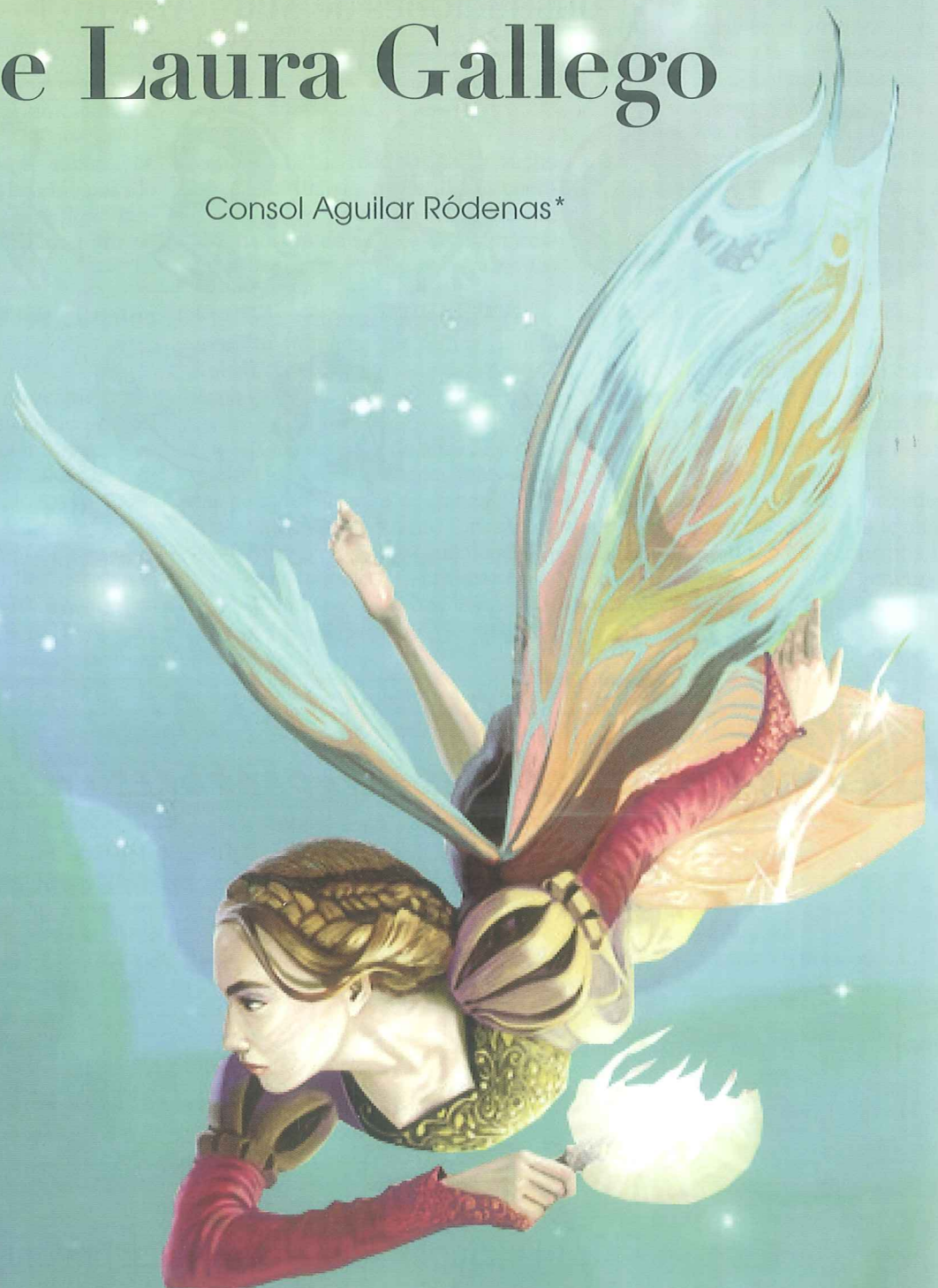


ESTUDIO

Género e
intertextualidad en
Todas las hadas del reino
de Laura Gallego

Consol Aguilar Ródenas*

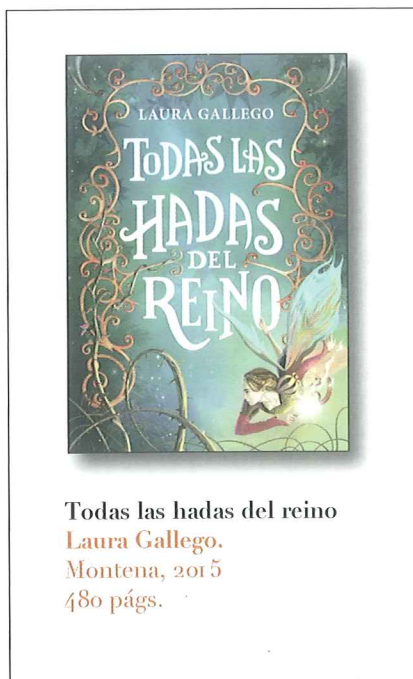


E

n 2011 Laura Gallego recibió el Premio Cervantes Chico por el conjunto de su obra, y en 2012 fue galardonada con el

Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil que se ha concedido en 38 años a 10 mujeres (26,3%) y a 28 hombres (73,68%), una desproporción injustificada que debería analizarse desde el punto de vista de la desigualdad de género, y que ya han comenzado a abordar autores como Isabel Tejerina (2005) y Jesús Eloy Pérez (2015).

La novela de Laura Gallego *Todas las hadas del reino* es una muestra de aproximación al género, desde la intertextualidad, ligado a los cuentos de hadas. En la obra se tejen múltiples conexiones con otros textos considerados como clásicos canónicos pero, además, Gallego enlaza con las escritoras de la denominada «tradición perdida», las escritoras que transgredieron su entorno vital y social desde la escritura creando personajes femeninos inteligentes, valientes y con poder, alejados de los estereotipos sexistas, desde lo que



Todas las hadas del reino
Laura Gallego.
Montena, 2015
480 págs.

Zipres califica como una declaración de diferencia y de resistencia. Además, muestra el largo recorrido que han seguido los cuentos de tradición oral hasta su fijación por escrito, y sus múltiples reescrituras. Cuentos de hadas que en su origen no fueron escritos para niños y niñas, pero que en la actualidad forman parte de la

LII. Cuentos de naturaleza híbrida, alejados del marco canónico único. Cuestiona el sexismo en los roles tradicionales de príncipes y princesas, desde un universo feérico plagado de influencias intertextuales que suponen un reto a la hora de trabajar en clase la relación del texto con el contexto y, además, con el contexto del lector/a, desde una construcción del sentido del texto dialógica, no autoritaria. Laura Gallego publicó esta obra en 2015. Las hadas, como señala Vicenta Garrido, son personajes de poder femenino, destacando (2015:220):

«El hada está ligada al poder de la palabra y la palabra está ligada al poder del hada. Por medio del poder de la palabra el hada teje la acción de forma que se alcance el desenlace deseado en el marco del espacio y del tiempo del cuento».

En su web, Gallego ha declarado que le costó muchos años desarrollar la historia de este libro, destacando que su primer manuscrito data del año 2008, y evidenciando su interés, desde hace mucho tiempo, por los cuentos tradicionales. También en su

web destaca cómo se gestó, cuando estaba pensando en el tema de su tesis (Gallego, 2015):

«Leí los cuentos de Grimm y de Perrault y consulté bastantes obras académicas relacionadas con el tema. Una de las interpretaciones más interesantes con las que me encontré (posiblemente la leí en la obra *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, de Bruno Bettelheim) es la de que el hada madrina y la madrastra malvada son en realidad dos caras de un mismo personaje; que, para el niño que escucha los cuentos, su madre puede ser un hada madrina cuando lo mimaba y lo cuidaba, y una madrastra malvada cuando lo riñe y lo castiga. Esta dualidad, el hecho de que el hada y la bruja pudiesen estar tan relacionadas, es probablemente el germen de *Todas las hadas del reino*».

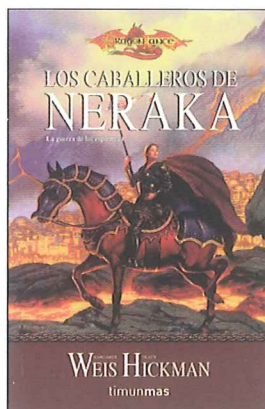
El amor está presente en la red de historias que se tejen en la novela en torno al hada Camelia. Un amor elegido hacía un ser humano lleva a la pérdida de la inmortalidad de un hada, y Camelia y sus amigas, también voluntariamente, eligen por amor hacia su recuerdo ser madrinas de seres humanos. Porque aunque las hadas tratan con humanos, si conviven con ellos, en lugar de con su propia estirpe, pierden sus alas y su inmortalidad (Gallego, 2015:26). El amor ligado a la pérdida de inmortalidad supone en el mundo feérico una opción muy importante, pues las hadas a lo que más temen es a la muerte (Gallego, 2015:61). Camelia es un hada madrina hace más de trescientos años. Será el amor el que humanice al hada y, consecuentemente, le reste poder. También será, esta vez el desamor, ese «espantoso agujero en el corazón» (Gallego,



Laura Gallego

2015:286), el que desencadene el horror. Y, por último, de nuevo el amor incondicional será el que regale vida por siempre jamás.

En una entrevista a Laura Gallego



(Geli, 2013), le preguntaron si su gran aportación al *fantasy* había sido abrir el género al mundo femenino y su respuesta aporta indicios que conviene tener en cuenta:

«En mi caso me costaba encontrar personajes con los que identificarme y los hallé más en los juegos de rol, donde participaban más chicos y chicas, o en las novelas de Margaret Weis y Tracy Hickman y la saga de Dragonlance. Me parece que las chicas aportan una problemática adicional, su punto de vista enriquece más; pero tengo novelas protagonizadas por unos u otros; a mí lo que me gusta es la aventura».

Para Laura Gallego, la buena Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) (2007): «Tiene que plantear preguntas, no dar respuestas. Tiene que suponer un desafío al lector».

Carmen Servén evidencia el olvido de la mujer como objeto de representación en la literatura y destaca un aspecto importante en la relación entre el canon literario, la construcción del imaginario literario y la Didáctica de la Literatura (2008:14):

«La polémica sobre la condición social de la mujer, sobre su identidad peculiar, sobre los rasgos y capacidades que le son inherentes, forma parte de las cuestiones que interesan a todo aprendiz de lector [...]. Precisamente, poner de manifiesto la existencia de los elementos sexistas que operan dentro y/o fuera de los textos contribuye a iluminar el sentido de los textos, su oportunidad mayor o menor al ser ofrecidos al público coetáneo, la relación que establecen con las instituciones del entramado social pasado y presente... En suma: la



posición de un texto frente a la condición social femenina y los prejuicios de género es por muchas razones pertinentes».

Sheldon Cashdan argumenta que muchos de los cuentos de hadas originales nunca llegaron a las recopilaciones para niños y niñas, señalando respecto de estas omisiones (2000:17):

«La razón por la que *Piel de Asno* ha sido suprimida de los libros de relatos infantiles tiene menos que ver con el don excepcional del asno —los niños disfrutaban con todo lo relativo a las funciones excretoras— que con la inclinación antinatural del rey. Los deseos incestuosos son algo inesperado en un cuento de hadas. Para atenuar este carácter incestuoso, en algunas versiones del relato la princesa es transformada en hija adoptiva. Aun así, un cuento de hadas que describe a un padre persiguiendo lascivamente a su hija —adoptada o no— no es el tipo de relato que la mayoría de los padres escogería para leer a sus hijos.

»Entonces, ¿por qué aparece en la colección de Perrault? Por la sencilla razón de que los cuentos de hadas nunca fueron pensados para niños. Concebidos originalmente como un entretenimiento para adultos, los cuentos de hadas se contaron en las reuniones sociales, en los bailes, en el campo, en los sitios donde se congregaban los adultos».

