000): pág. 70.

aventuras de Telémaco (ca.1699) de François Salignac de la Mothe —más conocido como François Fénelon, el famoso escritor, teólogo y poeta francés—, cuya fama perduró hasta el XIX como libro de enseñanza del francés para los jóvenes españoles. A pesar de estos primeros intentos, observamos que no subyace un carácter didáctico como hemos indicado *supra* que actualmente sí se marca en las adaptaciones una intención de enseñar al lector infantil y juvenil.

Consideramos relevante enunciar brevemente el papel de los autores que adaptan la obra homérica en España en los años ochenta del XIX porque dan como resultado una obra marcada por la formación del autor, las fuentes clásicas que sigue, el uso de ideas políticas y religiosas y la adaptación formal del texto griego al relato infantil. Ejemplos de ello son: *La Mitología Clásica contada a los niños e Historia de los grandes hombres de Grecia*¹⁸ publicada por Fernán Caballero (ca. 1878) —la edición fue elaborada con un pseudónimo por la escritora germano—española Cecilia Böhl de Faber y Ruiz de Larrea, muestra un uso de traducciones de la *Ilíada* de Homero, es una obra general que deja ver que se centra en la filiación de los héroes de la obra y busca una explicación sobre la identidad del autor. Además, se observa que la autora ha sido osada al escribir esta obra porque en la época no estaba bien visto que se enseñaran tradiciones y mitologías distintas de la cristiana—, *La Edad de Oro*¹⁹ de José Martí —la edición muestra la adaptación de un hombre cubano entendido en lengua griega, parece que conoce en parte la obra homérica, aunque incita a sus lectores para que lean la *Ilíada* de Leconte de Lisle porque defiende más el aprendizaje de lenguas modernas que el de las antiguas; además, el autor trata la cuestión homérica desde la visión de los unitarios y también aprovecha la ocasión para mostrar un símil entre las luchas actuales y las de los guerreros griegos. Observamos que es un autor que omite contenidos por considerarlos poco adecuados para un público infantil, como el engaño de Zeus o el catálogo de las naves—, *La Ilíada o el sitio de Troya*²⁰ de María Luz Morales (1941) —la autora es conocida por elaborar adaptaciones de obras de otras literaturas modernas, no tuvo acceso a los textos griegos o usa nombres latinos para designar a los dioses griegos— o *Flor de leyendas*²¹ de Alejandro Casona (1928), la obra está galardonada por el Premio Nacional de Literatura (1928—1932) — la edición muestra las preocupaciones pedagógicas que surgen en el siglo XX, ya que

¹⁸ IBIDEM: pág. 73—76.

¹⁹ IBIDEM: pág. 77—81.

²⁰ IBIDEM: pág. 82—86.

²¹ IBIDEM: pág. 86—90.

desde el principio deja claro que va a adaptar una obra (conocida para él por la traducción de Segalá y otras francesas) para un público infantil sin renunciar al tono de la épica original, como aspecto sorprendente, podemos destacar que la obra muestra cambio de orden en algunos cantos—.

Tras realizar una breve revisión por la introducción de las adaptaciones de la literatura sobre el mundo griego, procedemos a abordar la relevancia de estas en la *Eneida*:

Según Gregorio Rodríguez Sierra²², hay dos procedimientos para llevar a cabo una adaptación de la *Eneida*: el integral —consiste en adaptar los doce libros— y el parcial —solamente relata la caída de Troya y la argucia del caballo, que algunas ediciones infantiles incluyen en la *Ilíada*, introduciendo una mentira en el poso cultural, ya que esta obra no refleja este hecho—. En relación con la presentación parcial de los hechos que se narran en la obra virgiliana, observamos que hay determinados episodios como los amores de Dido y Eneas que se deciden omitir, ya que no son aptos para el público infantil, pues acaba con el suicidio de la reina de Cartago en vez de con una boda, incumpliendo así el final de muchos cuentos de hadas que se leen a los niños. Gregorio Rodríguez Sierra elabora una reflexión sobre las siguientes adaptaciones: *La Eneida contada a los niños* de Vallvé (1914) —obra que analizaremos—, *La Eneida en Grandes Epopeyas* de José María Osorio Rodríguez (1974), *La Eneida* de Ramón Conde Obregón (1982) y *La Eneida en los mejores clásicos griegos y latinos* para niños de Gema Vega (2001) atendiendo a las fuentes usadas por el autor, la adaptación formal, la adaptación ideológica del texto y el papel de las ilustraciones.

Puesto que consideramos que no debemos desvelar en este momento nuestro análisis de la obra de Vallvé, pensamos que debemos resumir y dar unas breves pinceladas sobre los estudios que se han hecho, por lo que decidimos obrar como hemos hecho con las adaptaciones de la *Ilíada*, los aspectos llamativos de las adaptaciones ya nombradas:

En primer lugar, la obra de Vallvé²³ muestra que no se sirve del texto latino de Virgilio, sino que utiliza la traducción de *La Eneida* de Eugenio Ochoa (1900, ed. Ibérica, Barcelona), aunque no debemos eliminar el logro del autor, puesto que suprime los topónimos, el vocabulario y expresiones que pueden ser complejas para un público infantil. El autor respeta la estructura de la *Eneida* en doce libros, aunque resume el

²² RODRÍGUEZ HERRERA, G. (2002—2003): “La *Eneida* en la literatura infantil y juvenil en España (1914—2001)”, *Philologica canariensis*, N.º 8—9, págs. 165—190.

²³ RODRÍGUEZ HERRERA, G. (2002—2003): págs. 168—175.

número de páginas de dos episodios (Dido y Eneas y Camila). Podemos observar que el autor quizá tenga una visión algo misógina porque elimina diálogos en los que se caracteriza el vigor de Dido, el anonimato de la aparición de Juturna a la que llama ninfa de Juno en contraposición con el enaltecimiento de la figura de Eneas. También observamos que el autor dedica un espacio a describir la fuerza y grandeza de Turno con la finalidad de ennoblecer a Eneas. De alguna forma, podemos considerar que, a diferencia de lo que expone Gregorio Rodríguez Herrera —quien considera normal la omisión de la figura del emperador porque no está presente en la introducción ni en el cuerpo del texto de Ochoa, que es la obra que utiliza Vallvé para componer su adaptación—, la supresión de las alusiones a Augusto traiciona el original, ya que son elementos que incluye Virgilio con la finalidad de alabar el régimen imperial en el que vive. Además, el ilustrador incluye ocho ilustraciones de carácter mitológico que son de realistas y se encuentran influidas por las tendencias estéticas del siglo XIX.

Sobre la versión elaborada por Vallvé, consideramos necesario aludir a la importancia que tuvo en su momento la colección Araluce²⁴, que durante la última década del siglo XX desempeñó la labor de rescatar los volúmenes de algunos clásicos de la Literatura Universal. La colección generó nuevas ediciones desde 1914 hasta 1950 aproximadamente. La colección, pionera en la elaboración de versiones, fue recuperada por la editorial Anaya. Por lo que se refiere a la de la *Eneida*, cuenta con un prólogo breve a cargo de Jaime García Padrino y una presentación de Luis Alberto de Cuenca, ilustraciones coloridas, uso de una tipografía clara y sencilla, su tamaño ‘de bolsillo’ — impresos en 8º— y su precio económico. El fundador de la colección fue el editor español Ramón de San Nicolás Araluce (1865—1941), cuya inquietud lo llevó a realizar distintos viajes y a valorar en Inglaterra la iniciativa de adaptar las obras de Shakespeare para que un público infantil tuviera acceso a ellas. Partiendo de esta idea, el editor barcelonés hacia 1912 lanzó su propuesta para que la editorial Araluce adaptara los clásicos ‘al alcance de

²⁴ Para la elaboración de este breve apartado sobre la colección Araluce, se ha hecho uso de los siguientes materiales:

JULIO, T. (2021): “María Luz Morales y su labor en la editorial Araluce”, *Revista De Literatura*, Vol. 83 (165), 167—191. Véase: <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/557> (Última visita: 07/07/2023).

GARCÍA PADRINO, J. (2011): “La colección Araluce: las obras maestras al alcance de los niños (1914-1955)” [en AA. VV.], *Grands auteurs pour petits lecteurs. Adapter, traduire et illustrer les grands auteurs dans la littérature de jeunesse en langue espagnole*, Carnières-Morlanwelz (Belgique): Lansman, 2011, págs. 33—42. Disponible en: <https://jgpadrino.es/wp-content/uploads/2016/06/2011-Colecci%C3%B3n-Araluce.pdf> (Última visita: 07/07/2023).

los niños'; el proyecto gozó de mucho éxito —pues podemos decir que elaboró más de 93 ejemplares—, pero tras la guerra civil española comenzó su declive, debido a la escasez de papel y las trabas puestas a la exportación, además de que la guerra supuso censura tanto eclesiástica como civil, razón por la que muchas de las ediciones tuvieron que suprimir episodios o cambiar la terminología empleada. A pesar de su desaparición, no podemos desdeñar que fue una editorial pionera y que realizó una labor filológica completa, puesto que la editorial contó con especialistas en ilustración, traductores, escritores, entre los que destacamos a María Luz Morales (1890—1980), la periodista y escritora barcelonesa que participó en muchas de las versiones.

En segundo lugar, la adaptación de José María Osorio Rodríguez²⁵ muestra una variante de las adaptaciones de la *Eneida* porque se encuentra en la colección Grandes Epopeyas que mezcla el mundo griego y el romano. El autor, como Vallvé, no acude al texto latino original, sino que recurre a una traducción —la de Dulce Estefanía Álvarez (1968, Burguera), también lo divide en doce, respetando la estructura virgiliana, aunque la extensión de los cantos no es siempre la misma (los cantos VIII—XII son más breves y del I al III son más largos), por lo que es una obra caracterizada por su brevedad. El autor también incluye ilustraciones que son secundarias, son solamente decorativas, no muestran la indumentaria que se encontró en las excavaciones de Shilemann y se refieren a momentos puntuales de la historia que parecen más propias de un cómic.

En tercer lugar, la adaptación del Conde Ramón de Obregón (1982, ed. Auriga)²⁶ no respeta la división en doce de la obra virgiliana, sino que realiza su propia división que esconde la estructura de la obra original y, con ella, permite una mejor accesibilidad del original al pequeño lector; destaca que el autor dedica un espacio para exponer la relevancia de la *Eneida*. En cuanto a la extensión de los capítulos podemos decir que es similar, exceptuando la del libro IV que es más breve. La edición del autor es un resumen mucho más amplio de la traducción de la que se sirve, la ya citada de Eugenio Ochoa. Si bien Vallvé elimina las dificultades lingüísticas que puede tener un lector inmaduro, el autor de esta adaptación no elimina ninguna traba, por lo que es una edición compleja para leer a una edad temprana. La edición tiene ilustraciones de carácter decorativo que no reflejan la vestimenta atestiguada por los arqueólogos y que son el único elemento que puede atraer a un lector, ya que su lenguaje es elevado.

²⁵ IBIDEM: págs. 175—180.

²⁶ IBIDEM: págs.180—185.

Por último, la adaptación de Gema Vega (2001)²⁷ muestra que está junto con las obras homéricas en un mismo volumen. Se diferencia de las otras en que concibe la obra como un *continuum*, por lo que no hay una separación por capítulos. Además, las ilustraciones que no son realistas porque los viste de civiles, no como romanos, son fundamentales porque tiene una estructura de cómic, por lo que el texto es auxiliar a ellas y está en un segundo lugar. Se encuentra una omisión del canto VI y de los amores de Dido y Eneas. En definitiva, es una adaptación distinta, más ágil de leer que puede dejar un buen recuerdo al lector para que se enfrente a la original en un futuro.

Como podemos observar, la *Eneida* tuvo una acogida rápida en las adaptaciones para un público infantil—juvenil desde distintos puntos de vista en función de la formación del autor (si este recurre al texto latino, el uso de las traducciones), si decide respetar la riqueza del lenguaje y la de las ilustraciones atendiendo a la fiabilidad de los vestigios arqueológicos encontrados o del conocimiento de la indumentaria de la época, entre otros muchos factores.

Nuestro trabajo se centra en el análisis de tres adaptaciones de la *Eneida* con la finalidad de mostrar que esta obra persiste como clásico universal y, además, se persigue la finalidad de que un lector inmaduro pueda leerla. Nosotros nos centraremos en el análisis de las siguientes: la adaptación que elabora el profesor de la Universidad Complutense de Madrid, filólogo, latinista y poeta Vicente Cristóbal bajo el título *La leyenda de Eneas* (2006), la de la catedrática y profesora de Literatura Española de la Universidad de Barcelona Rosa Navarro Durán titulada *La Eneida contada a los niños* (2009) y la ya citada de Vallvé (1914).

El análisis lo llevaremos a cabo en ese orden porque Vicente Cristóbal es el único de los tres autores que elaboran la adaptación que es filólogo clásico y ha traducido la *Eneida* —los libros I, II y IV en hexámetros castellanos—, por lo que es el único que ha acudido al texto latino, respeta la división en doce capítulos y es el que cuenta con menos ilustraciones, por lo que deducimos —y veremos tras analizar la obra— que su intención no es acercar la obra a un público infantil, sino más bien juvenil. En segundo lugar, situamos a Rosa Navarro Durán con la finalidad de mostrar la adaptación de una filóloga hispánica que hace uso de traducciones para elaborarla y muestra una clara intención didáctica debido al elevado número de ilustraciones, al tamaño de la letra, la división en

²⁷ IBIDEM: págs. 185—187.

capítulos del libro y las omisiones que veremos. En último lugar, queremos mostrar la versión de Vallvé como la adaptación del siglo XX —ya que las otras dos son del XXI— que no es fiel al texto original, ya que hace uso de traducciones para poder elaborar su obra, pero mantiene la división virgiliana en doce capítulos.

1. Adaptación formal:

Tras esta introducción sobre el canon, el concepto de clásico, las características de las adaptaciones y los autores de las tres adaptaciones que vamos a llevar a cabo, pasamos a analizar los aspectos formales de las siguientes adaptaciones:

Manuel Vallvé (1914): *La Eneida relatada a los niños*.

Vicente Cristóbal (2013): *La leyenda de Eneas*.

Rosa Navarro Durán (2009): *La Eneida contada a los niños*.

1.1. Estructura

La división en doce capítulos solamente la conserva la edición elaborada por Vicente Cristóbal: comienza por “la tempestad y las playas africanas” y finaliza con “el duelo final”. Además, esta edición incluye al principio un mapa, recurso útil para que el lector adolescente pueda seguir los viajes de nuestro héroe hasta que llega a Italia (el libro está dedicado “a los chicos y chicas que se inician en la cultura clásica”, cuya edad coincide, según el autor, con la que tendría Ascanio cuando vivió junto a su padre las aventuras narradas en el libro). La obra está precedida de un prólogo en la que expone la vida del autor, así como la época en la que desarrolla su obra, incidiendo en algunos aspectos que son muy relevantes para nuestro trabajo.

En primer lugar, la importancia de la *Eneida* como una obra maestra, condición que sigue ostentando por estos motivos: primer lugar, la de hacerse eco de una gran cantidad de autores anteriores a él, cuya voz se hubiera perdido por completo si no fuera porque sobreviven en él; la segunda de ellas es la perfección estética a la que ha llegado Virgilio al componer estos versos y, la tercera de ellas se centra en la humanidad del personaje y en el sentido de la *fides* romana hacia sus deberes comunitarios, familiares y religiosos. Por estos motivos, Vicente Cristóbal subraya la actualidad de dicha obra (y, en cierto sentido, anima por ello al público adolescente al que va dirigida a que se acerque a esta obra), no sólo porque la figura de Eneas aparece en otros clásicos posteriores (como Dante, Garcilaso, Lope de Vega o Góngora), sino porque esa figura de “viajero errante” que encarna Eneas aparece en otras manifestaciones artísticas más cercanas al público adolescente, aunque esos Eneas modernos van en busca no de una ciudad, sino de tesoros; Tal es el caso de Henry Walton (más conocido como Indiana Jones) o Jack Sparrow, dos ‘héroes’ aparentemente distintos entre sí que, aunque aparentemente están lejos de los

valores de Eneas, comparten con éste la importancia que dan a la lealtad: el mítico arqueólogo es fiel a sus principios de encontrar el tesoro que se le propone —por ejemplo, la calavera de cristal o el arca de la alianza, entre otros—, pero también cuenta con aliados (Sarah, su hijo Mutt, Short Round o Marion) y con enemigos que intentan evitar que consiga su objetivo; por otro lado, el protagonista de Piratas del Caribe tiene ‘menos amigos’ que el anterior (Will Turner o Elizabeth Swann), pero tiene también *inimici* que van a impedir que se haga con la famosa Perla Negra y pueda huir sin rumbo, es decir, sin un destino fijado. Por este motivo, cabe hacer una breve reflexión pensando en si la *Eneida* solamente ha llegado a la literatura o cada vez ha ido ampliando su territorio hacia el cine y las series y, por lo tanto, se encuentra ya presente en nuestro día a día.

En segundo lugar, Vicente Cristóbal expone una declaración de intenciones sobre la obra que presente. Manifiesta que no es una traducción propiamente dicha, sino una adaptación, aunque quiere conservar algunos de sus rasgos épicos en cuanto a la descripción de personajes y lenguaje, “aligerando” la densidad de la obra virgiliana, que puede dificultar su lectura a un público juvenil, al que, como hemos dicho, va destinada la obra de Vicente Cristóbal.

En contraposición a esta, la adaptación elaborada por Rosa Navarro Durán muestra una división de la obra virgiliana en veinticinco capítulos, comenzando por “la tempestad y la calma” y finalizando por “El combate de Eneas y Turno”. La información sobre el autor y la obra es escasa, y queda reducida a una posición marginal. Apenas una noticia sucinta sobre Virgilio, un resumen de la obra, su tema (aventuras, amor y guerra), con alusiones a algunos personajes como Dido, y una transcripción en latín del principio de la obra. Todo ello en las sobrecubiertas.

Por último, la edición de Manuel Vallvé, bajo el título de *La Eneida relatada a los niños*, mantiene la división en doce libros, como la *Eneida* virgiliana. Posee además nueve ilustraciones acompañadas por un pie de página que las explica. Antes de comenzar la adaptación el autor introduce un prólogo titulado *Acerca de este libro* (VALLVÉ, M. (1914): págs. 9—10), en las que explica la vida de Virgilio e incide en sus gustos —calificados como sencillos—, su carácter “tímido, tardo y poco hábil en la conversación”, sus cualidades poéticas y también en los aspectos morales, aludiendo a su forma de vestir “descuidado en su atavío, pero, en cambio, tenía un corazón excelente y consideraba la poesía como un don agrado que no debía profanarse”. Consideramos

fundamental que Vallvé incida en el aspecto moral de Virgilio y en la finalidad didáctica de su obra, puesto que es una conexión entre el pasado (el autor nacido en Andes) y el presente del autor de la adaptación, ya que Virgilio pasó a la Historia de la Literatura como el autor de la epopeya más importante para el pueblo romano y, en palabras de Vallvé : “[...] fue un altísimo poeta, sus contemporáneos recordaron su nombre con veneración por la extremada bondad de su carácter...”, por lo que deducimos que el autor quiere que el lector sea consciente de que es una obra elaborada por un hombre de gran moral que transmite los valores que debía tener un buen ciudadano romano (*fides, pietas* y *honor*) a través de la figura del héroe Eneas²⁸.

Además, en esta introducción, Vallvé da un dato que permite que el lector conozca cuál fue el origen de la épica, y que reafirma que la idea de Virgilio al componer su obra maestra fue imitar a Homero. Es llamativo que el autor inserte en este breve apartado introductorio, a diferencia de las dos adaptaciones citadas anteriormente, que Virgilio quiso quemar su obra y que la *Eneida* logró tener tal fama que muchos buscaban en sus versos el futuro. Por último, el autor quiere dejar constancia de que esta obra es una adaptación cuya finalidad es acercar esta obra maestra a los jóvenes para que puedan tener el deseo en un futuro de leer la original.²⁹

1.2. Episodios:

Una vez que nos hemos referido a la estructura general de las obras, nos vamos a centrar en los episodios de cada uno de los libros, con el fin de ver las modificaciones que experimentan con respecto a la obra virgiliana. Dichas modificaciones pueden explicarse por amplificación, reducción o eliminación.

a) ANÁLISIS DEL CONTENIDO DE LA ENEIDA EN LA VERSIÓN DE VICENTE CRISTÓBAL:

Es reseñable que el propio autor en las páginas 14—15, señala las reducciones a las que ha sometido el texto original, afirmando que ha mantenido las tres cuartas partes del contenido de la Eneida.

Libro 1. Tempestad y playas africanas.

²⁸ PORTO DE FARIAS, N. (1983): “Conciencia moral en los personajes de la *Eneida*”, *Cuadernos de Literatura: Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, N.º. 2, págs. 79—90. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8285806> (última visita: 20/06/2023).

²⁹ VALLVÉ, M. (1914): págs. 9—10.

Observamos algunas reducciones en las intervenciones de los dioses. Así, en la *argumentatio* de Venus, omite la referencia a Anténor. Por lo que se refiere a la respuesta de Júpiter, se omite, por ejemplo, el traslado de la capital de Lavinio a Alba Longa, llevada a cabo por Ascanio. Por el contrario, en este mismo parlamento, observamos algunas ampliaciones. Así, por ejemplo, al hablar de la descendencia de Eneas, se refiere a un *Troianus Caesar*, cuya identificación ha originado un debate entre los comentaristas de la *Eneida* entre los que optan por Julio César y los que defienden que es el futuro Augusto al que se está refiriendo Júpiter. Para evitar esta ambigüedad, Vicente Cristóbal traduce *Troianus Caesar* por “Julio César”.

Esta misma tendencia a la abreviación la observamos en las descripciones. Un ejemplo lo tenemos en la descripción del palacio de Dido, en el que se va a celebrar el banquete, y que Virgilio describe con detalle. Vicente Cristóbal se limita a decir: “El interior del palacio se adorna magníficamente y se dispone para celebrar un banquete”³⁰.

En cuanto a los epítetos, una de las señas de identidad del estilo épico: Por una parte, en ocasiones los elimina. Así, el sintagma *genitum Maia*³¹ lo traduce por “Mercurio” y el epíteto *Cytherea*³² por Venus. Otro ejemplo es la traducción de *Mauortia moenia*³³ por “Roma”. Creemos que son razones pedagógicas las que le conducen a esta eliminación: teniendo en cuenta que, como hemos dicho, dicha obra tiene como destinatario un público adolescente, el traductor quiere dejar claro de quién se está hablando. Sin embargo, en ocasiones introduce epítetos en lugares en los que no aparece en el original. Así, el nombre de Ilia lo transforma en “sacerdotisa de Vesta”³⁴.

También observamos en ocasiones una eliminación del estilo directo. Así, por ejemplo, la invocación de Dido a Júpiter durante el banquete, previa a una libación. Es cierto que el estilo directo permite mantener cierta viveza con respecto al movimiento de la acción y para transmitir palabras originales, mientras que el indirecto suele utilizarse para transmitir las ideas del autor, por lo que no es fiel al original —en este caso, consideramos que Vicente Cristóbal no lo hace con esa finalidad, sino que lo utiliza como procedimiento para resumir el contenido de las palabras, es decir, para que la acción no se detenga a través de un diálogo—. Este procedimiento puede captar la atención de los

³⁰ CRISTÓBAL (2013): pág. 37.

