

M. Carmen Encinas Reguero

mariadelcarmen.encinas@ehu.eus

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

(Recibido 30 diciembre 2016 / Received: 30<sup>th</sup> December 2016)

( Aceptado 28 abril 2017/ Accepted: 28<sup>th</sup> April 2017)

# 'ÉRASE UNA VEZ UN HÉROE...!' LA TRAGEDIA GRIEGA SEGÚN MARÍA LUZ MORALES

*'ONCE UPON A TIME A HERO...!'  
GREEK TRAGEDY BY MARÍA LUZ MORALES*

## Resumen

Se analizan en este artículo las características principales de la adaptación de las tragedias griegas que llevó a cabo María Luz Morales dentro de la Colección Araluce a principios del siglo XX. El análisis pone de manifiesto las principales dificultades que entraña la adaptación de obras de la Antigüedad grecolatina.

**Palabras clave:** María Luz Morales; Colección Araluce; tragedia griega; adaptación.

## Abstract

This paper analyses the main characteristics of Greek tragedies' adaptations written by María Luz Morales in the Spanish Araluce Collection at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. This analysis reveals the foremost difficulties faced by adaptations of plays written in the Graeco-Roman antiquity.

**Keywords:** María Luz Morales; Araluce Collection; Greek tragedy; adaptation.

## 1. Introducción

Los clásicos son obras insignes consagradas por el paso del tiempo y cuya lectura es indispensable, pues "sus historias asentadas en lo más hondo del imaginario colectivo, nos siguen hablando de nosotros mismos, de cómo somos y cómo queremos ser" (Sotomayor Sáez, 2009: 69). De ahí que se consideren parte esencial de cualquier itinerario lector y consecuentemente de cualquier canon (filológico, formativo, escolar o de aula) que se pueda proponer (Cano Vela y Pérez Valverde, 2003; Cerrillo Torremocha, 2013; Dotras Bravo, 2013; García Padrino, 2004; Mendoza Fillola, 2002; Tejerina Lobo, 2004), no sólo por la importancia que estas obras revisten en sí mismas, sino también porque constituyen referentes culturales de primer orden (Navarro Durán, 2006: 18).

No obstante, debido a su inherente complejidad, los clásicos de la literatura llegan habitualmente a los más jóvenes de manera indirecta, ya sea a través de la reescritura, entendida ésta como "la creación de una nueva obra, destinada a un público juvenil, a partir de un motivo (personaje, tema o idea) extraído de una composición ya existente" (Ortiz García, 2016: 150), ya sea a través de la adaptación, esto es, "una forma de reescritura en la que se trata de acomodar un texto a un receptor

\* Este trabajo ha sido elaborado en el marco de un proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2012-34030) y de otro financiado por la UPV/EHU (EHUA14/12).

específico, a un nuevo lenguaje o a un nuevo contexto" (Sotomayor Sáez, 2005: 217; sobre la adaptación de los clásicos de la literatura, cf. Navarro Durán, 2006, 2013, 2016; sobre la adaptación de los clásicos infantiles, cf. Carranza, 2012).

Este artículo se centra en unos clásicos muy concretos, a saber, las tragedias griegas conservadas, esto es, un conjunto de treinta y dos obras teatrales representadas por primera vez en el siglo V a.C., y también se centra en unas adaptaciones muy particulares, las que María Luz Morales lleva a cabo para la editorial Araluce a principios del s. XX.

## 2. La Colección Araluce

A partir de 1914 Ramón de San Nicolás Araluce empieza a publicar en la editorial que lleva su nombre, la editorial Araluce, bajo el título "Las obras maestras al alcance de los niños" una colección que reúne la adaptación para los más jóvenes de numerosas obras clave de la literatura universal. La Colección Araluce, como se la conoce, tiene una finalidad tanto didáctica, al facilitar a los niños el conocimiento de los grandes hitos de la literatura universal, como lúdica, al pretender hacerlo de manera amena, lo que deja claro en las palabras con las que la propia colección se presenta en sus volúmenes:

Benemérita colección, cuyo verdadero carácter es poner al alcance de la inteligencia infantil las obras maestras de la literatura que han producido los más gloriosos genios de todos los países y de todas las épocas, todo ello descrito de una manera agradabilísima y amena.

La Colección Araluce, en la que colaboraron autores como Manuel Vallvé, Francisco Esteve y, sobre todo, María Luz Morales, es, sin duda, una de las más destacadas colecciones de adaptaciones infantiles en lengua española, si no la mejor, tanto por la cantidad de obras que abarca como por la calidad con que lo hace. La colección se inaugura con la publicación de *Historias de Shakespeare*, un volumen que continuó más tarde con una segunda entrega, *Más historias de Shakespeare*, e incluye algunos de los títulos más importantes tanto de la literatura nacional (adaptaciones de *El Quijote*, Calderón de la Barca, *El cantar de Mío Cid*, *El Lazarillo de Tormes*, Lope de Vega, *Amadís de Gaula*, etc.), como de la literatura universal (entre los títulos de las adaptaciones se encuentran *La Divina Comedia*, *Cántico de Navidad*, *Los Lusíadas*, *Historias de Molière*, *Las mil y una noches*, etc.).

Por supuesto, en una colección de estas características no podían faltar títulos de la literatura antigua. Así, tres de los volúmenes de la Colección Araluce están destinados a la adaptación de obras latinas, concretamente la *Eneida* de Virgilio (Rodríguez Herrera, 2002-2003), la *Farsalia* de Lucano y las comedias de Plauto, y nueve a la adaptación de obras de la literatura griega (Encinas Reguero, 2015a: 233). En concreto, en la colección se incluyen volúmenes dedicados a los poemas homéricos (la *Ilíada* y la *Odisea*) (Hualde Pascual, 2000; Rodríguez Herrera, 2002), las fábulas de Esopo, las comedias de Aristófanes, las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, las *Vidas Paralelas* de Plutarco y las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides<sup>1</sup>. Este trabajo se centra precisamente en estas últimas adaptaciones,

1 La colección incluye también un volumen titulado *Los héroes*, con el que Mary McGregor presenta su versión de una obra que Charles Kingsley publicó en 1856 adaptando los mitos de Perseo, los Argonautas y Teseo, y que llevaba por título *The Heroes. Greek Fairy Tales (Cuentos de hadas griegos. Los héroes*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1987). Sobre la adaptación de Kingsley y algunas otras de las más significativas adaptaciones de mitos griegos para jóvenes en el siglo XIX, cf. Encinas Reguero (2015b).

recogidas en tres volúmenes titulados respectivamente *Historias de Esquilo*, *Historias de Sófocles* e *Historias de Eurípides*.