La lectura de cuentos de hadas

La protagonista de *Todas las hadas del reino*, Camelia, es también una apasionada lectora de cuentos (Gallego, 2015):

«... se detuvo ante la estantería donde guardaba lo que consideraba su mayor tesoro: su colección de libros de cuentos, que había acumulado a lo largo de toda su vida y que nunca se cansaba de releer, a pesar de que ya los conocía de memoria. Algunos de aquellos relatos aparecían en diferentes recopilaciones, pero a Camelia le gustaba saborear los matices, las diferencias que podían apreciarse entre una versión y otra, las interpretaciones que variaban según el texto, el lugar o la época [...]. Seguía con verdadero interés cada cambio en la tradición, y le llamaban particularmente la atención los cuentos más antiguos, los más cercanos a su fuente original. Pero conforme pasaban los años, era cada vez más difícil encontrarlos. Cada nueva generación reescribía la tradición y relataba su propia interpretación de las historias que había

oído contar a sus padres o a sus abuelos [...], todos los cuentos le parecían maravillosos en todas sus versiones. El hecho de encontrar variaciones no la molestaba. [...] Su dedo índice recorrió los lomos de los libros, desgastados por el uso y por el tiempo». (pp. 25-26)

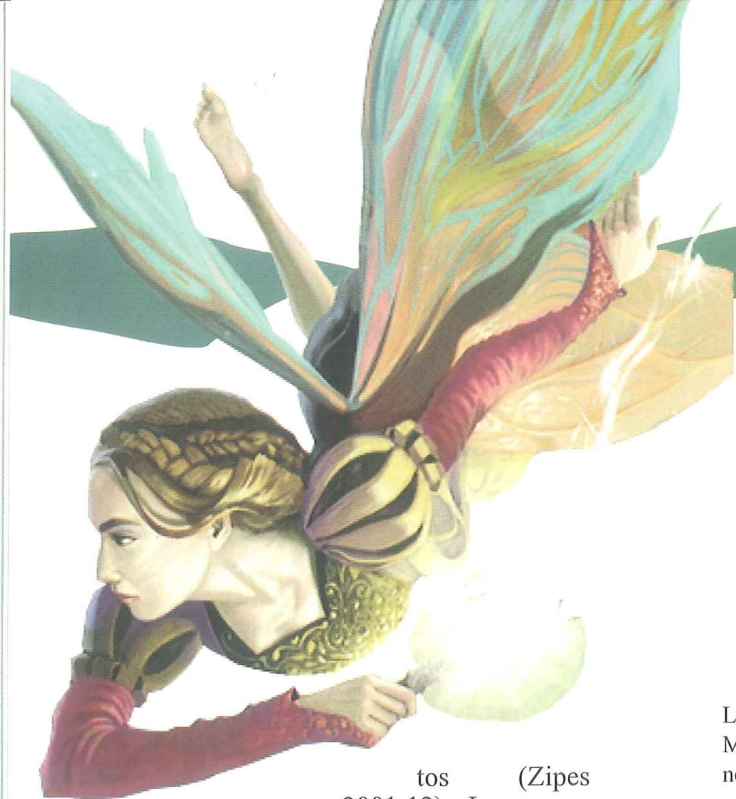
El camino seguido por los cuentos escritos de la biblioteca de Camelia desde la tradición oral, y sus reescrituras, también aparece en la obra (Gallego, 2015:53-54). Además, Camelia enseña a leer y a apreciar los cuentos de hadas a la princesa Felicia (Gallego, 2015:359):

«Felicia no tenía prohibido el paso a la habitación predilecta de Camelia; de hecho, ella misma le había enseñado a leer, y juntas habían compartido innumerables tardes cargadas de historias mágicas y emocionantes. Felicia estaba creciendo con aquellos cuentos; adoraba sumergirse entre sus páginas amarillentas, aspirar el olor a libro viejo y dejarse llevar por el poder de las palabras. Los libros la transportaban a mundos mágicos, lejanos, infinitos, repletos de aventuras y emociones».

Los cuentos clásicos son anteriores a la LIJ, que comienza en el siglo XIX. Pocas personas han leído las versiones originales y lo que conocen son sus textos adaptados, censurados o transformados según el momento histórico (Aguilar, 2015). Jack Zipes destaca, aludiendo a sus orígenes en la fijación por escrito de la tradición oral, tres libros de cuentos escritos por Straparola, Basile y Perrault, que contenían géneros mixtos (Zipes, 2014:49), recordándonos: «los autores dejaron en claro que los cuentos no les pertenecían, sino que respiraban a través de ellos. Deben contarse porque fueron contados».

Zipes destaca que el poder originario que tenían los cuentos maravillosos se traslada a los cuentos de hadas y, desde una visión política, subraya que las funciones que cumplieron y que hoy cumplen son distintas como consecuencia de los intereses económicos y de la ideología ligada al consumo de sus produc-





tos (Zipes 2001:12). Los cuentos, argumenta, se instrumentalizan al ser fijados por escrito, distribuidos y vendidos, ya no se generan desde la interacción entre quien narra y quien escucha dentro de un vínculo social significativo, sino desde la pasividad, también desde los gustos de quienes escriben y leen en el siglo XVIII, una minoría de clases altas (Zipes, 2001:22-25). Por otra parte, evidencian que las primeras antologías fijadas por escrito (Straparola, 1550; Basile, 1634-1636 y Perrault, 1696-1697), transforman el punto de vista narrativo y el estilo, destacando (2001, p. 16): «lo cual no sólo destruyó la perspectiva folclórica original y reinterpretó las vivencias propias de la gente, sino que también dotó de una nueva ideología a los contenidos».

El cuento de hadas y el género

En relación con el nacimiento del cuento de hadas literario, María del Carmen Ramón (2001:95) señala:

«Las mujeres dominaron el conjunto de la producción, escribiendo las tres cuartas partes de los cuentos. Siete autoras, frente a tres escritores, configuraron el movimiento literario de las *conteuses*. Junto a Charles Perrault, Préchac y Jean de Mailly, las *conteuses* iniciaron y cultivaron el género, aportando una producción más extensa y original que

sus émulos masculinos. Estas autoras son Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame de Murat, Madame Durand, Madame d'Aulnoy y Madame d'Aulnoy».

Esta investigadora expone que en una época hostil, en la que se impone a la mujer la domesticidad y la pasividad intelectual, la escritura las unió, en la reivindicación de su identidad de élite (Ramón, 2001:97). No debemos olvidar este contexto elitista; Ramón evidencia que rechazan que se las equipare con las *conteuses populaires*, una asociación que las remitía a las nodrizas que ellas consideraban ignorantes. Las *conteuses* favorecen su autodenominación, como escritoras de cuentos, con las propias hadas, subrayando el poder que les confería el terreno de la imaginación, pero además subraya una intención de vindicación (Ramón, 2001:98):

«Sin embargo, ¿no revelaría esto un deseo de reivindicación femenina más allá de la creación literaria? [...] Algunas de estas mujeres fueron alejadas de la corte en provincias, conventos o exilios, y tal vez vieron en el cuento de hadas un modo de paliar su nostalgia del mundo refinado y ostentoso que se les escapaba. [...] Con su obra todas ellas quisieron demandar un espacio en el mundo literario del momento y un lugar de afirmación de su condición de transmisoras de una cultura femenina moderna».

Ramón subraya además el cambio del concepto de poder que defienden estas escritoras (2001:106):

«Mme. d'Aulnoy, como sus colegas, se tomó la libertad de soñar un mundo en que la mujer ocupase un espacio de poder social, político y cultural. Esto las llevó a modelar a las hadas a su antojo, ligando su carga simbólica tradicional a otras dimensiones de humanidad que las hacían más cercanas a ellas mismas. ¿Por qué si no se autodenominaban hadas? Creemos que para apropiarse de sus prerrogativas de belleza, feminidad, refinamiento y poder y reivindicar la presencia femenina en todos los ámbitos de la vida».

También Olivia Blanco destaca la relación entre estas escritoras y el significado de su mutuo reconocimiento (2013:261):

«Estaban unidas por lazos de amistad cuando no de parentesco, frecuentaban los mismos círculos y se reunían en los mismos salones manifestando abiertamente la relación que las unía. Ellas van a crear el género y la crítica del mismo, homenajean a sus predecesoras y se citan entre sí. Asistimos pues al paso del “yo” al “nosotras” para decirlo con palabras de la filósofa Amelia Valcárcel».

Esta investigadora también subraya que los cuentos del XVII son un género sexuado, puesto que las escritoras escriben las tres cuartas partes, aunque, salvo excepciones, su identidad se desconozca, y defiende que llevaron a cabo una tarea doblemente transgresora, desde el punto de vista estilístico y temático como creadoras literarias, «perfilando el papel de la “nueva mujer” a través de la figura de las hadas». (2013:265)

El papel de la intertextualidad en los cuentos de hadas y las reescrituras feministas

En estas historias entretejidas, Laura Gallego cuestiona el sexismo, desde una transformación de los roles tradicionales de príncipes y princesas. Y en todo este recorrido la intertextualidad se une al universo feérico que construye. Antonio Mendoza centra el concepto de intertexto (Mendoza, 2008):

«Entiendo el concepto de intertexto del lector como el conjunto de saberes, estrategias y recursos lingüístico-culturales activados a través de la recepción literaria para establecer asociaciones de carácter intertextual y que permite la construcción de conocimientos lingüísticos y literarios integrados y significativos (competencia literaria), a la vez que potencia la actividad de valoración personal a través del reconocimiento de conexiones y del desarrollo de actitudes positivas hacia diversas manifestaciones artístico-literarias de signo cultural».

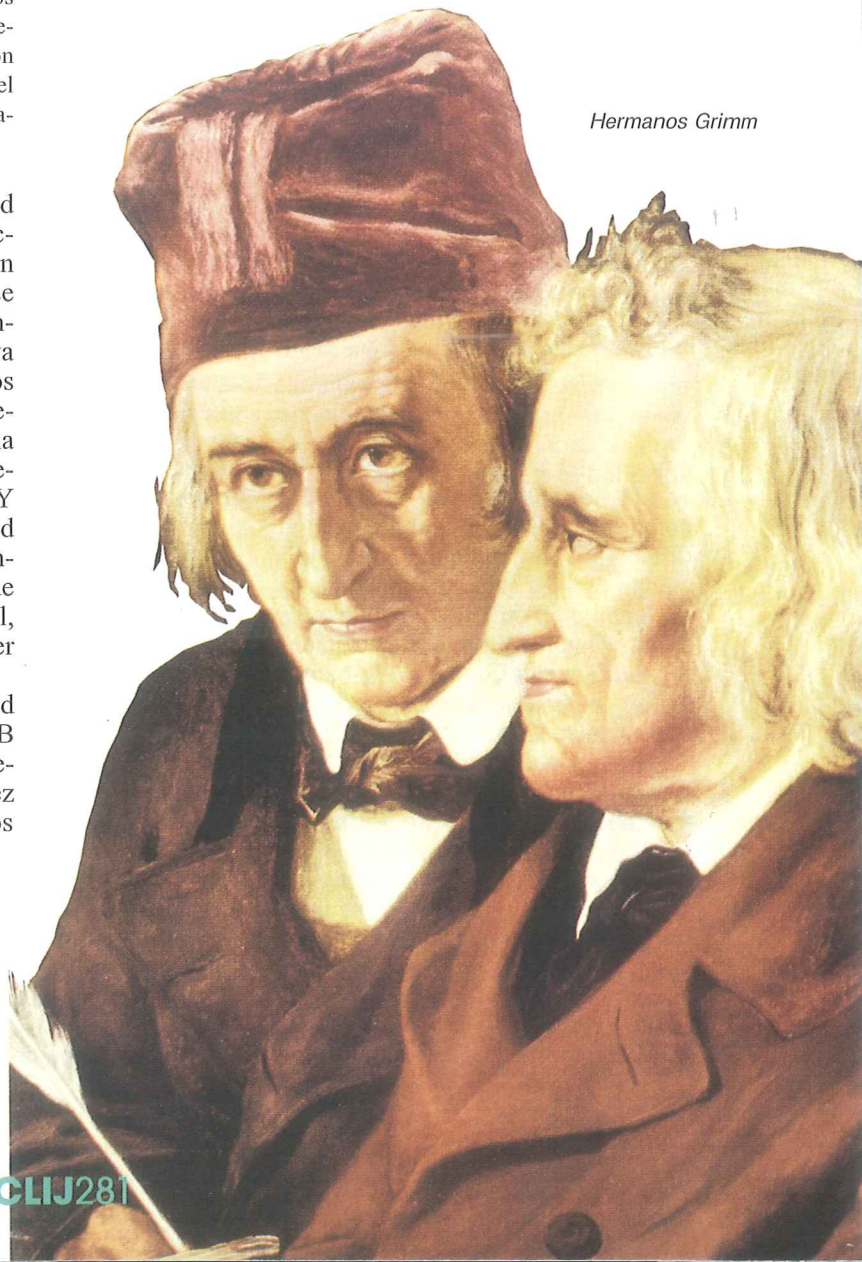
Destaca Sandra Sánchez (2011:11) que la necesidad de apelar al conocimiento literario y a la experiencia lectora del receptor infantil es la explicación de por qué gran parte de la intertextualidad que encontramos en la LIJ se refiera a los cuentos populares, a las fábulas y a las composiciones de la lírica popular infantil. También subraya otro aspecto importante, la pluralidad de discursos de los lectores y lectoras. Esta investigadora argumenta que además de ser un recurso narrativo, la intertextualidad es una estrategia que utiliza el autor en su creación para conseguir una serie de objetivos metaliterarios (2011:8). Y Javier González subraya la relación de la intertextualidad —como «tejido de voces»—, con la construcción del sentido, tanto del texto como de la vida, mediante las redes de significado tejidas a lo largo de nuestra trayectoria vital, de nuestras experiencias y de nuestra manera de entender la resolución de problemas (González, 2012:3-4).