³¹ VIRGILIO (2000): libro I, v. 297.

³² IBIDEM: v. 657.

³³ IBIDEM: vv. 276—277.

³⁴ CRISTÓBAL (2013): p. 30.

estudiosos, ya que resulta extraño que se utilice en la poesía, y en concreto la épica, el estilo indirecto, pero se recuerda en este punto que se trata de una adaptación escolar, por lo que el uso de las licencias de cada género se encontrará alterado bajo el criterio del autor.³⁵

Libro 2. La última noche de Troya.

En este libro, el autor reduce sensiblemente el relato de Sinón (los 142 hexámetros del original quedan concentrados en dos páginas), eliminando así los rasgos descriptivos que pueden hacer más pesada la lectura; Asimismo observamos una reducción en el episodio de Laocoonte, eliminando los detalles truculentos de la muerte del padre y los hijos; quizás el público adolescente al que va dirigida la obra explique la eliminación de estos detalles sangrientos, comportamiento que vemos en otros episodios, como tendremos ocasión de ver. También la escena de la aparición de Héctor a Eneas resulta sensiblemente reducida, suprimiendo la interacción entre ambos, suponemos que con la finalidad de no lentificar el ritmo de la narración. También la escena de la aparición de Héctor a Eneas resulta sensiblemente reducida, suprimiendo la interacción entre ambos, suponemos que con la finalidad de no lentificar el ritmo de la narración. Observamos también que la descripción del incendio de Troya se encuentra abreviada, suprimiendo algunas de las comparaciones con las que Virgilio ilustra dicha escena—por ejemplo, compara los movimientos de Eneas con los de unos lobos³⁶—. Tampoco aparece la arenga que Eneas dirige a sus compañeros, con el fin de avivar su espíritu guerrero para luchar contra los griegos que están tomando su ciudad³⁷. También suprime las siguientes escenas: la huida de Andrógeo³⁸, el momento en el que se arma Corebo³⁹ y anima a sus compañeros a luchar. En este punto de pugna, Vicente Cristóbal mantiene cómo los compañeros de Eneas salvan a Casandra, pero elimina quién mata a Corebo —muerto a manos de Penéleo— y las muertes de Rifeo, Híspanis, Dimante y su amigo Panto con la finalidad de elidir la violencia y presencia de la muerte, ya que en el prólogo, Vicente Cristóbal dice: “he suprimido o aligerado pasajes que comportaban catálogos de muertos en la batalla, con precisiones minuciosas sobre el personaje y sobre el modo de muerte”⁴⁰.

³⁵ POMER MONFERRER, L. y PÉREZ DURÁ, F. J. (2002): Pág. 117.

³⁶ VIRGILIO (2000): Libro II, vv. 355—358. Como hemos dicho *supra*, Vicente Cristóbal manifiesta ya en su introducción que intenta mantener el texto virgiliano y logra mantener tres de sus cuatro partes.

³⁷ IBIDEM: vv. 347—354.

³⁸ IBIDEM: vv. 370—375.

³⁹ IBIDEM: vv. 386—394.

⁴⁰ CRISTÓBAL (2013): pág.14.

Además, el autor tampoco escribe que Eneas afirma que no ha huido, ya que podía haber muerto con sus compañeros⁴¹, sino que pasa a describir cómo se encuentra la situación en el palacio de Príamo, del que sí cuenta su final, manteniendo la *gradatio* virgiliana en su descripción, ya que no sólo dice que es atravesado por la espada de Pirro, sino que es abandonado en el mar después de ser decapitado, con el fin de que no pudiera ser reconocido (dicho detalle de la decapitación no aparece en los relatos tradicionales de la muerte de Príamo y se ha pensado que Virgilio añadió este detalle de la muerte de Pompeyo).⁴² En el final de este libro, Vicente Cristóbal mantiene la llegada de Eneas a su casa, la resistencia de su padre a marchar y la petición de Creúsa de que los lleve con él, la llama que aparece en la cabeza de Julo como manifestación de Júpiter, la pérdida de Creúsa, la búsqueda de ella, su aparición en forma de fantasma a Eneas y finalmente la escena en la que el héroe troyano carga con su padre para salir de Troya.

Libro 3. Búsqueda a través del mar.

Nos encontramos ante un libro rico en episodios, ya que narra el periplo de Eneas desde que abandona Troya hasta que llega a Cartago, episodios en los que se observa ese proceso de reducción que hemos constatado en libros anteriores: Así, al principio del libro, no hace mención al lugar en el que se construyen los barcos (el puerto de Antandro), así como algunos epítetos, como “la tierra de Marte” para referirse a Tracia, primera parada del periplo, pero sí que narra, sin embargo, la historia de Polidoro⁴³ —príncipe de Troya que fue entregado al rey de Tracia, quien lo dejó morir sin sepultura—, la llegada a la isla de Delos y el recibimiento del rey Anio, la profecía de En el prólogo, Vicente Cristóbal dice: “he suprimido o aligerado pasajes que comportaban catálogos de muertos en la batalla, con precisiones minuciosas sobre el personaje y sobre el modo de muerte”. Apolo y la interpretación que hace Anquises, quien explica que tienen que ir a Creta porque es donde se encontraba el monte Ida y donde estuvo Teucro, su antepasado, antes de llegar a Troya. También incluye la peste que desvía a los troyanos de Creta, pero sí que incluye la explicación que dan los dioses protectores a Eneas —la desviación se produce porque tienen que ir a Italia, no han interpretado bien la profecía de Apolo, que se refería a Dárdano, el antepasado de los troyanos—.⁴⁴ Cuando llegan a tierra firme, ven a las harpías, episodio que narra íntegro el autor de la adaptación, incluyendo también la

⁴¹ IBIDEM: vv. 410—436.

⁴² IBIDEM: vv. 533—566 y CRISTÓBAL (2013): pág. 51—52.

⁴³ IBIDEM: Libro III, vv.19—68 y CRISTÓBAL (2013): pág. 64.

⁴⁴ IBIDEM: vv. 69—208 y CRISTÓBAL (2013): pág. 65—66.

descripción de estas y el vaticinio de Celeno y cómo vuelven a la mar, pasando por Ítaca y, finalmente, cuando llegan a tierra firme, el encuentro con Andrómaca⁴⁵. De este extenso episodio, el autor de la versión omite los matrimonios de Andrómaca antes de unirse a Héleno (Pirro y Neoptólemo), esposo de ésta en el momento en que tiene lugar el encuentro con Eneas. Éste es un adivino troyano que vaticina a Eneas parte de su destino⁴⁶ (esquivar a Escila y Caribdis, hacer plegarias a Juno, llegar a Cumas a ver a la Sibila)—. Esta parte la mantiene el traductor, al igual que la intervención de Andrómaca, en la que da a Ascanio las ropas de su hijo, que tendría su misma edad, si es que Ulises le hubiera dejado vivir.

En la parte final del libro, en la que se describe su marcha a Italia, el autor ha conservado el episodio del encuentro con Aqueménides, si bien lo acorta con respecto al original. Así, reduce la intervención en la que Aqueménides relata a los troyanos sus trabajos y en el que expresa su soledad, ya que ninguna nave ha varado. Así, omite algunos detalles, como la ascendencia de Aqueménides o la descripción de la fiereza de los cíclopes⁴⁷: cómo estrella contra las rocas a los hombres y posteriormente se los come (de nuevo, el autor elimina detalles truculentos). Conserva, sin embargo, la descripción de Polifemo.

El libro concluye con el anuncio de la muerte de Anquises, si bien en la versión de Vicente Cristóbal se disminuye el elogio que aparece en el texto virgiliano⁴⁸.

Libro 4. El amor y muerte de una reina.

El título anuncia ya que Dido va a morir y muestra en primer lugar, un dibujo⁴⁹ de la muerte de Dido, abrazada por su hermana y con Iris tomando su pelo, como describe Virgilio en la *Eneida*. El autor mantiene en lo esencial el diálogo entre Dido y Ana, que abre el libro, si bien omite algunos detalles. Asimismo, mantiene el momento en el que Dido corre por la ciudad hacia los santuarios para buscar respuestas (para subrayar el estado anímico de Dido, Virgilio emplea la célebre comparación de la cierva herida, que

⁴⁵ IBIDEM: vv. 209—294 y CRISTÓBAL (2013): pág. 68—70.

⁴⁶ IBIDEM: vv. 369—461 y CRISTÓBAL (2013): pág. 71—73

⁴⁷ IBIDEM: vv. 658—682 y CRISTÓBAL (2013): pág. 76.

⁴⁸ IBIDEM: vv. 708—713: “Y allí, tras de sufrir los embates de tantas tempestades, pierdo a mi padre Anquises, ¡Ay! Consuelo de todas mis angustias e infortunios. Allí me dejas solo en mis fatigas tú, el mejor de los padres, arrancado, ¡ay!, en vano de tan grandes peligros”.

⁴⁹ El dibujo muestra una muerte dulce de Dido, frente a los cuadros de autores como Francesco Barbieri, apodado como el Guercino, que muestra a la reina de Cartago atravesada por una espada o el de Andrea Sacchi, quien también muestra la presencia del arma homicida. En contraposición con estos cuadros, la ilustración de Eva Ariza de la adaptación enseña la espada arrojada en el suelo y una Dido fallecida con una mirada dulce de descanso. Además, en contraposición a los cuadros que muestran a una Dido y adulta, las tres mujeres que presenta la ilustradora están presentadas bajo la figura de jóvenes o niñas.

Vicente Cristóbal mantiene, en su versión, dicha comparación, comportamiento que no es el más habitual, ya que tiende a suprimirlas). y, posteriormente cómo la reina enseña la ciudad a Eneas y cómo abraza a Ascanio para suplir la figura de su padre. También mantiene la argucia tramada por Venus y Juno para unir en la caza a Eneas y Dido en una gruta⁵⁰. En el original, Virgilio muestra los detalles del plan de Juno (provocar una tormenta para que Eneas y Dido se refugien en una cueva⁵¹), cuya finalidad es enamorar a la reina de Cartago y la héroe para que no llegue a Italia. Esta parte es resumida por Cristóbal, que sí que incluye la escena de la tormenta y, además, mantiene las palabras fundamentales de Virgilio: “lo llamaba matrimonio y bajo este nombre quería esconder la culpa”⁵². También mantiene cómo la fama vaga por el mundo hasta Jarbas para contar que la reina está enamorada de Eneas, hecho que desencadena una súplica a Júpiter, que llama con rapidez a Mercurio para hacer que Eneas prosiga su camino⁵³.

El autor refleja los acontecimientos que se desencadenan después de esta aparición (actitud decidida de Eneas, que rápidamente convoca a su tripulación para que apresten las naves, encuentros de Eneas con Dido y Ana, que intentan que se quede, entre súplicas y amenazas, a las que Eneas responde, intentando, sin éxito, que comprendan las razones de su marcha), si bien elimina detalles que considera superfluos, como los nombres de los tripulantes. Incluso conserva las comparaciones de las que se sirve Virgilio, como la de las hormigas, para describir el trabajo febril de la tripulación de Eneas (vv. 400—408) o la de la encina⁵⁴, si bien, en ambos casos, las comparaciones resultan ampliamente abreviadas⁵⁵. El autor mantiene intacto el final del libro, incluso alude de forma explícita la intención suicida de Dido⁵⁶ y los malos deseos hacia los troyanos —incluida la enemistad entre cartagineses y romanos, descendientes de los troyanos —, también mantiene la segunda aparición de Mercurio a Eneas y la escena de suicidio de Dido. En cuanto a la escena del suicidio, el autor elimina la descripción de Iris y resume en estilo indirecto las palabras que Iris dirige a Dido: Tomo, como me mandan, esta ofrenda

⁵⁰ IBIDEM: vv. 93—116 y CRISTÓBAL (2013): pág. 83—84.

⁵¹ IBIDEM: vv. 120—127.

⁵² CRISTÓBAL (2013): pág. 84 y VIRGILIO (2000): Libro IV, vv.170—171.

⁵³ VIRGILIO (2000): Libro IV, vv. 180—217 y CRISTÓBAL (2013): pág.84—85.

Cuando Mercurio acude a recordar a Eneas que tiene que irse a Italia, Cristóbal elimina la descripción (vv. 238—270) de cómo vuela el mensajero de los dioses.

⁵⁴ VIRGILIO (2000): Libro IV (vv. 441—449).

⁵⁵CRISTÓBAL (2013): pág.86—87: el autor omite que la reina recurre al argumento de la posible conquista de su tierra por Jarbas o Pigmalión, ya que sin Eneas el territorio estaría sin protección.

⁵⁶ IBIDEM: pág. 92.

consagrada a Plutón. Te desligo de tu cuerpo”⁵⁷, mientras que el autor dice “Y la diosa mensajera, desplegando en el aire tras de sí su estela multicolor, bajó volando, le cortó un cabello a la reina y se lo consagró al dios de los difuntos. Y en ese momento su vida se disipó por el viento”⁵⁸.

Libro 5. Juegos fúnebres.

El título del libro adelanta cuál va a ser el núcleo narrativo: unos juegos fúnebres. La ilustración que encabeza el libro, en la que aparece un arquero y el rostro de un anciano (de fondo), revela el destinatario de dichos juegos: Anquises, fallecido un año antes.

El libro comienza con la alusión al incendio de Cartago, cuya causa ignoran los troyanos, aunque la sospechan, conociendo de lo que es capaz una mujer fuera de sí. El autor de la versión, sin embargo, explicita el origen de ese incendio.⁵⁹ Acto seguido, el cielo se ennegrece, presagiando tormenta, razón por la cual Palinuro, tras un diálogo con Eneas, sugiere poner rumbo a Sicilia. Este diálogo⁶⁰ experimenta un proceso de reducción en la versión de Vicente Cristóbal, cambiando, como otras veces, el estilo directo en estilo indirecto, con la finalidad de agilizar la narración. Además, suprime algunos detalles que él considera accesorios, como la referencia a los vientos que favorecen la navegación (en este caso los Céfiros⁶¹).

Una vez que llegan a Sicilia, le sale al encuentro Acestes, troyano afincado en Sicilia, que les ofrece hospitalidad. A la mañana siguiente, Eneas anuncia a los troyanos que, pasados nueve días, van a celebrar unos juegos fúnebres en el aniversario de la muerte de Anquises, tras lo cual, coronándose la cabeza con mirtos, se dirigen a la tumba de Anquises, donde Eneas hace unas libaciones y dirige una plegaria a los dioses, tras lo cual aparece en la tumba una serpiente que prueba las libaciones⁶². Este largo episodio se reduce sensiblemente en la versión, ya que el autor elimina detalles que él considera innecesarios. Así, suprime, por ejemplo, la filiación de Acestes y la plegaria de Eneas en la tumba de Anquises. Asimismo, reduce algunas descripciones, como el acto de ceñirse

⁵⁷ IBIDEM: vv.699—704.

⁵⁸ CRISTÓBAL (2013): pág. 93.

⁵⁹ CRISTÓBAL (2013): pág. 97: “Un fúnebre presagio cundió entre la tripulación, pues sabían de qué era capaz una mujer enloquecida de amor. Era, en efecto, aquel resplandor de la pira funeraria de la infeliz Dido”.

⁶⁰ VIRGILIO (2000): Libro V, vv. 8—30.

⁶¹ VIRGILIO (2000): Libro V, vv. 1—28 y CRISTÓBAL (2013): pág.97—98.

Además, en la adaptación de Vicente Cristóbal se suprime la aparición de Faetonte, como el que da luz al día (v.105, Libro V).

⁶² IBIDEM: Libro V, vv. 35—105

con mirto Eneas y algunos de sus tripulantes, a los que Virgilio nombra. Esta escena queda reducida a la siguiente oración: “Tales fueron sus palabras, en inmediatamente se coronó con mirto; y lo mismo hicieron tras él todos los demás”. El autor que realiza la adaptación elimina la plegaria de Eneas en la tumba de su padre y pasa a resumir el episodio de la aparición de la serpiente —ya que Virgilio la describe— que prueba las libaciones⁶³.

Acto seguido, Virgilio dedica unos 500 versos a la descripción de los juegos fúnebres en honor de Anquises, que el autor concentra en cuatro páginas⁶⁴ ya que, una vez más, el autor elimina una serie de detalles que considera superfluos, con el fin de que el ritmo de la narración sea ágil. Así, en la regata⁶⁵ se consignan los nombres de los participantes (sin hacer alusión a las *gentes* que fundarían en Roma), y los de los barcos en los que navegan y se hace una breve alusión a las vicisitudes que rodean a la competición (Virgilio narra prolijamente todas las maniobras que se realizaron en ella), para terminar enumerando los galardones que corresponden a la nave vencedora, eliminando de su descripción todas las alusiones mitológicas de las que se sirve Virgilio, sobre todo cuando describe la clámide corresponde al vencedor (se limita a decir que Eneas le concede una hermosa vestidura, ricamente bordada).

Esto mismo vemos en la carrera a pie, en la que Virgilio, de nuevo, describe prolijamente los premios que Eneas otorgará a los vencedores, mientras que Vicente Cristóbal se limita a decir que “todos obtendrán un galardón⁶⁶”. Además, suprime otro elemento en la carrera a pie: afirma que Niso se resbala por la sangre de los sacrificios (Cristóbal Aclara la procedencia de esa sangre: unos toros sacrificados) y reduce la disputa que hay entre Niso y Salio por los premios, ya que el primero se queja de que Eneas haya premiado a todos, hayan ganado o no. Esta reducción agiliza el ritmo narrativo, y podemos suponer que, quizá, esta reduciría la intensidad de un debate planteado en el aula sobre la justicia e injusticia de premiar por igual logros y fracasos. Esta tendencia a la reducción la observamos también en la narración del pugilato⁶⁷, en la que el autor se centra en el combate entre Dares y Entelo, eliminando detalles que considera accesorios, como las palabras de Dares al no tener adversario (Vicente Cristóbal se limita a decir que Dares estuvo esperando largo tiempo hasta que se presentara un rival), así como las

⁶³ IBIDEM: vv. 80—103 y CRISTÓBAL (2013): pág. 98—99.

⁶⁴ IBIDEM: vv. 99—103.

⁶⁵ IBIDEM: vv. 105—285 y CRISTÓBAL (2013): pág. 99—100.

⁶⁶ IBIDEM: vv. 292—313 y CRISTÓBAL (2013): pág. 101.

⁶⁷ IBIDEM: vv. 380—483 y CRISTÓBAL (2013): pág. 102.

imprecaciones de Acestes a Entelo para que aceptara el reto, así como la respuesta de éste, que, al final, acaba aceptando el combate (Cristóbal se limita a decir que Acestes empujaba con palabras a Entelo, cosa que, al final, consigue a duras penas). Este mismo proceso de reducción observamos en la descripción del tiro con arco⁶⁸ —resume la descripción de los participantes y alude al tiro de Acestes, ya que se trata de un presagio— y la carrera de jinetes⁶⁹ —explicación del juego “Troya”, mantenido en Alba Loga y Roma— en la que suprime la descripción de la pradera y quiénes eran los jinetes, ya que Vicente Cristóbal decide poner en relieve la figura de Ascanio, el hijo de Eneas.

Mientras los troyanos siguen realizando los juegos, Iris se aparece a las troyanas para que quemem las naves, pero Vicente Cristóbal elimina de nuevo dos elementos: el primero, cómo la troyana Pírgo se da cuenta de que es una divinidad la que habla y el segundo, la huida de Iris transformándose en diosa⁷⁰. Cuando Eneas se da cuenta del fuego, decide invocar a Júpiter⁷¹, elemento que el autor decide eliminar, pero mantiene el consejo que da Nautes: dejar a las mujeres y ancianos y a los que estén cansados en Sicilia para que él pueda proseguir su camino hacia Italia; también conserva la intervención de Anquises en sueños, quien le avisa de que tiene que descender al Elisio para narrar cuál será su futuro y el de sus descendientes y asimismo mantiene el trazado de la ciudad que funda en Sicilia. El elemento que sufre una modificación es que elimina el sacrificio que hace Eneas (a Érice y las tempestades) antes de salir a la mar —elemento ritual que los romanos consideraban necesario para saber si su navegación va a ser propicia—. Asimismo, reduce el parlamento entre Venus y Neptuno cuando Eneas se va a hacer a la mar, ya que su madre teme que Juno le vuelva a hacer naufragar⁷², aunque esta navegación se cobra la vida de Palinuro, el timonel de Eneas: en este momento, Vicente Cristóbal elimina el lamento del héroe⁷³.

Libro 6. Descenso a los infiernos.

En dicho libro se muestra la llegada de Eneas a Cumas, su consulta a la Sibila y el descenso al Hades, donde se encuentra con su padre. Como otros libros, comienza con una ilustración que, en este caso, muestra un perro de tres cabezas, fácilmente

⁶⁸ IBIDEM: vv. 485—543 y CRISTÓBAL (2013): pág. 102—103.

⁶⁹ IBIDEM: vv. 545—604 y CRISTÓBAL (2013): pág. 103.

⁷⁰ IBIDEM: vv. 605—657 y CRISTÓBAL (2013): pág. 104.

⁷¹ IBIDEM: vv. 686—692.

⁷² IBIDEM: vv. 779—815 y CRISTÓBAL (2013): pág. 106—107.

⁷³ IBIDEM: vv. 870—871 y CRISTÓBAL (2013): pág. 107.

identificable por el lector, como Cerbero, y un árbol, referencia a la rama dorada que tiene que arrancar Eneas para poder entrar en el reino de las sombras. De esta manera, nos situamos en el ámbito geográfico del submundo, en el que va a transcurrir una buena parte del libro.

El autor simplifica la descripción del trance de la Sibila⁷⁴, también reduce el contenido del parlamento entre el héroe —en el que Vicente Cristóbal cambia el epíteto virgiliano⁷⁵ (Alcides) por Hércules para facilitar la comprensión del adolescente. En el pasaje de la adivina de Apolo esta transmite a Eneas la necesidad de coger una rama dorada antes del descenso a los infiernos. A continuación, el autor describe, abreviándolas, las exequias de Miseno (durante las cuales, cuando Eneas se dirige al bosque a buscar maderas para levantar la pira, encuentra la rama dorada), así como los sacrificios que, previos al descenso a los infiernos, realiza Virgilio, eliminando, como es habitual, todos los detalles truculentos de los mismos. Tras estos ritos preliminares, Virgilio nos narra el viaje infernal de Eneas, que es sometido a un proceso de reducción por parte del autor. Así, el encuentro con Palinuro, al que Virgilio dedica una atención especial, ocupa apenas seis líneas en la versión de Vicente Cristóbal (en el texto original comprende los versos 337—380), en las que el autor transcribe, en estilo indirecto, un resumen sucinto del diálogo mantenido entre ambos.