### 3. La autora: María Luz Morales

La autora de las adaptaciones de las tragedias griegas, así como de los poemas homéricos y de muchas otras obras incluidas en la colección, es María Luz Morales, una de las personas que de forma más activa colaboró en la Colección Araluce.

María Luz Morales (A Coruña, 1898-Barcelona, 1980) fue directora de la revista *El Hogar y la Moda* y colaboradora de los periódicos *La Vanguardia* y *El Sol*, en los que llegó a tener una página semanal. Tras el estallido de la Guerra Civil, después de que el periódico *La Vanguardia* fuera incautado por el Gobierno de la Generalidad, fue nombrada directora del mismo y permaneció en ese puesto hasta el final de la guerra, cuando fue cesada y encarcelada. Tras salir de la cárcel, al tener prohibido el ejercicio de su labor periodística, trabajó escribiendo para diferentes editoriales, hasta que en 1948 pudo dedicarse de nuevo al periodismo (Hurtado Díaz, 2006; Rodrigo, 1988; Servén Díez, 2012).

De forma paralela a su labor periodística, María Luz Morales se dedicó también a promover la literatura infantil y juvenil, especialmente elaborando adaptaciones y traducciones, pero también comentando obras de diferentes autores e incluso escribiendo ella misma (Servén Díez, 2012). Su labor adaptadora, que es la que aquí interesa más, deriva de su convicción de que "Los mejores libros para la infancia son... los libros mejores; los más bellos, los más pura y sinceramente sentidos y escritos" (*El Sol*, 19-11-1926, citado en Servén Díez, 2012: 6). Esta idea no es exclusiva de la autora, pues también la Institución Libre de Enseñanza consideraba que la literatura infantil era todo aquello que el niño quería y podía leer con independencia de que hubiera sido escrito para él o no (Sotomayor Sáez, 2003: 115).

Además, María Luz Morales también estableció el repertorio adecuado para cada edad lectora, explicando que entre los cinco y los siete años eran prioritarios los libros de estampas, entre los siete y diez años recomendaba cuentos y leyendas, de los diez a los trece años tenían gran relevancia las adaptaciones de los clásicos y, por último, de los trece a los quince recomendaba relatos de aventuras y viajes, para lo que ya no era necesaria la adaptación (Servén Díez, 2012: 10-11). Por lo tanto, aunque la Colección Araluce no lo explicita, se puede entender que las adaptaciones que la conforman están destinadas prioritariamente a los niños de al menos diez años.

Estos planteamientos sobre las edades lectoras coinciden en buena medida con los de la Institución Libre de Enseñanza, que organizó su Biblioteca circulante, dedicada a la literatura recreativa, en cuatro secciones: una primera (hasta los nueve años de edad), que incluía, sobre todo, cuentos populares y los clásicos de la literatura infantil, generalmente adaptados; una segunda sección (de los diez a los doce años), que incluía especialmente y a través de adaptaciones los grandes clásicos de la literatura nacional y universal, incluidas las obras de la literatura griega y latina, además de clásicos de la literatura infantil y libros de viajes y aventuras; y había también una tercera y cuarta sección, sobre las que no se dispone de documentación (Sotomayor Sáez, 2003: 119-123).

### 4. La selección de tragedias griegas adaptadas en la Colección Araluce

María Luz Morales adapta todas las tragedias conservadas de Esquilo, pero no todas las de Sófocles y Eurípides. Ahora bien, en todos los casos une tragedias y crea cuentos que abarcan en ocasiones varias de las piezas conservadas.

Así, en *Historias de Esquilo*, María Luz Morales elabora cinco cuentos (*Prometeo encadenado*, *Los Siete contra Tebas*, *Los Persas*, *La Orestíada* y *Las Suplicantes*) que, sin seguir el orden cronológico original, abarcan las siete tragedias conservadas de Esquilo, ya que *La Orestíada* incluye la trilogía formada por *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*.

En *Historias de Sófocles* se incluyen cuatro cuentos: *Áyax*, *Edipo Rey*<sup>2</sup>, *Las Traquinias* y *Filoctetes*. De ellos, *Edipo Rey* abarca en su desarrollo los hechos pertenecientes al *Edipo Rey* sofocleo, pero también los de su *Antígona* y los de *Edipo en Colono*. De manera que la única de las siete tragedias conservadas de Sófocles que no es adaptada por Morales es *Electra*, y esto probablemente porque esa tragedia ya había sido adaptada en su versión esquilea (*Coéforas*). De hecho, Morales tampoco adapta la *Electra* eurípidea. No hay que olvidar que, aunque inicialmente algunas tragedias desarrollaron un tema histórico (*Persas* de Esquilo es el único ejemplo conservado de ello, pero se tienen noticias de otras obras de contenido histórico), una vez superados los difíciles momentos de la guerra contra los persas en las primeras décadas del siglo V a.C., la temática histórica se abandonó totalmente en favor de la temática de carácter mítico o heroico y no volvió a surgir hasta la obra de los trágicos tardíos, concretamente hasta la primera mitad del siglo IV a.C. Así pues, en época clásica el contenido esencial de la tragedia griega era el mito, y era no solo habitual, sino incluso frecuente, que autores diferentes ofrecieran sus respectivas versiones de los mismos pasajes míticos (Pociña, 2001). El único ejemplo que se conserva de un mismo episodio mítico contado por los tres dramaturgos es el relativo al regreso de Orestes y su venganza de Clitemnestra por el asesinato de Agamenón, unos hechos que se recogen en *Coéforas* de Esquilo, *Electra* de Sófocles y *Electra* de Eurípides. No obstante, existen testimonios de otros casos<sup>3</sup>. Probablemente para evitar crear confusión en los niños con distintas versiones de los mismos hechos, Morales adapta únicamente la versión de Esquilo y omite las otras dos. Pero ¿por qué la de Esquilo precisamente? En primer lugar, porque suprimir esta tragedia en Esquilo conllevaría la supresión de toda la trilogía y eso no es concebible, dada la relevancia de la misma. Pero también, porque el tema de esa obra es el asesinato de Clitemnestra a manos de sus hijos Orestes y Electra en venganza por el asesinato previo de Agamenón, padre de Orestes y Electra, a manos de Clitemnestra, su esposa; un tema tan complejo se podía tratar de forma más superficial dentro de la trilogía de Esquilo (que permitía poner el acento en otros aspectos del mito y pasar rápidamente sobre un pasaje tan moralmente cuestionable) que en las versiones independientes de los otros dos dramaturgos, centradas exclusivamente en ese pasaje. Por otra parte, mientras que en la versión de Esquilo el asesinato de Clitemnestra se condena claramente, en la versión de Sófocles y Eurípides se introducen matices más sutiles y la condena es menos evidente, lo que probablemente hace que estas versiones sean menos aptas para los más jóvenes.