Ana Díaz-Plaja (2002:161) define la hipertextualidad como la recreación de un texto A (hipotexto) en un texto B (hipertexto) a partir de diversos procedimientos, manteniendo una relación de dependencia. Y Sandra Sánchez recupera la clasificación de Díaz Armas (2003) sobre los hipotextos más habituales en la LIJ, que podemos relacionar con la intertextualidad de *Todas las hadas del reino*, señalando (Sánchez, 2011:10) que junto a textos fáciles de reconocer, el lector se enfrenta a: a) hipotextos *legibles* (o leídos), fácilmente *identificables*; b) hipotextos *reconocibles*, aquellas obras que no ha leído, pero que puede conocer en relación con la literatura, el

arte o la cultura; c) hipotextos *de difícil reconocimiento*, en los que el autor no busca que se reconozca la obra original; d) hipotextos *indeterminados*, architextos, cuando la referencia no está relacionada con una obra concreta, sino con un grupo de obras, géneros o subgéneros literarios o de lectura; y e) hipotextos *fingidos*, cuando no remite a ningún libro que exista realmente fuera del texto, libros ficticios que leen los personajes y que, a veces, dan sentido a la trama de la historia.

Con relación a las aproximaciones feministas al cuento de hadas, Luisa María González destaca el papel de la reescritura del cuento de hadas desde el diálogo igualitario, frente al monologismo autoritario, la verdad única y

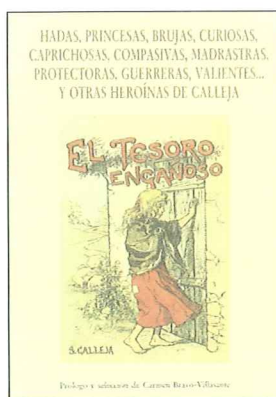
Hermanos Grimm



la autoridad canónica, visibilizando lo marginado o silenciado, cuestionando los valores de la narrativa unida a la cultura patriarcal. Y evidencia, en este propósito de cuestionamiento, el valor de la intertextualidad (González, 2012:145):

«La utilización del cuento de hadas como intertexto es una estrategia subversiva que se propone oponerse a la representación de los roles sexuales y de la identidad femenina característica de este tipo de narrativa. [...] En realidad, la revisión del cuento de hadas desde una perspectiva feminista supone la deconstrucción del paradigma heredado y la exhibición de sus diferencias respecto a éste. En otras palabras, esta revisión reevalúa los valores de las narrativas patriarcales oponiéndose a su autoritarismo y, al mismo tiempo, rechaza el modelo estable y definido de su subjetividad femenina ofreciendo una multiplicidad de voces que subrayan su ambigüedad e inestabilidad».

María del Mar Pérez argumenta la complejidad del cuento de hadas como constructo cultural y narrativo (2013:176), recordando que «El cuento es y ha sido un exponente de los cambios ideológicos, objeto de manipulación a la vez que instrumento transformador, no sólo en manos de quien lo escribe». Recordemos que no solamente en los cuentos de la tradición popular inglesa y norteamericana el protagonismo es de las mujeres. Carmen Bravo-Villasante estudió y evidenció en su libro *Hadas, princesas, brujas, curiosas, caprichosas, compasivas, madrastro, protectoras, guerreras, valientes... y otras heroínas de Calleja*, el gran protagonismo femenino en los cuentos de Calleja (Bravo-Villasante, 1997).



La necesidad e importancia de la investigación sobre los cuentos de hadas desde el feminismo es visibilizada por Carolina Fernández (2004) incidiendo en que las integrantes de la asociación inglesa «Movimiento por la Liberación de la Mujer» (*Merseyside*) ya empezaron en 1972 a reescribir, y a editar las reescrituras, de los cuentos de hadas tradicionales. Ante las acusaciones de que estas reescrituras atentan contra la tradición, esta investigadora defiende que no es verdad, porque investigaciones como las de Jack Zipes o Ruth Bottigheimer han recuperado un número enorme de mujeres escritoras de cuentos de hadas; además, los estudios críticos han demostrado: a) en primer lugar, que en el siglo XVII ya hay cuentos escritos por mujeres, como las escritoras aristócratas francesas, en los que las princesas son inteligentes, valientes y tienen independencia económica, y b) en segundo lugar, que las versiones de Perrault o de Grimm no son creaciones originales, enraizadas en una tradición patriarcal, beben de la tradición oral. Fernández expone que esa misma tradición popular hace que el cuento de hadas carezca de dueño (Fernández, 2004:22). También subraya que a partir de los años noventa del siglo XX crece la reedición de obras de la «tra-

dición perdida», es decir de las escritoras que escribieron transgrediendo. Respecto a estas escritoras, Jack Zipes (2014:65) explicita que el uso de la expresión *contes de fées*, acuñado por Madame D'Aulnoy en 1697, fue una declaración de diferencia y resistencia. Los cuentos escritos por hombres y mujeres, defiende, eran programas de acción y actos sociales simbólicos, puesto que proyectaban conflictos morales y éticos en mundos alternativos. Y sugiere que aparecen tantas hadas omnipotentes por una razón: las escritoras francesas formaban parte de salones literarios privados, en los que antes de publicarlos los podían leer, afirmándose como escritoras en un contexto sociohistórico en el que apenas tenían privilegios en la vida pública. Señala que (Zipes, 2014:65-66):

«Las hadas de sus cuentos señalan sus diferencias reales con los escritores hombres, su resistencia a las condiciones en que vivían, en particular las reglas que regían los modales y el comportamiento en las rutinas diarias dentro del proceso civilizador francés. Sólo en un reino de cuentos de hadas, no supervisado por la Iglesia ni sujeto a los dictados del rey Luis XIV, encontraban la posibilidad de proyectar alternativas surgidas de sus deseos y necesidades».

Vicenta Garrido, siguiendo a Nedi-ne Jasmin, en relación con los personajes de los cuentos de hadas, expone (2015:112):

«Los personajes masculinos, sobre todo en los cuentos escritos por mujeres —como Mme. D'Aulnoy, que destaca la figura del hada y la de las protagonistas femeninas—, aparecen desprestigiados, como reyes incompetentes, padres débiles o tiranos, prín-



cipes pasivos y monstruos horribles; frente a personajes femeninos muy valorados: princesas activas, inteligentes, astutas y más valerosas que sus príncipes».

Carolina Fernández (2004:21-22), vindica la calificación como feministas de estas escritoras, y las sitúa como la tradición de las actuales reescritoras contemporáneas de cuentos feministas. Virginia Imaz incide en la relación de estos cuentos con la coeducación y la diversidad, incidiendo también en el contenido de advertencia y/o resistencia de muchos de los cuentos y de la invisibilización de esa «tradición perdida», pero esta vez desde la cultura popular, citando algunos cuentos recuperados desde las investigaciones feministas. Señala (Imaz, 2013):

«Siento lástima por las niñas y los niños contemporáneos a quienes se priva de los cuentos de princesas y dragones, apelando al sexismo, al racismo o a discriminaciones en función de la clase social. Yo soy antimonárquica pero eso no me impide contar cuentos de princesas. Porque las princesas o los príncipes de los cuentos no tienen nada que ver con la clase política. Es princesa aquella mujer en tránsito iniciático para convertirse en soberana de su propia existencia. La que aún no se manda sola pero aspira a lograr su propio poder. [...] La tradición oral está llena de cuentos y de contracuentos: *Piel de asno*, *La niña que riega la albahaca*, entre otros, alertan por ejemplo a las criaturas sobre los abusos sexuales o presentan modelos femeninos de resistencia. Nos han escamoteado muchísimas historias llenas de instrucciones preciosas y precisas para la vida. Y las que nos han llegado son a menudo versiones censuradas o con un nivel de asepsia tal que el espíritu profundo del cuento ha sido sepultado por la ideología dominante. La cultura popular ha producido cuentos donde las princesas no quieren casarse, donde los príncipes tienen miedo, donde las heroínas se echan pedos o meten rábanos por el culo a quien ha pretendido abusarlas. Existen cuentos donde la suegra y la nuera no sólo no se llevan mal sino que además se lían. Existen mujeres con una vagina tan enorme que les cabe dentro toda una cuadrilla de pescadores con su barca y todo... Pero ¿dónde están esos cuentos y esas versiones? Educar, coeducar, es hoy más que nunca buscar alternativas, todas las posibilidades de ser que ofrecen los mitos del imaginario colectivo. Nuestros niños y niñas tienen derecho a conocer cuantas más versiones de una historia mejor, porque la verdad tiene muchas capas y la diversidad es un valor».

La lectura del género, como destacan Gema Lasarte y Pilar Aristizabal es muy importante, desde la interpretación del mundo femenino que se construye (Aguilar, 2006). La vida y las acciones de las hadas se convierten en



Charles Perrault

Todas las hadas del reino en un excelente motivo para cuestionar muchos aspectos desde un enfoque feminista. Las hadas son profesionales del madrinazgo, no envejecen, y su trabajo en relación con los humanos es muy fatigoso, como evidencia el hada Delia (Gallego, 2015:69): «¿Y en qué consiste este trabajo? ¡En vivir esclavizadas atendiendo a los caprichos de los mortales para toda la eternidad!» .Y subraya la necesidad de que los seres humanos aprendan a arreglárselas por sí mismos:

«Pero seamos sinceras: ¿a qué nos dedicamos ahora? ¡A hacer de casamenteras de niños ricos y caprichosos que, además, ni siquiera agradecen lo que hacemos por ellos! “¡Hada madrina! —exclamó con voz de falsete— ¡Oh, tienes que ayudarme, tengo un problema muy serio! ¿Qué vestido me pongo para la fiesta? ¡El vestido de oro está pasado de moda y el de plata me hace gorda!”».

(Gallego, 2015:71)

Un trabajo que puede llegar a ser estresante cuando se tienen muchos ahijados y ahijadas, como destacan las hadas (Gallego, 2015:338): «Está claro que esto de trabajar tanto le ha recalentado los sesos». Las hadas deben comportarse adecuadamente y «no enredar varita en los

asuntos de los demás». (Gallego, 2015:404) Pueden ofrecer muchos dones (Gallego, 2015:388-389), pueden realizar encantamientos, hechizos y contrahechizos, conocen los objetos mágicos y son duchas en la magia de ocultamiento, pero a pesar de todo esto pueden también ser despedidas por sus ahijados cuando, por ejemplo, renuncian a su protección porque desean ser libres (Gallego, 2015: 239, 287 y 445). La ingratitud de los seres humanos es grande, pues ni tan siquiera en los cuentos las llamaban por su nombre (Gallego, 2015:26): «Al fin y al cabo, en todos aquellos cuentos, el hada madrina era siempre... el hada madrina, sin más. Sin nombre, sin historia, sin descripción».

