

## Reescritura y pastiche del cuento de hadas: enfoque desde la educación literaria\*

## Rewriting and pastiche of the fairy tale: approach from literary education

---

EVA ÁLVAREZ RAMOS

Universidad de Valladolid

[evamaria.alvarez.ramos@uva.es](mailto:evamaria.alvarez.ramos@uva.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7812-6592>

HUGO HEREDIA PONCE

Universidad de Cádiz

[hugo.heredia@uca.es](mailto:hugo.heredia@uca.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3657-1369>

Recibido/Received: 30/09/2023. Aceptado/Accepted: 30/10/2023 .

Cómo citar/How to cite: Álvarez Ramos, Eva y Heredia Ponce, Hugo “Reescritura y pastiche del cuento de hadas: enfoque desde la educación literaria”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 21 (2023): 503-526.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.21.2023.503-526>

---

\* Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+i “Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI” (Ref. PID2019- 104215GB-I00); del Proyecto I+D+i “Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX” (Ref. PID-2020-113343GB-I00) financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España. También en el marco del GID PALIM. “Palabra e imagen. Grupo de Innovación Docente de Didáctica de la Lengua y Educación Literaria de la Universidad de Valladolid” subvencionado por el Vicerrectorado de Innovación Docente y Transformación Digital de la Universidad de Valladolid; y del Grupo de Investigación Reconocido Literatura Española Contemporánea. Siglos XX y XXI, y del Grupo de Investigación e Innovación Educativa en Didáctica de la Lengua y la Literatura HUM-1041, de igual manera el trabajo se vincula a la estancia de investigación posdoctoral realizada por la Dra. Álvarez Ramos en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Cádiz y financiada por las Ayudas del Plan de Movilidad del Personal Investigador de la Universidad de Valladolid y cofinanciadas por el Banco Santander (2022), y a la estancia de investigación posdoctoral del Dr. Heredia Ponce en la Facultad de Educación, Campus de Segovia, de la Universidad de Valladolid (2023).

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

**Resumen:** La reescritura es algo inherente a la literatura infantil. Al estar sumergidos en un ámbito carente de identidad propia y dependiente de la literatura para adultos, el versionado de sus fuentes es casi un leitmotiv en los textos para la infancia. El presente trabajo se hace eco de algunas de esas reescrituras españolas del cuento tradicional de los últimos 50 años. Pretende mostrar cuáles son los cambios acaecidos, el porqué de los mismos, así como su funcionalidad. Todo ello al amparo de la educación literaria que promueve un acercamiento global al libro en pro de su disfrute y lectura crítica.

**Palabras clave:** cuento de hadas; reescritura; pastiche; educación lingüístico-literaria; coeducación; parodia.

**Abstract:** Rewriting is inherent in children's literature. Being immersed in an environment devoid of its own identity and dependent on adult literature, the versioning of its sources is almost a leitmotiv in texts for children. The present work echoes some of those Spanish rewrites of the traditional tale of the last 50 years. It aims to show what changes have occurred, the reason for them, as well as their functionality. All this under the protection of literary education that promotes a global approach to the book in favor of its enjoyment and critical reading.

**Keywords:** fairy tale; rewriting; pastiche; linguistic-literary education; coeducation, parody.

**Sumario:** Introducción. 1. Literatura infantil, reescritura y educación literaria. 2. Pastiches y reescrituras. 2. 1. Caperucita Roja. 2. 2. Ricitos de oro. 2.3. Rapunzel. Conclusiones.

**Summary:** Introduction. 1. Children's literature, rewriting and literary education. 2. Pastiches and rewrites. 2. 1. Little Red Riding Hood. 2. 2. Goldilocks. 2.3. Rapunzel. Conclusions.

---

## INTRODUCCIÓN

Los procesos de reescritura y adaptación del cuento popular dentro de los márgenes del público infantil no pueden considerarse, en exclusiva, como una novedad derivada, por ejemplo, de la tendencia posmoderna a la mezcolanza, la subversión o a la inversión de perspectivas citadas por Hassan (1986). Contamos con múltiples ejemplos habidos desde antiguo. El ámbito estudiado se adscribe a ciertas peculiaridades por la naturaleza de la literatura que nos atañe. Al enfrentarnos con una producción que no fue creada *ad hoc* para los más pequeños<sup>1</sup>, cualquier trabajo de adaptación, primero al receptor y después al contexto ideológico-cultural, pasa por una adecuación en mayor o menor grado. Sin olvidar que los orígenes de la literatura infantil derivan de las muestras orales folclóricas propias de cada

---

<sup>1</sup> No se escribieron libros para niños hasta el siglo XVIII y el florecimiento de la industria de los libros infantiles no se inició hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX (Shavit, 1986).

cultura. Los procesos de reelaboración, por tanto, son y han sido un *continuum* en el ámbito literario infantil.

La reescritura de los clásicos se atisba ya en los modelos primigenios. Los hermanos Grimm, por ejemplo, acomodaron las historias textualizadas cien años antes por el francés Charles Perrault con la firme intención de ajustarlas a la mentalidad y al público de su época. Emanan de estos hechos las mudanzas producidas en la concepción de niñez<sup>2</sup> y la directa incidencia que tiene en la noción y desarrollo de la literatura infantil, puesto que

The connection between these two facts is neither random nor insignificant, but rather the creation of the notion of childhood was an indispensable precondition for the production of children's books and determined to a large extent the development and options of development for children's literature. (Shavit, 1986: 3)

Las variaciones quedan ilustradas en el fabuloso trabajo de Zohar Shavit, *Poetics of Children's Literature* (1986), donde se comparan multitud de versiones de Caperucita Roja escritas en los siglos XVII, XIX y XX con una finalidad pedagógica que revele cómo las sociedades han percibido a los niños en cuanto a capacidad de entendimiento y a temáticas permitidas.

