

VARIACIONES DE LA BRUJA EN LAS REESCRITURAS DE *LA BELLA DURMIENTE* DE WALT DISNEY PICTURES

VARIATIONS OF THE WITCH IN THE REWRITINGS OF *SLEEPING BEAUTY* BY WALT DISNEY PICTURES

ROCÍO G. PEDREIRA*, CARMEN FERREIRA-BOO**

RESUMEN: Se analiza el diálogo hipertextual entre el hipotexto literario *La Bella Durmiente* de Charles Perrault y las reescrituras fílmicas *La Bella Durmiente* (1959) y *Maléfica* (2014), realizadas por Walt Disney Pictures mediante dibujos animados e imagen real, respectivamente. Además, se comentan los cambios experimentados por el arquetipo hada-bruja Maléfica tras su profundización psicológica y su consideración como protagonista o antagonista. A partir de un diseño metodológico mixto, basado en el análisis de contenido, se categorizan las reescrituras y se comparan los capítulos/secuencias entre la obra literaria y las películas. Los resultados evidencian los juegos intertextuales entre las reescrituras y el cuento, que se ajustan al contexto de producción y tienen en cuenta la preocupación social al representar a las mujeres en el cine. La discusión final destaca la vigencia de los relatos de tradición oral que siguen fascinando a audiencias de todas las edades mediante nuevos lenguajes en auge con potencialidades educativas, como el fílmico, que reinterpreta motivos y personajes, a favor del empoderamiento femenino y la desmitificación del amor romántico.

PALABRAS CLAVE: bruja, cuento popular, Disney, Perrault, reescritura fílmica

ABSTRACT: This work analyses the hyper-textual dialogue between the literary hypotext *Sleeping Beauty* by Charles Perrault and the film rewrites *Sleeping Beauty* (1959) and *Maleficent* (2014), by Walt Disney Pictures in cartoon and live-action respectively. In addition, the changes experienced by the fairy-witch archetype Maleficent after her psychological deepening and her consideration as protagonist or antagonist are discussed. Using a mixed methodological design, based on content analysis, the re-writings are categorized and the chapters/sequences between the literary work and the films are compared. The results reveal intertextual interplays between the re-writings and the story, which are adjusted to the context of production and take into account

* Doctora en Estudios de la Infancia. Profesora interina de sustitución, Universidad de Santiago de Compostela, Lugo, España. Correo electrónico: mariadelrocio.garcia.pedreira@usc.es. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5102-5078>

** Doctora en Filología Gallega. Profesora ayudante doctora, Universidad de La Coruña, La Coruña, España. Correo electrónico: m.fboo@udc.es. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6069-568X>

the social concern in representing women in film. The final discussion highlights the validity of oral tradition tales that continue to fascinate audiences of all ages through new languages with educational potential, such as film, which reinterprets motifs and characters in favor of female empowerment and the demystification of romantic love.

KEYWORDS: witch, folk tale, Disney, Perrault, film rewriting

Recibido: 02.03.22. Aceptado: 18.05.22.

INTRODUCCIÓN

LOS ESTUDIOS estructuralistas sobre los cuentos maravillosos orales, realizados en el siglo XX, han analizado la función de los actantes¹, entendida como la acción que realiza un personaje desde el punto de vista de la significación en el desarrollo de la intriga (Propp, 1974, 2011; Lévi-Strauss, 1992; Brémond, 1964, 1973; Greimas, 1973, 1976). Concretamente, el análisis paradigmático de los personajes del cuento maravilloso los ha identificado como figuras estereotipadas con independencia semántica parcial respecto a los textos concretos donde aparecen, dejando patente su gran adaptabilidad como arquetipos que pueden ser trasladados de un cuento a otro sin complicación (Courtés, 1986) o como tipos genéricos (Hernández, 2006), que carecen de mundo interior y no presentan ninguna alteración de carácter y comportamiento.

Entre los actantes de la esfera del antagonista o agresor se encuentra el arquetipo de la bruja, que ha ido evolucionando desde los mitos y relatos orales más antiguos hasta las manifestaciones artísticas más actuales, como sucede en *La bella durmiente*. Este cuento maravilloso indoeuropeo, síntesis de las tradiciones nórdica, griega y romana, ha dado lugar a diversas versiones medievales europeas, entre las que destacan *Sol, Luna y Talía*, de Giambattista Basile (*Pentamerón*, 1634), *La bella durmiente del bosque*, de Charles Perrault (*Los cuentos de Mamá Ganso*, 1697) y *Rosaspina o La Bella Durmiente*, de Jacob y Wilhelm Grimm (*Cuentos para la infancia y el hogar*, 1812) (Fernández, 1998).

La factoría Disney, basándose en la versión de Perrault, adaptó el cuento al cine en dos ocasiones: en 1959 estrenó la película animada *La be-*

¹ Este concepto se corresponde con los *dramatis personae* de Propp (2011) –agresor, donante, auxiliar, princesa, mandatario, héroe y falso héroe–, vinculados a esferas de acción propias según las distintas funciones que interpreta cada personaje. Greimas (1976) reduce e individualiza los actantes a seis personajes: sujeto, objeto, emisor, oponente, destinatario y ayudante.

lla durmiente, dirigida por Clyde Geronimi, y en 2014 el cineasta Robert Stromberg realizó *Maléfica*, una versión en imagen real que subvierte el contenido psicológico y simbólico del personaje original, centrándose en la vida de Maléfica para explicar su proceso de transformación de hada buena a perversa bruja. Además, en 2019 se estrenó la secuela *Maléfica: maestra del mal*, dirigida por Joachim Rønning.

Con el objetivo de identificar y estudiar las variaciones del arquetipo de la bruja desde el cuento de Perrault hasta las dos reescrituras de Disney mencionadas, el presente trabajo analiza comparativamente cada una de las obras filmicas con respecto a uno de los hipotextos manifiestos del que parten, teniendo en cuenta el aspecto narrativo, estético e ideológico de las producciones.

ANTECEDENTES

La bruja es un personaje presente en cuentos de todas las culturas con connotaciones simbólicas, que tiene sus orígenes en el Neolítico, heredera de entidades mitológicas antiguas como las Erinias. Durante su evolución literaria sufrió un proceso de demonización, desde una imagen sin connotaciones negativas, como mujer sabia, curandera, con conocimientos de alquimia, cábala y astrología, a semejanza de la hechicera Circe, a una imagen esquematizada como mujer fea y vieja, portadora de escoba mágica y sombrero de pico, que emplea ritos, fórmulas y ceremonias mágicas para hacer el mal. Además, debido al rechazo social que genera, vive en lugares solitarios y apartados de núcleos habitados, como el bosque o la montaña, en casas o cuevas misteriosas, llenas de humo, objetos insólitos, sustancias asquerosas y animales repulsivos. El proceso de cristianización durante la Edad Media y la ideología patriarcal deformaron totalmente su carácter de hechicera o maga hasta que se convirtió en la encarnación física y moral de las fuerzas malignas.