En la novela de Gallego las princesas vindican su acceso al trono y además, sus padres las apoyan, como en el caso de Arlinda (Gallego, 2015:233):

«En la historia de Corleón se habían dado casos de mujeres que habían accedido al trono, y ella era unos minutos mayor que Arnaldo. No obstante, por el simple hecho de ser varón, su hermano tenía más posibilidades de ser coronado rey algún día. Tanto sus padres como sus tutores recordaban a Arlinda constantemente que, si quería mantener sus opciones, debía mostrarse siempre como una futura reina y no consentir que su hermano la aventajase. Y mucho menos delante de sus futuros súbditos».

El hada Camelia también le recuerda a Rapunzel que puede ser reina por herencia y no por matrimonio y argumenta (Gallego, 2015:246): «Serás una reina consorte, cuando podrías ser soberana por derecho propio».

Como destaca Zipes, es necesario evidenciar la necesidad de profundi-

zar en los aspectos que denomina contradictorios de los elementos fantásticos y emancipatorios del cuento folklórico y en el significado del poder (2001:33-34):

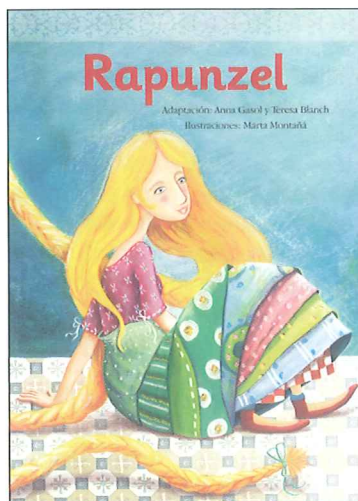
«Si bien es cierto que en los cuentos se produce un cambio, éste refleja el deseo de las clases más bajas de ascender en el mundo y de tomar poder como monarcas y no necesariamente el deseo de modificar las relaciones sociales. El final de casi todos los cuentos folklóricos no es sólo emancipatorio, sino que en verdad ilustra los límites de la movilidad social y los confines de la imaginación. Aun así, los cuentos son imágenes vividas de las con-

tradiciones de ese periodo, y vislumbran la necesidad y posibilidad de un cambio limitado».

En el caso de las bodas de príncipes con plebeyas, no tener sangre real, con los argumentos del hada Camelia se transforma en un sinfín de ventajas, y muestra lo complicada que puede llegar a ser la vida de una princesa (Gallego, 2015:12-13):

«Consideradlo así [...] al ser de origen humilde, nunca ha sido importante para nadie poderoso, lo cual significa que está libre de hechicería, maldición o mal de ojo. No ha llamado la atención de ninguna bruja, dragón o demonio. No ha acordado con ningún ser sobrenatural la entrega de su hijo primogénito. No posee ninguna reliquia mágica que pueda ser codiciada por otras personas. No se le concedieron dones especiales cuando nació, por lo que nadie va a tratar de secuestrarla ni de utilizarla para fines siniestros. Tampoco ha despertado la envidia de ninguna madrastra malvada. Y, ya que hablamos de la familia... [...] Como ya saben, no tiene siete hermanos. Ni humanos ni hechizados. Así que no se verá obligada a realizar ninguna tarea para levantar el encantamiento. Sus padres viven y gozan de buena salud y, en lo que respecta a su genealogía..., veamos, no he hallado antepasados sobrenaturales en su linaje. Ni hadas, ni elfos, ni sirenas. Nada que pueda hacer aflorar características indeseadas en el momento más inoportuno [...] es normal. Completa y absolutamente normal. ¿Y qué se supone que significa eso? Pues es muy simple: nada de problemas».

Zipes subraya que cuando los cuentos de hadas son compilados en los siglos XVII y XVIII por escritores de la





aristocracia y burgueses, se introducen cambios en unos cuentos de origen precapitalista, de tradición oral, que incluían historias reales, que mostraban sus luchas y contradicciones (Zipes, 2001:37-38). Y que, este hecho, frena el impulso utópico (Zipes, 2001:30-31):

«Como las hadas estaban asociadas con lo sobrenatural y las creencias, y como los compiladores de cuentos de las clases altas modificaron el énfasis de las historias, el material básico de los cuentos se volvió oscuro, y parecía que su contenido y su significado derivaran de ocurrencias extravagantes, y no de verdaderas condiciones sociales y políticas. En otras palabras, no es casual que los términos *faïry tale* y *conté de fées* aparezcan en los idiomas inglés y francés durante los siglos XVII y XVIII para indicar la separación ideológica de la cultura en «alta» y «baja», y la discriminación de la fantasía [...]. Como los motivos imaginativos y los elementos simbólicos del conflicto de clases y la rebelión de los cuentos folklóricos precapitalistas se oponían a los principios del racionalismo y el utilitarismo desarrollados por una clase burguesa, había que suprimirlos o hacerlos aparecer como irrelevantes [...]. Seguro que la gente debía educarse y aprender a leer, pero los contenidos de esta educación tenían que seguir bajo control».

Porque los cuentos también mostraban cómo sobrevivir en una sociedad injusta (Zipes, 2001:37-38):

«En ningún cuento hay una revolución política. Lo importante es que las contradicciones son presentadas, por medio de lo cual quedan expuestos los prejuicios y las injusticias de la ideología feudal. Los elementos mágicos y fantásticos están íntimamente vinculados a las posibilidades reales de que los campesinos modificaran las condiciones, aunque de un modo limitado [...]. Considerando que el mundo del absolutismo del cuento folklórico siempre se mantiene intacto, el cuento maravilloso registra el fracaso de la vieja estructura mundial, el caos, la confusión y las luchas por conseguir un nuevo mundo que permitiera una conducta más humana».

Una aproximación a la intertextualidad y el género en *Todas las hadas del reino*

Este libro se estructura en 141 secuencias. Laura Gallego explica en su web la opción de estructurar el libro en secuencias en lugar de capítulos, exponiendo:

«Es una novela ambientada en un mundo de cuentos de hadas. No es un *retelling* de ningún cuento en concreto sino que relata una historia nueva, aunque haya elementos



de otros cuentos. Pero sí me apetecía jugar con la idea de que hubiese cuentos dentro de cuentos [...]. Este libro no tiene catorce capítulos [...]. En este caso he optado por las secuencias. La mayoría de los capítulos son breves (algunos muy, muy breves), y creo que eso le aporta agilidad al texto».

La biblioteca del hada Camelia sirve a la autora para describir el sistema de fijación por escrito de los cuentos de tradición oral (Gallego, 2015:53-54):

«Su biblioteca de cuentos tradicionales era notable; no obstante, casi todos ellos habían sido escritos mucho tiempo después de que las historias que relataban hubiesen tenido lugar. Para cuando los estudiosos y eruditos los habían fijado sobre el papel, aquellos cuentos habían sido narrados infinidad de veces, contados de madres a hijas, de abuelos a nietos, generación tras generación. Algunos se habían fusionado con otros, se habían exagerado, tergiversado o ampliado de muchas y variadas maneras».

Antonio Mendoza destaca que el fenómeno intertextual es genérico y consustancial en la creación literaria (Mendoza, 2007:92-94), destacando un aspecto muy importante al abordar la intertextualidad desde la LIJ:

«Teniendo en cuenta que el fenómeno intertextual es el resultado de la inclusión, fusión, transformación, reelaboración, adaptación y, sobre todo, de pervivencia renovada de otras obras que pasan a formar parte de una nueva creación, considero que la perspectiva intertextual es un planteamiento de interés para señalar algunas claves del sistema literario, y de la red de obras que enlazan con el sistema cultural. Además, esta faceta tiene interés para reconocer recursos de creación o estímulos para la recepción: las claves intertextuales que aparecen en algunas creaciones recientes de la LIJ».

Y también, respecto a la participación del lector o lectora (Mendoza, 2007:98):

«El texto literario se construye (se elabora creativamente) sobre un ensamblaje de referencias (que en unos casos son más notorias que en otros) que vinculan cada nueva producción con otras creaciones literarias y culturales anteriores; pero, además, el texto también prevé el espacio para la participación (re)creadora del receptor, de modo que incluye tanto las peculiaridades de la tipología textual y las marcas convencionales del género, cuanto las citas y alusiones a otras obras. Esto nos lleva a considerar que la formación del receptor tiene carácter progresivo y que depende de la ampliación de la competencia literaria, de las habilidades receptoras, de las experiencias lectoras y de la activación del intertexto lector».

Una posible clasificación de la intertextualidad unida a



PIERO CATTANEO. EL CUENTO DE CENICIENTA Y OTROS MÁS. MOLINO, 1990.

los cuentos de hadas incluidos en *Todas las hadas del reino*, sería la siguiente: cuentos de tradición oral ligados a los clásicos de Perrault y los Grimm; cuentos y huellas literarias procedentes de diversas culturas; y libros de LIJ. Aunque con toda certeza se dejan fuera de esta aproximación referencias intertextuales que no he podido identificar en función de la misma conceptualización de intertexto que ya se ha abordado en este trabajo.

La huella de Perrault y de los hermanos Grimm

La intertextualidad unida a los hipotextos reconocibles está ligada a los cuentos de Perrault y Grimm porque los lectores reconocen los cuentos originales aunque no los hayan leído, sobre todo por las versiones de Disney (Aguilar, 2015) o adaptaciones literarias desde hibridaciones culturales y aportaciones de las diversas subculturas de los potenciales lectores y lectoras.

La Cenicienta tiene diversas versiones (la de Basile de 1634, la de Perrault de 1697 y la de los Grimm de 1812-1815). En *Todas las hadas del reino* aparece como referencia en la secuencia 2 (Gallego, 2015:13) que alude al cambio de vestuario, por obra y gracia de la varita mágica, transformando un traje de aldeana en un «magnífico vestido dorado, cuajado de refulgentes piedras preciosas» junto a unos «zapatos de cristal». También aparece en la secuencia 10 en donde, además de los zapatos, aparece la



carroza calabaza (Gallego, 2015:38). Gallego interactúa con Perrault (2001:146) y con los Grimm (1999:194-195), realizando una doble pirueta ligada a la redención del trabajo doméstico como condena.

En la secuencia 24 se alude al cuento de *Cenicienta* al hablar de un personaje al que su madrastra y su hermanastra maltratan señalando (Gallego, 2015:91):

«La ayudaba con su magia a realizar las tareas que le encomendaban, a menudo complicadas, crueles y sin sentido, cuando no imposibles (como contar todos los granos de sal de los sacos de la despensa, recuperar un alfiler de plata que su hermanastra había dejado caer “accidentalmente” al estanque o lavar las sábanas hasta transformarlas en paños de oro)».

La madrastra, tan presente en los cuentos, refleja la realidad social de las muertes frecuentes de las madres como consecuencia de sus condiciones de vida y de los partos. Gallego recupera la referencia de Grimm a la crueldad de este personaje y de sus hijas. Un personaje analizado y revisado desde el feminismo en numerosas ocasiones. Los Grimm lo cuentan así (1999:191):

«Sus hermanastras la sometían a todas las mortificaciones posibles, se mofaban de ella y le tiraban los guisantes y las lentejas en las cenizas, para que tuviera que pasarse las horas recogiendo-los».

Otro personaje al que se alude es Caperucita Roja, cuento que tiene como versiones clásicas la de Perrault (1697) y la de los hermanos Grimm (1812). En *Todas las hadas del reino* aparece en la secuencia 86, concretamente cuando

Camelia con su varita hace que la princesa Asteria de pronto se encuentre «envuelta en una cálida capa que había aparecido en torno a ella y envuelta en aquella capa roja como la sangre, desapareció entre los árboles» (Gallego, 2015:294-295). En la *Caperucita Roja* de Perrault, su abuela «encargó una caperucita roja para ella, que le sentaba tan bien, que por todas partes la llamaban Caperucita Roja» (Perrault, 2001:120) y, en la versión de los hermanos Grimm, su abuela «le regaló una caperucita de terciopelo rojo, y como le sentaba tan bien y la niña no quería ponerse otra cosa, todos la llamaron de ahí en adelante Caperucita Roja» (Grimm, 2015:116). Caperucita es uno de los personajes más revisados por autoras como Maria Tatar (2004) o reescritos desde el feminismo por autoras como, por ejemplo, Angela Carter (2014).