El mismo procedimiento de abreviación observamos cuando Eneas recorre los *Campi Lugentes*, omitiendo los nombres de Fedra, Procris, Erifilia, Evadne, Pasífae, Laodamía y Ceneo, con el fin de que brille con luz propia el encuentro entre Dido y Eneas, En el que describe cómo Dido responde con desdén a las justificaciones de Eneas, volviéndole la espalda y buscando refugio en los brazos de Siqueo⁷⁶. Lo mismo ocurre cuando visita el lugar donde se encontraban los héroes: el autor omite a Glauco, Medonte, Polibetes, capitanes de Agamenón, aunque sí decide hacer una breve referencia en estilo indirecto sobre Deífobo⁷⁷, el hijo de Príamo, quien había muerto a manos de Menelao porque Helena se lo entrega. También reduce sensiblemente la descripción del Tártaro, refiriéndose sólo a Radamante, Tisífone, la Hidra, los Titanes y Ticio, para pasar a la

⁷⁴ IBIDEM: Libro VI, vv. 50—102 y CRISTÓBAL (2013): pág. 111.

⁷⁵ IBIDEM: vv.119—122: “Si Orfeo consiguió rescatar a la sombra d su esposa confiando en el son melodioso de su cítara tracia, si Pólux recobró a su hermano, muriendo en su lugar, y anda y desanda tantas veces su camino. ¿Para qué recordar a Teseo? ¿Para qué al gran Alcides?” y CRISTÓBAL (2013): pág. 113: “Si Orfeo y Hércules pudieron entrar, ¿Por qué no voy a poder entrar yo?”.

⁷⁶ IBIDEM: vv. 440— 473 y CRISTÓBAL (2013): pág. 117—118.

⁷⁷ IBIDEM: vv. 499—535 y CRISTÓBAL (2013): pág. 119.

última parte del libro, el encuentro con Anquises, tras depositar la rama dorada. El autor resume el preámbulo filosófico de Anquises, en el que, previamente a la procesión de héroes romanos, el padre de Eneas le expone una síntesis de la doctrina estoica del *anima mundi* y la creencia en la reencarnación, de raigambre órfico—pitagórica y platónica.

Tras este preámbulo, Virgilio enumera una serie de héroes romanos, que nacerán después de la llegada de Eneas al Lacio y que, en cierto sentido, serán descendientes suyos, enumeración que culmina con la referencia a la familia Julia, a la que pertenece Augusto. El autor reduce sensiblemente el elenco de estos héroes, eliminando los que pueden resultar más desconocidos para un público adolescente (Capis, Numitor, Catón, Torcuato, etc.), así como los nombres poblaciones menores fundadas por ellos (Fidenas, Colacia, etc.). Sí que conserva, sin embargo, la referencia a Marcelo, joven sobrino de Augusto fallecido recientemente. Según la tradición, cuando Virgilio, en presencia de Augusto y la madre del joven, leyó los versos en los que recordaba a Marcelo, la madre se desmayó. Después de que Eneas ve a dichos héroes, Anquises se refiere sucintamente a las guerras que va a tener que librar en Italia y Eneas sale del infierno⁷⁸. Este final es conservado con bastante fidelidad en la versión que estamos analizando.

Libro 7. Origen de la guerra

este libro, que describe la llegada de Eneas al Lacio y la situación que allí se encuentra, comienza, como todos con una ilustración. En este caso, dicha ilustración muestra a la reina Amata y a la Furia Alecto.

Vicente Cristóbal mantiene el inicio igual que Virgilio: la alusión a Cayeta⁷⁹ —la nodriza de Eneas a la que entierran al llegar al Lacio—, Y la llegada al Lacio, impulsados por Neptuno, que hace soplar vientos favorables para alejarles de las tierras de Circe, En la invocación a las Musas, que sigue a esta descripción de la llegada al Lacio, el autor introduce algunas modificaciones: en el original, la Musa a la que solicita la inspiración es Érato, que Vicente Cristóbal sustituye por el genérico *Musa* Asimismo cambia el objeto directo: el autor dice “*inspírame*⁸⁰”, frente al original latino, que dice *tu uatem, tu, diua, mone*. También suprime la alusión a ese *magnum opus*⁸¹ que va a emprender, al narrar los trabajos que sufre el héroe hasta fundar el linaje romano. También resume la filiación de

⁷⁸ IBIDEM: vv. 546—901 y CRISTÓBAL (2013): pág. 119—124.

⁷⁹ IBIDEM: v. 1 y CRISTÓBAL (2013): pág.127.

⁸⁰ IBIDEM: v. 41.

⁸¹ La invocación a la musa Erato para que dé fuerzas al poeta se produce en: vv.36—44.

Latino⁸², los dos prodigios (el del enjambre de abejas y el fuego que quemó las trenzas y ropas de Lavinia) que vaticinaban y aconsejaban que no casara a su hija con un indígena, sino con un extranjero que volvía a la tierra de sus antepasados⁸³. Conserva también el momento en el que se cumple la profecía de comerse las mesas a orillas de Tíber — Vicente Cristóbal reduce de nuevo la descripción, así como la invocación a Júpiter y a Anquises, suprimiendo los ritos que llevan a cabo—, el trazado del perímetro de la ciudad y el recibimiento del rey Latino⁸⁴, precedido por una descripción pormenorizada de su palacio, que el autor reduce a sus detalles más esenciales: los troyanos han sido empujados por una tempestad hasta el territorio del que Dárdano partió antes de fundar Troya y son acogidos de forma favorable por Latino⁸⁵. Cuando Juno contempla estos sucesos, pronuncia, presa de la ira, un monólogo en el que manifiesta su decisión de acudir a las fuerzas del infierno para retrasar el futuro matrimonio entre Eneas y Lavinia. Los 37 hexámetros de dicho monólogo⁸⁶ quedan reducidos a un párrafo de 12 líneas, en el que el autor suprime detalles que él considera accesorios, como la alusión a los obstáculos que ella ha sembrado en el periplo de Eneas, y que éste ha evitado, o la posibilidad que han tenido otros dioses de eliminar pueblos odiados por ellos. Para ello, acude a la Furia Alecto⁸⁷, con el fin de que provoque un enloquecimiento general, sembrando así las semillas de la guerra. De nuevo, vemos un proceso de reducción. Así, suprime las palabras que dirige Amata⁸⁸ a Latino, intentando, inútilmente, que mantenga el compromiso previo entre Lavinia y Turno⁸⁹ (y que Latino ha roto, para concedérsela a Eneas) y acorta ese estado de locura que aqueja a la reina una vez que la Furia le ha inoculado el virus (esta escena es la que reproduce la ilustración que abre el libro, como ya hemos visto). Asimismo reduce sensiblemente la escena del encuentro entre Alecto (matamorfoseada en

⁸² IBIDEM: vv.45—51 y CRISTÓBAL (2013): pág.128.

⁸³ Se observa que CRISTÓBAL (2013) resume en la página 129 este suceso mientras que Virgilio (2000) dedica una notable cantidad de versos (vv. 81—104) a describir el lugar donde se encontraba el oráculo de Fauno.

⁸⁴ IBIDEM: Libro VII, vv. 133—194 y CRISTÓBAL (2013): pág.130.

⁸⁵ IBIDEM: vv.195—238 y CRISTÓBAL (2013): pág.130—131.

⁸⁶ IBIDEM: vv. 385—422.

⁸⁷ CRISTÓBAL (2013): pág. 132: omite la invocación que hace Juno a Alecto de la siguiente manera: “Cuando así se desahogó, bajó a los reinos subterráneos, llena de rabia, e hizo salir de las tinieblas infernales a la Furia Alecto, la que siempre gusta de las guerras criminales, discordias y enfrentamientos, monstruo coronado de culebras y odioso incluso para sus propias hermanas y padre”. Mientras que VIRGILIO (2000) le dedica un gran número de versos, desde el 323—344.

⁸⁸ CRISTÓBAL (2013): pág. 133: omite el parlamento entre Latino y Amata (VIRGILIO (2000): libro VII, vv. 359—372) en el que se opone a que Lavinia se case con Eneas. También resume el primero en la pág. 133 el rito de invocación —narrado en estilo indirecto— a Baco (VIRGILIO (2000): libro VII, vv. 388—404).

⁸⁹ VIRGILIO (2000): libro VII, vv.421—473 y CRISTÓBAL (2013): pág.134: se observa que el autor que adapta la obra omite la excesiva adjetivación tan característica de la épica y mantiene el hilo fundamental.

anciana) y Turno, conservando, en este caso, la comparación de la ira de Turno con una caldera puesta al fuego.

Posteriormente, Alecto insufla la locura entre los troyanos, con el episodio de la matanza accidental de la cierva de Silvia por parte de Julio y la contienda que provoca este suceso. Este episodio lo narra de una forma de mucho más breve, suprimiendo, no sólo los detalles truculentos de dicha contienda, sino incluso los nombres de los que toman parte en ella. Como resultado de este suceso, piden a Latino que declare la guerra a los extranjeros, declaración que era escenificada con el rito de la apertura de las puertas de Jano⁹⁰, que Virgilio explica prolijamente y que el autor resume. Ante la negativa del rey, es la propia Juno la que abre las puertas del templo y estalla la guerra, enumerando Virgilio una lista de ciudades en las que empiezan a fabricarse las armas, relación que omite el autor de la adaptación. A continuación, tras otra invocación a las Musas, se incluye el catálogo de los caudillos que van a ayudar a Turno en la contienda. En la adaptación de Vicente Cristóbal, aparecen todos los que nombra Virgilio, si bien reduce sensiblemente la descripción de cada uno de ellos (filiación, hazañas famosas, etc.), ya que ralentizan la acción.

Libro 8. Las alianzas.

El libro describe, como su título indica, la búsqueda de alianzas por parte de Eneas, para lo cual, aconsejado por Tíber, acude al Palatino, donde se encuentran acampados unos arcadios, que se alían con los troyanos. Además, recibe la ayuda de Venus, quien pide a Vulcano que fabrique unas armas para su hijo, cuya entrega tiene lugar al final del libro. La ilustración que encabeza el libro se refiere, precisamente, a la ayuda que presta la diosa a su hijo.

El autor mantiene en esencia el contenido virgiliano: la aparición de Tíber a Eneas⁹¹, el encuentro entre Palante⁹² y el héroe y la posterior acogida de Evandro o la aventura entre Caco y Hércules. Quiero referirme de manera especial a aunque el autor la reduce y elimina las comparaciones, por ejemplo, evita llamar al héroe Alcides, como lo llama Virgilio, sino Hércules, más conocido por los escolares y suprime las comparaciones, como que es “más ligero que el Euro⁹³”, sangrientas (como la captura de Caco por parte

⁹⁰ IBIDEM: Libro VII, vv. 573—621 y CRISTÓBAL (2013): pág.136—137.

⁹¹ IBIDEM: Libro VIII, vv. 26—65 y CRISTÓBAL (2013): pág.142.

⁹² IBIDEM: Libro VIII, vv. 97—180 y CRISTÓBAL (2013): pág.143—144.

⁹³ IBIDEM: Libro VIII, vv. 223.

de Hércules, en la que Vicente Cristóbal se limita a decir que lo estranguló, frente al mayor detallismo con que Virgilio describe su muerte: “Y mientras sigue Caco vomitando en la sombra impotentes llamaradas, allí mismo lo agarra, le prende las argollas de sus brazos, le aprieta y le estrangula hasta hacerle saltar los ojos de las cuencas de los ojos y dejarle sin sangre la garganta”⁹⁴, Asimismo suprime las hazañas de Hércules, en las que hay una presencia explícita de la violencia (ya hemos visto cómo Vicente Cristóbal, sistemáticamente, evita recrearse en la descripción de detalles sangrientos. Además, cuando finaliza la descripción del ritual en honor de Hércules, el autor introduce una explicación sobre la causa de que Hércules sea honrado y que se le dedique un altar llamado máximo (en referencia al *ara Maxima*): se trata de un lugar sagrado por ser aquél el lugar en el que Hércules liberó a los habitantes de la amenaza de Caco⁹⁵. Por supuesto, elimina las referencias a salios, poticios y pinarios, que aparecen en el texto virgiliano, por no ser fundamentales para la comprensión del texto. Evita también la inclusión de epítetos con los que Virgilio se refiere al héroe (como Alcides), llamándole simplemente Hércules, para no crear confusión. El autor no introduce más modificaciones hasta el final del libro, sino que relata de forma fidedigna la descripción del emplazamiento⁹⁶ en el que, en el futuro, se asentará la futura Roma⁹⁷, en la que se había asentado Saturno cuando fue destronado por Júpiter (inaugurando una Edad de Oro), aunque esta descripción es menos extensa que la virgiliana, la súplica de Venus Súplica de Venus a Vulcano para que ayude al héroe, visita de éste a los Cíclopes, instándoles a que dejen todo lo que tienen entre manos para dedicarse a la fabricación de las armas de Eneas,⁹⁸ (de nuevo, Vicente Cristóbal resume las palabras que dirige Vulcano a los Cíclopes, usando el estilo indirecto), la petición de Evandro a Eneas para que dirija las tropas, ya que tiene que ser un extranjero y, además, la alusión a los crímenes de Mecencio⁹⁹ —sin entrar en detalles—, el ofrecimiento de ayuda por parte de Evandro¹⁰⁰, consistente en 200 arcadios,

⁹⁴ IBIDEM: Libro VIII, vv. 258—261.

⁹⁵ CRISTÓBAL (2013): pág.145.

⁹⁶ Por ejemplo, podemos observar la descripción y adjetivación en: VIRGILIO (2000): libro VII, vv. 355—368: “También esos dos fuertes muros agrietados que ves son viejos restos y memoriales de hombres de otros tiempos”.

⁹⁷ Por ejemplo, CRISTÓBAL (2013): pág.146 nombra el Capitolio, pero omite los siguientes lugares: Lupercal, roca de Tarpeya o el foro.

⁹⁸ El autor de la *Eneida* dedica muchos versos al proceso de fundición del metal y a describir cómo el dios Vulcano forja el escudo de Eneas, esta exhaustiva descripción se encuentra presente en: VIRGILIO (2000): libro VIII, vv. 406—453, mientras que CRISTÓBAL (2013): pág. 147—148, muestra el contenido de forma más reducida, sin tanto ornamento en la descripción.

⁹⁹ VIRGILIO (2000): libro VIII vv. 476—493 y CRISTÓBAL (2013): pág.149.

¹⁰⁰ CRISTÓBAL (2013): pág.149 suprime la alabanza de Evandro hacia su pasado (VIRGILIO (2000): libro VIII vv. 560—583).

entre los que se encuentra su hijo Palante. Además, le habla de un grupo de arcadios, que se han sublevado contra Mecencio, y que, de acuerdo con un oráculo, les capitanearía un caudillo extranjero. Evandro ve en Eneas a ese caudillo y, consiguientemente, le insta a dirigirse a ese pueblo, que será también aliado suyo. Además, describe pormenorizadamente las costumbres salvajes de Mecencio que, como es costumbre, suprime Vicente Cristóbal, limitándose a decir que es “famoso por sus atroces crímenes”. Posteriormente, tiene lugar la despedida de Eneas y Evandro y la entrega de las armas a Eneas, deteniéndose en la descripción del escudo, en el que están grabadas algunas de las hazañas de la futura *Romana gens*. De nuevo, Vicente Cristóbal las reduce a las que considera que son las más famosas: la loba amamantando a Rómulo y Remo, el rapto de las sabinas (a la que Virgilio se refiere como una guerra entre los romúlidas y el anciano Tacio), el asalto de los galos y la batalla de Accio. Omite la mención a Metio Fufecio, Porsena, Horacio Cocles, Manlio, Catilina o Catón.¹⁰¹

Libro 9. Asedio, amor y valentía.

al igual que los anteriores libros, está encabezado por una ilustración, en la que vemos a un grupo de guerreros en primer plano, señalando a dos figuras que se internan en un bosque. La leyenda de la imagen muestra qué episodio del libro está representado: “Niso y Euríalo son descubiertos”. El autor mantiene la estructura y contenido fundamental del libro, pero, como hace otras veces, le somete a un proceso de reducción, con el fin de agilizar la trama. Así, reduce la escena inicial, en la que Iris¹⁰² se aparece a Turno, instándole a que emprenda un ataque contra Eneas¹⁰³, omitiendo las alabanzas que el príncipe de los rútuos dedica a la diosa.

Seguidamente, Virgilio describe minuciosamente el ataque y asedio del campamento troyano por parte de Turno, junto con el prodigio de las naves troyanas, transformadas en ninfas en el momento en que los rútuos intentan incendiarlas. Vicente Cristóbal se sirve de varios procedimientos:

- 1) Eliminación de los nombres de los guerreros, tanto rútuos como troyanos, que participan en el combate¹⁰⁴.

¹⁰¹ VIRGILIO (2000): libro VIII vv. 618—731.

¹⁰² IBIDEM: Libro IX, vv. 14—23, mientras que CRISTÓBAL (2013): pág. 155 lo resume: “Una vez transmitido el mensaje, Iris voló de nuevo hacia el cielo dejando tras sí sobre las nubes el rastro de su inmenso arco”.

¹⁰³ IBIDEM: Libro IX, vv. 5—13 y CRISTÓBAL (2013): pág. 155.

¹⁰⁴ IBIDEM: Libro IX, vv. 25—76 y CRISTÓBAL (2013): pág. 155—156.

2) Utilización del estilo indirecto. Así, traslada a estilo indirecto el diálogo que tiene lugar entre Cibeles y Júpiter acerca del destino de las naves troyanas, reduciéndolo sensiblemente, así como la arenga pronunciada por Turno cuando tiene lugar el prodigio de las naves. También en esta ocasión el uso del estilo indirecto va acompañado de una reducción en su extensión original.¹⁰⁵

Acto seguido, Virgilio describe cómo Niso y Euríalo, jóvenes ansiosos de batalla y gloria que hacían guardia en el campamento de Eneas deciden infiltrarse en el campamento de los rútuos para espiar sus planes, plan que es aprobado por los jefes troyanos, a los que Eneas había encomendado la dirección del ejército troyano en su ausencia. Dicha escena, a la que Virgilio dedica unos 140 versos, es reducida por Vicente Cristóbal, que, de nuevo, se sirve del estilo indirecto para resumir los diálogos, que tienen lugar en primer lugar entre Niso y Euríalo (en los que Niso trata, infructuosamente, de convencer a Euríalo de que no le acompañe en el plan que ha urdido), y seguidamente entre los dos amigos y los jefes troyanos, en los que éstos alaban el plan expuesto por los dos amigos¹⁰⁶. Asimismo reduce la nómina de víctimas de Niso y Euríalo. De todos los nombres que aparecen en el original, sólo aparecen Serrano, Ramnete (adivino de Turno) y Reto, aludiendo al resto con colectivos del tipo “muchos otros” o “una muchedumbre”. De nuevo, observamos la tendencia a la reducción de los catálogos de muertos en el campo de batalla, por razones, en nuestra opinión, de índole narrativa (ritmo más ágil) y ética (tendencia a no recrearse en las escenas de violencia, impropias para un público adolescente, al que va dirigida la obra). También suprime todos los detalles truculentos que rodean la muerte de Niso y Euríalo, conservando, sin embargo, la reacción de la madre del segundo¹⁰⁷.

ras el duelo por las muertes, Virgilio sigue describiendo el asedio de Turno, invocando previamente a Calíope para que le inspire al cantar todas las muertes que ocasionó Turno. Es significativo el cambio que introduce Vicente Cristóbal: “y ahora, Musa, recuérdame los sucesos más importantes de esta batalla”¹⁰⁸. Efectivamente, el autor sólo alude a la primera intervención de Ascanio en la guerra, matando a Numano Réculo (en la que suprime la plegaria del hijo de Eneas a Júpiter¹⁰⁹) y las muertes de Pándaro y Bitias, en las que se observa un porcentaje de detalles sangrientos superior al habitual, quizás

¹⁰⁵ IBIDEM: Libro IX, vv. 77—101 y CRISTÓBAL (2013): pág. 156—157, IBIDEM: Libro IX, vv. 126—175 y CRISTÓBAL (2013): pág. 157.

¹⁰⁶ IBIDEM: Libro IX, vv. 179—245 y CRISTÓBAL (2013): pág. 158.

¹⁰⁷ IBIDEM: Libro IX, vv. 475—501 y CRISTÓBAL (2013): pág. 162.

¹⁰⁸ CRISTÓBAL (2013): pág. 162. La descripción de las hazañas se realiza en las pág. 162, 163, 164.

¹⁰⁹ IBIDEM: Libro IX, vv. 624—628.

porque con ellas quiera subrayar el castigo de los dioses a los que cometen ὕβρις, ya que los dos guerreros tienen una actitud violenta y desafiante. El libro acaba igual que el de Virgilio, con la huida de Turno por el río para encontrarse con sus compañeros.

Libro 10: Mueren los jóvenes.

como siempre, el libro se abre con una ilustración, en la que se muestra la muerte de Palante a manos de Turno, que va a ser decisiva para el controvertido final de la *Eneida*. Ésta es, en nuestra opinión, la causa de que se haya escogido esta escena como ilustración de arranque. El libro se abre con una de las escenas típicas de la épica: el concilio de los dioses, que, en este caso, concluye con la petición de neutralidad por parte de Júpiter, expresada en la frase *fata uiam inuenient* (v. 115). En este caso, en lugar de acudir al estilo indirecto, como en otras ocasiones, el autor conserva el estilo directo, pero reduce la extensión de las intervenciones de las distintas divinidades, con el fin de lograr un ritmo más ágil¹¹⁰. Sí que conserva esa frase lapidaria con que Júpiter da por finalizado el concilio: “el destino en cualquier caso encontrará su camino”¹¹¹. También resume el asedio al que sigue sometida la ciudad y el catálogo de las tropas etruscas que acompañan a Eneas, fruto de la alianza que firma con Tarcón¹¹².

Posteriormente, Virgilio describe la aparición de un grupo de ninfas (en realidad, eran naves que se habían transformado en ninfas), una de las cuales le pone al tanto de la situación que se está viviendo en el campamento, a la vez que le insta a presentar batalla, augurándole una gran cantidad de víctimas¹¹³ en el ejército de Turno. En dicha escena, Vicente Cristóbal omite una serie de detalles por razones de brevedad (el nombre de la ninfa, la plegaría que Eneas dirige después de las palabras de la ninfa, etc.) o de comprensión (por ejemplo, algunos epítetos, como *ignipotens*, que traduce por “Vulcano”).

A continuación, Virgilio describe la llegada al campamento de Eneas, resplandeciente con sus armas, junto con sus aliados, al campamento, llegada que es recibida con gritos de júbilo por los troyanos. Por su parte, Turno pronuncia una arenga militar para animar a sus hombres. Como sucede en otras ocasiones, Vicente Cristóbal elimina de su versión algunos detalles que ralentizarían la narración. Así, suprime las comparaciones con las

¹¹⁰ IBIDEM: Libro X vv.1—117 y CRISTÓBAL (2013): pág. 171—172.

¹¹¹ CRISTÓBAL (2013): pág. 172.

¹¹² VIRGILIO (2000): Libro X vv.117—156.

¹¹³ CRISTÓBAL (2013): pág. 172.

que Virgilio adorna esta llegada de Eneas (el resplandor que rodea a Eneas es comparado con un cometa y con Sirio¹¹⁴, mientras que el griterío de los troyanos es comparado con una bandada de grullas) y usa el estilo indirecto para expresar, resumida la arenga¹¹⁵ de Turno.