Propp (1974, p. 70) diferencia tres formas de maga con características específicas: la maga-donante, cuya variante más característica es el hada madrina, que concede el objeto mágico al héroe y lo ayuda a resolver la aventura; la maga-raptora, que se identifica con la bruja, que rapta a los niños para hacerles daño o comerlos; y la maga-guerrera, que libera a los héroes. En la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) la bruja ha evolucionado en tres modelos básicos: la estandarizada, que mantiene esquemas preestablecidos y popularizados y encarna las fuerzas del mal; la humanizada con

densidad psicológica; y la desmitificada con comicidad y su rol trastocado en obras juveniles e infantiles (Valriu, 1998, 2007).

En *La Bella Durmiente*, a pesar de que las distintas versiones presentan diferencias evidentes, persiste una esencia, una narración común y elementos característicos que permiten su identificación como reescrituras del mito original (Ramiro, 2020). Fernández (1998) destaca la progresiva eliminación de los episodios de canibalismo y violencia, menos aptos para la infancia; el mantenimiento de la dualidad en los personajes femeninos (princesa=bondad, hada vieja=maldad); y la deconstrucción de los arquetipos patriarcales de las primeras versiones escritas a las recientes reescrituras.

Desde una interpretación psicoanalítica, Bettelheim (1975) señala como tema central del cuento la pasividad e inactividad previa al comienzo de la pubertad y el desarrollo de la feminidad, que se manifiestan mediante símbolos y elementos argumentales como la rana, los cien años de letargo, la maldición, la escalera de caracol, la cámara cerrada, el muro de espinos y el beso del príncipe. El hecho de contener un mensaje latente dirigido directamente a la segunda infancia, etapa evolutiva previa a la adolescencia, así como otras características como la brevedad, sencillez o linealidad, han propiciado que las versiones escritas del cuento oral, que buscaba transmitir conocimientos, tradiciones, experiencias y saberes, acabaran formando parte de la LIJ, aunque inicialmente no se dirigía concretamente a estas franjas de edad.

La película-musical animada de 1959, basada en las versiones del cuento de Perrault y de los Grimm, es uno de los grandes clásicos que han convertido a Disney en la productora más rentable, especialmente en cuanto a la creación de películas dirigidas a público infantil o familiar y que mayoritariamente reescriben obras literarias de autor o cuentos orales. No obstante, este gran éxito ha provocado el desplazamiento y/o sustitución en el imaginario colectivo de los hipotextos literarios por estas versiones filmicas. De hecho, Berland (1982), Zipes (1991), Wasko (2001), Pineda (2005) y Míguez (2015a) han acusado a Disney de “secuestrar” estos cuentos y sustituirlos por versiones distorsionadas y domesticadas mediante un proceso de apropiación cultural comúnmente conocido como “disneyficación”, ya que “las películas de Disney parecen contar la misma historia que el cuento literario en el que se basan, pero realmente realizan un número tan significativo de cambios que alteran el modo, el mensaje y la finalidad del cuento” (Vázquez, 2010, p. 96).

Viñolo-Locuviche e Infante del Rosal (2012) explican que el peligro de la proliferación de pantallas que se interponen entre el individuo y su entorno reside en la incapacidad de dominar la imagen, que puede incluso llegar a imponerse al mundo externo. Además, afirman que ya no es posible parar la generación de imágenes, parte indisoluble de la psicología moderna, por lo que se debe contrarrestar con una soberanía sobre sus modos de producción: “lo humano reconocible en ellas no viene dado ya por lo humano representado, sino por la capacidad de dominio y sometimiento de la que el ser humano es capaz sobre sus creaciones” (p. 376).

Si se toma conciencia del poder de las industrias de la comunicación como creadoras de pensamiento y conducta (Osuna-Acedo et al., 2018), la filmografía infantil de Disney ha sido criticada por educar en valores conservadores como el respeto a la autoridad, la jerarquía social, el papel central de la familia nuclear tradicional, la ideología patriarcal, el refuerzo de las diferencias raciales o la desigualdad de clases (López y De Miguel, 2013; Molina, 2015; Marín y Solís, 2017; Zaragoza-Martí, 2020; Monleón-Oliva, 2020a).

El estudio de las reescrituras de los cuentos maravillosos cobró especial interés desde la perspectiva de género, iniciada por la teoría feminista en la década de los 70 con los objetivos de cuestionar y criticar el funcionamiento de la ideología en la construcción de la diferencia sexual y de dejar de cosificar a la mujer, relegada a posiciones narrativas subordinadas (Laguarda, 2006; Iadevito, 2014, Molina García, 2021). Las investigaciones, que se centran en el rol de las princesas, consideran el cine como reflejo de las necesidades, deseos, miedos y aspiraciones de una sociedad en un momento dado; y, por eso, el espectador, mediante identificaciones secundarias, siente el deseo de entrar a la ficción, de formar parte de ella (Hernández-Santaolalla, 2010). El modo de representar a las princesas está condicionado por el modelo de mujer promovido en cada época; constatándose la influencia que estos modelos tienen en la modulación de la femineidad y la educación estética e ideológica de las sucesivas generaciones (Maeda, 2011; Martí, 2013; Míguez, 2015b, Bouza, 2016; Gómez, I., 2017; Porto y Fonseca, 2018; Perera y Bautista, 2019).

Actualmente, las investigaciones confirman un nuevo modelo de princesas empoderadas que Aguado y Martínez (2015) animan a mirar con cierta desconfianza, ya que no está comprobado que estos cambios busquen quebrar las desigualdades generadas por las identidades estereotipadas o si es algo meramente anecdótico con fines comerciales. Por eso, Ferreira (2017) y Monleón-Oliva (2020b) insisten en la necesidad de contar con es-

tudios comparativos de películas con guion adaptado que reescriben narrativas orales que, pese a seguir vivas en el imaginario colectivo, han tenido que adaptarse y mutar, especialmente, en relación a la representación de la mujer.

En todo caso, resulta evidente la complejidad de la relación cine/literatura, desde sus inicios como representación fotográfica de la realidad, hasta la actualidad, como representación artística con lenguaje propio (Pérez, L., 2001). En esta complejidad destaca la problemática de no entender el filme como una realidad nueva y valorar la fidelidad por encima de la creatividad (Baltodano, 2009). No obstante, desde principios de los años ochenta se asentó la idea de las reescrituras filmicas como productos acabados dentro del sistema receptor, interpretándolas desde la investigación y la crítica como formas de arte (Paz, 2004; Gómez, E., 2010; Montenegro, 2014), que establecen un diálogo intertextual con las obras literarias de partida (Stam, 2000, 2005). Así, Hutcheon (2013) define la reescritura filmica desde una doble perspectiva: como producto autónomo y como proceso de apropiación y reinterpretación de algunas partes específicas de una narrativa anterior que adquiere un nuevo significado. Además, la diferencia entre los códigos semióticos del lenguaje literario y filmico hizo operativo el modelo teórico de la intermedialidad, actualización de la noción de transtextualidad de Genette (1987, 1989), a la que se le añaden una serie de recursos metodológicos y herramientas críticas que permiten dar visibilidad a fenómenos que quedaban fuera de la perspectiva del análisis textual (Prieto, 2017).