Otro aspecto es la importancia de la maternidad en el entorno en el que se fijaron por escrito, garan-

te del linaje. En la secuencia 89, aparece una práctica extendida en muchos cuentos de hadas, por ejemplo en *El diablo y doña for-*



tuna de los hermanos Grimm (2012:133), consistente en entregar al primer hijo, a cambio de recibir una ayuda concreta, incluida la fertilidad. Nuevamente en la secuencia 97, Camelia reclama a la princesita, argumentando la fuerza del vínculo que crea el pacto (Gallego, 2015:331).

La Bella Durmiente cuenta con diversas versiones, la de Basile (1635), la de Perrault (1697) y la versión de los Grimm, (1812-1815). En *Todas las hadas del reino* aparece como referencia en la secuencia 2 (Gallego, 2015:17), en donde se especifica el protocolo de todas las cortes que debe incluir una invitación abierta a las criaturas sobrenaturales para evitar que se ofendan si no se las invita a bautizos y bodas. Nuevamente en la secuencia 26, la magia de las hadas nos recuerda lo sucedido en *La Bella Durmiente* (Gallego, 2015:98): «... apuntó con un dedo a la dama de compañía. Esta dejó caer la cabeza a un lado, súbitamente dormida». Pero



EVA SYKOROVÁ-PEKÁRKOVÁ. LA BELLA DURMIENTE. SM., 1997.

es en la secuencia 27 titulada «Permitidme soñar una vez más», donde transforma el cuento con una princesa que sueña su amor verdadero y elige «por siempre jamás» seguir soñando en su lecho (Gallego, 2015:102-105). Y, una nueva vuelta de tuerca lleva en el capítulo/secuencia siguiente, titulado «Hasta el fin de sus días», un final alternativo sorprendente, porque la princesa decide no elegir a ningún pretendiente por una razón que implica toda una declaración de intenciones (Gallego, 2015:108): «He decidido que no necesito a nadie más para ser feliz. Por tanto, no me casaré». Hay que resaltar, además, que Laura Gallego nos muestra a princesas que se niegan a casarse por motivos políticos o a enamorarse por la fuerza (Gallego, 2015:109), como Asteria, a la que el hada explica (Gallego, 2015:100):

«... te están buscando marido, ¿verdad? —adivino Camelia—. Porque piensan que ya lo has demorado demasiado y, por otro lado, no pueden arriesgarse a que hagas una elección que..., digamos..., no se ajuste a sus intereses. Pero tú sigues esperando a la persona adecuada, ¿me equivoco?».

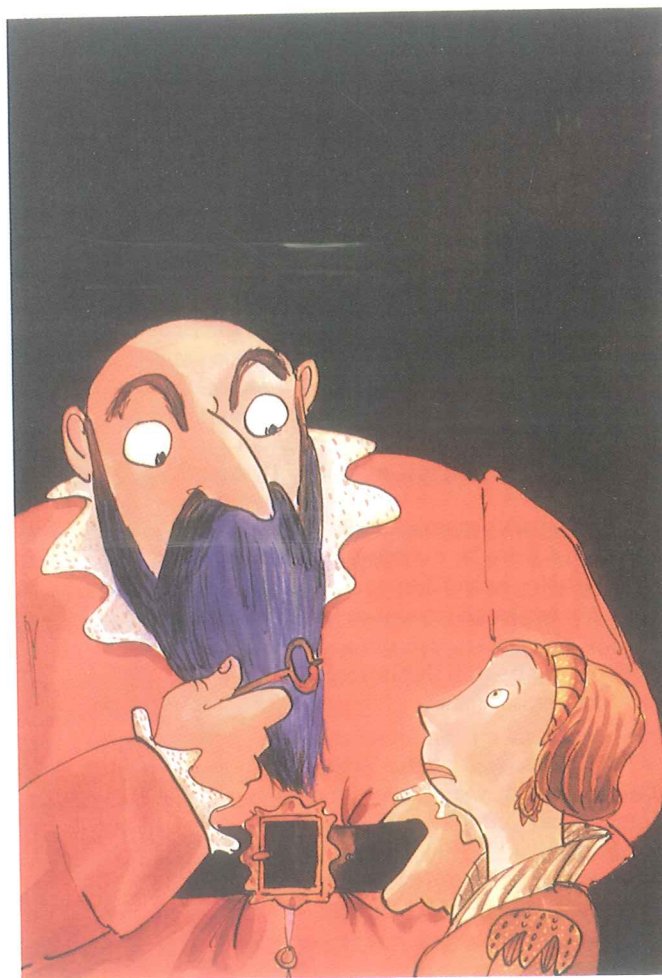
De nuevo otra referencia a *La Bella Durmiente* aparece en la secuencia 91, titulada «Arbustos espinosos», esta vez alejada de la princesa y centrada en el sueño del hada (Gallego, 2015:312-313), la referencia intertextual claramente es Perrault, que incluye un seto de zarzales de negras y afiladas espinas (2001:112) y con la «Zarzarrosa» de los hermanos Grimm (1999:178), rodeada de escaramujos que mataban a todos los príncipes que pretendían atravesarlo. El hipertexto de Laura Gallego, sin embargo, remite a un espacio propio, donde descansar, donde el hada pueda llevar a cabo un punto de inflexión en su vida, que ha quedado sin ese espacio propio (vindicado desde el feminismo), debido a su dedicación a los demás. Por eso las también negras y afiladas espinas de su seto espinoso «la envolvieron en un abrazo amenazante y protector al mismo tiempo». (Gallego, 2015:312-313)

La huella de Perrault

Perrault es la referencia de los hipotextos ligados a la violencia de género (Aguilar, 2016). En la secuencia 10 se alude al vestido de luz de luna, el mismo que aparece en el cuento de *Piel de Asno* de Perrault, escrito en 1697: «Decid que lo queréis color de luna / No os lo podrá ofrecer, sin duda alguna». (Perrault, 2001:73) Nuevamente en la secuencia 17 aparece *Piel de Asno* y se alude a la intención incestuosa del rey (Gallego, 2015:67): «Mucho tiempo atrás una de las ahijadas de Lía había solicitado su ayuda, desesperada, porque su propio padre quería des-

posarla». Es evidente la intertextualidad ligada al cuento de Perrault (2000:71), con un padre «ardiendo de pasión violenta». También se hace referencia a la piel del asno con el que la princesa se ocultará en su huida para que no la puedan reconocer (Gallego, 2015:67), nuevamente la referencia es Perrault (2001:77).

Otro personaje ligado a la violencia de género al que se alude en la secuencia 121 es *Barba Azul*, publicado en 1697, concretamente cuando se alude a la «habitación prohibida» (Gallego, 2015:418). En la secuencia 118 ya se había sugerido (Gallego, 2015:411): «Se detuvo en el descansillo de la escalera que conducía al sótano. Sabía lo que había al final: una puerta completamente cerrada». Una prohibición que transgrede al convertir ese lugar en su sitio secreto (Gallego, 2015:419). La curiosidad, la misma que para los protagonistas masculinos es una cualidad, unida al deseo de saber, y en las mujeres es motivo de cas-



EMILIO URBERUAGA, BARBA AZUL. CUENTOS COMPLETOS DE CHARLES PERRAULT. ANAYA, 1997.



tigo. La secuencia 119 se titula «La llave mágica», un regalo de las hadas con el que se puede abrir cualquier puerta. Felicia transgrede la prohibición abriendo con esa llave la puerta prohibida (Gallego, 2015:414-415).

El cuento de *Las hadas* de Perrault aparece en la secuencia 21 (Gallego, 2015:80), en la que se alude a los disgustos que ha provocado en las princesas el haber recibido el don de hablar y dejar caer monedas de oro, víctima de la codicia de sus semejantes.

Otras referencias no ligadas al género aparecen en la secuencia 138 con una alusión a *El Gato con Botas* (Gallego, 2015:466), cuento de Perrault publicado en 1697. No fue la primera versión; en 1500 lo recogió Straparola y en 1634 Basile.

La huella de los hermanos Grimm

Los cuentos recopilados por los hermanos Grimm se publicaron en dos tomos. En 1812 editaron el primer tomo de *Cuentos para la infancia y el hogar* y en 1814 el segundo. Una tercera edición apareció en 1837 y la última edición supervisada por ellos, en 1857, y se conoce popularmente como *Cuentos de hadas de los hermanos Grimm*. En total la colección integra 210 cuentos. Algunas referencias intertextuales son hipotextos fácilmente reconocibles.

La princesa Verena, que aparece en la secuencia 5 está inspirada en el personaje de *Rapunzel*, y además, se alude a la manzana envenenada de *Blancanieves* (Gallego, 2015:21):

«—¿Necesito recordarte por qué no tienes puerta?— replicó Camelia.

»Verena calló, avergonzada, evocando sin duda el día en que había atendido a una amable vendedora de fruta sin sospechar siquiera que se trataba de una ase-

sina enviada por su tío.

»—La manzana envenenada, Verena —le reprocho Camelia.

¿Cómo pudiste caer en un truco tan viejo?».

La referencia intertextual aparece claramente en los hermanos Grimm (1999:267-268).

Un nuevo guiño a *Blancanieves* aparece en la secuencia 15, cuando se describe la mesa preparada para las siete hadas madrinas (Gallego, 2015:60): «Todo estaba ya preparado con los siete asientos dispuestos en torno a la mesa, sobre la que reposaban perfectamente ordenados, siete platos, siete tazas y siete juegos de cubiertos», lo que sin duda se nutre de la versión de los Grimm (1999:262) en lo que concierne a los enanitos: «Sobre la mesita había siete platitos cada uno con su cucharita, y además siete cuchillitos».

El humor inunda el inicio de la historia, cuando el hada explica a Verena, en la secuencia 5, que dejarse crecer el pelo, en alusión a *Rapunzel*, no tiene demasiado sentido porque (Gallego, 2015:21):

«¿Tienes idea de lo que pesa un caballero? Te arrancará la melena de cuajo antes de que logre trepar siquiera hasta el primer piso. ¿Por qué crees que lleva peluca la reina Celina? [...] Además su enamorado ni siquiera tuvo el detalle de

quitarse la armadura primero. Ciento veinte kilos de hombre y acero. Imagina el resto».

Nuevamente la *Rapunzel* de Laura Gallego, Verena, aparece en la secuencia 52 (Gallego, 2015:178-180), titulada «Una desdichada princesa cautiva», intentando salir de la torre.

El cuento de *Hansel y Gretel* (*La casita de chocolate*) de los hermanos Grimm, aparece como referencia en la secuencia 102, titulada «Huellas pegajosas», continuando el cuento en las nueve siguientes secuencias, hasta la 111. La descripción de la casa de la bruja (Gallego, 2015:352) tiene una clara referencia intertextual en la des-



ARCADIO LOBATO, MAESE GATO O EL GATO CON BOTAS, CUENTOS COMPLETOS DE CHARLES PERRAULT, ANAYA, 1997.



LORENZO MATTOTTI. HANSEL Y GRETEL. LIBROS DEL ZORRO ROJO, 2010.

cripción de la casita de chocolate de los Grimm (1999:22). Nuevamente en la secuencia 109 se alude a *Hansel y Gretel*, cuando se encierra a la niña «para engordarla» (Gallego, 2015:376). En este cuento también aparece la vulnerabilidad de las brujas (Gallego, 2015:377):

«Las brujas son especialmente vulnerables a las armas que utilizan. Y, si cree que tiene atrapada a su presa y que tú no supones una amenaza, se volverá descuidada».

En las secuencias 73 y 74 se alude a la tumba de Flor de Avellano, sobre la

que creció un árbol, «a sus pies se postraba su hija para llorar a su madre perdida» (Gallego, 2015: 249). Su viudo se volvió a casar y su hija se encontró con una madrastra y dos hermanastras que la esclavizaban. Esta descripción se corresponde con el cuento de *Cenicienta* de los hermanos Grimm, en el que Cenicienta planta en la tumba de su madre un brote (Grimm, 1999:191): «y luego lloró hasta que las lágrimas cayeron sobre él y lo regaron; y el brote creció, convirtiéndose en un hermoso árbol. Cenicienta iba allí tres veces al día a rezar y a llorar». La madrastra y las hermanastras forman parte del

imaginario colectivo elaborado a partir de Disney.