A continuación, Virgilio describe la batalla que tiene lugar entre ambos bandos. Comienza con el desembarco, en el que se pierde la nave de Tarcón, tras un discurso de éste. Como en otras ocasiones, elimina el discurso y resume las peripecias de dicho desembarco. Después, los primeros combates, en los que caen numerosos guerreros de ambos bandos, enumeración que elimina Vicente Cristóbal, como es habitual (sustituye estas enumeraciones por colectivos del tipo “muchos cuerpos de guerreros, etc.”). Sí que conserva la protección que proporciona Venus a su hijo, de tal manera que todas las armas que le alcanzan no se le clavan, sino que rebotan en su casco y escudo (suponemos que Vicente Cristóbal piensa que este detalle despertaría la fantasía adolescente, y por eso lo conserva). A continuación, la aristía de Palante, precedida de un discurso del joven, exhortando a las tropas, eliminado, como es habitual, en la versión de Vicente Cristóbal (se limita a decir que “los exhortó con encendidas palabras). De todas las víctimas del hijo de Evandro, Vicente Cristóbal sólo menciona a Haleso (se refiere al resro de ellas como “las víctimas que produjo la mano de Palante). Dicha muerte es precedida por una súplica de Palante a Tíber, que también elimina. A continuación, Virgilio narra la muerte de Palante a manos de Turno, que en la versión de Vicente Cristóbal vemos abreviada, con el fin de acelerar el ritmo. Así, por ejemplo, suprime la plegaria del hijo de Evandro a Hércules (se limita a decir que “se preparó para disparar, no sin antes invocar la ayuda de Hércules, favorecedor de su pueblo”). Conserva, sin embargo, algunas comparaciones, como la de Turno con un león¹¹⁶. Asimismo, mantiene el tono soberbio de Turno, así como el alto precio que va a pagar por la misma. A continuación, Virgilio introduce la aristía de Eneas, motivada por el dolor que le produce la muerte de Palante. Los 100 versos del original, en los que Virgilio detalla los que caen a manos de Eneas, quedan reducidos a un párrafo. También somete a un proceso de reducción el siguiente episodio, en el que Juno, tras hablar con Júpiter, “crea” un espectro idéntico a Eneas, al que persigue Turno, salvándole de un enfrentamiento con el Eneas real, que le busca en medio del

¹¹⁴ VIRGILIO (2000): libro X, vv.186—205.

¹¹⁵ IBIDEM: Libro X, vv. 277—284 y CRISTÓBAL (2013): pág. 174.

¹¹⁶ CRISTÓBAL (2013): pág. 176.

combate¹¹⁷. Como es habitual, el autor suprime partes que ralentizan el ritmo de la narración, como las palabras que dirige a Júpiter, que resume sirviéndose del estilo indirecto. El libro concluye con la arístia de Mecencio, que sustituye en la lucha a Turno, mientras el caudillo de los rútilos persigue al falso Eneas. Como es habitual, Vicente Cristóbal omite la relación de guerreros con los que se enfrenta, uno de los cuales, Orodes, antes de morir, le vaticina su muerte. Dicho vaticinio lo conserva el autor, sin nombrar al que lo pronuncia, sino refiriéndose a él como “una de sus víctimas”. El enfrentamiento final con Eneas y la muerte de su hijo Lauso es reflejado con bastante fidelidad por Vicente Cristóbal, que no acude al estilo indirecto para trasladar las palabras pronunciadas por Eneas y Mecencio, sino que las transcribe, resumidas, en estilo directo, quizás porque el cambio a estilo indirecto restara patetismo a la escena. Sí que suprime, sin embargo, las comparaciones con las que Virgilio adorna este episodio.

Libro 11. Ofensiva troyana.

El comienzo podría ser así: como es habitual, el libro se abre con una ilustración, que en este caso muestra a Camila montada en su caballo, resaltando la importancia de la amazona, cuya muerte va a cerrar el libro. Como en otros libros, veremos cómo Vicente Cristóbal reproduce fielmente el contenido del libro, pero con un ritmo más ágil que en el original, más acorde con el tempo propio de una narrativa orientada a un público adolescente. El libro comienza con una escena típica: la erección de un *tropaeum*, en este caso con las armas de Mecencio, que cuelga de una encina como ofrenda a Marte (Vicente Cristóbal traduce como “dios de la guerra” el epíteto *Bellipotens*, que Virgilio aplica a dicha divinidad). Tras esta escena típica, Virgilio describe la despedida del cadáver de Palante, antes de trasladarlo a la ciudad de Palanteo para entregárselo a Evandro. Vicente Cristóbal reproduce esta escena con bastante fidelidad, conservando la célebre comparación de Palante con una flor cortada por un dedo virginal. Dicha escena se interrumpe con la llegada de unos embajadores latinos que solicitan una tregua para enterrar a los caídos en el combate. Eneas, en su respuesta, reprocha a los latinos por haber roto el pacto inicial, ruptura que ha conducido a un enfrentamiento no deseado por él. Es de destacar la reproducción casi literal de dichas palabras en la versión de Vicente Cristóbal, frente a su tendencia habitual a reducir la extensión de los discursos, transcribiéndolos en estilo indirecto. Quizás el autor haya conservado el discurso casi íntegro porque en él se destaca la actitud siempre conciliadora de Eneas, que nunca ha

¹¹⁷ CRISTÓBAL (2013): pág. 177—178.

querido emprender una guerra contra los latinos. Drances, contrario a Turno, elogia las palabras de Eneas en un discurso, resumido por Vicente Cristóbal y transcrito en estilo indirecto¹¹⁸. Tras acordar una tregua de doce días para dar sepultura a los caídos, los troyanos trasladan a Palanteo el cuerpo de Palante, ante el que Evandro pronuncia un lamento fúnebre, en el que, aunque exculpa a los troyanos de lo sucedido, manifiesta que lo único que sostiene su vida es la esperanza de que Turno muera a manos de Eneas. Dicho lamento es reproducido con gran fidelidad por Vicente Cristóbal (sin recurrir a reducciones ni al uso del estilo indirecto), quizás por su gran fuerza expresiva. Después de los funerales de Palante, Virgilio describe las honras fúnebres del resto de los guerreros, tanto troyanos como latinos, durante las cuales, en el campamento latino, las mujeres opinan que la guerra debe decidirse en una monomaquia entre Turno y Eneas, parecer que secunda Drances. El autor relata con menos detallismo que el texto original los funerales en ambos campamentos, si bien es bastante fiel al describir la actitud de las mujeres¹¹⁹. Mientras esto sucede, regresan los embajadores que habían sido enviados a solicitar la alianza de Diomedes. Latino reúne la asamblea y Vénulo, el portavoz, relata con todo lujo de detalles las gestiones realizadas y la negativa de Diomedes. Los 75 versos de Virgilio quedan reducidos a un párrafo, en el que se recoge, en estilo indirecto, un resumen de la intervención de Vénulo¹²⁰. Tras esta intervención, Virgilio describe la reacción de estupor de los latinos, sirviéndose de una comparación que Vicente Cristóbal omite en su traducción. Una vez que se sosiegan los ánimos, toma la palabra Latino, proponiendo llegar a un pacto con los teucros para, así, terminar la guerra. Drances¹²¹, a su vez, propone que Turno renuncie a Lavinia o, si no lo quiere así, que se enfrente a Eneas en una monomaquia. Finalmente, el caudillo de los rútilos, mostrando sus hazañas en la guerra, se muestra contrario a la firma de la tregua, ya que, aunque no cuentan con la ayuda de Diomedes, hay otros que se han aliado con ellos, entre los que menciona a Camila. Su discurso concluye aceptando enfrentarse a Eneas, si es que fuera necesario. Estos tres discursos son reflejados con bastante fidelidad por Vicente Cristóbal, quien sólo suprime algunos detalles accesorios.

¹¹⁸ CRISTÓBAL (2013): pág.187.

¹¹⁹ VIRGILIO (2000): Libro XI, vv. 1—181 y CRISTÓBAL (2013): pág. 187—188. Vicente Cristóbal resume el lamento y la preparación del funeral de Palante, pero conserva la descripción de dolor del rey al ver el cadáver de su hijo.

¹²⁰VIRGILIO (2000): Libro XI, vv. 251—295.

¹²¹ IBIDEM: Libro XI, vv. 336— 175 y resumiendo este contenido lo muestra CRISTÓBAL (2013): pág.190.

Mientras los latinos están reunidos en asamblea, los troyanos preparan un ataque. Ante esto, Turno anima a la guerra y él mismo se arma para la misma. Vicente Cristóbal resume estos preparativos, en nuestra opinión con la intención de acelerar el ritmo de la narración para abordar la intervención de Camila, a la que Virgilio dedica unos 400 versos.

La adaptación de este largo episodio es bastante literal, conservando la narración de la vida de Camila expuesta por Diana, si bien, como es habitual en esta adaptación, Vicente Cristóbal omite el catálogo de los guerreros a los que mata Camila, centrándose en su muerte a manos de Arrunte¹²². La conservación de este largo episodio en la adaptación quizá se relacione con el posible atractivo que pudiera tener el público adolescente ante la figura de una mujer guerrera (en 1998 se había estrenado *Mulán*, cuyo protagonista es una mujer con un perfil semejante a Camila).

Libro 12. Duelo final.

También este libro está encabezado por una ilustración, en la que se describe esa monomaquia final, que culmina con la muerte de Turno. Asimismo, aparecen representadas dos aves: un águila y un pavo real. Por supuesto, la presencia de estas aves no es casual, ya que el águila está consagrada a Júpiter, protector de Eneas, mientras que el pavo real está relacionado con Juno, antagonista encarnizada de Eneas y protectora de Turno. El libro comienza con un encuentro entre Turno, Latino y Amata, en el que estos últimos intentan, sin resultados, disuadir al primero de emprender un combate singular con Eneas. De estas intervenciones, es la de Latino la adaptada con una mayor fidelidad, frente al resto, reducidas por Vicente Cristóbal. Incluso una de las intervenciones de Turno es presentada en estilo indirecto. En nuestra opinión, el diferente tratamiento de las diversas intervenciones obedece al tono especialmente emocional que encontramos en las palabras de Latino, y que el autor ha querido conservar. Posteriormente, Virgilio describe los preparativos de los héroes para la firma del pacto, del que Vicente Cristóbal elimina algunos detalles, como las palabras que dirige Turno a su lanza¹²³. A esta escena sigue un diálogo entre Juno y Juturna, hermana de Turno, en el que la diosa le comunica el destino nada halagüeño que espera a su hermano, autorizándola a que desencadene otra guerra, rompiendo el pacto que está a punto de firmarse entre Eneas y Turno. Tras este diálogo entre la diosa y la hermana de Turno, Virgilio describe la firma del pacto entre Eneas y

¹²² IBIDEM: Libro XI, vv. 430—434 y vv. 448—596 y CRISTÓBAL (2013): pág.193—195.

Vicente Cristóbal suprime la descripción de la guerra que realiza Virgilio en lo versos 666—699.

¹²³ VIRGILIO (2000): Libro XII, vv. 95—134.

turno, sancionado solemnemente por Latino. Esta escena es conservada en la versión de Vicente Cristóbal, si bien los juramentos de Turno y Eneas resultan reducidos, transformando la larga intervención de Latino en la siguiente frase: “Después habló Latino confirmando el pacto y jurando que nunca lo rompería”¹²⁴. Inmediatamente, por mediación de Juturna, se violan los pactos firmados y estalla la guerra, en la que Eneas es herido y curado por la intervención divina y el concurso de un médico. Como es habitual, Vicente Cristóbal no detalla los nombres de los que mueren en este combate¹²⁵, limitándose a decir que “se producen de nuevo numerosas bajas en uno y en otro bando”¹²⁶. Sí que conserva, sin embargo, el discurso de Juturna y el prodigio del águila y los cisnes, interpretado por el adivino Tolumnio como un signo favorable para los rútilos. Asimismo, conserva los ánimos de Eneas a su hijo Julio cuando se va a lanzar a la batalla¹²⁷ y Después de la curación, Eneas se reincorpora al combate, buscando sólo a Turno. Como es costumbre, Vicente Cristóbal no detalla los nombres de los que caen. De nuevo interviene Juturna, lo cual da lugar a otra escena bélica, resumida por Vicente Cristóbal. Posteriormente, inspirado por Venus, Eneas decide incendiar la ciudad de Latino (Laurento) por haber traicionado el tratado de paz¹²⁸, lo cual provoca el suicidio de Amata¹²⁹ y el duelo de Lavinia y Latino. Vicente Cristóbal refleja este episodio, si bien, como es habitual, la prolijidad de Virgilio es reducida, con el fin de no ralentizar excesivamente el ritmo de la narración. Posteriormente, Turno, en un diálogo con su hermana, acepta el duelo con Eneas, en medio de un combate que Vicente Cristóbal resume, si bien conserva la intervención de Venus, dando a Eneas la lanza que se le había clavado en un árbol consagrado a Fauno, así como la de Juturna, dando a su hermano la espada que reclamaba. En este punto, en paralelo con la lucha, se lleva a cabo una conversación entre Juno y Júpiter en la que se prohíbe a la diosa que ayude a Turno y, para ello, el padre de todos los dioses decide enviar a una furia para que cese la ayuda al antagonista¹³⁰. Se mantiene el final de la obra: cuando el héroe se encuentra ablandado por las palabras de Turno, la ira de Eneas termina matando a Turno, que viste los despojos de su amigo Palante¹³¹.

¹²⁴ CRISTÓBAL (2013): pág. 204.

¹²⁵ VIRGILIO (2000): Libro XII, vv. 270—397

¹²⁶ CRISTÓBAL (2013): pág. 205.

¹²⁷ IBIDEM: Libro XII, vv. 435—440.

¹²⁸ IBIDEM: Libro XII, vv. 554—592.

¹²⁹ IBIDEM: Libro XII, vv. 595—614 y CRISTÓBAL (2013): pág. 208.

¹³⁰ IBIDEM: Libro XII, vv. 845—854: Virgilio narra el origen de las furias (Megera, Aletco y Tisífone).

¹³¹ IBIDEM: Libro XII, vv. 900—952 y CRISTÓBAL (2013): pág. 213—214.

b) ANÁLISIS DEL CONTENIDO DE LA ENEIDA EN LA VERSIÓN DE ROSA NAVARRO DURÁN:

La adaptación comienza con ‘La tempestad y la calma’, capítulo en el que se narra el temporal que provoca que los troyanos lleguen a Cartago. La autora, prescindiendo del proemio, comienza la narración refiriéndose al gran amor que sentía Juno por Cartago y la profecía, de acuerdo con la cual, en un futuro un pueblo descendiente de los troyanos serían la ruina de ésta, razón por la que la esposa de Júpiter intentaba mantener a los troyanos lejos de Italia¹³². En ningún momento se refiere al juicio de Paris o al rapto de Ganimedes por parte de Júpiter como causas de la ira de Juno, que sí que aparecen en Virgilio¹³³. La autora mantiene, aunque muy resumida, la ida de Juno a Eolia y el diálogo con Eolo¹³⁴, en el que le pide ayuda a cambio de concederle una ninfa. Eolo desencadena una tempestad, cuya descripción¹³⁵ se convierte en modelo para las futuras tempestades incluidas en los poemas épicos. La descripción de esta tempestad, de gran efectismo, aparece resumida en la versión de Rosa Navarro. Posteriormente, la autora mantiene la intervención de Eolo para evitar que lleguen a Sicilia de forma inmediata —también mantiene la descripción que aporta dramatismo a la acción, sin epítetos— y la respuesta de Eneas ante el temporal, pensando que van a morir. Además, la autora nombra al Euro y al Noto, tal y como los nombra Virgilio en el verso 85, hecho que es reseñable porque supone una elevación del tono en una versión para niños y, además, consideramos que pueden ser elementos interesantes para explicar en el aula, ya que en el tiempo se nombran algunos. En las siguientes páginas se muestra una gran ilustración de la evolución del naufragio: un barco que asciende por las olas y cómo van cayendo al mar sus tripulantes cuando aumenta el oleaje¹³⁶, ilustrando así la escena de la tormenta. La inclusión de ilustraciones de gran formato es frecuente en esta obra, comportamiento normal, teniendo en cuenta que la finalidad de la autora es hacer accesible a los niños la lectura de un poema épico, y la presencia de ilustraciones es un recurso para el logro de tal fin.

La siguiente parte es ‘Venus se aparece a su hijo Eneas’, en ella se muestra cómo Eneas y sus hombres llegan a las costas de Libia con siete naves y matan siete ciervos¹³⁷ —en esta escena, Virgilio se refiere a Eneas exclusivamente—. Tras esta escena de caza,

¹³² NAVARRO DURÁN, R. (2009): pág.5.

¹³³ VIRGILIO (2000): Libro I, vv. 25

¹³⁴ IBIDEM: pág. 6.

¹³⁵ VIRGILIO (2000): Libro I vv. 81-91

¹³⁶ IBIDEM: pág. 10—11.

¹³⁷ IBIDEM: pág. 12.

la autora nos presenta a un Eneas que no puede dormir¹³⁸, ya que le distraen mil pensamientos, omitiendo el diálogo entre Venus y Júpiter, de capital importancia en la Eneida, ya que el padre de los dioses comunica a Venus que de Eneas va a nacer un pueblo (el romano), que va a dominar el mundo.

Después de esa noche de insomnio, Virgilio describe cómo Eneas, acompañado de Acates, explora el territorio y se encuentran con una cazadora, que al final resulta ser Venus, que informa a Eneas del territorio al que ha llegado y de la reina que lo gobierna, que no es otra que Dido. En la versión española, se elimina el suspense, ya que desde el principio identifica a dicha cazadora con la diosa Venus, omitiendo la escena de anagnórisis del final, en la que Eneas reconoce a su madre, limitándose a decir que “Eneas ve cómo le sale luz de su cabeza, y su larga cabellera desprende olor a cielo”, dejando que el niño intuya que Eneas ha reconocido a la diosa. Por lo demás, la autora refleja con bastante fidelidad la escena virgiliana, conservando el prodigio de los doce cisnes. Como es habitual, el relato aparece salpicado de ilustraciones, en una de las cuales se muestra a Pigmalión matando a Siqueo.

El siguiente capítulo tiene por título ‘Eneas llega a Cartago: El encuentro con la reina Dido’. En él se narra cómo Eneas y Acates llegan al templo de Juno, desde donde ven los trabajos de edificación de la ciudad, que Virgilio describe detalladamente, y que Rosa Navarro omite (se limita a decir que Eneas contempla la ciudad amurallada), omitiendo también la descripción de los frescos que adornan el templo, en el que aparecen escenas de la guerra de Troya, apareciendo representado el propio Eneas. La autora suprime todo esto y se limita a describir la admiración que produce en Eneas la hermosura de la reina, que en ese momento se encamina al templo a impartir justicia. La comparación de Dido con Diana no aparece en la versión de Rosa Navarro. En ese momento, Eneas ve a algunos de los suyos, que se dirigen a la reina. Ilioneo, actuando de portavoz, habla a Dido, informando de quiénes son y pidiéndole hospitalidad hasta que puedan reparar las naves. La reina les ofrece quedarse en su reino en una situación de igualdad con los tirios. Todo esto lo refleja Rosa Navarro, si bien de forma resumida. A continuación, Virgilio describe cómo se elimina esa nube que envolvía a Acates y Eneas y se muestra el héroe. Las comparaciones que usa Virgilio son suprimidas por la autora, que se limita a describir a Eneas como un príncipe gallardo y muy bello, semejante a un dios (eco del *deo similis* del verso 589). La denominación de Eneas como “príncipe”, que no aparece en el texto

¹³⁸ *IBIDEM*: pág. 13.

virgiliano, quizá sea eco de los cuentos de hadas, con los que el público infantil al que está destinada la versión está muy familiarizado (no hace falta mencionar la presencia del príncipe en cuentos tan difundidos como *Blancanieves* o *La Cenicienta*). La aparición de Eneas es objeto de una ilustración que ocupa una página entera¹³⁹. Posteriormente, la reina acoge hospitalariamente a los troyanos, ofreciéndoles un banquete en el que Dido se enamora de Eneas. En dicho enamoramiento tiene mucho que ver Venus que, temiendo por una posible traición de los cartagineses (pueblo predilecto de Juno, la eterna enemiga de Eneas), urde un plan para que Dido olvide a Siqueo y se enamore de Eneas: duerme a Julo, hijo de Eneas, y, en su lugar, se va a presentar Cupido disfrazado, que va a infundir una pasión arrebatadora en el corazón de la reina. Todo esto lo refleja Rosa Navarro, si bien de forma resumida. Así, suprime las palabras de Venus a Cupido para que ejecute el plan previsto (vv. 664—668) y relata también sucintamente el principio del banquete, resumiendo la descripción del palacio y suprimiendo la intervención del bardo Iopas, que canta un poema de tipo cosmológico. Por lo que se refiere a la petición de Dido a Eneas de que relate sus vicisitudes desde la salida de Troya hasta la llegada a Cartago (final del libro I), se resume en estilo indirecto.

En el siguiente capítulo (‘Eneas cuenta la historia de Sinón y el caballo de Troya’), Eneas comienza la narración de la última noche de Troya, con el relato del caballo, de Laocoonte y de la traición de Sinón, que cuenta las desgracias que sufre de la mano de Ulises, hasta que logra escapar de él. Él es el que dice que el caballo es una ofrenda a Palas y que, si lo llevan a la ciudad, les proporcionará la victoria. Dicho relato es interrumpido por el episodio de la muerte de Laocoonte y sus hijos, narrado detalladamente por Virgilio, y reducido extraordinariamente por la autora de la versión, que elimina el patetismo que está presente en la narración virgiliana. Asimismo, suprime todos los detalles sangrientos, quizá por el público infantil al que dirige la adaptación. Se incluye una ilustración que describe el avance de las serpientes por el mar¹⁴⁰. A continuación, se describe la entrada del caballo¹⁴¹, en la ciudad y el ataque a ésta, omitiendo el aviso de Casandra¹⁴² para que no lo hicieran. Asimismo, omite el catálogo

¹³⁹ IBIDEM: pág. 21.

¹⁴⁰ IBIDEM: pág. 31: “Cuando su padre, con un dardo en la mano, acudió a intentar liberarlos de los enormes anillos, lo enlazaron también a él. Y los tres murieron entre horribles gritos”.

¹⁴¹ IBIDEM: pág.33: se muestra una ilustración de la ruptura de la muralla para que entre el presente.

¹⁴² VIRGILIO (2000): libro II, vv.245—247.

de guerreros griegos ocultos en el vientre del caballo, tendencia que ya hemos visto en la adaptación de Vicente Cristóbal.