Bajo la autoría de Eurípides se han conservado diecinueve obras. De ellas, *Reso* se ha considerado en muchas ocasiones espuria (sobre esa cuestión, véase Labiano, 2011; Liapis, 2012: lxvii-lxxv) y *Cíclope* no es una tragedia, sino un drama satírico<sup>4</sup>, el único que se ha conservado completo.

- 
- 2 El título de la adaptación de Morales es *Edipo, Rey*. No obstante, para evitar que el lector menos conocedor de la tragedia interprete ese título como indicativo de dos obras diferentes, he optado en este artículo por suprimir la coma.
  - 3 Por ejemplo, aunque sobre el mito de Filoctetes se conserva solo la versión de Sófocles, se sabe que tanto Esquilo como Eurípides compusieron sendos *Filoctetes*, ambos previos a la versión sofoclea. Pese a que estas obras no se conservan en la actualidad, se conoce algo sobre ellas gracias a la información transmitida por Dión Crisóstomo, 52 y 59 (Encinas Reguero, 2017). Sobre el concepto de reescritura como parte esencial del teatro desde la Antigüedad, cf. Pociña (2001).
  - 4 El drama satírico es un género teatral que comparte características con la tragedia y con la comedia, pero que se diferencia claramente de ambos géneros.

En *Historias de Eurípides* Morales compone cinco cuentos: *Alcestes*, *Hércules furioso*, *Ifigenia*, *El ciclope* e *Ión*, aunque en realidad adapta seis obras, ya que el cuento titulado *Ifigenia* lo divide en dos partes, que se corresponden con sendas tragedias: *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia entre los tauros*. Con *El ciclope* Morales da cabida al drama satírico, lo que no es extraño porque el drama satírico tiene un carácter más popular y una temática más lúdica y porque esta obra trata un episodio muy conocido, principalmente por la versión homérica de la Odisea: el encuentro entre Odiseo y Polifemo.

Aún así, sorprende quizás que María Luz Morales adapte ciertos títulos menos conocidos, mientras excluye obras más encomiadas por la posteridad, como *Medea* o *Hipólito*<sup>5</sup>, por ejemplo. Se podría pensar que el motivo es la dureza de los hechos contenidos, pues Medea mata, entre otros, a sus hijos en venganza por el abandono de su marido e Hipólito muere víctima de la trampa de su madrastra Fedra, que lo acusa falsamente de deshonrarla, y de la maldición de su padre Teseo. Sin embargo, también *Heracles* refiere la historia de cómo este héroe mata a su mujer e hijos y, sin embargo, Morales incluye esa tragedia en su selección. La diferencia que lo justifica quizás es que Medea y Teseo matan a sus hijos consciente y voluntariamente, mientras que Heracles lo hace involuntariamente y por determinación divina y, además, las características de la tragedia permiten tratar ese hecho de una manera muy sucinta. No obstante, los criterios concretos para la selección de las obras que se adaptan no llegan a explicarse y únicamente pueden intuirse.

## 5. Principales características de las adaptaciones

### 5.1. El prólogo

Como la mayoría de adaptaciones de la Colección Araluce, los tres volúmenes dedicados a las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides incluyen un prólogo. Lo cierto es que, aunque las adaptaciones son habituales dentro de la Literatura Infantil y Juvenil, han suscitado una enorme polémica entre los partidarios y los detractores de las mismas (Soriano, 1995: 37-40). Sin entrar en esa polémica, parece que se acepta que las adaptaciones, de existir, se deben elaborar con una deontología rigurosa, que incluye, entre otras cosas, dejar claro que se trata de adaptaciones y explicar los principios con los que se han realizado (Soriano, 1995: 45-46; Sotomayor Sáez, 2005: 236). A tal fin sirven los prólogos incluidos en estas obras.

En los prólogos de los tres volúmenes que aquí nos ocupan, que Morales dirige directamente a los niños, la adaptadora presenta a los autores, explicando someramente sus vidas o algunos momentos destacados de las mismas, situándolos temporalmente y, sobre todo, poniendo de relieve su aportación al desarrollo del teatro (así, según Morales explica, Esquilo fue el padre de la tragedia<sup>6</sup>, Sófocles aumentó el número de actores y disminuyó la importancia del Coro<sup>7</sup>, y Eurípides creó las obras más discutidas y celebradas). Además, Morales utiliza los prólogos también para explicar cómo serán las

5 De todas las tragedias eurípideas conservadas *Hipólito* es la única con la que Eurípides ganó el primer premio en vida (con *Bacantes* lo consiguió de manera póstuma y, aunque se tiene noticia de que ganó otros dos premios, no se sabe con qué obras lo hizo) y, como el autor de la segunda *hypothesis* afirma, "La tragedia está entre las más importantes".

6 "Cuando se califica a Esquilo de 'creador de la tragedia', difícilmente puede quererse decir que en un sentido arqueológico fue el primer escritor de tragedia griega. Antes de él hubo varios creadores de tragedias: Frínico, Quérido, Pratinas y, el más temprano de todos, Tespis. Se le atribuye un mérito mucho mayor: el de haber creado, en el sentido artístico o imaginativo, la forma literaria que ahora llamamos trágica" (Murray, 2013: 17).

7 Se dice que fue Sófocles quien aumentó el número de actores de dos a tres (Esquilo había introducido el segundo actor) y el de coreutas de doce a quince, aunque el Coro tiene en las obras sofocleas en general un peso menor que en las de Esquilo.

narraciones que ella ha elaborado a partir de las tragedias, destacando, ante todo, una característica: la sencillez de la narración.

Junto a todo ello, María Luz Morales justifica en esos prólogos el hecho de narrar unas historias tan alejadas de nuestro tiempo y, en especial, de nuestra moral. Esa justificación se basa fundamentalmente en cuestiones estéticas (la belleza atemporal de las tragedias) y también en cuestiones más profundas (esas obras recogen la esencia de la Humanidad). Para terminar Morales incluye la finalidad de presentar esas obras a los niños, una finalidad doble, que consiste en que esas narraciones sirvan para entretener a la infancia, pero también para despertar en ella el anhelo de conocer la obra original en el futuro<sup>8</sup>. La intención didáctica de María Luz Morales es clara, y queda patente en su sentido más profundo cuando afirma que "aunque aquella Moral no sea ya nuestra Moral, ha de servirnos de ejemplo la eterna lección de Moral que de toda obra de arte se desprenda" (*Historias de Sófoles*, p. viii).