Otras referencias textuales, otros hipotextos, no son fácilmente reconocibles para los lectores y lectoras. En la secuencia 39 también aparece una muchacha transformada en cervatillo por el hechizo de una bruja malvada (Gallego, 2015:137). El mismo encantamiento aparece en el cuento *Hermanito y Hermanita* de los hermanos Grimm publicado en 1817 (Grimm, 2012:42-43).

En la secuencia 10 se habla del «asno que deja caer piedras preciosas cada vez que sacude las orejas» (Gallego, 2015:40), que guarda relación con el cuento de los Grimm *La mesa, el asno y la vara maravillosa*, en el que un asno echaba monedas de oro por delante y por detrás. En la secuencia 13 se alude al cuento de los hermanos Grimm *El pájaro de oro*. Y en la secuencia 22 se pide al hada «que convierta en rana» a su aya, evocando al cuento de *El príncipe rana* de los Grimm (Gallego, 2015:86).

En la secuencia 30 (Gallego, 2015:110) se alude a «una princesa que no sabía reír», personaje del cuento de los hermanos Grimm de *El ganso de oro*, publicado en 1812.

El personaje del «príncipe oso» aparece en la secuencia 39, titulada «La bruja despechada», un personaje del cuento *Blancanieves y Rosarreja* de los hermanos Grimm (2012:95), publicado en 1827. Carmen Martín Gaité lo incluyó en su recopilación *El príncipe oso y otros cuentos españoles* (1984).

En la secuencia 134, se alude a los «zapatos de hierro» (Gallego, 2015:454-455), y una sugerencia de castigo en la secuencia 136 es la siguiente (Gallego, 2015:462): «¡Que pongan sobre las brasas esos zapatos de hierro y la hagan bailar con ellos hasta que reviente».

Una referencia a los zapatos de hierro aparece en un cuento anónimo español compilado por Adolfo Díez



(s/f). Y también al cuento de *Blancanieves* de los hermanos Grimm, en el que calzarle los zapatos de hierro es el final que le espera a la madrastra, a la bruja (Grimm, 1999:271). También Andersen, en su cuento *Los zapatos rojos*, une el calzado a la maldición de bailar hasta quedar «pálida y fría» (Andersen, 1973:175). Bailar hasta morir. Porque como defiende el rey Vestur: «la bruja debe morir» (Gallego, 2015:462). Sheldon Cashdan, en su obra del mismo título, argumenta (Cashdan, 2000:37-44):

«¿Por qué debe morir la bruja? ¿Y por qué debe morir de ese modo tan horrible? Las respuestas a estas preguntas no se encuentran en los relatos mismos, sino en el lector. Los cuentos de hadas puede que sean unas aventuras encantadoras, pero también se ocupan de un conflicto universal: la lucha interior del yo entre las fuerzas del bien y las fuerzas del mal. Nacida de una primitiva dinámica psicológica llamada *splitting*, la lucha tiene sus orígenes en las más tempranas interacciones entre madre e hijo [...] la buena madre viene a ser sentida menos como una figura interna y más como parte del yo (el yo bueno), mientras que la mala madre es sentida como la parte negativa del yo (el yo malo). No estamos hablando aquí de malas madres *per se*, aunque haya, desde luego, madres que desatienden y maltratan a sus hijos. Hablamos más bien de los desdoblamientos que naturalmente ocurren en el yo, y que se desarrollan a partir de las tentativas de los niños pequeños para conciliar en los inicios de su vida las experiencias maternas conflictivas.

»Por eso, los caracteres femeninos aparecen de forma tan destacada en los cuentos de hadas, y por eso hay muchas más brujas

que ogros, y sensiblemente más hadas madrinas que hados padrinos [...]. Para que un cuento de hadas tenga éxito —para que lleve a cabo su propósito psicológico— la bruja debe morir, porque es la bruja la que encarna la parte pecaminosa del yo. Los cuentos de hadas son famosos por sus finales felices [...] Una vez que la bruja muere, todos viven felices para siempre jamás».

Concepción Torres evidencia el nuevo tratamiento que se ha dado a la figura de la malvada madrastra y a la de la bruja en las dos lecturas que se han hecho de *Blancanieves* y de *La Bella Durmiente* en la serie de televisión estadounidense, estrenada en 2011, *Once upon a time*, destacando los personajes de Regina/the Evil Queen y Maléfica, en donde se nos revela la historia desde el punto de vista del hada. Destaca Torres que la revisión de las versiones clásicas no busca eliminar ese matiz de maldad que ambos personajes comparten, sino darnos una explicación de por qué actúan como lo hacen, qué es lo que ha ocurrido antes, argumentando un aspecto muy relevante que puede ser una referencia del tratamiento del comportamiento del hada en *Todas las hadas del reino* (Torres, 2015:46-48):

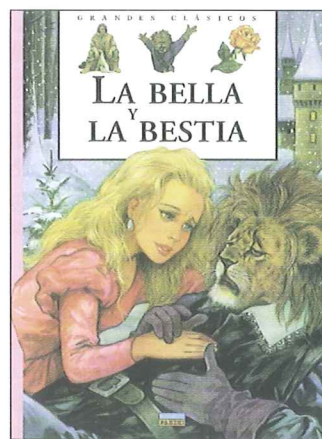
«*Once upon a time*, donde se justifica la animadversión que Regina siente por Blancanieves al presentarnos su propia versión de la historia antes de la que ya conocemos [...], frente al narrador tradicional que nos ofrece un punto de vista parcial: el de la heroína o el del pueblo que la ensalza, en las reescrituras se nos ofrece una perspectiva mucho más amplia y se añade información que justifica el modo de actuar de las hasta ahora reconocidas villanas. [...] En estas nue-

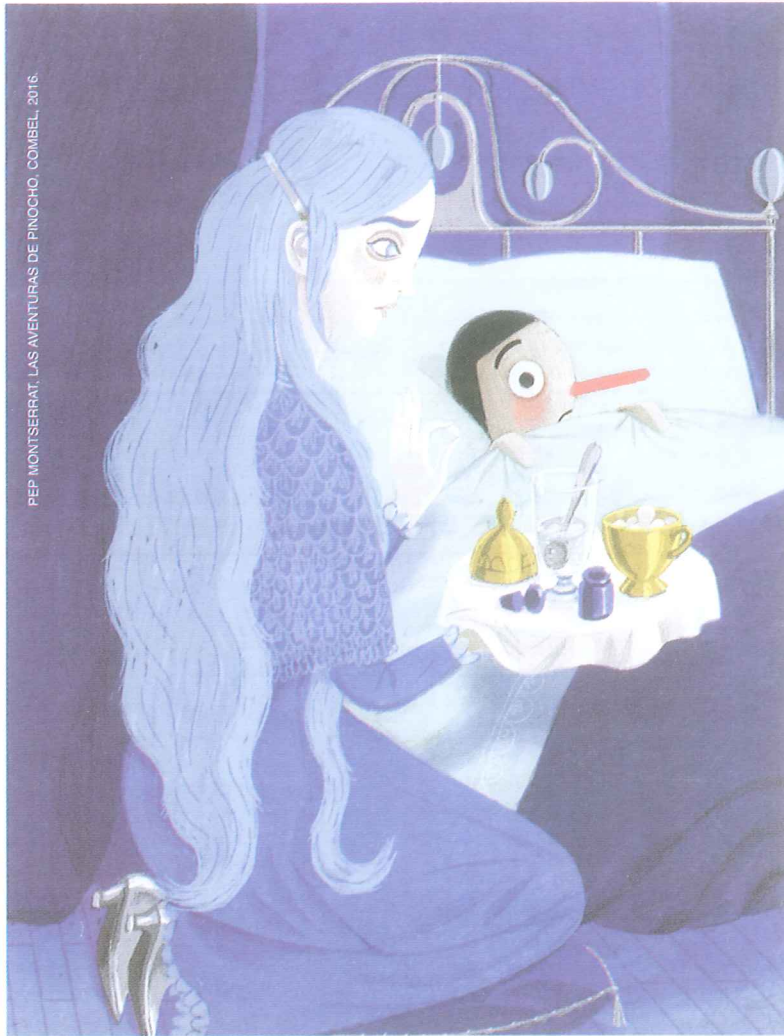
vas versiones las mujeres no se enfrentan a las jóvenes por competir en belleza o en poder, sino por el hombre que consideran su amor verdadero. Esta nueva visión solo puede ser entendida en el nuevo contexto [...] en el momento en el que se recogieron las versiones clásicas la mujer estaba sometida al matrimonio por conveniencia».

Huellas literarias procedentes de diversas culturas

Se incluyen en este grupo hipotéticos reconocibles por versiones cinematográficas, sobre todo de Disney, o adaptaciones literarias. En la secuencia 22 se alude al genio de la lámpara, en referencia a la historia de Aladino, una de las historias de *Las mil y una noches*.

La Bella y la Bestia aparece en la secuencia 38, cuando se señala «Conoces la historia del príncipe monstruoso y de la hermosa joven que deshizo el hechizo» (Gallego, 2015:135). El cuento ha tenido distintas versiones, su origen se sitúa en una historia de Apuleyo, incluida en su libro *El asno de oro*, titulada «Cupido y Psique». La primera versión publicada en 1740 es de Madame de Villeneuve; otras fuentes atri-





PEP MONTSERRAT. LAS AVENTURAS DE PINOCHO. COMBEL. 2016.

buyen a Straparola la recreación en 1550. La versión escrita más conocida fue una revisión publicada en 1756 por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont.

En la secuencia 71 se alude a un cuento de hadas inglés *Jack y las habichuelas mágicas*, atribuido a Tabart (1807), con una versión anterior *La historia de Jack Spriggins y el frijol encantado* (s/f), (Gallego, 2015:177): «Lo primero que vio Camelia al llegar al huerto fue el tallo gigantesco de una planta cuyas hojas más altas se perdían entre las nubes».

Otro personaje es el Lobo, habitante del Bosque Ancestral. Su descripción aparece en la secuencia 82, y es la siguiente (Gallego, 2015:280):

«No es un lobo cualquiera [...] ¿Conoces a los lobos de los cuentos? ¿Esos lobos de inteligencia retorcida, que hablan, trazan pla-

nes complejos para cazar a sus presas y lo mismo devoran cerdos que niños perdidos? [...] Imagina un lobo de este tipo que ha sobrevivido a todo eso. A los adversarios más fuertes y astutos que se han cruzado en su camino. Un lobo tan grande, feroz, malvado e inteligente que ningún cazador ha sido capaz de matarlo jamás... en sus más de mil años de existencia».

La capacidad de transformación del lobo, unida a su velocidad, en una descripción casi cinematográfica, genera una gran tensión en la secuencia 88, en la que Asteria/Caperucita se interna en el bosque (Gallego, 2015:300-302):

«Descubrió aliviada, una figura humana avanzando hacia ella. [...] Las últimas luces del cre-

púsculo iluminaron su silueta, alta, robusta y ligeramente desgarbada. A Asteria le pareció que caminaba un poco encorvado, y que había un cierto brillo siniestro en sus ojos oscuros y en su sonrisa, enmarcada por una barba de varios días. Su cabello era también negro y vetado de gris; [...] no pudo determinar su edad porque, si bien sus rasgos eran juveniles, había algo en él, tal vez su gesto, o quizá su mirada, que sugería que se trataba de alguien mucho más viejo. [...] Miró hacia atrás, inquieta y comprobó que el hombre no se había movido. Pero, justo en ese momento, lo vio cambiar. Fue instantáneo. Pareció que su figura aumentaba de tamaño, pero aquel estado intermedio entre una forma y otra duró menos que un parpadeo. [...] gritó, aterrorizada al descubrir de pronto que una inmensa bestia, negra como la noche, se abalanzaba sobre ella con las zarpas por delante. Sus ojos, amarillos y brillantes, como ascuas, rezumaban una maldad antigua y sanguinaria, y sus colmillos, relucían en las sombras, ávidos de carne humana».