MATERIAL Y MÉTODO

Teniendo en cuenta las similitudes y diferencias del código semiótico de la literatura y el cine, este trabajo plantea un diseño metodológico mixto, basado en el análisis de contenido, uno de los métodos más recurrentes para el estudio de narraciones audiovisuales, ya que permite investigar documentos de carácter textual y/o verbo-icónico (López-Noguero, 2002; Francescutti, 2019). También se utilizan procedimientos sistemáticos y objetivos de descripción para el tratamiento explícito o implícito del contenido de los mensajes con el objetivo de interpretar sus elementos constitutivos (Mayring, 2000; Bardin, 2002; Cáceres, 2003; Richard, 2009; Piñeiro-Naval, 2020).

En concreto, se realiza un estudio comparativo de la evolución en la representación del arquetipo de la bruja en las tres obras de la muestra:

el cuento *La Bella Durmiente* de Perrault y las dos reescrituras filmicas de Walt Disney Pictures de 1959 y 2014. Además, también se menciona su secuela, *Maléfica: Maestra del Mal* (2019), que toma como referentes los personajes de la película animada y el cuento. Se elige la versión de Perrault porque las dos versiones filmicas indican en los créditos que se basan en ella, aunque también emplean temas y motivos argumentales de la versión de los Grimm², además de diversos elementos mitológicos (Ramiro, 2020).

Siguiendo modelos de análisis basados en la semiótica del relato y la narrativa filmica (Sulbarán, 2000; Sánchez, 2000; López, 2003; Gómez y Marzal, 2006; Pérez, J. A., 2014), esta propuesta se divide en tres fases: identificación de la tipología de reescritura filmica con respecto al hipotexto literario; segmentación comparativa por capítulos/secuencias de la estructura narrativa y sus reescrituras; y análisis de los principales cambios detectados (transformaciones, supresiones y añadidos), centrándonos especialmente en el personaje de Maléfica.

En cuanto a la primera fase, la categorización de las reescrituras se realiza a partir de cuatro perspectivas de análisis que responden a:

- ¿Qué se reescribe? La película selecciona uno o varios personajes trasladados a otras condiciones espacio-temporales y otras tramas; o se contextualiza en el espacio de la obra literaria, pero construye una trama y personajes distintos; o reescribe historia, espacio y personajes, con cambios y desviaciones debidas al cambio de código.
- ¿Cómo se reescribe? Se refiere a:
 - Estética de la imagen audiovisual: animada, realista o mixta.
 - Nivel de dependencia constitutiva, es decir, grado de dependencia y referencialidad con la obra literaria: reescritura ilustrativa, transposicional, interpretativa o libre (Sánchez, 2000).
- ¿Cuándo se reescribe? Son obras coetáneas, si se realizan en contextos de producción próximos, o anacrónicas, si hay una diferencia temporal notable.

² Las diferencias más destacadas entre estas dos versiones afectan a la introducción del sapo y de los libertadores fracasados, la presencia de doce hadas buenas en lugar de siete, el sueño de toda la corte, el beso del príncipe que despierta a la princesa y la eliminación de la segunda parte y la moraleja final; fortaleciéndose e intensificándose los elementos románticos en la versión de los Grimm: la identificación del matrimonio como fuente de felicidad, la heroína como pasiva, virtuosa y bella y el redentor masculino (Fernández, 1998).

–¿Para qué se reescribe? Para entender la intencionalidad de los cambios en el proceso de reescritura fílmica, se emplea la tipología de reescrituras del cuento popular realizada por Valriu (2010), y reinterpretada por Roig y Ferreira (2010), que delimita cuatro posibles usos:

- Uso instrumental: obras con un grado alto de fidelidad al hipotexto literario, cuyos cambios se producen por la distancia de los códigos o del receptor implícito.
- Uso lúdico: obras con distanciamiento intencional paródico de los hipotextos.
- Humanizador: obras con materialización y exploración de posibles historias silenciadas e ignoradas de personajes secundarios o antagonistas, que justificarían sus actitudes en el hipotexto.
- Uso ideológico: obras con el objetivo de transmitir de forma más o menos notoria una determinada ideología o sistema de valores.

Con respecto a la segunda fase, se divide el metraje de cada película en secuencias, entendidas como conjuntos de escenas con unidad dramática, a las que se le asigna una frase cobertura para su identificación y la construcción de la *scaletta*, que permite poner por escrito la información audiovisual para su posterior análisis.

Para la recogida de datos, aparte de la lectura y visionado directo de las obras, se han consultado dos bases de datos cinematográficas: la internacional Internet Movie Database (<https://www.imdb.com/>) y la nacional del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) (<http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/catalogodecine/inicio.html>).

ANÁLISIS COMPARATIVO Y RESULTADOS

Tras la aplicación del modelo presentado, en relación a la primera fase, se puede decir que la película de 1959 es una reescritura interpretativa, anacrónica y de uso instrumental que mantiene en gran medida personajes, espacios e historia del cuento literario; y la producción de 2014, una reescritura libre, anacrónica y de uso humanizador que rescata y recrea el personaje de Maléfica, convirtiéndola en la protagonista.

Los resultados de la segmentación comparativa del cuento y sus reescrituras parten de la división del relato de Perrault en ocho partes o momentos: Nacimiento, Maldición, Espera, Despertar, Hijos, Descubrimiento,

Encargo de la reina y Muerte de la reina. Además, el metraje de la película animada (01:15:00) se dividió en nueve secuencias y el de imagen real (01:30:00), en once fragmentos.

Las nueve secuencias de la película animada se identifican con las siguientes frases-cobertura: Nacimiento, Maldición, Espera, Verdad, Príncipe enamorado, Vuelta a palacio, Secuestro del príncipe, Muerte de la bruja y Final feliz, cuya relación metraje-partes del cuento se muestra en la Tabla 1:

Tabla 1. Correspondencia entre secuencias de la película animada y fragmentos del cuento. Elaboración propia.