## 5.2. Forma narrativa

En la adaptación de Morales la forma dramática y el verso de los originales griegos desaparecen en favor de la narración en prosa, aunque con frecuentes diálogos, que hacen la lectura más fácil y amena. Esta conversión del drama versificado en prosa no es extraña. Lo mismo hicieron otros famosos adaptadores de obras dramáticas insignes, a saber, los hermanos Mary y Charles Lamb, quienes en 1807 adaptaron en Inglaterra las obras de William Shakespeare al público infantil (*Tales from Shakespeare*). En realidad, las adaptaciones dirigidas a los más jóvenes se elaboran generalmente en forma de relato, imitando de algún modo los cuentos tradicionales, porque se considera que eso es lo más adecuado y facilitador para los niños (García Padrino, 1999: 142 ss.).

La tragedia griega, sin embargo, tiene una estructura rígida, derivada del hecho de que en su origen supone un diálogo entre un personaje (con el tiempo aumenta su número) y un Coro. El Coro generalmente canta en versos líricos y danza. Los personajes, en cambio, recitan y solo acuden a los versos líricos en momentos de intensa emoción. La estructura de la tragedia, por tanto, está organizada en torno a la alternancia entre esos dos planos, que se corresponden con dos espacios: el escenario, donde se sitúan los actores, y la orquesta, reservada al Coro.

La tragedia comienza con el prólogo y la *parodos*. El prólogo, protagonizado por los personajes, es todo lo que precede a la entrada del Coro. En él se dan los datos esenciales para que el espectador se sitúe dentro del episodio mítico y pueda seguir el desarrollo de los hechos. La *parodos*, por su parte, es la entrada en escena del Coro.

Le siguen los episodios en número variable (generalmente desde un mínimo de dos hasta un máximo de cinco). Esos episodios están separados entre sí por *stasima* o cantos corales. La obra termina con la *exodos*, que es, en sentido estricto, la salida del Coro, pero que generalmente se asume que es la parte de la tragedia contenida entre el último *stasimon* coral y el final absoluto de la obra.

Aunque esta estructura general se mantiene en todas las obras conservadas, sin embargo, permite infinidad de variantes e innovaciones, que se fueron desarrollando a medida que lo hacía el género. Fundamentalmente se fue invirtiendo la importancia relativa de acción dramática y coros líricos, de manera que la primera fue ganando terreno frente a lo segundo conforme el género se iba desarrollando (Brioso Sánchez, 2005; Fuentes González, 2007; Romilly, 2011: 26-29).

<sup>8</sup> El empleo de adaptaciones no puede en ningún caso sustituir a la lectura de las obras originales llegado el momento oportuno. De hecho, "su función más noble es la de invitar a la lectura de los auténticos textos clásicos" (García Gual, 2003: 18).

En las adaptaciones de María Luz Morales se pasa, como ya se ha dicho, de la forma dramática en verso a la narración en prosa y eso conlleva una serie de cambios muy relevantes. Para empezar, desaparecen los dos espacios físicos en los que se desarrollaba la acción en el género originario y, como consecuencia, desaparece la alternancia entre acción dramática, cuyo peso llevan los personajes, y cantos líricos, que protagoniza el Coro y en los que se favorece la expresión de las emociones ante lo que sucede sobre el escenario. De hecho, en las adaptaciones se suprime por completo la alternancia entre recitado y canto, y el Coro, elemento esencial de la tragedia, o bien desaparece por completo (esto es lo más habitual), o bien se convierte en un personaje secundario que interviene muy puntualmente. En general, la adaptación se concentra exclusivamente en la acción dramática y suprime todo lo demás.

### 5.3. Ampliación del marco temporal y de la acción

Otro rasgo esencial de las adaptaciones es el hecho de que en ellas se amplía considerablemente el marco temporal que abarcan los hechos expuestos y consecuentemente se expande el contenido al incluir los antecedentes del episodio concreto de la obra original. La cuestión es que las tragedias griegas, con la única excepción de *Persas*, llevaban a escena, como se ha dicho anteriormente, episodios míticos bien conocidos. Es cierto que cada autor era libre de presentar esos hechos de una manera u otra y que en las versiones que desarrollaban existían variaciones, innovaciones, etc., que hacían que cada obra fuese única. No obstante, las líneas principales eran conocidas por todos, por lo que los hechos previos a un determinado episodio eran asumidos y bastaba con unos pocos datos iniciales, dados generalmente en el prólogo, para que el público se situase en la historia.

Ahora bien, las adaptaciones de estas obras en tiempos modernos tienen que enfrentarse al hecho de que sus destinatarios no suelen conocer el episodio que se va a narrar ni tampoco el contexto en el que éste se inserta. Esto es lo que explica que tengan que incluir los antecedentes de cada episodio. Así, por ejemplo, si el *Áyax* sofocleo comienza en el momento en que Odiseo busca al autor del asesinato nocturno de las reses, el *Áyax* de Morales comienza con un matrimonio que desea tener un hijo, que no será otro que *Áyax*. El *Edipo Rey* de Sófocles comienza en el momento en que Edipo, convertido en rey de Tebas, es interpelado por su pueblo para que ponga remedio a los males que asolan la ciudad; el *Edipo Rey* de Morales se remonta al momento en que Layo y Yocasta, padres de Edipo, se casan y consultan el oráculo de Delfos. Un caso llamativo se da en *Los siete contra Tebas* (en *Historias de Esquilo*), donde la historia sobre el enfrentamiento entre Eteocles y Polinices, hijos de Edipo, se retrotrae hasta el matrimonio de Layo, su abuelo, y Yocasta, madre y abuela a la vez. Y así sucesivamente, la tragedia griega comienza directamente en el momento del episodio en el que se van a centrar los hechos concretos, mientras que en sus adaptaciones la historia se retrotrae hasta los primeros hechos que resultan significativos o necesarios para comprender la historia que se va a narrar.

El objetivo, como se ha dicho, es paliar el desconocimiento que los destinatarios de esas adaptaciones tienen del mito. La consecuencia es que las adaptaciones incluyen en la narración sucesos que no tenían cabida explícita en las tragedias originales, es decir, estaban presentes como parte del ‘intertexto lector’<sup>9</sup> de los espectadores de la tragedia y se activaban con mínimas referencias, pero no formaban parte textual de la obra en sentido pleno.