El siguiente apartado de la adaptación ‘La ciudad en llamas’ comienza con la aparición de Héctor a Eneas en sueños Instándole a que huya de Troya y profetizándole una larga navegación. Como es habitual, el texto viene acompañado por una ilustración. Tras esta aparición, Eneas sube al tejado y contempla cómo la ciudad está ardiendo. Virgilio compara ese incendio de Troya con un incendio forestal o un río que, desbordándose, anega los campos, comparaciones que conserva la autora¹⁴³. Se mantiene el encuentro de Panto con Eneas, que le explica que los griegos estaban dentro del caballo —la autora introduce una imagen para ilustrar cómo descienden¹⁴⁴—. Tras esta lucha, Eneas se dirige al palacio de Príamo. Dicho episodio es sometido a un proceso de reducción, eliminando escenas sangrientas. Se limita a decir que Príamo, ya anciano, se había puesto la armadura y murió rápidamente a manos de Pirro. Omite que fue arrastrado por el altar y decapitado. Consideramos relevante resaltar que en este momento en el que Eneas vaga por Troya observando la ciudad en llamas, la autora decide no incluir la escena en la que Eneas ve a Helena —ya que es un momento de ira en el que el héroe tiene malos sentimientos y desea matarla— y tampoco incluye la aparición de Venus, que le aconseja que se vaya a casa—. En este camino a casa, la autora omite el encuentro con Helena, quizá porque es un momento de ira en el que el héroe tiene malos sentimientos y desea matarla. Tampoco incluye la aparición de Venus, que le insta a que deje ya de luchar por Troya.

El siguiente capítulo ‘Eneas va en busca de los suyos’ muestra, en primer lugar, cómo Anquises, al que se refiere como ‘mi viejo padre’ se niega a huir y cómo se convence de la huida cuando observan el prodigio de la llama en la cabeza de Ascanio y el del trueno —señal de Júpiter—. Posteriormente Describe la marcha —se incluye una imagen de la huida que es similar a la de Luca Giordiano, titulada *Eneas fugitivo con su familia* (circa 1700) y el terror que tiene Eneas ante cualquier ruido. Posteriormente, la autora se centra en la descripción de la pérdida de Creúsa, la locura de Eneas al darse cuenta, que vuelve sobre sus pasos en su búsqueda y el encuentro con su espectro. Conserva las expresiones virgilianas (la voz pegada a la garganta, el triple abrazo a una

¹⁴³ NAVARRO DURÁN (2009): pág. 36.

¹⁴⁴ IBIDEM: pág. 38—39.

imagen que se desvanece. El final del episodio describe brevemente cómo Eneas vuelve con los suyos e inician el viaje.

El siguiente capítulo ‘La marcha de Troya’ muestra que Eneas ya se ha reunido con sus hombres y la autora añade el detalle de que ya es primavera¹⁴⁵, evitando así, referirse a la traducción del término utilizado por Virgilio: *aetas* (“verano”). Suponemos que esta mención a la primavera se lleva a cabo, porque, como ya señalaba Horacio en la *Oda* I. 4, es un momento idóneo para la navegación. A partir de aquí, Rosa Navarro omite todos los episodios que narra Virgilio (por ejemplo, la aparición de Polidoro, quizás demasiado sangrienta) hasta que llegan a Creta y fundan una ciudad¹⁴⁶, que abandonan después de que, tras surgir una peste¹⁴⁷, los penates se aparecen en sueños a Eneas, diciéndole que tiene que abandonar Creta para dirigirse a Italia. Rosa Navarro resume la aparición, eliminando el diálogo posterior que tiene Eneas con Anquises¹⁴⁸.

El siguiente capítulo titulado ‘las sucias harpías’ comienza con la tempestad que les hace naufragar tres noches y tres días hasta que llegan a las islas Estrófadas, donde habitaban las harpías. La descripción de estos monstruos¹⁴⁹, es bastante fiel a Virgilio, que las pinta como mujeres aladas con cuerpo de pájaro y rostro de mujer, con una palidez motivada por el hambre perpetua (*pallida semper ora fame*, según Virgilio). Al igual que Virgilio, Rosa Navarro relata el doble ataque que los troyanos sufren por parte de estos monstruos. Mantiene la profecía de Celeno¹⁵⁰, que causa desesperación en los teucros¹⁵¹, ya que les anuncia un naufragio. El final del episodio relata cómo llegan a Butroto, ciudad donde reina Heleno¹⁵², eliminando el encuentro de Eneas con Andrómaca, previo a la recepción que les brinda Héleno, esposo suyo.

El siguiente episodio ‘Las profecías del rey Heleno’ comienza con la preocupación del héroe por las palabras de la harpía y la petición de consejo al adivino de Apolo sobre qué camino tienen que tomar. Heleno le cuenta quiénes son Escila y Caribdis¹⁵³. También le insiste en que busque a la Sibila de Cumas, de la que dice que

¹⁴⁵ VIRGILIO (2000): Libro III, vv.9: “despuntando apenas el verano”.

¹⁴⁶ IBIDEM: Libro III, vv. 16—18.

¹⁴⁷ NAVARRO DURÁN (2009): pág. 50.

¹⁴⁸ VIRGILIO (2000): Libro III, vv. 60—70.

¹⁴⁹ VIRGILIO (2000): Libro III, 225—235.

¹⁵⁰ IBIDEM: pág. 56: Se incluye la ilustración de la harpía que se dirige a Eneas.

¹⁵¹ IBIDEM: pág. 55.

¹⁵² IBIDEM: pág. 56.

¹⁵³ Se muestra una ilustración de cómo arrastra los barcos, IBIDEM: pág. 60.

escribe lo que ve en las hojas de los árboles¹⁵⁴, cuando llegue a Sicilia. Además, observamos que, en el original virgiliano, tras esta profecía, Virgilio relata la despedida de Andrómaca, omitida por Rosa Navarro.

El siguiente capítulo ‘Navegando hacia Italia: La isla de los cíclopes’ narra la llegada a los montes Ceraunios, prosiguieron la navegación y escaparon de Escila, pero fueron tapados por varias olas en tres ocasiones hasta que llegaron a la isla de los monstruos de un solo ojo pensando que podría ser Italia¹⁵⁵. La autora hace alusión al mito del Etna, del que se dice que alberga en su interior a Encédalo. Rosa Navarro decide centrar la descripción del paisaje en la tenebrosidad, haciendo alusión a la niebla, la oscuridad, etc. La autora mantiene la aparición del griego Aqueménides, al que describe como un hombre sucio, envuelto en harapos¹⁵⁶ que pide explica que es griego y pide clemencia y explica la aventura de Polifemo¹⁵⁷ y Ulises. Posteriormente, se narra cómo Polifemo ruge y aparecen los cíclopes¹⁵⁸ que persiguen a los troyanos y a Aqueménides, que marcha con ellos. El final del episodio es el lamento por la pérdida de Anquises al llegar a Drépano, tierra donde reina Acestes, y el anuncio de que no hay más aventuras que contar, ya que la siguiente parada fue Cartago. Consideramos que es llamativo que, al finalizar este episodio, la autora haga alusión al nombre que muchos desconocen de Dido: Elisa.

A continuación, comienza la parte de los amores del héroe y la reina, bajo el título de ‘El amor de Dido por Eneas’. Comienza con la obsesión de la reina por Eneas, ya que no puede dejar de verlo por todas partes y, por ello, decide confesar¹⁵⁹ a su hermana Ana sus sentimientos. La autora para la respuesta de Ana decide mantener la palabra de Virgilio, ya que esta le recuerda a la reina que ha rechazado a muchos, incluyendo a Yrbas y le aconseja que pida a los dioses que lo retengan con ella. También se conserva el recorrido que Dido le hace por la ciudad, enseñando sus riquezas y le pide que le cuente de nuevo sus aventuras; además, como ella está pendiente del héroe y no supervisa las obras, se paran. Posteriormente, la autora decide narrar la alianza que propone Juno con la finalidad de que Eneas no logre fundar una nueva ciudad y la aceptación del plan por

¹⁵⁴IBIDEM: pág.61.

¹⁵⁵ IBIDEM: pág. 65: se incluye una ilustración de un tripulante señalando tierra firme, lo que creen que es Italia.

¹⁵⁶ IBIDEM: pág. 67: se incluye una ilustración de Aqueménides en la cueva.

¹⁵⁷ IBIDEM: pág. 69: se incluye una ilustración de Polifemo lavándose la herida del ojo.

¹⁵⁸IBIDEM: pág. 71: se incluye una ilustración de los cíclopes en la orilla viendo cómo se va el barco teucro.

¹⁵⁹ La autora incluye una imagen de las hermanas abrazándose en una ventana, en la que se ve un barco que suponemos que será troyano: IBIDEM: pág. 75.

parte de Venus¹⁶⁰. Consideramos relevante que la autora omite la escena de caza y centra la atención en la tormenta que lleva a Eneas y a Dido a la cueva —de esta escena incluye una ilustración en la que se muestra a los amantes abrazados en la caverna¹⁶¹—, donde confiesan su amor —vemos que aquí la autora no alude a la boda, como sí hizo previamente—. Posteriormente, también conserva la tarea de la Fama¹⁶² —a la que describe como Virgilio—, que difunde la noticia hasta a Yarbas¹⁶³, que apela a Júpiter quejándose de que él no pudo casarse con ella y Eneas sí. La consecuencia de este acto es la que narra ya Virgilio: se envía a Mercurio para que recuerde al héroe que tiene que marcharse para cumplir su misión. De las palabras que pronuncia el mensajero de los dioses, consideramos que tenemos que hacer incisión en la adición de Rosa Navarro, ya que afirma que el dios le dice a Eneas que se encuentra sometido a una mujer, lo cual parece traducir el epíteto *uxorius*, que aparece en el verso 266. El final del capítulo es la imagen de Eneas con dudas —reproducidas en estilo indirecto— pensando en cómo puede comunicar a la reina que tiene que partir y la petición a sus tripulantes de que preparen las naves a escondidas.

El siguiente episodio se titula ‘La partida de Eneas y el dolor de Dido’; comienza con el presentimiento de la reina de que algo no se desarrolla con normalidad y la Fama¹⁶⁴ le cuenta que están preparando sus barcos. Al igual que Virgilio, la autora introduce el diálogo entre el héroe y la reina, en la que ambos muestran sus sentimientos, él el del cumplimiento del deber (se hace alusión a que piensa en su hijo, en las apariciones de su padre en sueños y el recordatorio de sus quehaceres de Mercurio) y ella el odio, ya que le ha dado todo porque llegaron sin nada y le desea que sea castigado. Tanto en las palabras de Eneas como en las de Dido se observan omisiones. Así, por ejemplo, elimina la alusión de Dido a su deseo maternal. Nos resulta llamativo que para esta escena de enfrentamiento la autora e ilustradora hayan elegido mostrar a Dido y Eneas arrodillados y cabizbajos en la playa cogiéndose de las manos, ya que consideramos que esta imagen es contradictoria porque no refleja la conversación a la que hemos aludido¹⁶⁵. Posteriormente, la autora

¹⁶⁰ El ardid de Juno se narra en: IBIDEM: pág. 76—77.

¹⁶¹ IBIDEM: pág. 79.

¹⁶² IBIDEM: pág. 78: “Es un monstruo horrendo y enorme. Tiene el cuerpo cubierto de plumas y, debajo de cada una de ellas, hay un ojo que vigila todo lo que pasa. Y junto a cada ojo, una lengua y una boca que no cesa de contar todo lo que ve”.

¹⁶³ La queja de Yarbas se observa en: IBIDEM: pág. 79—80.

¹⁶⁴ La autora (pág.83) mantiene la transmisión de la huida por la fama como muestra: VIRGILIO (2000): Libro IV, vv. 295—298.

¹⁶⁵ IBIDEM: pág. 85: se muestra la ilustración de Dido y Eneas en la playa.

mantiene el contenido de Virgilio, eliminando la descripción del sentimiento de Dido y el pesar de Eneas, que se dispone a marchar y cumplir con su deber; en la descripción de la escena de la partida, la autora ha conservado el símil virgiliano con las hormigas, quizás porque le parezca que puede despertar la imaginación infantil. También conserva la comparación virgiliana cuando, en el diálogo entre Ana y Eneas, Virgilio se refiere a la firmeza del príncipe de los troyanos: “Del mismo modo que una vieja encina sufre la fuerza del viento que la zarandea, pierde algunas ramas, pero se mantiene en pie, (...)”¹⁶⁶.

Rosa Navarro describe los preparativos del suicidio de la reina como lo hace Virgilio: la locura de la reina, aterrorizada por pesadillas recurrentes y la construcción de la pira, mientras Eneas, al que se le aparece de nuevo Mercurio¹⁶⁷, dispone la marcha. Como aparece en Virgilio, la reina contempla la marcha de Eneas y, tras pronunciar unas palabras, con tonos que van de la nostalgia al odio (palabras que la autora resume), se suicida, clavándose la espada del héroe en el costado¹⁶⁸. Al ver esta situación, la Fama difunde el rumor y Ana lamenta el suceso de su hermana, como hace también en la *Eneida*. El cierre del episodio coincide con el de la obra virgiliana, ya que Juno envía a su mensajera, Iris, que le corta el mechón a Dido para dejarla ir.

El siguiente capítulo es más breve que el anterior, tiene como título ‘La mala fortuna persigue a Eneas’. Comienza con la imagen de Cartago ardiendo y Eneas pensando que algo terrible ha ocurrido. Llegan a Drépano (Sicilia), donde se reúne con Acestes y decide organizar juegos atléticos en honor a su padre. La autora elimina la prolija descripción del desarrollo de los juegos fúnebres en honor de Anquises (que en la *Eneida* ocupan unos 500 versos), para centrarse en el episodio de la quema de naves por parte de las troyanas, instigadas por Iris (a la que la autora, por error tipográfico¹⁶⁹, llama Isis), disfrazada de anciana.

Después de este ígneo incidente, se mantiene el consejo de Nautes¹⁷⁰ a Eneas para que se queden las mujeres y ancianos en Sicilia; además, se conserva también la aparición de Anquises en sueños para pedir a Eneas que tenga en cuenta el consejo del anciano y puedan partir de nuevo. Una vez que salen de nuevo a navegar, se omite la súplica de

¹⁶⁶ IBIDEM: pág. 87. En esta página se muestra una imagen de los troyanos subidos en las barcas de noche.

¹⁶⁷ IBIDEM: pág. 88.

¹⁶⁸ IBIDEM: pág. 91.

¹⁶⁹ IBIDEM: pág. 94: “Al acabar las fiestas en honor a Anquises, la fortuna se vuelve contraria a los troyanos, porque Isis baja del cielo, por su arco de mil colores, con una misión especial de la diosa Juno”.

¹⁷⁰ IBIDEM: pág. 96.

Venus a Júpiter para que cuide a su hijo, pensamos que con la finalidad de evitar aludir de forma constata a los dioses y, en su lugar, decide avanzar la acción al momento en el que todos duermen y el Sueño se dirige a Palinuro para que se duerma. Al igual que en Virgilio, el libro concluye con el lamento de Eneas, cuando descubre que su timonel se ha ahogado.

El siguiente capítulo, titulado ‘La sibila de Cumas’ narra la llegada de los troyanos a la isla donde se encuentra la profetisa de Apolo. Acates y Eneas van a buscar a la pitonisa y encuentran que en el templo de Apolo hay unas imágenes grabadas en las puertas que Rosa Navarro decide no describir, pero sí se encontraban en Virgilio y Vicente Cristóbal. La Sibila los lleva a la cueva que tiene cien puertas y cien bocas, donde se encuentra Apolo y la Sibila da las respuestas; allí le pide que haga su petición al dios. Acto seguido, la Sibila se queda pálida y habla con una voz que no es la suya: es Apolo, que avisa a Eneas de que va a llegar al Lacio, pero tendrá guerras. Posteriormente, el héroe suplica a la Sibila que le permita entrar al infierno para ver a su padre, ella le explica cómo: necesita el ramo de oro para Proserpina, pero antes de adentrarse en el Averno, tienen que enterrar a un tripulante que ha fallecido ahogado.

El capítulo posterior se titula ‘La rama de oro y la entrada en las moradas infernales’, es un capítulo extenso en el que Eneas se encontrará con su padre y con Dido. Comienza con el enterramiento de Miseno, el compañero fallecido, que, según versiona la autora, la causa de su muerte es la envidia de Tritón, pues él tocaba muy bien la caracola, además, Rosa Navarro decide no incluir la explicación de que el cabo Miseno toma su nombre del compañero de Eneas¹⁷¹. Se conserva cómo las palomas, símbolo de Venus, ayudan al héroe a encontrar la rama dorada, de la que se introduce una ilustración¹⁷². Una vez que la tiene, la autora mantiene que realizan el sacrificio de cuatro novillos cerca de la caverna donde hay un lago negro donde no vuelan las aves¹⁷³. A continuación, Rosa Navarro muestra cómo la pitonisa pide que los dejen solos y cómo Eneas con la espada desenvainada¹⁷⁴ y la Sibila entran en la cueva al infierno; en el vestíbulo se encuentran las alegorías (“Dolor, las Enfermedades, la triste Vejez, el Miedo, el Hambre, la Pobreza, figuras que dan espanto, y la Muerte, su hermano Sueño, y el

¹⁷¹ IBIDEM: pág. 107.

¹⁷² IBIDEM: pág. 109: Eneas arrancando la rama de oro.

¹⁷³ IBIDEM: pág. 109 y VIRGILIO (2000): vv.239—245.

¹⁷⁴ IBIDEM: pág. 111: se muestra a Eneas con la espada por delante cuando la Sibila le dice que son fantasmas sin cuerpo.

Trabajo. En el fondo se ven la Guerra, las Furias y la Discordia, de cabellos de serpiente)¹⁷⁵, también cuenta que ve a la Hidra, las Harpías, el gigante Briareo o los centauros, observamos que todas estas enumeraciones de alegorías, monstruos y personajes famosos son resumidas por la autora como veremos que también hace Vallvé, ya que estos autores huyen de la excesiva ornamentación de la descripción. Posteriormente, consideramos reseñable tratar cómo describe la autora a Caronte cuando llegan a los ríos: “El guardián de esos ríos es el anciano y sucio barquero Caronte, de larga barba blanca enmarañada. Conduce su barca con un garfio y lleva en ella a las almas de los muertos”. El motivo de hacer una breve pausa en esta descripción viene dado porque consideramos que la autora quiere mostrar —también a través de una ilustración¹⁷⁶— que Caronte es un hombre de aspecto desaliñado, pues, en contraposición con Eneas es sucio y, además, lo viste como un pirata al decir que conduce la barca con un garfio, ya que, como bien sabemos, este es un símbolo de los sicarios del mar. La autora decide ralentizar la acción para fijar la escena en el diálogo e importancia que tiene el barquero en el transporte de las almas de los muertos, ya que, como explica la Sibila, cuando Eneas pregunta por qué motivo no transporta a todas las almas, Caronte solo puede llevar a las de los hombres enterrados. En este momento, Eneas encuentra a su timonel, Palinuro, quien le cuenta que cayó al mar por sueño: La autora mantiene la discrepancia, observada en la *Eneida*, entre la versión que da Palinuro de su propia muerte en el libro VI¹⁷⁷ y la que aparece en el V¹⁷⁸. Una vez que se ha sucedido el encuentro, la Sibila logra que Eneas sea transportado por Caronte, aunque sea un vivo porque le explica que va a ver a su padre, en la descripción de la travesía, la autora introduce un detalle descriptivo: la barca casi no puede con el peso, este dato lo incluye para que el lector sea consciente de que Eneas pesa más que un muerto¹⁷⁹.

El siguiente capítulo, titulado ‘En las llanuras del llanto y en los Campos Elíseos’, comienza con la entrega de la torta de miel y adormideras a Cerbero para que deje de ladrar y posteriormente comienzan los encuentros que Rosa Navarro resume: en primer lugar, los niños fallecidos —no nombra ninguno— y, posteriormente, aquellos que murieron por amor y que no olvidan sus penas, en este momento se encuentra con Dido, que, aunque el héroe lamenta lo sucedido, lo rehúye y se va con Siqueo, como narra

¹⁷⁵ IBIDEM: pág. 110.

¹⁷⁶ IBIDEM: pág.113.

¹⁷⁷ VIRGILIO (2000): vv.346—366.

¹⁷⁸ NAVARRO DURÁN (2009): pág. 115: ilustración de la muerte de Palinuro.

¹⁷⁹ IBIDEM: pág. 116—117: ilustración del trayecto en la barca de Caronte.

Virgilio. Prosiguen la marcha y la autora decide no nombrar a ninguno de los guerreros que sí nombran Virgilio y Vicente Cristóbal, después, según Rosa Navarro, la Sibila le dice al joven guerrero que tiene que depositar la rama de oro en las puertas del Palacio de Plutón¹⁸⁰. Una vez que ha dejado la rama, se adentran en los Campos Elíseos, donde pregunta a Museo cómo pueden encontrar a Anquises. Cuando se produce el encuentro entre padre e hijo, la autora hace alusión a la numerología, ya que, de nuevo, son tres veces las que Eneas intenta abrazar a su padre, sin éxito. La autora resume y modifica¹⁸¹ las previsiones futuras de Anquises a su hijo, ya que no alude a Marcelo, Augusto ni César, decide centrarse en Silvio, el hijo que tendrán Eneas y Lavinia y la fundación de Roma en un lugar rodeado por siete colinas también decide abreviar esta parte del relato diciendo que Anquises le da claves para resistir a las guerras que tiene todavía. El episodio se cierra con la vuelta de Eneas con sus compañeros a través de las puertas del Sueño, cuyo epíteto según la autora es “por donde salen las visiones falsas”.

El siguiente capítulo se titula ‘Se cumple la profecía de la harpía’. En primer lugar observamos que no nombra la muerte de Cayeta¹⁸², la nodriza de Eneas y también omite la narración de Latino sobre cómo fundó la ciudad; consideramos que quizá suprime estos episodios para que el lector centre su atención en el contenido fundamental de la narración, ya que considera que estos son accesorios y no aportan información imprescindible para la comprensión del capítulo. Rosa Navarro comienza el capítulo con la imagen de las naves en el mar que pasan cerca de la isla de Circe, que teje y está rodeada de fieras que eran hombres, para que no se acerquen a estas playas, la autora mantiene que es Neptuno el que empuja las naves. A la mañana siguiente, llegan a la orilla y Eneas descubre un río caudaloso que es el Tíber. Posteriormente, la autora omite la descripción del lugar y pasa a contar quién es el gobernante de estas tierras: Latino, que tenía una hija con muchos pretendientes y, entre ellos, Rosa Navarro quiere resaltar que el que más quiere casarse con ella es Turno, cuya candidatura está apoyada por la reina Amata. Posteriormente, la autora resume los prodigios que impiden que el antagonista se case con Lavinia¹⁸³: el enjambre de abejas, el fuego en el cabello y vestidos de la joven y también conserva de forma reducida la profecía del oráculo del bosque que le confirma

¹⁸⁰ IBIDEM: pág. 121: se muestra una ilustración de la Sibila y Eneas, asustado, cuando oyen los espantosos ruidos y sonidos de cadenas.

¹⁸¹ IBIDEM: pág.124: las previsiones de Anquises no se corresponden con las de Virgilio, Vicente Cristóbal o Vallvé.

¹⁸²VIRGILIO (2000): vv. 1—7.