Metraje	Secuencia	Fragmento
00:01:45-00:02:55	Nacimiento	Nacimiento
00:02:55-00:15:15	Maldición	Maldición
00:15:15-00:17:45	Espera	Espera
00:17:45-00:39:38	Verdad	Descubrimiento
00:39:38-00:46:38	Príncipe enamorado	-
00:46:38-00:56:32	Vuelta a palacio	-
00:56:32-00:58:50	Secuestro del príncipe	-
00:58:50-01:11:42	Muerte de la bruja	Muerte de la reina
01:11:42-01:15:00	Final feliz	Despertar

En la mayoría de los casos son construcciones análogas, a excepción de la cuarta secuencia. No obstante, se ha decidido confrontarlas, ya que en ambas la antagonista (Maléfica en la película y la reina en el cuento) descubre algo sobre la princesa Aurora: en el primer caso, el paradero donde la escondían las brujas y, en el segundo, la propia existencia de la joven, ya desposada con el príncipe. El hecho de tratarse de una reescritura interpretativa de uso instrumental, con cierta dependencia constitutiva, ha permitido que la segmentación comparativa arroje una serie de resultados interesantes para el estudio, entre los que se destacan:

- En el cuento los reyes deciden invitar a todas las hadas del reino como madrinas de la recién nacida, excepto al hada vieja, puesto que creían que estaba muerta. Cuando se presenta de improviso y no recibe un cubierto de oro macizo como el de las otras hadas, la vieja se enfada y maldice a la niña. Es la séptima y más joven hada quien se esconde cuando sospecha de las intenciones del hada vieja. En la película, las hadas invitadas son tres, Flora, Fauna y Primavera. La cuarta hada, que aparece en el momento de otorgarle los dones a la recién nacida, es presentada como Maléfica, con una apariencia física que difiere visiblemente de las tres hadas buenas a las que desprecia.
- El incremento del protagonismo de las hadas en la película con respecto al cuento es evidente en algunas transformaciones claves de la historia. En el cuento, la princesa se pincha con el huso de una vieja que no conocía la prohibición y que incluso intenta auxiliarla. En la película, las tres hadas deciden contarles a los reyes el plan de Flora de llevarse al bebé a la cabaña del bosque y criarla como si fuera huérfana hasta que cumpliera dieciséis años, evitando cumplir el maleficio. Aunque consiguen pasar desapercibidas, el día del cumpleaños de Aurora utilizan la magia y son descubiertas por el cuervo que sirve a Maléfica, quien transformado en una vieja atrae a la joven con su magia hasta la torre del palacio en la que hila, haciendo que se cumpla el maleficio. Además, se fuerza el regreso a palacio de las hadas con Aurora porque había conocido al príncipe Felipe, con quien estaba comprometida en matrimonio desde su bautizo. Los dos jóvenes se enamoran a primera vista sin saber ninguno quiénes eran realmente. Las intenciones de Aurora quedan truncadas cuando las hadas le confiesan la verdad, tras lo que se resigna a su destino; no obstante, el príncipe se enfrenta a su propio padre dejándole claro que se ha enamorado de una campesina y que piensa desposarla. Cuando las hadas se dan cuenta de lo que ha sucedido realmente, salen en busca del príncipe, quien había sido apresado por Maléfica en su castillo, para que acuda a salvar a la joven.
- El fin del maleficio sucede de manera totalmente distinta en el cuento y en la película. En el relato, las zarzas y matorrales nacen alrededor del castillo de manera mágica y prohíben la entrada a todo aquel que intente acceder hasta la princesa dormida, cuya leyenda había corrido por los reinos vecinos. Una vez pasados los cien años de la maldición, ocurren los hechos predestinados: el amor y la gloria empujan a un joven príncipe hasta la torre, la vegetación se abre a su paso y llega hasta la princesa, que se despierta tan pronto el joven se arrodilla junto a su

lecho. Tras esto, hablan durante horas hasta el anochecer, bajan a cenar después de que toda la corte se haya despertado, se casan y pasan la noche juntos. En la película, Maléfica, gran antagonista de la historia, secuestra al príncipe, envía a sus esbirros para detenerlo, hace crecer los espinos alrededor del castillo e incluso se enfrenta a él, transformándose en un gran dragón, figura presente en el mito nórdico de Sigmund y Brunilda y en el poema occitano de *Blandín de Cornualles* (Ramiro, 2020). Aunque el “príncipe azul” encarnado en la figura de Felipe se reconoce como el gran héroe de la gesta, en la película no es capaz de resolver por sí solo ninguno de los problemas a los que debe enfrentarse, excepto el hecho de querer casarse con una campesina que finalmente resulta ser la princesa con la que está comprometido. Cuando está encerrado es liberado por las tres hadas, quienes derrotan a los esbirros de Maléfica con ayuda de la magia, le ayudan a abrirse paso entre los espinos y lo dotan de una espada y un escudo con los que enfrentarse y defenderse del dragón; además, es Fauna quien con su magia guía la espada hasta el corazón de Maléfica. Tras esto, Felipe accede a Aurora y la despierta con un beso “de amor verdadero”, motivo romántico que junto al final feliz acerca la película animada más a la versión de los Grimm que a la de Perrault.

–El ejercicio de ampliación de la película al enriquecer a los personajes, especialmente en el caso de las tres hadas y Maléfica, contrasta especialmente con el final. En el cuento, tras casarse y pasar la noche juntos, el príncipe se marcha a su reino y miente a sus padres sobre lo sucedido porque teme la reacción de su madre, descendiente de ogros y verdadera antagonista, hacia su amada. Después de dos años, príncipe y princesa, sin nombres propios que los especifiquen, tienen dos hijos: Aurora y Día. Tras la muerte de su padre, el príncipe accede al trono y confiesa toda la verdad. La reina madre urde un plan para terminar con la vida de la princesa y sus hijos que fracasa y provoca que, cuando el joven rey le pide explicaciones, ella misma se arroje por rabia al barreño con sapos, víboras, culebras y serpientes que tenía preparado. En la película, la muerte de Maléfica y el fin del maleficio lleva directamente al desenlace con final feliz, omitiendo la representación audiovisual de algunos de los pasajes más sangrientos y violentos del hipotexto literario.

En el caso de la película en imagen real, las once secuencias se identifican como: Infancia del hada, Batalla, Traición de Stefan, Transformación

del hada en bruja, Maldición y huida, Venganza de Stefan, Hada madrina, Arrepentimiento, Fin de la maldición, Muerte del rey y Final feliz. Se relacionan con los distintos fragmentos del cuento en la Tabla 2:

Tabla 2. Correspondencia entre secuencias de la película en imagen real y los fragmentos del cuento. Elaboración propia.