9 El intertexto lector se ha definido como “el esencial conjunto de saberes, estrategias y de recursos lingüístico-culturales que se activan a través de la recepción literaria para establecer asociaciones de carácter metaliterario e intertextual y que permiten la construcción de (nuevos) conocimientos significativos de carácter lingüístico y literario que se integran en el marco de la competencia literaria. A su vez, el intertexto del lector potencia la actividad de valoración personal a través del reconocimiento de conexiones y del desarrollo de actitudes positivas hacia diversas manifestaciones artístico-literarias de

Este hecho, a su vez, tiene varias consecuencias. Por un lado, hace que algunas historias se solapen entre sí. Por ejemplo, *Los siete contra Tebas* (en *Historias de Esquilo*) y *Edipo Rey* (en *Historias de Sófocles*) comienzan exactamente de la misma manera y contando los mismos hechos, con frases muy similares y, en algunos puntos, casi idénticas. El comienzo de estas dos tragedias no tiene nada en común en las versiones originales; de hecho, las dos tragedias cuentan episodios diferentes: *Edipo Rey* se centra en el descubrimiento por parte de Edipo de que él es el asesino de su padre, Layo, y de que se ha casado con su madre, Yocasta; y *Siete contra Tebas* se centra en el enfrentamiento entre argivos y tebanos, capitaneados por Polinices y Eteocles, respectivamente, como consecuencia de la negación de Eteocles a ceder el trono a Polinices. No obstante, dado que esos episodios pertenecen en último término al mismo mito (Eteocles y Polinices son hijos de Edipo y Yocasta), la autora considera necesario retrotraerse hasta el mismo punto y así dos obras muy diferentes en origen acaban en sus adaptaciones empezando de la misma manera y compartiendo parte de su contenido.

Esto puede justificar también, al menos en algunos casos, la selección de obras realizada por Morales, ya que la autora puede haber preferido no adaptar determinadas tragedias que desarrollaban otros episodios del mismo mito y la obligaban, por tanto, a repetir buena parte de alguna narración. Por ejemplo, dada la situación de solapamiento que se da entre *Los siete contra Tebas* y *Edipo Rey*, habría sido excesivamente repetitivo que Morales hubiese adaptado *Fenicias* de Eurípides, que narra también el enfrentamiento entre Eteocles y Polinices, o *Suplicantes*, del mismo autor, que se centra en las consecuencias de esa guerra, cuando los tebanos se niegan a devolver los cadáveres de los guerreros argivos muertos en la reyerta.

Pero, además, el hecho de ampliar en las reescrituras el marco temporal y los sucesos abarcados es el responsable de que las adaptaciones de las obras literarias se conviertan con frecuencia en adaptaciones del mito. En realidad, como buena parte de la literatura escrita en griego o latín tiene como contenido esencial el mito, existen dos posibilidades de adaptación: la de la obra concreta o la del mito en su conjunto, aunque a veces ambas cosas son casi lo mismo<sup>10</sup>. Lo último facilita igualmente el conocimiento indirecto de las obras literarias, pero puede inculcar en el lector ideas erróneas sobre su contenido. No obstante, lo mismo puede suceder desafortunadamente cuando se adaptan obras literarias concretas, debido a la inclusión de datos mitológicos no presentes en las obras originales. Vidal-Naquet (2002: 11-12) lo ilustra con una anécdota personal:

Quando era niño, en París, antes de la guerra de 1939, tenía un libro que recogía las leyendas de la guerra de Troya y de sus consecuencias. Comenzaba con la historia del pastor Paris y la elección que tuvo que hacer entre tres diosas [...]. Yo creía que la historia de la guerra de Troya se contaba en la *Iliada* de Homero, y que el regreso de Ulises era el tema de la *Odisea*, del mismo poeta.

signo cultural" (Mendoza Fillola, 1999: 18). En una obra posterior Mendoza Fillola (2005: 49-50) define el intertexto lector como "el componente que activa y selecciona los saberes concretos que regulan las reacciones receptoras ante estímulos textuales", mientras que al "conjunto de saberes que permiten leer e interpretar un texto literario" lo denomina competencia lecto-literaria. Sobre el intertexto desde la perspectiva de la didáctica de la literatura, cf. Mendoza Fillola (1996a, 1996b, 2006, 2010), Mendoza Fillola y López Valero (1997).

10 Sobre adaptaciones de la mitología clásica para niños, véase el amplio repertorio registrado por Navarrete Orcera (2002, 2003) y Encinas Reguero (2015a, 2015b). Las opiniones de los alumnos respecto a algunas de estas obras pueden leerse en Navarrete Orcera (2016). Más concretamente, sobre los héroes griegos en la Literatura Juvenil actual, cf. Ortiz García, 2016.

Sobre este último punto no me equivocaba. Pero poco después de aquel primer contacto, mi abuela paterna me regaló una traducción francesa de la *Iliada*. Primero pensé que el librero que le había vendido aquel libro le había tomado el pelo. Porque el relato comenzaba cuando Troya ya llevaba sitiada más de nueve años, y terminaba sin mencionar para nada el caballo de madera.

Esta anécdota pone de manifiesto la que probablemente constituye la mayor dificultad a la hora de adaptar las obras de la literatura antigua. Limitar la adaptación a los hechos de la obra original es hoy en día imposible, porque la sociedad actual es cada vez más desconocedora de sus raíces culturales; por otro lado, incluir todo lo necesario para que la adaptación se entienda implica desvirtuar la obra original e inculcar ideas erróneas sobre su verdadero contenido.

La propia María Luz Morales parece ser consciente de esta situación. Probablemente por eso incluye en algunos puntos una indicación de que en ese momento comienzan los hechos que se pueden encontrar en la obra adaptada. Por ejemplo, *Los siete contra Tebas* (en *Historias de Esquilo*) comienza en la página 39 y en la página 46 Morales introduce una nota que dice: "Aquí empieza la tragedia de Esquilo". Es, sin duda, un intento encomiable de acercar a los lectores a las obras primigenias, pero la pena es que Morales no recurre a esas indicaciones de forma sistemática. De hecho, en algunas ocasiones la reorganización de los hechos narrados dificulta incluso determinar en qué punto exacto comienza el episodio de la tragedia griega original.

#### 5.4. Orden cronológico y cambios de escenario

El orden de los hechos que contienen las obras originales se ve alterado generalmente en la adaptación. En la tragedia griega existen escenas de carácter narrativo, en las que se dan a conocer hechos sucedidos con anterioridad o fuera de escena. En las adaptaciones, sin embargo, la historia se retrotrae hasta el primer momento significativo para su comprensión, como ya se ha dicho, y a partir de ahí se van narrando los hechos en orden cronológico, incluyendo cada suceso en el momento temporal correspondiente. Así, por ejemplo, si en *Áyax* es Calcas el encargado de contar en la mitad de la tragedia la manera en que *Áyax* desde su juventud despreciaba a los dioses, en la versión de Morales esto aparece al comienzo de la historia, precisamente en la parte de la narración centrada en la juventud del héroe.

En todos los casos la adaptación comienza en un momento temporal anterior al del drama griego y ello permite narrar los hechos en orden cronológico, evitando generalmente (no siempre) las narraciones de hechos pasados y creando así una estructura más fácil de comprender para el niño, pero muy diferente a la del original griego.

También la localización espacial de las adaptaciones cambia con respecto a los originales. En la tragedia griega la presencia del Coro en escena impide los cambios de escenario. De hecho, éstos son excepcionales y se dan solo en alguna rara ocasión en que el Coro sale de escena y se desarrolla una *epiparodos* o segunda entrada del Coro. Es el caso, por ejemplo, de *Áyax* de Sófocles.