¹⁸³ NAVARRO DURÁN (2009): pág. 127: ilustración de Lavinia mirando por una ventana.

que su hija ha de casarse con un extranjero. A continuación, se narra cómo se cumple la profecía porque se empiezan a comer las mesas y, al día siguiente, salen de expedición y envían a Latino cien ramas de olivo para pedir paz, también cuenta que cerca del Tíber se comen las mesas¹⁸⁴ —es decir, se produce el cumplimiento de la profecía de la harpía—, la narración de este suceso se produce con menor detalle que el texto virgiliano en el que se describe el entorno y en la versión de Rosa Navarro no. Posteriormente, se mantiene el recibimiento afable de Latino¹⁸⁵ a Ilioneo —aunque, como es costumbre en esta autora, está más resumido—.

El siguiente episodio, titulado ‘La furia de Juno’, narra cómo la diosa observa que Eneas se asienta en el Lacio, hecho que enfurece a la Lucina y, por ello, decide buscar a alguien en el infierno que le ayude para evitar la boda con Lavinia y provocar guerras. La autora conserva que la diosa Juno pida ayuda a Alecto, que va a los aposentos de la reina Amata y se convierte en un collar —trenzado¹⁸⁶, dice Virgilio— de oro. La furia posee a la reina, enfureciéndola más, y se mantiene la acción virgiliana de rechazo a Eneas y apoyo de Turno; también se mantiene la aparición —en sueños— de Alecto a Turno con forma de anciana para persuadirle de que inicie una guerra porque se queda sin su acuerdo matrimonial¹⁸⁷; nos resulta llamativo que la autora, por primera vez, no usa un sinónimo de ‘tea’, sino que quiere explicarlo en el relato para mantener esta palabra. También se conserva el momento en el que Ascanio mata a la cierva de Silvia, en dicha secuencia, la autora decide dar mayor dramatismo a la acción haciendo alusión a los gritos de la hermana del rey, que llama a los pastores para que persigan al asesino¹⁸⁸ y también omite cómo muere la cierva, escena que sí muestra Virgilio¹⁸⁹. Observamos que para finalizar el capítulo, la autora decide darle cierto dramatismo dejando que el rey pronuncie un discurso en el que se anuncia que Turno camina hacia su propia destrucción, deja las riendas del gobierno y Juno abre las puertas del templo de la Guerra.

El siguiente capítulo, titulado ‘Eneas busca aliados’, muestra desde el primer momento la omisión de los desfiles de los aliados¹⁹⁰ de Turno que narra Virgilio;

¹⁸⁴ IBIDEM: pág. 128 y VIRGILIO (2000): Libro VII, vv. 104—125.

¹⁸⁵ IBIDEM: pág. 131: se muestra una imagen del rey Latino pensando en la profecía del oráculo que dice que su hija tiene que casarse con un extranjero.

¹⁸⁶ IBIDEM: pág. 134 —se incluye además una imagen de la reina con el collar en el cuello— y VIRGILIO (2000): Libro VII, vv. 345—355.

¹⁸⁷ IBIDEM: pág. 136—137: se incluye también una imagen en la que se le ha lanzado una tea a Turno en el pecho.

¹⁸⁸ IBIDEM: pág. 139: se introduce una ilustración de los pastores armados con palos a través del campo.

¹⁸⁹ VIRGILIO (2000): Libro VII, vv.500—505.

¹⁹⁰ IBIDEM: Libro VII, vv. 647—817.

consideramos que esta elipsis es llevada a cabo porque es una descripción continua que hace ardua la lectura. El episodio¹⁹¹ que presenta la autora comienza con la aparición del río Tíber¹⁹² a Eneas que le cuenta el prodigio de la cerda y los lechones blancos y le aconseja que se alíe con Evandro. Posteriormente se produce el prodigio de la cerda blanca¹⁹³ y los teucros van a ver a su próximo aliado, un rasgo que consideramos que es necesario resaltar es el hecho de que la autora no alude a la descripción de la ciudad de Evandro —solamente afirma que es ‘pobre’, en contraposición a la descripción detallada del autor¹⁹⁴. Posteriormente, se produce el parlamento con Palante y los acogen con huéspedes¹⁹⁵.

El siguiente capítulo se titula ‘Las armas de Eneas’ y comienza con la preocupación de Venus por su hijo ante la guerra y la petición a su marido de que le forje unas armas, podemos decir que se mantiene la línea virgiliana, aunque más resumida: se muestra que en el Etna estaba el palacio de Vulcano, donde los ciclopes elaboran rayos para Júpiter (se alude de nuevo al número tres, ya que son tres de granizo, otros de fuego y de viento) y abandonan este trabajo¹⁹⁶ cuando Hefesto solicita que se lleve a cabo la petición de su mujer. También se conserva el parlamento entre Eneas y Evandro —aunque se omite la narración del mito de Hércules y Caco¹⁹⁷ y el momento en el que Evandro muestra los territorios que abarcará la futura Roma que sí que relata Virgilio y que es anterior a la petición de la forja de armas a Vulcano), en el que le promete tener como aliados a los etruscos y le entrega a su hijo para la batalla, y, además, se mantiene el prodigio —truenos en el cielo— con el que se avisa a Eneas de que se están fabricando sus armas y también el llanto¹⁹⁸ de las mujeres cuando parten a la guerra con los caballos, Eneas con uno blanco cubierto con piel de león. Para finalizar el capítulo, no nos resulta extraño que, cuando Venus entrega las armas a su hijo, la autora no muestre qué se narra, ya que evita la excesiva descripción, por lo que omite los grabados sobre el futuro de

¹⁹¹ NAVARRO DURÁN (2009): pág. 143: se muestra una imagen de unos guerreros recibiendo y lanzando flechas.

¹⁹² IBIDEM: pág. 141.

¹⁹³ IBIDEM: pág. 145: imagen de la cerda y los lechones blancos.

¹⁹⁴ VIRGILIO (2000): Libro VIII, vv.97—104.

¹⁹⁵ NAVARRO DURÁN (2009): pág. 146—147: en la página 147 se muestra una ilustración de un barco atracado en la orilla y la imagen de la noche, que sirve para aludir a la nocturnidad y a la alianza que comenzaría al día siguiente.

¹⁹⁶ IBIDEM: pág. 150: se muestra una ilustración de dos ciclopes en la forja.

¹⁹⁷ VIRGILIO (2000): Libro VIII vv. 183—312 y los versos de los territorios de la futura Roma: vv. 313—368.

¹⁹⁸ IBIDEM: pág. 153: se incluye una imagen de tres mujeres con los hijos viendo cómo se aleja un ejército.

Roma y solamente alude a uno: Rómulo y Remo amamantándose de la loba, quizá porque este es el hito que todos conocen sobre la Historia de Roma.

El siguiente capítulo ‘El ataque de Turno al campamento troyano’ comienza con el envío de Iris a Turno para que comience la batalla y deje de descansar. Cuando se produce el ataque, la autora resume la técnica guerrera diciendo que se atrincheran en la fortificación y no salen a luchar a campo abierto. Se resume la acción de Júpiter cuando queman las naves, pero Júpiter los ayuda apagando las llamas con una tempestad y convierte a las naves en ninfas marinas, como narra Virgilio también¹⁹⁹. Se observa que, cuando Rosa Navarro va a narrar el combate, omite las muertes y las estrategias²⁰⁰ a las que, como hemos visto previamente, tanto Vicente Cristóbal como Virgilio, le dedican un espacio considerable, ella prefiere decir que el combate es terrible con fines educativos, ya que los libros escolares tienen que fomentar la paz y evitar la violencia para que no se refleje en las aulas. Se muestra la hazaña del gigante Bitias, intentando impedir que penetren en la fortaleza, aunque es una iniciativa fallida porque muere a manos de Turno, que le calava una flecha, y su hermano Pándaro²⁰¹ cierra las puertas. En contraposición con el hecho de evitar mostrar las muertes, observamos que la autora no tiene reparos en narrar cómo Turno mata a Pándaro cortándole la frente en dos²⁰²; quizá lo quiere narrar porque así caracteriza al jefe de los rútuos como una persona cruel y, así, puede causar empatía con el lector por el desdichado final al que nos vamos encaminando. El final mantiene el contenido virgiliano: Turno no puede hacer frente a los ataques de los enemigos, por lo que se arroja al río. Observamos que en este episodio se ha suprimido la escena heroica de la muerte de Niso y Euríalo que sí narra Vicente Cristóbal siguiendo a Virgilio, quizá la autora no ha querido mostrarla porque es una muerte triste de dos personajes heroicos que no aportan ningún avance a la acción, ya que su ataque, desgraciadamente, no tiene una repercusión positiva en el bando troyano.

El siguiente capítulo adelanta un hecho que va a marcar a Eneas, ya que se titula ‘La muerte de Palante’. En este episodio se resume que Eneas ha ido a ver a los etruscos para que se alíen con él y, por la noche, encuentra a las antiguas proas de los barcos que

¹⁹⁹ IBIDEM: pág. 156—158.

En la pág. 157 se muestra una ilustración del guardia avisando de que van a ser atacados.

En la pág. 158 se muestra una imagen de las naves ardiendo.

²⁰⁰ IBIDEM: pág. 161: se muestra una imagen de soldados intentando escalar la muralla mientras tiran flechas y rocas.

²⁰¹ IBIDEM: pág. 163: se muestra una ilustración de Pándaro, apoyado en la puerta. Se muestra al personaje con una altura considerable en contraposición de los que ven en la viñeta para demostrar que era muy alto.

²⁰² IBIDEM: pág. 165: se muestra a Turno enfrentándose a Pándaro con la espada en la mano.

el padre de los dioses había convertido en ninfas marinas y le cuentan cómo ha sucedido su transformación y el inicio y situación actual de la guerra²⁰³, en este punto, nos resulta llamativo que la autora aluda a Cimodocea, ya que, normalmente, evita dar nombres de personajes que no tengan relevancia en la trama. Cuando comienza la batalla con Eneas al frente, la autora resume el episodio de guerra (formación del ejército de los rútuos, lluvia de dardos de los troyanos²⁰⁴, la huida de los hombres de Evandro con el monólogo de Palante instándolos para que luchen y no abandonen), aunque decide mostrar la batalla entre Palante y Turno²⁰⁵, mostrando el interés por el rútuolo de batirse en duelo con el hijo del rey, aunque no describe los movimientos de la lucha y tampoco incide en el aspecto de ira de Turno. Una vez que Turno da muerte a Palante, la autora clara qué es un talabarte para que el lector comprenda qué despojo toma del vencido. Para finalizar el episodio, se hace alusión al enfado de Eneas al saber que el rútuolo ha asesinado a su amigo, pero no se describen las escenas de guerra y sangre que lo acompañan. También se resume al final del capítulo el acuerdo de guerra al que tienen que llegar los dos bandos para que puedan enterrar a los muertos.

El antepenúltimo capítulo se titula ‘La insensata tozudez del rey Turno’, en él se observa que no se hace alusión al momento en el que Evandro reconoce que su hijo ha muerto y tiene que enterrarlo; pensamos que la omisión de esta escena se da por la sensibilidad que puede despertar en el lector el hecho de que un padre tenga que enterrar a su propio hijo. En primer lugar, la autora decide mostrar el consejo en la corte de Latino —que también narra Virgilio— en la que se culpa a Turno de todas las muertes y se propone que él se enfrente a un combate singular. Tampoco se conserva la escena en la que Latino envía mensajeros y cartas para el rey Diomedes con la finalidad de que se alíe con ellos y la respuesta negativa del griego, ya que la autora opta por resumirlo en estilo indirecto. Posteriormente, la autora decide narrar cómo Latino considera que podrían renovar la paz con los troyanos y cómo Drances ataca a Turno e insiste para que permia que el héroe se case con Lavinia: en este punto, la autora introduce esta modificación que dulcifica la trama y, posteriormente ataca al antagonista, ya que, en las obras de Virgilio y Vicente Cristóbal observamos cómo este enemigo de Turno pide que él luche contra el héroe. La respuesta del antagonista también se resume diciendo que lo llama ‘cobarde,

²⁰³ IBIDEM: pág. 168—169: se muestra una ilustración de la ninfa empujando la nave de Eneas.

²⁰⁴ IBIDEM: pág. 171: se muestra una imagen de esta lluvia de flechas.

²⁰⁵ IBIDEM: pág. 172—176.

Se muestran escenas de lucha en las pág.173: Palante le arroja una lanza, pág. 174—175 muestra el lanzamiento de la lanza de Turno, con mayor potencia que la del hijo de Evandro.

lengua sin manos'²⁰⁶. Posteriormente, la autora narra cómo se pospone el combate y cómo Turno va a hablar con Latino para presumir de la preparación que está llevando a cabo la batalla y, además, le promete que volverá para casarse con su hija, aunque el rey le cuenta el oráculo que le impide casarla con sus pretendientes. Observamos que la autora en el final de este episodio decide no mostrar el parlamento entre Amata y Turno en el que la reina, fuera de sí, insiste en que solamente lo aceptará a él como su yerno²⁰⁷.

El penúltimo capítulo, titulado 'La última batalla', ya va encaminando al lector hacia el final y muestra a Eneas preparándose para la batalla con las armas proporcionadas por Venus. Cuando los dos ejércitos se encuentran en el campo de batalla, la autora crea e introduce un monólogo de Eneas para acordar el final de la batalla: el héroe afirma que, si pierde, habrá una paz entre latinos y troyanos y ellos se irán con Evandro. La autora muestra cómo la hermana del antagonista (Juturna) provoca un prodigio que evite el combate (unas aves atacan a un águila que atrapa un cisne²⁰⁸) y la autora explica que el águila es Eneas y el cisne es Turno, por lo que, los combatientes extraen como conclusión del prodigio que es necesario atacar. En medio de la batalla²⁰⁹, se narra cómo Eneas es herido en un muslo y Yápige, el médico que, con ayuda de Venus, cura la herida del héroe troyano. Una vez que han sanado su mal, Eneas sale al campo de batalla²¹⁰ furioso y se muestra cómo la hermana del antagonista intenta que su hermano no fallezca y pospone su muerte no ocultándolo en un bosque, como dicen Virgilio y Vicente Cristóbal, sino que 'da vueltas y vueltas, pero no deja intervenir a su hermano en la guerra'²¹¹. Posteriormente, narra cómo Eneas amenaza con destruir la ciudad²¹² de Laurento si no se rinde y decide mostrar en estilo indirecto la justificación que Eneas hace del ataque: Turno no ha querido luchar con él, lo que provoca un enorme griterío entre la población, que va a morir por ello²¹³. El final del capítulo sigue con la línea virgiliana, ya que Turno acepta el duelo.

El último episodio 'El combate entre Eneas y Turno' muestra la expectación de los dos bandos ante el combate singular²¹⁴ aunque la autora decide resumir los

²⁰⁶ IBIDEM: pág. 180, en la pág. 181 se muestra a Turno molesto por las palabras.

²⁰⁷ IBIDEM: pág.183—184.

²⁰⁸ IBIDEM: pág. 187: se muestra la imagen del prodigio de las aves.

²⁰⁹ IBIDEM: pág. 189: se muestra una imagen de la batalla.

²¹⁰ IBIDEM: pág. 191: se muestra una imagen del héroe en el campo de batalla con una lanza.

²¹¹ Cf.: pág. 192.

²¹² IBIDEM: pág. 193: se muestra una imagen de soldados apilados con flechas que vuelan.

²¹³ IBIDEM: pág. 195: se muestra una imagen de soldados, un rey de espaldas, personajes enfadados y el cielo negro en una parte (el griterío y enfado) y soleado en otra parte (los que luchan).

²¹⁴ IBIDEM: pág. 197: inicio del combate entre el héroe y antagonista.

movimientos diciendo que se produce un choque de espadas y escudos²¹⁵, muestra cómo la espada de Turno se rompe y mantiene la metáfora de que Eneas ‘parece un perro persiguiendo a un ciervo que encuentra cerrado el camino por un río’²¹⁶. Mantiene la línea virgiliana mostrando el enfado de Eneas con Turno, ya que amenaza a los espectadores para que no le proporcionen un arma, aunque uno acaba haciéndolo cuando Eneas logra extraer la lanza del árbol. En este capítulo, no nos resulta extraño que la autora no introduzca el diálogo entre Juno y Júpiter que reproducen Vicente Cristóbal y Virgilio²¹⁷, ya que es una escena entre dioses que habla sobre el destino inevitable del antagonista y es prescindible, ya que no van a variar la acción; tampoco introduce el presagio de la furia que envían los dioses, sino que prefiere introducir una última escena heroica en la que Turno levanta una roca y la lanza contra Eneas sin atinar²¹⁸. El final del episodio mantiene el espíritu Virgiliano, aunque con modificaciones: decide incluir la súplica de Turno para que Eneas no lo mate en estilo indirecto para resumir la acción, aunque se mantiene que el héroe vea que el antagonista tiene el despoje y, por ello, lo mate con ira²¹⁹. Consideramos relevante el final que presenta Rosa Navarro, ya que, si bien Vicente Cristóbal, Vallvé y Virgilio finalizan la obra con la muerte de Turno, la autora muestra a la diosa Juno consciente de que sabía que iba a perder la guerra y también decide narrar que Eneas se casa con Lavinia y los dos pueblos se alían para siempre y juntos vencen a Cartago. Además, sorprende que la autora introduce un final feliz a la historia —como todos los cuentos dirigidos a niños—, ya que muestra que Lucina pide a Júpiter que el pueblo que ha surgido de la alianza entre latinos y teucros no cambie de lengua y mantengan la paz y, con eso, la diosa es feliz y olvida la guerra y el rencor a los troyanos.

Tras analizar la obra de Rosa Navarro, podemos afirmar que no respeta la división de los cantos virgilianos, sino que decide hacer una sucesión de episodios que son relevantes para la trama y, por ello, les pone un título, que sirve para resumir al lector el tema del capítulo. Observamos también que la autora decide mezclar capítulos de mayor extensión con los de menor, por ejemplo: el capítulo de los amores de Dido y Eneas es central porque explica el inicio de la enemistad entre Cartago y Roma y, por este motivo, le dedica un buen número de páginas (en concreto, abarca desde la 73 hasta la 82), mientras que otros capítulos como las profecías de Heleno (páginas 58—62), la Sibila de

²¹⁵ IBIDEM: pág. 199: se muestra una imagen del combate: Turno y Eneas cruzando las espadas.

²¹⁶ Cf.: pág. 198.

²¹⁷ VIRGILIO (2000): Libro XII, vv.791—850. La aparición de la furia en Virgilio: vv. 855—869.

²¹⁸ NAVARRO DURÁN (2009): pág. 200—201: se muestra la imagen de Turno levantando la roca.

²¹⁹ IBIDEM: pág. 203: escena de la muerte de Turno, que yace en el suelo y Eneas de pie, armado.

Cumas (páginas 102—106) son más breves. Asimismo, consideramos necesario destacar las numerosas omisiones que aparecen en la segunda parte de la *Eneida*, en la que se eliminan escenas fundamentales, tales como el concilio de los dioses y los episodios de Niso y Euríalo, Mecencio y Camila, a los que Virgilio concede extraordinaria relevancia.

Por último, reflexionamos sobre el uso de la descripción en la autora, ya que observamos que no presenta grandes descripciones, como sí lleva a cabo Virgilio, sino que centra su atención en distintos lugares para que el lector pueda imaginar dónde se encuentra el personaje, por ejemplo, hace alusión a las llamas, al tamaño del cíclope, a la oscuridad de la isla de los cíclopes, a las turbulencias del mar... pero decide no hacer muchas descripciones psicológicas, consideramos que quizá se debe a que el público al que está destinada la obra es el que hemos llamado ‘pequeño lector’, ya que, como hemos anunciado en apartados anteriores y lo dice la propia autora en su adaptación, es una *Eneida* para niños. Además, en relación con este aspecto, queremos reflexionar sobre el número de ilustraciones que presenta, ya que, en cada capítulo, intenta que al menos haya dos con la finalidad de hacer ver el panorama en el que se encuentra Eneas y, además, observamos que no se ha querido hacer una ilustración de tipo realista, sino que son infantiles, entre los que destacamos los siguientes aspectos: los personajes tienen una nariz redondeada y grande, no se ha querido prestar mucha atención a los vestidos, no se muestra a Polifemo como un monstruo de un solo ojo, sino que se prefiere mostrar que tiene una herida y ha de lavarla o la harpía en teoría tiene rostro de mujer y es pálida, pero la dibuja con colores amarillentos en su tez. Resulta llamativo el final, ya que de las tres obras analizadas, es la única que decide modificarlo e introducir un didactismo evidente: se muestra el inicio de la historia del pueblo romano, surgido de la alianza entre latinos y troyanos, el origen del latín —lengua de los latinos— y la destrucción de Cartago por Roma anunciando que en un futuro habrá guerras púnicas. El final nos resulta llamativo porque las tres versiones son escolares y es la propia autora la que introduce un final feliz como el de los cuentos de hadas, en los que la ‘bruja’, por así decirlo, que en este caso es la diosa Juno que impide que el protagonista cumpla con su destino y sea feliz termina perdonando y olvidando la guerra que ha ocasionado. Por este motivo, podemos afirmar que la autora tiene como finalidad mostrar su obra como una fábula en la que los personajes no son animales, sino personas mitológicas relevantes para el inicio del pueblo troyano y muestra una moraleja que podríamos formular como ‘Siempre hay que perdonar al enemigo’.

c) ANÁLISIS DEL CONTENIDO DE LA ENEIDA EN LA VERSIÓN DE MANUEL VALLVÉ:

El libro I comienza como la obra virgiliana, con la descripción de Cartago, eliminando todo el exordio virgiliano, aunque conserva, resumidos, los elementos restantes del libro: la petición de Juno a Eolo (aunque omite la recompensa de una ninfa), la tempestad, la pacificación del mar por parte de Neptuno, la llegada a Cartago, el diálogo entre Venus y Júpiter, el encuentro de Eneas con su madre Venus (en el que le narra la historia de Dido), la acogida, el banquete y el enamoramiento.. Introduce una modificación en el parlamento entre Eneas y Venus, ya que alude a tres lugares geográficos modernos (África, Asia y Europa)²²⁰, suponemos que esta alteración tiene un objetivo doble: en primer lugar, suprimir la explicación geográfica y simplificar el diálogo entre madre e hijo, ya que es menos extenso que en las versiones de Virgilio y Vicente Cristóbal y, en segundo lugar, puesto que es una versión infantil, tiene el objetivo de simplificar el contenido y mostrar los lugares actualizados para que el pequeño lector se sitúe geográficamente con facilidad. El autor elimina la descripción de los frisos que adornan el templo de Juno²²¹ y también el canto que inicia el aedo narrando las aventuras de los troyanos —hecho que conmueve al héroe y que desencadena que comience a contarlo—, quizá porque son elementos que ornamentan, pero no son fundamentales para comprender el libro I.