Metraje	Secuencia	Fragmento
00:00:30-00:09:13	Infancia del hada	-
00:09:13-00:14:00	Batalla	-
00:14:00-00:22:00	Traición de Stefan	-
00:22:00-00:25:57	Transformación del hada en bruja	-
00:25:57-00:38:28	Maldición y huida	Nacimiento Maldición
00:38:28-00:40:15	Venganza de Stefan	-
00:40:15-00:51:02	Hada madrina	Espera
00:51:02-01:01:55	Arrepentimiento	Descubrimiento
01:01:55-01:17:40	Fin de la maldición	Despertar
01:17:40-01:25:42	Muerte del rey	Muerte de la reina
01:25:42-01:28:35	Final feliz	-

La producción, protagonizada por una Maléfica empoderada y protagonista de su trama, se aleja notoriamente del hipotexto literario para construir un relato ideológicamente diferente, que responde al proceso de humanización de la bruja y se asienta sobre los fuertes lazos afectivos que establece con la joven Aurora. Los resultados de la segmentación más relevantes, en relación a la construcción del personaje de Maléfica, son los siguientes:

–Aunque la película animada ya perfila algo los arquetipos del relato de Perrault, la producción en imagen real sitúa a Maléfica como protagonista absoluta, centrando la trama en su evolución desde joven y bondadosa hada hasta temida bruja malvada, provocada por la traición del que creía su amado. Las conexiones intertextuales con el texto de Perrault y la película animada quedan patentes desde la presentación de la trama, cuando la voz *en off* inicia la historia: “Narremos una historia ya sabida, para saber hasta qué punto la conocéis” (secuencia 1). Se presenta al hada Maléfica y al ambicioso Stephan, un huérfano que sueña con vivir en el castillo, quienes se conocen de niños. Su amistad crece según pasan los años hasta que, a los dieciocho años, Stephan le da un beso, acerca del cual el narrador adelanta que se demostrará que no era “de amor verdadero”. Ya adultos, el mundo idílico y bondadoso de las ciénagas contrasta con la ambición y la desconfianza propia del de los seres humanos, pues el ejército del rey emprende un ataque que termina en derrota. En su lecho de muerte decide conceder el trono y la mano de su hija a quien mate a Maléfica. Stephan decide romper la confianza del hada y, aprovechándose del amor que esta le profesa, la engaña y le corta las alas, que ofrece al rey como prueba de que ha sido vengado. Stephan se desposa con la princesa y sube al trono. Maléfica, mutilada y débil, salva a un cuervo de la muerte y lo convierte en su siervo, quien le informa de las motivaciones de Stephan y actúa como voz de su conciencia, sobre todo en momentos de rabia y rencor. El corazón de Maléfica se oscurece por completo, sumiendo a las ciénagas en la oscuridad y sometiendo a las demás criaturas.

–Tras una presentación extensa y totalmente autónoma con respecto a los hipotextos precedentes, sucede la escena del maleficio de la pequeña Aurora para vengar la traición del rey Stephan. Aunque las hadas no son bien recibidas, el rey permite a tres de ellas acceder a la ceremonia –Clavelina, Violeta y Fronda– ya que traen dones para la pequeña. Algunos cambios sutiles, pero de vital importancia en la trama, se relacionan directamente con los deseos de las hadas: cuando le toca el turno a Fronda, se intuye que le va a conceder encontrar el amor verdadero, pero es interrumpida por Maléfica, que maldice a la princesa con pincharse y caer en un sueño profundo del que jamás despertará. Tras la súplica de Stephan, el hada añade que el sueño mortal solo terminará con un beso de amor verdadero, sin que ningún poder pueda cambiarlo, ni siquiera el don de una de las otras hadas. El tono irónico del hada y la manera de proceder y terminar el hechizo ya se intuía en

la versión animada, cuando Maléfica tiene encerrado al príncipe Felipe y le descubre quién es la campesina de la que se ha enamorado a través del relato de un héroe destinado a salvar a la princesa y que falla en su propósito con respecto al poder infinito del “amor verdadero”.

–El cambio radical de Maléfica y la nueva trama provocan modificaciones sustanciales en la personalidad de las tres hadas. La bondad, la preocupación maternal hacia la pequeña Aurora y la importancia de sus acciones para el triunfo del héroe son sustituidas por una caracterización paródica e irrisoria. La pequeña Aurora queda al cuidado de las tres hadas por orden del rey y la incompetencia de estas en los cuidados del bebé lleva a Maléfica a acercarse a la princesa, que actúa como si fuera su hada madrina y protectora. Además, en el desenlace, cuando las hadas llevan la corona de reina de las ciénagas a Aurora, demuestran nuevamente la carencia maternal con respecto a la película animada, pues expresan que “ofrecemos esta corona a nuestra pequeña Aurora, por quien sacrificamos los mejores años de nuestra vida...”.

–Al igual que en el cuento, el despertar de la joven no supone el final de la historia, y el enfrentamiento entre las fuerzas del mal y del bien es posterior. Una vez que Aurora duerme, las tres hadas llevan al príncipe Philip, al que había conocido unos instantes antes en el bosque, para despertarla con un “beso de amor verdadero”. En esta ocasión el príncipe es reticente a besarla, pues apenas la conoce; y, aunque termina accediendo, Aurora no despierta. Entonces entra Maléfica llorando muy afligida y provoca el fin del maleficio. Diaval, que presencia la escena, afirma que “no hay amor más verdadero”. A partir de ahí, la tensión aumenta hasta el clímax con el enfrentamiento entre Maléfica y el rey. Aurora rompe la vitrina donde estaban las alas de Maléfica, quien se encara con Stephan, aunque termina perdonándole la vida. Pero Stephan insiste en atacarla y muere al caer al vacío. El dragón, introducido en la película animada, es ahora interpretado por Diaval y se intercambian los roles: Maléfica y el cuervo representan las fuerzas del bien, Stephan y su ejército las del mal, siendo donante Aurora al posibilitar la victoria del hada, de igual modo que Fauna, Flora y Primavera en la película animada. Así, el personaje de Philip queda en segundo plano.

En 2019 se estrena la secuela *Maléfica, maestra del mal*, que no se puede considerar reescritura, pues en el análisis comparativo no hay suficientes referencias intertextuales para poder deconstruir la trama y confrontarla

con las anteriores, aunque en los créditos se indica que la historia se basa en personajes de la película animada y en el cuento de Perrault. Sin embargo, supone una intensificación de los cambios ideológicos introducidos por su predecesora en cuanto al uso humanizador, y los cambios en las construcciones sociales y el sistema de valores de los contextos de producción de ambas, como se puede ver en los siguientes aspectos:

- Después de una secuencia introductoria que adelanta los eventos de la trama, la voz narradora inicia la historia igual que la película anterior, refiriéndose a la presencia de los personajes en el imaginario colectivo: “Había una vez, o quizá había dos veces, pues muchos recordaréis esta historia, un poderoso y mágico ser llamado Maléfica” (secuencia 2).
- La parte del cuento omitido en las dos películas anteriores recupera protagonismo, ya que la madre del príncipe Philip, Ingrith, es la verdadera antagonista: maldice al rey con un sueño perpetuo, por ser partidario de la paz entre las ciénagas y los humanos y consentir la unión de su hijo con Aurora; provoca el distanciamiento entre Aurora y Maléfica al culpar al hada de la maldición que ella misma le había lanzado a su marido; y manipula a la princesa en contra de Maléfica. Además, es la culpable de la desaparición de seres mágicos al hacer experimentos con ellos. El clímax es el enfrentamiento entre Maléfica y la reina. Aurora se interpone y el hada es misericorde; sin embargo, la maldad de la antagonista no disminuye y cuando dispara a Aurora, Maléfica se interpone para salvarla y muere. A partir de aquí se conecta la subtrama añadida con la principal: Maléfica había conocido a más seres de su especie que vivían oprimidos y escondidos para mantenerse a salvo, quienes le habían contado que era la última descendiente del ave fénix, origen de todos los seres feéricos. Gracias a esto, revive en fénix y salva a Aurora, recuperando su forma habitual y castigando a la reina de manera benevolente, transformándola en cabra.
- Las referencias directas a obras anteriores están al final de la película: el maleficio del rey termina cuando Maléfica destruye la aguja de la rueda. El duende extorsionado por la reina le entrega este objeto, mencionando claramente el cuento cuando afirma que “las maldiciones no terminan, se rompen” (secuencia 11). El cambio de color del vestido provocado por las hadas en el baile final se resuelve con la elección de Violeta, transformada en flor tras haberse sacrificado para salvar a los demás habitantes de la ciénaga. Finalmente, el matrimonio vuelve a protagonizar el final feliz para Aurora, Philip y los habitantes de los

dos reinos, aunque en esta ocasión es una relación consolidada en el tiempo. El protagonismo de Philip ha aumentado gracias a la trama de amor y su posicionamiento a favor de la paz y en contra de su madre. No obstante, la última secuencia recuerda quién es la verdadera protagonista de esta reescritura, mostrando a Maléfica volando con los demás seres feéricos con su propio final feliz.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

En relación a la primera fase, la película de 1959 es una reescritura interpretativa, anacrónica y de uso instrumental que mantiene en gran medida los personajes, espacios y la historia del cuento; en el caso de la producción de 2014, es una reescritura libre, anacrónica y de uso humanizador que rescata y recrea el personaje de Maléfica, convirtiéndola en protagonista de la trama.

El análisis de la tipología de reescritura resultante y las conexiones intertextuales entre las distintas obras de la muestra nos ha permitido reflexionar sobre los aspectos más relevantes estudiados. En todo caso, los resultados demuestran que ambas mantienen un grado de dependencia constitutiva suficiente como para identificarlas claramente como reescrituras en cuanto a la prevalencia de personajes, la reinterpretación de motivos constantes (la maldición, la muerte del antagonista o el final feliz) o el juego metatextual de algunas de las intervenciones de la voz narradora; además de los paratextos fílmicos como títulos, créditos, carteles y tráileres promocionales.

En este sentido, los numerosos estudios que han analizado los procesos de reescritura de los cuentos maravillosos realizados por la productora a lo largo del siglo pasado criticaban el papel secundario de las mujeres en el rol de princesas en espera de su príncipe azul, sin tener en cuenta otros modelos de mujer enriquecidos en la versión fílmica. Nuestro análisis comparativo ha permitido destacar que, aunque la obra de Perrault haya nacido con el propósito de adoctrinar a las jóvenes cortesanas de la época para aceptar matrimonios de conveniencia³ con la promesa de un destino favorable, todas las reescrituras estudiadas requieren de la intervención de dis-

³ Idea evidente en la moraleja final de la historia: “La fábula parece aún querer / hacernos comprender / que a menudo los lazos deliciosos / de himeneo no son menos dichosos / porque se los difera, / y que nada se pierde con la espera; / mas la mujer con tan fogoso ardor / aspira a la promesa conyugal, / que no tengo la fuerza ni el valor / de predicarle moraleja tal” (Perrault, 1997, p. 136).

tintos personajes que guían el devenir de los acontecimientos. En el caso de la película animada, la victoria del bien sobre el mal se debe a la actuación de las tres hadas, quienes auxilian al príncipe indefenso ante Maléfica. De este modo se introduce la idea de la capacidad de redirigir el destino de los arquetipos tradicionales mediante la participación activa de los personajes y la toma de decisiones, desarrollada en profundidad por las películas en imagen real.

Todos estos cambios han posibilitado que en *Maléfica* el universo femenino aparezca reforzado, mientras que la masculinidad, vinculada a la destrucción y el inmovilismo, esté abocada a un papel secundario y supeditada a las fuerzas femeninas. Además, este poder posee un claro componente simbólico, asentado en la ruptura de la noción del amor romántico. Los resultados muestran que en las reescrituras en imagen real el foco de interés reside en la alianza y las relaciones entre las mujeres, deconstruyendo convenciones sociales como el de la media naranja, el amor a primera vista o la predisposición de la mujer hacia el matrimonio y la maternidad. De este modo, se transmiten nuevas ideas acordes con la mentalidad actual como la capacidad de las mujeres de salir victoriosas sin el auxilio del príncipe salvador y la conceptualización del amor como un sentimiento que se construye poco a poco sin restricciones ni prejuicios, no necesariamente ligado al interés romántico.

En efecto, desde las primeras reescrituras de Disney, las princesas reflejan la situación de la mujer a lo largo de la historia y dan cuenta de cómo el movimiento feminista fue avanzando y consolidándose. En la actualidad, sigue aumentando el número de obras cuyas tramas se oponen a los estereotipos machistas, a través de distintas estrategias que, en el caso particular de *Maléfica*, se realizan mediante el empoderamiento de los personajes femeninos. No obstante, la función socializadora de la literatura y el cine no debe ser controlada a través de la censura de obras que no cumplan con las expectativas de los mediadores –madres, padres o docentes–, sino mediante el desarrollo de la alfabetización cinematográfica. De este modo, los espectadores tendrían la formación y habilidades necesarias para ir más allá del contenido manifiesto e interpretar el contenido latente de las producciones, pasando a ser audiencias activas y conscientes capaces de sacar provecho del cine como experiencia. Además, el análisis de los resultados obtenidos resalta la importancia de conocer los hipotextos que inspiran o influyen en una nueva obra, así como las diferencias de los contextos de producción, para la correcta interpretación y decodificación del mensaje. De este modo las potencialidades educativas se multiplican más allá de la

utilización del cine como recurso, situando su estudio como forma de arte y bien cultural en el centro de interés del proceso de enseñanza-aprendizaje.

En todo caso, la reescritura de uso humanizador suele dar como resultado una obra mucho más “políticamente correcta”, ya que su función principal es justificar y humanizar los comportamientos de los personajes que representan el mal. En este sentido, el análisis comparativo realizado concluye que la elección de una estética de la imagen concreta para la reescritura de los personajes de Perrault es una decisión justificada por la nueva interpretación que el cineasta y su equipo quieren hacer de la obra, así como el público objetivo al que intentan complacer. La estética animada resulta especialmente atractiva para los más jóvenes y su interpretación simbólica del mundo, por lo que Disney sigue produciendo este tipo de obras actualmente, aunque los avances técnicos han promovido la explotación de técnicas fotorrealistas para la producción de películas en imagen real que parecen acercarse en forma y contenido a un público más adulto.