Si prestamos atención a los cambios surgidos entre las dos primeras versiones más reconocidas, somos conscientes de que ya Perrault versionó no solo puliendo lo más escabroso del relato popular, sino que añadió un contexto propio a la sociedad de la época y al espíritu de la corte en la que se movía, así como una finalidad claramente moralizante. Por su parte, los hermanos Grimm, que han asumido ya la peculiaridad y necesidades propias de la infancia frente al mundo adulto así como sus límites y características especiales, facilitan la aproximación textual mediante la simplificación de las estructuras sintácticas, la aligeración del léxico, la ampliación de los diálogos o la revocación del final trágico, en el que la

---

<sup>2</sup> No es hasta los siglos XVI y XVII cuando se le concede al niño una “bondad innata” (Jaramillo, 2007: 110) que le hace diferente al adulto. Hasta esas fechas “la duración de la infancia se reducía al período de su mayor fragilidad, cuando la cría del hombre no puede valerse por sí misma; en cuanto podía desenvolverse físicamente, se le mezclaba rápidamente con los adultos, con quienes compartía trabajos y juegos. El bebé se convertía en seguida en un hombre joven sin pasar por las etapas de la juventud” (Alzate Piedrahíta, 2007: 10).

niña muere al ser devorada por el lobo, en pro de uno menos adverso donde es rescatada por el leñador y el lobo paga por su avidez.

Establecido ya el concepto de literatura ganada, esa robada al mundo adulto y acomodada a la infancia<sup>3</sup>, el foco de atención con el devenir del tiempo y el cambio de pensamiento se establece en determinados contenidos. Entre los más significativos destacan aquellos relativos a los estereotipos de género (Colomer, 2010); los que pervierten los enfoques para desbaratar ese maniqueísmo adscrito a la literatura infantil y aquellos relativos a la creación del discurso literario, ya descritos por Rosa Taberero Sala (2005), que se alejan del didactismo, experimentan con la interacción textovisual y “proponen un texto más abierto con un narrador menos fiable y, por ende, menos direccionista, un narrador que incita y empuja al lector para que vaya construyendo los significados” (29).

Se observa un discurrir de la literatura por diferentes caminos que desembocan en una mayor experimentalidad y una alta valoración del humor (muchas veces redundando en lo caricaturesco) y que unidos al *boom* del libro álbum (Taberero Sala, 2005) demandan un nuevo lector capaz de desenvolverse en lenguajes multisémicos.

Varios son, por tanto, los pilares sobre los que se sustenta la reescritura de los cuentos de hadas en la literatura infantil. Así podemos hablar de

- a) Cambios producidos por la mutación del pensamiento social que en esta ocasión se asientan de lleno en preceptos feministas.
- b) Cambios derivados de la instrumentalización de la literatura infantil.
- c) Cambios producidos en sus narrativas en busca de un lector más inteligente
- d) Cambios derivados de la literatura ganada.

## 1. LITERATURA INFANTIL, REESCRITURA Y EDUCACIÓN LITERARIA

No fue hasta la década de los setenta del siglo pasado cuando las investigaciones recalaron en la discriminación de género presente en los

---

<sup>3</sup> Dentro de esta literatura ganada, adoptada o recuperada se encuentra todo el repertorio adulto, oral o escrito, que no nació teniendo a los niños como receptores, sino que según fue pasando el tiempo se entendió que podía utilizarse para ellos. Forman parte de esta literatura el repertorio oral folclórico, los cuentos tradicionales o algunas novelas de aventuras entre otras manifestaciones (Cervera, 1989; Tejerina Lobo, 1997)

libros infantiles<sup>4</sup> (Colomer, 2010). Aquí, los estereotipos, se transmitían y reforzaban sin limitaciones críticas, artísticas o educativas. Desde los tópicos sexistas inherentes a uno u otro género, hasta el uso de un lenguaje nada inclusivo; pasando por el insulto, el juicio o la humillación, cuando un personaje no se acercaba a lo exigido a ese determinado rol<sup>5</sup>.

Es fácil juzgar desde la distancia la presencia e inclusión de motivos sexistas, pero debemos siempre analizarlos bajo la luz de una época diferente, con un pensamiento harto distinto y extrapolar este juicio a la educación literaria que nos atañe, más cuando esta

viene siempre delimitada por una estrecha relación con las teorías literarias vigentes y con la consideración social que se otorga al hecho literario en cada época. [...] No solo el concepto sino también las funciones de la literatura resultan cambiantes. (Dueñas Lorente, 2013: 138)

No obstante, aunque los relatos, tal y como se ha señalado, se circunscriben a los tiempos de sus escritores o recopiladores, son, en la actualidad, referentes para los lectores en su infancia y perpetuadores del estereotipo. Hombres y mujeres se han venido relacionando con roles ampliamente extendidos transmitidos de generación en generación e inoculados desde la propia literatura infantil oral<sup>6</sup> o escrita.

---

<sup>4</sup> En España contamos con las investigaciones pioneras de Cañellas (1979) y Colomer (1994).

<sup>5</sup> Sirva como ejemplo de esta afirmación, algunos de los comentarios que pueden leerse sobre la baja estatura y debilidad de Pulgarcito en *Le Petit Poucet* Charles Perrault: “Ils étaient fort pauvres, et leurs sept enfants les incommodaient beaucoup, parce qu'aucun d'eux ne pouvait encore gagner sa vie. Ce qui les chagrinait encore, c'est que le plus jeune était fort délicat et ne disait mot : prenant pour bêtise ce qui était une marque de la bonté de son esprit. Il était fort petit, et, quand il vint au monde, il n'était guère plus gros que le pouce, ce qui fit qu'on l'appela le petit Poucet. Ce pauvre enfant était le souffre-douleur de la maison, et on lui donnait toujours tort” (1994: 55); o las opiniones vertidas por el narrador sobre algunos de los comportamientos de la madre adscritos despectivamente al género femenino: “Le bûcheron s'impatienta à la fin ; car elle redit plus de vingt fois qu'ils s'en repentiraient, et qu'elle l'avait bien dit. Il la menaça de la battre si elle ne se taisait. Ce n'est pas que le bûcheron ne fût peut-être encore plus fâché que sa femme, mais c'est qu'elle lui rompait la tête, et qu'il était de l'humeur de beaucoup d'autres gens, qui aiment fort les femmes qui disent bien, mais qui trouvent très importunes celles qui ont toujours bien dit” (1994: 57).