El libro II comienza con Eneas contando sus aventuras, como ocurre en la *Eneida*: en primer lugar, narra que los griegos elaboraron un caballo de madera —elimina toda la descripción y ornamento presente en la obra virgiliana y en la versión de Vicente Cristóbal— y cuenta cómo Laocoonte —del que no dice quién es al principio, sino en la página 27— lanza un venablo y avisa de que no es un buen regalo; además, suprime el nombre de Sidón, el aqueo que pide clemencia y miente para que introduzcan el caballo en la ciudad ²²². Un hecho que resulta llamativo es la introducción de la muerte de Laocoonte y sus hijos, ya que explica cómo los “empezaron a destrozar a dentelladas”, aunque Virgilio narra que los asfixian, no se los comen; con relación a este hecho, el autor introduce una escena en la que se observa la muerte del sacerdote y sus hijos por más de dos serpientes, pues Laocoonte tiene dos enrolladas en su cuerpo, el hijo que está en el

²²⁰ VALLVÉ, M. (1914): Libro I, pág. 20.

²²¹ VALLVÉ, M. (1914): Libro I, pág. 21.

²²² VALLVÉ, M. (1914): Libro II, pág. 26.

suelo una en su brazo y el que se encuentra de pie tiene dos, una en cada brazo. En este libro narra cómo los aqueos salen del caballo²²³ y cómo Héctor se aparece en sueños al héroe para advertirle del ataque y para que huya. Mantiene la escena de la muerte de Polites y la de Príamo, aunque introduce una modificación, ya que alude a que Eneas vive en un palacio con criados²²⁴, cuando parece que, en la obra virgiliana, el héroe habita en una casa en el campo; también se mantiene el prodigio de las llamas sobre la cabeza de Ascanio. El libro finaliza con la pérdida de Creúsa —sin describir el sentimiento de pérdida del héroe y el dolor por abandonar su patria y las llamas que envolvían Troya— y la marcha de Eneas con unos criados —en lugar de teucros que quieren huir— y con su padre e hijo.

En el libro III se narra cómo Eneas se va con los penates, con un grupo de teucros y con su familia mientras ven que la ciudad está destruida²²⁵. La primera parada fue Delos para consultar el oráculo y después se dirigen a Creta —en este punto, Vallvé suprime el parlamento entre el rey Anio, Anquises y Eneas sobre el lugar al que se tienen que dirigir con la finalidad de no hacer pesada la lectura—, pero muestra que Eneas tiene un sueño en el que los propios dioses le dicen que tiene que dirigirse a Hesperia. Se mantiene también el episodio de las harpías y afirma que una —sin decir que es Celeno— les avisa de que, como castigo por haberlas intentado matar²²⁶, cuando lleguen a Italia, pasarán tanta hambre que se comerán las mesas; en relación con el episodio de estos monstruos alados, además de hacer una descripción de ellas, muestra una ilustración (página 40) de las tres harpías batiendo las alas. La siguiente modificación que introduce sucede en el parlamento entre Héleno y Eneas —mantiene los consejos sobre la trayectoria del viaje²²⁷—, ya que no conserva la aparición de Andrómaca, la mujer de Héctor que habla con Eneas y cuenta cómo ha ido pasando de un marido a otro, figura que sí aparece tanto en la adaptación de Vicente Cristóbal y en la *Eneida*. Alude también al encuentro en la isla de los cíclopes con un griego – Aqueménides, al que no nombra así, sino por su etnia. Consideramos que esta omisión la lleva a cabo porque no considera fundamental que el lector sepa quién es, sino que es más relevante que el lector sepa que se encuentra con

²²³ IBIDEM: Libro II, pág. 29: nombra a “Tesandro, Sténelo, el cruel Ulises, Acamante. Toas Nepóleme, Macaón, Menelao y Epos, constructor de aquella traidora máquina”.

²²⁴IBIDEM: Libro II, pág. 32: “entonces me sentí penetrada de horror, recordé a mi padre Anquises y a mi esposa Creúsa alguien dejara sola en mi palacio”

²²⁵ IBIDEM: Libro III, pág. 37.

²²⁶ IBIDEM: Libro III, pág.41: Virgilio no dice que las intentan matar.

²²⁷ IBIDEM: Libro III, pág.42—34.

una persona que ha sido compañera de Ulises y que necesita ayuda— que narra la hazaña del astuto Ulises para lograr escapar del monstruo de un ojo, aunque observamos que no incluye la descripción de cómo el cíclope mata a sus compañeros y cómo se esconden entre las ovejas ni cómo Ulises dice que se llama “Nadie”²²⁸—. El final del libro es igual que la adaptación de Vicente Cristóbal y la *Eneida*, ya que avisa de que su padre va a morir al llegar al puerto de Drépani —aunque Virgilio dice que son las costas sicilianas—

El libro IV se inicia con la constatación del enamoramiento de Dido por efecto de la estratagema de Venus, eliminando el diálogo con Ana, para pasar directamente al pacto entre Juno y Venus²²⁹, que resume en estilo indirecto, pero sin explicitarlo (sólo dice que las diosas llegan a un pacto para retener a Eneas en Cartago). Acto seguido, presenta a un Júpiter que, previendo lo que puede pasar a Eneas, envía a Mercurio para que le recuerde sus deberes, eliminando la escena de la cueva, que no tiene lugar, ya que, como decimos, Mercurio se encarga de hacer que Eneas sea consciente de su misión²³⁰, en este punto, Vallvé introduce una modificación, ya que muestra que el héroe tiene miedo por haber ‘faltado a sus deberes’²³¹, mientras que en Virgilio observamos que se muestra a un héroe que quiere cumplir con las obligaciones divinas no por miedo, sino porque es su destino.

El autor no incluye, sino que se limita a aludir a los diálogos entre Eneas²³² y Dido, en los que el príncipe de los troyanos intenta explicar a una Dido iracunda los motivos de su marcha —recordamos aquí que tanto Virgilio como Vicente Cristóbal muestran que el héroe se siente conmovido por sus palabras, pero no olvida que ha de marcharse—; Vallvé decide introducir una imagen en la que se muestra el momento del suicidio de la reina de Cartago²³³ sin sangre, sino que se intuye que se clavará la espada, como narra inmediatamente después. Es llamativo que el autor muestra que la diosa Juno va a enviar a su mensajera —es decir, Iris, pero no la nombra— para que le corte un mechón y se desprenda de la vida. Se mantiene el final del libro, ya que Eneas no es consciente del suicidio.

²²⁸ IBIDEM: Libro III, pág.45—46.

²²⁹ IBIDEM: Libro IV, pág. 50.

²³⁰ IBIDEM: Libro IV, pág. 51.

²³¹ En palabras del autor: “[...] y Eneas, aterrado ante aquella divina aparición, comprendió que había estado faltando a sus deberes y se dispuso a huir inmediatamente.”, IBIDEM: Libro IV, pág.51.

²³² IBIDEM: Libro IV, pág. 52: “Sin embargo la reina presintió lo que iba a ocurrir y yendo al encuentro de Eneas, le dirigió amargas quejas y conmovedoras súplicas”.

²³³ IBIDEM: Libro IV, pág.53.

El libro V se inicia con los troyanos alejándose de las costas cartaginesas que arden. Posteriormente, el autor mantiene la exclamación de miedo del piloto (se refiere a Palinuro, aunque no lo nombre) ante la tempestad y la decisión de Eneas de hacer una parada en Sicilia²³⁴. En este lugar, dedica unas palabras para explicar quién es Acestes y, posteriormente, anuncia que va a realizar los juegos dedicados a su padre, mantiene — aunque abreviadas, sin entrar en detalles y sin todas las alusiones virgilianas, pero mantiene en esencia el lamento— las palabras que Eneas dedica a Anquises ante su tumba y también conserva la aparición de la serpiente²³⁵. Se observa otra diferencia con respecto a la *Eneida* y la adaptación de Vicente Cristóbal: Mientras que estos dedican un espacio a narrar los juegos, ganadores y premios, Vallvé decide solamente nombrarlos y no aludir a los vencedores²³⁶; quizá esta omisión la lleva a cabo porque considera que lo importante es que el lector comprenda que, para honrar a su padre, se llevan a cabo una serie de juegos y el que gane o pierda uno —e incluir la filiación— es un detalle que se puede omitir. Sin embargo, es llamativo que Vallvé cuando anuncia el final de los juegos llama a Anquises ‘rey’, por lo que mantiene que Eneas es de descendencia regia, cuando Virgilio no introduce ese sustantivo, ya que el rey de Troya es Príamo; consideramos que es probable que esta alusión a que su familia era regia la realice porque quiere poner en relieve la importancia de Eneas que en un futuro será el rey de su propia ciudad cuando la funde o también puede introducirla porque quiere dar mayor importancia al linaje del héroe. Al igual que antes no aludía a Iris²³⁷, ahora sí lo hace al decir que ella se transforma en anciana para convencer a las matronas troyanas de que quemen las naves. El autor resume la intervención de Nautes, en la que aconseja a Eneas que permita que se quede los ancianos y las mujeres y la aparición de su padre, que le anuncia su futuro —el descenso a los Infiernos con la ayuda de la Sibila—²³⁸. El final del libro resume el contenido virgiliano, ya que muestra la partida de los troyanos y la nueva fundación (perímetro, foro, instituciones y leyes) de una ciudad a la que Vallvé llama Ilión — mientras que Virgilio y Vicente Cristóbal no le ponen nombre—, quizá esta alusión la

²³⁴ IBIDEM: Libro V, pág. 55—56.

²³⁵ IBIDEM: Libro V, pág. 57—58.

²³⁶ IBIDEM: Libro V, pág. 59: “Durante todo el día los troyanos demostraron su valor, su fuerza y su destreza en las regatas, la carrera, disparando venablos y saetas y en el pugilato y todos los combatientes obtuvieron premio, aunque, como es natural, los más valiosos se destinaron a los vencedores”.

²³⁷ IBIDEM: Libro V, pág. 61.

²³⁸ IBIDEM: Libro V, pág. 61 (palabras de Nautes) y 62 (aparición de Anquises).

realiza para mostrar que Eneas va a fundar nuevas Troyas y cumple con el designio divino.

El libro VI comienza con la llegada de los teucros a Cumas, es reseñable que el autor decide no realizar una descripción detallada sobre la expedición para descubrir dónde se encuentran, sino que decide centrar su atención en narrar —de forma breve— quién es la Sibila²³⁹ e introduce una modificación que no se encuentra ni en Virgilio ni en Vicente Cristóbal, ya que anuncia que Eneas llegará a los dominios de Latino. Seguidamente, el héroe le pide que lo lleve al infierno para ver a su padre; la profetisa le anuncia que tiene que buscar un ramo dorado que tiene que entregar a Proserpina para acceder al mundo de los muertos, en este punto, el autor introduce el dato de que, si se deja arrancar, podrá entrar, en caso contrario, la Sibila no podrá ayudarlo. Consecuencia de esta invención que sirve de ornamento y humaniza al héroe, muestra la tristeza del héroe.²⁴⁰ Cuando Eneas le lleva el ramo de oro a la Sibila, Vallvé decide introducir una descripción²⁴¹ —hecho que no suele llevar a cabo—, consideramos que bajo la finalidad de poner en relieve la costumbre romana que consistía en la *fides* divina, es decir, el cumplimiento los dioses y la importancia de realizar una serie de ritos antes de introducirse en el infierno. Una vez que el héroe y la Sibila van descendiendo, observamos que el autor decide introducir qué deidades (por ejemplo, el Dolor, los Afanes, la triste Vejez, etc.²⁴²), monstruos (Hidra de Lerna, Quimera, etc.) viven allí en lugar de nombrar a aquellos que estaban castigados en el infierno, como hace Virgilio. Durante esta travesía, el autor hace ver que Eneas, el héroe valiente, sin miedo²⁴³, ahora mismo se encuentra sobrecogido por el terror que le produce ver las personificaciones y los monstruos. A pesar de estas diferencias, observamos que el autor realiza una descripción del lugar en el que se encuentra Caronte y describe quién es, como también se hace en la *Eneida*, aunque el autor decide no introducir en forma de diálogo la intervención entre el barquero, la Sibila y Eneas²⁴⁴. Lo que sigue en el recorrido es invención del autor —porque no está presente en Virgilio—, ya que afirma que la profetisa de Apolo da a

²³⁹ IBIDEM: Libro VI, pág. 65—66.

²⁴⁰ IBIDEM: Libro VI, pág. 67.

²⁴¹ IBIDEM: Libro VI, pág.69.

²⁴² IBIDEM.

²⁴³IBIDEM: Libro VI, pág.70.

²⁴⁴ IBIDEM: Libro VI, pág. 71.

Cerberos una torta de miel²⁴⁵, alude a sombras de niños fallecidos en ‘edad temprana’ o los suicidas, aunque no alude a ningún nombre. Vallvé mantiene —sin tanta descripción del lugar— el encuentro entre Dido y Eneas y el rechazo de esta, que huye hacia su marido. En el final del libro VI se muestra cómo padre e hijo se alegran de verse e introduce un elemento virgiliano con la finalidad de hacer ver al lector que Anquises no está vivo, por lo que Vallvé afirma que Eneas intenta abrazar a su padre, pero no lo consigue porque es un espíritu²⁴⁶. El final del canto es mantenido, ya que se muestra de forma breve cómo su padre le muestra quiénes serán sus descendientes²⁴⁷ (Lavinia, Rómulo, Remo, Julio César, César Augusto, Bruto, Catón, los Gracos, los Escipiones) sin describir las hazañas ni filiación y sin nombrar a Marcelo, persona a la que en la *Eneida* y en la adaptación de Vicente Cristóbal se le dedica un espacio. Quizá esta omisión se daba a que el autor no considera que sea fundamental la alusión a este personaje histórico porque se encuentra adaptando un clásico para escolares.

El canto VII comienza con la navegación de los troyanos cerca a la isla de Circe donde tiene transformados a unos hombres en animales, destino al que no arriban gracias a la intervención de Neptuno. Posteriormente, se narra cómo llegan a las tierras de Latino y se describe en líneas generales que es un rey que tiene una hija a la que tiene que casar según los oráculos con un extranjero. Posteriormente se narra el cumplimiento de la profecía de Céleno e introduce una modificación, ya que, según Virgilio, cuando los troyanos llegan a tierra, realizan sacrificios, se comen las mesas y van a descubrir el territorio, mientras que Vallvé muestra que dan gracias a Júpiter y este hace aparecer una nube que anuncia a los troyanos que han llegado a su destino²⁴⁸. También se introduce una modificación cuando Juno envía un monstruo del infierno que provoque que la Amata enloquezca, ya que tanto Vicente Cristóbal como Virgilio afirman que es una furia, mientras que Vallvé introduce una Gorgona²⁴⁹, quizá porque los lectores la conocerán mejor, ya que de estas tres hermanas, la más conocida es Medusa; además, el autor de la adaptación muestra como novedad que la Gorgona infunde miedo —no locura— porque le hace pensar que ese no es el pretendiente indicado y hace que esconda a su hija en un

²⁴⁵Esta invención en la que la Sibila arroja una torta se encuentra posteriormente en la película *Hércules* (1997), en la que la persona que arroja el pedazo de miel al perro de tres cabezas es el dios Hades. Además, incluye un dibujo en la pág. 73 en el que se muestra esta escena.

²⁴⁶IBIDEM: Libro VI, pág. 76.

²⁴⁷IBIDEM: Libro VI, pág. 77.

²⁴⁸IBIDEM: Libro VII, pág. 81—82.

²⁴⁹IBIDEM: Libro VII, pág. 83.

bosque. En paralelo con este acontecimiento, una deidad infernal infunde a Turno las ganas de luchar e introduce la figura virgiliana de la Furia que es la que provoca que Ascanio y sus compañeros quieran dar muerte al ciervo de un siervo²⁵⁰ de Latino. El final del canto es el resumen de lo que se narra en la *Eneida*, ya que se alude al enfado del rey itálico y el inicio de la lucha teniendo al frente a caudillos famosos²⁵¹, que Vallvé decide no nombrar con la finalidad de no extender la narración y seguir la línea de mantener el contenido y suprimir el ornamento.

Antes de comenzar el libro VIII, el autor introduce una imagen del Tíber alzándose ante Eneas²⁵². Este libro en la adaptación de Vallvé observamos que está caracterizado por su brevedad; en él narra la aparición del río Tíber que le da la profecía de los lechoncillos blancos para encontrar el lugar en el que tiene que fundar su ciudad y le da consejos para ganar la guerra²⁵³. Observamos que, cuando Eneas asiste a ver a Evandro, Vallvé tiene un error taquigráfico, ya que en un primer momento afirma que Palante es la hija —no hijo del rey—, aunque lo corregirá dos líneas debajo²⁵⁴; también suprime el diálogo entre ellos (acogida de los troyanos y alianza). La siguiente escena que muestra de forma indirecta, pues tampoco respeta el diálogo entre Venus y Vulcano²⁵⁵, es la petición de la forja de armas para su hijo. Cuando se produce la entrega de armas a Eneas, la diosa le anima a ir a la guerra, hecho que no se muestra en la *Eneida*, ya que Venus le muestra y otorga las armas como una protección, no para un enfrentamiento inmediato. Asimismo, el autor tampoco describe qué elementos muestra la égida—a los que tanto Vicente Cristóbal y Virgilio dedican un espacio, ya que son imágenes del futuro de los descendientes Eneas—.

El libro IX es igual de breve que el anterior, en él se muestra cómo Juno envía a Iris para que insista a Turno en atacar a los troyanos. Se inicia con el ataque de Turno y sus hombres que incendian las naves troyanas. El autor cuenta de forma resumida y sin aludir a los nombres el episodio de los dos jóvenes (Niso y Euríalo) que intentan avisar a Eneas de que han sido atacados. Se mantiene el triste final de los muchachos, ya que

²⁵⁰En la *Eneida* y en Vicente Cristóbal se dice que es un ciervo que pertenece al rey, no que se haya criado por un siervo.

²⁵¹ IBIDEM: Libro VII, pág.85.

²⁵² IBIDEM: Libro VIII, pág. 86.

²⁵³ IBIDEM: Libro VIII, pág.88: Vallvé mantiene la profecía en forma de diálogo y el consejo de guerra lo introduce de forma indirecta con la finalidad de no alargar el encuentro, a diferencia de Vicente Cristóbal y Virgilio que mantienen el ornamento y diálogo del héroe con el río.

²⁵⁴ IBIDEM: Libro VIII, pág.89.

²⁵⁵ IBIDEM: Libro VIII, pág. 90.

mueren con las cabezas clavadas en picas. El libro finaliza con la retirada de Turno, que se lava sus heridas.

El libro X sigue siendo tan breve como los anteriores, por lo que se resume el contenido, pero se mantienen las líneas generales: comienza con el consejo de dioses debatiendo el motivo por el que se han posicionado en contra o a favor de Eneas. En esta discusión Vallvé cambia el argumento de Venus, que en la Eneida acusa a Juno, porque a la diosa afirma que la culpa de la guerra es la ayuda de Marte que están recibiendo los hombres de Turno, aunque también reconoce que la esposa de Júpiter apoya a los rútuos. Después de esta reunión divina que finaliza con el posicionamiento neutro del dios supremo, las ninfas avisan a Eneas de que los suyos están sitiados y tiene que atacar. En esta respuesta guerrera, Vallvé muestra que Turno se dirige a los troyanos para luchar con Palante y describe su muerte, atravesado por la lanza del antagonista, y la generosidad del rútuolo al permitir que puedan devolver los restos mortales a su padre, pero le quita el talabarte. El autor, en el transporte del cadáver introduce una modificación, ya que muestra cómo lo troyanos lo llevan encima del escudo, como narra Tirteo²⁵⁶. Se mantiene la intención de Juno por aplazar la muerte de Eneas y, por ello, decide introducir un fantasma con a figura de Eneas para que el rútuolo logre escapar en lugar de mostrar cómo la hermana de este lo distrae y persuade de su final, por lo que se produce de nuevo esta omisión y, además, al finalizar el libro, muestra que Turno siente vergüenza por haber perseguido una figura que no era real. Por último, el autor mantiene el final: Eneas encolerizado matando a sus enemigos²⁵⁷, aunque evita la descripción de esta escena, suponemos que lo hace por no mostrar un ambiente sangriento en un libro escolar, ya que la narración de esta matanza es prescindible, ya que no fallece ningún personaje fundamental para proseguir la narración.

El libro XI es más breve²⁵⁸ que los anteriores, en él narra el luto: los preparativos del cadáver de Palante para entregárselo a su padre, la incineración de los cadáveres de los troyanos en la playa. En contraposición con esta escena triste, se muestra la situación en el palacio de Latino, un rey que está preocupado por el rumbo de la guerra y se produce por ello una discusión en el palacio en la que Vallvé no muestra los diálogos entre Turno y los latinos para justificar su forma de actuar, sino que lo abrevia a través del estilo

²⁵⁶ TIRTEO, Canto I, en TEÓCRITO ET AL. (1935): *Idilios y epigramas; Tirteo; Odas anacreónticas*. Valencia, Prometeo.

²⁵⁷ Tanto el sentimiento de vergüenza como la cólera de Eneas se narran en: IBIDEM: Libro X, pág. 105.

²⁵⁸ La extensión del libro X contiene desde la pág.107—109.

indirecto mostrando así el descontento de estos bandos y decide no mostrar el acuerdo final de la asamblea que sí narran tanto Virgilio como Vicente Cristóbal, ya que se acuerda que Turno combata con Eneas. El final del libro es el cese del combate, narrado de forma indirecta.

El libro XII comienza con el ofrecimiento de Turno ante la corte de Latino para pelear en combate singular contra Eneas, la petición de Amata, a la que se refiere como ‘la reina’ de que no luche contra el troyano y la comunicación del combate singular a Eneas²⁵⁹. El autor de la adaptación mantiene la narración de los sacrificios que realizan antes de la batalla porque es un elemento relevante al hablar de la *realitas* de los romanos. Tras estos ritos, Vallvé pasa a narrar la incitación de la ninfa, es decir, el autor se refiere por primera vez a la hermana de Turno que incita a los rútuos a romper el pacto y volver a la guerra. Se retoma la lucha entre los bandos hasta que se hiere a Eneas con una flecha y tiene que ser curado por ‘un alumno de Esculapio’ forma elegida por el autor para referirse a un médico²⁶⁰ que ayuda al héroe con la ayuda de su madre, como narra también Virgilio. Posteriormente, Vallvé cuenta que la reina, como piensa que Turno ha fallecido, se ahorca en el castillo, en esta escena no cuenta el dolor²⁶¹ de Latino y Lavinia que sí describe el autor de la *Eneida*. Después de la tragedia familiar, se muestra que Turno está airoso y pide a través del estilo indirecto luchar contra Eneas en combate singular. Es llamativo que, si bien hemos observado que evita las descripciones, el autor muestra con bastante detalle las metáforas²⁶² en el combate singular; también se mantiene cómo Júpiter envía una furia para anunciar a muerte del antagonista y Vallvé introduce una ilustración²⁶³. Es necesario reseñar que el autor de la adaptación mantiene el final de la obra y narra cómo Eneas clava el hierro en Turno negándole la clemencia, ya que ve el despojo de su amigo, que había muerto a manos del rútuolo.

Tras realizar el análisis de esta adaptación de Vallvé, sorprende que el autor elimina la descripción que está presente en la *Eneida* y de forma más reducida, en la adaptación de Vicente Cristóbal, ya que parece que quiere mostrar las líneas fundamentales de contenido sin entrar en detalles. Ejemplo de ello lo encontramos en la predicción del futuro de Júpiter, en la que no hace alusión a quién es Ilia, quiénes son los

²⁵⁹ Todos estos acontecimientos se narran de forma resumida en: IBIDEM: Libro XII, pág. 111—112.