En las adaptaciones, la supresión del Coro como tal y la adopción de una forma narrativa permiten mencionar cuantos cambios de escenario sean necesarios, lo que facilita el ordenamiento cronológico de los hechos, al ser posible para la narración saltar de un lugar a otro.

#### 5.5. Supresión de hechos o personajes

En las adaptaciones se suprimen en ocasiones hechos o personajes. Los motivos para ello son diversos. El Coro y sus cantos corales, por ejemplo, desaparecen debido, por un lado, a la complejidad de ese elemento y, por otro, al hecho de que esos cantos corales generalmente no hacen avanzar la

acción. Por eso son eliminados en las adaptaciones, que se centran esencialmente en la acción y omiten o minimizan la reflexión, como hacen los cuentos populares.

En general, lo que se busca al suprimir pasajes o personajes es simplificar la historia. Por ejemplo, en *Los siete contra Tebas* (en *Historias de Esquilo*) se menciona el oráculo recibido por Adrasto que decía que sus hijas se casarían con un león y un jabalí. Al llegar Polinices cubierto con la piel de un león, Adrasto le concede la mano de una de sus hijas. Morales, sin embargo, evita toda mención de Tideo, quien, vestido con la piel de un jabalí, protagoniza una pelea con Polinices que hace comprender a Adrasto que el oráculo se ha cumplido.

Pero también se eliminan hechos porque se consideran moralmente inadecuados. El caso más llamativo en este sentido es seguramente la supresión de toda mención del matrimonio de Edipo con su madre Yocasta. Si hay un hecho del mito de Edipo que se conoce por encima de todos los demás es precisamente éste y, sin embargo, no aparece en la adaptación realizada por María Luz Morales. En *Los siete contra Tebas* (en *Historias de Esquilo*) se hace alusión a las acciones de Edipo, pero no se menciona el incesto. Concretamente, cuando Edipo recibe el oráculo sobre su destino, éste se formula en los siguientes términos: "Edipo será el asesino de su padre y el progenitor de una raza detestable" (p. 41). Esta formulación, sin embargo, oculta el motivo por el que la raza de Edipo será así juzgada.

En otras ocasiones, los hechos sí se mencionan, pero de manera rápida, incluso aunque sean el elemento central de la obra original. Por ejemplo, el suicidio de Áyax forma el clímax de la tragedia sofoclea y se sitúa en el centro de ésta. Morales sitúa este suceso en la parte final de su narración y suprime el monólogo de despedida del héroe. Más llamativo todavía es lo que sucede con los asesinatos cometidos por Heracles en la obra homónima. Efectivamente, la tragedia de Eurípides no termina cuando Heracles asesina a su mujer e hijos, sino que continúa unos cuatrocientos versos mostrando la reacción de dolor del héroe al tomar conciencia de lo que ha hecho. La adaptación de Morales, en cambio, dedica su parte inicial (casi la mitad de la longitud total) a relatar el episodio de Heracles con las serpientes en la cuna y sus doce trabajos, uno a uno, unos hechos que en la tragedia euripidea sólo se mencionan colateralmente dentro de un canto coral. Y, sin embargo, el asesinato de Mégara y sus hijos, que es central en la obra de Eurípides, y el dolor siguiente de Heracles, que ocupan en la tragedia prácticamente la mitad del total, se desarrollan en la adaptación de María Luz Morales muy brevemente tan solo en la última página.

Es decir, las adaptaciones incluyen hechos pretéritos, que no se incluyen en las tragedias originales, pero, al mismo tiempo, suprimen o simplifican determinados sucesos que sí aparecen en los originales, ya sea para minimizar el impacto de hechos moralmente terribles o, más importante quizás, para suprimir las partes más reflexivas de los originales y centrar la narración en la acción, más atractiva y sencilla para los jóvenes destinatarios de las adaptaciones.

## 5.6. Los nombres de los personajes

En su afán por simplificar las adaptaciones Morales, pese a que adapta obras de la literatura griega, opta siempre que es posible por utilizar los nombres latinos de los personajes, generalmente más conocidos. Así, en sus adaptaciones aparecen Júpiter, Juno, Minerva, Diana o Vulcano en lugar de Zeus, Hera, Atenea, Ártemis o Hefesto. Lo mismo sucede con los héroes, entre los que se encuentran Hércules o Ulises en lugar de Heracles u Odiseo. Los nombres griegos se mantienen, en cambio, en aquellos casos en los que no existe una versión latina: Áyax, Aquiles, Agamenón, Edipo, etc.

Aunque las adaptaciones están hechas con mimo y cuidado, en el caso de los nombres se encuentra algún error. Así, por ejemplo, en *Los siete contra Tebas* (en *Historias de Esquilo*) el relato

comienza con el casamiento entre Layo y Yocasta, a la que se presenta como hija de Creón, cuando en realidad es su hermana.

También parece haber un error con el nombre de la madre de Áyax. Sófocles la llama Eribea (Áyax, 569), y en otras fuentes recibe el nombre de Peribea. Era la hija del rey de Mégara. María Luz Morales, sin embargo, atribuye a la madre de Áyax el nombre de Scione, que guarda similitud con el de Hesione, madre de Teucro y no de Áyax. Es cierto que Áyax y Teucro eran hermanos, pero lo eran solo de padre, Telamón, no de madre. Telamón se casó con Peribea o Eribea, pero, cuando participó con Heracles en la toma de Troya, recibió de éste a Hesione, hija de Laomedonte, rey de Troya, con la que engendró a Teucro.

En algunas ocasiones Morales intenta explicar el nombre de algunos personajes, pero la información que ofrece, sin ser necesariamente incorrecta, no es suficiente para ser comprendida. Por ejemplo, en la narración titulada Áyax (en *Historias de Sófocles*) Morales cuenta que "Júpiter prometió a Telemón que tendría un hijo que debería llamarse Ayax o Aguila [sic]" (pp. 9-10), pero no explica por qué. Lo cierto es que, según cuenta Píndaro, en Ístmicas 6.41-54, Heracles suplicó a Zeus que diera un hijo valeroso a Telamón y entonces el dios le envió un águila. Al verla, Heracles anunció lo siguiente:

Tendrás el hijo que suplicas, oh Telamón,  
y por el ave aparecida llámale de sobrenombre  
muy poderoso 'Áyax' (Ístmica 6.52-53, trad. de Ortega, 1984)

El motivo de esta relación es que, según parece, la etimología popular hacía derivar el nombre de Áyax (en griego Αἶαξ) del nombre del águila (en griego αἰετός o αἰετός).