<sup>6</sup> Baste hacer un breve recorrido por el repertorio lírico infantil: “Don Federico mató a su mujer...”; “Lunes antes de almorzar una niña fue a jugar...”; “Al pasar la barca...”; “Soy capitán de un barco inglés...”; “El jardín de la alegría...”; “Arroz con leche...”; etc. Para

Tabla 1. Rasgos que definen los estereotipos femeninos y masculinos

| <b>Hombres</b>                       | <b>Mujeres</b>               |
|--------------------------------------|------------------------------|
| Estabilidad emocional                | Inestabilidad emocional      |
| Mecanismo de autocontrol             | Falta de control             |
| Dinamismo                            | Pasividad                    |
| Agresividad                          | Ternura                      |
| Tendencia al dominio                 | Sumisión                     |
| Afirmación del yo                    | Dependencia                  |
| Cualidades y aptitudes intelectuales | Poco desarrollo intelectual  |
| Aspecto afectivo poco definido       | Aspecto afectivo muy marcado |
| Aptitud para las ciencias            | Intuición                    |
| Racionalidad                         | Irracionalidad               |
| Franqueza                            | Frivolidad                   |
| Valentía                             | Miedo                        |
| Eficiencia                           | Incoherencia                 |
| Amor al riesgo                       | Debilidad                    |
| Objetividad                          | Subjetividad                 |

Fuente: Feminario de Alicante (1987: 18)

En esta línea de ajuste ideológico se inserta una parte considerable de la reescritura de los cuentos tradicionales o de hadas. Las perspectivas desde las que se enfrenta, sobre todo el machismo, son variadas, pero podemos agruparlas en tres grandes frentes:

1. Se combate poniendo en evidencia cuáles han sido las carencias de las mujeres a lo largo de la historia. Cómo han sido supeditadas al poder masculino. Cómo se las ha inculcado que existe una “presencia” femenina y ciertos rasgos que definen la feminidad.
2. Se combate dando la vuelta a los roles tradicionales establecidos. Se cuentan las mismas historias con diferentes finales y con personajes femeninos que no representan las características atribuidas a la mujer desde antiguo. Estamos ante una masculinización de lo femenino.
3. Se combate mostrando modelos de mujer normales. Contando historias de mujeres que trabajan y realizan actividades hasta la fecha solo llevadas a cabo por hombres. No hay un juicio a la

---

profundizar en este tema pueden consultarse Berrocal de Luna y Gutiérrez Pérez (2022) o Hidalgo Márquez (2010).

mentalidad machista. Simplemente se expone, como algo natural e interiorizado.

Las ficciones contemporáneas nos muestran, con vertiginosa prolijidad, reescrituras que persiguen ese fin y que pretenden enseñar allende lo lingüístico y literario, en pro de esa concepción más profunda de la educación literaria. Se promueve una aproximación crítica al clásico, no desde su destrucción, sino a través de la revisión de la fábula.

Contamos, además, con una línea de reescritura basada en la instrumentalización muy propia del ámbito en el que nos movemos. Una de las funciones de los primeros libros o libros para prelectores, por ejemplo, es la de informar, afianzar rutinas o aproximarles al mundo que les rodea, de ahí que la instrumentalización sea un paso cuasi necesario en el proceso formativo, pero

la instrumentalización de la literatura infantil va más allá de la estricta aportación didáctica al desarrollo del lenguaje. Hay instrumentalización también en el uso de la literatura ganada y creada cuando su promoción entre los niños lleva a colocarla exclusivamente o en parte al servicio de objetivos distintos de los que le asignamos como propios, tales como las campañas de normalización lingüística en algunas partes o a comentarios de textos con el fin de afianzar otras asignaturas, cosa bastante en boga en el momento actual. (Cervera, 1989: 162)

Estas reescrituras ponen de manifiesto todas y cada una de las maneras en las que podemos aproximarnos a la literatura infantil. En su recepción entran en juego condicionantes, sociales, de pensamiento, de madurez... Atrás queda la hegemónica educación historicista y las revisiones textuales tomadas de estructuralistas y formalistas en favor de otras perspectivas didácticas más englobadoras y fundamentadas en el conocimiento vivido de la literatura, aquel que siguiendo los principios de la teoría de la recepción y la semiótica textual avanza un grado más al considerar el acto de lectura “como una situación orgánica afectada por las contribuciones del texto y del lector” (Munita, 2017: 382). Por esta razón, en la actualidad, ha de plantearse la educación literaria basándose en la comunicación que se produce entre la literatura y su lector.

## **2. PASTICHES Y REESCRITURAS**

### **2. 1. Caperucita Roja**

Estamos ante el cuento tradicional más ampliamente revisitado. No sería muy descabado hablar de la consideración incluso mítica del relato, tal y como defiende Carmen Morán, “en tanto que explicación no racional sobre alguna cuestión concerniente a la existencia humana” y junto a su “asombrosa capacidad para resemantizarse” sin dejar de ser Caperucita (2022: 30 y 42).

De obligada mención, al hablar de las diversas versiones del relato, es –más allá de la ya citada Zohar Shavit (1986)– el trabajo de Valentina Pisanty que en su *Cómo se lee un cuento popular* destina un capítulo a desglosar y comparar las versiones de los hermanos Grimm, Charles Perrault y la, más antigua, proveniente de la literatura oral. Pero podemos citar también, entre otros muchos, los trabajos publicados por Zipes (1983), Ritz (2000), Noguerol Jiménez (2000), García Puente (2014), Calvo Revilla (2020) o Morán Rodríguez (2018 y 2022).

Prestaremos atención a las muestras encontradas en la literatura infantil española de los últimos 50 años y entre las diversas versiones<sup>7</sup>, adaptaciones y reescrituras hemos seleccionado 5: la conocidísima versión teatral de Carles Cano, *¡Te pillé caperucita!* (1995), el libro interactivo *Cadavercita Roja* de Luis Murillo y Emi Ordás (2014) y los volúmenes *Lo que no vio Caperucita Roja* (2013), de Mar Ferrero, *La verdadera historia de Caperucita* de Antonio Rodríguez Almodóvar (2014), para terminar con *Excelentísima Caperucita* de El Hematocrítico y Mar Villar (2020).



**Figura 1.** Portadas de libros analizados sobre Caperucita Roja. ©Bruño, ©Edelvives, ©Kalandraka, ©Algar, ©Anaya

<sup>7</sup> Más allá de las versiones que son fieles al relato original podemos mencionar *Pocoyó. Caperucita Roja* (2013), *Las tres mellizas y Caperucita Roja* (2001), *Las erres de Caperucita Roja* (2007), *Caperucita Roja* ilustrado por Pedro Perles (2010), *La abuela de Caperucita Roja* (1999), *Caperucita cuenta Caperucita* (1991), *Siete caperucitas y un cuento con lobo* o *Caperucita de colores* (1998), .