²⁶⁰ Resulta muy llamativo que el autor haga alusión a este dios de la medicina y no aluda a otros elementos más sencillos para el lector, ya que los alumnos de hoy desconocen la existencia de este dios.

²⁶¹ IBIDEM: Libro XII, pág. 116.

²⁶² IBIDEM: Libro XII, pág. 117: “Espesos como el granizo eran los golpes [...]”.

²⁶³ IBIDEM: Libro XII, pág. 119.

gemelos, etc.²⁶⁴. También suprime diálogos, por ejemplo, en el que hablan los compañeros de Eneas con Dido para ensalzar al héroe²⁶⁵ y, en contraposición con estas omisiones, muestra escenas de muerte y guerra que considera relevantes, por ejemplo, la muerte de Amata o la de Turno.

²⁶⁴ VALLVÉ, M. (1914): Libro I, pág. 18.

²⁶⁵ VALLVÉ, M. (1914): Libro I, pág. 22.

2. Aspectos formales: Las ilustraciones

El uso de imágenes es, a nivel educativo, una herramienta fundamental para que los alumnos tengan acceso a una lectura más amena y, además, sirve como recurso nemotécnico para que el pequeño lector o un lector iniciado pueda seguir *grosso modo* la narración.

Las tres ediciones contienen ilustraciones, pero varían en cuanto a número y estilo:

La edición de Manuel Vallvé, que es la más antigua (1914), consta de ocho ilustraciones de J. Segrelles:

El autor opta por mostrar una representación de Eolo empujando las tempestades contra Eneas (Libro I), la muerte de Laocoonte y sus hijos (Libro II), las harpías (Libro III), la muerte de Dido (Libro IV), el descenso de Eneas a los infiernos con la Sibila y el perro Cerbero (Libro VI), la aparición del río Tíber —personificado— a Eneas (Libro VII), la huida del fantasma de Eneas ante Turno para evitar que este lo mate (Libro X), la aparición de una furia transformada en ave de rapiña sobre el casco de Turno en el combate singular (libro XII).

La edición de Rosa Navarro Durán (2009) posee más ilustraciones, elaboradas por Francesc Rovira, puesto que se encuentra orientada a un público infantil (más que juvenil), tal y como se deduce por su título. De esta adaptación, se puede observar que hay un notable incremento con respecto a la anterior:

En “La tempestad y la calma” vemos las naves troyanas navegando por el mar y, posteriormente, su naufragio; “Venus se aparece a su hijo”, se muestra a Eneas insomne, cómo el hermano de Dido mata a Siqueo y la señal que Eneas recibe de su madre: cisnes volando por el cielo; “Eneas llega a Cartago: el encuentro con la reina Dido” dibuja a Eneas presentándose ante la reina cartaginesa y el abrazo de Dido a Ascanio en el banquete; “Eneas cuenta la historia de Sinón y el caballo de Troya” se observa cómo Laocoonte arroja un venablo contra el caballo de madera, Sinón escondido en los juncos, la muerte de Laocoonte y sus hijos (solamente vemos a la serpiente), la entrada del caballo dentro de Troya rompiendo la muralla; “La ciudad en llamas”, muestra cómo Héctor se aparece a Eneas en sueños ensangrentado, el descenso de los griegos desde el caballo y la muerte del rey Príamo; “Eneas va en busca de los suyos” muestra la huida de Eneas con su padre en sus hombros, su mujer y su hijo y Eneas ante las llamas; “La marcha de Troya” solamente muestra un dibujo de animales que han muerto por la peste; “Las sucias

harpías” cuenta con una ilustración de las garras de estos animales mitológicos sobre las cabezas de Eneas y sus compañeros y a Celeno pronunciando la profecía a Eneas; “Las profecías del rey Héleno” consta solo de la imagen de los barcos estrellados contra las rocas; “Navegando hacia Italia: la isla de los cíclopes” muestra cómo un compañero de Eneas piensa que ha llegado a Italia, Aqueménides agachado en la cueva del cíclope, Polifemo lavándose la cara en el mar y la huida de Eneas y sus compañeros mientras los cíclopes están agolpados en la orilla; “El amor de Dido por Eneas” permite que veamos el abrazo entre las hermanas cuando Dido le confiesa el amor que siente por Eneas, la construcción de la ciudad de Cartago, la escena de la cueva y el abrazo entre Dido y Eneas y, por último, Eneas dando órdenes a sus hombres; “La partida de Eneas y el dolor de Dido” ilustra el parlamento entre Eneas y la reina en el que se le anuncia que tiene que partir, la preparación para la marcha del héroe y la partida de las naves troyanas y el suicidio de la reina; “La mala fortuna persigue a Eneas” permite que veamos cómo las mujeres troyanas incendian las naves, el cese del incendio por la lluvia, Palinuro dormido y su caída al mar; “La Sibila de Cumas” cuenta con un único dibujo en el que Eneas y un compañero se encuentran ante la profetisa; “La rama de oro y la entrada en las moradas infernales” muestra a Eneas cogiendo la rama de oro, el descenso de la Sibila y Eneas a los Infiernos, Caronte en su barca, la muerte de Palinuro a manos de dos hombres y la travesía de Eneas y la Sibila en la barca de Caronte; “En las llanuras del llanto y en los campos Elíseos” se muestra el encuentro entre Eneas y el fantasma de Dido, el avance entre la Sibila y Eneas (pasan de un entorno oscuro a uno claro, que muestra la transición entre la oscuridad del Infierno y la luminosidad los Campos Elíseos) y el encuentro entre padre e hijo; “Se cumple la profecía de la harpía” consta de dos ilustraciones, la primera muestra la alegría de Eneas y sus compañeros, que se comen las mesas y, la segunda, al rey Latino; “La furia de Juno” muestra cómo Amata y Turno son poseídos por la furia y los campesinos recorriendo el campo para protestar por el fallecimiento de la cierva; “Eneas busca aliados” comienza con la primera imagen de guerra, representada por un escuadrón de soldados que tienen las flechas clavadas en los escudos, la cerca y sus lechones blancos y la imagen del navío durante la noche; “Las armas de Eneas” reproduce cómo los cíclopes forjan armas y la despedida de las mujeres; “El ataque de Turno al campamento troyano” permite que observemos cómo un soldado da la voz de alarma cuando llegan las tropas enemigas, la quema de las naves troyanas, el ataque a los troyanos con piedras y flechas, la hazaña de Pándaro —un hombre de mayor estatura— y el duelo entre Turno y el gigante; “La muerte de Palante” comienza con la navegación

de Eneas, presenta una escena de guerra con una ‘lluvia de flechas’ sobre los escudos, el movimiento de una lanza arrojada por Palante a Turno y el combate singular entre ellos; “La insensata tozudez del rey Turno” está encabezada por una madre y un niño entre las ruinas, la indignación de Turno ante la corte de Latino y la presentación del ejército enemigo ante Eneas; “La última batalla” está ilustrada por el prodigio de las aves, la imagen de Turno con sus armas entre la multitud, la presentación de Eneas —también armado— ante las murallas enemigas, la imagen de lucha con espadas y flechas y, por último, la disputa entre los ciudadanos que piden la rendición. “El combate entre Eneas y Turno” consta con tres ilustraciones de tema bélico: el combate singular entre el héroe y el antagonista, Turno sujetando la roca sobre su cabeza y Eneas frente al cuerpo de Turno.

La presencia de esta cantidad ingente de ilustraciones permite que un lector que no esté iniciado en la lectura pueda sentir curiosidad por el libro.

Por último, la adaptación que elabora Vicente Cristóbal (2013) incluye doce adaptaciones elaboradas por Eva Ariza Trinidad, que, según el autor, “captan muy bien, por ejemplo, ese doble plano de la realidad, el humano y sobrehumano, que es característico de la épica”²⁶⁶.

Como hemos afirmado ya *supra*, esta edición incluye al principio un mapa, recurso útil para que el lector adolescente pueda seguir los viajes de nuestro héroe hasta que llega a Italia (el libro está dedicado “a los chicos y chicas que se inician en la cultura clásica”, cuya edad coincide, según el autor, con la que tendría Ascanio cuando vivió junto a su padre las aventuras narradas en el libro).

El autor, a diferencia de los anteriores, decide introducir la imagen al principio de cada capítulo: “1. Tempestad y playas africanas” muestra el episodio más significativo que desencadena la acción: La tormenta que arrastra a las naves troyanas; “2. La última noche de Troya” presenta la imagen del caballo de madera dentro de la ciudad; “3. Búsqueda a través del mar” permite que conozcamos el aspecto medio humano de las harpías mientras vuelan; “4. Amor y muerte de una reina” representa el suicidio de Dido y cómo Iris le corta un mechón para desligarla de la vida; “5. Juegos funerarios” muestra un arquero y el semblante de Anquises en el fondo; “6. Descenso a los infiernos” presenta el emblema del Infierno, el Cerbero; “7. Origen de la guerra” presente a la furia Alecto enloqueciendo a Amata; “8. Las alianzas” presenta a Eneas auxiliado por su madre,

²⁶⁶ CRISTÓBAL (2013): Prólogo, pág. 15.

Venus; “9. Asedio, amor y valentía” presenta al ejército en un bosque durante la noche; “10. Mueren los jóvenes” está ilustrado por el hecho que marca este episodio: la muerte de Palante a manos de Turno; “11. La ofensiva troyana” presenta a la amazona Camila, armada con una lanza sobre su caballo; por último, el capítulo “12. El duelo final” ilustra el final de la obra: Eneas mata a Turno y en el fondo, aparece un águila (Zeus) abriendo sus alas y, detrás, el pavo real (Juno).

A modo de conclusión sobre este apartado que gira en torno a las ilustraciones que presentan las adaptaciones analizadas, queremos reflexionar sobre la utilidad de los elementos visuales y el uso que cada autor ha hecho de estas:

Rosa Navarro presenta muchas más ilustraciones que Manuel Vallvé y Vicente Cristóbal puesto que se dirige a un público infantil, por lo que decide que Francesc Rovira elabore imágenes que adornen y sirvan para comprender en líneas generales su versión de la *Eneida*. Los dibujos son infantiles, caracterizados por las formas redondas y mucho color, cuya finalidad es captar la atención del lector.

En contraposición con esta autora, tanto Manuel Vallvé como Vicente Cristóbal tienen como finalidad acercar la obra a un público más juvenil, razón por la que introducen menos imágenes, aunque observamos determinadas diferencias entre ellos: la primera de ellas, es la ausencia de ilustraciones en todos los capítulos en Vallvé, mientras que Vicente Cristóbal presenta una al principio del capítulo; la segunda de ellas gira en torno al color: Vallvé —y Rosa Navarro— hace uso de imágenes coloridas, mientras que Vicente Cristóbal opta por el uso de la escala de grises; la tercera de ellas se refiere al trazo, ya que el autor de *La leyenda de Eneas* presenta dibujos que no se caracterizan por la redondez, cuentan con líneas definidas, mientras que los que presenta Manuel Vallvé resultan más borrosos y, a veces, es difícil identificar qué ilustra, como ocurre con las harpías²⁶⁷, ya que no es sencillo distinguir tres.

²⁶⁷ VALLVÉ (1914): Libro III, pág. 40.

CONCLUSIONES

En el presente trabajo se ha llevado a cabo un análisis de tres adaptaciones de la *Eneida* de Virgilio, destinadas a distintos públicos y escritas en distintos momentos por autores españoles, que coinciden en su finalidad: el acercamiento de la obra virgiliana a lectores infantiles y juveniles.

El interés de este trabajo no se ha orientado solamente a utilizar las disciplinas que he aprendido durante la carrera y durante ese Máster en cuanto a la lectura de la obra original y sus adaptaciones, a analizar el tono, la estructura y las ilustraciones, sino que también se ha querido demostrar la vigencia que aún tiene la *Eneida* en el ámbito educativo. De esta forma, ponemos de manifiesto el valor del mundo clásico y, en definitiva, se ha querido exponer y demostrar, una vez más, que somos herederos de los clásicos y que esta obra no debería faltar en la educación, puesto que es el pilar de muchas películas y libros actuales.

La temática de este trabajo ha venido dada por dos motivos: el primero de ellos, el gusto que comparto con mi tutor por Virgilio, ya que, durante la carrera y el máster de profesorado, me transmitió su amor por la gran epopeya romana y, el segundo de ellos, el amor hacia la enseñanza y la necesidad de que esta obra persista en el ámbito educativo.

Como se ha presentado, el trabajo muestra al principio una reflexión teórica sobre el canon, la definición de clásico, las nociones para elaborar una adaptación (criterios para la selección de capítulos, uso de imágenes, destinatarios, etc.) y la presencia de las adaptaciones de la *Eneida* para un público infantil y juvenil.

Asimismo, se ha reflexionado sobre la estructura de las tres adaptaciones, pues hemos observado que estas no cuentan con el mismo número de capítulos, omiten o reducen determinadas escenas o tienen distinto número de ilustraciones.

En relación con la estructura, se observa que Vicente Cristóbal y Vallvé articulan la obra en doce capítulos, mientras que Rosa Navarra la estructura en veinticinco. Esa diferencia en el cómputo de los capítulos viene dada porque Rosa Navarra destina a su obra a un público infantil y, por ello, es necesario elaborar capítulos de menor longitud. Asimismo, observamos que la versión más fiel a la *Eneida* de Virgilio, porque respeta los pasajes y no hace un uso excesivo de la reducción ni de la omisión y, además, mantiene un tono elevado, es la elaborada por Vicente Cristóbal, orientada a un público juvenil.

En el caso de Vicente Cristóbal, nos encontramos, en primer lugar, con la versión que refleja con más fidelidad el contenido de la obra original, en la que la omisión de escenas obedece a razones de ritmo narrativo. El autor suele suprimir, o reducir, las arístías de los héroes, en las que Virgilio enumera detalladamente las víctimas de éstos, ya que el conservarlas ocasionaría una ralentización del ritmo, y se entiende que los adolescentes no gustan de ritmos lentos ni en la literatura ni en el cine. No detectamos omisiones que remitan a criterios que podríamos denominar éticos.

En las otras dos adaptaciones, los cambios que observamos no se explican únicamente por criterios narrativos. Sí que es cierto que observamos tanto en la obra de Manuel Vallvé como en la de Rosa Navarro la reducción o eliminación, por razones narrativas, no sólo de escenas típicas de la épica (como el exordio, arístías o concilios de dioses), sino de episodios enteros, sobre todo en la segunda parte (así, por ejemplo, en Rosa Navarro, los episodios de Niso y Euríalo o Camila, a los que Virgilio concede tanta relevancia), pero también en la primera (así, por ejemplo, los juegos en honor de Anquises, tanto en Vallvé como en Rosa Navarro). Sin embargo, hay casos en que intervienen criterios éticos a la hora de suprimir en la adaptación algunos pasajes de la obra original. Podemos dividir dichos pasajes en dos categorías:

A) Los que presentan aspectos de la vida, cuya aparición en una obra dirigida a los niños no se considera conveniente: sexo, muerte, violencia extrema, etc. Esto explicaría la supresión, en la obra de Rosa Navarro, del episodio de Mecencio o del traslado del cadáver de Palante a la ciudad de Evandro. La escena de la cueva del libro IV es objeto de diversas transformaciones en las versiones de Vallvé y Rosa Navarro, con el fin de esquivar el carácter sexual del encuentro entre Dido y Eneas (reflejado por Virgilio con el uso de la palabra "matrimonio", que pone en boca de Dido). Así, Rosa Navarro dice que allí se confesaron su amor, mientras que Vallvé, directamente, elimina la escena, ya que Júpiter envía a Mercurio para recordar a Eneas su misión nada más ver que Dido se está enamorando de Eneas. Sólo Vicente Cristóbal refleja esa naturaleza sexual del encuentro, diciendo que Juno presidió su unión.

B) Los que muestran comportamientos del héroe que no son acordes con los valores que representa, y que, por lo tanto, resultan poco ejemplarizantes. Un ejemplo es la violencia que despliega Eneas cuando, en el libro II, se encuentra con Helena, y que resulta discordante con el autocontrol que presenta habitualmente. Esto puede explicar la eliminación de dicho episodio en la obra de Rosa Navarro.

De esta manera, en ocasiones parece que el relato épico virgiliano se transforma en un cuento infantil. Un ejemplo es el final de la Eneida, tema que, entre paréntesis ha sido objeto de polémicas filológicas. Como es sabido, Virgilio concluye la Eneida abruptamente, con la muerte de Turno a manos de Eneas. Dicho final parece que no satisface a Rosa Navarro, la cual, después de que muere Turno, nos dice cómo Juno, finalmente, depona la ira contra Eneas, haciendo que troyanos y aborígenes alcancen una coexistencia pacífica, fundiéndose en un solo pueblo (en la obra original, esto lo describe Virgilio antes del duelo final), y Eneas y Lavinia se casan. El matrimonio entre los protagonistas es la conclusión típica de los cuentos infantiles. Aquí se añade un elemento más: la transformación espontánea de Juno, convertida en una especie de bruja, que, al final se da cuenta de las funestas consecuencias que origina estar todo el día haciendo el mal, y se hace buena.

Hemos querido dedicar un apartado al tema de las ilustraciones, elemento importante en toda obra dirigida a un público infanto-juvenil. Aquí también observamos diferencias, tanto por la cantidad de ilustraciones, como por las ilustraciones en sí. En el caso de la versión de Vicente Cristóbal, cada capítulo está precedido por una ilustración en blanco y negro del tamaño de una página, en la que se plasma la escena que se considera central. Algo parecido sucede en la versión de Vallvé, en la que se van insertando ilustraciones (en este caso en color), también del tamaño de una página. En ambos casos, pues, no se entremezclan texto e ilustración. En la versión de Rosa Navarro, las ilustraciones son, en primer lugar, más numerosas que en las otras dos. Además, hay algunas a doble página y, en ocasiones, no tienen un carácter "autónomo", sino que se entremezclan con el texto, como sucede con los libros infantiles, en los que el texto aparece salpicado de abundantes y coloridas imágenes con el fin de captar la atención del lector de una manera sostenida (entre paréntesis, señalar que el tipo de letra de la obra de Rosa Navarro es sensiblemente mayor que el que se usa en las otras dos versiones).

En conclusión, nos encontramos con tres versiones diferentes, realizadas con criterios también diferentes, pero presididas por una misma finalidad: intentar acercar a un público infanto-juvenil una de las cumbres de la literatura universal, quizás con un deseo oculto de que dicha lectura despierte en ellos la curiosidad de conocer, en un futuro, la obra original o incluso, si el lector tiene talento creativo, escribir una obra basada en esa obra clásica. No olvidemos que, de acuerdo con sus biógrafos, el primer contacto de James Joyce con la Odisea fue a través de una adaptación destinada a un público infantil

que Charles Lamb publicó en 1808. Nunca se sabe el alcance que puede tener la lectura de una obra de este tipo.

BIBLIOGRAFÍA

- AYUSO COLLANTES, C. (2020): “Por una lectura de los clásicos en la adolescencia”, *Álabe: Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*, N.º 22 (julio — diciembre), págs. 1—21. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7538396>
- CARREIRA, A. (2020): “El concepto de clásico y su aplicación a la literatura española”, *Lengua y signo*, N.º 15, págs. 231—239. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7701383.pdf>
- CRISTÓBAL, V. (2013): *La leyenda de Eneas* [con ilustraciones de Eva Ariza Trinidad], Madrid: Alianza editorial.
- GARCÍA PADRINO, J. (2011): “La colección Araluce: las obras maestras al alcance de los niños (1914—1955)” [en AA. VV.], *Grands auteurs pour petits lecteurs. Adapter, traduire et illustrer les grands auteurs dans la littérature de jeunesse en langue espagnole*, Carnières—Morlanwelz (Belgique): Lansman, 2011, págs. 33—42. Disponible en: <https://jgpadrino.es/wp-content/uploads/2016/06/2011—Colecci%C3%B3n—Araluce.pdf>
- HUALDE, P. (2000): “...Soñaba con los héroes de la Ilíada. La obra de Homero en la literatura infantil española de tema clásico (1878—1936)”, *Estudios clásicos*, Tomo 42, N.º 118, págs. 69—94. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7038>
- JULIO, T. (2021): “María Luz Morales y su labor en la editorial Araluce”, *Revista De Literatura*, Vol. 83 (165), 167—191. Véase: <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/557> (Última visita: 07/07/2023).
- Ley 10/2007, de 22 de junio, de la lectura, del libro y de las bibliotecas: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE—A—2007—12351>
- Ley 27/2005, de 30 de noviembre, de fomento de la educación y la cultura de la paz <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE—A—2005—19785>
- NAVARRO DURÁN, R. (2006): “¿Por qué adaptar a los clásicos?”, *TK (Asociación Navarra de Bibliotecarios)*, N.º 18, págs. 17—26. Disponible en: [¿Por qué adaptar a los clásicos? — Dialnet \(unirioja.es\)](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7538396)

NAVARRO DURÁN, R. (2009): *La Eneida contada a los niños* [con ilustraciones de Francesc Rovira] Barcelona: Edebé (2ª edición).

NAVARRO DURÁN, R. (2013): “La salvación de los clásicos: las adaptaciones fieles al original”, *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, vol. XVIII, págs. 63—75. Disponible en: [La salvación de los clásicos: las adaptaciones fieles al original | Navarro Durán | Quaderns de Filologia — Estudis Literaris \(uv.es\)](#)

NAVARRO DURÁN, R. (2016): “Las adaptaciones de los clásicos: Puentes hacia islas de tesoros”, *EDETANIA*, N.º 49, pág. 17—28. Disponible en: [LAS LAS ADAPTACIONES DE LOS CLÁSICOS: PUENTES HACIA ISLAS DE TESOROS | Edetania. Estudios y propuestas socioeducativos. \(ucv.es\)](#)

PINDADO, J. (2004): “El desencuentro entre los adolescentes y la lectura”, *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, N.º 23 (Ejemplar dedicado a: Comunicación, música y tecnologías), págs. 167—172. Disponible en: [El desencuentro entre los adolescentes y la lectura — Dialnet \(unirioja.es\)](#)

POMER MONFERRER, L. y PÉREZ DURÁ, F. J. (2002): *Estudio del uso del estilo directo y del estilo indirecto en las "Historiae Alexandri Magni Macedonis" de Quinto Curcio Rufo*, disponible en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/15729> (04/05/2023).

PORTO DE FARÍAS, N. (1983): “Conciencia moral en los personajes de la *Eneida*”, *Cuadernos de Literatura: Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, N.º. 2, págs. 79—90. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8285806>

RODRÍGUEZ HERRERA, G. (2002—2003): “La *Eneida* en la literatura infantil y juvenil en España (1914—2001)”, *Philologica canariensis*, N.º 8—9, págs. 165—190.

VALLVÉ, M. (1914): *La Eneida* [con ilustraciones de J. Segrelles], Barcelona: Colección Araluce.

VIRGILIO ET AL. (2000): *La Eneida* [traducción y notas de Javier de Echave—Sustaeta], Barcelona: Biblioteca Clásica de Gredos.