La misma falta de datos necesarios se da con respecto al nombre de Edipo. Así, en *Los siete contra Tebas* (en *Historias de Esquilo*) se cuenta cómo un criado, por orden de Layo, atravesó los pies a Edipo y lo abandonó colgado en un árbol, donde lo encontró un pastor, que se lo entregó a la reina de Corinto. El texto añade a continuación que "En recuerdo del modo cómo [sic] había sido encontrado se le llamó Edipo" (p. 41) (esto mismo se dice también en *Edipo Rey*, dentro de *Historias de Sófocles*, p. 39). La cuestión es que el significado de Edipo es algo así como 'pies hinchados', y parece que puede proceder del verbo οἰδέω (hinchar) y el sustantivo πούς (pie). Efectivamente, como explica Morales, parece que el nombre de Edipo hace alusión al modo en que fue encontrado; no obstante, para quien no sepa griego la alusión de Morales a la etimología es opaca, pues no se explica.

## 6. Conclusión

El concepto de reescritura es esencial en la Literatura Infantil y Juvenil, pues buena parte de esa literatura está formada precisamente por adaptaciones y/o versiones de obras clásicas de todos los tiempos y lugares (sobre los clásicos, cf. Machado, 2004; Sotomayor Sáez, 2013). Y, aunque se ha discutido la conveniencia de acercar los clásicos a los más pequeños, lo cierto es que parecen estar fuera de toda duda los beneficios que estas obras, incluso a través de adaptaciones, proporcionan a sus lectores, pues "Un clásico no es un libro antiguo y pasado de moda. Es un libro eterno que no pasa de moda" (Machado, 2004: 23).

Entre los muchos clásicos de la literatura ocupan un lugar destacado ciertas obras de la literatura griega y latina, cuyo contenido, a pesar de la distancia temporal y del grado de dificultad, es fundamental para la formación del intertexto lector, ya que de su conocimiento depende la compren-

sión más básica de infinidad de obras literarias y también de representaciones artísticas de todo tipo (Sánchez Fernández y Vázquez León, 1997; Tejero Robledo, 1997).

Las adaptaciones de estas obras, por tanto, son esenciales, de un lado, para familiarizar a los jóvenes lectores con hechos fundamentales de su cultura; de otro lado, para suscitar en ellos el interés por la obra original y acercarlos a su enriquecedora lectura. Pero para que las adaptaciones cumplan con su función, es importante que se hagan con una deontología y con unos parámetros de calidad rigurosos.

Todo ello se cumple en las adaptaciones de la Colección Araluce. El caso analizado, la adaptación de las tragedias griegas realizada por María Luz Morales, permite ver cómo unas obras complejas fueron adaptadas exitosamente para los jóvenes a principios del s. XX. No obstante, el análisis de sus características pone de manifiesto el problema esencial al que se enfrentan estas adaptaciones, a saber, el hecho de que el desconocimiento del mito por parte del destinatario obliga a introducir en las adaptaciones datos que son ajenos a la obra original. Como consecuencia el principal fallo de las adaptaciones de las obras de la Antigüedad grecolatina es que, aunque familiarizan al lector con las obras originales, también pueden suscitar en él ideas equivocadas sobre el contenido real de las mismas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRIOSO SÁNCHEZ, M. (2005). Sobre las convenciones escénicas de la tragedia y la comedia clásicas. En Brioso Sánchez, M. y Villarrubia Medina, A. (Eds.). *Aspectos del teatro griego antiguo* (pp. 173-263). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- CANO VELA, A. G. y PÉREZ VALVERDE, C. (Coords.) (2003). *Canon, Literatura Infantil y Juvenil y otras literaturas*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- CARRANZA, M. (2012). Los clásicos infantiles, esos inadaptados de siempre. Algunas cuestiones sobre la adaptación en la literatura infantil. *Imaginaria*, 313. Consultado el 13 de abril de 2017. <http://www.imaginaria.com.ar/2012/05/los-clasicos-infantiles-esos-inadaptados-de-siempre-algunas-cuestiones-sobre-la-adaptacion-en-la-literatura-infantil/>
- CERRILLO TORREMOCHA, P. C. (2013). Canon literario, canon escolar y canon oculto. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 18, 17-31.
- DOTRAS BRAVO, A. (2013). El canon literario de la literatura infantil y escolar. En Garrido Gallardo, M. A. (Dir.). *La Biblioteca de Occidente en contexto hispánico* (pp. 111-128). La Rioja: Universidad Internacional de La Rioja.
- ENCINAS REQUERO, M. C. (2015a). Las adaptaciones de los clásicos griegos para niños y jóvenes. En Ibarra Rius, N., Ballester Roca, J., Carrió Pastor, M. L. y Romero Corteza, F. (Eds.). *Retos en la adquisición de la literatura y de las lenguas en la era digital* (pp. 231-234). Valencia: Universitat Politècnica de València.
- \_\_\_\_\_ (2015b). Los mitos griegos en la literatura infantil y juvenil del s. XIX. *Thamyris*, 6, 87-110.
- \_\_\_\_\_ (2017). Neoptólemo, una innovación de Sófocles en *Filoctetes*. *Theatralia*, 19 (en prensa).
- FUENTES GONZÁLEZ, P. P. (2007). Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función. *Florentia Iliberritana*, 18, 27-67.
- GARCÍA GUAL, C. (2003). Los héroes griegos de las lecturas juveniles. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 49-50, 13-22.
- GARCÍA PADRINO, J. (1999). Del *Ramayana* a *Trafalgar*: los clásicos al alcance de los niños. En Cerrillo, P. C. y García Padrino, J. (Coords.). *Literatura infantil y su didáctica* (pp. 139-159). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- \_\_\_\_\_ (2004). El canon en la Literatura Infantil o el debate interminable. *Primeras noticias. Revista de literatura*, 205, 29-43.
- HUALDE PASCUAL, M. 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*, 118, 69-92.
- HURTADO DÍAZ, A. (2006). Caterina Albert y María Luz Morales. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 671, 43-54.
- KINGSLEY, C. (1987). *Cuentos de hadas griegos. Los héroes*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta (trad. de *The Heroes. Greek Fairy Tales*, 1856).
- LABIANO, M. (2011). Breve repaso a la cuestión de la autenticidad del Reso de Eurípides. En Martínez, J. (ed.). *Fakes and Forgers of Classical Literature | Falsificaciones y falsarios de la Literatura Clásica* (pp. 159-167). Madrid: Ediciones Clásicas.
- LAMB, M. y LAMB, C. (2000). *Cuentos de Shakespeare*. Barcelona: Alba Editorial (trad. de *Tales from Shakespeare*, 1807).