La modernidad de la reescritura se anuncia ya en el prólogo de *¡Te pillé Caperucita!*, donde la Directora afirma haber realizado “una versión de esos personajes tan clásicos y conocidos adaptada a tiempos modernos” (2005: 13). Una Caperucita cantarina reitera con pesadez los diálogos cien veces escuchados, y le hace saber al lobo lo innecesario de preguntarle lo mismo una y mil veces. Parece demostrar un hartazgo extensible a ese papel secundario e ingenuo adscrito a las mujeres y al hecho de que se perpetúe la historia sin cambios. Con un cierto tono paródico el autor intenta modificar los parámetros narrativos del relato, que se ven descabalados al terminar, la primera escena, en la cárcel bestia y niña y con la abuela demandando el final clásico “¿Y a mí, a mí... a mí quién me come entonces?” (22). Se extrapola la violencia de un personaje a otro al invertir los roles tradicionales. Es Caperucita la que pasa a desempeñar el papel activo. Todo ello desde una perspectiva desmitificadora al mezclar paródicamente personajes modernos con otros clásicos (García Padrino, 2018).

Se concede un papel protagonista a la niña encapuchada, a la par que se le permite, desde la ironía, la libre toma de decisiones. O al menos, como en esta versión de Rodríguez Almodóvar, es capaz de usar su ingenio – nivel básico– para engañar al lobo y zafarse de sus tretas, salvando así la vida:

Cuando llegó Caperucita, entró despacito, estaba muy oscuro. El gato le dijo que en la cama había un lobo pero la niña no lo escuchó y se acercó a la cama:

Abuelita: ¡Qué ojos tan grandes tienes!. –Son para verte mejor

Abuelita: ¡Qué nariz tan larga tienes! –Es para olerte mejor

Y cuando Caperucita ya se fijó en la bocaza del lobo, dijo:

–Abuelita, abuelita, ¡que me estoy haciendo caca!

–Ay, hija, ¡qué ocurrencia tienes! ¿Ahora?

–¡Sí, ahora! ! No me puedo aguantar!

–Está bien, sal un momento fuera, pero no tardes, que hace mucho frío y andan por ahí los lobos

–Que me lo digan a mí –dijo Caperucita, pero en voz muy baja. (2020, s. p.)

Estamos ante ese “efecto irrisorio que produce [...] modificar lo esperable” (Cañadas García, 2020: 26). Bien es cierto que esta reescritura

no es originaria de Rodríguez Almodóvar, sino que bebe de relatos franceses y se recoge también en fuentes italianas.

*Lo que no vio Caperucita Roja* (2013) narrado en primera persona por los distintos personajes clásicos se convierte en una obra coral con continuos cambios de perspectiva, inserta en esa producción que busca un lector más inteligente. El lobo en esta ocasión centra su interés en un chorizo que lleva la niña. Manjar que al final consigue por un despiste de Caperucita al equivocarse de cesta. La reescritura del relato que mantiene la famosa estructura dialógica que todo niño espera, muta el papel malvado del lobo y nos aproxima a una niña contemporánea que necesita usar gafas. Así, “el contramundo que suponen los cuentos tradicionales se articula en un espacio cada vez más contemporáneo, urbano y, dentro de lo posible, realista” (Fernández San Emeterio, 2022: 228)

En *Cadavercita Roja* (2014), versión de terror del cuento clásico, el ideario literario infantil ha variado considerablemente y se nutre ahora de referentes mucho más cercanos a los niños. Contamos con intertextos visuales provenientes del cine tales como las referencias a Star Wars o a la serie de películas de acción Rambo.

Nos enfrentamos a una versión gótica del cuento popular –nuestra Caperucita es un muerto viviente– plagada de recursos humorísticos. La fábula es semejante, *mutatis mutandis*, al relato tradicional, la niña, ya fallecida, como en un “eterno retorno”, comienza de nuevo la aventura realizando el deseo de la madre (los padres en esta ocasión), de llevar un envío envenenado a la abuela (aunque ella lo desconoce).

El audio-narrador (estamos ante un libro digital interactivo) realiza constantes apelaciones al lector, rompiendo el nivel diegético, y siente la necesidad de aclarar la defunción de la niña de la caperucita roja:

¡Aquí la tienen! ¿Me creen ahora o no me creen? Un poco desmejorada, ¿no? ¡Claro, es que falleció hace muchos, muchísimos años! Lo que pasa es que los escritores y los dibujantes<sup>8</sup> no han querido decir nada hasta ahora, para que muchos niños no se disgusten. Ya ven, la dulce Caperucita ahora ya es “Cadavercita” (2014: s. p.)

---

<sup>8</sup> La proyección de la literatura infantil en búsqueda de un lector menos pasivo, más inteligente y activo, así como la importancia que lo icónico cobra en este mundo en particular y en el mundo en general, queda patente en este acto metaliterario, donde se refuerza el papel de escritor e ilustrador dentro de la propia narración.

La piedra angular en esta ocasión es la anciana, a la que los padres de Caperucita quieren envenenar para quedarse con su herencia y poder comprarse un mausoleo mucho más grande y con menos humedades. Puede observarse, a través de esa anciana coronada al mejor estilo rambo y armada con una espada láser, que no se lo pondrá fácil. Tenemos por tanto la figura de la niña obediente y preocupada por los demás. El cambio en la visión femenina viene de nuevo de mano de la abuela que mano a mano con su nieta serán capaces de salir de todos los entuertos. Hay una reivindicación contra el edadismo adscrito a las mujeres, y a la tendencia de reducirlas a la nada según avanza la edad. El comportamiento no esperado de la abuela, no obstante, es un tópico de la literatura infantil, puesto que su “figura permitía utilizar a personajes adultos que, libres de obligaciones educativas, podían establecer relaciones de complicidad con los niños, en el punto justo de equilibrio para ayudarlos en sus aventuras sin coartar su iniciativa” (Colomer, 2010: 152). Destaca, de igual forma, el hecho de que no tendrán que luchar con su némesis tradicional (el lobo), sino que la estupidez del mismo le llevará a un triste pero sabroso final. Se han permutado los caracteres clásicos masculinos: racionalidad, valentía y eficiencia extrapolándolos al mundo femenino.