Si nos fijamos en el caso concreto de la historia de la Bella Durmiente, la película animada es catalogada en IMDB y el repositorio de la ICCA como apta para todos los públicos, mientras las películas en imagen real están calificadas como +7. Además, estas calificaciones son incluso más restrictivas en la plataforma de *streaming* Disney+, ya que la primera es catalogada como +6 y las protagonizadas por Maléfica son recomendadas para mayores de doce años. Esta variabilidad rescata la controversia sobre la idoneidad de los cuentos populares para las audiencias infantiles, ya que inicialmente no fueron pensados para este público y contienen escenas violentas y macabras que serían totalmente impensables en una recreación audiovisual, especialmente en la estética realista. En efecto, aunque resulta evidente una dulcificación excesiva en algunas reescrituras, la traslación al medio audiovisual de una historia con la intención de realizar una película familiar limita la representación de algunos aspectos demasiado impactantes visualmente.

Por último, el análisis de las películas en imagen real como reescrituras de una obra audiovisual precedente nos muestra cómo las técnicas de animación que dominaban la primera película han sido sustituidas por la grabación directa con escenarios y personajes. No obstante, sin la utilización de distintas técnicas fotorrealistas y la introducción de efectos especiales no se podrían haber realizado, debido a su pertenencia a la modalidad genérica de la fantasía, en concreto los cuentos maravillosos. Además, también es fundamental el equipo de caracterización, maquillaje y vestuario, que ha permitido llevar la esencia de la Maléfica animada a la interpretada por

la actriz Angelina Jolie, que muestra diversos atributos simbólicos claves para la historia: unas enormes alas (símbolo de elevación espiritual) y una visible cornamenta (símbolo de poder), a los que se añade el color negro de su ropa y el bastón mágico (símbolo de guardia y protección), así como un físico imponente y una forma de moverse exuberante. No solo los cambios en la propia historia evidenciados en el análisis de los resultados muestran la importancia de los contextos de producción para el resultado final, sino también las posibilidades desde el punto de vista técnico, los intereses del mercado, las ideologías operantes, las construcciones sociales o las consideraciones sobre el arte.

Para concluir, es interesante destacar que la evolución del arquetipo de la bruja hacia las distintas versiones del cuento, literarias y fílmicas, ha estado condicionada por las pulsiones e intereses sociales y antropológicos de cada contexto de creación. En este sentido, la pérdida de la oralidad como forma habitual de transmisión de historias se recupera de alguna manera a través de la semiótica de la narrativa fílmica; y este nuevo medio cumple funciones similares que responden a la presencia y relevancia que tienen actualmente las producciones cinematográficas en la socialización del individuo desde edades muy tempranas.

REFERENCIAS

- Aguado, D. y Martínez, P. (2015). ¿Se ha vuelto Disney feminista? Un nuevo modelo de princesas empoderadas. *Área Abierta* 15(2), 49-61. Doi: https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n2.46544
- Baltodano, G. (2009). La literatura y el cine: una historia de relaciones. *Letras*, 46, 11-27. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/1653>
- Berland, D. (1982). Disney and Freud: Walt Meets the Id. *Journal of Popular Culture*, 22, 93-104. Doi: https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1982.1504_93.x
- Bettelheim, B. (1975). *The uses of enchantment*. New York: Random House.
- Bouza, A. L. (2016). Princesas Disney. *Andaina*, 67, 28-31. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5817451>
- Brémond, C. (1964). Le message narrative. *Communications*, 4, 4-32. Doi: <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1025>
- Brémond, C. (1973). *Logique du récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- Cáceres, P. (2003). Análisis cualitativo de contenido: una alternativa metodológica alcanzable. *Psicoperspectivas* 2(1), 53-82. Doi: <https://doi.org/10.5027/psicoperspectivas-Vol2-Issue1-fulltext-3>
- Cortés, J. (1986). *Le conte populaire: poétique et mythologie*. Paris: Presses Universitaires de France.

- Fernández, C. (1998). *La Bella Durmiente a través de la historia*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Ferreira, C. (2017). El personaje en el cuento maravilloso: la subversión de arquetipos femeninos de brujas, princesas y hadas. *AILIJ*, 15, 41-56. <https://revistas.webs.uvigo.es/index.php/AIJ/article/view/994>
- Francescutti, P. (2019). La narración audiovisual como documento social e histórico: enfoques teóricos y métodos analíticos. *EMPIRIA*, 45, 137-161. Doi: <https://doi.org/10.5944/empiria.42.2019.23255>
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Geronimi, C. (Director) (1959). *La Bella Durmiente* [Película]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
- Gómez, E. (2010). De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación. *Cuadernos de Filología Alemana*, Anejo II, 245-255. <http://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/download/36548/35382>
- Gómez, F. J. y Marzal, J. (2006). Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico. *Actas del III Congreso Internacional de Análisis Textual De la deconstrucción a la reconstrucción. Trama y Fondo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid/Asociación Cultural Trama y Fondo. <http://apolo.uji.es/fjgt/TyF%20cine.PDF>
- Gómez, I. (2017). Princesas y príncipes en las películas Disney (1937-2013). Análisis de la modulación de la feminidad y la masculinidad. *Filanderas*, 2, 53-74. Doi: https://doi.org/10.26754/ojs_filanderas/fil.201722309
- Greimas, A. J. (1973). *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.
- Greimas, A. J. (1976). *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- Hernández, Á. (2006). Hacia una poética del cuento folklórico. *Revista de Literaturas populares*, 2, 371-392. <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/2714>
- Hernández-Santaolalla, V. (2010). De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un Viaje de Ida y Vuelta. *Frame*, 6, 196-218. <http://hdl.handle.net/11441/30079>
- Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Iadevito, P. (2014). Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación. *Universitas Humanística*, 78, 211-237. Doi: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.UH78.tgcu>
- Laguarda, P. (2006). Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico. *Revista Aljaba*, 10, 141-156. <http://ref.scielo.org/hqp7q6>
- Lévi-Strauss, C. (1992). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- López, Á. (2003). El análisis cronológico-secuencial del documento fílmico. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 26, 261-294. <https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/DCIN0303110261A>