Perrault (2001:123) muestra un lobo voraz y hambriento, un lobo que se come a Caperucita, advirtiendo: «No hay que extrañarse de la broma / De que a tantas el lobo se las coma». Y el lobo de los Grimm (1999:119), sacia «sus viles apetitos». Sheldon Cashdan (2000:89) destaca el apetito voraz, el ansia incontrolada del lobo como personaje de los cuentos de hadas.

Respecto al bosque, Maria José Punte destaca (2013:289 y 299):

«El bosque funciona como un lugar que da albergue a los monstruos y a toda clase de especies anormales o desviadas de la espe-



cie. Por eso resulta peligroso. Es en sí mismo una topografía monstruosa en la medida en que genera significados potencialmente contradictorios y que desafían toda reducción racionalista [...]. En ese sentido también se puede comprender su uso admonitorio, ya que al igual que los monstruos, a partir de la configuración de esferas antagónicas que aúnan en el imaginario lo sagrado y lo profano, o lo terreno y lo sobrenatural, el bosque se planta como el territorio de la advertencia. [...] El bosque, como paisaje de la infancia, es retomado porque exhibe una estructura de pliegue, que aúna las nociones de altura y abismo, de profundidad, de permanente oposición entre fondo y forma. No se ve todo lo que circula en él; esconde más de lo que muestra. Esto lo convierte en un espacio cuyas características principales son la ambigüedad y el peligro».

La huella intertextual también va unida a hipotextos que no son fácilmente reconocibles, e incluso, que no son reconocidos por el lector o lectora. Entre los personajes que podemos incluir en este apartado, en la secuencia 37 se alude a «un desafortunado muchacho que había sido transformado en asno» (Gallego, 2015:130), relacionado con *Las Metamorfosis* de Apuleyo, también conocida como *El asno de oro*, escrita en el siglo II, adaptación de un original griego. Nuevamente, en la secuencia 99 aparece una referencia al mundo clásico, en concreto una cierva que alimenta a la princesa, aunque en este caso la transformación del hada le devuelve su apariencia humana (Gallego, 2015:340). Recordemos a la loba que alimenta a Rómulo y Remo, o en la mitología griega, el personaje de Télefo, que fue amamantado por una cierva.

La gallina de los huevos de oro (Gallego, 2015:40), aparece en la secuencia 10, aludiendo al personaje de una fábula atribuida a Esopo, que vivió en torno a los siglos VII -VI a. C. En el siglo XVIII, Samaniego escribió una versión el año 1781 y, en Francia, otro fabulista, Jean de La Fontaine, en el mismo siglo escribió otra versión.

Las «chicas-foca» (Gallego, 2015:9), aparecen en la secuencia 1, inspiradas en las *selkies* o *selchies*, y son unas criaturas mitológicas del folklore feroés, islandés o irlandés, (en este caso las denominan roanas) y escocés. En el dialecto de las islas Orcadas, *selch* significa «foca», y en Islandia se cuenta el cuento de *La Piel de Foca*. En Wikipedia nos informan de que las «chicas foca» son unas criaturas que tenían el poder de deshacerse de su piel de foca y transformarse en hombres o mujeres muy bellas. Cuando se transformaban ocultaban su piel. Si un ser humano encontraba esa piel podía exigirle a él o la *selkie* que se casara con él/ella. En ese caso le correspondía al humano esconder la piel, porque si el/la *selkie* la encontraba debía abandonar a su familia, aún en contra de su voluntad, y regresar al mar.

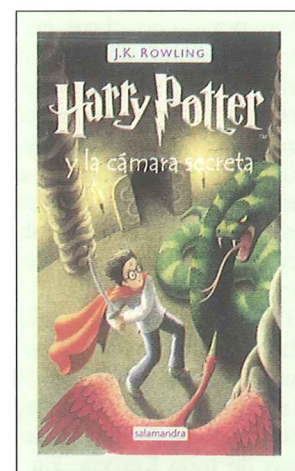
En la secuencia 107, el príncipe Adalerto obliga a trabajar haciendo aparecer dulces y pasteles hasta la extenuación a su hada madrina, Azalea, durante setenta y siete días y noches. No se volvió a ver al hada. Pero tampoco al príncipe. Gallego escribe (2015:370):

«Lo buscaron incansablemente por Todo el reino, sin éxito. Setenta y siete días después alguien depositó en su habitación los restos de un pequeño esqueleto blanco [...] de alguna manera todo el mundo acabó por enterarse del detalle más macabro de aquel descubrimiento: había marcas de dientes humanos en aque-

llos huesos, como si alguien los hubiese roído».

La referencia al canibalismo puede ser la Baba Yaga de los cuentos rusos y eslavos. Jack Zipes subraya su omisión en la mayoría de los estudios sobre cuentos de hadas realizados en Estados Unidos y Europa occidental, subrayando que la Baba Yaga puede ayudar a esclarecer la relación entre diosas, brujas y hadas y destacando (2014:136-137):

«Una Baba Yaga es inescrutable y tan poderosa que no le debe fidelidad al diablo, a Dios, ni siquiera a sus narradores. De hecho, se opone a las deidades y creencias judeocristianas y musulmanas. Es una mujer dueña de sí misma, una madre partenogénica, y decide caso por caso si ayudará o matará a la gente que llega a su choza, que se desplaza sobre patas de gallina. Presenta las características y tendencias de las brujas occidentales, demonizadas por la Iglesia cristiana; a menudo son bellas y seductoras, crueles y malvadas. Con el tiempo, se restó importancia a la belleza de las brujas en la mayoría de los países europeos y la bruja

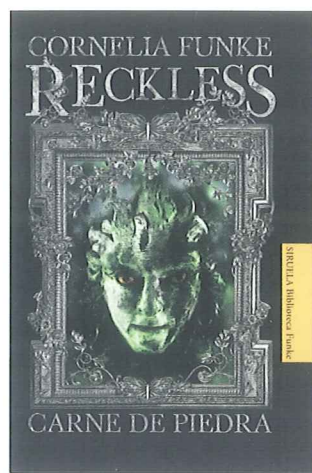


pasó a compararse con una vieja fea. Baba Yaga se despatarra en su choza y tiene rasgos espantosos: senos caídos, una horrible nariz larga y afilados dientes de acero. Se alimenta de sangre rusa y tiene hábitos de canibalismo. Su presa principal son los niños y las mujeres jóvenes, pero a veces amenaza con devorar a un hombre».

En la secuencia 118 se alude al «ogro Barbaverde» (Gallego, 2015:411), que puede relacionarse con «El Ojaranco», personaje de la mitología de algunas zonas de España, un ogro con un solo ojo, protagonista de numerosos cuentos y leyendas tradicionales, que proviene del Cíclope que aparece en la Odisea de Homero. Estos seres mitológicos aparecen también en los cuentos recopilados por Antonio Rodríguez Almodóvar, *El ojáncano* y *El ojanco* (2000: 320-327).

La sala de las estatuas a las que alude Gallego (2015:418), hace referencia a un cuento de la tradición oral iraní, en el que los príncipes aparecen convertidos en piedra (Haghiroosta-Pedrosa, 2010:122) y también a un personaje de la mitología griega, Medusa, un monstruo femenino del inframundo, que convertía en piedra a aquellas personas que la miraban fijamente a los ojos.

Un personaje clave en la novela *Todas las hadas del reino* es el zorro. Laura Gallego explica en su web que se inspiró en el zorro protagonista del *Roman de Renard* (Gallego, 2015): «El nombre de Ren está sacado de un personaje muy conocido en los cuentos populares franceses: el zorro Renard». El *Roman de Renard* es un conjunto de poemas datados entre los siglos XII y XIII, que parodian la épica y la novela cortesés. Están ambientados en una sociedad animal que imita a la humana. Renard protagoniza una gran cantidad de fábulas antropomórficas de toda Europa. En Wikipedia



se informa de que Renard: «es el zorro travieso, personaje principal de los relatos. Complejo y polimorfo».

Diana L. Gómez-Chacón (2014:43) argumenta que representa uno de los más célebres antihéroes de la literatura medieval y que a lo largo de la Baja Edad Media se convierte en un instrumento de crítica clerical, de la que hoy, al ser transformado en un cuento infantil carece. También señala (2014:43 y 54):

«El *Roman de Renard* es una epopeya animal, creada hacia 1176 por el francés Pierre de Saint-Cloud y protagonizada por el zorro Renard, en la que la lucha entre la burguesía y el feudalismo, y la crítica clerical hallan su mejor expresión literaria [...], tal y como ha apuntado J. Batany, el *Roman de Renard* no ha de ser concebido como una epopeya en la que los animales son objeto de un proceso de antropomorfismo, sino de una obra en la que personajes esencialmente humanos sufren un zoomorfismo tras el cual se oculta su verdadera identidad».

En *Todas las hadas del reino* el personaje de Ren, el zorro Ancestral también puede transformarse y así se muestra, por ejemplo, en la secuencia 134 (Gallego, 2015:50), explicando

su origen en la secuencia 13 (Gallego, 2015:50-51):

«Ren era uno de los Ancestrales, animales sabios que habían poblado los bosques del Antiguo reino en tiempos remotos. [...] Eso había sido naturalmente, antes de la llegada de las hadas madrinas. Con el paso de los siglos, los Ancestrales se habían ido alejando cada vez más del mundo civilizado, ocultándose en las profundidades de los bosques más antiguos. Pocos de ellos se molestaban ya en hablar con las personas. Y mucho menos en mezclarse con ellos adoptando forma humana. Ren era [...] una notable excepción [...] Ren era un alma errante que viajaba por los reinos humanos por el simple placer de hacerlo, mezclándose con las personas como si fuera uno más, y aprovechándose de su confianza para engañarlos o burlarse de ellos. [...] aunque parecía humano, no lo era en absoluto».

Pero, además, Ren explica en la secuencia 85 la importancia del Bosque Ancestral para él (Gallego, 2015, pp. 290-291) «El último refugio para los seres como yo». Es un lugar peligroso para las personas, que no son bienvenidas nunca, como se refleja en la secuencia 81: (Gallego, 2015: 277). Ligado a este entorno también está el ya citado Lobo Ancestral.

La huella de la LIJ

Nuevamente encontramos referencias intertextuales reconocibles por las lectoras y lectores desde el cine o las adaptaciones literarias, aunque no hayan leído algunas obras originales. La referencia a Andersen es sobre *La princesa y el guisante*. Se alude a ella en la primera secuencia del libro, «Nada de guisantes bajo el colchón»



(Gallego, 2015:10). Hans Christian Andersen publicó el cuento en 1835 (1973:53-54).

En la secuencia 123, se alude al personaje de *Pinocho* de Carlo Collodi, publicado entre 1882 y 1883 en Italia, en el *Giornali per i Bambini*. En España lo publicó por primera vez la editorial Calleja. Y así escribe Gallego (2015:423):

«Un hada madrina que conozco tenía un método infalible para quitarles a sus ahijados el feo vicio de mentir —comentó con frialdad—. Los encantaba para que les creciera la nariz cada vez que faltaban a la verdad».

Se refiere a la niña hada de los cabellos azules que hace crecer la nariz de Pinocho cada vez que, cuando le pregunta, le dice una mentira (Collodi, 1980:101-102).

Gardenia resume por qué ha pasado el tiempo de las hadas (Gallego, 2015:475): «Y se debe a que, en el fondo, los mortales no nos necesitan». Pero como destaca Cashdan (2000:251): «En el fondo, los cuentos de hadas, son una celebración de la vida. Encantan y fortalecen, y son hoy tan intemporales como lo fueron hace cientos de años».

Las referencias que los lectores y lectoras pueden encontrar de la LIJ actual, también son evidentes. Ya hemos hablado de la influencia de la tradición oral iraní y de la mitología griega en la sala de las estatuas que aparece en *Todas las hadas del reino*. Pero también hay otras referencias, como los personajes que quedan petrificados por un hechizo en *Harry Potter y la cámara secreta* de J. K. Rowling (1998), en la que un basilisco petrifica a estudiantes de Hogwarts, que posteriormente son liberados del hechizo con mandrágora. Descrito por J. K. Rowling (2001:245), este animal fantástico

petrifica al alumnado que lo mira, pero no directamente a los ojos, sino a través de una cámara de fotos, de un espejo, o en el reflejo del agua. Y también en la trilogía de Cornelia Funke que se inicia con *Reckless: Carne de piedra*, en la que un maleficio transforma en piedra la carne humana (Funke, 2010:22):

«Las heridas del cuello de su hermano habían sanado pero en el antebrazo izquierdo ya asomaba la piedra. Las venas de un color verde pálido, descendían hasta la mano y relucían en la piel de Willy como mármol pulido».