El súmmum, el más allá del empoderamiento y del destierro de estereotipos sexistas, llega de la mano del Hematocrítico. Exprofesor de Educación Infantil y escritor. En sus cuentos da un giro al universo clásico, actualizando personajes, acciones, tiempos y espacios.

En *Excelentísima Caperucita* (2020), los habitantes del bosque son conscientes de las carencias que tiene vivir en el mismo: Caperucita está harta de enredarse en las zarzas cuando va a casa de su abuela, le enerva también perderse cuando se hace de noche. Es consciente, igualmente, de que su abuela lleva enferma siglos y siglos, y de lo necesario que sería un hospital que se encargara de los habitantes del bosque. Al darse cuenta de todas estas necesidades, se inicia una campaña política entre distintos personajes de cuento tradicional, para llegar a la alcaldía y mejorar las infraestructuras del bosque. Tenemos a una caperucita dispuesta a romper el techo de cristal y asumir, no ya independencia, voluntad, inteligencia, toma de decisiones, etc., sino a situarse en un cargo político, puesto plural y comúnmente ocupado por hombres. En todo caso, prevalece la idea de que todo es más fácil si se colabora, no olvidemos que como producto cultural “la literatura infantil no está exenta de ideología” (Hanán Díaz 2020: 11).

La mutación del personaje femenino puede verse, además, de forma clara en la reiconización de la imagen. La ilustración refuerza lo vertido en el texto, ampliando muchas veces su significado. De las niñas originales temblorosas e ingenuas se desemboca, con el transcurrir de los tiempos y los cambios de pensamiento social, a mujeres valientes que no sienten la necesidad de ser protegidas por nadie evitando ser relegadas a un segundo plano.



**Figura 2.** Imágenes de Caperucita Roja. ©Doré, ©Walter Crane ©Edelvives, ©Anaya ©Kalandraka, ©Algar.

## 2. 2. Ricitos de oro

Posiblemente originaria de una historia del folclore escocés se recoge por escrito de la mano de Robert Southey en su obra *The Doctor* (1837).

*The Story of Three Bears* nace sin la presencia de su protagonista actual, dando el papel principal a los tres osos que se enfrentan a su antagonista una pequeña anciana que pasa por las mismas vicisitudes que la más

moderna Ricitos y que termina con su huida tal y como se muestra en esta versión –bastante fiel a la primera– recogida por Joseph Jacobs:

Up she started; and when she saw the Three Bears on one side of the bed, she tumbled herself out at the other, and ran to the window. [...] Out the little old Woman jumped; and whether she broke her neck in the fall; or ran into the wood and was lost there; or found her way out of the wood, and was taken up by the constable and sent to the House of Correction for a vagrant as she was, I cannot tell. But the Three Bears never saw anything more of her. (Jacobs, 1890: 118)

Los cambios acaecidos hasta llegar a la más conocida historia de *Goldilocks and the Three Bears*, pasan por tres etapas: la original de la anciana con los tres osos solteros; la que sustituye a la octogenaria por la dulce niña de pelo dorado; y la que conocemos, la que convierte a los tres osos en una familia de tres.

Tres son las versiones españolas que trataremos a continuación: *Pelotieso y Ricitos de Oro* con imágenes de Violeta Monreal e historia de Fernando Lalana (1999); *Ricitos de oro pierde el pelo* de María Araceli Lloret González e ilustrado por Carmen Larios (2022); *Agente Ricitos* con ilustraciones de Alberto Vázquez (2016) y *Agente Ricitos. Misión Princesa* con ilustraciones Mar Villar (2022), de El Hematocrítico



**Figura 2.** Portadas de libros analizados sobre Ricitos de Oro. ©Bruño, ©Bábidibu, ©Anaya, ©Anaya.

Las reescrituras se ubican en ámbitos distintos de la literatura infantil, mientras el primero, *Pelotieso y Ricitos de Oro* se enfoca al proceso lector, al desarrollo de la comprensión lectora; el segundo forma parte de esa literatura instrumentalizada con una funcionalidad didáctica o terapéutica

para recaer el tercero, *Agente Ricitos*, en esa reescritura literaria más disparatada del clásico.

*Pelotieso y Ricitos de Oro* funciona como precuela de la historia tradicional –qué acontece en el bosque antes de que la niña llegue a la casa de los osos– y posiciona a la protagonista en una situación latente de los cuentos infantiles, aquella que reivindica de forma maniquea la bondad del protagonista frente a la maldad del antagonista (Pelotieso –véase esa calificación opuesta del cabello–). Destaca esa previsibilidad del personaje tan propia al mundo de la infancia. Los cuentos populares destacan por su querencia al uso de personajes planos, “poco elaborados –no pasan de un simple esbozo y caricatura–, y son por eso mismo fácilmente y reconocibles para el lector” (Garrido Domínguez, 1996: 93). Pero más allá de lo narrado, la versión se ubica en esas adaptaciones pedagógicas que faculta la lectura y promueven el interés hacia ella haciendo uso de una doble codificación verbal e icónica mediante el pictograma. Al tiempo que se ilustra la lectura, se desarrolla la conciencia sintáctica y gramatical. Sin olvidar esa estructuración temporal de lo narrado al hablar de acontecimientos anteriores al relato conocido.

Este estudio quedaría incompleto si no se mencionara algún ejemplo de literatura instrumentalizada. Muy común en la primera infancia se busca el didactismo tomando como excusa lo literario, así contamos con libros que nos enseñan los colores, los animales o a dejar el pañal. Pero dentro de esta instrumentalización hallamos, además, la biblioterapia, usada desde antiguo, que promueve esa catarsis aristotélica, en la que las pulsiones y miedos se ven resarcidos al verse proyectados a ese universo ficticio en el que se confunden lo simbólico con lo real. Estamos ante libros infantiles (no ante literatura) que se emplean en el tratamiento en enfermedades o traumas, prevalecen, por tanto, otras funciones por encima de la literaria (Tejerina Lobo, 1987, Cervera, 1989), en el caso que nos atañe con un claro enfoque terapéutico: mostrar el cáncer infantil y sus consecuencias tanto a los niños que lo padecen como a sus compañeros. Son textos muy guiados, creados *ad hoc* para la consecución de un fin.