- López, M. y de Miguel, M. (2013). La fémina Disney: análisis y evolución del personaje femenino en cuatro películas de la factoría Disney. *Sociedad y Economía*, 24, 121-142. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99629534006>
- López-Noguero, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *Revista de Educación*, 4, 167-179. <http://hdl.handle.net/10272/1912>
- Maeda, C. (2011). Entre princesas y brujas: análisis de la representación de las protagonistas y antagonistas presentes en las películas de Walt Disney. *Actas del III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5281876>
- Marín, V. y Solís, C. (2017). Los valores transmitidos por las mujeres de las películas Disney. *Revista CS*, 23, 37-55. Doi: <https://doi.org/10.18046/recs.i23.2296>
- Marti, A. (2013). Las princesas en los cuentos infantiles clásicos ¿mujeres-objeto o mujeres-sujeto? En A. M. Ramos y C. Ferreira (eds.). *La familia en la literatura infantil y juvenil* (pp. 227-237). Vigo/Braga: ANILIJ/CIEC.
- Mayring, P. (2000). Qualitative Content Analysis. *Forum: Qualitative Social Research*, 1(2). <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0002204>
- Míguez, M. (2015a). Disney e os contos de fadas: historia dun secuestro. *Elos*, 2, 5-23. Doi: <https://doi.org/10.15304/elos.2.2379>
- Míguez, M. (2015b). De Blancanieves, Cenicienta y Aurora a Tiana, Rapunzel y Elsa: ¿qué imagen de la mujer transmite Disney? *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo* 1(2), 41-58. Doi: <https://doi.org/10.15304/ricd.1.2.2666>
- Molina García, B. (2021). El feminismo en la teoría cinematográfica. Un estado de la cuestión. *Comunicación y género* 84(1), 61-71. Doi: <https://doi.org/10.5209/cgen.71072>
- Monleón-Oliva, V. (2020a). El mantenimiento de una estructura social de clases a través de los largometrajes de la colección Los clásicos Disney (1937-2016). *Communiars*, 3, 76-94. <https://revistascientificas.us.es/index.php/Communiars/article/view/12769>
- Monleón-Oliva, V. (2020b). Diferencias y similitudes entre películas de princesas Disney y sus orígenes literarios. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 3, 60-71. Doi: <https://doi.org/10.15304/ricd.3.13.7071>
- Montenegro, J. (2014). Film and Literature: A History of Sibling Rivalry. *Letras*, 55, 129-145. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5475994.pdf>
- Osuna-Acedo, S., Gil-Quintana, J. y Cantillo, C. (2018). La construcción de la identidad infantil en el Mundo Disney. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 1284-1307. Doi: <https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1307>
- Paz, J. M. (2004). Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine: el método comparativo semiótico-textual. *Signa*, 13, 199-232. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvh5x2>

- Perera, Á. y Bautista, A. (2019). Las princesas Disney y su huella en los cuentos actuales. Nuevos modelos para nuevos tiempos. *AILIJ*, 17, 131-150. Doi: <https://doi.org/10.35869/ailij.v0i17.1429>
- Pérez, J. A. (2014). *Cine, enseñanza y enseñanza del cine*. Madrid: Ediciones Morata.
- Pérez, L. (2001). *Cine y literatura. Entre la realidad y la imaginación*. Quito: Abya-Yalam.
- Perrault, C. (1997). *Cuentos completos de Charles Perrault*. Madrid: Anaya.
- Pineda, A. (2005). Cultura popular, cultura de masas y propaganda: límites y fusiones. En J. M. Estévez-Saá (dir.). *Cultura y literatura popular: manifestaciones y aproximaciones en (con)textos irlandeses, angloamericanos y otros* (pp. 242-249). Sevilla: Arcibel.
- Piñeiro-Naval, V. (2020). The content analysis methodology. Uses and applications in communication research on Spanish-speaking countries. *Communication & Society* 33(3), 1-15. Doi: <https://doi.org/10.15581/003.33.3.1-15>
- Porto, H. y Fonseca, R. (2018). A tradição dos contos de fada e a sobrevivência de matrizes culturais femininas nas narrativas cinematográficas infantis. *INTERthesis* 15(3), 109-127. Doi: <https://doi.org/10.5007/1807-1384.2018v15n3p109>
- Prieto, J. (2017). El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica. *Pasavento* 5(1), 7-18. <http://hdl.handle.net/10017/28379>
- Propp, V. (1974). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Propp, V. (2011). *Morfología del cuento* (13ª ed.). Madrid: Fundamentos.
- Ramiro, C. (2020). Raíces mitológicas en la iconografía de La Bella Durmiente: el caso de La Bella Durmiente de Walt Disney. *Eviterna*, 7, 167-183. Doi: <https://doi.org/10.24310/Eviternare.v0i7.8390>
- Richard, S. (2009). El análisis de contenido en la investigación sobre didáctica de la literatura, *Enunciación* 14(1), 145-164. Doi: <https://doi.org/10.14483/22486798.3284>
- Roig, B.-A. y Ferreira, C. (2010). O conto de transmisión oral na LIX galega. En B.-A. Roig, M. Neira e I. Soto (coords.). *Reescrituras do conto popular (2000-2009)* (pp. 83-105). Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Rønning, J. (Director) (2019). *Maléfica: Maestra del mal*. Estados Unidos: Walt Disney Pictures/Roth Films.
- Sánchez, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Stam, R. (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. En J. Naremore (ed.). *Film Adaptation*. United States: Rutgers University Press.
- Stam, R. (2005). Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. En R. Stam & A. Raengo (eds.). *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (pp. 1-52). Estados Unidos: Blackwell Publishing.
- Stromberg, R. (Director) (2014). *Maléfica*. Estados Unidos: Walt Disney Pictures/Roth Films.

- Sulbarán, E. (2000). El análisis del film. Entre la semiótica del relato y la narrativa filmica. *Opción*, 31, 44-71. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2474953>
- Valriu, C. (1998). *Influències de les rondalles en la literatura infantil i juvenil catalana actual (1975-1985)*. Mallorca: Moll.
- Valriu, C. (2007). Los personajes fantásticos: las brujas, los magos, las hadas. En G. Lluch (coord.). *Invencción de una tradición literaria. De la narrativa oral a la literatura para niños* (pp. 81-108). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Valriu, C. (2010). Reescripturas de les rondalles en el s. XXI (2000-2009). En B.-A. Roig, M. Neira e I. Soto (coords.). *Reescrituras do conto popular (2000-2009)* (pp. 13-30). Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Vázquez, C. (2010). La disneyficación de los cuentos de hadas tradicionales. En C. Becerra y A. Fernández (eds.). *Diálogos intertextuales 1: De la palabra a la imagen* (pp. 95-106). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Viñolo-Locuviche, S. e Infante del Rosal, F. (2012). *La imagen sometida*. Ideología y contraideología de la representación visual en el cine digital y de animación latinoamericano. *Aisthesis*, 52, 369-391. Doi: <https://doi.org/10.4067/S0718-71812012000200019>
- Wasko, J. (2001). *Understanding Disney*. Malden: Blackwell Publishers.
- Zaragoza-Martí, M. F. (2020). La feminidad Disney: el desarrollo social de la mujer y sus consecuencias en la regulación constitucional. *Barataria*, 27, 88-99. Doi: <https://doi.org/10.20932/barataria.v0i27.547>
- Zipes, J. (1991). *Fairy Tales and the Art of Subversion*. United Kingdom: Routledge.