La idea de la transformación de los Ancestrales, el zorro y el lobo, no deja de ser interesante en relación con el personaje de Zorro, una niña que puede transformarse, en la citada trilogía de Cornelia Funke (2010:79):

«Zorro. Su cabello era tan rojo como la piel de zorro, que prefería a la piel humana. Le caía tan largo y tupido sobre la espalda que casi parecía seguir llevando puesto su pelaje. Incluso el vestido, que le cubría la pecosa piel, brillaba a la luz de la luna como la piel de zorro, y su tejido parecía estar confeccionado con el mismo cabello de seda.

»En los últimos meses se había hecho mayor, casi tan deprisa como un cachorro se convierte en zorra. [...] Zorro había acompañado a Jacob durante casi un año sin que éste hubiera visto nunca su figura humana, y era Jacob quien le recordaba que, si permanecía con el pelaje puesto demasiado tiempo, podía perder su figura humana».

Zipes señala la naturaleza híbrida de los cuentos de hadas y la manera en que siguen «tomando, explotando

y nutriéndose de innovaciones en la narración» (Zipes, 2014:36). Respecto al cuento de hadas dice (Zipes, 2014:58):

«Explicar el género se presenta como una tarea poco probable y escurridiza. Pero podemos, en cambio, dilucidar por qué siguen siendo irresistibles y respiran meméticamente en nosotros, ofreciéndonos la esperanza de que podemos transformarnos a nosotros mismos al mismo tiempo que transformamos el mundo».

Sin duda alguna, los cuentos, seguirán formando parte del imaginario literario de las generaciones futuras. Como expresa María Teresa Andruetto (2014:164):

«Cada uno de nosotros construye (para sí, para otros) a lo largo de la vida un relato que constituye nuestra identidad, una narración que nos vuelve únicos [...]. Historia que se alimenta de historias. Innumerables relatos heredados, leídos, escuchados, porque nos alimentamos de ellos tanto como de comida, y porque hacen falta muchos relatos para construir el nuestro.

»De modo que sigamos contando».

El libro de Laura Gallego es una buena muestra de una aproximación al género desde la intertextualidad, tejiendo múltiples conexiones con otros textos considerados como clásicos canónicos pero, además, enlazando con las escritoras de la denominada «tradición perdida».

*Consol Aguilar es Catedrática de Didáctica de la Lengua y la Literatura, del Departamento de Educación de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de la Universitat Jaume I (Castelló).

Referencias

- Aguilar, Consol (2006), «Género y formación de identidades», en *CLIJ* 191, pp. 7-15. <http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=1007025>
- _____ (2015), «Princesas Disney. De los cuentos clásicos a las nuevas interpretaciones culturales», en *CLIJ* 266, pp. 22-35. <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/125804>
- _____ (2015), «Violencia 0 desde 0 en la formación inicial de maestros y maestras: de Barba Azul a la LIJ». En *Actas del Seminario Internacional contra la Violencia de Género, 18-19 de noviembre de 2015*, Castelló: Universitat Jaume I/Generalitat Valenciana/Fundació Isonomia, pp. 11-30. <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/160394>
- Andersen, Hans Christian (1973), *La sombra y otros cuentos*, Madrid: Alianza.
- Andruetto, María Teresa (2014), *La lectura, otra revolución*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Blanco, Olivia (2014), «Nunca te fies del tío Perrault», en *Arenal*, 21(2), pp. 257-269. <http://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/2632>
- Bravo-Villasante, Carmen (1997), *Hadas, princesas, brujas, curiosas, caprichosas, compasivas, madrastras, protectoras, guerreras, valientes... y otras heroínas de Calleja*, Palma de Mallorca: Olañeta.
- Carter, Angela (2014), *La cámara sangrienta*, Madrid: Sexto Piso.
- Cashdan, Sheldon (2000), *La bruja debe morir. De qué modo los cuentos de hadas influyen en los niños*, Madrid: Debate.
- Collodi, Carlo (1980), *Las aventuras de Pinocho*, Madrid: Alianza.
- «Definición de Ojancano» (2007), en el blog *La historia con mapas*, 1 de noviembre. <http://www.lahistoriaconmapas.com/historia/historia2/definicion-de-ojancano/>
- Díaz Armas, Jesús (2003), «Aspectos de la transtextualidad en la literatura infantil», en Mendoza, A.-Cerrillo, P. (coord.), *Intertextos: aspectos de la recepción del discurso artístico*, Cuenca: Ediciones de la UCLM, 61-98.
- Díaz-Plaja, Ana (2002), «Les reescriptures a la literatura infantil i juvenil dels últims anys», en Colomer, Teresa (ed.), *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis*, Barcelona: ICE de la UAB, pp. 161-170.
- Díez Gómez, Adolfo (comp.) (s/f), *Los zapatos de hierro*, La Fundación El Libro total (sic) Editorial. http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=511_587_1_1_511
- Fernández, Carolina (2004), «Cuentos de hadas y feminismo: a la emancipación por la fantasía», en *Platero: Revista de Literatura Infantil-Juvenil y Animación a la Lectura* 142, pp. 17-33. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=854205>
- Funke, Cornelia (2010), *Reckless. Carne de Piedra*, Madrid: Siruela.
- Gallego, Laura (2015), *Todas las hadas del reino*, Barcelona: Montena.
- _____ (2015), «Curiosidades». <http://www.lauragallego.com/libros/novelas-independientes/todas-las-hadas-del-reino/curiosidades/>
- Garrido, Vicenta (2015), *Mujeres y hadas. Desde el cuento a las reivindicaciones femeninas*, Jaén: Universidad de Jaén.
- Geli, Carles (2013), «Reina de la aventura», en *El País Semanal*, 1 de abril. http://elpais.com/elpais/2013/04/01/eps/1364827008_238777.html
- Gómez-Chacón, Diana L. (2014), «El Roman de Renard». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VI (12), pp. 43-62. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-12-06-06.%20Roman%20de%20Renard.pdf>
- González, Javier (2012), «Intertextualidad y desarrollo de competencias comunicativas y narrativas», en *Revista iberoamericana de Educación*, 60(3), 1-12. <http://rieoei.org/deloslectores/5086Glez.pdf>
- Grimm, Jacob y Wilhelm (1999), *Cuentos*, Madrid: Alianza.
- _____ (2012), *Hermanito y hermanita y otros dieciséis cuentos que no están en los libros*, Madrid: Nórdica Libros.
- Haghoosta, Maryam y Pedrosa, José Manuel (2010), *Los príncipes convertidos en piedra y otros cuentos tradicionales persas*, Guadalajara: Palabras del Candil, pp. 122-128.
- Ibarra, Noelia (2007), «Entrevista a Laura Gallego», *Primeras Noticias. Revista de Literatura* 224, pp. 103-105. <http://www.centropc.com/entrevista-a-laura-gallego/>
- Imaz, Virginia (2013), «Lo que cuentan los cuentos. Sobre el sexismo en los cuentos tradicionales» en el *Blog de Virginia Imaz Quijara, sobre el arte y el oficio de contar. // Euskarazko testuak Nerea Elustondori esker*. 24 de abril. <https://virginiaimaz.wordpress.com/2013/04/24/lo-que-cuentan-los-cuentos-sobre-el-sexismo-en-los-cuentos-tradicionales/>
- Lasarte, Gema y Aristizabal, Pilar (2014), «Leyendo el género: Mariasun Landa», en *Ocnos*, 12, pp. 149-169.



- http://dx.doi.org/10.18239/ocnos_2014.12.08
 «La verdadera historia de Jack y las habichuelas mágicas».
http://es.creepypasta.wikia.com/wiki/La_verdadera_historia_de_Jack_y_las_habichuelas_m%C3%A1gicas
 «La Bella y la Bestia». https://es.wikipedia.org/wiki/La_Bella_y_la_Bestia
 «Las Metamorfosis (Apuleyo)».
[https://es.wikipedia.org/wiki/Las_metamorfosis_\(Apuleyo\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Las_metamorfosis_(Apuleyo))
 Martín Gaité, Camen (1984), *El príncipe oso y otros cuentos españoles*, Barcelona: Noguer
 «Medusa». [https://es.wikipedia.org/wiki/Medusa_\(mitolog%C3%ADa\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Medusa_(mitolog%C3%ADa))
 Mendoza, Antonio (2007), «Escrito sobre escrito: La literatura infantil y sus redes textuales», en *Letras Peninsulares*, 20(1), pp. 91-118.
 _____ (2008), *El cuento y sus aportaciones al intertexto del lector*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cuento-y-sus-aportaciones-al-intertexto-del-lector—0/html/1ac78633-5d22-4a5d-b117-70d0b8b2edb0_3.html
 «Once upon a time».
[https://es.wikipedia.org/wiki/Once_Upon_a_Time_\(serie_de_televisi%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Once_Upon_a_Time_(serie_de_televisi%C3%B3n))
 Pérez, Jesús Eloy (2015), «LIJ. Las que cuentan. Narradoras en la literatura infantil y juvenil Española», en *Espéculo* 55, pp. 11-28.
https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/LIJ_Formacion_lectora_educacion_estetica_Especulo_55_UCM_2015.pdf
 Pérez Gil, María del Mar (2013), «El cuento de hadas feminista y las hablas manipuladas del mito; de la literatura a las artes visuales», en *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, 5, pp. 173-197.
<https://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/42933>
 Perrault, Charles (2001), *Cuentos completos*, Madrid: Alianza.
 Punte, María José (2013), «El retorno a los bosques encantados; infancia y monstruosidad en ficciones del sur», en *Aisthesis* 54, pp. 287-301.
http://www.redalyc.org/pdf/1632/Resumenes/Resumen_163229341017_1.pdf
 Rodríguez Almodóvar, Antonio (2000), *Cuentos al amor de la lumbre, I*, Madrid: Alianza.
 Ramón, M.ª del Carmen (2001), «Las hadas modernas en el cuento clásico francés escrito por mujeres: ¿personaje o autor?», en *Théleme. Revista Complutense de Estudios Franceses* 6, pp. 95-107.
<http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL0101110095A>
 «Roman de Renart». https://es.wikipedia.org/wiki/Roman_de_Renart
 Rowling, J. K. (2001), *Harry Potter y la cámara secreta*, Barcelona. Salamandra.
 Sánchez, Sandra (2011), «Relaciones intertextuales y competencia literaria en la obra de Fernando Alonso», en *Ocnos* 7, pp. 7-22.
 DOI http://dx.doi.org/10.18239/ocnos_2011.07.01
 «Selkie». <https://en.wikipedia.org/wiki/Selkie>
 Servén, Carmen (2008), «Canon literario, educación y escritura femenina», en *Ocnos* 4, pp. 7-20.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=259119718001>
 Tatar, María (2004) *Los cuentos de hadas clásicos revisados y anotados*, Barcelona: Ares y Mares.
 Tejerina, Isabel (2005), «El canon literario y la literatura infantil y juvenil. Los cien libros del siglo XX», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-canon-literario-y-la-literatura-infantil-y-juvenil-los-cien-libros-del-siglo-xx-0/html/003f29cc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.htm
 «Télefo». <https://es.wikipedia.org/wiki/T%C3%A9lefo>
 Torres Begines, Concepción (2015), «Soy mala porque el mundo me ha hecho así: la evolución de las malvadas brujas-madrastras de Blancanieves y La Bella Durmiente», en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 55, 43-51.
https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/LIJ_Formacion_lectora_educacion_estetica_Especulo_55_UCM_2015.pdf
 Zipes, Jack (2001), *Romper El Hechizo. Una visión política de los cuentos folklóricos y maravillosos*, Buenos Aires: Lumen.
 _____ (2014), *El irresistible cuento de hadas. Historia social y cultural de un género*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.