En *Ricitos de Oro pierde el pelo* se recurre a la fraternidad y solidaridad haciendo un recorrido por todos los cuentos clásicos tradicionales (*Caperucita*, *Los tres Cerditos*, *Rapunzel*, *La Bella Durmiente*, *Pinocho*, *Blancanieves*...), que ante las noticias de la enfermedad de Ricitos y su desgana por lo que le rodea, se ponen en marcha para visitarla.

Entra aquí en juego todo ese imaginario asumido por el niño que configura ya su ideario literario. Contribuye así, mediante la proyección del infante en la protagonista, a intentar aceptar el trance que está pasando y hacerlo menos amargo.

El relato en *media res* hace su aparición en *Agente Ricitos*, y nos sitúa justo cuando los osos descubren a la niña en la casa. No habrá sin embargo susto ni regañina alguna por los destrozos caseros, puesto que la protagonista se ha encargado previamente de reparar todo lo necesario. Tomando el papel principal, pondrá en evidencia la dejadez de los tres osos y su incapacidad para tener la casa como es debido: sillas que se rompen, camas duras, comida en el fuego...

Esta breve introducción funciona como una presentación del relato al niño o a la niña descubriendo que la Ricitos que ellos conocen no es la que están leyendo, se les ofrece un referente hartamente distinto. Estamos ante personajes que abandonan la sumisión tradicional; ante protagonistas que no conocen el miedo y que disponen de los recursos necesarios para enfrentarse a situaciones de todo tipo, bricolaje incluido.

Mediante el recurso del pastiche, se hace partícipe del relato a personajes de cuentos clásicos que conviven en el contexto de El bosque de los cuentos. Ricitos, sin abandonar el número 3 revisita 3 clásicos: Blancanieves, Hansel y Gretel y El Flautista de Hamelín. La principal finalidad es abrir los ojos a los personajes –y por ende a los lectores–, haciendo ver así la estupidez de Hansel y Gretel o la sumisión de Blancanieves. Podríamos incluso afirmar que mantiene esa “la dialéctica del tres” señalada por Booker (2005: 229-232), “donde el primero está equivocado en un sentido, el segundo en otro u opuesto, y solo el tercero, se encuentra en el medio”, convirtiéndose en lo justo; pervive, con un enfoque claramente igualitario, la idea de que “el camino a seguir consiste en encontrar un punto intermedio exacto entre los opuestos”. Que es precisamente lo que busca el feminismo o en todo caso demanda la justa medida extendida a cualquier realidad y circunstancia. Estas reescrituras feministas destacan por

su marcado optimismo en su creación de modelos de género alternativos encarnados por niñas y mujeres liberadas, positivas e independientes que persiguen sus sueños y toman control de su destino, contrastando así con las princesas débiles, pasivas y sumisas de los relatos clásicos. (García Puente, 2014: 21)

Y es precisamente esta toma de las riendas lo que se vierte en la alocada *Agente Ricitos. Misión Princesa*. Un nuevo caso se le plantea a nuestra protagonista, que colabora con la policía para desvelar el misterio de las princesas desaparecidas. Para ello, necesita hacerse pasar por una princesa más para lo que acude a clases de protocolo que dejan en evidencia las normas sociales heteropatriarcales y educacionales adscritas a las princesas y por extensión a las niñas y mujeres que “se han visto abocadas al cumplimiento de unos cánones globalizadores en los que era inadmisibile el respeto a lo diferente y particular, a lo natural frente a lo artificial normalizado” (Álvarez Ramos, Mateos Blanco y Fernández Tijero, 2023: 278). Hay una clara crítica a los viejos preceptos y a la reducción de la figura femenina en los tres pilares básicos de confirmación o constitución del ser: la caracterización física, los rasgos psicológicos y emocionales y la función social ocupada (Lagarde, 1996). Rompe con los mismos y se posiciona como un referente feminista.

### 2. 3. Rapunzel

Rapunzel se da a conocer por la colección de cuentos recopilada por los hermanos Grimm, aunque se trata de un relato bastante antiguo ya recogido en el *Pentameron* (Cortés Gabaudán, 2019) de Giambattista Basile<sup>9</sup>, bajo el título de “Petrosinella” (1891: 177-183). Estamos ante un relato que se ha conservado casi inamovible a lo largo de los siglos.

Las dos reescrituras que traemos a continuación (*El rap de la Rapunzel*, 2021 y *Rapunzel con piojos*, 2019) mantienen los rasgos intrínsecos –y mejor recordados por los niños– de la protagonista: su larga cabellera y el encierro en la torre. El tratamiento de uno y de otro, sin embargo, son distintos.

---

<sup>9</sup> El propio Wilhelm Grimm en la introducción de 1812 de su *Kinder und Haus Märchen*, tal y como recoge Benedetto Croce, valora en alto grado la compilación de Giambattista Basile tanto por su valor nacionalista al estar escritas en napolitano; como por la narración sin rupturas, igualmente reconoce la existencia de sus relatos en la tradición alemana: “Questa raccolta di fiabe, –essi dicevano–, tra quante ne furono state fatte presso qualunque popolo, fu, per un pozzo, la migliore o la più ricca. [...] Due terzi delle fiabe, ch'essa contiene, si ritrovano, noi loro tratti essenziali, in tedesco, e ancora viventi. Il Basile non ha fatto nessun cambiamento; raramente si è permesso un'aggiunta di qualche importanza; il che dà, anche da questo lato, alla sua opera un valore singolare” (1891: CLII).





**Figura 3.** Portadas de libros que versionan la historia de Rapunzel. ©Edelvives, ©Anaya.

La actualización del primero se observa ya en los paratextos; desde el juego de la reducción del nombre Rapunzel a Rap en pro de esa sonoridad, tan pertinente en el mundo infantil, que dan recursos fónicos como la aliteración o la derivación hasta, quizá y a nuestro entender, esa transformación de la lírica tradicional (Canción de, Romance de) en un formato moderno y más propio de circuitos vernáculos no literario-académicos<sup>10</sup>. La muestra de intenciones es certera. Se observan, además, elementos metaliterarios que reflejan la creación a través de la reescritura, en este caso con la invención del rap (por parte de Rapunzel), pero que puede y debe ser extrapolado al versionado del cuento popular. Cabe también mencionar el papel creador de la mujer, desbaratando la noción falocéntrica del ingenio (Moi, 1999).