- LIAPIS, V. (2012). *A Commentary on the Rhesus Attributed to Euripides*. Oxford: Oxford University Press.
- MACHADO, A. M. (2004). *Clásicos, niños y jóvenes*. Bogotá: Norma.
- MELERO, A. (1991). El mito del drama satírico. *Fortunatae*, 1, 85-102.
- MENDOZA FILLOLA, A. (1996a). El intertexto del lector: un análisis desde la perspectiva de la enseñanza de la literatura. *Signa*, 5, 265-288.
- \_\_\_\_\_ (1996b). Observar, comparar, integrar: el tratamiento didáctico de la literatura desde el enfoque intertextual y comparativo. *Lenguaje y Textos*, 8, 9-54.
- \_\_\_\_\_ (1999). Función de la literatura infantil y juvenil en la formación de la competencia literaria. En Cerrillo, P. C. y García Padrino, J. (Coords.). *Literatura infantil y su didáctica* (pp. 11-53). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- \_\_\_\_\_ (2002). La renovación del canon escolar: la integración de la Literatura Infantil y Juvenil en la formación literaria. En Hoyos Ragel, M. C. et al. (Eds.). *El reto de la lectura en el siglo XXI* (pp. 21-38). Granada: Grupo Editorial Universitario.
- \_\_\_\_\_ (2005). La educación literaria desde la literatura infantil y juvenil. En Utanda Higuera, M. C., Cerrillo Torremocha, P. C. y García Padrino, J. (Coords.). *Literatura infantil y educación literaria* (pp. 33-61). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- \_\_\_\_\_ (2006). Intertexto lector y literatura infantil. En Taberero Sala, R., Dueñas Lorente, J. D. y Jiménez Cerezo, J. L. (Coords.). *Contar en Aragón. Palabra e imagen en el discurso literario infantil y juvenil* (pp. 11-33). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- \_\_\_\_\_ (2010). La formación receptora: Análisis de los componentes del intertexto lector. *Tarbiya*, 41, 53-69.
- MENDOZA FILLOLA, A. y LÓPEZ VALERO, A. (1997). Nuevos cuentos viejos. Los efectos de la transtextualidad. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 90, 7-18.
- MORALES, M. L. (1933). *Historias de Esquilo*. Barcelona: Araluce.
- \_\_\_\_\_ (s.f.). *Historias de Sófocles*. Barcelona: Araluce.
- \_\_\_\_\_ (s.f.). *Historias de Eurípides*. Barcelona: Araluce.
- MURRAY, G. (2013). *Esquilo*. Madrid: Gredos (trad. de Aeschylus. *The Creator of Tragedy*, Oxford 1940).
- NAVARRETE ORCERA, A. R. (2002). Manuales de mitología en España (1507-2002). *Tempus*, 31, 5-107.
- \_\_\_\_\_ (2003). Cincuenta libros de mitología para jóvenes. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 16 (163), 7-20.
- \_\_\_\_\_ (2016). Lecturas juveniles del mundo clásico. En López Férrez, J. A. et al. (Eds.). *Πολυπραγμοσύνη*. Homenaje al Profesor Alfonso Martínez Díez (pp. 519-530). Madrid: Ediciones Clásicas.
- NAVARRO DURÁN, R. (2006). ¿Por qué adaptar a los clásicos?. *Tk*, 18, 17-26.
- \_\_\_\_\_ (2013). La salvación de los clásicos: Las adaptaciones fieles al original. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 18, 63-75.
- \_\_\_\_\_ (2016). Las adaptaciones de los clásicos: Puentes hacia islas de tesoros. *Edetania*, 49, 17-28.
- ORTEGA, A. (1984). *Píndaro. Odas y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- ORTIZ GARCÍA, D. (2016). Los héroes griegos en la Literatura Juvenil del s. XXI. En Cutillas Orgilés, E. (Coord.). *La diversidad en la investigación humanística* (pp. 147-156). Universidad de Alicante.
- PAGANELLI, L. (1989). Il dramma satiresco. Spazio, tematiche e messa in scena. *Dioniso*, 59 (2), 213-282.
- POCIÑA, A. (2001). Sobre la reescritura de los clásicos. *Las puertas del drama*, 6, 4-10.

- RODRÍGO, A. (1988). María Luz Morales. En *Mujeres de España. Las silenciadas* (pp. 177-185). Barcelona: Plaza & Janés.
- RODRÍGUEZ HERRERA, G. (2002). La transformación del mito clásico en el género infantil. En AA.VV. *Traducción y literatura infantil* (pp. 669-683). Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- \_\_\_\_\_ (2002-2003). La *Eneida* en la Literatura Infantil y Juvenil en España (1914-2001). *Philologica canariensis*, 8-9, 165-190.
- ROMILLY, J. de (2011). *La tragedia griega*. Madrid: Gredos (trad. de *La tragédie grecque*, 1970).
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, J. L. y VÁZQUEZ LEÓN, A. (1997). La importancia de la mitología en la enseñanza de la literatura. En Rivas Carmona, M. M., León Sendra, A. R. y López Folgado, V. (Coord.). *Actas del I Simposio Internacional de Didáctica de la Lengua y Literatura L1 y L2* (pp. 184-194). Córdoba: Universidad de Córdoba.
- SEIDENSTICKER, B. (2002). Myth and Satyr-Play. En López Férez, J. A. (Ed.). *Mitos en la literatura griega arcaica y clásica* (pp. 387-404). Madrid: Ediciones Clásicas.
- SERVÉN DÍEZ, C. (2012). María Luz Morales y la promoción de la lectura infantil. *Álabe*, 5, 1-17.
- SORIANO, M. (1995). *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Buenos Aires: Colihue.
- SOTOMAYOR SÁEZ, M. V. (2003). Lectura y libros para niños en la Institución Libre de Enseñanza. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 49-50, 111-124.
- \_\_\_\_\_ (2005). Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias. *Revista de Educación*, núm. extraordinario, 217-238.
- \_\_\_\_\_ (2009). Clásicos y reediciones 2008: Una apuesta por lo permanente. *Lazarillo*, 21, 69-76.
- \_\_\_\_\_ (2013). ¿Qué hacemos con los clásicos? Algunas reflexiones para los futuros docentes. *Lenguaje y Textos*, 38, 29-35.
- SUTTON, D. F. (1980). *The Greek Satyr Play*. Meisenheim am Glan: Hain.
- TEJERINA LOBO, I. (2004). El canon literario y la Literatura Infantil y Juvenil. Los cien libros del siglo XX. *Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil*, 12, 17-25.
- TEJERO ROBLEDO, E. (1997). El retorno de los mitos. Mitología. Literatura. Transferencia didáctica. *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 9, 279-310.
- VIDAL-NAQUET, P. (2002). *El mundo de Homero. Breve historia de mitología griega*, Barcelona: Península (trad. de *Le monde d'Homère*, 2000).