No son estos, sin embargo, los únicos muros que se derrumban en esta reescritura en catalán de Rapunzel. El rapado del cabello es metáfora de la ruptura de las ataduras. Es evidente, el paralelismo entre nuestra protagonista y esa noción de “ángel del hogar” y la constatada imagen metafórica de la “mujer tras la ventana” como ente pasivo que observa, deseando estar fuera, mientras como paliativo desarrolla y alimenta su mundo interior. En esta ocasión, es la propia Rapunzel la que hace caso omiso a lo que acontece, y no se siente atraída por lo que hay fuera. El mundo femenino, ella, y su “yo” son suficientes, reivindicando la

<sup>10</sup> Un ejemplo más de la estrecha relación que existe entre el folclore popular, la literatura oral y el mundo de la infancia, hecho que ha redundado en la clasificación de literatura folclórica oral como de

prolijidad y fertilidad del pensamiento femenino y, más allá, de la acción y actitud de la mujer.

Sumida en sus canciones ve cómo atrae hasta la torre a todo aquel que la escucha que reclaman su presencia como *groupies*. Son ellos los que le animan a dejarse caer –con la similitud entre este salto y los que se dan en los conciertos– para recogerla y que pueda abandonar la torre en pro no del abandono de su reclusión (porque para ella no representa problema alguno), sino en busca de una demanda de la sociedad. Son, como hemos mencionado, muchos los cambios que se producen en esta reescritura y que apuestan por modelos mucho más activos, modernos y complejos.

El Hematocrítico continúa con el pastiche –mezcolanza de historias y personajes tradicionales– paródico para presentarnos una Rapunzel a la que un flautista de Hamelín, un tanto “perroflauta”, contagia de piojos. El drama hiperbólico, humorístico y absurdo está servido. La exageración es propia de la literatura infantil, en ese afán de mostrar las categorías, primero, desde el maniqueísmo y, después, desde la exageración que desemboca muchas veces en el absurdo.



**Figura 4.** Evolución ilustrada de la pediculosis en Rapunzel. ©Anaya.

La secuencia de imágenes de la proliferación de los piojos en un abrir y cerrar de ojos, demuestran esa querencia a la hipérbole en pro de una finalidad humorística y refuerzan, del mismo modo, la importancia de la alfabetización visual a la que se enfrenta el menor.

Se debe, igualmente, pensar en el conocimiento del entorno de los niños y niñas, que seguramente habrán tenido contacto, por activa o por pasiva, con el mundo de la pediculosis. Se reincide en esa idea de la literatura como herramienta para aproximar a los más pequeños al mundo que los rodea.

Como es de imaginar, en esa línea de modelos femeninos reales, que pugnan contra la pasividad adscrita desde siempre, será Rapunzel la que opte, tras la ayuda del Flautista, por cortarse la melena. El símil de derrocar los principios heteropatriarcales, desemboca una vez más en la castración de los principios que los sustentan.

## CONCLUSIONES

Las muestras encontradas representan solo una pequeña parte de la producción española, cantidad que crece exponencialmente si tenemos presente las publicaciones llevadas a cabo en otros países. Esta prolijidad del versionado no viene más que a poner en evidencia la pertinencia del mismo en el ámbito literario infantil.

Hay constancia de las diversas reescrituras con las que nos encontramos, pudiendo todas ser tratadas bajo el marco de la educación literaria. En todo caso, son producto natural de una sociedad que avanza y modifica su pensamiento. La literatura se adscribe al mismo, en el caso que nos atañe, siempre tardíamente. La demanda feminista es un claro ejemplo de este retraso social y de una reescritura que derriba viejas creencias y muestra modelos mucho más contemporáneos, que no por ello innecesarios, todo lo contrario.

Unida a esta revisitación del clásico y por las peculiaridades de los libros infantiles, contamos además con la reelaboración del cuento en pro de la consecución de fines concretos bien sean académicos –mejor acceso al proceso lector, facilidad en la decodificación y desarrollo de la conciencia gramatical y sintáctica–, bien con funcionalidad terapéutica. Hablamos de esa biblioterapia, libros que curan o intentan hacerlo tomando como base el relato tradicional que el niño conoce. Son una herramienta óptima para el tratamiento de traumas o la explicación de enfermedades.

No obstante, los que presentan mayor valor literario son aquellos cuya finalidad primera no es la didáctica o la moralizante, sino que prevalece el pastiche, la ironía y por qué no el disparate en un juego que pretende actualizar revitalizando el cuento tradicional.

### BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Ramos, Eva; Mateos Blanco, Belén y Fernández Tijero, M.<sup>a</sup> Carmen (2023), “Lecturas no ficcionales para una formación en igualdad: visibilizar, empoderar y coeducar”, *Revista colombiana de educación*, 85, pp. 275-297. <https://doi.org/10.17227/rce.num89-17432>
- Alzate Piedrahíta, María Victoria, *La infancia: concepciones y perspectivas*. Bogotá, Papiro, 2003.
- Amo, Álvaro de (1991), *Caperucita cuenta Caperucita*, Madrid, Edelvives.
- Berrocal de Luna, Emilio y Gutiérrez Pérez, José (2002), “Música y género: análisis de una muestra de canciones populares”, *Comunicar. Revista de Comunicación y Educación*, 18, pp. 187-190.
- Calvo Revilla, Ana (2020), “Claves del paradigma estético del microrrelato hipermedial”, en Ana Calvo Revilla y Eva Álvarez Ramos (eds.), *Microrrelato hipermedial: aproximación teóricas y didácticas*, Berlín, Peter Lang, pp. 19-42.
- Cano, Carles (1998), *Caperucita de colores*, ilustraciones de Violeta Monreal, Madrid, Bruño.
- Cano, Carles (2005 [1995]), *Te pillé caperucita*, Madrid, Bruño.
- Cano, Carles (2016), *Siete caperucitas y un cuento con lobo*, ilustraciones de Emilio Uberuaga, Madrid, Anaya.
- Cañadas García, Teresa (2020), “El cuento tradicional y su percepción actual”, *Educación y futuro*, 42, pp. 15-35

- Cañellas Mayoral, Antonia (1979), *Els rols sexuals en la literatura infantil*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Cervera, Juan (1989), “En torno a la literatura infantil”, *Cauce: Revista de Filología y su Didáctica*, 12, pp. 157-168.
- Colomer, Teresa (1994), “A favor de la niñas. El sexismo en la literatura infantil”, *Cauce*, 57, pp. 2-20.
- Colomer, Teresa (2010), *Introducción a la literatura infantil*, Madrid, Síntesis.
- Company, Mercé (2001), *Las tres mellizas y Caperucita Roja*, Barcelona, Planeta Infantil.
- Cortés Gabaudán, Helena (2019), *Los Cuentos de los hermanos Grimm tal como nunca te fueron contados. Primera edición de 1812*, Madrid, La Oficina.
- Croce, Benedetto (1891), “Introducción” en Benedetto Croce (ed.), *Lo cunto de li cunti. (Il Pentamerone) de Giambattista Basile*, Nápoles, Vechi, pp. 9-184.
- Dueñas Lorente, José Domingo (2013), “La educación literaria. Revisión teórica y perspectivas de futuro”, *Didáctica. Lengua y Literatura*, 25, pp. 135-156.
- El Hematocrítico (2019), *Rapunzel con piojos*, ilustraciones de Mar Villar, Madrid, Anaya.
- El Hematocrítico (2020), *Excelentísima Caperucita*, ilustraciones de Mar Villar, Madrid, Anaya.
- El Hematocrítico (2022 [2016]), *Agente Ricitos*, ilustraciones de Alberto Vázquez, Madrid, Anaya.
- El Hematocrítico (2022), *Agente Ricitos. Misión Princesa*, ilustraciones de Alberto Vázquez, Madrid, Anaya.

Fernández San Emeterio, Gerardo (2022), “Una traducción multimodal de cuentos tradicionales: texto, ilustración y contraseñas culturales en El Hematocrítico”, *MonTi*, 14, pp. 210-232. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2022.14.07>

Ferrero, Mar (2013), *Lo que no vio Caperucita*, Madrid, Edelvives.

García Puente, María (2014), *Érase de nuevo una princesa: las reescrituras feministas de cuentos de hadas de la España del Tercer Milenio*, [Tesis Doctoral], Universidad de Kansas. [https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/23948/GarcaPuente\\_ku\\_0099D\\_13655\\_DATA\\_1.pdf?sequence=1](https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/23948/GarcaPuente_ku_0099D_13655_DATA_1.pdf?sequence=1).

Garrido Domínguez, Antonio (1996), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.

Hanán Díaz, Fanuel (2020), *Sombras, censuras y tabús en los libros infantiles*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

Hassan, Ihab (1986), “Pluralism in Postmodern Perspective”, *Critical Inquiry*, 12 (3), pp. 503-520.

Hidalgo Márquez, Belén (2010), “Influencia de los estereotipos de género en la descripción psicológica de los personajes que aparecen en el texto de las canciones”, *XXI. Revista de Educación*, 12, pp. 213-223

Jaramillo, Leonor, (2007), “Concepción de infancia”, *Zona próxima. Revista del Instituto de Estudios Superiores de Educación*, 8, pp. 108-123.

Lagarde, Marcela (1996). *Género y Feminismo. Desarrollo Humano y Democracia*, Madrid: Horas y Horas.

Lalama, Fernando (1999), *Pelotieso y Ricitos de Oro*, ilustraciones de Violeta Monreal. Madrid, Bruño.

Lalama, Fernando (1999), *La abuela de Caperucita*, ilustraciones de Violeta Monreal. Madrid, Bruño.

- Leray, Marjolaine (2009), *Una caperucita roja*. Traducción de Kunas. Barcelona, Océano.
- Lloret González, María Araceli (2022), *Ricitos de oro pierde el pelo*. Ilustrado por Carmen Larios, Sevilla, Bábidibu.
- Moi, Toril (1999), *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra
- Morán Rodríguez, Carmen (2018) “Reescrituras actuales de cuentos tradicionales”, en Eva Álvarez Ramos y Carmen Morán Rodríguez (eds.), *Cuento actual y cultura popular. La ficción breve española y la cultura popular, de la oralidad a la web 2.0.*, Valladolid y Nueva York, Cátedra Miguel Delibes y Universidad de Valladolid, pp. 45-69.
- Morán Rodríguez, Carmen (2022), “Caperucita en el bosque web: del mito a la creación hiperbrece (con una vuelta de tuerca política), *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 15, pp. 30-52. Doi: <https://doi.org/10.24029/lejana.2022.15.2491>
- Munita, Felipe (2017). “La didáctica de la literatura: hacia la consolidación del campo”, *Educação e Pesquisa*, 43 (2), pp. 379-392.
- Murillo, Luis (2014), *Cadavercita Roja*, ilustraciones de Emi Ordás, Alzira, Algar.
- Noguerol Jiménez, Francisca (2001), “La metamorfosis de Caperucita”, en Sonia Mattalía (ed.), *Aún y más allá: mujeres y discursos*, Caracas, Escultura, pp. 113-22.
- Pacheco, Miguel Ángel y Serrano, Javier (2007), *Las erres de Caperucita*, Madrid, SM.
- Perles, Pedro, (2010), *Caperucita Roja*, Madrid, Mil y un cuentos.
- Perrault, Charles (1994 [1695]), *Contes de ma Mère l’Oye*, París, Libro.

- Pisanty, Valentina (1995), *Cómo se lee un cuento popular*, Barcelona, Editorial Paidós.
- Ritz, Hans (2000), *Die Geschichte vom Rotkappchen*, Gottingen, Muriverlag.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio (2020 [2014]), *La verdadera historia de Caperucita*. Ilustraciones de Marc Taeger. Pontevedra, Kalandraka.
- Shavit, Zohar (1986), *Poetics of Children's Literature*, Athens y Londres, The University of Georgia Press.
- Southey, Robert (1837), *The Doctor*, Londres, Longman, Rees, Orme, Brown & Green.
- Taberero Sala, Rosa (2005), *Nuevas y viejas formas de contar. El discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Tejerina Lobo, Isabel (1997), "Literatura infantil y formación de un nuevo maestro", en Juan José Monge y Rosario Portillo (coords.), *La formación del profesorado desde una perspectiva interdisciplinar: retos ante el siglo XXI*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, pp. 275- 293.
- Vivim del cuentu (2021), *El rap de la Rapunzel*, Barcelona, Baula Edelvives.
- Zipes, Jack (1983), *Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*. Nueva York y Londres, Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9780203700433>